



HAL
open science

Itinéraires musicaux à la cour de France sous les premiers Bourbons

Cindy Pédelaborde

► **To cite this version:**

Cindy Pédelaborde. Itinéraires musicaux à la cour de France sous les premiers Bourbons. Musique, musicologie et arts de la scène. Université Michel de Montaigne - Bordeaux III, 2012. Français. NNT : 2012BOR30058 . tel-01552182

HAL Id: tel-01552182

<https://theses.hal.science/tel-01552182>

Submitted on 1 Jul 2017

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Itinéraires musicaux à la cour de France sous les premiers Bourbons

Thèse de Doctorat de Cindy Pédelaborde

présentée et soutenue à Pessac le 28 juin 2012 devant le jury composé de :

- Marie-Bernadette Dufourcet-Hakim, Professeur, Directrice de recherche, Bordeaux III.
- Begoña Lolo, Professeur, Université Autonome de Madrid.
- Claude Mengès-Mironneau, Docteur en Histoire de l'Art, chargée de mission au Musée national du Château de Pau.
- Eric Suire, Maître de conférence, HDR, Bordeaux III.
- Frédéric Billiet, Professeur, Université Paris IV Sorbonne.
- Gustavo Sanchez, Professeur associé, Université Autonome de Madrid.

Sous la direction de Madame le Professeur Marie-Bernadette Dufourcet-Hakim

Je tiens ici à exprimer ma gratitude envers toutes les personnes qui ont participé à l'élaboration de mon travail de recherche. Tout d'abord à mon directeur de recherche, Madame le Professeur Marie-Bernadette Dufourcet-Hakim, qui m'a fourni une aide précieuse et m'a toujours encouragée dans les moments de doute. Merci également au Professeur Begoña Lolo pour son accueil à Madrid et pour m'avoir permis de réaliser ce doctorat européen, projet qui me tenait à cœur. Je tiens aussi à remercier Monsieur Paul Mironneau, directeur-conservateur du château de Pau, ainsi que Madame Claude Mengès-Mironneau et toute l'équipe du Château de Pau pour m'avoir accueillie dans le domaine même d'Henri de Navarre, afin que je puisse réaliser les recherches nécessaires à l'élaboration de mon projet et qui ont bien accepté de mettre à ma disposition les documents concernant Henri IV qu'ils collectionnent amoureusement. Je tiens également ici à les remercier de leur accueil lors du stage que j'ai effectué durant trois mois, cette collaboration a nourri mes réflexions et m'a encouragé dans des desseins futurs de mettre à disposition du public les recherches menées au sein de ce travail de doctorat. Merci aussi aux employées des Archives Départementales des Pyrénées-Atlantiques à Pau qui m'ont aidée à y voir plus clair au début de mes recherches, et à toutes celles et ceux que j'ai pu rencontrer à Paris, Bordeaux, Toulouse, Pau ou ailleurs et avec qui j'ai pu échanger idées et points de vue, et qui m'ont permis de progresser dans ma réflexion. Je ne peux tous les citer, mais je tiens toutefois à les remercier également. Je remercie bien évidemment mes parents pour leurs encouragements, leur présence et leur soutien, et pour avoir été des lecteurs assidus et de formidables correcteurs. Je remercie Marie-Laure pour son aide si précieuse, Fabienne, Bernadette et Chloé pour leur soutien sans faille, et qui, avec plus de recul par rapport à mon sujet, m'ont conseillée lors de la rédaction, contribuant pour beaucoup au peaufinage de ce travail. Je tiens également à remercier Carine Marty, Corinne Drougard et Sylvie Pinault qui ont eu la gentillesse de traduire les documents dont j'ai eu besoin pour mon étude, et qui l'ont fait avec beaucoup d'application. Je tiens aussi et surtout à remercier Nicolas pour son aide et son soutien au quotidien, les derniers moments, les plus douloureux, l'auraient été bien plus encore sans sa présence.

Introduction générale

L'histoire de cette étude débute en 2004 lorsque, désireuse de m'inscrire en maîtrise, l'idée me vient alors de m'intéresser à la musique sous le règne d'Henri IV. Les fêtes à la cour des Valois, le mécénat de François I^{er}, puis celui de Catherine de Médicis et de ses enfants, me fascinent. Béarnaise d'origine, j'entreprends alors de démontrer par une étude que l'art et la musique, sous le règne de "*nouste Henric*", ne sont pas morts, qu'un gouffre temporel entre Henri III et Louis XIV, absorbant toute trace de musique et de danse, n'a pas fait disparaître le faste des spectacles à la cour de France. Cette époque charnière, entre un XVI^e siècle finissant et un XVII^e naissant, est riche et constitue un véritable jalon. Dès lors, l'envie de creuser plus encore dans cette direction, et d'élargir mes recherches jusqu'à l'apothéose que constitue le règne de Louis XIV, troisième représentant de la dynastie, ne me quitte plus. Ce travail de Doctorat en constitue la preuve et l'aboutissement.

Nombreuses sont les études sur Louis XIV, roi danseur, roi musicien, dont la personnalité et l'influence marquèrent l'histoire des arts, et notamment celle de la musique. Plus rares sont les recherches et ouvrages centrés sur le règne des deux premiers Bourbons, dont la personnalité est bien souvent éclipsée par l'éblouissante renommée du Roi-Soleil. Une somme considérable de légendes, créées tout au long des siècles qui suivirent le règne du premier représentant de la dynastie, Henri IV, évoquent un personnage populaire, débonnaire, buveur, bourru, chasseur, guerrier et vert galant, qui se détourna bien vite des préciosités de la cour, instituées par la dynastie des Valois, pour leur préférer les joies de la poule au pot et des chansons licencieuses du Pont Neuf. Mais doit-on seulement s'en tenir à ce genre de conclusion ? Quant à son fils, c'est également le mythe qui l'emporta longtemps. Le deuxième représentant de la nouvelle dynastie au pouvoir fut alors bien souvent appréhendé comme un monarque taciturne, sans grande personnalité, dominé par sa mère – la redoutable Marie de Médicis – puis par son Premier ministre – le tout-puissant Cardinal de Richelieu. Les ballets de cour donnés sous son règne, pour beaucoup burlesques, répondraient alors à cette esthétique, afin de donner le sourire à un roi mélancolique et fort pieux. Si ce monarque est aussi connu pour ses talents en tant que musicien, on accorde alors assez peu d'importance à sa personnalité politique qui, pourtant, animée par la passion de la gloire, pleinement consciente de son rôle de souverain du royaume de France, usa de l'art à des fins d'autorité et ouvrit ainsi la voie à ses descendants.

Afin de saisir la place qui fut accordée à la musique à la cour d'Henri IV, puis à celle de son fils Louis XIII, le rôle que l'on pouvait lui attribuer et l'évolution dont elle fit l'objet, nous avons choisi de subdiviser ce travail en deux parties comprenant chacune deux chapitres. La première partie est plus largement consacrée à la formation des deux futurs souverains, tant sur le plan politique et diplomatique qu'artistique, disciplines, nous le verrons, finalement bien proches.

L'éducation musicale et chorégraphique du futur Louis XIV a déjà fait l'objet de diverses études. De nombreux musicologues¹, qui se sont intéressés à l'épanouissement de ces arts sous son règne, ont pour beaucoup travaillé sur l'enfance du Dauphin, sur son apprentissage, mais également son environnement musical, afin de mettre à jour quelles furent les influences du futur souverain en matière de spectacle, et de mieux appréhender la place qu'il donna aux arts dans sa politique monarchique. Comme le souligne ainsi Catherine Cessac, «pour Louis XIV, les arts constituaient des armes politiques aussi puissantes que ses vaisseaux de guerre, destinées à proclamer la gloire de la France. [...] Il apparaît donc tout à fait naturel que “le plus grand roi de l'univers” tînt à léguer ses passions conquérantes à sa descendance [...]»². Ainsi, grâce à ses travaux connaissons-nous mieux également quel fut le rôle et la place des arts dans l'éducation des enfants et petits-enfants de Louis XIV, «l'évolution des goûts de cette progéniture et leur inscription dans la vie de cour [...] et avons une meilleure vision] de l'héritage artistique, inséparable de sa dimension politique laissée par Louis XIV». Mais quels furent l'enfance, et plus encore l'apprentissage, des deux premiers souverains Bourbons ? S'il est un outil indispensable, et bien connu désormais, afin d'appréhender les premières années et le quotidien du jeune Louis XIII – le journal de son fidèle médecin Héroard nous rend totalement lisible l'enfance du Dauphin – peu de recherches furent entreprises afin de mettre en lumière qu'elle fut l'enfance plus spécifiquement artistique du futur souverain, que nous connaissons toutefois comme étant une figure importante de ce début de l'époque baroque en matière musicale, et comme un artiste –

¹ Nous pourrions ainsi citer les travaux de Philippe Beaussant : son livre, *Louis XIV artiste*, Paris, Editions Payot & Rivages, Coll. «La Petite Bibliothèque Payot» n° 548, 2005, ainsi que son article, «Louis XIV, un roi musicien» in *Le concert des muses : promenade musicale dans le baroque français*, Jean Lionnet (éd.), Versailles, CMBV, Paris, Klincksieck, 1997, pp. 25-29, et plus récemment encore l'article de Catherine Massip, «L'éducation musicale de Louis XIV 1638-1660 » in *Le prince et la musique les passions musicales de Louis XIV*, Co-édition CMBV, Mardaga, 2009, pp. 33-48.

² Catherine Cessac, «La musique et la danse dans l'éducation des princes et des princesses : pour quelle postérité ?» in *Le prince et la musique les passions musicales de Louis XIV, op. cit.*, p. 49. Voir également l'article de Pascale Mormiche, «Aller au spectacle : le prince en représentation lorsqu'il va au spectacle (XVII^e-XVIII^e siècle)» in *Spectacles et pouvoirs dans l'Europe de l'Ancien Régime (XVI^e - XVIII^e siècle)*, actes du colloque commun du Centre de recherches sur l'Europe classique et du Centre ARTES, Université Michel de Montaigne-Bordeaux 3, 17-19 novembre 2009, Marie-Bernadette Dufourcet, Charles Mazouer, Anne Surgers (éd.), Tubingen, Narr, Collection Biblio 17, n°193, 2011, pp. 185-204.

danseur, musicien et compositeur – accompli. Les travaux de Madeleine Foisil³ présentent une vision assez large de l'apprentissage du roi et constituent en cela, alliés au journal du médecin, de précieux outils de travail. Néanmoins, ne transparait que peu l'importance qui fut accordée aux arts dans l'éducation du futur monarque, et du rôle de premier plan qu'ils occupèrent par la suite dans la vie du souverain de France. Et que dire alors de l'apprentissage de son père, premier représentant de la dynastie Bourbon, Henri IV ? La légende s'est bien longtemps emparée de la personnalité du monarque, tant apprécié et si soudainement, si cruellement, arraché à son peuple. Son enfance en Navarre fit ainsi l'objet de récits, donna lieu à des gravures ou dessins qui représentèrent le futur monarque au milieu des paysans, au cœur d'une vie simple, saine, bien éloignée de celle de la cour de Valois, dont la légende noire s'est également étoffée en parallèle à celle de l'enfance d'Henri.

Notre étude a ainsi pour ambition première, non uniquement de retracer, mais également d'analyser quels furent les débuts et l'initiation, voire l'édification, de ses deux souverains. Quelle place fut donnée à la musique et à la danse dans la formation du jeune Henri de Navarre, alors même qu'en lieu de sa naissance, tout un ensemble de traités et d'ouvrages pédagogiques, issus de la pensée humanistes, se propageait à travers l'Europe, définissant la place de tout un chacun – à commencer par celle des princes du sang et courtisans dans la société – et soulignant l'importance de la culture, de l'apprentissage des civilités et des arts (et donc de la musique et de la danse) pour quiconque souhaitait revendiquer leur position ? Quel fut également le rôle confié aux arts dans la formation du jeune Louis XIII, tandis que son père, élevé au sein de la cour des Valois, et s'étant déjà essayé à ce fabuleux outil de propagande que constitue le spectacle afin d'asseoir son autorité, et sa mère, digne représentante de la dynastie des Médicis, mettaient un point d'honneur à entourer leur progéniture et les membres de la cour de fêtes et fastes perpétuels ?

Les usages politiques des pièces de théâtre et des spectacles de cour ont pour beaucoup été mis en exergue, mais le lien entre éducation artistique et politique est, quant à lui, bien moins étudié. Or, apprentissage politique et enseignement⁴ artistique passe aussi par la "rencontre" entre l'enfant et ces spectacles. De cette rencontre, le prince pourra envisager les potentialités du fastueux, des sons et des pas, et utiliser ces premières expériences comme une référence

³ Madeleine Foisil, *La vie quotidienne au temps de Louis XIII*, [Paris], Hachette, 1992 et *L'enfant Louis XIII*, [s.l.], Perrin, 1996.

⁴ Nous parlerons, au sens plus large, d'éducation, c'est-à-dire non pas seulement de l'apprentissage "pratique" de la musique et de la danse, mais aussi de la découverte des spectacles, de leur langage, de leur potentiel politique.

qu'il accommodera par la suite à son profit⁵. «L'expérience accumulée pendant l'enfance»⁶ pourra servir ensuite au souverain à «polir», à travailler le langage politique du spectaculaire. Durant les ballets de cour, les pièces de théâtre et les concerts, le Dauphin apprend quelle est sa place, et celle des gens de son entourage, il peut également appréhender le rôle à la fois didactique de ces arts, qui peuvent être au service de la religion comme de la politique, et véhiculer des messages de piété ou de moralité. Enfin le jeune prince, en se rendant au spectacle, entre déjà en représentation ; il devient dès lors acteur «d'une autre cérémonie que celle à laquelle il se rend, une cérémonie curiale autour de sa position politique»⁷. Ainsi, comme le signale Pascale Mormiche,

spectateur ou acteur, le roi et les princes assistent dès leur jeune âge à un nombre impressionnant de représentations scéniques. Comme les tableaux accumulés, entassés aux murs des galeries des palais, les spectacles semblent s'enchaîner sans ordre apparent mais avec une grande variété. Ils permettent aux jeunes princes d'acquérir une lecture à plusieurs degrés des événements politiques, des circonstances de la représentation, de la dédicace. Le sens littéral des spectacles cache lui-même d'autres sens qui servent soit à éclairer les actes politiques, soit à donner aux princes des règles pour la vie. Ils les mettent en scène afin de montrer l'acquisition d'un comportement majestueux dans des circonstances variées. Cette culture qu'ils acquièrent de manière visuelle [et nous pourrions aussi ajouter sonore] s'ajoute à la culture acquise dans le préceptorat et a pour but d'en faire des souverains ou des princes capables d'utiliser les arts pour gouverner⁸.

La question s'est alors posée : quelles influences l'Italie, et surtout les Médicis – dont Henri IV côtoya deux grandes représentantes, toutes deux reines de France : Catherine, sa belle-mère, et Marie de Médicis sa seconde épouse, la mère de Louis XIII – eurent-ils sur la dynastie Bourbon ? Les Bourbons auraient-ils été les protecteurs des arts qu'ils sont devenus, sans l'influence des deux Italiennes ? Pourquoi ne pas alors élargir cette problématique aux autres femmes qui prirent une place d'importance durant les règnes de deux monarques : leurs mères – et notamment Jeanne d'Albret, souveraine de Navarre et nièce de François I^{er} – et sœurs – Catherine de Bourbon donna en outre, et en plein cœur de guerres de religion, les premiers ballets de cour politique du règne de son frère, ouvrant la voie à la propagande monarchique, et renouant par là même avec une manière d'envisager le spectacle héritée des Valois – et leurs épouses – Marguerite de Valois et Anne d'Autriche également ? Ce sont en effet les femmes⁹, c'est indéniable, qui jouèrent un rôle de tout premier plan dans la mise en place et le développement des spectacles de cour utilisés, sous les premiers Bourbons, pour servir la propagande royaliste. C'est cette réflexion autour de la place de ces femmes, de ces

⁵ Voir Pascale Mormiche, «Aller au spectacle : le prince en représentation lorsqu'il va au spectacle (XVII^e-XVIII^e siècle)» in *Spectacles et pouvoirs dans l'Europe de l'Ancien Régime (XVI^e - XVIII^e siècle)*, op. cit., p. 192.

⁶ *Ibidem*.

⁷ *Ibid.*, p. 201.

⁸ *Ibid.*, p. 204.

⁹ Ces femmes, humanistes, mécènes, artistes, écrivains, ou musiciennes, femmes de caractère, ont toutes fait l'objet de travaux de recherches, de biographies et articles divers. Il s'agit dans cette étude de confronter ses personnalités que l'on traite d'habitude séparément afin de créer du lien et travailler ainsi sur leurs rencontres, sur la confrontation de points de vue et conception parfois identiques souvent divergents pour en faire émerger un sens nouveau.

“muses”, dans le développement des spectacles de cour, dans la formation des souverains, enfants, comme adultes, au mécénat artistique et plus encore à l’utilisation politique des arts qui nourrit également cette première partie.

La deuxième partie est entièrement consacrée à l’utilisation propagandiste de la musique sous diverses formes (psaumes et cantiques spirituels, chansons aux allures plutôt populaires ou ballets de cour). Elle-même se subdivise en deux chapitres. L’un traite plus spécifiquement du rôle dévolu à la musique vocale et des différents genres qui ont pu se développer : chansons populaires ou airs savants, genres profanes ou religieux issus du culte tant protestant que catholique, chansons de piété ou d’amour, ou bien encore débordant de paroles injurieuses et véhicule de la plus implacable des haines. L’autre est dédié à la danse, mais plus encore spécifiquement aux ballets de cour et à ces différents aspects et utilisations, tant par le pouvoir (comme étendard sonore et tableau vivant) que par les courtisans désireux de faire don de leurs talents et de leurs personnes au roi de France.

C’est donc autour du rôle politique qui fut donné à la musique et à la danse que cette partie s’articule. Comme le souligne Pascal Lardellier,

les rites politiques jouent un rôle fondamental dans le processus d’organisation du corps social, et dans l’exercice même du pouvoir. Car les Etats ont tôt compris qu’ils ne pouvaient pas compter sur la seule force répressive pour durer en dehors d’un contexte de conflit (imposant alors la présence d’une force armée), c’est donc par sa représentation, diplomatique et esthétique, ainsi que par le rite, qui ponctuellement le «montre en puissance» et le régénère, que le pouvoir va tenter d’atteindre cette omniprésence rêvée, presque synonyme d’omnipotence. En temps ordinaire, un arsenal sémiotique et symbolique se substitue aux armes, pour administrer une subtile politique du signe. Celui-ci, démultiplié, scénarisé, dramatisé, devient parfois «plus réel que ce qu’il représente» (selon la célèbre assertion Lévi-straussienne), plus concret, surtout, que ceux qu’ils représentent¹⁰.

Depuis le XIV^e siècle, l’art de la fête, associant musique, danse, théâtre et toute autre forme d’art, fut très fortement lié à la politique des souverains européens. Les dynasties des Valois, des Stuarts, des Habsbourgs, et les riches familles italiennes, telles que les Médicis ou les Gonzagues, se sont toutes attachées, à travers leurs cérémonies et spectacles, à la mise en scène et à la promotion de leur pouvoir et de leur grandeur. Dans tous les royaumes européens, «les mêmes éléments étaient donc inlassablement adaptés, par les concepteurs de fêtes, aux exigences des dynasties et à leurs différentes urgences politico-religieuses, contribuant ainsi à la dimension européenne du phénomène»¹¹. La plupart des peintres, poètes, mais également musiciens de l’époque, participèrent activement à l’organisation d’évènements à la gloire des grands : de Ronsard à Rubens, en passant par le Tasse, Léonard

¹⁰ Pascal Lardellier, *Les miroirs du Paon : rites et rhétoriques politiques dans la France de l’Ancien Régime*, Paris, Honoré Champion, 2003, p. 22-23.

¹¹ Roy Strong, *Les fêtes de la Renaissance (1450-1650) : art et pouvoir*, Arles, Solin, 1991, p. 125.

de Vinci ou Monteverdi, «tous collaborèrent avec les souverains et associèrent leurs talents à des fins dithyrambiques»¹². Et les monarques avaient bien besoin de tels génies, «eux [...] attendaient de l'art des effets puissants, car ils lui attribuaient une efficacité qui est un peu du même ordre que celle de la magie ou de l'astrologie»¹³. Sans dévoiler prématurément les tenants et aboutissants de notre démonstration, nous pouvons affirmer dès lors que le ballet va amplement tendre à participer de cette conception du faste et du prestige. Comme le note Pascal Lardellier, «afin de préserver leur aura [...] et d'asseoir des légitimités parfois mises à mal par les circonstances historiques [durant les guerres de Religion, par exemple], la royauté ritualisa systématiquement ses irruptions, en les nimbant de mystère et de magnificence»¹⁴. Sous le voile de l'allégorie, adossé aux multiples effets visuels du décor et des machineries, et sonores de la musique groupée en ces occasions, le langage politique des divers éléments combinés qui le composent fait sens. Loin de la vision théologique de la danse comme action morale répréhensible, «symbolisée par la quête de variété dans le mouvement»¹⁵, les défenseurs et concepteurs du ballet de cour, l'autorité royale également, y verront au contraire ordre, cohérence et reflet d'une cohésion sociale et politique rêvée¹⁶ et ici invoquée.

Par goût de la gloire, «par utilité politique et par une sorte de devoir de spectacle, la personne du souverain avait à s'entourer de faste». Peu à peu s'élabore ainsi

un symbolisme politique qui ritualise la pratique monarchique et aussi tous les moments cruciaux de la vie sociale. Des prêches, des chansons, des essais de prophétie ou de moralisation politique qui servent de véhicules à cette action nouvelle. Au-delà des cercles lettrés, à l'attention des foules ignorantes et joyeuses, on se met à édifier des décors éphémères où la leçon politique de la fête se lit en termes allégoriques¹⁷.

Sous Henri IV, la musique se développa sous ses aspects les plus diverses, psaumes cantiques, chansons populaires ou airs de cours, ballets et cérémonies religieuses ou extérieures, notamment les entrées, toutes ces formes émergèrent, ancrant plus fortement le règne du Bourbon au cœur de la monarchie française, et son règne dans l'histoire de la musique. La

¹² Pascal Lardellier, *Les miroirs du Paon : rites et rhétoriques politiques dans la France de l'Ancien Régime*, *op. cit.*, p. 29.

¹³ Jean Jacquot, Avant-propos in *Les Fêtes de la Renaissance*, Jean Jacquot (dir.), actes du XV^e colloque international d'Etudes humanistes de Tours, Paris, C.N.R.S., Collection Le Chœur des Muses, 1973, tome I, p. 12.

¹⁴ Pascal Lardellier, *Les miroirs du Paon : rites et rhétoriques politiques dans la France de l'Ancien Régime*, *op. cit.*, p. 58.

¹⁵ Frank Marko, *La danse comme texte : idéologie du corps baroque*, Paris, Kargo, 2005, p. 92

¹⁶ «Car loin souvent de la volonté candide de donner «du plaisir à l'œil des bons sujets», [et aux oreilles de l'assemblée] la finalité de ces fêtes royales somptueuses était avant tout de s'assurer une reconnaissance, recherchée par la contrainte douce d'un rite qui marquait les obéissances et les appartenances, tout en infléchissant les participants». Les acteurs appelés à participer, ou seulement à assister, au ballet de cour réaffirmaient alors physiquement et symboliquement (par leurs pas) leur allégeance au roi. Voir Pascal Lardellier, *Les miroirs du Paon : rites et rhétoriques politiques dans la France de l'Ancien Régime*, *op. cit.*, p. 29.

¹⁷ Yves-Marie Bercé, *Fêtes et révoltes des mentalités populaires du XVI^e au XVIII^e siècles*, Paris, Hachette, 1976, p. 56

musique tint en effet une place particulière sous le règne d'Henri IV. A une époque où les guerres fratricides faisaient encore rage, et où l'ardeur des catholiques était que plus fortement attisée par l'arrivée au trône d'un roi de confession huguenote, la musique a tenu un rôle de tout premier plan. Jamais totalement impartiales, des compositions furent utilisées, dans les premières années du règne d'Henri IV, comme médias, chroniques d'une époque de troubles, afin de relater les funestes événements de cette fin de siècle. Dans ces mêmes années, les deux camps opposés se sont également menés une guerre sans merci, non plus seulement par les armes, mais aux cris de chansons, de psaumes, satiriques et souvent exaltés. Les plus fervents catholiques, au sein de la Ligue, ont diffusé ainsi leur doctrine et tenté, bien que finalement sans grand succès, d'enrôler de nouvelles recrues dans leurs rangs. Dans le contexte des guerres de religion, les individus déchainés se laissaient envahir par leurs passions et laisser leur «moi dionysiaque» s'exprimer, au total opposé de la personne «raisonnable» qui se doit de faire bonne figure socialement, et dont les danseurs revêtaient le masque afin de représenter l'harmonie des cieux. Emporté par le tourbillon des passions, la musique reflétera ces états de folie où, avec une violence inouïe, tout un chacun, selon son appartenance idéologique ou religieuse, usera de cette arme comme d'un redoutable poison. C'est donc aussi à ce pendant dionysiaque de la musique que nous allons nous intéresser, en confrontant les idéologies des deux camps opposés, en analysant également les outils de chacun afin de propager leurs dogmes et la parole divine, en comparant ces différents véhicules musicaux qui prirent une importance particulière à l'aune de la dynastie Bourbon : les psaumes et les cantiques spirituels¹⁸.

Les partisans du roi se font toutefois de plus en plus nombreux dans les dernières années du XVI^e siècle, et le peuple, avide de paix, commença, devant les victoires d'Henri de Bourbon, à chanter la gloire du souverain, dont l'imagerie ne fera que se développer durant son règne. L'art fut bien utilisé ainsi afin de restaurer son rôle autocratique. Une fois obtenue, sinon la confiance, du moins l'appui des Français, épuisés par les conspirations des fanatiques catholiques, des spectacles furent employés afin d'honorer le roi et lui permettre de propager un message politique. Sous Henri IV, et plus encore sous son fils Louis XIII, les fêtes firent partie de la stratégie gouvernementale du souverain. Sous ces monarques au pouvoir bien controversé, les chansons et les ballets ne jouèrent en effet plus seulement le rôle décisif, mais désormais connu, de consolidateurs du pouvoir en place. Ils le légitimèrent, l'assirent. Ainsi naquit la dynastie des Bourbons.

¹⁸ Le but pour moi était moins de montrer le rôle de ces fêtes d'un point de vue uniquement sociologique, que de mettre en évidence comment les différentes intentions théologiques ou politiques pouvaient modeler l'expressivité et le langage du spectacle et des différents genres musicaux et chorégraphiques.

Première partie :

Les Muses d'Apollon

Introduction à la première partie

Les Muses des premiers Bourbons, ou les femmes inspiratrices des hommes au pouvoir

Apollon :

Muses, filles du Ciel, que votre gloire est pure !
Que vos plaisirs sont doux !
Les plus beaux dons de la nature
Sont moins brillants que ceux qu'on tient de vous.
Sur ce paisible mont, loin du bruit & des armes,
Des innocents plaisirs vous goûtez les douceurs.
La fière ambition, l'amour ni ses faux charmes
Ne troublent point vos cœurs¹.

Comme le souligne Ruth Kleinman dans un chapitre de son ouvrage intitulé, à très juste titre, «la relève de la garde»², la Lune, plus qu'aucun autre astre, semble être le symbole qui convenait le mieux aux reines de France.

La Lune [...] emprunte sa lumière du Soleil alors qu'il tombe en la conjonction d'icelui, les reines de France tirent tout ce qu'elles ont d'autorité des rois leurs époux du jour qu'elles sont épousées. Le Soleil se couchant fait place à la Lune et lui donne le pouvoir d'éclairer en son absence. Les reines de France succèdent bien souvent à l'autorité de leurs époux après leur mort si les successeurs de la couronne demeurent en bas âge et sont par une prérogative singulière déclarées régentes du royaume et de la personne des rois leurs enfants³.

Point de reine en exercice sur le trône de France, en effet. Le gouvernement, sauf dans le cas exceptionnel de la régence, revient irrémédiablement au Dauphin ou, le cas échéant, au prince du sang. La reine ne fait figure d'aucune autorité en présence du roi, dont elle n'est que l'épouse.

Apollon et Artémis, les souveraines de France victimes de la loi salique

Le royaume des Lys, à la différence de nombreux pays voisins, est en effet régi par une loi, dite loi salique – parce qu'on la fait remonter aux antiques coutumes et codes pénal et civil des Francs, dit «Saliens»⁴. Selon cette loi, le pouvoir doit toujours être aux mains d'un

¹ Scène première «Apollon et les Muses», extrait du ballet *Les Muses Galantes*, représenté en 1745 devant le duc de Richelieu. Jean-Jacques Rousseau, *Œuvres Complètes*, Paris, Furne, 1835, tome III, p. 239.

² Il est justement question dans ce chapitre de la question de la relève du pouvoir, réalisée par Anne d'Autriche à la mort de son époux, c'est-à-dire de la période de régence durant laquelle la souveraine prit les rênes du pouvoir et du gouvernement en attendant la majorité du futur Louis XIV. Voir Ruth Kleinman, *Anne d'Autriche*, Paris, Arthème Fayard, 1993, chapitre X, pp. 235-260.

³ *Ibid.*, p. 247.

⁴ «En fait, cette loi, auréolée du prestige d'une antiquité mythique (on attribuait sa création à Pharamond, le premier roi des Francs), ne fut appliquée qu'à partir de 1316, lorsque les deux fils puînés de Philippe le Bel furent préférés, tour à tour, à la fille de son fils aîné, mort prématurément. Au Moyen-Âge, dans cette société militaire et virile, on distingue du point de vue politique comme du point de vue juridique le «côté de l'épée» et

souverain de sexe masculin, interdisant par là même l'accès au trône, aux veuves du monarque décédé comme à ses filles. La loi en est la garante, jamais la couronne ne "tombera en quenouille" ! Du Moyen-Âge à la Renaissance, les défenseurs de la loi s'efforcèrent ainsi d'en étayer le contenu par nombre d'arguments «rationnels ou présentés comme tels»⁵, tout du moins des plus piquants :

argument théologique d'abord : les Saliens, ancêtres des Français, en évinçant les femmes de la succession au trône, ont respecté le commandement de Dieu qui a mis Eve sous la puissance de l'homme. Vers 1500, c'est en vertu de la nature sacrée de la fonction royale, non pas héritage mais dignité, que l'on justifie l'application de la loi : pas plus que la prêtrise, la femme n'est capable de l'assumer. Cette loi assure donc de la meilleure façon la transmission du pouvoir. Argument guerrier ensuite : l'exclusion du sexe faible, inapte à la guerre, incapable de garantir la sauvegarde du royaume, permet à celui-ci de survivre. L'argument le plus décisif est sans doute celui du fondement patriarcal du pouvoir, de la correspondance entre la famille et l'Etat, soumis l'une et l'autre à l'autorité masculine. La famille est le modèle selon lequel s'organisent, avec la monarchie, le couple et la famille royale. La faiblesse naturelle de la femme s'accompagne de dépendance et de soumission : pourrait-on donner le pouvoir à celle qui doit se reconnaître un maître en son époux ? Si la loi salique n'était pas appliquée, la fille d'un roi pourrait faire monter à ses côtés sur le trône, étant donné «l'imbécillité de jugement» de son sexe, un personnage susceptible de laisser la France passer en des mains étrangères. La nation risquerait d'être agrégée au territoire d'un souverain étranger, par les hasards d'un mariage, ou revendiquée par les descendants d'une lignée féminine, ce qui avait été le cas lors de la guerre de Cent ans⁶.

De pouvoir au féminin, il n'est donc pas question ; «au moins en droit, la reine a été sacrée et couronnée parce qu'elle est personne royale, mais elle n'est que l'épouse du roi. Celui-ci accède au pouvoir en même temps qu'à la couronne et le conserve tout au long de son règne»⁷. La reine, quant à elle, tient une position bien moins assurée, et ce jusqu'à la venue au monde de son premier fils. «Un roi sans héritier n'est pas un vrai roi»⁸. Aussi, la naissance d'un Dauphin vaut à la souveraine égards et considération, quand la stérilité représente la pire des malédictions, et la naissance d'enfants de sexe féminin uniquement l'assurance de voir monter sur le trône le représentant d'une autre lignée. Si, à la naissance de l'héritier mâle, la reine n'en reste pas moins écartée du pouvoir, elle peut tout du moins, en cas de veuvage, jouir d'une situation bien différente et enviable : celle de Reine-mère, voire, si l'enfant n'est pas encore en âge de régner, celle de régente.

«La grande majorité des jurisconsultes ont été des défenseurs de la loi salique, en vertu de préjugés antiféministes»⁹. Toutefois, certains contestèrent violemment cette loi, la

le "côté de la quenouille". L'exclusion des femmes du pouvoir semble aller de soi, étant donné leur faiblesse, corporelle, psychique, intellectuelle. Et les rois, ayant toujours eu des fils depuis trois siècles, la vocation héréditaire de la lignée masculine paraît indiscutable à la Renaissance». Madeleine Lazard, *Les avenues de Fémynie, les femmes de la Renaissance*, Paris, Arthème Fayard, 2001, p. 341.

⁵ *Ibid.*, p. 342.

⁶ *Ibidem.*

⁷ *Ibid.*, p. 346.

⁸ *Ibid.*, p. 344.

⁹ L'exercice du pouvoir, pensaient-ils alors, été une dignité en désaccord avec la condition féminine. Madeleine Lazard, *Les avenues de Fémynie, les femmes de la Renaissance*, op. cit., p. 342-343.

considérant comme injuste et désuète. Brantôme fut de ceux-là ; on peut alors apprécier avec quelle verve ce dernier servit la condition féminine.

Dans le chapitre qu'il consacra à Marguerite reine de France et de Navarre, il démontre par l'exemple que les dames sont aussi capables de bien gouverner que les rois, que les Françaises ne seraient pas inférieures aux «Dames étrangères» qui exercent ou ont exercé le pouvoir, que le royaume s'est mal trouvé d'une infinité de rois «fats, sots, tyrans, simples, fainéants, idiots, fous», auxquels des filles de France «habiles et prudentes» auraient été bien supérieures. Cette loi salique, d'ailleurs, a été léguée par un païen et l'observer conduit à offenser Dieu. Les trois filles de Catherine et d'Henri II n'auraient-elles pas gouverné aussi bien que les rois si elles avaient eu le pouvoir ? Conclusion toute naturelle dans son apologie de la première femme d'Henri IV, dont il louait, entre autres dons, les aptitudes politiques¹⁰.

Sans doute, certaines reines purent-elles apporter un soutien considérable à leurs époux. «A la différence des habitudes matrimoniales des siècles précédents, les rois de France n'épousent pas des Françaises, des sujettes, de peur de trop élever leur famille et de s'y créer des rivaux, mais des étrangères appartenant à des familles régnantes, dont le prestige rehausse le leur et les place au-dessus de leurs sujets»¹¹. Ainsi, les souveraines pouvaient-elles servir d'intermédiaire privilégié dans les relations diplomatiques qui mettaient en scène certains membres de leur famille ou représentants de leur pays d'origine. Toutefois, et malgré les arguments des détracteurs de la loi, à la différence de son mari, la reine de France ne constitue pas une personnalité politique. Si elle participe activement à quelques affaires et seconde par moment son époux, son autorité reste soumise à la bonne volonté du souverain. Ainsi, en France, les épouses, filles ou sœurs des rois n'ont, en principe tout du moins, aucun rôle politique à jouer.

Au coucher du Soleil, les reines de France et la régence

C'est seulement au moment de la régence, «avec les réserves qu'implique nécessairement son sexe»¹², que la souveraine du royaume de France est reconnue comme capable de suppléer son époux, et qu'il lui est dès lors permis d'exercer réellement un pouvoir politique. Ce qui, au premier abord, peut paraître quelque peu paradoxal :

la loi salique réservant le trône aux hommes depuis la succession de Philippe le Bel, une régence féminine paraît incompatible avec une telle loi. Une femme peut pourtant remplacer le souverain dans certains cas : d'abord lors d'une absence momentanée, s'il part en guerre. Il ne délègue alors à la régente que ses responsabilités politiques, se réservant d'assumer les responsabilités militaires. L'impossibilité pour une femme d'assurer la défense du royaume par les armes étant la principale justification de la loi salique, cette forme de régence n'y contrevient pas¹³.

¹⁰ Madeleine Lazard, *Les avenues de Fémynie, les femmes de la Renaissance*, op. cit., p. 343. Voir à ce sujet Pierre de Bourdeille, seigneur de Brantôme, *Recueil des dames, poésie et tombeaux*, Paris, Gallimard, 1991, tome I : *Dames illustres*, et tome II : *Dames galantes*, chapitre VII.

¹¹ Madeleine Lazard, *Les avenues de Fémynie, les femmes de la Renaissance*, op. cit., p. 344.

¹² *Ibid.*, p. 347.

¹³ *Ibid.*, p. 375.

Toutefois, plus encore qu'en temps de guerre, c'est durant leur veuvage et la minorité de l'héritier au trône, que les Reines-mères exercèrent, dès le XV^e siècle, la régence au nom d'un roi. En effet, si «dans les premiers temps de la dynastie capétienne, les régents étaient des personnages qui bénéficiaient de la confiance du roi, prélats ou chevaliers, [ou si] au XIV^e siècle, ils sont choisis parmi les membres de la famille royale, oncles, frères du souverain ou princes du sang»¹⁴, dès le XV^e siècle, priorité est donnée aux femmes : épouses ou veuves des souverains, tantes, filles ou encore sœurs. Ainsi, «le XVI^e siècle, a-t-on dit, est l'âge d'or des reines et aussi des régentes, des gouvernantes de toutes espèces, presque toutes des veuves, en France, comme en Europe»¹⁵. Qui, en effet mieux que les mères ou les sœurs, est plus à même d'assurer la conservation du trône et du royaume durant une minorité royale ? Qui peut s'avérer plus dévouée au souverain que ces femmes qui, au contraire des hauts dignitaires et princes du sang, toujours prompts à s'approprier le pouvoir, ne tiennent les rênes du royaume que durant un moment relativement court, et destiné à faire le lien d'un souverain à l'autre ? Dans le cas du décès du roi, ce furent surtout les épouses royales, telles que Catherine de Médicis, Marie de Médicis ou Anne d'Autriche, qui devinrent ainsi régentes et tentèrent de protéger le royaume qui revenait à leurs fils, tout en légitimant leur pouvoir. Comme le souligne Madeleine Lazard, «aucune loi ne fixait la dévolution de la Régence en cas de minorité du roi. Les lois civiles admettaient que la veuve exerce l'entière tutelle d'un fils mineur, ce que la reine ne pouvait se voir refuser. [...] En faveur du choix de la reine mère joue l'argument de l'amour maternel, dont la vigilance est préférable à tout autre. Elle a pour elle aussi les institutions, les grands corps de l'Etat qui redoutent l'ambition des princes et les troubles qu'ils déclenchent [...]»¹⁶. A l'instar du roi, considéré comme le protecteur et pasteur de son peuple, une image se développa ainsi en faveur des reines régentes, et «la mère du roi devint le symbole de la mère du royaume»¹⁷.

Catherine de Médicis, Marie, la seconde épouse d'Henri IV, comme Anne d'Autriche par la suite, prirent ainsi le titre de régente et mère du royaume. En femme d'autorité, elles surent s'imposer et marquèrent l'Histoire de leur empreinte. Tout comme Jeanne d'Albret, la Reine Margot ou encore Catherine de Bourbon – qui, sœur du roi, devint également régente du royaume de Navarre¹⁸ – elles jouèrent un rôle d'importance et influencèrent sans nul doute la politique des deux premiers représentants de la dynastie Bourbon. A tel point que la question se pose alors : les Bourbons auraient-ils été les protecteurs des arts qu'ils sont

¹⁴ Madeleine Lazard, *Les avenues de Fémynie, les femmes de la Renaissance*, op. cit., p. 373.

¹⁵ *Ibidem*.

¹⁶ *Ibid.*, p. 374.

¹⁷ *Ibid.*, p. 373.

¹⁸ La loi salique ne s'applique à la Navarre avant qu'Henri IV, qui en était roi, ne lie ce royaume (et le destin de celui-ci) à la France.

devenus, sans l'influence de ces femmes ? Les rayons de ces deux soleils auraient-ils pu se réfléchir de la sorte et donner autant d'éclat à leur autorité et à leur puissance, sans l'aide de leurs "Artémis", ou de celles que nous avons choisi de nommer "Muses", en ce sens qu'elles inspirèrent sans nul doute leur souverain, fils, frère ou époux, leur insufflant sinon leur verve poétique, leurs desseins politiques ?

Un gouvernement par les arts, inspiré par les Muses de l'entourage royal

«Les Grecs appellent "Mousikê", l'art de la Muse, [qui est] d'abord l'art de chanter et de jouer des instruments, [c'est-à-dire] la Musique, puis ce que nous appellerions aujourd'hui la culture»¹⁹. Les neuf²⁰ Muses sœurs représentent chacune un genre de la création, parmi tous les arts liés à la mousikê : la poésie, le chant, la danse, le théâtre, mais aussi, parce que la structure du cosmos est harmonique, l'astronomie. Ces déesses grecques, protectrices des arts, des lettres et des sciences sont filles de Zeus et de Mnémosyme²¹, déesse de la Mémoire et du Souvenir.

Mnémosyme, avec ses filles dont elle conduit le chœur, préside à la fonction poétique. «Pour les grecs, en effet, sans intervention divine, nul ne peut être poète, la poésie constituant une des formes de la possession et du délire divins. Inspiré donc par la divinité, le poète (comme le devin) découvre, dans une sorte de révélation, les réalités qui échappent au regard du commun des mortels»²². Ce sont elles qui donnent l'inspiration, réelle ou mythique, à tout artiste : aux poètes, aux musiciens, ainsi qu'aux hommes de sciences. Calliope, la première née, dont le nom signifie à la belle voix, ou voix harmonieuse, est la Muse de la Poésie épique et de l'éloquence : elle «donne le rythme aux vers comme aux phrases cadencées de la prose oratoire»²³. Clio est la Muse de l'Histoire, elle «chante le passé des hommes et des cités»²⁴. Erato, souvent représentée avec une cithare, «exprime dans l'Elégie les joies et les douleurs de l'amour»²⁵. Euterpe, caractérisée par sa gaieté, est la Muse de la Musique ; tenant souvent une flûte, elle fascine par le charme de son art, les hommes comme les bêtes. Melpomène «dit la souffrance et la mort, thèmes fondamentaux de la Tragédie»²⁶. Polymnie, signifiant

¹⁹ Voir le site consacré aux Muses : <http://www.musagora.education.fr/muses/musesfr/mousike.html>

²⁰ A l'origine, les Muses sont au nombre de trois et se nomment *Méléte* (Concentration), *Mnéme* (Mémoire) et *Aoédé* (Chant). Dans son œuvre *Théogonie*, Hésiode en dénombre toutefois neuf ; à la tradition originelle, se substitue alors celle d'Hésiode.

²¹ Zeus, sous les traits d'un berger, rendit visite à Mnémosynè (fille d'*Ouranos*, le Ciel, et de *Gaia*, la Terre) pendant neuf nuits consécutives. Un an plus tard, de cette union, elle donna naissance aux Muses.

²² René Martin (dir.), *Dictionnaire culturel de la Mythologie Gréco-Romaine*, Paris, Nathan, 1992, p. 167.

²³ *Ibidem*.

²⁴ *Ibidem*.

²⁵ *Ibidem*.

²⁶ *Ibidem*.

“plusieurs chants”, est la Muse de la Poésie lyrique ou de la Pantomime, «elle inspire les poètes qui s’accompagnent de la lyre [...]»²⁷. Thalie, «qui tourne en dérision toutes choses»²⁸, est la Muse de la Comédie. Terpsichore, dont le nom signifie “joie de la danse”, se consacre à l’Art chorégraphique, quand Uranie, “la Céleste”, Muse de l’Astronomie, un globe à ses pieds, «chante l’harmonie des astres»²⁹. Compagnes d’Apollon, dieu de la Musique, du Chant et de la Lyre, elles forment avec lui et les Grâces «le chœur sacré des Dieux immortels». Elles permettent en outre d’accéder au savoir : la musique constitue une porte vers la connaissance et permet à l’homme de mieux appréhender la création divine et percevoir l’harmonie des sphères. Inspiratrices des Dieux, selon l’œuvre d’Homère, puis inspiratrices des poètes, des peintres et des musiciens, les Muses, incarnées en femmes de pouvoir, mécènes ou femmes de lettres, inspirèrent ensuite les rois.

L’avènement d’une nouvelle dynastie

Rien ne prédestinait Henri de Bourbon à devenir roi de Navarre, et qui plus est roi de France. Jeanne d’Albret, sa mère, donna le jour à deux garçons avant lui. Mais ceux qui devaient le précéder sur le trône béarnais décédèrent, tout deux, dans d’atroces circonstances alors qu’ils n’étaient encore que des nourrissons. C’est ainsi que Jeanne d’Albret, le 13 décembre 1553, donna naissance à celui qui deviendra dans un premier temps, Henri III roi de Navarre, à la mort de sa mère.

Un héritier au trône de Navarre

Cette naissance, dont le récit désormais bien connu fait partie intégrante de la légende henricienne, se déroula en musique. Dans les douleurs de l’enfantement, ayant promis à son père qu’elle ne faillirait pas aux cris et aux pleurs, Jeanne entonne ainsi bravement la célèbre hymne béarnaise *Nouste Dame deu cap deu poun* (Notre-Dame du bout du pont), censée lui donner du courage et un fils. Cet événement, incontournable et maintes fois relaté, est également marqué par le mot, non moins célèbre d’Henri d’Albret : «[ma] brebis [parlant alors de sa fille] a enfanté un lion». Prophétiques paroles nous le verrons, le lion – ou son ascendant solaire Apollon – est ainsi né.

²⁷ René Martin (dir.), *Dictionnaire culturel de la Mythologie Gréco-Romaine*, op. cit., p. 167.

²⁸ *Ibidem*.

²⁹ *Ibidem*.

L'âge d'or annoncé sous une nouvelle lignée

Au vu de l'histoire – en général, et de celle du Bourbon en particulier – il est aisé d'affirmer aujourd'hui que l'année 1589 marqua un véritable tournant dans la vie d'Henri de Navarre. La dynastie des Bourbons atteignit en effet le trône de France en cette année funeste pour la dynastie des Valois. Son dernier représentant Henri III vient de décéder ; sur son lit de mort, il appelle Henri de Bourbon et le désigne comme son successeur légitime au trône. Démarre alors une guerre virulente entre les partisans du nouveau souverain Henri III de Navarre, désormais Henri IV roi de France, et les partisans de la Ligue, bras armé des plus fervents catholiques et opposants au roi, des Guises et de l'oncle-même d'Henri (Charles de Bourbon, «Charles X» pour la Ligue, qui veut en faire le souverain du royaume), désireux de monter sur le trône. Dix ans de guerres successives se déroulèrent avant que la paix intérieure et extérieure soit promulguée. En effet, durant le printemps 1598, deux actes de paix sont conclus. En avril, le célèbre Edit de Nantes, qui instaure les conditions de la coexistence pacifique entre Catholiques et Protestants est signé de la main du roi. En mai, le Traité de Vervins établit la paix avec l'Espagne. Cette période sera appelée «le printemps de la paix». Une fois la paix restaurée, les divertissements de cour prendront le pas sur les chansons populaires partisans de la Ligue et licencieuses envers le souverain béarnais. Renouant ainsi avec la tradition des spectacles de cour donnés sous les Valois, le premier Bourbon, et son fils à sa suite, développent au sein de leur cour les cérémonies fastueuses (religieuses et profanes) qui serviront à affirmer la centralisation du pouvoir (en se recentrant autour et sur la personne royale), et à la reconnaissance de la France comme pays pacifié, prospère et souverain.

C'est fort de son expérience en tant que «courtisan» lui-même à la cour des Valois, qu'Henri IV assoit son pouvoir et affirme son autorité, donnant un rôle bel et bien politique à la musique. Amour véritable pour les arts ? Souci de la tradition ? Quelles sont les origines de cette manière de concevoir la musique ? Les actions des souverains Bourbons en faveur des arts reflètent-elles une éducation particulière en la matière ? On connaît assez bien, grâce au journal tenu consciencieusement par son médecin Héroard, l'enfance de Louis XIII, ses jeux, son apprentissage, mais qu'en est-il de son père ? Loin de la légende du roi élevé au sein des paysans, à la dure, courant pieds nus dans la campagne pyrénéenne (tel qu'on peut le trouver dans de nombreuses gravures et dessins dans les livres pédagogiques ou les livres d'histoire du XIX^e et du début du XX^e siècle), Henri de Navarre reçut, selon les desseins de sa mère Jeanne d'Albret, une éducation complète, tant politique qu'artistique, répondant pleinement aux préceptes humanistes. Mais plus encore qu'en Navarre, c'est à la cour de France auprès de Charles IX (âgé d'à peine dix ans), de ses frères et sœurs, et surtout de la reine italienne

Catherine de Médicis, qu'Henri fut initié à la musique de cour et au ballet, genre nouvellement né grâce aux recherches couplées de certains artistes français, mais également grâce aux Italiens qui avaient suivi la reine Florentine.

Après Catherine de Médicis et Jeanne d'Albret, ce sera à Marguerite de Valois, dite la Reine Margot, première épouse d'Henri IV, de jouer un rôle important de mécène et d'influencer en cela son époux : elle fit ainsi de la cour de Nérac, en Navarre, première cour du couple et de la dynastie des Bourbons, un véritable petit Louvre béarnais. Catherine de Bourbon, sœur unique d'Henri, jouera également un rôle majeur, renouant avec les spectacles qu'elle avait connus à la cour de France. Puis, ce sera au tour de Marie de Médicis (seconde épouse d'Henri et mère de Louis XIII) et d'Anne d'Autriche (mère du Roi-Soleil) de marquer de leur empreinte la destinée de la dynastie Bourbon, ainsi que l'histoire du spectacle de cour et de la musique. Ces Muses permettront, chacune à leur tour, d'inscrire les nouveaux rois régnants dans l'histoire du mécénat artistique et ouvriront la porte au Grand Siècle musical baroque, dont le troisième représentant Bourbon, Louis XIV, marquera l'apothéose.



Tableau 1 – Naissance d’Henri IV

Eugène Devéria, 1828. Huile sur toile, Pau, Musée des Beaux-Arts.

NOUSTE DAME DEU CAP DEU POUNT

Adjudat se à d'aqueste ore
Pré gat lou Diu deu ceu
Den s e bieu mis cap e leu
(Que 'm boulhe bien deulira leu)
De sa graci qu'ayman lou doun
(D'u maynat que 'm hassie lou dou)
Plé de fé nouste co b'implore
(Tout dingu'au haut deus mounts l'implore)
Nouste Dame deu cap deu pount
Adjudat se à d'aqueste ore.

Boste hilh qui s'ey mourt en crouts
Per amou de nouste amne
Que's birera per boste bouts
De tout pécat qui damne.

E ta l'ore de s'en ana
Ore d'aqueste terre
O, May de Diu dat me la ma
Ta passa la carrère.

Chapitre 1 : Henri de Navarre et la musique ou l'initiation d'un futur roi de France

«La féminisation de l'éducation d'Henri IV, celle de son environnement, traduit bien un “trend”¹ qui fut celui de la société occidentale en général»² déclare Christian Desplat, soulignant en premier lieu, dans son article, le rôle que joua sa mère, Jeanne d'Albret, dans l'éducation de son fils, influençant par là même fortement la future figure royale de France. Comme le souligne en effet l'historien, «le bouillonnement d'idées, les publications nombreuses qui entouraient alors la question éducative en général et celle du prince en particulier, s'inscrivaient dans un très large débat : si l'éducation pouvait assurer l'épanouissement de la “vertu naturelle” d'un enfant de “bonne race”, ne pouvait-on espérer qu'elle ait aussi sa part dans la sagesse du gouvernement du prince devenu adulte ?»³.

De là, deux idées principales émergent et nourrissent notre propos : l'importance, de plus en plus accrue, donnée à l'éducation – qu'elle soit politique ou artistique, et nous verrons combien ces deux domaines sont si intimement liés – en cette deuxième moitié du XVI^e siècle qui vit naître le futur souverain de Navarre, et le rôle de tout premier plan dévolu aux femmes dans l'entourage du roi : sa mère, dans un premier temps, puis sa future belle-mère et souveraine, Catherine de Médicis, auprès de qui il vécut durant son adolescence, sa sœur et enfin ses épouses, toutes deux fortement investies dans la politique de leur époux et, plus encore, grandes mécènes sur le plan artistique et musical.

¹ Une tendance.

² Christian Desplat, «Jeanne d'Albret : un modèle d'éducation maternelle ?» in *Jeanne d'Albret et sa cour*, Actes du colloque international de Pau, Evelyne Berriot-Salvadore, Philippe Chareyre et Claudie Martin-Ulrich (dir.), Paris, Honoré Champion, 2004, p. 457.

³ *Ibidem*.

Prélude : Humanisme et nouvelle éducation

Quand Ponocrates connut le fâcheux mode de vie de Gargantua, il décida de lui inculquer les belles-lettres d'une autre manière [... et], pour mieux commencer sa tâche, il pria un docte médecin de ce temps-là, nommé Maître Théodore, de considérer s'il était possible de remettre Gargantua en meilleure voie. Celui-là le purgea en règle [... et] lui nettoya le cerveau de toute corruption et de tout vice. Par ce biais, Ponocrates lui fit aussi oublier tout ce qu'il avait appris avec ses anciens précepteurs [...]. Pour parfaire le traitement, il l'introduisit dans les cénacles de gens de science du voisinage ; par émulation, il se développa l'esprit et le désir lui vint d'étudier selon d'autres méthodes et de se cultiver⁴.

Dans la première moitié du XVI^e siècle, un courant de pensée nouveau envahit peu à peu l'Europe. L'intérêt porté au monde antique accorda à la culture et, dans le cas qui nous intéresse, à la musique, une place de tout premier plan dans la vie quotidienne de l'homme et de la femme des milieux intellectuellement favorisés. Ce mode de vie et de pensée nouveau déferla alors sur la France : il s'agit de l'Humanisme. «Le XVI^e siècle en France a été marqué par un éclat remarquable d'érudition, des lettres et des arts»⁵. Né en Italie, le courant humaniste s'est en effet rapidement propagé dans toute l'Europe, atteignant l'apogée de son rayonnement au cours du XVI^e siècle.

Pour les humanistes, «le premier objectif de la culture [...] était la formation de l'homme et sa libération»⁶. Au Moyen-Âge, l'instruction était au service de la théologie. «L'école du Moyen-Âge, écrit Eugenio Garin, [...] avait visé à donner à l'homme des moyens presque parfaits pour atteindre ce qui était considéré alors comme le but suprême du savoir : l'entendement de la foi et sa défense»⁷. La conception de l'éducation des humanistes est tout autre. Rejetant les études scolastiques du Moyen Âge, qu'ils jugent trop formalistes, ils prônent les études libérales, les seules à même «d'apporter la liberté à l'homme»⁸. L'esprit humaniste est donc introducteur de cette conception novatrice et moderne : l'homme digne de ce nom est celui qui a pour essence la culture. Mais la dignité de l'homme est-elle naturelle ? Ou doit-elle s'acquérir ? Erasme, grande figure de l'Humanisme, en est convaincu : l'Homme ne naît pas Homme, il le devient, c'est par l'action qu'il se transcende. Et pour que l'Homme

⁴ François Rabelais, *Œuvres complètes*, édition établie, annotée et préfacée par Guy Demerson, Paris, Editions du Seuil, p. 106.

⁵ Florence Gioanni, *La société aristocratique française du XVI^e siècle et la musique : le cas de Marguerite de Valois (1553-1615)*, thèse de Doctorat, Université François Rabelais de Tours, Lille, ANRT Diffusion, 1996, p. 12.

⁶ Eugenio Garin, *L'éducation de l'homme moderne : 1400-1600*, [Paris], Fayard, 1968, p. 77.

⁷ *Ibid.*, p. 80.

⁸ *Ibid.*, p. 31.

devienne Homme, il lui faut être éduqué. Ce thème de l'éducation s'avère vite primordial à cette époque. Tous les grands humanistes se préoccupèrent d'éducation, à commencer par celle du Prince. Nombreux sont les ouvrages qui traitent de ce thème, et sont construits comme de véritables programmes éducatifs à suivre, afin de permettre à l'Homme de s'élever au rang d'Homme, d'échapper aux superstitions aveugles engendrées par l'ignorance : «Erasme, en 1529, avec sa *Declamatio de pueris statim ac liberaliter instituendis* ; G. Budé, en 1532, avec le *De Studio literarum recte et commode instituendo* ; Rabelais, vers 1535, dont on assure que le *Gargantua* inspira à Henri II d'Albret le fameux baptême gascon de son petit-fils»⁹, Rabelais toujours, avec son *Pantagruel* ; Luther, dès 1524, qui souhaitait que l'instruction devienne obligatoire et accessible à tous ; Calvin qui souligne également l'importance de l'éducation et, en fondant l'académie de Genève, fait de la formation l'une de ses priorités ; citons également, par la suite, le travail des Jésuites en matière d'éducation et de pédagogie : en témoigne l'édification des nombreux collèges, au sein desquels l'élite était éduquée dans les sciences et la foi chrétienne.

Entendons-nous alors sur le terme culture : «la culture ne consiste plus à recevoir passivement des connaissances définitivement élaborées. Elle consiste [désormais] à devenir capable d'agir, de découvrir, de connaître, car la condition humaine est un état de recherche, d'éternelle activité et non possession définitive»¹⁰. L'influence de ces nouvelles doctrines ne tarda pas à se faire sentir. «Si la noblesse avait longtemps fait fierté de son ignorance, de son mépris de l'abstraction intellectuelle»¹¹, elle fit bientôt volte-face. «Le goût pour les lettres, pour l'élégance et le raffinement sous toutes ces formes [envahit] peu à peu les plus hautes classes de la société française»¹², société elle-même en mutation depuis déjà plusieurs décennies.

⁹ Christian Desplat, «Jeanne d'Albret : un modèle d'éducation maternelle ?» in *Jeanne d'Albret et sa cour*, *op. cit.*, p. 459.

¹⁰ Eugenio Garin, *L'éducation de l'homme moderne : 1400-1600*, *op. cit.*, p. 80-81.

¹¹ François Bayrou, *Henri IV le roi libre*, [Paris], Flammarion, 1994, p. 65.

¹² Florence Gioanni, *La société aristocratique française du XVI^e siècle et la musique : le cas de Marguerite de Valois (1553-1615)*, *op. cit.*, p. 12.

1. La figure du Prince : vers un nouvel Hélios

Peu à peu, en effet, on s'éloigna du système social féodal du Moyen-Âge. Cette tendance commença dès le XIII^e siècle :

sous l'influence des juristes chargés d'étayer les arguments du roi contre les vassaux et le clergé dont il disputait l'autorité, le droit romain se répandit d'Italie dans toute l'Europe à partir du XIII^e siècle. N'invoquait-il pas l'idée du souverain absolu – le princeps incarnant la totalité du pouvoir, dont la volonté était loi ? Cette notion, se combinant avec l'idéal classique du héros – quasi Dieu, figure toujours dominante et bienveillante – profita du développement simultané d'un «nationalisme» littéraire, à demi historique [...]¹³.

Mais, selon l'historien Eugen Weber, c'est au XV^e siècle que ce processus tendit à s'affirmer. L'aspiration de l'époque était à la centralisation du pouvoir en la personne d'un prince. «Les états médiévaux relevaient plus du concept que de la réalité : leur territoire évoquait un puzzle de possession»¹⁴. Or, ce morcellement des Etats, l'autonomie politique et judiciaire de chaque fief qui en découlait perdirent de plus en plus leur signification.

Vers la fin du XVI^e siècle Italiens, Espagnols et Français se mirent à chanter la gloire de leur pays, à vanter la langue ou le caractère national. La figure du prince répondait au besoin contemporain de quelque autorité centrale forte imposant ordre et unité à un assemblage disparate de provinces, de cités, de fiefs et d'individus, supprimant leurs divisions, coordonnant leurs activités, mobilisant le pays tout entier au service du bien commun¹⁵.

C'est ainsi que le fonctionnement féodal se désintégra peu à peu, et que surgirent «à l'aube du XVI^e siècle, souverains et monarchies modernes»¹⁶.

En France, ce fut surtout à partir des règnes de François I^{er}, puis d'Henri II que les efforts de centralisation du pouvoir se réalisèrent le plus concrètement. Leurs tentatives ne furent peut-être pas des plus réussies, mais elles permirent néanmoins d'ouvrir la voie à leurs successeurs. Si l'absolutisme royal connut une éclipse durant les guerres de religion, «Henri IV s'empessa [en effet] de le réaffirmer»¹⁷. Langage universel, la musique contribua d'ailleurs fortement au rétablissement du pouvoir et de l'autorité royale, car comme le note Lucien Bély, «la musique exprimait spontanément une puissance politique»¹⁸. Faisant appel à la sensibilité de chacun, ce langage compris partout «participait pleinement à cet art de l'éphémère qu'exigeait le cérémonial politique»¹⁹, et s'intégrait parfaitement à la vie quotidienne de la cour.

¹³ Eugen Weber, *Une histoire de l'Europe : de la Renaissance au XVIII^e siècle*, [Paris], Fayard, 1986, p. 136.

¹⁴ *Ibid.*, p. 137.

¹⁵ *Ibid.*, p. 136-137.

¹⁶ *Ibid.*, p. 135.

¹⁷ Michel Morineau, *Le XVI^e siècle, 1492-1610*, Paris, Larousse, collection Histoire Universelle, 1968, p. 398.

¹⁸ Lucien Bély, *La société des Princes (XVI^e-XVIII^e siècle)*, [Paris], Arthème Fayard, 1999, p. 151.

¹⁹ *Ibid.*, p. 152.

Dès le début du XV^e siècle, certains humanistes estimaient que «la sécurité, la prospérité et l'efficacité du gouvernement» ne pouvaient provenir que du pouvoir d'un seul, que les lettres ne florissaient que «dans le progrès ordonné par un prince»²⁰. Car, en effet, «dans cette évolution, les princes de la fin XV^e et du XVI^e siècle trouvèrent de précieux alliés chez les hommes mêmes qui avaient formulé et répandu les valeurs de l'âge précédent»²¹ : les humanistes. Ce qui peut, en outre, nous paraître paradoxal car, comme le souligne Eugen Weber, «au XIV^e et au début du XV^e siècle, les humanistes avaient vanté les vertus civiques d'une bourgeoisie active vouée au bien public ; lorsqu'ils parlaient de Rome, ils glorifiaient la république [...]»²². Or, plus le XVI^e siècle avançait, plus la pensée humaniste semblait reculer ou, tout du moins, évoluer.

Un intérêt croissant pour les aspects moins publics de la vie, les exigences particulières de l'érudition, la recherche de l'isolement et du calme loin des foules vulgaires, tout cela incita les humanistes à quitter la ville pour la cour, à renoncer à leur premières activités civiques pour se mettre à la disposition des grands, à troquer le républicanisme pour le service de ceux qui accordaient mécénat et distinction : les princes et les grands prélats²³.

C'est ainsi que s'organisa un nouveau style de vie sociale. L'aristocratie française passa progressivement d'une existence seigneuriale à une vie dominée par les relations de cour. Ainsi, en France, à partir du règne de François I^{er} (1515-1547), la vie de la société aristocratique fut avant tout une vie de cour basée sur des rapports nouveaux entre le roi et les hommes et femmes qui l'entouraient.

Partis guerroyer en Italie, François I^{er} et les aristocrates et princes qui l'accompagnaient purent découvrir et s'inspirer du modèle des diverses cours transalpines. Ils importèrent ainsi à leur retour en France, non seulement le génie artistique et littéraire *del Rinascimento*, mais aussi l'organisation et le mode de vie qui se développaient à cette époque chez leurs voisins ultramontains. Comme le note Robert Muchembled, «[au goût personnel de François I^{er}] pour la Renaissance italienne, il faut ajouter son désir, et celui de sa mère, de créer l'écrin le plus prestigieux qui soit pour un prince promis aux plus grandes destinées, candidat à la couronne impériale et à la domination de l'occident»²⁴. La monarchie absolue, telle qu'elle existera et brillera sous Louis XIV, est en marche ; c'est sous François I^{er} que la première pierre de cet édifice politique sera posée. L'obstacle premier qui s'élève néanmoins contre cet absolutisme royal en gestation se trouve constitué principalement par la «culture guerrière de l'obéissance

²⁰ Eugen Weber, *Une histoire de l'Europe : de la Renaissance au XVIII^e siècle*, op. cit., p. 128.

²¹ *Ibid.*, p. 127.

²² *Ibidem*.

²³ *Ibid.*, p. 127-128.

²⁴ Robert Muchembled, *La société policée, politique et politesse en France du XVI^e au XX^e siècle*, [Paris], Editions du Seuil, 1998, p. 51.

réticente propre à la noblesse française»²⁵. Alors peu cultivée, l'aristocratie de race, nobiliaire et guerrière, n'a nul besoin de la culture, sa suprématie politique étant alors encore profondément enracinée. A ce sujet, Baldassare Castiglione, l'auteur du *Livre du courtisan*, fait déclarer par l'un de ses personnages, censé s'exprimer en 1506, que les Français «ne connaissent que la noblesse des armes... ; ainsi il ne leur suffit pas d'ignorer les lettres, ils les méprisent»²⁶. Et son interlocuteur d'ajouter : «si le sort veut bien que, comme on l'espère, Monsieur d'Angoulême [futur François I^{er}] arrive à la couronne, alors, comme la gloire des armes fleurit splendidement en France, celle des lettres devra y ajouter l'ornement de sa floraison suprême»²⁷. Car l'art – la culture – est un élément primordial aux yeux de François I^{er}, désireux d'affirmer son pouvoir.

En effet, le nouveau roi en est conscient très tôt, «la célébration de sa puissance souveraine, en mots comme en images, est un élément fondamental pour affirmer son pouvoir aux yeux de tous»²⁸, pour le poser en chef incontesté de la noblesse. L'art doit jouer un rôle majeur : «l'art comme la littérature ne sauraient être isolés de l'ensemble des phénomènes marquant une époque, rappelle à juste titre Robert Muchembled²⁹. Si la Renaissance trouve un tel espace de développement en France, notamment dans la vallée de la Loire, cœur de la puissance royale, c'est qu'elle correspond alors très profondément aux besoins de la monarchie. Voulu par le prince, elle lui offre un discours figuratif très élaboré pour *représenter* ce qu'il désire être aux yeux de tous, en particulier à ceux des nobles». Aussi, les somptueux et prestigieux châteaux de François I^{er}, tels Chambord ou Fontainebleau, véritables laboratoires artistiques, devinrent des lieux de rassemblement et de sociabilité, pour cette cour d'un nouveau type en gestation, mais aussi, et surtout, des endroits stratégiques pour la politique royale. Il s'agit alors d'unifier cette élite française, encore trop composite, et de la faire adhérer au nouveau souverain, via des formes culturelles portant le sceau de la monarchie. «Les images de son pouvoir, sculptées, peintes ou ciselées par des poètes, deviennent un langage commun proposé comme modèle à des élites sociales éclatées et rivales. Peut-être était-ce alors le seul moyen de rapprocher des contraires sans leur donner le sentiment d'imposer brutalement un nouveau style de gouvernement ?»³⁰. C'est ainsi qu'une

²⁵ Robert Muchembled, *La société policée, politique et politesse en France du XVI^e au XX^e siècle*, op. cit., p. 52.

²⁶ Baldassare Castiglione, *Le livre du courtisan*, Lyon, François Luste, 1538. Reprint Paris, Edition Gérard Lebovici, p. 55.

²⁷ *Ibidem*.

²⁸ Robert Muchembled, *La société policée, politique et politesse en France du XVI^e au XX^e siècle*, op. cit., p. 51.

²⁹ *Ibid.*, p. 52.

³⁰ *Ibid.*, p. 55, et celui-ci de rajouter : «art et littérature ne sont certes pas purement réductibles à des phénomènes de ce type. Mais l'on méconnaîtrait la nécessaire adéquation de la culture avec la société de l'époque si l'on refusait de considérer cet aspect des choses. La réussite de l'art renaissant provient [en effet] de sa parfaite adéquation avec les besoins de la monarchie. Même lorsqu'elle ne paraît pas glorifier le Prince, la Renaissance

société d'un genre nouveau se met peu à peu en place ; les grands nobles français vont alors se rallier aux formes et aux aspects de la nouvelle culture, qui vont leur offrir un complément de prestige. Comme le relève Florence Gioanni, «chacun y trouvait un intérêt [...] : le souverain qui multipliait les fêtes et les plaisirs, retenait auprès de lui ses gentilshommes trop portés à se battre et à comploter, quant aux cours seigneuriales, elles se faisaient un devoir d'imiter le roi en logeant et entretenant un personnel nombreux et en pensionnant des artistes venus de tous les horizons»³¹.

C'est toutefois, essentiellement auprès des milieux intellectuels que le souverain trouva de précieux alliés. Si les humanistes jouèrent un rôle important dans cette montée en puissance de la personne du roi, désormais seul détenteur du pouvoir, c'est aussi eux qui instituèrent et codifièrent cette nouvelle organisation sociale : la vie de cour. «L'orateur, le philosophe, le chroniqueur humaniste contribuait désormais à ressusciter les anciens idéaux chevaleresques qu'on adaptait aux besoins de la nouvelle élite»³², écrit Eugen Weber. Plus loin, ce dernier ajoute que «[l'humaniste] exaltait la femme, plus confinée dans son rôle de ménagère ou de mère mais, dans la culture aristocratique, en quête des choses les plus élevées, dispensatrice de plaisir, ornement des belles manières, symbole de réussite sociale. Il polissait l'image du chevalier moderne, urbain, galant, homme du monde, ou plutôt de cour...»³³. Comme le constate alors Eugenio Garin³⁴, «à l'idéal du citoyen d'une république³⁵ fait place celui du prince et du courtisan»³⁶, ce qui constitue un deuxième paradoxe de la pensée humaniste. Ainsi naquit en France le personnage nouveau du courtisan.

«La place attribuée à l'éducation au XVI^e siècle favorise le développement d'une vie de cour culturelle et cultuelle»³⁷. Une cour d'un type nouveau, constituée d'hommes et de femmes qualifiés, par Eliane Viennot, de «courtisans professionnels»³⁸, se créa ainsi autour de la personne du roi. Aristocrates de tout horizon se pressèrent à la cour, autour du souverain. «Faire partie du proche entourage du roi de France signifiait effectivement réussite et bon

transmet des messages identitaires se rattachant à lui. L'émulation qui saisit les grands nobles les conduit à tourner un peu plus leurs regards vers ce centre en train de s'esquisser.

³¹ Florence Gioanni, *La société aristocratique française du XVI^e siècle et la musique : le cas de Marguerite de Valois (1553-1615)*, op. cit., p. 13.

³² Eugen Weber, *Une histoire de l'Europe : de la Renaissance au XVIII^e siècle*, op. cit., p. 128.

³³ *Ibidem*.

³⁴ Eugenio Garin, *L'éducation de l'homme moderne : 1400-1600*, op. cit., p. 139.

³⁵ Les humanistes aspiraient en effet à former, grâce à une éducation qui allait à l'encontre des idéaux du Moyen-Âge, des hommes libres, avec des droits souverains.

³⁶ On peut définir un courtisan comme étant un homme au service de son prince ou de son roi.

³⁷ Isabelle Handy, *Musiciens au temps des derniers Valois (1547-1589)*, Paris, Honoré Champion Editeur, 2008, p. 35.

³⁸ Eliane Viennot citée par Florence Gioanni, *La société aristocratique française du XVI^e siècle et la musique : le cas de Marguerite de Valois (1553-1615)*, op. cit., p. 13.

goût. Il convenait de s'y montrer, d'y faire «sa cour»³⁹. Les liens humains jouent en effet «un rôle primordial dans l'exercice du pouvoir»⁴⁰. Et si, jusqu'au début du XVI^e siècle, la structure nobiliaire encore attachée à la période féodale pouvait constituer «le principal défi d'une monarchie en marche vers la concentration des pouvoirs et de l'absolutisme»⁴¹, il en va tout autrement à partir du règne de François I^{er}. Nobles, devenus courtisans, et souverains, chacun tire parti de cette nouvelle organisation. Le monarque ayant formé sa cour s'assure de retenir auprès de lui ses gentilshommes, et d'endiguer leurs aspirations de conspirateurs ; quant aux nobles, «derrière l'individu nouant des rapports très forts avec le souverain, se profile tout son groupe de relations et de clientèles qui se hisse collectivement au sommet de la réussite de son maître. On peut déceler l'action d'un mécanisme de réciprocité qui garantit lui-même son efficacité. Le fidèle fait don de sa personne au roi, [...] il reçoit en contrepartie une position, des honneurs, des biens matériels»⁴². Nobles et gens de haute lignée adoptèrent alors les valeurs «ruisselant du sommet de l'ordre vers ses strates subalternes»⁴³.

«Le principe d'imitation est en effet d'autant plus puissant qu'il se révèle indispensable pour se hisser à un meilleur degré ou y porter ses héritiers. Se fondre est nécessaire, avant de pouvoir prétendre briller»⁴⁴. Aussi, afin de parfaire leur éducation et de montrer au roi qu'ils étaient aptes à fréquenter sa cour, les nouveaux courtisans se tournèrent vers les nombreux manuels qui enseignaient à l'homme de cour comment agir, se mouvoir, parler ou se tenir en la présence du roi. Comme l'exprime Castiglione lui-même, «la fin du Courtisan [...] est à mon avis de gagner, par le moyen des qualités qui lui ont été attribuées par ces seigneurs, la bienveillance et le cœur du Prince au service duquel il se trouve [...]»⁴⁵. Aussi, l'art du «bien paraître», véhiculé par ces manuels, envahit bientôt toute l'Europe.

³⁹ Florence Gioanni, *La société aristocratique française du XVI^e siècle et la musique : le cas de Marguerite de Valois (1553-1615)*, op. cit., p. 15.

⁴⁰ Robert Muchembled, *La société policée, politique et politesse en France du XVI^e au XX^e siècle*, op. cit., p. 36.

⁴¹ *Ibid.*, p. 27.

⁴² *Ibid.*, p. 36.

⁴³ *Ibid.*, p. 41.

⁴⁴ *Ibidem.*

⁴⁵ Baldassare Castiglione, *Le livre du courtisan*, op. cit., p. 412.

2. La conception humaniste de la musique au milieu du XVI^e siècle

«L'Italie avait donné l'exemple de l'homme du monde, du courtisan»⁴⁶, relève Isabelle Handy. Il est à noter, en effet, que Machiavel et Castiglione, tous deux Italiens, inspirèrent les gens de haute lignée et les souverains de l'Europe entière dans l'élaboration de cette nouvelle organisation. L'époque est ainsi véritablement marquée par la prolifération des manuels «pratiques»⁴⁷, prônant les comportements idéaux que doivent afficher toutes bonnes gens. Ces auteurs laissent entrevoir la nécessité et les bienfaits d'une éducation complète en tous les domaines : un bon courtisan doit savoir se montrer valeureux et apte à manier les armes, mais s'intéresser aussi, voire s'adonner, à divers nobles passe-temps : la poésie, les lettres, la peinture, ainsi que la musique (instrumentale ou vocale) et la danse. Très vite, l'ouvrage de Baldassare Castiglione fit référence en la matière. Il s'agit de l'un des premiers du genre, et également l'un des plus importants et représentatifs. Nombre d'aristocrates se fièrent aux conseils de Castiglione concernant l'art et la manière d'être et d'agir en bon courtisan. Publié à Venise en 1528, cet ouvrage reflète la longue expérience de son auteur au service des cours de Milan, de Mantoue⁴⁸ et d'Urbino⁴⁹. Dans ces cours, il exerça des fonctions aussi diverses que celles de diplomate et de metteur en scène. Il devint ensuite ambassadeur à Rome de 1513 à 1515, au service de Léon X, puis entra dans les ordres en 1520 à la mort de sa femme, et fut nommé nonce apostolique à Madrid, en 1521, par Clément VII. Il resta en Espagne, à Tolède, jusqu'à sa mort en 1529.

Le succès de cet ouvrage fut immédiat. Introduit en France pour la première fois en 1537, à la suite de l'une des campagnes militaires de François I^{er} en Italie, il connut pas moins de quatre rééditions⁵⁰. Non seulement ce livre eut beaucoup de lecteurs, et ce dans toute l'Europe, mais, comme le souligne Fernand Roulier, «il inspira des ouvrages analogues⁵¹, si bien qu'il a exercé une grande influence sur la société des cours et, étant donné le rayonnement de celles-ci, sur la culture de l'Europe occidentale»⁵². Ce livre résume pour la première fois toutes les qualités que la Renaissance exige de l'homme de cour et «réunit tous

⁴⁶ Isabelle Handy, *Musiciens au temps des derniers Valois (1547-1589)*, op. cit., p. 35.

⁴⁷ *Le Prince* de Machiavel, le *Livre du Courtisan* de Castiglione ou encore, plus tard, *l'Homme de cour* de Baltasar Gracian.

⁴⁸ Baldassare Castiglione avait commencé sa carrière de courtisan au service de François II Gonzaga, marquis de Mantoue, cour qu'il fréquenta de 1499 à 1504.

⁴⁹ Il résida à la cour d'Urbino de 1504 à 1513.

⁵⁰ En 1580, 1585, 1592 et 1690.

⁵¹ Rabelais, Montaigne, Cervantès, Shakespeare retiendront les leçons de Castiglione et Honoré d'Urfé s'est inspiré des préceptes du comte pour écrire *l'Astrée*.

⁵² Fernand Roulier, «L'importance de la musique dans la formation de l'homme de cour. D'après *Le livre du courtisan* de Baldassare Castiglione» in *Claude Le Jeune et son temps en France et dans les états de Savoie 1530-1600 : musique, littérature et histoire*, Actes du colloque de Chambéry, Thérèse Bouquet-Boyer et Pierre Bonnifet (dir.), Chambéry, Institut de recherches et d'histoire musicale des états de Savoie, 1986, p. 198.

les conseils qui devaient permettre au courtisan de régler ses attitudes et ses comportements [...]»⁵³. A travers l'étude de plusieurs cas, Castiglione se proposait de définir quel devait être le comportement du parfait homme de cour, tout à la fois envers le prince et ses compagnons. Grâce à ce livre, il comptait, écrit-il, «apprendre aux gentilshommes vivant à la cour des princes la forme de courtoisie la plus convenable par laquelle ils puissent et sachent parfaitement les servir en toute chose raisonnable pour acquérir leur faveur et les louanges des autres»⁵⁴.

Conformément à un usage adopté par de nombreux humanistes, «l'ouvrage de Castiglione se présente sous la forme de conversations, réunies en quatre dialogues tenus à Urbino entre une douzaine de partenaires au cours des soirées du 3 au 7 mars 1507 sous la présidence d'Eléonore Gonzague, l'épouse du duc François-Marie Della Rovere»⁵⁵. Plusieurs thèmes variés s'y succèdent et s'y entrecroisent, susceptibles d'être isolés les uns des autres, mais concourant tous à la même fin : la formation du parfait courtisan. On y trouve ainsi des conseils en ce qui concerne l'éducation, les qualités physiques et morales, et les talents qu'il faut posséder, sur la langue dont le courtisan doit user dans la conversation, l'attitude qu'il doit adopter, etc. Car, comme le souligne Florence Gioanni,

tout dans la vie du courtisan est une question de forme, d'attitude, de présentation. Qu'il s'agisse de sa manière de marcher, de s'habiller, de se battre, de danser, de jouer de la musique, de parler, de rire, de se tenir devant le Prince et de s'adresser à lui. Il ne doit jamais oublier ce qu'il est (un compagnon du Prince, mais qui est là pour complaire à ses moindres désirs) ni où il est. Dans toutes ses activités [et nous verrons que la musique n'est pas la moindre] il doit «s'efforcer de montrer qu'il est digne de faire partie de l'entourage du Prince». Il est toujours en représentation⁵⁶.

La musique et la danse tiennent une place de choix dans l'éducation de l'homme et de la femme de la Renaissance. Plus que tout autre, Baldassare Castiglione met l'accent, dans son ouvrage, sur l'importance de ces deux arts. Ce dernier ne doute pas que la musique constitue un élément essentiel de la culture courtoise. Selon lui,

la musique «a la capacité de soulager des ennuis», «est un doux soulagement de nos fatigues et de nos peines», «d'un grand réconfort pour toute peine et toute souffrance». «Elle adoucit les cœurs», «vivifie les vertus de l'âme», «peut faire naître en nous une nouvelle et bonne habitude et une manière de faire tendant à la vertu, ce qui rend l'esprit plus capable de félicité»⁵⁷.

La musique constitue un passe-temps agréable qui repose l'homme de ses soucis, tout en utilisant à bon escient son temps libre. C'est un plaisir honnête, qui «enrichit à la fois ses

⁵³ Florence Gioanni, *La société aristocratique française du XVI^e siècle et la musique : le cas de Marguerite de Valois (1553-1615)*, op. cit., p. 13.

⁵⁴ Baldassare Castiglione, *Le livre du courtisan*, op. cit., p. 34.

⁵⁵ Fernand Roulier, «L'importance de la musique dans la formation de l'homme de cour. D'après *Le livre du courtisan* de Baldassare Castiglione», in *Claude Le Jeune et son temps en France et dans les états de Savoie 1530-1600 : musique, littérature et histoire*, op. cit., p. 198-199.

⁵⁶ Florence Gioanni, *La société aristocratique française du XVI^e siècle et la musique : le cas de Marguerite de Valois (1553-1615)*, op. cit., p. 15.

⁵⁷ Baldassare Castiglione, *Le livre du courtisan*, op. cit., passim.

propres connaissances et celles des autres»⁵⁸. De plus, la musique contribue, d'après lui, à la perfection de l'homme ; selon Castiglione, pratiquer de la musique permet à l'homme de se montrer sous son meilleur jour.

Aussi, selon les maximes de l'Italien, le courtisan doit savoir pratiquer l'art musical et l'art de la danse, tous deux à la perfection, avec grâce, mais sans «affection, de la manière la plus naturelle possible»⁵⁹ car, indique Castiglione⁶⁰, «le courtisan [...] quoiqu'il sache et entende bien ce qu'il fait, je veux que là encore il dissimule l'étude et la peine qui est nécessaire en toutes choses que l'on veut bien faire et qu'il montre qu'il a peu d'estime pour cette qualité, mais en s'en acquittant excellemment, qu'il la fasse beaucoup estimer par les autres»⁶¹. La connaissance et la pratique de la musique et de la danse sont en effet indispensables à un homme de cour, et ce, pour trois raisons. Tout homme de cour doit posséder une certaine culture musicale, ne serait-ce que pour ne pas paraître ridicule aux yeux des autres, «comme cela advint à un Bressian qui confondit un trombone avec une trompette dont l'instrumentiste, croyait-il, avalait, selon un rythme régulier, une moitié qu'il rejetait ensuite»⁶². De plus, sans la connaissance et la pratique de la musique, l'homme de cour ne pourrait ni chanter, ni danser, activités aussi nobles que l'équitation. «L'ignorance de la musique, de la danse, de l'équitation ne nuit à personne ; néanmoins, celui qui n'est point musicien a honte et n'ose pas chanter devant les autres ; celui qui ne sait pas la danse n'ose pas danser et celui qui ne se tient pas bien à cheval n'ose pas monter»⁶³. Enfin, écrit le comte, «on ne saurait trouver le repos des fatigues et aucune médecine pour les esprits malades qui soit plus louable et honnête en temps de loisir que celle-ci [la pratique de la musique] et principalement dans les cours»⁶⁴. Le courtisan doit ainsi savoir déchiffrer instantanément une partition, mais aussi chanter selon «la belle manière»⁶⁵, c'est-à-dire en enrichissant la mélodie

⁵⁸ Florence Gioanni, *La société aristocratique française du XVI^e siècle et la musique : le cas de Marguerite de Valois (1553-1615)*, op. cit., p. 12.

⁵⁹ Baldassare Castiglione, *Le livre du courtisan*, op. cit., p. 56. Et l'auteur de rajouter : «[...] je trouve qu'il y a une règle très universelle, qui me semble valoir plus que toute autre [...] c'est qu'il faut fuir, autant qu'il est possible, comme un écueil très acéré et dangereux, l'affection, et pour employer peut-être un nouveau mot, faire preuve en toute chose d'une certaine désinvolture». «Désinvolture» est le terme choisi par le traducteur pour exprimer le concept fameux de *sprezzatura* qui désigne, chez Castiglione, une certaine manière d'attacher peu de prix, ou plus exactement de paraître et faire mine d'attacher peu de prix, à ce que l'on fait ou ce que l'on dit. Pour exister, pour paraître, la grâce exige en effet ce que l'on peut désigner comme étant de la nonchalance, de la désinvolture, en tout cas le naturel, chez celui ou celle qui veut être ennobli de ce don. La capacité à dissimuler l'effort est une qualité essentielle du courtisan ; afin de conserver l'appui de son Prince, tout bon courtisan doit donner l'impression de maîtriser aisément, avec naturel, avec *sprezzatura*, quelque tâche que ce soit.

⁶⁰ *Ibid.*, p. 122.

⁶¹ Gardons à l'esprit que le courtisan devait paraître et montrer au roi qu'il était apte à se tenir en sa présence.

⁶² Fernand Roulier, «L'importance de la musique dans la formation de l'homme de cour. D'après *Le livre du courtisan* de Baldassare Castiglione», in *Claude Le Jeune et son temps en France et dans les états de Savoie 1530-1600 : musique, littérature et histoire*, op. cit., p. 199.

⁶³ Baldassare Castiglione, *Le livre du courtisan*, op. cit., p. 331.

⁶⁴ *Ibid.*, p. 89.

⁶⁵ *Ibidem.*

d'ornements et autres effets "nobles et agréables" : inflexions de la voix, *glissandi*, etc. «Mais il est plus beau encore de savoir chanter à la viole»⁶⁶. En effet, Castiglione conseille au courtisan de savoir jouer d'un, voire de plusieurs instruments. Très représentatif des goûts de son époque, Baldassarre Castiglione préconise l'emploi d'un instrument pour accompagner le chant ou la simple récitation, mais aussi afin que les courtisans puissent s'unir et former des ensembles purement instrumentaux⁶⁷. Si les hommes et les femmes de cour doivent savoir jouer d'un instrument, Castiglione a une prédilection particulière pour ceux de la famille des violes : «tous les instruments à touche sont particulièrement harmonieux parce que leurs consonances sont très parfaites et parce qu'on peut faire avec facilité maintes choses qui remplissent l'âme de la douceur de la musique»⁶⁸. Il est néanmoins recommandé de connaître un minimum d'éléments sur chaque famille instrumentale⁶⁹, à l'exception des instruments à vent que l'on trouve trop disgracieux, car «ils gonflent les joues»⁷⁰.

«En ce qui concerne les Dames, elles doivent posséder les mêmes qualités spirituelles et artistiques que les hommes»⁷¹. Dans son ouvrage, Castiglione définit en effet l'image idéale de la dame cultivée, douée pour les arts, pour la littérature, la musique et la danse. La musique doit ainsi faire partie intégrante de l'éducation des dames ; elles doivent être capables, elles aussi, de chanter et de pratiquer un instrument convenablement, et de danser. Leurs pratiques instrumentales – et chorégraphiques – sont cependant un peu plus restreintes et soumises aux règles de la bienséance.

Je ne voudrais pas lui voir exécuter, lorsqu'elle danse, des mouvements trop forts ou trop énergiques, ni, lorsqu'elle chante ou joue de la musique, user de ces diminuendi abrupts et fréquents, certes raffinés, mais sans beauté. Et je propose qu'elle ne joue que des instruments qui conviennent à l'effet qu'elle produit. Imaginez plutôt l'allure grossière d'une femme qui jouerait du tambour, du fifre, de la trompette ou d'autres instruments semblables [beaucoup trop malgracieux pour une dame]. Leur forte sonorité enterre et détruit l'agréable suavité qui embellit tout ce que fait une femme. En outre, lorsqu'elle s'apprête à danser ou à jouer de la musique, elle doit se laisser d'abord flatter un peu, puis commencer avec une certaine timidité, dénotant ainsi une digne modestie que des femmes éhontées ne peuvent comprendre⁷².

⁶⁶ Baldassarre Castiglione, *Le livre du courtisan*, op. cit., p. 165.

⁶⁷ Une aspiration qui débuta au début du XV^e siècle, mais qui ne se concrétisa qu'après 1550.

⁶⁸ Baldassarre Castiglione, *Le livre du courtisan*, op. cit., p. 122.

⁶⁹ Afin de faire honneur à son souverain, le courtisan se devait de développer des goûts musicaux éclectiques, afin d'apprécier toutes les soirées organisées par le roi et devait en outre veiller à la réussite de toutes les manifestations auxquelles il assiste.

⁷⁰ Baldassarre Castiglione, *Le livre du courtisan*, op. cit., p. 123.

⁷¹ Florence Gioanni, *La société aristocratique française du XVI^e siècle et la musique : le cas de Marguerite de Valois (1553-1615)*, op. cit., p. 14.

⁷² Références empruntées à Danielle Roster, *Les femmes et la création musicale : les compositrices européennes du Moyen-Âge au milieu du XX^e siècle*, [Paris], L'Harmattan, 1998, p. 33-34.

3. L'émergence de la figure féminine dans le mécénat artistique

«Dans la distribution traditionnelle des devoirs et rôles, la femme était préposée au domaine privé, l'homme au domaine public. A la différence des hommes, les femmes, privées de toute initiative dans le domaine public et culturel, ne pouvaient faire activement l'histoire ni déterminer la vie culturelle» : c'est ainsi que Danielle Roster introduit son ouvrage sur la place de la femme dans la création musicale⁷³. Toutefois, «avec l'explosion de la "Renaissance" vers 1550, qui faisait naître l'espoir d'un monde neuf, affranchi des erreurs du passé, avec l'influence des modèles italiens (car la péninsule comptait nombre de femmes) remarquables, l'élite des femmes françaises pouvait s'attendre à jouer sa partie dans ce concert de nouveautés»⁷⁴.

L'éducation des femmes, auparavant, était considérée comme très accessoire. Les jeunes filles étaient élevées en la doctrine chrétienne et essentiellement initiées «à la méthode à suivre pour examiner sa conscience et confesser ses péchés, pour ouïr la sainte Messe et communier, pour prier, réciter le rosaire et méditer. Elles [...] apprendront à lire les livres de dévotion et à chanter les cantiques spirituels ; à fuir les vices et les occasions d'y tomber ; à s'exercer aux œuvres de miséricorde, à gouverner une maison et finalement à s'acquitter des devoirs et des obligations d'une bonne chrétienne»⁷⁵. Les congrégations religieuses peuvent ainsi être considérées comme le lieu "d'études" par excellence pour la plupart des jeunes filles. Néanmoins, le couvent était, traditionnellement, un lieu d'initiation à la vie monastique, l'antichambre du noviciat et nombre de jeunes filles, tôt destinées à la clôture par leurs familles pour des raisons souvent de dot, passaient directement du pensionnat au noviciat. Pour celles qui étaient destinées à vivre dans le monde, et qui souvent ne restaient que quelques années au couvent, l'instruction religieuse était tout aussi fondamentale. «D'une congrégation à l'autre les objectifs restaient les mêmes : former ou des religieuses qui assureront l'instruction des générations futures, ou des mères de famille qui initieront les enfants aux rudiments de la religion et de la morale»⁷⁶. Les jeunes filles soumises à cette éducation observaient des règles de vie monacales : les temps de prière régissaient le déroulement de leurs journées, le reste de leur apprentissage consistait en l'étude de travaux domestiques :

⁷³ Danielle Roster, *Les femmes et la création musicale : les compositrices européennes du Moyen-Âge au milieu du XX^e siècle*, op. cit., p. 5.

⁷⁴ Madeleine Lazard, *Les avenues de Fémynie, les femmes de la Renaissance*, op. cit., p. 386.

⁷⁵ Linda Timmermans, *L'accès des femmes à la culture, (1598-1715). Un débat d'idées de Saint François de Sales à la Marquise de Lambert*, Paris, Champion, 1993, p. 445.

⁷⁶ Chantal Grell «France et Angleterre : l'héritage du Grand Siècle» in *L'éducation des jeunes filles nobles en Europe : XVII^e-XVIII^e siècles*, Chantal Grell et Arnaud Ramière de Fortanier (dir.), Paris, Presses Paris Sorbonne, 2004, p. 16.

les fillettes, selon l'établissement, l'âge et les saisons, se levaient entre 4 et 7 heures le matin et commençaient la journée en prière. Elles se couchaient entre 20 heures et 21 heures 30, après la prière du soir. L'instruction et les offices religieux, les prières, les méditations et les lectures pieuses occupaient la plus grande partie de la journée. Les autres enseignements – pour l'essentiel l'«économie domestique» et les travaux d'aiguille – comblaient les rares temps libres⁷⁷.

Seuls le catéchisme, l'initiation à la piété et à la dévotion, à l'obéissance à leurs pères et mères, puis à leurs futurs époux, dans le respect des sacrements, leur étaient inculqués.

Toutefois, dès la Renaissance et le début du XVI^e siècle, ce programme fit l'objet de débats :

la première moitié du siècle fut marquée en France par une promotion de la femme qui s'inscrit en réaction au discours misogyne de la tradition satirique et gauloise, vivace dans les années 1580-1620. Le féminisme mondain, qui s'épanouit dans les décennies 1630-1650, contribua à modifier la place de la femme dans la société. Dans le monde aristocratique, ce fut l'âge d'or des salons féminins. Le premier en date fut celui de madame d'Auchy (1605-1609, 1627-1646) ; ceux de la marquise de Rambouillet et de Madame des Loges devinrent par la suite le rendez-vous des beaux esprits. Dans ces cercles lettrés, que fréquentait la fine fleur des écrivains et des mondains, l'urbanité et la galanterie étaient de règle⁷⁸.

Durant les débats qui s'y déroulèrent, abordant alors les thèmes de «l'intelligence des femmes et leurs aptitudes intellectuelles»⁷⁹, on leur reconnut alors volontiers des domaines de compétences voire d'excellence : «les genres intimistes comme le style épistolaire ou les mémoires ; ou le roman où elles pouvaient faire briller leur imagination. Ainsi se fit jour une écriture féminine aristocratique qui donna le ton et la mode»⁸⁰. Ce fut l'âge des précieuses et des femmes savantes dont aller se railler Molière par la suite.

Dans ces salons, la distinction et de la délicatesse furent érigées en idéal de vie et de culture ; la politesse se fit exigeante, les termes grossiers furent bannis du langage, le vocabulaire galant subit lui-même des métamorphoses. [...] Les femmes savantes connurent aussi leur heure de gloire. Elles réclamaient qu'il fût mis fin au monopole masculin sur le savoir et entendaient participer pleinement à la culture de leur temps, être initiées aux disciplines les plus masculines, la théologie, la philosophie, le latin, les mathématiques et la physique⁸¹.

Peu à peu, la place et le rôle des femmes⁸² changèrent considérablement. «Cette promotion est particulièrement sensible à la cour»⁸³, et c'est en premier lieu à Anne de Bretagne que les femmes doivent très certainement cette tendance nouvelle vers «l'émancipation». En effet, c'est elle qui, la première, émit le souhait de créer, autour de la personne royale, une cour, accueillant tant les femmes de sa maison que les hommes de son époux. Jusqu'au début

⁷⁷ Chantal Grell «France et Angleterre : l'héritage du Grand Siècle» in *L'éducation des jeunes filles nobles en Europe : XVII^e-XVIII^e siècles*, op. cit., p. 16.

⁷⁸ *Ibid.*, p. 17.

⁷⁹ *Ibidem.*

⁸⁰ *Ibidem.*

⁸¹ *Ibidem.*

⁸² Bien que cet état de fait ne concerne essentiellement que les femmes issues de l'aristocratie et de la grande bourgeoisie, élites privilégiées de par leurs statuts.

⁸³ Madeleine Lazard, *Les avenues de Fémynie, les femmes de la Renaissance*, op. cit., p. 253.

du XVI^e siècle, l'entourage du roi était essentiellement masculin ; il revient ainsi à Anne de Bretagne d'en avoir fixé une nouvelle physionomie :

Anne aimait les choses de l'esprit, protégea et pensionna écrivains et artistes [...], pratiquait la lecture et la conversation. Elle savait entretenir et contenter les grands personnages invités par le roi à la Cour. La présence des dames de sa suite, bien formées à son école, n'était pas un des moindres attraits qu'ils y trouvaient. En incitant aussi les hommes à faire assaut de courtoisie, d'élégance, et à briller autrement que par des exploits militaires, elle contribuait au prestige du roi et au rayonnement de la Cour. «Une cour sans dames, c'est un jardin sans aucunes bonnes fleurs», dira plus tard François I^{er}. Considérant que toute la décoration d'une cour était des dames, il l'en voulut peupler plus que la coutume ancienne⁸⁴.

Par leur présence, les femmes donnèrent ainsi le ton de cette nouvelle organisation, et par là même influencèrent la politique du souverain. Mais, nombre de femmes de la Renaissance ne se satisfirent pas de ce simple rôle “d'ornement de la cour”. Castiglione lui-même, dans son célèbre ouvrage *Le Livre du courtisan*, confère à la “dame du Palais” «une importance comparable à celle du parfait courtisan, dont elle constitue le pendant achevé, et lui reconnaît une égale dignité dans la vie de cour. Elle n'en est plus seulement un bel ornement, mais y participe au même titre que le gentilhomme. Elle doit donc accéder à une éducation humaniste»⁸⁵. L'éducation musicale est ainsi, selon Castiglione, une nécessité pour les princesses et les dames de haute-lignée ; celles-ci d'ailleurs s'y adonnèrent avec plus d'application peut-être que nombre de courtisans, et beaucoup de princesses et grandes dames devinrent d'excellentes musiciennes dont on admirait, lors de soirées organisées à la cour, la virtuosité à jouer du luth et la beauté de la voix⁸⁶.

A la Renaissance, [en effet], la nouvelle image idéale de la dame vertueuse s'adonnant à la musique supplanta peu à peu la vision médiévale négative de la musicienne – un être qui séduit l'homme par son chant à la manière des sirènes. Il était de plus en plus rare que la musique elle-même fût considérée comme une force dangereuse pour la morale. Dans les milieux de culture humaniste, on prisait chez les femmes la beauté physique, la culture intellectuelle, le talent pour la musique et la danse, aussi l'éducation musicale jouait-elle un rôle important chez les jeunes filles de condition élevée..., certaines musiciennes *dilettantes* particulièrement privilégiées purent toutefois développer pleinement leur talent⁸⁷.

Ainsi, «[...] si les historiens sont aujourd'hui d'accord sur le rôle politique de la cour comme instrument de gouvernement correspondant à un stade précis du développement de la monarchie absolue, ils sont encore bien souvent loin de comprendre quelle fut la part précise des femmes dans ce processus – même s'ils ont plus ou moins cessé de ne les voir que comme

⁸⁴ Madeleine Lazard, *Les avenues de Fémynie, les femmes de la Renaissance*, op. cit., p. 254.

⁸⁵ *Ibid.*, p. 256.

⁸⁶ Comme le note Madeleine Lazard, «l'éducation musicale des femmes était généralement bien plus poussée que celle des hommes. Les poétesses, les grandes dames étaient souvent d'excellentes musiciennes dont on admirait la virtuosité à jouer du luth. Pourtant aucune composition féminine ne nous est parvenue, ou n'ont été mentionnées. On a en vain cherché jusqu'ici à expliquer cette absence». *Ibid.*, p. 249. C'est en Italie, berceau de l'humanisme, que, dans la seconde moitié du XVI^e siècle, des compositrices – activité jusqu'alors essentiellement masculine ou bien limitée uniquement, pour les femmes, à la sphère privée – commencèrent à faire publier leurs œuvres. Voir le chapitre consacré à Francesca Caccini dans l'ouvrage de Danielle Roster, *Les femmes et la création musicale : les compositrices européennes du Moyen-Âge au milieu du XX^e siècle*, op. cit., pp. 32-56.

⁸⁷ Danielle Roster, *Ibid.*, p. 33.

“ornements”. De fait, les femmes sont l’essence même de cette institution [...]»⁸⁸. De toutes les cérémonies religieuses ou civiles, de tous les bals, banquets, tournois et voyages, la reine et les princesses de France vivent en perpétuelle représentation. Toutefois, dès le début du XVI^e siècle, «une nouvelle fonction de représentation vient s’ajouter aux autres : celle de présider à la vie de cour. Aux vertus traditionnelles de celles qui les ont précédées s’ajoutent d’autres qualités chez les princesses de la Renaissance : elles se doivent d’être remarquablement cultivées, de protéger les arts et les lettres en mécène judicieuses, de faire régner à la cour l’élégance, le bon goût, la civilité en prêchant l’exemple et de donner le ton en matière de modes, vestimentaires ou littéraires. Si l’institution monarchique y gagne en éclat, et en pouvoir, la reine y acquiert, à titre personnel, un prestige accru»⁸⁹. Toutes vont pensionner des artistes, des peintres, des architectes, des musiciens et danseurs, des écrivains ou poètes, des savants qui vont concevoir, selon leurs volontés, les dernières pièces de théâtres, portraits, poésies, traductions et ballets de cour à la mode, et, en cela, elles vont affirmer plus encore le pouvoir qui leur est assigné⁹⁰. Médiatrices culturelles, organisatrices de nombre de spectacles, il apparaît dès lors que les reines et les princesses ont joué un rôle majeur dans l’essor et l’évolution de la musique, faisant de cet art un élément indispensable à la vie de cour et à la politique monarchique, et l’inscrivant durablement dans les divertissements de cour. La musique, tant vocale qu’instrumentale, tant dans l’intimité de la chambre que lors des cérémonies populaires que constituent les entrées et les cérémonies royales, devient pratique de cour et intègre la culture princière, dont elle deviendra un outil de propagande politique des plus efficaces. «Protectrices, éducatrices, patronnes des arts»⁹¹, certaines salonnières et nobles dames, gravitant autour des souverains et de la cour de France, vont le devenir également. Dans les années 1570, «un nouveau pas est franchi dans la démonstration de l’égalité des sexes en matière intellectuelle : quelques très grandes dames participent activement à la vie littéraire mixte qui commence à s’organiser hors de la cour, quoiqu’en liens étroits avec elle»⁹². Nombre d’entre elles animent salons et académies, qui réunissent des érudits et des grands lettrés autour d’activités, comme la création littéraire ou

⁸⁸ Eliane Viennot, *La France, les femmes et le pouvoir*, tome I : *L’invention de la loi salique (V^e-XVI^e siècle)*, [Paris], Perrin, 2006, p. 467.

⁸⁹ Madeleine Lazard, *Les avenues de Fémynie, les femmes de la Renaissance*, *op. cit.*, p. 346.

⁹⁰ Si la loi salique les tient éloignées du pouvoir souverain dans la durée, certaines reines ont en effet joué un rôle majeur auprès du souverain, et purent influencer la politique menée par le roi : «le XVI^e siècle compte certes bon nombre de reines qui, à la faveur de crises politiques, ou parce qu’elles étaient douées d’une personnalité exceptionnelle, ont su s’imposer aux hommes de leur famille, mari ou fils, et ont rempli les mêmes fonctions sans en avoir le titre, en participant activement aux affaires». Madeleine Lazard, *Les avenues de Fémynie, les femmes de la Renaissance*, *op. cit.*, p. 347. Ceci était particulièrement vrai lorsque le roi suivi de son cortège d’officiers et militaires devaient désertier la cour afin de partir au combat ; les femmes, seules à y demeurer, devaient alors présider la cour et le royaume.

⁹¹ Eliane Viennot, *La France, les femmes et le pouvoir*, tome I : *L’invention de la loi salique (V^e-XVI^e siècle)*, *op. cit.*, p. 466.

⁹² *Ibidem*.

les causeries savantes ; ce fut notamment le cas de Marguerite de Valois, et de deux de ses meilleures amies, Henriette de Clèves, duchesse de Nevers, et Claude-Catherine de Clermont, maréchale de Retz.

Catherine de Médicis et Jeanne d'Albret, qui ont côtoyé Marguerite d'Angoulême et son frère François I^{er}, furent ainsi très attentives aux préceptes de ces deux grands humanistes, amoureux des arts ; elles vont très largement s'inspirer de l'utilisation politique du théâtre, de la peinture et de la musique des premiers Valois. Leurs filles, Marguerite de Valois et Catherine de Bourbon, devinrent à leur tour d'importantes mécènes et cédèrent à l'amour de la musique et de la danse. Au centre de ce quatuor féminin, se trouve un jeune homme : Henri de Bourbon. Durant toute sa vie, ce dernier fut entouré de femmes qui constituèrent de véritables "muses", en ce sens qu'elles inspirèrent toujours le souverain dans sa politique, du moins artistique. Toutes de grande culture, ces femmes à la personnalité exceptionnelle ont conduit une politique de mécénat musical qui constitua l'un des éléments essentiels au sein du gouvernement du nouveau Bourbon, et de ses descendants. Il est indéniable que les femmes de son entourage jouèrent un rôle d'importance dans la mise en place et le développement des spectacles de cour, utilisés, sous les premiers rois Bourbons, à des fins de divertissements, mais également pour servir la propagande royaliste. Marguerite de Valois, dite la Reine Margot, première épouse d'Henri IV et célèbre mécène, fit de la cour de Nérac, en Navarre, la première cour du couple – et de la dynastie des Bourbons – un véritable petit Louvre béarnais. C'est également le cas de sa sœur Catherine de Bourbon qui, la première, renoua avec les spectacles qu'elle avait connus à la cour de France, en donnant à sa cour, en plein cœur des guerres civiles, trois ballets, qui plus est véritablement politiques. Avant elles cependant, deux humanistes, deux mécènes, permirent à Henri de faire ses premières armes en matière politique et artistique : il s'agit de sa mère Jeanne d'Albret et de Catherine de Médicis. «Si une partie de la formation des jeunes nobles est à présent dispensée dans les collèges, une autre est maintenant acquise dans l'entourage des femmes de la cour, qui seul permet d'acquérir l'art tant prisé de la "politesse"»⁹³.

⁹³ Eliane Viennot, *La France, les femmes et le pouvoir*, tome I : *L'invention de la loi salique (V^e-XVI^e siècle)*, *op. cit.*, p. 471.

Les préceptes humanistes furent bien vite adoptés par l'aristocratie française. Princes, princesses et courtisans eurent tôt fait de calquer leur éducation et leur comportement sur les conseils de théoriciens tels que Castiglione. Le truchement de l'imprimerie permit une diffusion rapide de ce type d'ouvrage, mais aussi des œuvres musicales qui furent ainsi introduites dans la vie quotidienne des familles nobles. Une femme aussi cultivée que Jeanne d'Albret devait se tenir informée du développement des théories humanistes. Elle y soumit ses enfants et leur donna ainsi l'éducation inhérente à leur rang.



Tableau 2 – Jeanne d’Albret, reine de Navarre (1528-1572)

François Clouet, 1570. Huile sur toile, Chantilly, Musée Condé.

I-1. Jeanne d'Albret et son fils, l'éducation du prince de Navarre

[...] Une éducation bien comprise et les sages leçons de sa mère, la ferme et vaillante Jeanne d'Albret, firent vite de lui un homme solide et vigoureusement trempé⁹⁴.

La “muse” initiale d'Henri de Bourbon, l'une des premières à l'avoir non seulement accompagné, dès son adolescence, dans son nouveau rôle de souverain – de Navarre⁹⁵ –, mais surtout à lui avoir inculqué toutes les valeurs nécessaires à ce futur rôle, fut sans nul doute Jeanne d'Albret, sa mère. Fille de l'illustre Marguerite de Navarre et nièce de François I^{er}, princesse du sang et reine d'un royaume dont elle souhaita toujours affirmer la liberté et l'autonomie (tant politique que religieuse), cette femme au fait des idées humanistes, et fervente protestante, s'employa à donner à ses enfants une éducation rigoureuse et les armes nécessaires aux devoirs de leur rang. En témoignent les mots qu'Henri adressa à sa mère en 1572 : «il n'y aura jamais plus obéissant fils à mère que je vous seray, et auroys grand tort si j'estois aultre, vue la grande obligation que je vous dois, non seulement pour m'avoir mis au monde, mais aussy pour la peine que vous avez prins et prenez encores pour mon bien et advancement»⁹⁶.

I-1-1. L'éducation au royaume de Navarre ou la politique de scolarisation du peuple béarnais

Le temps, les ans, d'armes me serviront
Pour pouvoir vaincre une jeune ignorance,
Et dessus moy à moy-mesme puissance
A l'advenir peult-être donneront⁹⁷.

L'éducation de son peuple, tout autant que celle de ses propres enfants, fut l'un des principaux centres d'intérêt de la souveraine de Navarre. S'il est un domaine dans lequel Jeanne s'investit plus que tout autre, et mena une politique des plus innovantes, ce fut en effet dans la réforme de l'enseignement en Béarn. Elle fit de cette refonte de l'éducation son cheval de bataille et souhaita offrir dans son fief, en Navarre, la possibilité pour tous d'accéder aux enseignements généraux, et non plus seulement de nature religieuse, réservés jusqu'alors à l'élite, mais également à la culture, apanage des nobles et rares lettrés.

⁹⁴ C. Calvet, *Manuel d'Histoire de France, Cours élémentaire*, Paris, 1894 cité par Christian Desplat, «Jeanne d'Albret : un modèle d'éducation maternelle ?» in *Jeanne d'Albret et sa cour, op. cit.*, p. 457.

⁹⁵ Jeanne d'Albret mourut quelques jours avant le mariage de son fils, et bien avant que ce dernier accède au trône de France.

⁹⁶ Lettre d'Henri de Navarre à Jeanne d'Albret le 1^{er} mars 1572, citée par Bernard Berdou d'Aas, *Jeanne III d'Albret*, Anglet, Atlantica, 2002, p. 471.

⁹⁷ Sonnet de Jeanne d'Albret, cité par Bernard Berdou d'Aas. *Ibid.*, p. 11.

Par son éducation, Jeanne s'était trouvée à la source même de cette rénovation. Son oncle, François I^{er}, avait été le "Père des Lettres" et le fondateur du Collège des lecteurs royaux, et d'autres moins connus, comme celui des Lascaris à Milan. Sa mère, Marguerite d'Angoulême, subventionnait également des centres d'études, dont l'université de Bourges [...]. C'était d'ailleurs une tradition chez les souverains de Navarre, puisque le collège parisien de ce nom avait été créé par une de leurs reines⁹⁸.

Les plus grands humanistes se préoccupèrent d'éducation – en témoignent les nombreux ouvrages qui lui sont consacrés – à commencer par celle du Prince. En effet, la plupart des grands penseurs et auteurs humanistes établissaient un lien de causalité entre une bonne éducation et une bonne naissance⁹⁹. «Toutefois, dans la seconde moitié du XVI^e siècle, deux paramètres nouveaux interviennent : le programme pédagogique de la Réforme calviniste et de nouvelles propositions humanistes. La relation [inhérente entre lignage et éducation] n'apparaît plus nécessaire ; Jean Bodin, en 1559, exprimait un principe novateur, sinon révolutionnaire : "Je voudrais que les enfants de tous les citoyens, à quelque catégorie qu'ils appartiennent, s'ils paraissent doués pour les lettres, reçoivent dorénavant une éducation et une instruction données selon une méthode officielle dans un collège public"»¹⁰⁰. A la suite de Jean Bodin, Jeanne d'Albret souhaita que tous ses sujets puissent avoir accès à la culture. C'est ainsi que la reine de Navarre entreprit une politique de scolarisation de son peuple béarnais. Le pasteur J. Raymond Merlin, dès son arrivée en 1563, décrivit en ces termes les intentions de la souveraine dans une lettre datée du 23 juillet de cette même année et destinée à Calvin : «elle désire instituer en ce pays des escolles et un collège»¹⁰¹.

I-1-1-1. L'éducation, arme contre l'ignorance et la "barbarie"

«Dans le *Recensement de Gaston Fébus de 1385*, on trouve cinq indications (sic) d'écoles : à Lacq et à Navarrenx, il est question d'un "maeste de l'escole", à Coarraze, il est fait mention de la "salle confrayrere en que demore lo maeste de l'escole", à Orthez enfin, nous trouvons mention de "l'ostau en que es l'escole"»¹⁰². Ces indications témoignent donc de l'existence d'écoles en Béarn, et ce dès le XIV^e siècle. L'une des premières tâches de Jeanne fut d'ailleurs de remplacer les maîtres d'écoles de confession catholique par des calvinistes. Sa volonté d'éduquer son royaume manifeste clairement son désir d'y implanter

⁹⁸ Françoise Kermina, *Jeanne d'Albret, la mère passionnée d'Henri IV*, Paris, Perrin, 1998, p. 237.

⁹⁹ C'est ce que met en évidence Christian Desplat dans son article : «Jeanne d'Albret : un modèle d'éducation maternelle ?» in *Jeanne d'Albret et sa cour*, op. cit., pp. 457 à 499.

¹⁰⁰ Jean Bodin cité par Christian Desplat, «Jeanne d'Albret : un modèle d'éducation maternelle ?», in *Jeanne d'Albret et sa cour*, op. cit., p. 459.

¹⁰¹ Michel Grosclaude, «L'enseignement élémentaire en Béarn» in *Le Béarn sous Jeanne d'Albret*, Exposition pour le 4^e centenaire de la publication des Psaumes béarnais, du 18 février au 31 mars 1983, Catalogue d'exposition, Bibliothèque Municipale de Pau, Per Noste, p. 54.

¹⁰² *Ibidem*.

de manière plus profonde la religion protestante¹⁰³. Il importait de permettre à tous de pouvoir faire une lecture personnelle de la Bible¹⁰⁴. Mais par cette politique, la reine de Navarre répondait également aux volontés et fondements-mêmes de la religion calviniste : sans l'éducation, l'homme nouveau ne pouvait accéder à sa condition d'homme et à «l'éminente dignité que procure le travail»¹⁰⁵.

Jeanne d'Albret en était certaine : par «la connaissance, plus que par la coercition, elle atteindrait les âmes»¹⁰⁶. Son propos est clair à ce sujet ; en témoigne la préface de ses *Lois Collégiales de l'académie d'Orthez*, dans laquelle elle écrit que le but de son entreprise, et par là même l'un des devoirs de sa charge, est «soit de détruire une barbarie enracinée dans les esprits, soit de prévenir la barbarie naissante», et elle conclut que cette institution «nous donnera dans ces régions des lettres autochtones en quelque sorte. Dès lors nous n'aurons plus besoin d'aller chercher au-dehors ce que nous possèderons abondamment et qui aura pour but suprême l'augmentation de la gloire de Dieu tout puissant et tout bon, le développement de son Eglise et le bien public»¹⁰⁷. Elle insiste donc sur la nécessité que tous aient accès à la parole divine par le biais de l'instruction, seule à permettre d'échapper aux superstitions aveugles qu'engendre l'ignorance, et à offrir à tous ses sujets une vie chrétienne éclairée¹⁰⁸.

Jeanne d'Albret développa ainsi les écoles à travers toute la Navarre, et fut également à l'initiative de l'édification du prestigieux Collège d'Orthez. A la fin de son règne, près de deux cents pensionnaires, dont la moitié étaient des boursiers, et environ deux cents externes y étaient inscrits ; «aussi, à la fin du XVI^e siècle, le contraste est-il frappant avec le reste de la France, sinon même de l'Europe : tous les petits Béarnais avaient à leur portée une instruction publique gratuite»¹⁰⁹. Les jurats d'Orthez énumérèrent les différentes matières enseignées lors de leur déposition de 1579 :

l'an 1566, il plut à sa Majesté de créer dans son pays un collège où seront admis tant les autochtones que les étrangers, afin de recevoir un enseignement de toutes sciences divines et

¹⁰³ «La Réforme a donné une impulsion nouvelle à l'enseignement et spécialement à l'enseignement du peuple et des enfants des paysans», souligne Michel Grosclaude, «L'enseignement élémentaire en Béarn» in *Le Béarn sous Jeanne d'Albret*, op. cit., p. 54.

¹⁰⁴ Les obligations du régent consistaient à apprendre aux enfants à «pregar Diu» (prier Dieu) et plus généralement à leur inculquer, dit le document de Laruns (Contrat d'engagement d'un régent à Laruns, Archives départementales B. 5963 folio 333), tout ce qu'il sera en mesure de leur apprendre pourvu que ce soit conforme à la Parole de Dieu et à la Sainte-Ecriture. Voir Michel Grosclaude, *Ibid.*, p. 55.

¹⁰⁵ Christian Desplat, «Jeanne d'Albret : un modèle d'éducation maternelle ?», in *Jeanne d'Albret et sa cour*, op. cit., p. 461.

¹⁰⁶ Françoise Kermina, *Jeanne d'Albret, la mère passionnée d'Henri IV*, op. cit., p. 238.

¹⁰⁷ Robert Darrigrand, «L'enseignement secondaire en Béarn» in *Le Béarn sous Jeanne d'Albret*, op. cit., p. 61.

¹⁰⁸ «En faisant de l'instruction l'une des tâches principales de l'Eglise, Jeanne adoptait une attitude caractéristique du calvinisme, à l'instar de Genève et en vertu de la croyance que seule une bonne éducation permet à chacun de "participer au plan de Dieu" quelle que soit sa position sociale», Nancy Lyman Roelker, *Jeanne d'Albret Reine de Navarre 1528-1572*, Paris, Imprimerie nationale, 1979, p. 262.

¹⁰⁹ Nancy Lyman Roelker, *Jeanne d'Albret Reine de Navarre 1528-1572*, op. cit., p. 262.

humaines. Ceci afin que soient formés et reconnus des personnages savants, tant en langues hébraïque et grecque, en théologie, philosophie, arithmétique, musique qu'en d'autres sciences humaines¹¹⁰...

Des chaires de latin, de grec, d'hébreu, de mathématiques, de philosophie et de théologie furent ainsi créées. La musique était également bel et bien présente au sein du programme. Le professeur de musique jouait d'ailleurs un rôle important à tous les niveaux (élémentaire, secondaire et supérieur). Au sein de l'Académie, le chant était enseigné par un maître à chanter ; pendant une heure, tous les jours, les étudiants apprenaient à exécuter parfaitement les *Psaumes* de Marot, puis de Salette.

Une des grandes nouveautés réalisées par cette reine fut également l'admission des filles au sein de son collège. Dans l'article 32 des *Ordonnances de 1566*, on peut lire : «pareil rolle sera aussy fait des filles qui sont en bas aage et qui n'ont nul moyen de vivre et de s'entretenir, par toutes les églises, affin que de mesmes deniers et en écolle séparée elles soient enseignées, nourries et entretenues par des femmes sages et pudiques, par leur industrie pouvoir après se nourrir et entretenir et servir au public»¹¹¹.

I-1-1-2. Pour une place légitimée de la femme dans la société

A la Renaissance, on commença à se soucier de l'instruction féminine, avec toutefois une certaine prudence.

Dans toute l'Europe se multiplient les traités d'éducation, dont s'inspirent collègues et précepteurs. Mais seule est envisagée l'organisation des études masculines. Les humanistes qui ont parlé de pédagogie, Guillaume Budé, Jean Bodin ou Pierre Ramus, restent muets sur l'éducation des femmes [...]. En fait, l'idéologie humaniste est restée essentiellement aristocratique et masculine. On pouvait encore, au XVI^e siècle, élever la même protestation que Christine de Pisan au XV^e siècle : «si la coutume était de mettre les petites filles à l'école et que communément on leur fit apprendre les sciences comme on fait aux fils, elles apprendraient aussi parfaitement et entendraient les subtilités de tous les arts et sciences comme ils font»¹¹².

Au lieu de cela, ajoute Christine de Pisan, la femme, «dès son enfance est tenue en oisiveté à la maison, et comme si elle n'était pas capable de plus haut office, il ne lui est permis de toucher autre chose que l'aiguille et le fil ; et quand elle est parvenue aux ans de maturité, elle est baillée [placée] sous la puissance de la jalousie de l'homme¹¹³, ou elle est enfermée à

¹¹⁰ «El l'an mil cinq cent sixante et sieys a sa Mat playou de erigir en lo present pays ung college per aqui estar recebuts tant los havitans deu present pays que austres estrangers per estar enseignats en toutes sciences divines et humaines. Eta daqueres fys esten cometuts et recebuts personadges doctes tant en las lengues hebraïques, grecques de theologie, philosophie, arithmetique, musique que autres sciences humaines...», citation empruntée à Robert Darrigrand, «L'enseignement secondaire en Béarn» in *Le Béarn sous Jeanne d'Albret*, op. cit., p. 68.

¹¹¹ Christian Desplat, «Jeanne d'Albret : un modèle d'éducation maternelle ?», in *Jeanne d'Albret et sa cour*, op. cit., p. 461.

¹¹² Madeleine Lazard, *Les avenues de Fémynie, les femmes et la Renaissance*, op. cit., p. 213.

¹¹³ Comme le souligne Madeleine Lazard, «l'ignorance féminine n'est pas inscrite dans les nécessités naturelles, mais dans les impératifs de coutumes injustes. C'est à la "nourriture" (l'éducation), à la fortune, à la domination

toujours en cloître de nonnains»¹¹⁴. A cette époque, l'utilité-même du savoir féminin¹¹⁵ prête encore à controverse : «ne risque-t-il pas d'encourager leur perversité naturelle, leur orgueil, de mettre en péril leur pudicité et de les détourner de leur vocation ménagère ? [...] Si on l'instruit, faut-il craindre que le savoir la rende capable d'affirmer son pouvoir»¹¹⁶. Le cœur du problème ne réside-t-il pas ici même ? En effet, les hommes redoutent la perversité de la femme bien plus que sa fragilité, voire ses faiblesses ou incapacités intellectuelles. Ainsi, si Castiglione souhaitait pour la femme, nous l'avons vu, une culture et une éducation culturelle assez proches de celle du courtisan, certains contemporains craignent que celle-ci puisse s'émanciper et prendre le commandement : «si le monde changeait et si les femmes pouvaient un jour prendre la baguette en main et s'adonner à l'exercice des armes et des lettres dans lesquelles sans aucun doute elles ne tarderaient pas à exceller, malheur à nous !»¹¹⁷.

Cependant, certains humanistes émirent le souhait de donner une formation intellectuelle aux femmes. L'Espagnol Juan Luis Vives et l'Hollandais Erasme faisaient partie des quelques humanistes qui se sont intéressés à la question et se sont, chose plus remarquable encore, montrés favorables à l'instruction des jeunes filles : «[leurs] réflexions sur l'éducation à leur donner relèvent d'une préoccupation beaucoup plus large, celle d'une nouvelle définition du rôle de la famille dans la vie sociale, d'une même volonté de revaloriser l'instruction matrimoniale, et de ce fait, le rôle de l'épouse et de la mère» et l'auteur d'ajouter :

Erasme convient des avantages de l'éducation ménagère. Mais il prise plus encore la culture intellectuelle, à laquelle il attribue une influence décisive sur la formation de l'esprit et du cœur. Aussi pense-t-il que seul le «vulgaire ignorant» juge inutile pour les filles de s'initier aux belles-lettres. Il est presque le seul, parmi les humanistes, à concevoir l'amertume des femmes auxquelles on refuse l'accès à la connaissance [...]. Quant à Vives, il estime que l'instruction intellectuelle fait partie de la préparation au mariage [...]. Comme Erasme, il s'inscrit en faux contre le préjugé selon lequel la femme met son savoir au service du mal, et très précisément de l'impudeur. Puisque les hommes se perfectionnent par la science des lettres, pourquoi les femmes n'en

tyrannique des hommes qu'est due l'inégalité intellectuelle des sexes. Ce que soutiennent, dès la première moitié du siècle, Henri Corneille Agrippa, dans son traité *De la noblesse et pré-excellence du sexe féminin* (traduit du latin en français en 1537), le juriste Louis Le Caron dans *Claire ou de la prudence du droit* (1554) ou le Lyonnais Claude de Taillemont dans son *Discours des champs faez à l'honneur et exaltation de l'amour et des dames* (1553). Montaigne de même affirmera plus tard que la supériorité masculine est une donnée culturelle et non pas naturelle : «Les mâles et femelles sont jetés en même moule : sauf l'institution [l'éducation] et l'usage, la différence n'y est pas grande». Mais ces moralistes restent l'exception. La question de l'éducation des filles au XVI^e siècle se pose dans un héritage culturel chargé d'images péjoratives. Le discours théologique et les théories médicales – qui remontent à l'Antiquité – se renforcent et se cautionnent mutuellement pour confirmer l'infériorité féminine». Madeleine Lazard, *Les avenues de Fémynie, les femmes et la Renaissance, op. cit.*, p. 214.

¹¹⁴ Christine de Pisan citée par Eliane Viennot, *La France, les femmes et le pouvoir*, tome I : *L'invention de la loi salique (V^e-XVI^e siècle)*, op. cit., p. 515.

¹¹⁵ «Qu'en feront-elles une fois mères ?», se demande l'écrivain Agrippa d'Aubigné : «Quand le rossignol a des petits, il ne chante plus», citation empruntée à Madeleine Lazard, *Les avenues de Fémynie, les femmes et la Renaissance, op. cit.*, p. 215.

¹¹⁶ *Ibid.*, p. 214-215.

¹¹⁷ Bandello cité par Madeleine Lazard. *Ibid.*, p. 232.

feraient-elles pas autant ? L'étude, qui occupera toute l'âme de la jeune fille, la gardera de l'oisiveté¹¹⁸, et des divertissements frivoles¹¹⁹.

Ainsi, par son action innovante, la reine de Navarre s'inscrit-elle dans cette réflexion humaniste sur la place de la femme dans la société, et sur le rôle et l'importance de l'instruction tant des hommes que des femmes. Elle permit aux jeunes filles de moindre condition, qui faisaient partie de ses sujets, d'intégrer son collège si réputé¹²⁰.

[...] On sent [la souveraine] souvent irritée du préjugé concernant la prétendue infériorité des femmes. «Je ne m'amuserai à ce dédaigneux épithète d'imbécillité de femmes, car si je voulais ici entreprendre la défense de mon sexe, j'ai assez de raisons et d'exemples contre ce charitable qui en parle quasi comme par pitié». Elle venait d'une famille où la tradition éducative était forte. [...] Un modèle de femmes supérieures et formatrices s'était [...] transmis jusqu'à Jeanne dont elle s'inspira en veillant à l'éducation de quelques jeunes filles de son entourage, comme l'avait fait sa propre mère, Marguerite d'Angoulême. Elle ne pouvait donc que s'accorder au mouvement de promotion féminine qui correspondait à son idéal religieux¹²¹.

L'instruction des filles constituait, assurément, un des principes fondamentaux de la Réforme. Luther l'affirme, «les filles doivent aller à l'école aussi bien que les garçons»¹²². Affichant les préceptes et valeurs morales de la religion réformée, ce dernier souligne encore que mieux vaut instruire les jeunes filles que de les laisser s'adonner à des passe-temps et oisivetés qui les détourneraient de leur foi et de leur vocation¹²³ de ménagère et de mère : «le temps ne leur manque pas pour cela, ne serait-ce qu'une petite heure par jour¹²⁴, elles savent bien en trouver et bien plus mal employé quand il s'agit de danser, de chanter des rondes et de tresser des couronnes»¹²⁵. En effet, si en Italie, en France ou encore en Angleterre, il était communément admis que la pratique du chant et des instruments était une qualité requise pour les hommes et les femmes de haute lignée (courtisans, princes et princesses, rois et reines,

¹¹⁸ Comme le souligne Madeleine Lazard, «si diverses qu'apparaissent l'éducation et l'instruction des femmes à la Renaissance, leur but reste identique. Etre bonnes chrétiennes, épouses et mères, telle est leur vocation. Quant à l'enseignement qu'on leur dispense, il est inspiré par la méfiance de la nature féminine et vise avant tout à les prémunir contre leur faiblesse naturelle, à les tenir toujours occupées pour les préserver des tentations de l'oisiveté qui mène les filles aux pensées les plus pernicieuses». Madeleine Lazard, *Les avenues de Fémynie, les femmes et la Renaissance*, op. cit., p. 216.

¹¹⁹ *Ibid.*, p. 218-219.

¹²⁰ «L'accès à la culture était reconnu de plein droit aux princesses et aux femmes de haut rang. Ne détenaient-elles pas, par leur position sociale, un certain pouvoir qui les rapprochait des hommes ? Elles pouvaient donc accéder au savoir [...] mais ce droit n'était pas communément admis dans toutes les classes de la société». *Ibid.*, p. 215-216.

¹²¹ Françoise Kermina, *Jeanne d'Albret, la mère passionnée d'Henri IV*, op. cit., p. 243.

¹²² Luther cité par Françoise Kermina, *Jeanne d'Albret, la mère passionnée d'Henri IV*, op. cit., p. 242.

¹²³ Comme le souligne Françoise Kermina, «la femme [...] selon l'éthique protestante, était appelée à jouer un rôle plus important qu'autrefois à l'intérieur de la famille considérée en elle-même comme une cellule religieuse». *Ibidem*.

¹²⁴ «Luther demande des écoles pour les filles comme pour les garçons [...] mais assigne à l'éducation féminine des limites très strictes : elle doit lui permettre de diriger son ménage et d'élever chrétiennement ses enfants sans plus. Moins exigeant, Calvin attend simplement de la femme qu'elle soit chaste, économe, patiente et bonne garde-malade». Madeleine Lazard, *Les avenues de Fémynie, les femmes et la Renaissance*, op. cit., p. 224.

¹²⁵ Françoise Kermina, *Jeanne d'Albret, la mère passionnée d'Henri IV*, op. cit., p. 242.

et cætera), «dans l'aire linguistique allemande, la formation musicale approfondie des femmes était généralement décriée, y compris dans l'élite»¹²⁶ :

en 1550, l'ambassadeur du roi Henri VIII qui s'était rendu en Allemagne pour rencontrer Anne de Clèves (1515-1557), future épouse du roi d'Angleterre, envoyait au souverain le rapport suivant : «Elle ne chante ni ne joue d'un instrument, car, en Allemagne, on jette le blâme sur les grandes dames cultivées ou possédant quelques connaissances de la musique, y voyant une preuve de leur légèreté». Dans les provinces réformées, les monastères de femmes – seuls lieux de culture et d'exercice de la musique auxquels ces dernières avaient accès – furent dissous¹²⁷.

Si la musique profane, trop oisive, insidieuse, corruptrice et encline à répondre aux penchants pernicieux des femmes est ainsi, sinon proscrite, du moins vivement déconseillée, Martin Luther – amateur de musique, flûtiste, luthiste et qui appréciait de chanter en famille les motets de Josquin des Près – se prononça en faveur de l'éducation musicale des femmes, tant que cette pratique restait du domaine du culte et de la profession de foi : «il définissait la musique en général comme une éducatrice des mœurs qui adoucit les sens et les rend plus paisibles, plus vertueux et plus raisonnables. [Il préconise dès lors le maintien de la musique] dans les écoles afin que les jeunes puissent s'exercer assidûment dans cet art, car il forme des gens au sentiment délicat»¹²⁸. La musique, par le biais du chant des psaumes, lors du culte et *ès maison*, prépare en un sens les femmes à leur rôle de pieuses chrétiennes, de femmes vertueuses et de mères. Toutefois, l'apprentissage de la musique savante – de la composition et de la théorie musicale – leur est prohibé :

alors que les garçons doués apprenaient dans les écoles latines les bases de la théorie musicale et, outre le *cantus planus* (chant choral monodique), également le *cantus figuralis* (chant choral polyphonique) beaucoup plus compliqué, les écoles réservées aux filles ne leur enseignaient que de simples chants chrétiens monodiques, afin qu'elles puissent, à l'église, joindre leurs voix au chœur des fidèles et, à la maison, chanter à leurs enfants des chansons pieuses et édifiantes pour les élever en bons chrétiens. A cet égard, Luther a véritablement posé les bases d'une éducation musicale spécifique des sexes [...]. Ainsi écrit-il dans ses *Discours de table* : «les hommes ont le buste large et les hanches étroites, aussi ont-ils plus d'entendement que les femmes qui ont le buste étroit et les hanches et le siège larges, parce qu'elles doivent rester à la maison, vaquer tranquillement aux soins du ménage, porter des enfants»¹²⁹.

Dans le collège de Navarre, le chant des psaumes fut bel et bien enseigné aux jeunes filles et jeunes garçons. Répondant aux principes fondateurs de la Réforme, Jeanne entreprit même de faire traduire les psaumes de David en langue béarnaise, afin que tous aient plus facilement accès à la prière et la louange divine. Néanmoins, cette expérience, certainement trop novatrice et émanant de conceptions trop modernes, tourna court. Les filles reçues à Orthez durent ainsi quitter le collège dès 1571 et retourner auprès de leurs familles, «pour éviter tout scandale»¹³⁰.

¹²⁶ Danielle Roster, *Les femmes et la création musicale : les compositrices européennes du Moyen-Âge au milieu du XX^e siècle*, Paris, L'Harmattan, 1998, p. 38.

¹²⁷ *Ibidem*.

¹²⁸ *Ibidem*.

¹²⁹ *Ibid.*, p. 38-40.

¹³⁰ Françoise Kermina, *Jeanne d'Albret, la mère passionnée d'Henri IV*, *op. cit.*, p. 243.

I-1-1-3. Permettre aux Béarnais de vivre leur foi dans leur langue

Hormis l'éducation, un autre domaine culturel et politique dans lequel Jeanne d'Albret s'impliqua fortement fut celui de la traduction.

En cela elle était bien de son temps, la Renaissance marquant la victoire des langues nationales, et l'étiollement définitif du latin comme moyen d'expression de l'élite intellectuelle. C'était la conséquence paradoxale [...] de la redécouverte des textes anciens, que les écrivains ambitionnèrent d'égaliser chacun dans sa propre langue. Ce mouvement se retrouve dans tous les pays d'Europe, mais particulièrement en France, aussi bien sur le plan administratif, avec l'ordonnance de Villers-Cotterêts, que sur le plan littéraire, François I^{er} ayant promu une véritable politique des traductions, très nombreuses sous son règne¹³¹.

Jeanne répond également en ce domaine aux préconisations de la Réforme. «Qui est-ce donc qui se pourra assez esmerveiller d'une audace tant effrenée qu'ont eut les Papistes, et ont encore, qui contre la défense de l'Apostre chantent et brayent de langue estrange et incongrue, en laquelle le plus souvent ils n'entendent pas eux-mêmes une syllabe, et ne veulent que les autres y entendent ? Or saint Paul nous monstre que nous devons tenir un autre chemin. Je chanteray de voix, je chanteray d'intelligence» déclarait Calvin¹³², partisan, comme Luther de la traduction en langue vernaculaire des textes sacrés afin de les rendre compréhensibles et accessibles à l'ensemble des fidèles. La liturgie réformée change en effet fondamentalement le rôle de l'officiant et de l'assemblée. Chacun doit pouvoir comprendre l'Histoire Sainte, le message doit être clair et intelligible pour tout un chacun. Aussi la Bible est-elle désormais publiée en langue vernaculaire dans les pays et royaumes partisans de la Réforme religieuse. De plus, la participation vocale active des fidèles lors du culte constitue l'un des moteurs principaux de la Réforme. A cette fin, le chant en latin est également abandonné au profit d'hymnes – souvent de construction simple, afin de ne pas déranger la perception des paroles et afin que la musique, faire-valoir du support textuel, enflamme le cœur des hommes, les émeuvent, mais ne les détournent pas du texte sacré – en langue vernaculaire (allemand, français, anglais) que tous peuvent comprendre et chanter à l'église.

En Navarre, la langue officielle du Prince et de l'Etat est le béarnais, utilisé par l'administration dans tous les actes officiels : «l'emploi privilégié de cette langue constitue l'un des éléments fondamentaux de la politique d'autonomie que Jeanne d'Albret entend mener en Béarn après la mort d'Antoine de Bourbon et dès le début de l'année 1563»¹³³. La reine souhaite également étendre cette mesure aux textes religieux. Par voie de conséquence, c'est

¹³¹ Françoise Kermina, *Jeanne d'Albret, la mère passionnée d'Henri IV*, op. cit., p. 243.

¹³² Calvin cité par Daniel Salaün, «Adaptation musicale du psautier huguenot à la langue béarnaise par Arnaud de Salette (1583)» in *Jeanne d'Albret et sa cour*, op. cit., p. 401.

¹³³ François Pic, «A propos de l'emploi de l'occitan par la Réforme : le catéchisme bilingue français-béarnais de Jean Raymond-Merlin» in *Bulletin de l'Association d'étude sur l'humanisme, la réforme et la renaissance*, n° 15, 1982, p. 38.

le béarnais qui sera utilisé lors du culte réformé, instauré par la souveraine en religion d'Etat. Jeanne d'Albret entreprend ainsi un programme de traductions afin que les divers supports religieux – Psaumes de David, Epîtres et Evangiles, et Bible – soient traduits en langue vernaculaire : «elle commanda ainsi la traduction des psaumes de David en gascon à Pierre de Garros, conseiller au siège présidial d'Armagnac à Lectoure ; du Nouveau Testament en basque à Jean de Liçarrague¹³⁴ ; des Epîtres et Evangiles des cinquante-deux dimanches en béarnais à Claude Regin [...]»¹³⁵. L'outil principal du culte réformé, que constitue le recueil des Psaumes de David, est également traduit dans cette langue. C'est au pasteur Arnaud de Salette¹³⁶ que revient la traduction entreprise, en 1568, du psautier français de Clément Marot et des textes de Théodore de Bèze, publiée sous le titre : *Los Psalmes de David metuts en rima bernesa*. On peut déduire des quelques mots de la dédicace faite au roi de Navarre, Henri, que la réalisation de cet ouvrage répond à une commande officielle de la reine passée en 1568. On peut y lire aussi le souci de Jeanne de permettre à ses sujets, via leur langue maternelle, de louer Dieu, et y voir l'outil didactique qu'elle conçut par ce biais :

Jo'vs presenti, mon Rei, las cançons que cantava
Lo profèta David quan au mon demorava ;
Jo'vs presenti les cants qu'un sabent e gran rei
He per nos ensenhar de plan cantar la lei [...].

De son temps eth cantava en ebbriu solament ;
Après Diu a volut que tot semblablement
Lo grèc et lo letin son profeta parlasse,
E tant Grecs que Letins en lor lengau ensenhass
Despuish, eth a parlat enter nos lo francès,
E ara, comme auditz, eth parla lo bernés ;
Lo bernès pauc batut en versificatura,
Totasvetz qui receu la medisha mesura
Que lo sobte gascon ni lo francés gentiu [...].

Tanben lo principau de mon intencion
Es d'aidar los grossèrs de nostra nacion
A conéisher e laudar la majestat divina.
Atau m'ac comandà vostra mair, la Regina,
Quinze ans son ja passats, e deu temps qui jo joen,
Pensavi bèth cop plus aus procès de la gent,
Que non pas a cantar, com jo devi, la gracia
De Diu e de son Hilh [...].

Era donc qui plantade
Neuriva au miei deu cor las cançons mesuradas
Deu profèta David, bona, volo tanben
Har part a sos subjècts dde son principau ben ;
Afin que los pagés, las hemnas, las hilhotas,
Non cantèssen non plus cançons hola o sotas,
Abans, a son exemple, emlegassen la votz

¹³⁴ La bibliothèque d'Oloron-Sainte-Marie (64) en garde un des rares exemplaires.

¹³⁵ Françoise Kermina, *Jeanne d'Albret, la mère passionnée d'Henri IV*, op. cit., p. 244.

¹³⁶ «C'est une grande figure de la culture béarnaise. Fils du président du Conseil ordinaire de la reine, lui-même avocat, reçu comme pasteur au synode de Pau en avril 1567, affecté au poste de surveillant, beaucoup plus important que ne le suggère le nom, au collègue d'Orthez, il occupa jusqu'à sa mort, vers 1594, des charges essentielles dans les églises du Béarn». *Ibidem*.

A celebrar lo nom du gran Senhor de tots [...]»¹³⁷.

Comme le note Daniel Salaün, «l'œuvre d'Arnaud de Salette n'est pas une traduction ou une adaptation des textes de Clément Marot ou de Théodore de Bèze, mais bel et bien une paraphrase du texte sacré, peut-être élaborée à partir de l'hébreu qu'il pouvait enseigner à l'académie protestante d'Orthez. Cette paraphrase nous donne de beaux textes, écrits dans une langue à la fois riche et suggestive, parfois naïve, toujours touchante, et Arnaud de Salette remplira parfaitement son rôle de prosélyte dans son maniement de la langue populaire [...] le niveau de la langue est sans conteste [bien] adapté à la culture de l'homme rural concerné par l'adaptation béarnaise [...]»¹³⁸. En ce qui concerne l'adaptation de texte béarnais à la musique des psaumes¹³⁹, l'auteur note qu'Arnaud de Salette «a calqué sa prosodie sur la prosodie française, la faisant ainsi correspondre avec la musique des psaumes [...] il n'a procédé à aucune modification, ni dans l'organisation de la versification par rapport au modèle français, ni dans l'organisation rythmique de la musique»¹⁴⁰. Il s'est ainsi montré particulièrement vigilant et adroit dans l'adaptation des Psaumes de David en rimes béarnaises. Soucieux d'actualiser le propos de ces textes par moment et en le rendant plus accessible au public visé, sans toutefois en changer le caractère ni en modifier l'allure mélodique, il signa ainsi un recueil de chants, un psautier, à destination du culte, qui devint célèbre dès sa publication. Son usage se prolongea, semble-t-il, dans les églises béarnaises tant que le culte protestant fut toléré : «Jean-Paul de Lescun nous a transmis quelques échos de la belle notoriété dont Salette jouit en Béarn. Il n'hésite pas à le comparer à un autre Homère»¹⁴¹.

¹³⁷ «Je vous présente, mon Roi, les chansons que chantait le prophète David quand il vivait dans ce monde ; je vous présente les chants qu'un savant et grand roi fit pour nous enseigner à bien chanter la loi [...]. De son temps, il ne chantait qu'en hébreu. Après Dieu a voulu que de même son prophète parle grec et latin, et enseigne dans leur langue tant les Grecs que les Latins. Puis il a parlé parmi nous le français, et maintenant, comme vous l'entendez, il parle le béarnais ; le béarnais peu employé en versification, reçoit toutefois la même mesure que le souple gascon et le noble français. [...] Aussi mon intention principale est d'aider les gens sans culture de notre nation à connaître et à louer la majesté divine. C'est ce que me commanda votre mère, la Reine. Quinze ans ont déjà passé, au temps où, jeune, je pensais davantage aux procès des gens qu'à chanter, comme je dois, la grâce de Dieu et de son fils. [...] Elle [Jeanne d'Albret] qui nourrissait dans son cœur les chansons rythmées du prophète David, voulut dans sa bonté faire part à ses sujets de son bien principal : afin que les paysans, les femmes et les jeunes filles ne chantent plus chansons folles ou sottes, mais qu'à son exemple, ils emploient leur voix à célébrer le nom du Seigneur de tous les hommes». Arnaud de Salette, *Los psalmes de David metuts en rima bernesa*, édition réalisée par Robert Darrigrand, Orthez, Per Noste, 1983, p. LI à LIII.

¹³⁸ Daniel Salaün, «Adaptation musicale du psautier huguenot à la langue béarnaise par Arnaud de Salette (1583) in *Jeanne d'Albret et sa cour*, op. cit., p. 402-403.

¹³⁹ Pour une analyse précise de l'adaptation musicale de la paraphrase des psaumes réalisée par Arnaud de Salette, voir les articles de Daniel Salaün, «Adaptation musicale du psautier huguenot à la langue béarnaise par Arnaud de Salette (1583) in *Jeanne d'Albret et sa cour*, op. cit., pp. 401-419. Dans son article, Daniel Salaün citait également la communication de Nicolas Kalinine-Bourthoulé : «Psautier français, Psautier Béarnais, similitudes et différences» in *Le Béarn sous Jeanne d'Albret*, dont nous n'avons trouvé trace dans le catalogue d'exposition mis à notre disposition. Nous pouvons toutefois nous reporter à la partie réalisée par Robert Darrigrand, «Arnaud de Salette» in *Le Béarn sous Jeanne d'Albret*, op. cit., pp. 79-98.

¹⁴⁰ Daniel Salaün, «Adaptation musicale du psautier huguenot à la langue béarnaise par Arnaud de Salette (1583)» in *Jeanne d'Albret et sa cour*, op. cit., p. 403-404.

¹⁴¹ Robert Darrigrand, «Arnaud de Salette» in *Le Béarn sous Jeanne d'Albret*, op. cit., p. 92



Tableau 3 – Portrait presumé d’Henri IV enfant

France, seconde moitié du XVI^e siècle.
Huile sur toile, Pau, Musée national du Château de Pau.

I-1-2. L'apprentissage du «métier de roi»

La reine qui ne redoutait rien tant que l'oisiveté et les plaisirs de la cour pour son fils, étendit ainsi son souci à tous ses sujets, invités par l'article 33 à faire instruire leurs enfants pour «leur faire apprendre pour servir au public». Consuls et jurats devaient y veiller, «en bannissant l'oisiveté de tout nostre pays». Aussi bien dans ses Ordonnances que dans la discipline ecclésiastique de Béarn, l'intention pédagogique de Jeanne est d'une grande cohérence et lie de manière indissociable : assistance-éducation-travail. Aussi son objectif allait-il bien au-delà de l'extinction du paupérisme et de l'oisiveté : par l'éducation, tous devaient être en mesure de se rendre utile à l'Etat et le Prince héritier était le premier concerné par ce programme que Louis XIV résuma dans sa fameuse formule sur le «métier de roi»¹⁴².

«Dès l'instant de sa naissance, le jeune prince de Navarre, de “bonne race”, était prédisposé, par le sang reçu, à la “vertu” ; mais pour être efficace, celle-ci devait être enrichie par une bonne éducation. Sur ce point, Henri II d'Albret, Jeanne et Antoine partageaient l'opinion commune du temps : les aptitudes innées, celles du lignage, devaient être cultivées»¹⁴³. Pressenti dès l'âge de quatre ans comme le futur époux de Marguerite de Valois, la dernière fille d'Henri II et de Catherine de Médicis, Henri de Navarre reçut une éducation digne d'un futur souverain. Marguerite et Henri, tous deux nés en 1553, n'étaient âgés que de cinq ans lorsque Henri II, alors roi de France, et Antoine de Bourbon, en visite à la cour de France accompagné par sa femme et son fils, évoquent l'union de leurs enfants : Marguerite, dernière fille de France et Henri, futur héritier du royaume de Navarre. En 1557, le petit Henri de Navarre paraît donc devant les souverains de France. Au roi, qui lui avait demandé s'il voulait devenir son fils, le garçonnet répondit en béarnais, désignant Antoine de Bourbon : «Ed que es lo pay» [«Mon père, c'est le seigneur roi qui est là»]. Le monarque, vraisemblablement amusé, renouvela sa requête, lui demandant s'il voulait alors devenir son gendre, ce que l'enfant accepta volontiers, répondant toujours dans sa langue maternelle. Antoine de Bourbon, son père, vit en cette proposition un gage de confiance de la part d'Henri II, quand ce dernier, quant à lui, planifiait par ce projet d'alliance de conserver la fidélité d'un prince ambitieux et inconstant. Quinze années plus tard, l'union fut néanmoins célébrée. Catherine de Médicis, après la mort de son mari Henri II, imagina d'autres desseins pour sa fille cadette ; mais en août 1572, peu de temps avant la funeste nuit de la Saint-Barthélemy, Marguerite épousa bel et bien Henri de Bourbon¹⁴⁴.

En digne fille de Marguerite d'Angoulême «femme supérieure dont la culture avait servi de phare à toute une génération»¹⁴⁵, Jeanne d'Albret donna une solide éducation à ses

¹⁴² Christian Desplat, «Jeanne d'Albret : un modèle d'éducation maternelle ?», in *Jeanne d'Albret et sa cour*, *op. cit.*, p. 462.

¹⁴³ *Ibid.*, p. 458-459.

¹⁴⁴ Voir *infra* note 418, page 121 de ce chapitre.

¹⁴⁵ Françoise Kermina, *Jeanne d'Albret, la mère passionnée d'Henri IV*, *op. cit.*, p. 181.

enfants. Elle-même avait reçu à la cour de son oncle une instruction particulièrement raffinée et entendait bien la faire partager à Henri, comme à Catherine. «Je n’entends pas que mon fils soit un âne couronné, un illustre ignorant», déclara Jeanne d’Albret¹⁴⁶. En plein apogée du mouvement humaniste, on alloue à l’éducation un rôle majeur ; il est dès lors impossible d’accepter qu’un prince se montre brillant au combat, mais ignorant à l’étude. Henri fut donc élevé selon les préceptes humanistes des grands penseurs du siècle. «Pour Erasme, comme pour Rabelais ou Montaigne, former l’enfant c’est forger l’homme de demain, donc modeler idéalement entre ses mains la société parfaite de l’avenir»¹⁴⁷.

I-1-2-1. Une prime enfance passée au cœur des Pyrénées

Jeanne d’Albret n’avait guère pu s’occuper de son fils durant les premières années de sa vie. Dès sa naissance, son grand-père le prit sous son aile et, par la suite, décida de la manière dont il conviendrait d’éduquer le garçonnet. Voyant l’enfant nouveau-né, son grand-père s’en serait saisi pour l’envelopper dans sa robe de chambre : «voici qui est à vous, ma fille – dit-il en remettant à Jeanne la chaîne d’or et le coffret (sans pour autant lui en donner la clé, ajoute le narrateur) – mais ceci est à moi»¹⁴⁸. Puis, l’ayant mené dans sa chambre, il lui aurait frotté les lèvres avec une tête d’ail et fait humer une coupe emplie de vin de Jurançon. Constatant que l’enfant réagit vivement à ce baptême local, il se serait alors écrié : «tu seras un vrai Béarnais !»¹⁴⁹. Notons également un autre mot tout aussi célèbre de son grand-père, prophétique dans un certain sens, faisant écho en tout cas à l’imagerie royale et solaire qui se développera suite à l’agonie de la Ligue ; interpellant joyeusement ceux qui sont venus lui rendre hommage et le féliciter de la naissance de ce petit héritier, Henri II déclare : «ahora, mire que aquesta oveja pario un leon»¹⁵⁰.

Aucune source ne peut nous éclairer sur le ressenti de Jeanne d’Albret – ou de son époux Antoine de Bourbon – face à l’éducation rustique prodiguée à l’enfant, «mais il est bien possible que [cette dernière] ait approuvé ce plan».

Elevée à la campagne, elle n’avait jamais aimé la cour des Valois. Pourtant, s’il n’avait tenu qu’à elle, elle n’aurait peut-être pas insisté sur une éducation aussi spartiate. Henri allait nu-pieds dans les montagnes et, pendant ses premières années, il vécut littéralement comme un fils de paysan. [...] Même si la rigueur et la simplicité de sa première éducation ont été exagérées par la légende, les sujets d’Henri pensaient qu’au moins il pouvait comprendre les réalités de la vie. [...] Son éducation rustique avait développé en lui la débrouillardise, la souplesse, le courage et la confiance en soi bien plus que n’aurait pu le faire celle d’un milieu artificiel et clos. Elle lui avait donné en

¹⁴⁶ Jeanne d’Albret citée par François Bayrou, *Henri IV le roi libre*, op. cit., p. 65.

¹⁴⁷ Jean-Pierre Babelon, *Henri IV*, [Paris], Fayard, 1982, p. 107.

¹⁴⁸ *Ibid.*, p. 43.

¹⁴⁹ *Ibidem*.

¹⁵⁰ «Maintenant, voyez, cette brebis a enfanté un lion !». Henri II prend ainsi son assemblée à témoin et se venge par cette déclaration du brocard des Espagnols lorsque son épouse avait accouché de Jeanne.

outre une expérience riche et variée dont il allait pleinement profiter plus tard et qui alimenta son célèbre esprit gascon¹⁵¹.

Huit nourrices successives et une gouvernante – Suzanne de Bourbon, la femme du baron de Miossens – partagèrent avec Jeanne d'Albret le rôle de mère. C'est auprès de sa gouvernante, dans le château de Coarraze, que le petit Henri va ainsi passer l'essentiel de sa petite enfance. «Ce fut à l'occasion du voyage officiel que firent à la cour le roi et la reine de Navarre, en automne 1556, qu'il lui fut donné, pour la première fois, de vivre aux côtés de ses parents. C'était le premier événement important de sa vie. La réception fastueuse faite aux souverains par la ville de Limoges, où il passèrent les fêtes de Noël, initia Henri à la pompe royale»¹⁵². Henri de Navarre prit un premier contact avec la cour de France, ses habitudes, ses codes, ses distractions et ses festivités.

I-1-2-2. Un jeune roi cultivé, bien loin d'un "illustre ignorant couronné"

C'est aussi à la cour de France que, dès 1562, auprès de son père Antoine de Bourbon, Henri débute son apprentissage de courtisan et de prince du sang. Bien que restée en Navarre et éloignée de son fils du fait des tensions et divergences auxquelles son couple est en proie, Jeanne veille. De loin, depuis son fief en Béarn, elle reste attentive à l'éducation de son fils. En témoigne l'importante correspondance adressée à la reine Catherine de Médicis, ou aux précepteurs d'Henri, à ce sujet¹⁵³. Resté à Paris, Henri reçut dès lors une double formation : celle du collège et celle de ses professeurs particuliers. Henri rentra au Collège de Navarre, l'un des plus illustres établissements de Paris, au sein duquel il reçut une culture classique ; «les plus grands humanistes y avaient été formés : Budé, Ramus, Danès, Finés...»¹⁵⁴. C'est dans cet établissement qu'il fréquenta pour la première fois des garçons de son rang et que son destin se lia avec trois autres Henri : Henri de Valois, duc d'Anjou, Henri de Condé, son cousin germain, et enfin Henri de Guise, le futur Balafre. Au retour du collège, Henri continue néanmoins à recevoir, dans un appartement du Louvre, l'enseignement des divers précepteurs choisis par sa mère, qui lui enseignèrent les lettres et la philosophie. Il reçut ainsi l'instruction de quatre professeurs différents qui se succédèrent auprès de lui de 1560 à 1568 : La Gaucherie tout d'abord (bientôt assisté par Palma-Cayet), Jean-Baptiste Morély, «grand

¹⁵¹ Nancy Lyman Roelker, *Jeanne d'Albret Reine de Navarre 1528-1572*, op. cit., p. 372.

¹⁵² *Ibid.*, p. 373.

¹⁵³ En fervente protestante, Jeanne d'Albret insistait toujours auprès des éducateurs de son fils sur sa formation morale et religieuse, «pour qu'ils lui apprennent à être sincère, ennemi de toute feintise et cautele, véritable en sa parole», et «qu'ils le mettent en garde par une piété sincère, à le préserver de l'orgueil, écueil de la véritable grandeur». Françoise Kermina, *Jeanne d'Albret, la mère passionnée d'Henri IV*, op. cit., p.182.

¹⁵⁴ *Ibid.*, p.110.

latiniste et parfait huguenot»¹⁵⁵, qui lui succéda après sa mort, puis ce fut le tour de Florent Chrétien et enfin, pouvons-nous ajouter, l'éphémère Jean de Losses¹⁵⁶.

Jeanne s'est toujours méfiée de la vie de cour, cette vie de luxe et de débauche qui lui fait horreur, mais elle sait également que c'est au sein de la cour de France qu'Henri recevra l'enseignement nécessaire à sa condition et à ses futurs devoirs royaux : «protestante convaincue, mère attentionnée, elle est aussi, comme tous les personnages de son rang, motivée par ses devoirs dynastiques. Son fils est d'abord un Bourbon, depuis la mort d'Antoine le premier prince de sang et, malgré son jeune âge, le chef de sa maison. En cas de vacance du trône, il est appelé à régner en France. Il a un rôle à tenir, une position à défendre»¹⁵⁷. Aussi, même après la mort de son époux, Jeanne ne se résout pas à rappeler son fils en Navarre. Et c'est bien là encore afin de parfaire son éducation de futur roi qu'elle accepte de laisser son fils entre les mains de Catherine de Médicis. Elle savait très bien qu'au sein de la fastueuse cour de France, Henri recevrait une éducation de tout premier ordre, non seulement par ses précepteurs ou au collège de Navarre, mais également auprès des nobles et de la famille royale ; il se devait de participer à son faste.

Jeanne, par goût personnel comme par devoir de rang, ne manquait pas d'y veiller. La cour de France, une des plus magnifiques d'Europe, eut ainsi une grande part dans sa formation. Jeanne, tout en craignant les mauvais exemples, y consentait. Son austère morale calviniste s'offusquait d'un tel environnement pour un si jeune garçon, mais l'orgueil de sa naissance y trouvait son compte. Elevée elle-même auprès d'un roi de France, très loin du petit royaume rustique de son père, elle en avait dans son souvenir l'empreinte ineffaçable, et savait que là on apprenait à vivre, et nulle part ailleurs. C'était ce qu'avait voulu son oncle François I^{er}, faire de sa cour le creuset d'une nouvelle société, plus policée et plus maîtrisée, où la force des armes et la brutalité des manières céderaient la place à la politesse, à la diffusion des arts, au perfectionnement de la langue¹⁵⁸.

Auprès de Catherine, fastueuse mécène comme ses ancêtres florentins, et de ses enfants, les petits Bourbons vont parfaire leur apprentissage. «C'était, dit Brantôme, un vrai paradis du monde et école de toute honnêteté, et l'ornement de la France, on y voyait reluire les dames comme étoiles au ciel en temps serein que ne le dit le chroniqueur, mais c'était là précisément l'art machiavélique de la reine : maintenir un décor de superbe impassibilité dans le déchaînement des pires passions»¹⁵⁹. Au cœur de ce "théâtre", Henri apprendra son futur rôle.

¹⁵⁵ Françoise Kermina, *Jeanne d'Albret, la mère passionnée d'Henri IV*, op. cit., p. 233.

¹⁵⁶ Henri est écartelé entre ses deux parents aux convictions désormais opposées. Son éducation reflète ces déchirements familiaux. Baptisé catholique en 1554, il suit naturellement l'évolution spirituelle de ses parents qui lui donnent tout d'abord un précepteur réformé, La Gaucherie. En 1562, Henri reste seul auprès de son père à Paris tandis que sa mère repart en Navarre ; ce dernier entend dès lors lui "extirper l'hérésie du cœur" et lui fait jurer fidélité au catholicisme le 1^{er} juin 1562. Son nouveau précepteur de confession catholique a pour nom Jean de Losses.

¹⁵⁷ Françoise Kermina, *Jeanne d'Albret, la mère passionnée d'Henri IV*, op. cit., p. 180.

¹⁵⁸ *Ibid.*, p. 184.

¹⁵⁹ *Ibid.*, p. 185.

La mère et l'adolescent ne se retrouvèrent en Béarn qu'en 1566. Jeanne décide alors de parachever son éducation et de le préparer à exercer ses futures responsabilités morales et politiques. «Son éducation pratique, Henri la reçut en accompagnant sa mère dans les tournées d'inspection qu'elle fit dans le Béarn en 1567 et en 1568, afin de reprendre en main le pouvoir, après sa longue absence. La première mission dont fut chargé Henri faisait appel à son expérience politique autant que militaire. Il fut envoyé en basse Navarre en février 1568 à la tête d'une troupe d'hommes peu nombreux mais aguerris avec pour tâche de "pacifier" la région dont l'insurrection avait été réprimée»¹⁶⁰. Jeanne voulut inclure Henri dans tous ses actes d'importance, afin de démontrer à tous que son fils était bien apte à lui succéder et à gouverner.

«Mais ce n'est là que l'éducation d'une tête bien faite. Depuis les origines de la société féodale les exercices physiques font partie intégrante de la formation du jeune noble»¹⁶¹ ; cette doctrine est d'ailleurs reprise par Castiglione dans son ouvrage. Parallèlement aux nourritures de l'esprit, Henri parfait son éducation de gentilhomme par des exercices physiques : «c'était d'ailleurs conforme à l'esprit de l'époque, au *corpore sano* de la Renaissance»¹⁶². Il apprit à monter à cheval, au sein du manège royal des Tuileries sous les ordres de Carnavalet, et devint l'un des plus habiles écuyers de son temps. Il s'adonna également à la chasse, «plaisir favori et sport privilégié, puissant instrument de cohésion du groupe aristocratique», comme le signale Jean-Pierre Babelon¹⁶³. L'adresse du corps s'expérimente aussi aux jeux pédestres. Henri est donc aussi initié au jeu qui fait fureur à l'époque, le jeu de paume¹⁶⁴, ainsi qu'au maniement des armes ; «[il] prend d'ailleurs un intérêt passionné pour [sa] formation militaire»¹⁶⁵. Le jeune souverain de Navarre reçut également, dès son plus jeune âge, une éducation musicale, discipline tout aussi noble que l'équitation et qui se doit d'être enseignée aux jeunes nobles, comme le conseille vivement Baldassarre Castiglione. Jeanne d'Albret ne l'ignorait pas et, malgré sa ferveur protestante, elle n'en aimait pas moins la musique ; celle-ci résonnait bel et bien en Navarre, et rythmait la vie de sa cour.

Si, comme le souligne Françoise Kermina, «il est certain que sa cour n'eut pas l'éclat de celles des deux reines de Navarre qui la précèdent et la suivent : ce ne fut pas un foyer de

¹⁶⁰ Nancy Lyman Roelker, *Jeanne d'Albret Reine de Navarre 1528-1572*, op. cit., p. 377.

¹⁶¹ Jean-Pierre Babelon, *Henri IV*, op. cit., p. 116.

¹⁶² Françoise Kermina, *Jeanne d'Albret, la mère passionnée d'Henri IV*, op. cit., p. 184.

¹⁶³ Jean-Pierre Babelon, *Henri IV*, op. cit., p. 118.

¹⁶⁴ Le jeu de Paume est un divertissement auquel Henri de Navarre s'adonne volontiers en Navarre à la cour de Nérac, puis à Paris après être monté sur le trône.

¹⁶⁵ Jean-Pierre Babelon, *Henri IV*, op. cit., p. 118.

lumières comme celle de sa mère ni un centre des plaisirs comme celle de sa belle-fille Marguerite de Valois»¹⁶⁶, Paul Raymond nous apprend, et nous y reviendrons, que les souverains de Navarre, Antoine de Bourbon et Jeanne d'Albret, avaient à leur service à la cour de Nérac, nombre de musiciens. Pour la reine, la musique ne s'arrêtait pas seulement au chant des psaumes. «Jeanne avait à son service une véritable chapelle, avec des organistes, des exécutants d'épinette, de guitare, de violon, de mandoline, de luth surtout, dont elle jouait comme tous les princes de son temps»¹⁶⁷ et qu'elle fit enseigner à ses enfants. Ainsi, Henri apprit à jouer du luth. On ne sait à ce sujet s'il était bon musicien, mais les comptes des archives des Pyrénées-Atlantiques nous indiquent qu'il cassa un certain nombre de cordes.

«A vrai dire les études n'étaient pas le fort d'Henri, mais il n'était pas sans culture»¹⁶⁸, souligne Nancy L. Roelker, et le mérite en revient sans nul doute à Jeanne d'Albret. En septembre 1601, Henri écrivit à Marie de Médicis une lettre qui nous éclaire sur le rôle majeur que Jeanne joua dans l'éducation de son fils :

Vive Dieu ! Vous ne m'auriés rien sceu mander qui me fust plus agreable que la nouvelle du plaisir de lectures qui vous a prins. Plutarque me sourit tousjours d'une fresche nouveauté ; l'aimer c'est m'aimer, car il a esté l'instituteur de mon bas aage. Ma bonne mère, à qui je doibs tout et qui avoit une affection si grande de veiller à mes bons deportemens, et ne vouloir pas, ce disoit-elle, voir en son fils un illustre ignorant, me mit ce livre entre les mains, encore que je ne fusse à peine plus un enfant de mamelle. Il m'a esté comme ma conscience et m'a dicte à l'oreille beaucoup de bonnes honnestetez, et maximes excellentes pour ma conduite et pour le gouvernement des affaires¹⁶⁹.

Grâce à elle, il apprit tout autant la littérature, les langues et la musique, que la manière dont doit se conduire un souverain, et dont il doit mener sa politique : «Henri ne douta jamais qu'elle ait été une “bonne mère” et donc une bonne éducatrice»¹⁷⁰. Il n'a d'ailleurs jamais manqué de rappeler que, suivant les vœux de sa mère, il n'était pas un illustre inculte. Toujours le futur souverain mit ses connaissances à profit ; «il sut à bon escient émailler sa correspondance de citations latines qui laissaient entendre à tous qu'il n'était pas un “ignorant couronné”. Le 14 avril 1604, il demandait à Sully de sermonner la marquise de Verneuil : “En un mot, *aut Caesar, aut nihil*” ; après la prise de Sedan, le 2 avril 1606, il mandait à la princesse d'Orange : “Ma cousine, je diray comme fit César, *Veni, vidi, vici*, ou comme dans la chanson : Trois jours durèrent mes amours – Et finirent en trois jours – Tant j'étois amoureux... de Sedan”»¹⁷¹.

¹⁶⁶ Françoise Kermina, *Jeanne d'Albret, la mère passionnée d'Henri IV*, op. cit., p. 245-246.

¹⁶⁷ *Ibidem*.

¹⁶⁸ Nancy Lyman Roelker, *Jeanne d'Albret Reine de Navarre 1528-1572*, op. cit., p. 375.

¹⁶⁹ Lettre d'Henri IV à Marie de Médicis, datée du 3 Septembre 1601. Henri de Bourbon, *Lettres missives du roi de Navarre*, Berger de Xivrey éditeur, Paris, Imprimerie Royale, volume V, p. 1843-1876.

¹⁷⁰ Christian Desplat, «Jeanne d'Albret : un modèle d'éducation maternelle ?» in *Jeanne d'Albret et sa cour*, op. cit., p. 463.

¹⁷¹ *Ibidem*.

Sa mère a très certainement influencé les goûts d'Henri, son éducation également¹⁷². Celui-ci semble avoir toujours gardé un réel engouement pour la musique, même si assez peu de renseignements peuvent nous indiquer qu'il continua à la pratiquer une fois adulte. Ainsi, Pierre de L'Estoile, alors qu'Henri de Bourbon était devenu roi de France, relève que lorsque l'occasion s'en présente, le roi n'hésite ainsi pas à mêler sa voix à celle de ces anciens coreligionnaires. Converti au catholicisme, Henri de Navarre n'a pas pour autant oublié les psaumes qui ont bercé son enfance et rythmé la vie de la cour de sa mère, et il cède au plaisir de les entonner aux dépens même de ses promesses envers le peuple catholique.

Le lendemain après dîner, Sa Majesté la retourna voir [le souverain rend alors visite à Catherine de Bourbon, sa sœur, qui est souffrante] où il trouva Vaumesnil, qui pour la desnuevier touchoit le luth et jouoit dessus le Psaume 78^e. Les gens entrés, lors le Roy commença de chanter avec les autres ; mais madame de Montceaux [sa maîtresse, Gabrielle d'Estrées], qui estoit près de lui, l'engarda de pousser, et lui mettant la main sur la bouche le pria de ne plus chanter : ce qu'il fit, et se tut. De quoi, indignés, quelques uns de la religion ne se purent contenir de parler ; et échappèrent à quelques uns ces paroles dites si bas qu'elles furent entendues de plusieurs : «Voyez-vous cette vilaine qui veut engarder le roi de chanter les louanges de Dieu»¹⁷³ ?

Toutefois, c'est essentiellement à Paris, à la cour des Valois, qu'Henri et sa sœur Catherine ont été éduqués aux divertissements de leur temps, à la musique de cour et aux ballets. Si certains documents des archives des Pyrénées-Atlantiques indiquent qu'Henri de Bourbon pratiqua la musique, ou tout du moins en fut largement entouré à la cour de Navarre, c'est essentiellement d'une éducation musicale – et politique – par imprégnation dont les enfants de Jeanne d'Albret bénéficièrent au cœur de la cour de France. Témoins directs des prises de décision et des stratégies politiques et artistiques de la Reine-mère, ainsi que de sa gestion des questions religieuses et des guerres intestines, les deux enfants purent se forger une compréhension profonde des affaires politiques de leur temps. Catherine eut sans nul doute une grande influence sur ce qui formera, quelques années plus tard, l'un des «couples» politiques les plus influents du royaume.

¹⁷² «Un goût prononcé pour les arts décoratifs devait pousser Jeanne à rechercher tout ce qui pouvait être considéré par elle comme la parure royale de ses demeures, tout comme ses dépenses de toilettes et de bijoux tendues vers le même objectif de maintien d'un rang aristocratique éminent. Jeanne y excellait, comme le prouvent ses rencontres avec Catherine de Médicis. De la même façon, les nécessités de la cour, de la guerre, des cérémonies expliquent la fréquence des voyages et la nécessité de pourvoir à toutes les exigences du pouvoir et de la vie de cour jusque dans ses aspects extérieurs. Ce faste et cet agrément, profondément inscrits dans les goûts artistiques d'Henri IV et de tous ses proches parents, portent la trace d'un attachement local». Isabelle Pebay-Clottes et Paul Mironneau, «Le goût du bel objet» in *Jeanne d'Albret et sa cour*, op. cit., p. 399.

¹⁷³ Pierre de L'Estoile, *Mémoires-Journaux, 1574-1611*, Paris, Tallandier, 1982, p. 82.



Tableau 4 – Catherine de Médicis (1519-1589). Epouse d’Henri II, reine de France

Anonyme (attribué à l’école de François Clouet), vers 1580. Huile sur toile, Paris, Musée du Louvre.

I-2. La vie à la cour de France, l'apprentissage du protocole politique

Modeler ses filles et ses garçons à son image, les imprégner des valeurs néoplatoniciennes et du rôle qu'elles confèrent aux princes, voilà la tâche à laquelle Catherine s'est attelée dès la naissance de son aîné en 1544. Par les mariages qu'elle arrange pour eux, elle œuvre pour que les sept petits-enfants survivants qu'elle a donnés à François I^{er} constituent dans le ciel européen comme une constellation rayonnante de la gloire des Médicis du *quattrocento* et de la majesté des Valois [...]. Elle s'est efforcée d'inculquer à chacun de ses enfants le sens de son devoir dicté par l'idéal qu'elle leur propose et la certitude d'appartenir à une race faite pour régner et dispenser sur la terre concorde et beauté. Catherine, mère d'une tribu fort nombreuse, s'éprouve donc comme le centre d'une constellation [...]¹⁷⁴.

I-2-1. Catherine de Médicis, une souveraine au cœur d'une constellation royale

Après une enfance difficile en Italie, à la suite de la mort de ses parents, Catherine de Médicis se voit unie, par le pape Clément VII, son cousin, au fils cadet de François I^{er}, Henri II, dont elle rejoint la cour dès 1533. A la mort de son époux, Catherine de Médicis «s'installe pour trente-deux ans aux commandes de l'Etat. Pour une reine, c'est un record absolu dans notre histoire»¹⁷⁵. Elle sera dès lors considérée, comme le relève un ambassadeur vénitien, «comme si elle était roi»¹⁷⁶, œuvrant toujours à conserver un semblant de stabilité à ce royaume en proie à des guerres intestines. Durant toute sa vie, la reine Catherine de Médicis demeurera fidèle au poste de gouvernante du royaume, toujours étroitement associée par ses fils au pouvoir monarchique.

Jamais reine de France ne fut si étroitement mêlée à la politique du royaume. Jamais son influence n'apparut aussi clairement énoncée dans les textes officiels, déclarations, édits, ordonnances et dans le comportement cérémoniel de la cour. Catherine de Médicis, tout en respectant la majesté royale, est au cœur d'un système qui, tant bien que mal, assure la survie d'une dynastie, la pérennité d'une conception du pouvoir, la transmission d'une vision séculaire de ce que doit être le royaume¹⁷⁷.

De l'union d'Henri II et Catherine de Médicis, sont nés dix enfants, dont quatre fils. En 1559, l'aîné François II succéda à son père, mort durant un tournoi. Mais le règne de ce premier fils de France ne dura que peu de temps, et celui-ci mourut deux ans plus tard, laissant le trône à son frère cadet, Charles IX. Ce dernier étant mineur en 1560, année de son accession au trône de France, Catherine de Médicis, sa mère, décide de prendre en main les affaires d'Etat et se fait déclarer régente par le Conseil et les princes, en présence des Etats

¹⁷⁴ Janine Garrisson, *Catherine de Médicis, l'impossible harmonie*, Paris, Payot, 2002, p. 73.

¹⁷⁵ *Ibid.*, p. 46.

¹⁷⁶ *Ibid.*, p. 47.

¹⁷⁷ Janine Garrisson, *Les derniers Valois*, Paris, Fayard, 2001, p. 51.

généraux, et Antoine de Bourbon, roi de Navarre, fut nommé lieutenant général du royaume, afin de gouverner l'Etat avec elle. La famille de Navarre quitta ainsi bientôt Nérac, à la suite d'Antoine, pour venir s'installer à la cour des Valois. Antoine de Bourbon ne conserva toutefois que peu de temps cette nouvelle dignité : voulant assiéger Rouen alors aux mains des nouveaux réformés, il fut tué d'un coup de mousquetade dans l'épaule gauche. Jeanne d'Albret s'en retourna alors vivre en son royaume où, peu de temps après, elle assit la religion réformée. Ses enfants, quant à eux, restèrent à la cour de Charles IX où, de 1561 à 1564, ils furent instruits au mode de vie des courtisans et furent témoins des nombreux divertissements de cour organisés par la Reine-mère : bals, mascarades, puis ballets de cour notamment. «Catherine [de Médicis] organisa des fêtes qui furent incontestablement acclamées comme les plus belles et les plus originales du temps»¹⁷⁸. La Reine-mère aimait donner plusieurs bals par semaine. Se remémorant les paroles de son beau-père François I^{er}, elle conseilla d'ailleurs à ses fils d'offrir à la cour divers spectacles et divertissements par semaine. «J'y ouy dire vôtre grand-père qu'il fallait pour vivre en repos avec les français et qu'ilz aimassent leur Roy, les tenir joyeux et occupez à quelque exercice»¹⁷⁹, leur stipula-t-elle. A la suite de son beau-père, Catherine préconisait donc d'organiser quelques fêtes, bals, soupers ou combats à cheval, au moins deux fois par semaine, ceci afin de conserver les nobles, trop enclins à l'art de la guerre, dans l'orbite monarchique. Janine Garrisson, dans sa biographie de la reine, met en évidence la profonde filiation qui existe entre la politique de François I^{er} et celle de la régente italienne :

François I^{er} [avait] conféré à la Cour sa première splendeur, il en [avait] fait une étrange et mouvante organisation [...] un instrument politique, un système domestique mais également le lieu par excellence de la représentation royale. Festins, bals, divertissements sont offerts à la noblesse, aux souverains étrangers en visite ou à leurs ambassadeurs [...]. Catherine, éprise comme lui d'apparat et de cérémonial, perfectionne cet instrument de gouvernement et de rayonnement qu'elle porte à un haut degré d'efficacité politique et de magnificence. Elle considère comme l'a fait son beau-père¹⁸⁰ que, hors de la cour, la haute noblesse ne peut que comploter et susciter des troubles. Pour la gouvernante de France, la voie ainsi tracée doit être élargie et embellie. D'autant qu'en son temps plus encore qu'en celui de François I^{er}, les grands féodaux privés de la guerre extérieure n'aspirent qu'aux guerres intestines. Les retenir, les garder à la Cour, tel est donc le but qu'elle se fixe¹⁸¹.

¹⁷⁸ Roy Strong, *Les fêtes de la Renaissance (1450-1650) : art et pouvoir*, op. cit., p. 186.

¹⁷⁹ Catherine de Médicis citée par Florence Gioanni, *La société aristocratique française du XVI^e siècle et la musique : le cas de Marguerite de Valois (1553-1615)*, op. cit., p. 84.

¹⁸⁰ Nourrie dès sa plus tendre enfance aux festivités de la cour des Médicis, elle subit également l'influence de son beau-père et de Marguerite de Navarre, sa sœur. C'est ce que note Brantôme dans sa biographie de la reine : «aussi comme j'ay dict cy-devant, ceste Reyne faicte de la main de ce grand Roy François, qui avoit introduit ceste belle et superbe bombance n'a voulu rien oublier ny laisser de ce qu'elle avoit appris, mais l'a voulu tousjours imiter, voire surpasser». Pierre de Bourdeille, seigneur de Brantôme, *Recueil des dames, poésie et tombeaux*, op. cit., p. 68.

¹⁸¹ Janine Garrisson, *Catherine de Médicis, l'impossible harmonie*, op. cit., p. 116.

I-2-1-1 Le pouvoir d'attraction «cosmique» du ballet de cour

La musique et la danse, “ingrédients” essentiels aux diverses festivités qui furent données à la cour de France sous Catherine de Médicis, constituaient, en effet, deux des passe-temps favoris de la famille royale et de sa cour. La cour de France prit véritablement son envol sous François I^{er}, prince des arts et des lettres. Son fils, Henri II, sa femme et leurs enfants parachevèrent ce qu’il avait entrepris et devinrent d’importants mécènes, protecteurs de la création artistique et des recherches humanistes. Tous apprécièrent fort la musique et la danse. On sait de Brantôme qu’Henri II pratiquait la musique, qu’il dut apprendre dès l’enfance, et jouait de la guitare, interprétant quelques pièces de cet instrument à sa favorite, Diane de Poitiers. Il aima également la danse¹⁸² et le chant, et entonnait souvent les psaumes en français de Clément Marot qu’il affectionnait particulièrement. Un officier de la maison de sa tante, Marguerite de Navarre affirme ainsi que

[Henri II les] aima et embrasse estroictement, et ordinairement les chantoit et faisoit chanter de manière que les bons en bénissoient Dieu, et ses mignons les aimoyent ou feignoient de les aimer tant qu’ils disoyent : Monsieur, cestuy-ci ne sera-t-il pas mien ? Vous me donnerez cestuy-là, s’il vous plaict ! Et le bon prince alors estoit à son gré empesché à leur donner sa fantaisie. Toutefois, il retint pour luy cestuy : Bien heureux est quiconques sert à Dieu volontiers... [Le souverain] a fait lui-mesme le chant à ce psalme, lequel chant estoit fort bon et plaisant et bien propre aux paroles ; le chantoit et le faisoit chanter si souvent qu’il monstrois évidemment qu’il estoit poinct et stimulé d’estre venict¹⁸³.

Catherine apprécia tout autant que son mari la danse et la musique, et du fait de sa culture franco-italienne, la reine n’est certainement pas étrangère à l’engouement de la cour pour les arts, qu’elle influença en grande partie.

Catherine de Médicis fut une grande protectrice des arts, un important mécène que bon nombre d’artistes et contemporains louaient, à l’image de Ronsard. «Quelle princesse entend mieux du grand monde la peinture, les chemins de la nature et la musique des cieux ?», questionne-t-il ainsi¹⁸⁴. Elle aimait, comme son beau-père avant elle, s’entourer d’artistes, gens de lettres et beaux esprits, de chorégraphes et de musiciens, mais aussi de courtisans et proches, tous passionnés de musique et de poésie. A l’image de la duchesse d’Urbain, Catherine entretient cette coutume toute italienne – évoquée dans le célèbre *Livre du Courtisan* de Baldassare Castiglione – de tenir cénacle autour d’elle. Tradition qu’elle transmet à ses enfants : Charles IX et Henri, à sa suite, se sont entourés des plus grands

¹⁸² Madame de Lafayette, dans *La Princesse de Clèves*, indique que le roi Henri appréciait la danse dont «il faisait une de ses plus grandes préoccupations. C’étaient tous les jours des parties de chasse et de paume, des ballets, des courses de bagues ou de semblables divertissements». Marie-Madeleine de Lafayette, *La Princesse de Clèves*, Paris, Librairie Générale Française, 1999, p. 45.

¹⁸³ Louis Cimber et Félix Danjou, *Archives curieuses de l’histoire de France depuis Louis XI jusqu’à Louis XVIII*, Paris, Beauvais, 1834-1841, tome III, Mémoires de Villemadon.

¹⁸⁴ Pierre de Ronsard, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, 1950, tome I, p. 371.

artistes, poètes et penseurs de leur temps au sein des institutions, ou académies, qu'ils patronnèrent¹⁸⁵. C'est ce que nous révèle Brantôme une fois encore :

Elle ayroit la musique, et n'en donnoit souvant plaisir à sa Court dans sa Chambre [...]. Disoit que, tout ainsi que le Roy François son beau-père, qu'elle honnoit fort, la luy avoit dressée et faicte libre, qu'elle la vouloit ainsi entretenir à la vraye françoise, sans en rien innover ni réformer, et qu'ainsi aussi le Roy son mary l'avoit voulu : aussi sa Chambre estoit le plaisir de la Court¹⁸⁶.

Sa passion pour la danse, pour laquelle «elle avoit une très belle grace et majesté»¹⁸⁷, est toute aussi puissante. La reine, nous confie Brantôme, se plaisait même à en endosser le costume de chorégraphe et à inventer quelques combinaisons¹⁸⁸, ou «nouvelles danses et quelques beaux ballets»¹⁸⁹. En effet, tout autant que la musique, la danse faisait partie intégrante de la vie de la noblesse. Son apprentissage, au même titre que les lettres et la musique, s'inscrivait dans l'éducation du courtisan. On apportait, au XVI^e siècle, un soin particulier aux exercices du corps, tels que l'escrime, l'équitation et la danse. Thoinot Arbeau et les doctes de son temps tenaient la danse pour «une espèce de rhétorique muette, par laquelle l'orateur persuadait aux spectateurs qu'il était “gaillard” digne d'être loué, aimé et chéri»¹⁹⁰. Toutes les personnes de haut rang s'y adonnaient. Plusieurs princes, princesses et courtisans devinrent d'ailleurs célèbres pour leur talent de danseurs. Brantôme loue ainsi à plusieurs reprises les aptitudes de Marguerite de Valois, première épouse d'Henri IV,

¹⁸⁵ Charles IX et Henri III, tout comme Margot, à Nérac, Usson ou encore Paris, officialisèrent cette coutume en patronnant leurs fameuses Académies. Catherine de Médicis trouve exemple au sein même de sa dynastie. Désireuse de créer, à l'exemple de la Maison des Médicis, à Florence, un refuge pour les philosophes, écrivains, poètes, musiciens et pour toutes les doctrines libérales, elle incite son fils Charles IX à fonder l'Académie de Musique et de Poésie. «L'Académie de Musique et Poésie constitue un chaînon de la tenace politique des derniers Valois, qui vise à rassembler les clans rivaux par un mécénat artistique, et à créer parmi les élites une unité autour de la Couronne acquise aux vertus surnaturelles de la Musique et de la Poésie. Chaque dimanche, durant les séances, les membres auditeurs écoutent pendant deux heures les œuvres des compositeurs, chanteurs, instrumentistes, qui constituent l'autre moitié des académiciens». Janine Garrisson, *Les derniers Valois, op. cit.*, p. 185. Dans sa biographie sur Catherine, l'auteur ajoute ainsi que «les cercles artistiques et culturels qu'ils encouragent relèvent autant de leur goût pour l'éclat et le faste que d'une volonté politique de retenir les élites du royaume dans l'orbite de la monarchie. Leur démarche est donc double, à la fois intimiste, avec les académies de Charles IX et Henri III, et conciliatrice, quand ils se font les ordonnateurs des fêtes de la cour et des entrées royales». Janine Garrisson, *Catherine de Médicis, l'impossible harmonie, op. cit.*, p. 182.

¹⁸⁶ Pierre de Bourdeille, seigneur de Brantôme, *Recueil des dames, poésie et tombeaux, op. cit.*, p. 58.

¹⁸⁷ *Ibid.*, p. 35.

¹⁸⁸ «Catherine de Médicis elle-même contribue concrètement à la préparation des séries successives de ces festivités. Sa participation particulière touche à la chorégraphie. Son intérêt pour la danse n'a pas attendu pour se manifester les fins humanistes de l'Académie de Baïf [...]. Plusieurs fois, elle rédige elle-même des thèmes de ballet». Thierry Wanegffelen, *Catherine de Médicis, le pouvoir au féminin*, Paris, Editions Payot et Rivages, 2005, p. 262.

¹⁸⁹ Pierre de Bourdeille, seigneur de Brantôme, *Recueil des dames, poésie et tombeaux, op. cit.*, p. 35. Le mot “ballet” ne semble pas désigner ici la forme de spectacle associant tous les arts (musique instrumentale, chant, danse, mise en scène, machinerie et costume) qui se développe sous les règnes des Valois et fera la renommée de la France, mais doit plutôt être entendu au sens de chorégraphie, combinaisons chorégraphiques ou action scénique.

¹⁹⁰ Jean Tabourot (sous le pseudonyme de Thoinot Arbeau), *Orchésographie*, Langres, Jean Des Preys, 1596. Reprint Genève, Slatkine reprints, 1970, p. 5.

passionnée de danse¹⁹¹ : «[cette dernière] était d'ailleurs de ceux sans qui un bal ne pouvait avoir lieu. Les mémorialistes de son temps nous apprennent que personne en Europe ne dansait aussi bien qu'elle, que même les danses les plus compliquées n'avaient plus de secret pour elle, et qu'en cela elle devint vite, en ce domaine, le pôle d'attraction de toute la société aristocratique»¹⁹². La maison de Catherine de Médicis accueillit également quelques chorégraphes, danseurs (dont certains de grand renom, tels que le célèbre Pompée Diabon) et violonistes italiens¹⁹³ qui sont à l'origine même du ballet de cour, menant ce genre nouveau à sa perfection dans le *Balet comique de la Royne*, donné en 1581.

Ces artistes, [ces] baladins apportent une connaissance de l'art orchestrique, apparu dans les cours italiennes du *Quattrocento* où la danse était intégrée aux mascarades, et autres divertissements. Sur ce modèle, les danses françaises et italiennes sont très en faveur à la cour de France tout au long du XVI^e siècle. Dès 1550, la littérature musicale consacrée aux pièces de danse est d'ailleurs plus abondante, dénotant une intensification des aspirations musicales du temps, révélatrices de l'évolution des spectacles de cour. Dans la mouvance des recherches humanistes sur la musique mesurée, certains baladins composent et règlent pas et figures sur le modèle antique. La réalisation suprême en sera le désormais très célèbre *Balet comique* où la cour assiste à un ballet savamment mesuré, dansé en 1581 au mariage d'un intime de Henri III – le duc de Joyeuse – avec la demi-sœur de la reine¹⁹⁴.

Le ballet de cour à la française naquit ainsi ; «il [doit bien] son existence à la Reine-mère»¹⁹⁵.

Si Catherine de Médicis imposa en France les goûts de son pays d'origine en matière de spectacle, elle était en outre familière avec les œuvres que quelques philosophes florentins, à la demande de Laurent de Médicis, avaient fait traduire en italien. Parmi elles, celles d'Hermès Trismégiste, qui y propose une vision du monde, qui sera alors adoptée par la reine de France, et que l'auteur définit ainsi :

[...] l'ordre [de l'univers] est essentiel pour que le cosmos, la terre et le monde des hommes sur la terre continuent de vivre. L'homme n'est évidemment qu'un grain de sable dans le règne de Dieu, dans celui des sphères, dans celui de la terre, mais il est l'élément le plus important de cette organisation conçue pour lui et qui est le théâtre que Dieu propose aux individus pour se faire connaître. [...] L'homme se trouve investi d'une mission supérieure [...]. Il est fait pour gouverner toutes les créatures et choses terrestres, comme Dieu lui-même le fait pour les trois règnes de sa création. Avec ordre et harmonie [...], le roi se situe au sommet d'une société hiérarchisée comme est hiérarchisé le monde terrestre. Hommes, animaux, plantes, minéraux s'étagent selon leur degré d'intelligence, de sensation, de reproduction et de croissance. De même, la société humaine différencie le roi, la noblesse, les citoyens ou bourgeois, les artisans et les paysans. Le roi joue

¹⁹¹ «Le Roy la menoit ordinairement dancer le grand bal. Si l'un avoit belle majesté, l'autre ne l'avoit pas moindre [...] les yeux de toute la salle ne se pouvoient saouller, ny assez se ravir par une si agreable veuë ; car les passages y estoient si bien dansez, les pas si sagement conduitz et les arrestz faictz de si belle sorte, qu'on ne sçavoit que plus admirer [...] car il n'y a nul qui les aye veus en ceste danse, qui ne die ne l'avoit veue danser jamais si bien, et de si belle grace et majesté, qu'à ce Roy frere et à ceste Reyne sœur [...]». Pierre de Bourdeille, seigneur de Brantôme, *Recueil des Dames, poésie et tombeaux, op. cit.*, p. 148-149. Voir également son appréciation des autres danses réalisées par la princesse, p. 149 et p. 150.

¹⁹² Florence Gioanni, *La société aristocratique française du XVI^e siècle et la musique : le cas de Marguerite de Valois (1553-1615)*, op. cit., p. 86.

¹⁹³ «Ses maîtres de ballets et ses violons viennent de Milan, tel Balthazar de Beaujoyeux, comme son nom francisé ne l'indique pas, arrivé dès 1554, fait valet de chambre en 1567 et mort écuyer et seigneur des Landes vingt ans plus tard. Quant aux danseuses, pour la plupart elles sont italiennes». Thierry Wanegffelen, *Catherine de Médicis, le pouvoir au féminin*, op. cit., p. 262.

¹⁹⁴ Isabelle Handy, *Musiciens au temps des derniers Valois (1547-1589)*, op. cit., p. 43.

¹⁹⁵ Thierry Wanegffelen, *Catherine de Médicis, le pouvoir au féminin*, op. cit., p. 262.

dans son Etat le même rôle que l'âme dans le corps, que Dieu dans sa création. Il se doit de maintenir l'ordre et l'harmonie, la concorde entre ses sujets. Pour lui comme pour eux, les arts et surtout les arts majeurs que sont la musique et la poésie permettent de découvrir la vérité, de comprendre le monde et mieux, le sentiment de Dieu qui l'a voulu ainsi. La haute fonction du roi et des humains est de préserver à tout prix l'équilibre fragile de cet univers dans lequel le moindre désordre retentit sur le tout et menace le tout¹⁹⁶.

Cette conception humaniste place ainsi l'homme au centre de toute chose, au centre de l'univers. Il devient dès lors responsable de l'ordre cosmique voulu par Dieu et qu'il doit maintenir sur terre. L'homme, et plus encore le roi, doit veiller à ce que rien ne trouble cette parfaite ordonnance et ne provoque ainsi «d'effroyables catastrophes, des guerres, des épidémies, des famines et des tremblements de terre. En ce sens, et la reine en est intimement convaincue, les rois de la terre sont chargés d'une responsabilité supérieure. [...] Les princes ont donc pour mission de faire régner la paix et l'harmonie dans leur royaume pour se conformer à l'image de l'harmonie cosmique»¹⁹⁷. C'est autour de lui que gravite la cour, à l'image de l'organisation de l'univers en son entier¹⁹⁸. La cour, pour les derniers Valois, «s'affirme [dès lors] comme un moyen de cohésion politique». Ils y voient le moyen «d'élaborer et de fortifier les fidélités, de s'attacher certaines familles, même si ces dernières n'appartiennent pas à la très haute noblesse»¹⁹⁹ ; ils recherchent la loyauté des courtisans. La musique et la poésie constituent en quelque sorte le ciment de cet édifice politique. Les Valois les considèrent ainsi : il s'agit, selon une vision néoplatonicienne²⁰⁰ chère à Catherine, de permettre aux courtisans par la pratique de la musique et de la poésie, de s'élever plus encore au-dessus de leur simple condition d'homme, de s'élever hors de terre et de toucher au plus près la vérité. Ces deux arts majeurs expriment le plus naturellement et parfaitement possible les sentiments du cœur et les mouvements de l'esprit. Ils permettent à l'homme de communiquer avec Dieu.

¹⁹⁶ Janine Garrisson, *Catherine de Médicis, l'impossible harmonie*, op. cit., p. 62-63.

¹⁹⁷ *Ibid.*, p. 64.

¹⁹⁸ «L'harmonie ardemment recherchée dans le royaume, parfois atteinte mais presque toujours reperdue lorsqu'il s'agit des armes et des traités, règne donc en d'autres sphères dont les Valois se prennent à rêver qu'elles produiront sur des groupes limités mais puissants l'effet unificateur de concorde. Pour eux-mêmes, pour leur entourage immédiat, celui de la cour, de leurs cours particulières, les derniers Valois tentent de réussir ce à quoi ils ne parviennent pas dans le royaume en son entier : réaliser une société humaine – un microcosme – ressemblant à la création divine, rassemblant la diversité pour aller vers l'unité». Janine Garrisson, *Les derniers Valois*, op. cit., p. 181.

¹⁹⁹ *Ibid.*, p. 200.

²⁰⁰ «Platon enseigne que le Cosmos est organisé par le Créateur en sept ciels où évoluent autant de planètes mues par un double mouvement, sur elles-mêmes et autour de la Terre. [...] Autant dire que la danse est en correspondance avec l'ordre de l'univers, et que danser, c'est se fondre dans l'harmonie du monde. Cette théorie a également son pendant musical : quand les planètes se déplacent, elles produisent un son dont la hauteur est proportionnelle à leur vitesse. [...] La danse, qui règle son pas sur la musique, figure alors la giration des planètes ; le synchronisme entre le mouvement et le rythme musical tend vers un idéal non seulement esthétique, mais aussi moral, puisque pour Platon [...] le Beau conduit au Bien. Dans les *Lois*, le philosophe affirme qu'ordre et rythme, qui sont les caractères des dieux, sont aussi ceux de la danse ; sa pratique régulière permet donc de former des citoyens complets, dotés de toutes les qualités nécessaires à la conduite de la cité». Marie-Joëlle Louison-Lassablière, *Feuillets pour Terpsichore : la danse par les textes du XV^e au XVII^e siècle*, Paris, L'Harmattan, 2007, p. 27.

Les souverains vont également conférer aux arts bien d'autres dimensions. Une dimension toute cathartique tout d'abord : musique, poésie et danse seront les exutoires de la passion humaine, de ses penchants pour la guerre, pour la mise en avant de soi. Ils seront également un outil dans l'art du paraître, ainsi qu'une sorte de représentation du ballet cosmique qui régit l'univers, et dont Catherine aimera se faire chorégraphe, au propre comme au figuré²⁰¹. Cette politique de Catherine se fait reflet de l'ordre du monde, reflet de l'harmonie, reflet de la chorégraphie parfaite, à l'image d'un ballet céleste orchestré par Dieu. Liant la musique et la poésie, l'art orchestrique en son entier – et ce jusqu'à son aboutissement au sein du ballet de cour – est utilisé comme un discours.

Il s'agit pour Catherine de Médicis de proposer aux Français du temps des représentations convaincantes, ou du moins parlantes, attachantes, du pouvoir qu'elle exerce au nom de, puis avec "le roi Monsieur [son] fils". Et cette propagande (osons le mot) apparaît précisément "empreinte de l'idée de renouveau et d'union de la poésie et de la musique à l'antique". C'est tout le propos et le dessein de la fondation de l'Académie de poésie et de musique en 1570 par l'écrivain Jean-Antoine de Baif²⁰².

La représentation – les ballets – adresse un message politique au public, mais également aux acteurs et actrices, danseurs, danseuses et musiciens qui y participent. Elle est une expérience collective, tissant un lien de cohésion, mais se veut également cathartique et prophétique.

I-2-1-2 La cour de France sous Catherine de Médicis, une fête de tous les instants

Il est fort probable qu'auprès de cette reine, cette mère de substitution durant son séjour à la cour de France, et de ses camarades de jeu, les enfants royaux, Henri ait pu parfaire son éducation humaniste, artistique et politique. La reine veilla soigneusement à l'éducation dispensée à chacun de ses enfants. Ils apprirent à converser et à discourir, reçurent une éducation classique comprenant les lettres, les langues, l'histoire et toute autre matière indispensable désormais à la formation d'un bon souverain. Ils pratiquèrent également des activités physiques nécessaires à leur bonne posture et maintien, l'équitation et la danse, notamment. La reine leur transmet aussi «son goût des Anciens, sa passion de la musique et de la poésie, sa conception fabuleuse de la représentation royale. Elle leur donne [également] en héritage ce sentiment que le prince ou la princesse se doit d'être le centre d'une cour harmonieuse, comme il est au centre d'un pays qu'il doit gouverner pour le bien commun afin

²⁰¹ «Ce qui est frappant [...] c'est qu'on a affaire à un exercice proprement féminin du pouvoir, à l'aune du moins des mentalités de la Renaissance. Il s'agit toujours et en tout d'une instrumentalisation de la sociabilité, des relations de cour. Le corps est astreint à une discipline qui remet en quelque sorte à niveau hommes et femmes, puisqu'on ne saurait plus parler d'infériorité ni même de faiblesse féminine dans le chant ou la danse, ou la conversation en apparence intime du promenoir, de la galerie ou du jardin. Et comme on l'a compris, cette intimité suggérée, sinon factice, une femme est susceptible de l'imposer sans choquer, puisqu'elle ne prétend pas à la première place dans les lieux ordinaires du pouvoir où la majesté royale siège dans toute sa pompe masculine, les grand-salles d'apparat, de réception et de justice». Thierry Wanegffelen, *Catherine de Médicis, le pouvoir au féminin*, op. cit., p. 264.

²⁰² *Ibid.*, p. 262-263.

que l'ordre de l'univers soit respecté»²⁰³. Le roi Charles ainsi que ses frères et sœurs furent donc instruits à la musique et à la danse, qu'ils appréciaient tout spécialement, comme en témoignent les historiens de l'époque. Charles IX était sensible à la musique, tant vocale qu'instrumentale ; c'est ce que rapporte Arnaud de Sainte Foy, évêque de Nevers et historiographe du jeune souverain : «Dieu qu'il aimoit la musique fust aux instruments ou aux voix humaines»²⁰⁴. Ce roi appréciait en outre certains grands compositeurs et instrumentistes de son temps, ce qu'Isabelle Handy met en évidence dans son ouvrage.

Ce roi apprécie les œuvres de Roland de Lassus, «un des plus rares musiciens de ce temps, [...] serviteur du duc de Bavière : de qui la musique lui plaisoit si très-tant», et honore grandement la voix de son chantre Estienne Le Roy «qu'il chérissoit uniquement, & constituoit iuje de tout ce que se présentoit de bon en Musique»²⁰⁵.

Praticien lui-même, le jeune souverain aimait à jouer du luth et à chanter auprès de ses chantres : «[Charles IX] s'en alloit chanter, à l'imitation du feu roi Henri son père qui en faisoit de même, au lutrain avec ses chantres, & se mettoit parmi eux, & chantoit la taille & le dessus fort bien, & ay moit ses Chantres»²⁰⁶. Grand amateur de musique également, Henri III, en monarque érudit, chante en s'accompagnant au luth, mais reste surtout «célèbre» pour avoir été un inégalable danseur. Quant à Marguerite de Valois, future épouse d'Henri de Navarre, elle aussi reçut une éducation complète.

Marguerite de Valois aurait également reçu à Ambroise des leçons de musique et de danse. Parmi ses maîtres figurent le baladin Paul de Rège. En véritable princesse humaniste très instruite, elle parle le latin et le grec, écrit et lit beaucoup. Il lui arrive d'ailleurs de rédiger des stances, qu'elle fait chanter à ses petits chantres, si elle ne les interprète pas elle-même en s'accompagnant au luth»²⁰⁷.

Cette princesse fut d'ailleurs l'une des meilleures danseuses de la cour de France, et accompagnée par son frère Henri III, elle forçait l'admiration de ses contemporains lorsqu'elle foulait le sol de la salle de bal :

²⁰³ Janine Garrisson, *Catherine de Médicis, l'impossible harmonie*, op. cit., p. 76.

²⁰⁴ Arnaud de Sainte Foy cité par Isabelle Handy, *Musiciens au temps des derniers Valois (1547-1589)*, op. cit., p. 44.

²⁰⁵ A. Sorbin, *Histoire contenant un abrégé de la vie, mœurs, et vertus du Roy très Chrestien et débonnaire Charles IX, vrayement piteux, propagateur de la Foy Catholique & amateur des bons esprits* cité par Isabelle Handy, *Musiciens au temps des derniers Valois (1547-1589)*, op. cit., p. 44.

²⁰⁶ Abbé Etienne Oroux, *Histoire ecclésiastique de la cour de France, où l'on trouve ce qui concerne l'histoire de la chapelle et des principaux officiers ecclésiastiques de nos rois*, Paris, Imprimerie royale, 1776-1777, p. 141.

²⁰⁷ Isabelle Handy, *Musiciens au temps des derniers Valois (1547-1589)*, op. cit., p. 46. Anecdote que Brantôme relate également dans son *Recueil des dames, poésie et tombeaux*, op. cit., p. 155-156.



Tableau 5 – Bal à la cour d’Henri III

France, XVI^e siècle. Paris, Musée du Louvre.

on les voyoit danser tous deux en la grand'salle du bal d'une belle accordance, et de volonté et de danse ! Le Roy la menoit ordinairement danser le grand bal. Si l'un avoit belle majesté, l'autre ne l'avoit pas moindre. J'ay veu assez souvent la mener danser la pavane d'Hespaigne, danse où la belle grâce et majesté font une belle représentation ; mais les yeux de toute la salle ne se pouvoient saouller, ny assez se ravir par une si agréable vueue ; car les passages y estoient si bien dansez, les pas si sagement conduictz et les arrestz faitz de si belle sorte, qu'on ne sçavoit que plus admirer, ou la belle façon de danser, ou la majesté de s'arrester, représentant maintenant une gayeté, et maintenant ung beau et grave desdain. [...] Je leur ay veu pareillement fort bien danser le pazzememo d'Italie, ores en marchant et avecq'ung port et geste grave, en conduisant si bien et si gravement leur pas, ores les coullant seullement, et ores en y faisant de fort beaux, gentilz et graves passages [...]. Aussy ceste Reyne prenoit grand plaisir à danser ces dances graves, pour sa belle grâce, aparance et grave majesté, qu'elle faisoit aparoir mieux qu'aux autres danses, comme bransles, voltes et courantes²⁰⁸.

Ronsard vanta lui aussi les talents du couple princier, en rime comme en prose : «le Roy dançant la volte Provençalle faisoit sauter la Charité sa sœur ; elle suivant d'une grave douceur, à bonds légers voloit parmy la salle [...]. Incontinent que la douce harmonie des violons en l'air plus ne s'ouyt, ceste Charité au Ciel s'esvanouyt, abandonnant l'humaine compagnie»²⁰⁹.

Dès lors, ne pouvons-nous pas imaginer les soirées privées, dans l'intimité de la chambre de la régente ou de l'un de ses enfants, et auxquelles purent assister les enfants Bourbons ? «Chacun pouvant prendre le luth et chanter, s'adonner à ce noble loisir qui remplit l'âme de la douceur de la musique»²¹⁰. Certaines anecdotes relatent de telles situations et montrent Henri de Navarre «sous un jour favorable à la musique, en particulier comme amateur de chant»²¹¹ et, pourrions-nous ajouter, des galanteries mondaines et jeux sémantiques, à la mode à la cour de Valois. Au jour du 26 mai 1575, Pierre de L'Estoile décrit ainsi une soirée qui se tint en la chambre de la princesse de Condé, et à laquelle assista Henri de Bourbon, moins il est vrai pour parler de musique que pour restituer le cocasse de la situation²¹² :

Messire Henri de Bourbon, roi de Navarre, étant dans la chambre de Madame la princesse de Condé, sa tante, où il prenait plaisir à voir toucher le luth à un gentilhomme nommé de Noailles, qui avait le bruit d'aimer et être aimé de Madame la princesse, sa tante, comme il accordait mélodieusement sa voix à l'instrument, chantant dessus cette chanson : «Je ne vois rien qui me contente, absent de ta divinité». Et répétant un peu trop souvent et passionnément ce mot de "divinité" avec l'œil toujours figé sur Madame la princesse, le roi de Navarre se prenant à rire de fort bonne grâce et regardant sa tante d'un côté et Noailles de l'autre, dit : «n'appellez pas ainsi ma tante, elle aime trop l'humanité»²¹³.

D'autres soirées ont très certainement eu lieu, sans qu'un chroniqueur les ait toutes restituées. C'est à ce sujet que nous pouvons parler d'éducation par immersion. Rien n'indique que les

²⁰⁸ Pierre de Bourdeille, seigneur de Brantôme, *Recueil des dames, poésie et tombeaux*, op. cit., p. 149-150.

²⁰⁹ Pierre de Ronsard, *Œuvres complètes*, op. cit., p. 346 et 1074.

²¹⁰ Baldassare Castiglione, *Le livre du courtisan*, op. cit., p. 122.

²¹¹ Isabelle His, «Les répertoires musicaux associés au roi Henri IV», in *Revue Belge de Musicologie*, volume LIX, 2005, p. 143.

²¹² «Cette plaisanterie poético-musicale eut un énorme succès et selon L'Estoile, Henri III y prit grand plaisir ; l'anecdote fut d'ailleurs racontée aussi par Tallemant des Réaux et par Agrippa d'Aubigné». *Ibidem*.

²¹³ Pierre de L'Estoile, *Journal pour le règne de Henri III (1574-1589)*, Paris, Gallimard, 1947, p. 72.

enfants Bourbons aient participé à de tels événements dans la chambre de la souveraine, ou de ses enfants, qu'ils aient eux-mêmes chanté ou joué du luth ; toutefois la musique était, à cette époque, et au sein de cette cour, comme l'indique joliment Isabelle Handy, «la compagne fidèle de chaque jour, la confidente de chaque instant»²¹⁴. La musique – art, science, langage et pratique sociale – participe du courant humaniste. En cela, elle tint une place importante, tant dans le cercle privé du roi qu'au sein plus large de la cour, et participa autant «[de] l'activité quotidienne des princes [que de] la vie collective»²¹⁵.

I-2-2. A la conquête de l'harmonie des sphères

Consciente de l'importance de ces rapports entre le roi et ses sujets, et du rôle fondamental de l'art dans la bonne conduite de monde et du microcosme de sa cour, Catherine de Médicis maintint scrupuleusement la coutume édiflée par François I^{er} et organisait des bals le plus souvent possible²¹⁶. Durant ces soirées, les courtisans pouvaient montrer leur talent, se mesurer au son de l'orchestre, et ce durant une bonne partie de la nuit, en exécutant des gaillardes, des voltes, des pavaues, des courantes et autres danses à la mode. Pour Catherine, c'était en effet un bon moyen de détourner les sujets de leur aspiration à mener intrigues et complots²¹⁷. Se mesurant ainsi par leur habilité et leur grâce, ils ne le faisaient pas, de ce fait, en prenant les armes. A l'instar des enfants royaux, Henri de Bourbon bénéficia de cet enseignement qu'il appliqua lorsqu'il fut monté sur le trône de Navarre, puis de France.

Mais des fêtes, plus somptueuses encore que ces divertissements traditionnels et quotidiens, furent mises sur pied durant la période où Henri côtoya la cour des Valois ; des magnificences qui donnèrent bientôt à la cour de Catherine, lieu d'apparat et d'affirmation du pouvoir royal, une renommée dans tous les pays voisins. Dans son apologie de la Reine-mère, Brantôme loue vivement le talent et l'énergie qu'elle déployait afin d'offrir à sa cour ces luxueux divertissements.

Aussi disoit-on qu'il n'y avoit que la Reyne mere pour faire quelque chose de beau. Et si telles despenses coustoyent, aussi donnyent-elles du plaisir ; disant en cela souvant qu'elle vouloit

²¹⁴ Isabelle Handy, *Musiciens au temps des derniers Valois (1547-1589)*, op. cit., p. 36.

²¹⁵ *Ibid.*, p. 47.

²¹⁶ Catherine, forte de l'enseignement de son beau-père, cherche en effet par ce moyen à détourner l'attention des courtisans : «deux choses sont nécessaires pour vivre en paix [déclarait en effet le feu-roi] et leur faire aimer le roi : les divertir et les occuper avec les exercices du corps», les bals, source à la fois de plaisir et de divertissements, mais également «exercices du corps» constituent ainsi un bon moyen de maintenir la paix et la concorde au sein de sa cour. François I^{er} cité par Hugh Ross Williamson, *Catherine de Médicis : mère de trois rois de France et de la reine Margot*, Paris, Pygmalion, 1994, p. 106.

²¹⁷ On peut constater que Catherine de Médicis ne prit pas seulement exemple sur la politique menée par François I^{er}, mais mit également en pratique nombre des conseils que Machiavel s'employa à prodiguer dans son œuvre. Elle apprit ainsi que gouverner, c'était aussi trouver des solutions afin de mettre ces sujets «hors d'état de nuire et même d'y penser», et faire en sorte que leur esprit et leur corps soient occupés à autre chose qu'à chercher querelles et intrigues.

imiter les Empereurs Romains qui s'estudioyent d'exhiber des jeux au peuple et luy donne plaisir et l'amuser autant en cela sans luy donner loisir à mal faire d'ailleurs²¹⁸, allant même jusqu'à affirmer que sa cour a été telle, que, quand elle a été morte, on a dict par la voix de tous que la Court n'estoit plus la Court et au jamais plus il n'y auroit en France une Reyne mere²¹⁹.

Catherine de Médicis souhaite entretenir une cour visiblement, voire ostensiblement, riche et brillante ; elle est en cela très attentive au faste des différents événements organisés. Pour la reine, le budget consacré à l'organisation de fêtes et cérémonies – de part le prestige qu'elles confèrent à la couronne de France – constitue un point véritablement stratégique dans son entreprise d'affirmation du pouvoir royal. Brantôme souligne ainsi que la reine

avoit le cœur tout noble, tout libéral [donnant très facilement : note de l'éditeur] et tout magnifique [prêt à dépenser sans compter], et tout pareil à celui de son grand oncle le Pape Leon, et du magnifique le Seigneur Laurens de Médicis ; car elle despensoit et donnoit tout, ou faisoit bastir, ou despensoit en d'honorables magnificences ; et prenoit plaisir de donner toujours quelque recreation à son peuple ou à sa Court, comme en festins, balz, dances, combatz, couremens de bagues [...]²²⁰.

Ces manifestations visuelles et symboliques, dans lesquelles Catherine investissait tant, participaient au rayonnement de la France et constituaient également des objets didactiques importants. Sur ce point, force est de constater que la reine se montre digne de ses ancêtres ; les Médicis n'ont-ils pas été, en effet, de véritables modèles de la Renaissance, par leur politique de mécénat et de patronage des arts ? Dans son ouvrage sur la Reine-mère, Hugh Ross Williamson le souligne :

leur amour de l'art et des spectacles [...] est immense, comme chez tous les esprits de ce siècle qui se veulent éclairés. Le monde en cela doit beaucoup aux Médicis, car les artistes dont ils s'entourent se nomment Masaccio, Fra Angelico, Fillippo Lippi, Ghirlandaio, Botticelli, Léonard de Vinci, Michel-Ange, Raphaël, Donatello, Verrochio, Brunelleschi et Bramante²²¹.

Et l'auteur de souligner encore²²² qu'«un prince qui veut qu'on vante sa libéralité ne regarde à aucune sorte de dépenses»²²³, citant ainsi un petit traité offert au père de Catherine cinq ans avant sa naissance : il s'agit de l'ouvrage intitulé *Le Prince* de Nicolas Machiavel. Homme politique et écrivain florentin, Nicolas Machiavel rédigea ce traité politique en l'honneur de Laurent II de Médicis. Véritables règles de conduite pour ceux qui gouvernent²²⁴, il y expose l'art de gouverner habilement au moyen d'une politique sachant faire usage aussi bien des lois

²¹⁸ Pierre de Bourdeille, seigneur de Brantôme, *Recueil des dames, poésie et tombeaux*, op. cit., p. 55.

²¹⁹ *Ibid.*, p. 58.

²²⁰ *Ibid.*, p. 52.

²²¹ Hugh Ross Williamson, *Catherine de Médicis : mère de trois rois de France et de la reine Margot*, op. cit., p. 9.

²²² Preuve, s'il en est, de l'impact sur Catherine de ses racines et de sa culture d'origine, preuve également de l'influence mêlée de François I^{er} et de la dynastie des Médicis qu'elle transmet à ses enfants.

²²³ Hugh Ross Williamson, *Catherine de Médicis : mère de trois rois de France et de la reine Margot*, op. cit., p. 9.

²²⁴ A ce sujet, Hugh Ross Williamson ajoute que «son portrait d'un prince susceptible de sortir l'Italie du chaos leur [aux Médicis et à leur politique] doit beaucoup». *Ibidem*.

en place, de la force et des armes, que de la ruse. Par bien des côtés, la politique de Catherine de Médicis s'inspire largement de ce petit fascicule²²⁵.

Brantôme rapporte ainsi que «ce n'est doncq pas sans une bonne et juste considération que ceste sage et advisée Reyne fist ceste despance»²²⁶; la reine justifiait, par nécessité politique, les sommes – certainement d'importance – dépensées lors des cérémonies et fêtes, et ce malgré l'état des finances royales qui souffraient des incessantes guerres de religion.

Je sçay que plusieurs en France blasment ceste despance par trop superflue ; mais la Reyne disoit qu'elle le faisoit pour monstrier à l'Estrangier que la France n'estoit si totalement ruinée et pauvre, à cause des guerres passées, comme il l'estimoit ; et que, puisque pour tels esbatz on sçavoit despendre, que pour les consequences et importances on le sçauroit encore mieux faire ; et que d'autant plus la France en seroit mieux estimée et redoutée, tant pour en veoir ses biens et richesses, que pour veoir tant Gentils-hommes si braves et si adroicts aux armes, ainsi que certes il s'y en trouva là beaucoup, et qu'il fist très-bon veoir, et dignes d'estre admirez. Davantage il estoit bien raison que pour la plus grande Reyne de la Chrestienté, la plus belle, la plus honneste et la meilleure, on fist quelque solempnelle feste par dessus les autres ; et vous assure que si elle ne se fut faicte telle, l'estrangier se fut fort mocqué de nous, et s'en fut retourné en opinion de nous tenir tous en France pour de grands gueux²²⁷.

Le message politique est clair. Affichant ainsi les ressources du royaume, la reine souhaite démontrer aux puissances européennes que la France n'est pas un pays affaibli, et en cela une proie facile pour l'envahisseur.

²²⁵ Nous pouvons mettre ainsi en parallèle divers passages du *Prince de Machiavel* avec la politique de la Reine-mère. «Un prince doit encore se montrer amateur des talents, et honorer ceux qui se distinguent dans leur profession. Il doit encourager ses sujets, et les mettre à portée d'exercer tranquillement leur industrie, soit dans le commerce, soit dans l'agriculture, soit dans tous les autres genres de travaux auxquels les hommes se livrent ; en sorte qu'il n'y en ait aucun qui s'abstienne ou d'améliorer ses possessions, dans la crainte qu'elles ne lui soient enlevées, ou d'entreprendre quelque négoce de peur d'avoir à souffrir des exactions. Il doit faire espérer des récompenses à ceux qui forment de telles entreprises, ainsi qu'à tous ceux qui songent à accroître la richesse et la grandeur de l'État [...]», écrit Nicolas Machiavel, *Le Prince et autres textes*, Paris Union Générale d'Éditions, Collection 10-18, 1962, p. 87. A cette analyse répond de manière assez visible certaines déclarations de Brantôme : «et outre ce qu'elle se delectoit à donner plaisir à ce peuple, elle leur donnoit bien à gagner ; car elle aymoît fort toutes sortes d'artisans et les payoit bien, et les occupoit souvant chacun en son art, et ne les faisoit point chaumer, et surtout les massons et architectes ainsi qu'il parest en ses belles maisons des Tuilleries, imparfaites pourtant, de Saint-Mort, Monceau et Chenonceau. Et aymoît aussi fort les gens sçavants et si lisoit vollontiers, ou se faisoit lire leurs œuvres qu'ilz luy presentoyent, ou qu'elle avoit sceu qu'ilz avoient escript, et les faisoit achapter, jusque à lire les belles invectives qui se faisoient contre elle, dont elle s'en mocquoit et s'en rioit sans s'en alterer autrement, les appelant des bavards et des donneurs de billevesées ; ainsi usoit elle de ce mot. Elle vouloit tout sçavoir». Pierre de Bourdeille, seigneur de Brantôme, *Recueil des Dames, poésies et tombeaux*, op. cit., p. 55.

²²⁶ *Ibid.*, p. 53-54.

²²⁷ *Ibid.*, p. 53.

I-2-2-1 Un tour royal pour un rayonnement (inter)national de la monarchie française

L'événement qui marqua le plus les esprits est, sans nul doute, le tour de France que réalisa la cour pour l'avènement de Charles IX, périple de deux ans qui devait permettre à Catherine de présenter son fils au peuple français et d'asseoir son pouvoir royal. Là encore, la Reine-mère s'inspire de la politique menée par son beau-père :

fervente admiratrice des pratiques politiques de son beau-père François I^{er} qui a souvent visité son royaume, Catherine organise entre janvier 1564 et mai 1566 un immense voyage en France, lors duquel la représentation de la majesté royale – par des entrées extraordinaires dans les grandes villes, avec des fêtes et des spectacles soigneusement élaborés qui laisseront des souvenirs mémorables non seulement aux participants mais aussi aux observateurs, catholiques comme protestants – atteint des sommets exceptionnels. La Reine-mère veut montrer le jeune roi à ses sujets afin de rétablir la ferveur dynastique et l'obéissance mise à mal par la première guerre civile. Ce périple constitue en quelque sorte les travaux pratiques d'une culture monarchique²²⁸.

Les enfants Bourbons, qui à cette époque suivaient la cour dans tous ses déplacements, furent de la partie. «Consciente de l'importance [des] rapports entre le roi et ses sujets, et scrupuleuse d'en maintenir la coutume»²²⁹, la reine Catherine entreprit un véritable périple de deux ans à travers le royaume de France, avec son fils Charles IX et sa cour : «voyage de pacification, voyage de reconnaissance, d'instruction pour son fils [...]»²³⁰, cette tournée, souhaite-t-elle, permettra d'asseoir le pouvoir monarchique du jeune souverain son fils²³¹.

Mais avant son départ, Catherine «juge de bonne politique»²³² de donner, en prélude à ce grand tour de France, quelques divertissements à sa cour. Fontainebleau devint ainsi, en 1564, le lieu d'une série de fêtes magnifiques : banquets, bals, comédies, tournois et ballets, ou tout du moins pastorales en musique, mettant en scène la beauté du monde, au temps de cet âge d'or que constitue le règne de Charles IX – le bonheur de la paix et de la sérénité retrouvées, du retour à l'ordre harmonique du monde et de la réconciliation de tous. Ronsard composa ainsi le livret d'une bergerie, mettant en scène notamment un Navarrin, un Guisin,

²²⁸ Janine Garrisson, *Les derniers Valois*, op. cit., p. 52-53.

²²⁹ Hugh Ross Williamson, *Catherine de Médicis : mère de trois rois de France et de la reine Margot*, op. cit., p. 106.

²³⁰ *Ibidem*.

²³¹ Pierre de Ronsard, dans l'«Élégie à la Majesté de Reine ma maîtresse», qu'il publie en 1565 dans son recueil d'*Élégies, mascarades et bergeries*, demande à Catherine de Médicis, en plein tour de France royal : «Qui vous tient donc si loin de nous, Madame ?». Et il répond pour la souveraine : «C'est le désir de consumer la flamme/ Qui peut rester des civiles fureurs/ Et nettoyer vos provinces d'erreurs». Ce à quoi le poète ne peut qu'acquiescer : «Votre vouloir soit fait à la bonne heure». Et, plus loin, il reconnaît (ou plutôt anticipe) les efforts en faveur de la paix : «De votre grâce un chacun vit en paix [...] / Morts sont ces mots papaux et huguenots». Deux ans après, le poète exalte l'entreprise de Charles IX : «Hercule allait la terre tournoyant, / De tous cotés les monstres guerroyant / Et vous tournez votre royaume, sire, / Pour saintement nettoyer votre empire / De toute erreur et des monstres qui vont / Sans plus avoir la honte sur le front. / [...] / Et vous avez votre mère qui fait / Votre voyage heureusement parfait». C'est qu'en effet, pour apaiser et gouverner réellement un pays, à la Renaissance, il faut «tourner». Citation empruntée à Thierry Wanegffelen, *Catherine de Médicis, le pouvoir au féminin*, op. cit., p. 302.

²³² Hugh Ross Williamson, *Catherine de Médicis : mère de trois rois de France et de la reine Margot*, op. cit., p. 106.

un Orléanais, un Angelot et un Margot totalement pacifiés, et dont le grand pasteur de France, Carlin – joué par Charles IX – assure la concorde. Lors de ce spectacle, l'un des principaux “dissidents” du royaume déclare «ces vers assez plats, et qui donnent le ton et la morale du divertissement inspiré par Catherine, soucieuse de garder dans l’orbite de la cour le clan des Bourbons, et sûrement le futur Henri IV»²³³ :

Mais prends cœur – ce disait – car tant que les grands rois
De la Gaule aimeroit les pasteurs navarrois,
Toujours leurs gras troupeaux paîtront sur les montagnes,
Le froment jaunira par leurs blondes campagnes
Et n’auront jamais peur que les proches voisins
Emportent leurs moissons ou coupent leurs raisins.
Pour ce, jeune berger, il te faut dès l’enfance
Aller trouver Carlin le grand pasteur de France,
Ta force vient de lui²³⁴.

Ces fêtes furent ainsi le coup d’envoi d’un long voyage pour la famille royale et sa cour. Pendant deux ans, le souverain et son cortège royal sillonnèrent la France, se déplaçant de ville en ville. Ce fut alors une succession de joyeuses entrées, de tournois, de réceptions, de mascarades et autres représentations féériques. L’arrivée dans chaque ville donna prétexte à des entrées solennelles, où des scènes allégoriques, des fresques vivantes et musicales, mettaient à l’honneur le jeune souverain.

Lorsque Marguerite de Valois se remémore le tour de France royal auquel elle participa enfant, c’est le souvenir des magnificences qu’elle évoque en premier lieu, se rappelant des somptueuses fêtes à programmes, entrées royales, tournois et autres festivités de nature politique qui furent alors organisés. Elle en témoigne dans ses mémoires ; en effet, la princesse relate de manière très précise les fêtes nautiques qui furent données en l’honneur de Charles IX et des souverains d’Espagne, à Bayonne, en 1565 :

à Bayonne, à l’entrevue de la royne d’Espagne ma sœur, le festin superbe de la Royne ma mere en l’isle [l’île d’Aiguemeau sur l’Adour] avec le ballet [...] venant de Bayonne sur des magnifiques batteaux, l’on fust toujours accompagné de la musique de plusieurs dieux marins, chantans et récitans des vers autour du batteau de leurs majestez [...] chaque troupe dansans à la façon de son pais : les Poitevines avec la cornemuse ; les Provençales la volte avec les cimballes ; les Bourguignonnes et Champenoises avec le petit haut-boys, le dessus de violon et tambourins de village ; les Bretonnes dansans leurs passe-pieds et branle-gais et ainsi toutes les autres provinces. Après le service desquelles, le festin finy, l’on veit, avec une grande troupe de satyres musiciens, entrer ce grand rocher lumineux, mais plus éclairé des beautez des nymphes [...] lesquelles [...] vinrent danser ce beau ballet²³⁵.

²³³ Janine Garrison, *Catherine de Médicis, l’impossible harmonie*, op. cit., p. 125.

²³⁴ *Ibidem*.

²³⁵ Marguerite de Valois, *Mémoires et autres écrits de la reine Margot*, Yves Cazaux éditeur, Liège, J.-F. Bronckart, 1713. Reprint Paris, Mercure de France, 1971, p. 9-10

Toutefois, comme le souligne Jean Boutier,

le voyage est tout autre chose qu'une insouciant promenade : dans une cour sans feu ni lieu, à la merci d'obstacles d'autant plus dangereux qu'ils ne ménagent aucune possibilité de retraite sûre, quelle que soit la saison, le temps qui passe est d'abord celui de l'incertain, de la peur, du risque et de la mort. [...] «Chacun commence à en avoir assez de la reine», écrit en Avignon en octobre 1564 l'ambassadeur florentin, «à cause d'un aussi long et fatigant voyage», et ils désirent s'en retourner vers Paris²³⁶.

Les loisirs offerts par la reine²³⁷ à sa cour et à son royaume²³⁸ constituèrent, dès lors, une contrepartie indispensable aux incertitudes, aux fatigues et à la lassitude engendrées par ce long et périlleux voyage.

A Troyes, après la signature du traité de paix avec l'Angleterre, il ne fut question en court que de jeux, festins, esbats et passe-temps. [...] Lors du séjour à Toulouse, rapporte un bourgeois de Castres, «il ne se parloit que de recreations et passe temps. Les bonnes maisons estoient ouvertes nuit et jour pour les jeux, danses et mascarades. Les comédies, les courses de bagues et les tournois n'y furent pas oubliés». Tout donne prétexte à réjouissance²³⁹.

Cette prolifération de clinquantes manifestations s'accompagnent également de rites quotidiens plus "traditionnels", mais dont l'effet escompté reste identique :

«tous les soir à la sale du balle [...] toute danse huguenos et papistes ensemble». La danse s'inscrit parmi ces pratiques répétitives ; dans les conseils adressés à son fils, Catherine l'invite à tenir le bal deux fois par semaine. Dès que le séjour se prolonge, les appartements royaux comportent une salle de bal, comme à Toulouse ou à Bayonne. Les bals semblent même si nombreux que les témoins ne les mentionnent que lorsqu'il n'y a rien d'autre à signaler : «A la cour, note Smith, il n'y a rien d'autre que des bals et des mascarades»²⁴⁰.

Durant ce voyage, lors des nombreux bals, mascarades, festins, tournois, entrées ou cérémonies religieuses, la musique est omniprésente :

le roi ne se sépare jamais de son luthiste Vaudémil et de Cornille, son joueur de lyre ; le duc d'Orléans a parmi les gens de son Hôtel un violon. Après avoir remis à Charles l'ordre de la Jarretière, l'ambassadeur anglais est reçu le soir par le roi, la reine, Marguerite et la duchesse de Guise et tous «prirent un passe-temps où trois dames de la reine chantaient fort agréablement». Tout événement, lors d'une fête, est scandé par une intervention musicale ou chorale : la musique est la parenthèse, l'intermède du loisir courtois²⁴¹.

²³⁶ Jean Boutier, Alain Dewerpe et Daniel Nordman, *Un tour de France royal, le voyage de Charles IX (1564-1566)*, [Paris], Aubier, Collection historique dirigée par Maurice Agulhon et Paul Lemerle, 1984, p. 153.

²³⁷ Ces divertissements ne répondent pas toujours, toutefois, à l'initiative royale. Nobles et riches bourgeois rencontrés lors de ce voyage vont rivaliser d'ingéniosité et d'originalité pour donner des spectacles et ravir leur souverain. Les villes également se sont ruinées lors des entrées dans l'espoir de bénéficier, en retour, des faveurs du roi.

²³⁸ Notons toutefois que nombre de festivités sont des moments privilégiés qui ne sont pas accessibles à tous, et s'adressent plutôt aux seuls membres de la cour et invités prestigieux, qu'à un large public constitué des sujets du royaume. Certes, par la ruse, certains arrivent à leur fin : «à Bar-le-duc, de nombreuses personnes se sont hissées sur le toit de la halle pour regarder le tournoi sur la place Saint-Pierre, le 8 mai 1564». Jean Boutier, Alain Dewerpe et Daniel Nordman, *Un tour de France royal, le voyage de Charles IX (1564-1566)*, *op. cit.*, p. 307. Mais la plupart des spectacles, même en extérieur, sont donnés dans des endroits clos – châteaux princiers, jardins, salles de bal – excluant ainsi la majeure partie de la société. Voir à ce propos Jean Boutier, Alain Dewerpe et Daniel Nordman, *Ibid.*, p. 307-308.

²³⁹ *Ibid.*, p. 155-156.

²⁴⁰ *Ibid.*, p. 156

²⁴¹ *Ibid.*, p. 157.

Comme l'indique l'auteur, «le voyage se confond avec la mise en scène d'un spectacle permanent où les divertissements de l'oreille s'ajoutent à ceux des yeux»²⁴². Un grand ballet de cour, chorégraphié par la reine elle-même, et où les sujets mythologiques abordés se veulent le reflet sublimé de la réalité, est représenté. Tout l'arsenal des romans de chevalerie en vogue à cette époque – nains et géants, fées, sorciers, forêts et châteaux enchantés – se mêlent aux animaux et personnages fabuleux de la mythologie, redécouverts à la Renaissance, lors de spectacles tous semblables dans leur construction et leur finalité. On demande au roi, toujours garant de l'harmonie du monde, de se poser en arbitre d'un différend réglé par les armes, lors d'un tournoi : des Grecs et des Troyens à Fontainebleau, des Bretons et des Irlandais à Bayonne. Lors d'autres manifestations, on met en scène des chevaliers ou demoiselles, en péril, tenus captifs par quelques enchanteresses, géants ou cruels chevaliers. Pour les délivrer, un courageux champion doit être choisi, et souvent l'intervention des Dieux indique que seul le Roi, sauveur vertueux de la France, sera à même de libérer les prisonniers²⁴³, de rétablir la paix et la sérénité de ce royaume enchanté, et de restaurer par là même l'ordre du monde.

Occuper les esprits et les corps, les tenir éloignés d'autres choses plus dangereuses : le divertissement entre les mains du roi est par nature un instrument politique. D'autant plus que, moment d'utopie, il offre à tous un monde imaginaire où s'abolissent les luttes et les antagonismes d'hier. L'espace d'une joute ou d'une mascarade, la guerre réelle cède le pas à la guerre littéraire, et Ronsard lui-même avoue explicitement avoir composé «les Joustes, Tournoys, Combatz, Cartelz et Masquarades, représentés en divers lieux par le commandement de sa Majesté, pour joindre et unir davantage, par tel artifice de plaisir, nos Princes de France qui estoient aucunement en discord». La fraternité des armes – pourtant fictive –, le partage d'un même système de valeurs que la fête manifeste et légitime, tout cela doit supprimer les conflits²⁴⁴.

Les forces du mal se rendent et déposent les armes aux pieds du souverain, tandis que les forces de la nature, divinités en présence et personnages délivrés, chantent ou déclament, en l'honneur du souverain, de longues tirades de circonstance :

la fête érige alors le roi en guerrier pacificateur qui rétablit l'Age d'Or, tel que le définit la prophétie de Merlin lue au tournoi du 21 juin 1565 :

«Oncques nul ne pourra mettre à fin d'aventure
Du Chasteau que tu vois, qu'un seul, à qui nature
Aura tant departy de ses perfections,
Qu'outre ce qu'il sera en braves actions,
En sieges et assaux, en batailles et alarmes

²⁴² Jean Boutier, Alain Dewerpe et Daniel Nordman, *Un tour de France royal, le voyage de Charles IX (1564-1566)*, op. cit., p. 157.

²⁴³ «Les motifs littéraires renforcent la prééminence absolue du souverain sur l'ensemble des chevaliers du royaume. Ainsi, lors de la prise du Château enchanté à Bayonne : «Ce fut au tour du roi de combattre, lequel, dans le rompement de la lance, quoique elle fut grosse, et dans le maniement de l'épée fit telles choses que, si chacun ne l'avait déjà connu à son arrivée, on n'aurait jamais pensé qu'il y eût en lui telle force et valeur, et il combattit avec une telle férocité qu'il vainquit le chevalier du château, franchit la roue enchantée, passa le pont sans péril, mit à mort le géant». Ce n'est pas uniquement de sa valeur guerrière que Charles tient sa supériorité, mais de toutes les qualités que seul il réunit celles-là même qui entourent la Vertu – dont il a choisi le camp – lors du tournoi du 25 juin, la Vertu héroïque, la Vaillance, la Prudence, la Justice et la Tempérance ; et les chevaliers qui l'accompagnent au combat ont pour nom Niqué (en grec, victoire), Métrie (mesure), Eiréné (paix), Timé (honneur), Diques (justice)». *Ibid.*, p. 322.

²⁴⁴ *Ibid.*, p. 317.

Le plus brave et vaillant, qui porta jamais armes,
Il sera d'avantage en la paix si heureux,
Qu'il chassera discord d'un effort genereux».

En terrassant les puissances démoniaques qu'incarnent nains, géants et esprits, en détruisant les germes de division et d'instabilité, le roi manifeste la puissance sotériologique qui légitime son absolue prééminence. L'avancée du pouvoir central a aboli la "Table ronde" et la force guerrière des nobles reste désormais aveugle et inefficace tant qu'elle n'est pas soumise au pouvoir monarchique²⁴⁵.

Si, comme nous l'avons vu précédemment, Catherine organisait de telles fêtes pour distraire les nobles de la cour, prévenant ainsi d'éventuels complots, les desseins de la Reine-mère ne s'arrêtaient pas là. Catherine de Médicis, attentive aux conseils que Machiavel avait autrefois prodigués à Laurent II, gouvernait en faisant "croire". La musique, les chants, la danse et le théâtre permettaient de mettre en représentation cette cour qu'elle désirait d'une grande vivacité culturelle et intellectuelle ; du moins souhaitait-elle en façonner l'image. Des fêtes aussi somptueuses permettaient donc de rehausser le prestige de la couronne de France, et de montrer aux voisins européens (alliés ou ennemis) que la France restait un pays fort, aux ressources importantes, et ce malgré les difficultés qu'elle avait rencontrées. Les fêtes nautiques, qui eurent lieu à Bayonne, peuvent d'ailleurs illustrer ce propos. En effet, la magnificence de ces fêtes devait, bien entendu, éblouir le peuple français, mais également les souverains Espagnols, en leur montrant à tous la richesse et le pouvoir de la couronne. Lors de cette opération politique tant intérieure que diplomatique, «chaque fête éclipsait la précédente, avec une recherche permanente d'inventivité et d'ostentation. De plus, en faisant activement participer à ces festivités la noblesse catholique et la noblesse protestante, les Valois voulaient démontrer [au peuple mais aussi et surtout au roi d'Espagne Philippe II] l'apparente unité de la nation»²⁴⁶. Brantôme se fait fort de relater alors que «la magnificence fut telle en toutes choses, que les Espagnolz, qui sont fort dédaigneux de toutes autres, fors des leurs, jurèrent n'avoir rien veu de plus beau, et que le Roy n'y sçauroit pas approcher ; et s'en retournèrent ainsi aedifiez»²⁴⁷. Le voyage continua ainsi pendant un an, scandé par de nombreuses réjouissances. Les enfants de Navarre, toujours présents, connurent d'autres fêtes et entrées glorieuses, où la musique se mêlait ingénieusement aux autres arts pour délivrer le message de Catherine, marquant de façon significative le jeune Henri.

D'autres cérémonies eurent lieu, toutes aussi riches et féeriques, après que la cour ait rejoint Paris. En 1570, par exemple, les noces de Charles IX et de l'Archiduchesse Élisabeth

²⁴⁵ Jean Boutier, Alain Dewerpe et Daniel Nordman, *Un tour de France royal, le voyage de Charles IX (1564-1566)*, op. cit., p. 323.

²⁴⁶ Florence Gioanni, *La société aristocratique française du XVI^e siècle et la musique : le cas de Marguerite de Valois (1553-1615)*, op. cit., p. 85.

²⁴⁷ Pierre de Bourdeille, seigneur de Brantôme, *Recueil des Dames, poésies et tombeaux*, op. cit., p. 53.

d’Autriche furent très certainement l’occasion de nouvelles fêtes, bals et mascarades²⁴⁸. Mais il y a un événement du règne qui, d’un point de vue tant artistique que politique, constitue un moment important de l’Histoire (tout à la fois de France et de la musique), il s’agit des cérémonies et des fêtes qui marquèrent l’union d’Henri de Bourbon, prince béarnais protestant, avec la catholique fille de Catherine de Médicis et d’Henri II : Marguerite de Valois.

I-2-2-2 Le *Paradis d’amour*, un pas franchi vers la concorde ?

Catherine de Médicis tenta plusieurs «combinaisons matrimoniales»²⁴⁹ pour sa fille Marguerite²⁵⁰. Toutefois, la Reine-mère se rallie «aux conseils donnés par le clan des Montmorency»²⁵¹ et décide de conclure l’union entre Marguerite et Henri, dont l’engagement avait été pris à la veille du décès de son mari Henri II. Bien évidemment, ce mariage obéit à une stratégie politique de la Reine-mère qui, cherchant à pacifier son pays en proie aux guerres de religion, entend amarrer à la famille royale ce jeune chef des dissidents. «Quelques biographes de Catherine, plutôt malveillants, prétendent [également] que la reine informée de la prédiction [de Nostradamus] décida [...] de marier Henri à sa fille Marguerite pour assurer la transmission du sang royal des Valois»²⁵². Quoi qu’il en soit, que ce soit afin de consolider sa politique de conciliation ou à des fins plus vilement stratégiques, après un an de négociations²⁵³, le contrat fut finalement signé avec la reine de Navarre en avril 1572. Cinq mois plus tard, le mariage, qui devait lier symboliquement catholiques et protestants, fut célébré. En août 1572, eurent ainsi lieu les noces de Marguerite de Valois et Henri de Bourbon, roi de Navarre et futur Henri IV, noces qui se déroulèrent «avec autant de triomphe et de magnificence que de nul autre de ma qualité», écrit Marguerite. «Le roy de Navarre et sa troupe y ayant laissé et changé le deuil [de la reine Jeanne d’Albret décédée peu de temps avant le mariage de son fils] en habits très riches et beaux, et toute la cour parée comme vous le scaurez trop mieux représenter...»²⁵⁴. Les festivités se prolongèrent pendant

²⁴⁸ Toutefois, il semble qu’Henri n’ait pas assisté aux noces de Charles IX, étant parti de la cour en 1567 pour rejoindre sa mère en Navarre.

²⁴⁹ Jean-Pierre Babelon, *Henri IV, op. cit.*, p. 162.

²⁵⁰ Elle voulut d’abord, pour s’assurer de l’alliance entre l’Espagne et la France, la donner à Don Carlos, fils de Philippe II, roi d’Espagne, puis après sa mort, à Philippe II lui-même, veuf d’Elisabeth de France, sœur aînée de Marguerite. Délaissant l’idée d’en faire une souveraine espagnole, elle imagina ensuite de l’unir au roi Sébastien du Portugal.

²⁵¹ Jean-Pierre Babelon, *Henri IV, op. cit.*, p. 162.

²⁵² Janine Garrisson, *Catherine de Médicis, l’impossible harmonie, op. cit.*, p. 109.

²⁵³ Jeanne d’Albret ne voyait pas d’un très bon œil cette union entre un prince huguenot et une princesse fervente catholique.

²⁵⁴ Marguerite de Valois, *Mémoires et autres écrits de la reine Margot, op. cit.*, p. 9.

plusieurs jours. Malheureusement, aucun recueil ou livret officiel, décrivant les magnificences de ce mariage, n'a été publié²⁵⁵.

«Caractéristiques de l'habile propagande royale menée par Catherine, ces fêtes célèbrent la politique d'apaisement entre les factions catholiques et protestantes que la reine tente de conduire mais qui sera anéantie quelques jours plus tard lors du massacre de la Saint-Barthélemy»²⁵⁶. Ballets, mascarades et musiques de toutes sortes vinrent couronner ces noces. La série de magnificences données en l'honneur d'Henri et de Marguerite fut calquée, en règle générale, sur le modèle de celles qui avaient précédées. Il semble, en effet, que les divertissements proposés aient été du même type que ceux des fêtes de Fontainebleau ou de Bayonne. «Deux spectacles furent représentés au Louvre les 18 et 19 Août», nous indique Jean Robert²⁵⁷. Toutefois, nous pouvons noter qu'Agrippa d'Aubigné²⁵⁸ et Roy Strong²⁵⁹ signalent que ces divertissements musicaux «s'étalèrent sur trois jours». Le premier, note Roy Strong, fut donné le lundi suivant les noces ; il s'agirait d'une mascarade. «Défilant dans la grande salle du palais, à l'image des *trionfi* florentins, cette mascarade comprenait dix chars qui portaient soit des divinités, soit des musiciens, soit des chanteurs qui exécutaient des vers composés par les poètes de la cour»²⁶⁰.

A l'occasion de ce spectacle, «le roi, les protestants Navarre et Condé, ainsi que l'ultra catholique duc de Guise, firent leur entrée sur des chars marins incrustés de coraux et d'ornements pélagiques. Charles IX interprétait Neptune, d'autres divinités sortaient ensuite de petites grottes marines mobiles pour exécuter une danse. Il s'agissait en fait d'une reprise du répertoire mythologique des fêtes de Fontainebleau et de Bayonne, mais cette fois en salle»²⁶¹. Le jeune Henri participa ainsi, figurant dans la distribution de cette mascarade.

Le roi [Charles IX] ouvrit [...] le bal, qu'il interrompit bientôt après, à cause du ballet²⁶² dans lequel il jouait un des principaux rôles. On vit entrer trois grands chars sous la forme de rochers

²⁵⁵ Les renseignements les plus précis que nous possédons viennent de l'*Histoire Universelle* d'Agrippa Mécodore d'Aubigné. Nous avons aussi eu recours à l'ouvrage sur les *Fêtes de la Renaissance* de Roy Strong, qui en fait le récit, ainsi qu'à l'article de Jean Robert sur les *Comédies et ballets au temps de Marguerite de Valois*.

²⁵⁶ Laurent Odde, «Les coulisses du pouvoir : Châteaux, jardins et fêtes. Quelques aspects du mécénat (transgressif) de Catherine de Médicis» in *Patronnes et Mécènes en France à la Renaissance*, Etudes réunies et présentées par Kathleen Wilson-Chevalier avec la collaboration d'Eugénie Pascal, Saint-Etienne, Publications de l'Université de Saint-Etienne, 2007, p. 505.

²⁵⁷ Jean Robert, «Comédies et ballets au temps de Marguerite de Valois» in *Bulletin de la société des amis du Château de Pau*, n° 72, 3^e trimestre, [Pau, Société des amis du château de Pau], 1977, p. 145.

²⁵⁸ Agrippa Mécodore d'Aubigné, *Œuvres Complètes*, Paris, Alphonse Lemerre, 1873-1892, p. 290.

²⁵⁹ Roy Strong, *Les fêtes de la Renaissance (1450-1650) : art et pouvoir*, op. cit., p. 208.

²⁶⁰ Jean Robert, «Comédies et ballets au temps de Marguerite de Valois» in *Bulletin de la société des amis du Château de Pau*, op. cit., p. 145.

²⁶¹ Roy Strong, *Les fêtes de la Renaissance (1450-1650) : art et pouvoir*, op. cit., p. 208-209.

²⁶² Il s'agirait, en réalité, bien plus d'une mascarade au caractère encore proche des *trionfi* italiens que d'un ballet. *Le paradis d'amour*, qui eut lieu le lendemain, relève déjà bien plus du ballet de cour ; certains

d'argent, chargés chacun de cinq musiciens, et marchant sur deux lignes, deux sur la première, et le troisième occupant seul le spectacle par la beauté de la voix du célèbre chanteur Estienne Le Roy, qui le montait. Trois autres chars suivirent les deux premiers, ils étaient chargés chacun d'une niche formée par quatre colonnes d'argent, et renfermant une divinité des mers : suivaient quatre autres chars qui représentaient chacun un lion marin, également d'argent, ayant le corps terminé en queue de poisson relevée, et portant d'autres divinités vêtues de drap d'or et assises sur des coquilles dorées. Le spectacle fut terminé par un hippopotame doré, sur lequel on voyait Neptune armé de son trident, et assis sur une coquille d'or. Ce Neptune était le roi de France : celui de Navarre et les princes du sang étaient placés sur les premiers chars. Toutes ces machines traversèrent la grande salle du Louvre, et, lorsqu'elles s'arrêtaient, des musiciens chantaient des vers composés par les meilleurs poètes de la cour. La nuit [...] se passa en partie à admirer ce ballet ...²⁶³.

Le mardi, on donna un bal au Louvre²⁶⁴. «On se rendit le lendemain matin à l'hôtel d'Anjou où le roi de Navarre avait fait préparer un repas splendide ; après lequel on retourna au Louvre et le bal dura jusqu'à la nuit»²⁶⁵. Rien n'indique qu'Henri de Bourbon dansa ce soir-là, il reçut toutefois à cette occasion encore une leçon de protocole.

Le mercredi, *Le Paradis d'amour*, combat allégorique, fut donné dans la salle du palais Bourbon. Ce divertissement fut certainement le plus spectaculaire de toute la série : «les fêtes du mercredi surpassaient en magnificences tout ce qui avait été fait jusqu'à ce jour», écrit en effet Agrippa d'Aubigné²⁶⁶. «Le thème du *Paradis d'amour* dérivait des combats autour de châteaux enchantés, omniprésents dans les fêtes plus anciennes. Cette fois cependant, le divertissement culminait avec le ballet»²⁶⁷. *Le Paradis d'amour*, à la fois mascarade et joute, dont le créateur pourrait bien être l'inventeur du *Balet comique de la Royne*, Balthazar de Beaujoyeux²⁶⁸, constitue en effet la première manifestation importante depuis la fondation de l'Académie de Baïf. Si l'union des arts souhaitée par les humanistes de cette académie, fondée un an plus tôt, n'est pas encore totalement satisfaisante, il n'en reste pas moins que, pour beaucoup de musicologues, *Le Paradis d'amour* représente un élément capital dans l'histoire du nouvel art du ballet de cour. Cette combinaison d'intrigues dramatiques, de décors, de chants et de danses annonçait déjà la nouvelle forme du ballet de cour. Ce spectacle, à l'inspiration néoplatonicienne, met en scène les pouvoirs conjugués de l'amour, de la poésie et de la musique – qui, personnifiés par les nymphes lors du ballet final,

musicologues s'accordant même à dire qu'il fut le premier ballet de cour en date ou tout du moins qu'il permit d'ouvrir considérablement la voie au *Balet comique de la Royne*.

²⁶³ Agrippa Mécodore d'Aubigné, *Œuvres Complètes*, op. cit., pp. 290-303.

²⁶⁴ Dans son ouvrage, Roy Strong indique que le mardi c'est un ballet qui fut donné à la cour ; or, si on s'en tient au témoignage d'Agrippa d'Aubigné, ce serait bel et bien un bal qui fut donné ce soir-là.

²⁶⁵ Agrippa Mécodore d'Aubigné, *Œuvres Complètes*, op. cit., p. 293.

²⁶⁶ *Ibidem*.

²⁶⁷ Roy Strong, *Les fêtes de la Renaissance (1450-1650) : art et pouvoir*, op. cit., p. 209.

²⁶⁸ Florence Gioanni souligne, en effet, que d'après Frances Yates, «[...] un paiement lui étant destiné, a été retrouvé dans les comptes royaux, daté de la fin août 1572, d'un montant de 500 livres tournois, somme qui aurait très bien pu, toujours d'après F. Yates, être consacrée aux ballets des Magnificences du mariage de Marguerite». Florence Gioanni, *La société aristocratique française du XVI^e siècle et la musique : le cas de Marguerite de Valois (1553-1615)*, op. cit., p. 154.

délivreront les chevaliers errants des enfers (et de leur condition) – et reprend le thème éprouvé du roi sauveur et protecteur qui, accompagné de ses chevaliers héroïques, réussit à garantir l’harmonie du monde et le préserver du chaos.

On avait construit dans une salle du palais Bourbon, voisin du Louvre, un Paradis ou ciel, dont l’entrée était défendue par le roi [Charles IX] et ses deux frères [Les ducs d’Anjou et d’Alençon] armés de toutes pièces. De l’autre côté était l’Enfer [représenté, selon Roy Strong, par une gigantesque bouche], dans lequel il y avait un grand nombre de diables et petits diabolins, faisant infinies singeries et tintamarres avec une grande roue tournant dans ledit enfer, toute environnée de clochettes²⁶⁹.

Derrière le paradis [cet empyrée étant représenté par un arc de triomphe], s’étendaient les Champs-Elysées, représentés par un jardin de verdure et de fleurs, qui abritaient douze nymphes vêtues simplement²⁷⁰. «Une rivière, traversée par la barque de Charon, séparait l’Enfer du Paradis, (divisant ainsi la pièce en deux parties) [...]. Plusieurs chevaliers errants, conduits par le roi de Navarre, se présentèrent et combattaient pour entrer dans le Paradis et enlever les [douze] nymphes [qui s’y trouvaient], mais ils en étaient empêchés par les trois cavaliers établis pour sa garde»²⁷¹. Il s’en suivit un combat au terme duquel les Chevaliers vaincus furent relégués en enfer.

Remarquons au passage l’allusion ouvertement politique de ce divertissement : la victoire des catholiques sur les protestants, le triomphe des armées du roi sur les dissidents ; un dénouement qui peut nous paraître particulièrement funeste et prophétique, au su des événements qui vont suivre.

Alors Mercure et Cupidon descendirent du ciel, portés sur un coq, et faisant retentir l’air de leurs chansons [sur des vers de Ronsard]. Le Mercure était cet Estienne Le Roy, chantre tant renommé. Descendus sur la terre, ils s’approchèrent des gardiens du Paradis, les complimentèrent sur leur victoire et remontèrent ensuite sur le coq. Les chevaliers allèrent chercher les nymphes, et formèrent avec elles autour d’une fontaine, qui occupait le milieu de la salle, diverses danses pendant plus d’une heure. Après ce spectacle, ils se rendirent aux prières de l’assemblée, délivrèrent les chevaliers prisonniers [...] et se mirent à combattre pêle-mêle avec eux et à rompre des lances. Toute la salle était remplie des étincelles et des flammes qui jaillissaient du choc de leurs armes ; mais elles furent étouffées par le feu qu’on mit à des artifices placés autour de la fontaine ; et aussitôt on entendit un grand bruit, accompagné de tourbillons de flammes qui consumèrent en peu de temps toutes les machines et terminèrent ce spectacle gothique [...]. Le roi et toute l’assemblée témoignèrent beaucoup de gaieté²⁷²...

Les chroniques de l’époque relatent que d’autres festivités et spectacles étaient encore au programme, mais qu’ils ne purent avoir lieu du fait de la tragique interruption des festivités.

Si Henri avait déjà, il est vrai, participé lors du carnaval de Fontainebleau en 1564 à une «Bergerie» dont le thème avait été donné par Ronsard et dans laquelle il interprétait le rôle de Navarrin, *Le Paradis d’amour* est bien la seule représentation allégorique de type ballet de cour, au vu des témoignages qu’il nous reste, auquel Henri de Navarre, futur Henri IV, participa. Pour autant, Henri perçut sans nul doute l’importance de tels divertissements et le

²⁶⁹ Agrippa Mécodore d’Aubigné, *Œuvres Complètes, op. cit.*, p. 290

²⁷⁰ Jean Robert, «Comédies et ballets au temps de Marguerite de Valois» in *Bulletin de la société des amis du Château de Pau, op. cit.*, p. 145.

²⁷¹ Agrippa Mécodore d’Aubigné, *Œuvres Complètes, op. cit.*, p. 290.

²⁷² *Ibidem.*

message que Catherine voulait faire passer au moyen de l'allégorie à ses sujets : la suprématie et le pouvoir de la monarchie.

L'année suivante, en mai 1573, Catherine de Médicis commanda de somptueux divertissements afin de célébrer l'élection de son fils, Henri, duc d'Anjou, au trône de Pologne – après la mort de Sigismond II de Pologne. Afin d'offrir aux ambassadeurs polonais, venus à la rencontre de leur nouveau souverain, un souvenir mémorable des fastes de sa cour, Catherine demanda à Balthazar de Beaujoyeux de créer la chorégraphie d'un ballet célébrant les «Seize Provinces françaises», écrit par Brantôme et mis en musique par Roland de Lassus. Ce ballet, désormais connu sous le nom de *Ballet des Tuileries* ou *Ballet des Polonais*, «marqua une étape décisive dans l'évolution des divertissements chorégraphiques [...]», souligne Margaret Mac Gowan²⁷³, car, selon le désir émis par l'académie de Baïf, tous les éléments indispensables à la création d'un véritable ballet étaient présents : la danse, la poésie, la musique et le décor.

I-2-2-3 Telle une “Henri IV désarmé”, le legs de Catherine de Médicis à la dynastie Bourbon

La solennité et la somptuosité de ce ballet sont rapportées par Brantôme :

[la reine] festina fort superbement en ses Tuilleries : et après soupper, dans une grand-salle faicte à poste et toute entourée d'une infinité de flambeaux, elle leur représenta le plus beau ballet qui fut jamais faict au monde – je puis parler ainsin – lequel fut composé de seize Dames et Damoiselles des plus belles et des mieux apprises des siennes, qui comparurent dans ung grand roch tout argenté, où estoient assises dans des niches en forme de nuées de tous costés. Ces seize Dames représentoient les seize provinces de la France, avecques une musique la plus mélodieuse qu'on heust sceu veoir ; et amprès avoir faict dans ce roch le tour de la salle par parade comme dans ung camp, et aprez s'estre bien faict voir ainsin, elle vindrent toutes à descendre de ce roc, et s'estant mises en forme d'un petit bataillon bisarrement inventé, les viollons montans jusques à une trantayne, sonnans quasy un air de guerre fort plaisant, elles vindrent marcher soubz l'ayr de ces viollons, et par une belle cadance sans en sortir jamais, s'aprocher et s'arrester un peu devant Leur Majestez, et puis après danser leur ballet si bizardement inventé [...]. Et dura ce ballet bizarre pour le moings une heure²⁷⁴.

Brantôme considère ce ballet comme étant «le plus beau [qui fut] jamais faict au monde»²⁷⁵. La chorégraphie réalisée par Balthazar de Beaujoyeux atteignait un tel niveau de complexité qu'Agrippa d'Aubigné déclara que «les chiffres bien formez du ballet, les musiques différentes [...] estoit chose impossible à contrefaire à tous les rois de la terre»²⁷⁶. La délégation polonaise dut en être très impressionnée, le contrat fut ainsi rempli par la reine ;

²⁷³ Margaret M. Mac Gowan, *L'art du ballet de cour en France 1581-1643*. Paris, Editions du Centre National de la Recherche Scientifique, 1963, p. 41.

²⁷⁴ Pierre de Bourdeille, seigneur de Brantôme, *Recueil des dames, poésie et tombeaux, op. cit.*, p. 54.

²⁷⁵ Pierre de Bourdeille, seigneur de Brantôme, «Discours sur la Royne Mère» in *Œuvres complètes*, Paris, Ludovic Lalanne, 1864-1882, tome VII, p. 321

²⁷⁶ Agrippa Mécodore d'Aubigné, *Histoire Universelle*, Paris, 1620. Reprint André Thierry (éd.), Genève, Droz, 1981-1987, tome II, livre IV, p. 178.

elle avait démontré, une fois encore, le faste de sa cour, et les richesses artistiques de son royaume. Par là même, elle avait également assis le pouvoir de son fils. Henri, encore à la cour de France auprès de sa femme Marguerite, y assista très certainement. Cela ne fut pas le cas, bien que les tapisseries des Valois²⁷⁷ veuillent nous indiquer le contraire, en ce qui concerne le *Balet comique de la Royne*. Henri et sa femme Marguerite étaient en effet à Nérac, en Navarre, en 1581, lors des festivités qui furent données pour célébrer l'union de Mademoiselle de Vaudemont avec le duc de Joyeuse²⁷⁸, favori du roi.

Le 4 février 1589, en l'*Oraison funèbre* de la reine, Regnault de Beaune, patriarche d'Aquitaine et archevêque de Bourges, prononce, lors des obsèques de Catherine, ce que Jean Héritier désigne comme «les mots justes que la postérité, héritière des divisions intestines, lui a toujours refusés [...] et qui sont la vérité même de l'histoire»²⁷⁹. Par sa politique, tant intérieure qu'extérieure, la reine était persuadée que tous les maux de la France, crise religieuse et financière essentiellement, pouvaient trouver un heureux dénouement. Regnault de Beaune adresse alors, en louange à cette reine qui, loin de la légende de la reine noire que l'Histoire peu à peu constitua, s'est beaucoup investie pour son royaume : «Elle a toujours exposé et sa personne et ses moyens et tout son entendement pour composer et pacifier les affaires [...]»²⁸⁰.

²⁷⁷ Comme le note Pierre Francastel, «la question est celle des relations qui existent entre les éléments documentaires et les éléments figuratifs de la composition ; elle se rattache d'une part au problème général des éléments de réalité qui s'intègrent dans la stylisation courante du XVI^e siècle et, d'autre part, au problème des conceptions communes de l'époque en matière de spectacle. A vrai dire, les deux questions sont liées. Comme les œuvres d'art, les fêtes et les spectacles constituent des systèmes coordonnateurs d'éléments visuels empruntés à la réalité mais intégrés dans des combinaisons figuratives et conventionnelles. Ni les fêtes de cour, ni les manifestations théâtrales, ni les tapisseries, ni les tableaux d'une époque ne représentant nûment – photographiquement – la réalité épisodique. Et il existe, de toute évidence, à n'importe quelle époque, des relations très étroites entre les différentes activités ordonnatrices des spectacles réglés et les activités figuratives contemporaines. La manière dont on se fait le montage des éléments pris dans le réel – et nécessairement communs aux différentes formes de représentation en acte ou par l'image – résulte d'une même conception générale des lois de l'esthétique plutôt que d'une plus ou moins grande fidélité au matériel des petits faits anecdotiques – qui fournissent les éléments isolés de la combinaison». Pierre Francastel, «Figurations et spectacle dans les tapisseries des Valois» in *Les fêtes de la Renaissance, op. cit.*, tome I, p. 102.

²⁷⁸ Les poètes Pierre de Ronsard et Jean-Antoine de Baïf participèrent à l'organisation de ces festivités, mettant en évidence lors de tels spectacles proposés aux courtisans, les dernières trouvailles poétiques et musicales de l'Académie. De nombreux musiciens (compositeurs et instrumentistes) ainsi que la contribution de chorégraphes italiens tels que Balthazar de Beaujoyeux, permirent également à ce genre nouveau du ballet de cour – étendard féérique au service des idéaux humanistes et politiques des derniers Valois – d'accéder à un niveau de réalisation jamais atteint jusqu'alors.

²⁷⁹ Jean Héritier, *Catherine de Médicis*, Paris, Librairie Académique Perrin, 1985, p. 191.

²⁸⁰ Regnault de Beaune cité par Jean Héritier. *Ibidem*.

Comme le souligne Thierry Wanegffelen, «l'absolutisme bourbonien est né avec Henri IV, et Louis XIV est à bien des titres le digne petit-fils de son grand-père ; l'essentiel du programme politique au fondement même de cet absolutisme a été pour une très large part élaboré par Catherine de Médicis et ses conseillers, en particulier le juriste Michel de L'Hospital»²⁸¹. Catherine de Médicis pratiqua toute sa vie une politique de balance et de cohésion entre les deux camps ennemis, passant une bonne partie de son temps à la table des négociations. Mais c'est Henri de Bourbon qui, par les armes, réussit là où la Reine-mère, malgré ces tentatives, avait échoué. Car «l'Edit de Nantes [puis l'Edit de Vervins, promulguant la paix avec l'Espagne], cet acte fondateur de l'absolutisme bourbonien n'est jamais, si on l'analyse en toute objectivité, qu'un édit de pacification voulu par Catherine de Médicis qui aurait été fermement défendu par un pouvoir royal fort. Augustin Thierry, au XIX^e siècle, n'écrivait pas autre chose : «Henri IV, c'est L'Hospital armé»²⁸². Jean Héritier, moins soucieux d'écrire une Histoire au masculin, et désireux de rendre à Catherine ce qui lui revenait de droit, écrit ainsi que «Catherine est un Henri IV désarmé». L'auteur atteste en effet que «la justice est simulacre, sans le glaive. Glaive qui manquera toujours à la Reine-mère. Lorsque les Guerres de Religion auront commencé, l'Etat français n'aura jamais en main qu'une épée brisée [...]»²⁸³.

Or, «paradoxe apparent et vérité profonde»²⁸⁴, la paix religieuse n'était réalisable que par l'emploi des armes, qu'en possession du «glaive».

Henri IV l'a compris, ce qui lui permit, à Nantes, d'accomplir l'impuissante sagesse de Catherine. De Coutras à Fontaine-Française, les victoires d'Henri IV obtiendront ce que la Saint-Barthélemy n'aura pas moins échoué à faire que le colloque de Poissy. Catherine, toutefois, permit Henri IV. Sans elle, ce grand homme n'eût plus trouvé de France. La France, sinon libérée, du moins protégée par la ruse. Toute l'histoire de sa gouvernance, entre 1560 et 1589, est là²⁸⁵.

Henri IV doit ainsi beaucoup à l'enseignement de celle qui fut sa reine, sa mère de substitution par bien des côtés, puis sa belle-mère. Ce dernier «a été à l'école de la rusée Florentine bien davantage que ce qu'on accepte souvent de dire»²⁸⁶. Sensibilisé aux «ruses» politiques de Catherine, il adhéra aussi au recours à l'art de cour comme outil de propagande politique, et perçut également la nécessité de restaurer en sa personne, non seulement par les armes mais aussi par les arts, les idéaux et une certaine sacralité monarchiques. Prince qui se proclama non protestant, non catholique, mais roi Chrétien, ce nouveau roi David va restaurer le royaume et porter sur le trône de France une nouvelle dynastie sans jamais rompre

²⁸¹ Thierry Wanegffelen, *Catherine de Médicis, le pouvoir au féminin*, op. cit., p. 399.

²⁸² *Ibid.*, p. 400.

²⁸³ Jean Héritier, *Catherine de Médicis*, op. cit., p. 189-190

²⁸⁴ *Ibid.*, p. 155.

²⁸⁵ *Ibidem.*

²⁸⁶ Thierry Wanegffelen, *Catherine de Médicis, le pouvoir au féminin*, op. cit., p. 402.

totalemment avec l'enseignement qu'il reçut des Valois. C'est ce qu'exprime Jean Héritier, à qui nous empruntons la conclusion de ce chapitre.

Le cœur français. Telle est la variante que Madame Catherine apporte au chant pétrarquien, sur quoi se ferme le livre de Machiavel. Ce que celui-ci, au chapitre XXVI du *Prince*, a dit de l'Italie, Catherine le pense de la France : «en sorte que, demeurée sans vie, elle attend qui pourra être celui qui guérisses ses blessures et mette fin aux pillages [...], et la guérisses de ses plaies qui déjà longtemps coulent en fistules. On voit comme elle prie Dieu qu'il lui envoie quelqu'un qui la rachète de ces cruautés et tyrannies barbares». Catherine s'est voulu ce quelqu'un. Elle y a personnellement échoué. Mais elle a ouvert la voie à ce quelqu'un qui sera Henri IV. Sans l'acharné labeur de la Florentine, le Béarnais n'aurait pu saisir l'étendard, dont Machiavel a dit, magnifiquement, «qu'il offre à quelqu'un qui le veuille brandir au poing»²⁸⁷.

Laurent Odde conclut ainsi sur le rôle de la Reine-mère – grande humaniste et grand chef politique – sur l'avenir des spectacles royaux, et de la même manière, sur celui de la magnificence monarchique, développée afin d'asseoir le pouvoir souverain :

sous l'impulsion de la Reine-mère, la *danse figurée* importée d'Italie par des chorégraphes italiens²⁸⁸ évolue vers un style nouveau. Catherine, qui sait associer le génie d'artistes italiens (Balthazar de Beaujoyeux est né Baltazarini Di Belgioso) et celui d'artistes plus septentrionaux, permet ainsi au ballet de cour français de devenir l'un des symboles du mécénat royal pendant le siècle suivant. Ainsi, si en 1651 Louis XIV, alors âgé de treize ans, apparaît dans le célèbre *Ballet de Cassandre*, c'est bien parce que l'on danse déjà à la cour des Valois²⁸⁹.

La démonstration politique est faite, la relève est assurée. Henri de Bourbon et Marguerite, tous deux élevés au milieu des fastes de la cour des Valois développèrent le goût pour le ballet de cour, union fameuse de tous les arts nouvellement, né des travaux de l'Académie de Jean-Antoine de Baïf. En leur propre fief de Navarre, ils organisèrent ainsi ensemble une vie agréable et une cour digne de celle d'Henri III.

La première cour d'Henri de Bourbon fut effectivement celle de Nérac, capitale du duché d'Albret, où Jeanne d'Albret sa mère et Marguerite de Navarre sa grand-mère avaient déjà choisi d'établir leur cour. Après avoir été séparée de son époux, Marguerite retrouve le roi béarnais en 1578. Commence alors une vie de cour paisible, qui durera jusqu'au départ de Marguerite en 1585, et où la musique occupa une place importante.

²⁸⁷ Jean Héritier, *Catherine de Médicis*, op. cit., p. 274.

²⁸⁸ Tels que Pompeo Diabono ou Virgilio Bracesco. Voir Henry Prunières, *Le ballet de cour en France avant Benserade et Lully, suivi du ballet de la délivrance de Renaud*, Paris, Editions d'Aujourd'hui, 1982, p. 56 et Noël Ivanoff, «Les fêtes à la cour des derniers Valois d'après les tapisseries flamandes du musée des Offices à Florence», *Revue du seizième siècle*, XIX (1932-1933), Paris, Champion, 1933, p. 116.

²⁸⁹ Laurent Odde, «Les coulisses du pouvoir : Châteaux, jardins et fêtes. Quelques aspects du mécénat (transgressif) de Catherine de Médicis» in *Patronnes et Mécènes en France à la Renaissance*, op. cit., p. 506-507.



I-3. La cour de Nérac, petit Louvre du royaume de Navarre

Le Roi :

Courage donc, braves conquérans ! car les vrais conquérans sont ceux qui font la guerre à leurs propres passions, et qui combattent la nombreuse armée des vices et des désirs d'un monde corrompu. Notre dernier édit subsistera dans toute sa force : la Navarre deviendra la merveille du monde ; notre cour, retraçant l'ancien lycée, formera une académie livrée en paix à la contemplation et aux études profondes.²⁹⁰

En 1579, Marguerite de Valois écrivait, désignant la cour de son époux à Nérac, ce mot désormais célèbre : «notre cour était si belle et si plaisante que nous n'envions point celle de France»²⁹¹. Cette petite académie, véritable laboratoire tant politique²⁹² qu'artistique aurait d'ailleurs inspiré Shakespeare pour sa pièce *Peines d'amour perdues*. Or, cette cour de Navarre si riche, si puissante et qui connut une telle renommée ne devint pas ce petit havre de paix et de culture du seul fait d'Henri, de son épouse ou de sa sœur. Lentement, les générations précédentes, les Albret (Henri et Marguerite d'Angoulême, Antoine et Jeanne, ensuite) posèrent les premiers jalons. «Quels que soient les mérites d'Henri et de Marguerite, il n'y a pas de génération spontanée, c'est une maturation intellectuelle, un enrichissement artistiques datant des Albret, qui a nourri, sinon permis, cet épanouissement, même temporaire»²⁹³.

I-3-1. Les musiciens au service des souverains de Navarre

Dans son article, Aurore Evain met en valeur l'importance du patronage de la reine Jeanne d'Albret pour le théâtre, dont elle se servit comme «outil de propagande efficace pour unir les réformés et défendre leur foi»²⁹⁴. Poésie et musique, que Jeanne aimait fort, ne furent

²⁹⁰ Acte premier, scène première, extrait de la pièce de théâtre *Peines d'amour perdues*. William Shakespeare, *Œuvres Complètes*, Paris, Firmin Didot, 1869, volume III, p. 1.

²⁹¹ Marguerite de Valois, *Mémoires et autres écrits de la reine Margot*, *op. cit.*, p. 199.

²⁹² Se référer ici à l'intervention de Grégory Champeaud, «“Concilier tant d'esprits et de fantaisies diverses” : le laboratoire politique d'Henri de Navarre à Nérac (1577-1582)» in *La cour de Nérac au temps de Henri de Navarre et de Marguerite de Valois*, Colloque international organisé par l'Association des Amis d'Agrippa d'Aubigné et l'Université de Bordeaux, sous le patronage scientifique de la Société Française du Seizième Siècle qui s'est tenu au Château de Nérac les 28 et 29 mai 2010. Actes à paraître.

²⁹³ Isabelle Pebay-Clottes et Paul Mironneau, «Le goût du bel objet» in *Jeanne d'Albret et sa cour*, *op. cit.*, p. 379.

²⁹⁴ «Les espoirs que les protestants mettent en Jeanne d'Albret alimentent ainsi toute une littérature qui tend à rapprocher la figure de la reine de Navarre de celle d'Esther, libératrice du peuple juif [...]. Rivaudeau loue une mécène “amie des savants, savante & vertueuse”, “généreuse mais juste, apte à reconnaître les bons des meschanz poètes courtisans : une reine qui donne la faveur aux escriptz saintz et à un théâtre utile, contrairement à un roi dévoyé par une cour, fausse et flatteuse, qui privilégie les divertissements corrompus, faits de carnevaux, lices & tournois”». Aurore Evain, «Les reines et princesses de France, mécènes, patronnes et protectrices du théâtre au XVI^e siècle» in *Patronnes et mécènes en France à la Renaissance*, *op. cit.*, p. 83.

pas en reste. La musique en Navarre ne se résume pas au seul chant des psaumes, tant prisés par la reine. Les souverains de Navarre, Jeanne d'Albret et Antoine de Bourbon, avaient en effet à leur service bon nombre d'artistes. Il était de bon ton, pour les grands princes et seigneurs, de «transposer dans [leur] maison, écrit Florence Gioanni, le style de vie de la cour de France, modèle de référence en matière de prestige et d'éclat»²⁹⁵, et d'avoir ainsi à leur service, à l'instar du roi de France, nombre de serviteurs, officiers, poètes, philosophes et autres gens de lettres, danseurs et musiciens. «De haut en bas de la pyramide sociale, tenir son rang provoque une compétition permanente, que ravive toute solennité. Il y faut maintenir son statut, son prestige, en s'obligeant réciproquement à d'énormes dépenses [...]»²⁹⁶. Henri de Bourbon, roi de Navarre (et encore loin de se douter qu'il deviendra souverain du royaume de France), n'y dérogea pas. Car, si la musique était un moyen dont l'aristocratie disposait pour se délasser, elle était aussi utilisée par les princes et grands seigneurs afin de se mettre en valeur.

Il fallait paraître ce qui impliquait d'avoir à son service des chanteurs de sa Chapelle, des joueurs de violon, de luth et autres instruments pour la musique de la Chambre, et même quelquefois, des joueurs de tambours et de trompettes pour les Entrées solennelles dans son fief, quand on était un grand personnage²⁹⁷.

I-3-1-1. Navarre protestante, royaume musicien, la cour de Jeanne d'Albret et Antoine de Bourbon

Rares sont les documents ou témoignages qui peuvent nous donner une idée précise de ce que fut la vie artistique et musicale de la cour de Navarre. Toutefois, les registres des recettes et des dépenses, les différents inventaires des richesses des châteaux de Pau et de Nérac, ainsi que certains documents et archives notariales conservés aux Archives des Pyrénées-Atlantiques, ou les anecdotes relevées par quelques historiographes peuvent nous renseigner sur les goûts des souverains en matière de musique, sur leur train de vie et de retracer, en filigrane, la vie quotidienne telle qu'elle s'organisait à la cour de Navarre. Ces documents nous permettent de tirer quelques conclusions ou, tout du moins, d'avancer certaines hypothèses. En ce qui concerne la cour des souverains de Navarre, on se référera notamment à l'ouvrage de Paul Raymond, et aux Archives des Pyrénées-Atlantiques, qui nous fournissent la liste de tous les sculpteurs, peintres et musiciens qui furent à leur service, puis, à partir de 1572, date du décès de Jeanne d'Albret, au service de leur fils Henri. Comme l'écrivent très justement Isabelle Pebay-Clottes et Paul Mironneau, «du croisement de ces

²⁹⁵ Florence Gioanni, *La société aristocratique française du XVI^e siècle et la musique : le cas de Marguerite de Valois (1553-1615)*, op. cit., p. 15.

²⁹⁶ Jean Boutier, Alain Dewerpe et Daniel Nordman, *Un tour de France royal, le voyage de Charles IX (1564-1566)*, op. cit., p. 319.

²⁹⁷ Florence Gioanni, *La société aristocratique française du XVI^e siècle et la musique : le cas de Marguerite de Valois (1553-1615)*, op. cit., p. 26-27.

sources complémentaires par nature se dégagent des apports considérables dans bien des domaines. D'abord, et de toute évidence, celui de l'histoire culturelle²⁹⁸. Ces derniers relèvent ainsi qu'«à Nérac en 1569 : “deux guiternes d'Espagne faictes de marqueterye dans ung etuy de sapin”, “un grand violon dans ung etuy” et “ung etuy dans lequel y a une grande flutte d'Aleman de Venne” témoignent à coup sûr d'une intéressante vie musicale²⁹⁹. Intéressante, et qui plus est diversifiée. Ces éléments, témoignages d'une vie musicale fort riche, peuvent également laisser entrevoir une volonté de la part des souverains de Navarre de collectionner des instruments somptueusement décorés, trésors de marqueterie, ou bien conservés pour leur provenance plus ou moins lointaine. Peut-être pouvons-nous supposer que ces instruments étaient exposés dans une sorte de cabinet de curiosités, tels que bon nombre de nobles, collectionneurs de raretés et objets en tout genre, érigeaient. Ces deux “guiternes” venues d'Espagne, ce violon ou encore cette flûte traversière, s'ils n'étaient issus de présents de quelques ambassadeurs ou objets de collections, témoignent également d'une vie musicale fort variée. La guiterne, souvent à quatre chœurs de corde, connut un grand succès à la Renaissance en Espagne et en Italie ; elle servait de soutien pour l'exécution du chant et de formes musicales à la mode, comme l'air de cour, dans l'intimité d'une chambre, ou encore à accompagner les danses. Le violon, instrument inconditionnel de l'accompagnement des hautes et basses danses en vogue, a pu quant à lui servir lors des nombreux bals et événements d'importance qui se sont déroulés à la cour. Mersenne confirme cette idée, «et ceux qui ont entendu les Vingt-quatre violons du Roy avouent qu'ils n'ont jamais rien ouï de plus ravissant ou de plus puissant, de là vient que cet instrument est le plus propre de tous pour faire danser³⁰⁰. Dans l'*Orchésographie*, Thoinot Arbeau évoque aussi le rôle du violon dans la musique de danse. Enfin, la flûte traversière, souvent associée au tambour comme instrument d'orchestre militaire, a dès lors pu servir pour sonner les charges ou accompagner les entrées princières.

D'autres documents peuvent nous éclairer plus encore sur la vie quotidienne à la cour de Jeanne et Antoine. Certaines informations, noyées dans un ensemble plus important d'éléments, peuvent paraître anecdotiques, mais nous permettent toutefois de nous rapprocher au plus près des événements qui rythmèrent la vie de cette cour.

En 1533, Pierre de Biaixs, abbé de Lucq en Béarn, chancelier de Foix et de Béarn, et Martin de Peyrac dressaient la liste d'une quarantaine de livres conservés à Pau auxquels s'ajoutaient ceux laissés par la régente Anne d'Albret. Ecritures saintes et romans de chevalerie, récits de bataille et chroniques ; chansons occitanes et françaises ; traités médicaux, textes de Tite Live et Boccace ;

²⁹⁸ Isabelle Pebay-Clottes et Paul Mironneau, «Le goût du bel objet» in *Jeanne d'Albret et sa cour*, op. cit., p. 380.

²⁹⁹ *Ibidem*.

³⁰⁰ Marin Mersenne, *Harmonie universelle contenant la Théorie et la Pratique de la Musique*, Paris, Sébastien Cramoisy, 1636, édition fac-similé par François Lesure, Paris, C.N.R.S., 1963, livre IV, page 177.

quelques écrits de sagesse, des recueils de droit, quelques ouvrages à caractère encyclopédique³⁰¹...

Dans cette liste, dressée par Pierre de Biaixs et Martin de Peyrac, seule transparait l'indication suivante : on chantait bel et bien à la cour de Navarre, les courtisans se plient donc à la mode de l'époque, à l'art du chant, et peut-être alors à son apprentissage et à sa pratique, tels que Castiglione les préconisait. Jeanne, fille de Marguerite d'Angoulême et nièce de François I^{er}, devait certainement rester au fait des modes adoptées à la cour de France et retranscrire au sein de la sienne propre les pratiques musicales qui se développaient dans les cénacles parisiens. Toutefois, aucune trace du répertoire chanté à la cour de Navarre n'a été conservée : à quels genres musicaux ces documents font-ils référence, à quels compositeurs et pour quel effectif ?

Les registres de comptes de la maison de Navarre nous renseignent de manière plus précise et viennent confirmer plus fortement encore le rôle d'importance attribué à la musique instrumentale au sein de la cour de Navarre : «on verse son dû à un gascon qui a porté l'epinette de Catherine de Bourbon à Nérac³⁰², on y fait état de rémunérations attribuées à un joueur de mandore, le basque Jeannicot de Soueston (de Suhescun), lui aussi valet de chambre de la reine en 1559, 1562 et 1565³⁰³ ; d'un organiste, Mathieu Carbonnel (1559), qualifié de valet de chambre de la reine³⁰⁴, d'un joueur de tambourin en 1562, d'un joueur de luth, Jacques Vaudebourg³⁰⁵ [...] et d'un joueur d'épinette, Michel Mollu³⁰⁶ [...] ou encore Pierre Sconophine³⁰⁷, chanteur, basse-contre de la chapelle d'Antoine de Bourbon»³⁰⁸. Sous le règne de Jeanne, la musique tenait en effet une place de choix, de nombreux chanteurs, organistes, joueurs de mandore ou bien de luth étaient chargés de divertir la petite cour de Nérac – certains lui étaient attachés, d'autres pouvaient venir donner plaisir à sa majesté ou à sa cour, à l'occasion³⁰⁹ – et ceci perdura sous le règne de son fils. Comme le note Gustave Bascle de Lagrèze, «il serait d'ailleurs trop long, voire fastidieux d'énumérer tous les

³⁰¹ Isabelle Pebay-Clottes et Paul Mironneau, «Le goût du bel objet» in *Jeanne d'Albret et sa cour, op. cit.*, p. 383-384.

³⁰² Archives des Pyrénées- Atlantiques B. 21, fol. 42, 1571.

³⁰³ Paul Raymond, *Les artistes en Béarn avant le XVIII^e siècle*, Pau, Léon Ribaut, 1874, p. 183 ; Archives des Pyrénées- Atlantiques B. 8 et B. 10.

³⁰⁴ Paul Raymond, *Les artistes en Béarn avant le XVIII^e siècle, op. cit.*, p. 178.

³⁰⁵ *Ibid.*, p. 183. Archives des Pyrénées- Atlantiques B. 17, 1571 : dépenses à M^e Jacques de Vandebourg, joueur de luth, 50 livres tournois.

³⁰⁶ Paul Raymond, *Les artistes en Béarn avant le XVIII^e siècle, op. cit.*, p. 182 ; Archives des Pyrénées-Atlantiques B. 17 : «à Michel Mollu, épinette, 80 livres tournois, ainsi qu'à Mathurin Azou, valet de chambre et musicien, 100 livres tournois pour ses gages».

³⁰⁷ *Ibidem.*

³⁰⁸ Isabelle Pebay-Clottes et Paul Mironneau, «Le goût du bel objet» in *Jeanne d'Albret et sa cour, op. cit.*, p. 380.

³⁰⁹ C'est le cas notamment d'un vieilleur de Montguyon qui vint distraire la reine en 1576, ou des violons de la ville d'Agen, Archives des Pyrénées-Atlantiques B. 30.

musiciens qui reçurent des gages ou des gratifications du roi de Navarre entre 1572 et 1589»³¹⁰. Nombreux sont les musiciens, trompettistes, violonistes, luthistes qui s'employèrent à divertir Henri et l'accompagnèrent dans ses déplacements. On peut toutefois citer les noms des "favoris du souverain", ceux qui apparaissent, tout du moins, à plusieurs reprises sur les livres de comptes :

- Guilhem Passemet et Nicolas de Livet³¹¹, joueurs de cornet à bouquin³¹² étaient susceptibles, dès lors, de s'associer aux trompettes afin d'accompagner les entrées et les cérémonies de plein air ou de se marier aux ensembles plus doux.
- Jean (ou Jehan) de La Fontaine, Hector Vachier, Mesnager et Samuel Laroche étaient joueurs de luth³¹³.
- Jacques Gérof, joueur d'épinette, charmait la princesse Catherine³¹⁴.
- Jean Bertanjou et Jean de Fenier étaient tous deux joueurs de trompette³¹⁵.
- Estienne Prévost était l'un des violons de la grande écurie du roi, et figure aussi dans les comptes en tant que maître de danse³¹⁶.

Tout l'*instrumentarium* de la Renaissance se trouve ainsi représenté. Les hauts-instruments (cors de chasse, trompettes ou cornets à bouquins), qui possédaient une puissance réelle et pouvaient être entendus de loin, devaient être utilisés durant les réceptions, les cérémonies officielles, banquets ou entrées royales qui furent organisés par les souverains de Navarre. Les bas-instruments, à la sonorité plus douce (épinettes, violons, luths), qui convenaient davantage à une pratique privée, nous permettent d'imaginer des moments plus intimes et conviviaux aux côtés du couple royal. Afin d'accompagner l'interprétation de chansons, de psaumes ou de danses, ils devaient sonner dans les salons, dans l'intimité des chambres des souverains et des courtisans.

³¹⁰ Gustave Bascle de Lagrèze, *Henri IV vie privée, détails inédits*, Paris, Firmin-Didot, 1885, p. 236.

³¹¹ Gustave Bascle de Lagrèze affirme que «Nicolas de Livet recevait des doubles gages en raison de sa double charge : musicien et valet de chambre». *Ibid.*, p. 237. Ce à quoi Florence Gioanni répond que tous les musiciens de Marguerite, femme d'Henri, étaient également valets de chambre, fonction honorifique et recherchée, et que leurs rémunérations englobaient pourtant les deux fonctions. «Il serait donc bien étonnant, indique-t-elle, qu'il en fut différemment pour Henri de Navarre». Florence Gioanni, *La société aristocratique française du XVI^e siècle et la musique : le cas de Marguerite de Valois (1553-1615)*, *op. cit.*, p. 41.

³¹² Archives des Pyrénées-Atlantiques, B. 143, B. 2246, B. 154, B. 2354, B. 2400 et B. 2916.

³¹³ *Ibid.*, B. 2606, B. 2634, B. 157, B. 163, B. 2993, B. 163, B. 3051-52.

³¹⁴ *Ibid.*, B. 189.

³¹⁵ *Ibid.*, B. 2457, B. 46, B. 2694, B. 3048.

³¹⁶ *Ibid.*, B. 154, B. 3040.

I-3-1-2. Le goût de la musique transmis aux enfants Bourbons

Il semble patent qu'Henri ait conservé le goût pour la musique que sa mère, et un long séjour à la cour de France, lui avaient inspiré, et qu'il aimait s'entourer de musiciens. «Lors de ses séjours à Pau, il aimait danser et chanter»³¹⁷. Sa musique préférée, selon Gustave Bascle de Lagrèze, était d'ailleurs «celle qui faisait danser»³¹⁸. L'auteur rapporte même qu'«Henri avait apporté avec lui [sur le trône de France] son goût pour la chanson»³¹⁹. Les comptes des Archives de Pau nous renseignent ainsi sur les rémunérations des différents artistes qui sont, selon Florence Gianni³²⁰, «équivalentes, dans l'ensemble, à celles accordées par les princes et grands personnages du pays»³²¹. Nous pouvons dès lors donner quelques exemples des gages offerts par le roi de Navarre à ses musiciens. On lit notamment dans ces Comptes, que Nicolas de Livet, joueur de cornet, recevait, entre 1576 et 1579, 120 livres de gages annuels³²², tout comme d'autres musiciens, tels que le joueur de luth Jean de La Fontaine (une ordonnance datée du 26 octobre 1582, et faite à Nérac, fixe les gages de La Fontaine à 120 écus³²³) ou encore les joueurs de trompette Jean Bertanjou, Lacombe, Lauzon et Bouneau, qui reçurent, en 1580, entre 120 et 130 écus³²⁴. Nous trouvons également la trace de divers paiements – hors gages – que le roi versait à ses joueurs d'instruments et autres serviteurs (maître de danse ou de musique, entre autres) pour les déplacements qu'il leur demandait d'effectuer, ou pour quelques menus achats³²⁵ qu'il leur confiait.

Parmi ces paiements, une ordonnance, datée du 20 mars 1579, établie à Nérac, qui alloue à Nicolas de Livet, désigné comme valet de chambre et joueur de cornet à bouquin, «cent escus sol pour venir nous trouver...»³²⁶ ; une autre, entre juillet et septembre 1579, octroyant quatorze sols six deniers tournois à «Artigotte, l'un des laquais du Roy, pour retourner à Condom quérir les violons par ordres de Sa Majesté»³²⁷, et versant aussi trente livres tournois «aux violons de la ville de Condom, que sa Majesté avoit mandés venir à

³¹⁷ Florence Gianni, *La société aristocratique française du XVI^e siècle et la musique : le cas de Marguerite de Valois (1553-1615)*, op. cit., p. 41.

³¹⁸ Gustave Bascle de Lagrèze, *Henri IV vie privée, détails inédits*, op. cit., p. 240.

³¹⁹ *Ibid.*, p. 237.

³²⁰ Florence Gianni s'est intéressée aux différentes cours aristocratiques et princières de l'époque et note que les souverains de Navarre accordaient à peu près les mêmes rétributions aux artistes qui intervenaient à leur cour que les autres familles princières.

³²¹ Florence Gianni, *La société aristocratique française du XVI^e siècle et la musique : le cas de Marguerite de Valois (1553-1615)*, op. cit., p. 41.

³²² Archives des Pyrénées-Atlantiques B. 2400.

³²³ *Ibid.*, B. 2606.

³²⁴ *Ibid.*, B. 111, B. 2606, B. 2634.

³²⁵ Les Archives des Pyrénées-Atlantiques nous apprennent par exemple «l'achat de cordes de luth pour Henri de Navarre», *Ibid.*, B. 2628.

³²⁶ *Ibid.*, B. 2400.

³²⁷ *Ibid.*, B. 48.

Nérac pour jouer des violons et autres instruments de musique»³²⁸. En 1582, il paya également les frais de déplacement du joueur de luth Jehan de La Fontaine, qui résidait à Pau, et qu'il fit venir en sa cour de Nérac :

La Fontaine, (Jehan de), valet de chambre et joueur de luth du roi de Navarre, le 4 mai 1582, Casteljaloux, ordonnance de ce roi pour le remboursement à Raymond de Viçoze, secrétaire des finances, de 27 écus sols avancés, «pour nous amener La Fontaine, joueur de Luth, tant pour les frais de l'avoir conduit en poste puis Bourdeaulx à Nérac, avec son homme, que pour l'achat d'un luth et autres choses nécessaires pour son-dit voyage»³²⁹.

En cette même année, il le ratifia de cent cinquante livres tournois pour «s'habiller et mettre en équipage afin de suivre et servir Sa Majesté»³³⁰.

Nous pourrions multiplier ainsi les exemples de ces diverses dépenses effectuées par le roi : paiements pour le déplacement des violons d'Agen ou de Condom³³¹, règlements aux fifres et tambourins de la ville de Lectoure³³², fort longue serait la liste. Ces exemples nous démontrent clairement que la musique était bel et bien présente au royaume de Navarre, et plus particulièrement à la cour de Nérac. Le roi Henri avait un goût certain pour la musique et aimait d'ailleurs particulièrement les ballets et les mascarades. Les Archives des Pyrénées-Atlantiques nous apprennent qu'il organisa d'ailleurs un divertissement, une mascarade (peut-être un ballet), au Château de Pau en février 1585, et qu'il dépensa «trente-six sols chez le libraire de la ville en faisant acheter quatre cartons pour y découper des Cupidons destinés à cette représentation»³³³. Selon Pierre Tucoc-Chala, Henri aimait à donner des spectacles à sa cour et multipliait les occasions de surprendre sa femme et sa sœur. Aussi avait-il fait venir en sa cour «le ban et l'arrière ban des gens de lettres pour ne pas paraître provincial aux yeux de Marguerite [...]»³³⁴.

Aux dépenses du roi pour ses musiciens, s'ajoutent aussi celles de sa sœur Catherine et celle de sa femme Marguerite de Valois, venues toutes deux rejoindre Henri à Nérac dans le courant de l'année 1578. Car, si Henri semblait apprécier la musique et organisa cette mascarade, il apparaît pourtant que c'est Catherine, et surtout Marguerite, qui organisèrent la vie culturelle de la cour de Nérac, et y firent donner bals et ballets.

³²⁸ Archives des Pyrénées-Atlantiques, B. 159.

³²⁹ *Ibid.*, B. 2634.

³³⁰ *Ibid.*, B. 157.

³³¹ *Ibid.*, B. 30, B. 2322.

³³² *Ibid.*, B. 99.

³³³ *Ibid.*, B. 98.

³³⁴ Pierre Tucoc-Chala, *Catherine de Bourbon, une calviniste exemplaire*, Biarritz, Atlantica, 1997, p. 63.



Tableau 6 – Portrait de Marguerite de Valois, reine de Navarre (1553-1615)

François Clouet, 1572. Huile sur toile, Chantilly, Musée Condé.

I-3-2. Marguerite de Valois et Nérac, petit havre de paix et de culture

A l'été 1578, Marguerite de Valois et sa mère prirent le chemin de la Gascogne. Toutes deux retrouvent cette cité qu'elles avaient découverte pour la première fois treize ans plus tôt, lors du périple à travers le royaume de France décidé par Catherine, afin de présenter son fils Charles IX au peuple français. «Accompagnée de personnalités de premier plan, tels que Montluc, Pibrac, Brantôme, de grands seigneurs comme le cardinal de Bourbon, le duc de Montpensier et son épouse, la duchesse d'Uzès»³³⁵, Marguerite franchit ainsi la longue distance qui la séparait de son mari. Les différentes villes traversées par le cortège, parmi lesquelles Toulouse, Auch, Agen ou encore Bordeaux, accueillirent Marguerite et sa mère en grande pompe ; ces dernières assistèrent à des réceptions magnifiques. Il n'en fut pas autrement à leur arrivée à Nérac.

Après plusieurs tentatives d'évasion de la prison dorée que constituait le Louvre pour Henri de Navarre, il réussit, à l'instar de son ami et beau-frère le duc François d'Alençon, à quitter la cour d'Henri III dans le courant de l'année 1574. Henri III, nouvellement roi, devant le départ de son dissident beau-frère, consigna Marguerite dans ses appartements. Celle-ci émit longtemps le souhait de rejoindre son époux retourné en Navarre, requête à chaque fois rejetée par son frère et sa mère. Le 17 septembre, une paix est toutefois conclue à Bergerac entre Henri III et Henri de Bourbon. Le roi de France lève aussitôt l'interdiction formulée à sa sœur de rejoindre la Navarre. Après deux ans de séparation, c'est à La Réole que les deux époux se retrouvent enfin. Le projet sous-jacent à cette décision royale – de la mère et du fils – consiste à envoyer Marguerite remplir auprès de son mari une mission diplomatique et pacificatrice : «dans l'esprit d'Henri III et de Catherine, elle devrait influencer le roi de Navarre et ses capitaines huguenots afin d'empêcher une nouvelle guerre civile. Sa mission est surtout de ramener le Béarnais à la cour et ainsi de le séparer des hommes et des lieux protestants, de le neutraliser en quelque sorte»³³⁶. Comme le note Janine Garrisson, ce n'est pas la première fois que Marguerite se trouve investie d'une semblable tâche. Son mariage lui-même constitue, pour sa mère, un moyen de tenir sous le joug, à la cour de France, le prince des dissidents huguenots et de permettre d'instaurer un semblant d'harmonie en sa cour et son royaume. Le rôle donné à Margot en d'autres temps est conciliateur : «après le drame de la Saint-Barthélemy, elle s'efforce de le jouer entre son frère cadet et son mari. Plus tard, en 1577, envoyée par sa mère et Henri III en mission diplomatique aux Pays-Bas afin d'y soutenir la candidature de François d'Alençon au trône du pays, elle est consciente de

³³⁵ Florence Gioanni, *La société aristocratique française du XVI^e siècle et la musique : le cas de Marguerite de Valois (1553-1615)*, op. cit., p. 143.

³³⁶ Janine Garrisson, *Les derniers Valois*, op. cit., p. 87.

représenter ses ancêtres, sa famille, et donc de participer au projet de concorde universelle que tous portent en eux»³³⁷. Aussi raffinée et instruite que sa mère, Marguerite conçoit comme elle que de la poésie et de la musique naîtront la paix et l'harmonie.

I-3-2-1 Un Château navarrais à l'image de la cour de France

«[...] La cour des Valois avait inauguré une forme de sociabilité dont le rayonnement devait se répandre dans l'aristocratie et la bourgeoisie. Les salons sont les héritiers de la cour, qu'elle a initiés à l'art de la conversation, de la discussion auxquelles participent les deux sexes, épris d'arts et de lettres, et où les dames jouent un rôle de premier plan»³³⁸. A l'imitation de la cour de France et des salons parisiens créés autour de quelques intimes de la reine de Navarre, certaines cours provinciales vont s'organiser ; ce fut le cas de la cour de Navarre. Sous l'impulsion de Marguerite, maîtresse chez elle pour la première fois, cette cour brilla d'un nouvel éclat³³⁹. A Nérac, le cénacle mis en place par la princesse, empreinte des idées humanistes et néoplatoniciennes héritées de sa mère, est conçu selon la même idéologie que les cénacles et académies de ses frères, et sur le modèle du salon Vert de son amie la maréchale de Retz. «[...] Marguerite qui a un tempérament forgé à l'image de sa mère, voudrait être telle une Astrée, apportant aux gentilshommes et à son propre mari le miel de la musique, de la danse, de la poésie, inclinant leur cœur vers la paix et des arts capables d'adoucir leurs mœurs belliqueuses»³⁴⁰.

Pendant les deux semaines qui suivirent l'arrivée de la reine, bals et réjouissances vont rythmer les journées des deux époux à nouveau réunis ; la vraie vie de cour commence peu à peu à s'organiser dans la cité d'Albret. Ces deux semaines constituèrent le prélude de la vie paisible que Marguerite et Henri connurent à Nérac. «La période qui vient s'annonce en effet plus douce qu'aucune autre. La paix civile semble assurée. Celle des ménages a été signée : la

³³⁷ Janine Garrisson, *Les derniers Valois*, op. cit., p. 87.

³³⁸ Madeleine Lazard, *Les avenues de Fémynie, les femmes de la Renaissance*, op. cit., p. 292-293.

³³⁹ Brantôme dans son *Recueil des Dames* met en évidence les talents de Marguerite que, selon ses dires, les «Poullonnois» lors de leur venue en 1573, devant «ce bel ayr de parler et le plus agréable qu'on scauroit voir», «l'appellarent une seconde Minerve ou deesse d'eloquence». Il indique également combien cette princesse si raffinée et cultivée manqua à la cour une fois partie pour la Navarre, au sein de laquelle elle mit en place son cénacle à l'instar de ceux auxquels elle était conviée à Paris : «Lorsque la Reyne sa mere l'amena de la Court pour aller trouver son mary en Gascongne, je vis quasy tous les courtisans regretter son despart, comme si une grande callamité leur fust tout à coup tumbée sur la teste. Les uns disoient : "La Court est veufve de sa beauté" ; les autres : "La Court est fort obscure, elle a perdu son souleil" ; d'autres : "Qu'il faict noir à la Court ; il n'y a plus de flambeaux" ; autres repartoiert : "Nous avons bien à faire que la Gascongne alors vint gasconner et ravir nostre beauté, destinée pour embellir la France et la Court, et l'oster du Louvre, Fontainebleau, Saint-Germain et autres belles places de noz Roys, pour la loger à Pau ou à Nérac, de mesmes bien dissemblables les uns des autres" ; d'autres disoient : "Cela est fait, la Court et la France ont perdu la plus belle fleur de leur guirlandes"». Pierre de Bourdeille, seigneur de Brantôme, *Recueil des dames, poésie et tombeaux*, op. cit., p. 129-130.

³⁴⁰ Janine Garrisson, *Les derniers Valois*, op. cit., p. 87.

discorde entre les deux époux n'est plus qu'un mauvais souvenir. La vie à Nérac se présente comme une suite de divertissements dans un cadre enchanteur»³⁴¹. Pour Marguerite, ce fut l'époque bénie de son existence : «tout ce que je vous puis dire de la reine, écrivait sa dame d'honneur, Madame de Picquigny, à Madame d'Uzès, en mars 1579, c'est qu'elle ne fut jamais si belle ni plus joyeuse»³⁴². Après avoir séjourné quelques temps à Pau, le couple s'installa finalement à Nérac. A partir du mois de décembre, «Marguerite se fit un devoir de reconstituer [alors] la vie fastueuse qu'elle-même et son entourage avaient connue à Paris»³⁴³.

A son arrivée, Marguerite découvrit un château somptueusement décoré : «Henri y avait fait accrocher les célèbres suites de tapisseries du château de Pau, [...] des tentures faites d'incrustations de tissus précieux, velours et satins, brodées et rebrodées en fort relief [...]. On a encore apporté les dais pour les salles du trône et pour les lits [...] et aussi des pavillons, des rideaux, des tapis, des orfèvreries pour garnir buffets et dressoirs»³⁴⁴. Cette riche demeure abritait de plus, comme le souligne Jean Robert, «une grande salle de vingt mètres de long sur six de large»³⁴⁵, qui fut très certainement le lieu des réunions et assemblées, mais aussi des réjouissances qui eurent lieu en présence des souverains. Le parc qui entourait le château était enchanteur, à l'image de la demeure : «au pied du château, Henri d'Albret a aménagé [...] un jardin bordant la Baïse, planté de lauriers et de cyprès alignés, et garni de caisses d'orangers et de pavillons. La célèbre fontaine des "Poupetes" s'élevait au milieu du parterre [...] [non loin] du pavillon des bains [...] et de la tortuaire, bassin où étaient élevées des tortues [...]»³⁴⁶. Ce cadre ravissant fut propice au déroulement d'une vie paisible scandée par de nombreux divertissements. «Pour la première fois, [Marguerite] pouvait donner totalement libre cours à son extrême prodigalité, à son goût de la magnificence et la grandeur»³⁴⁷. Elle réussit à mettre sur pied une cour plus riche et plus importante que celle de la première Marguerite de Navarre, sœur de François I^{er} et grand-mère d'Henri. «La renommée de cette cour s'étendit très loin»³⁴⁸. Marguerite de Valois écrivit, en effet, que sa cour en Navarre

³⁴¹ Eliane Viennot, *Marguerite de Valois, histoire d'une femme, histoire d'un mythe*, Paris, Payot, 1993, p. 120.

³⁴² Madame de Picquigny citée par Jean-Pierre Babelon, «Nérac, paradis païen» in *Historama* spécial, n° 10, Paris, Historama, Histoire magazine, 1989, p. 19.

³⁴³ Florence Gioanni, *La société aristocratique française du XVI^e siècle et la musique : le cas de Marguerite de Valois (1553-1615)*, op. cit., p. 143.

³⁴⁴ Jean-Pierre Babelon, «Nérac, paradis païen» in *Historama* spécial, op. cit., p. 20.

³⁴⁵ Jean Robert, «Comédies et ballets au temps de Marguerite de Valois» in *Bulletin de la société des amis du Château de Pau*, op. cit., p. 151.

³⁴⁶ Jean-Pierre Babelon, «Nérac, paradis païen», in *Historama* spécial, op. cit., p. 20.

³⁴⁷ Florence Gioanni, *La société aristocratique française du XVI^e siècle et la musique : le cas de Marguerite de Valois (1553-1615)*, op. cit., p. 143.

³⁴⁸ Selon Eliane Viennot qui a annoté les mémoires de la reine, la renommée de la petite cour de Navarre devait parvenir jusqu'en Angleterre et inspirer *Les Peines d'amour perdues* de Shakespeare ; «certains affirmèrent que Henri III lui-même en prit ombrage», continue-t-elle. Eliane Viennot, *Marguerite de Valois, histoire d'une femme, histoire d'un mythe*, op. cit., p. 199.

était si belle et si plaisante que nous n’envions point celle de France : ayant Madame la Princesse de Navarre et moi bon nombre de dames et de filles³⁴⁹, et le roi mon mari étant suivi d’un belle troupe de seigneurs et gentilshommes, aussi honnêtes gens que les plus galants que j’aie vus à la cour [de ses frères] ; et n’y avait rien à regretter en eux, sinon qu’ils étaient huguenots. Mais de cette diversité de religion, il ne s’en oyait point parler³⁵⁰, le roi mon mari et Madame la princesse sa sœur, allant d’un côté au prêche, et moi et mon train, à la messe en une chapelle qui est dans le parc ; d’où, comme je sortais, nous nous rassemblions pour nous aller promener ensemble ou en un très beau jardin [...] ou dans le parc que j’avais fait faire [...] et le reste de la journée se passait en toutes sortes d’honnêtes plaisirs, le bal se tenant d’ordinaire l’après-dîner [l’après-midi] et le soir³⁵¹.

La vie de cour était ainsi rythmée par des promenades sur les chemins de la Garenne, des moments de chasse, des parties de billard, de jeux de paume ou de cartes, et des bals donnés d’ordinaire l’après-midi et le soir ; «Marguerite entourée de ses trente-trois dames et filles d’honneur et de celles de sa belle-sœur, était la reine de toutes les fêtes»³⁵².

La Reine Margot avait tenu une place importante dans la vie mondaine et culturelle à la cour de ses frères. Elle souhaite ainsi que cette cour, qui est sienne, se montre à la hauteur de ses ambitions : rivaliser avec la vie artistique foisonnante de la cour de France. La reine s’entoure alors des plus beaux esprits gascons. De grands seigneurs, tant huguenots que catholiques, séjournèrent à Nérac. Ce fut également le cas du duc d’Alençon, le frère de Marguerite. Lors de son séjour, ce dernier était d’ailleurs peut-être accompagné du musicien Claude Le Jeune. Selon Isabelle His, à cette époque, le compositeur était déjà, en effet, le maître de musique du duc. Aussi Claudin aurait-il été invité plusieurs fois à séjourner en Navarre³⁵³, «tissant ainsi des liens qui se concrétiseront après la montée d’Henri sur le trône,

³⁴⁹ La reine Marguerite était entourée de pas moins de trente-trois dames et filles d’honneur dont sa favorite la vicomtesse de Duras.

³⁵⁰ «La propagande de Mornay sur la parfaite mixité religieuse et l’esprit de concorde de l’entourage du roi de Navarre ne doit pas faire oublier les factions qui divisaient ses serviteurs. Maximilien de Béthune, futur duc de Sully, les révèle sans pitié, dès l’origine, en 1576 : “Il survint de grandes divisions entre les serviteurs les plus qualifiés du roi de Navarre, comme si dans sa cour il y eût deux partis ; l’un de catholiques, composé de MM. de Lavardin, Miossens, Grammont, Duras, Roquelaure, Sainte-Colombe, Bégoles, Podins et autres ; l’autre de huguenots, composé de MM. de Turenne, Montgommery, Guित्रy, Lusignan, Favas, Pardaillan et autres, lesquels par plusieurs fois faillirent d’en venir aux mains”. Sully juge très sévèrement ces querelles aristocratiques entre les serviteurs du roi et, bien que protestant lui-même, reproche aux gentilshommes huguenots le préjudice que leur arrogance et leur aveuglement politique portaient au roi : “Ces querelles et discussions portèrent plus de préjudice aux affaires générales du parti, que les ennemis mêmes ; le roi de Navarre se trouvait bien empêché à concilier tant d’esprits et de fantaisies diverses et il lui échappait quelquefois de dire qu’il semblait avoir plus d’obligations aux catholiques que non pas aux huguenots, d’autant que ceux-ci le servaient et assistaient à cause des intérêts de leurs personnes et de leur religion, au lieu que les autres n’y étaient menés que par la seule affection qu’ils portaient à sa grandeur et à sa fortune, au préjudice de leur propre créance et religion”». Marie-Hélène Grintchenko, *Catherine de Bourbon (1559-1604), influence politique, religieuse et culturelle d’une princesse calviniste*, Paris, Honoré Champion, 2009, p. 506-507.

³⁵¹ Marguerite de Valois, *Mémoires et autres écrits de la reine Margot*, op. cit., p. 199.

³⁵² Madeleine Lazard, *Les avenues de Fémynie, les femmes de la Renaissance*, op. cit., p. 302.

³⁵³ De ces divers moments en Navarre, Claudin en puisa une certaine inspiration, c’est ce que relève Isabelle His dans un de ses articles. Deux chansons de Claude Le Jeune et une de Tessier s’inspirent en effet de chansons gasconnes en vogue à l’époque. Ces trois pièces s’avèrent intéressantes à plusieurs titres : tout d’abord comme le remarque l’auteur, «sur le plan musical, [elles] ne sont pas de même facture : *Debat la noste* est seule à illustrer le genre de la chanson polyphonique, tandis que les deux autres, en formes d’airs strophiques ne proposent que la musique du premier couplet, les suivants devant s’y accommoder [...]». Mais aussi est surtout ce que nous

avec Henri et sa sœur»³⁵⁴. Invitant artistes, écrivains, philosophes et savants, Marguerite organise ainsi auprès d'elle «une vie littéraire brillante, calquée sur le modèle de ce qu'elle avait connue à Paris [...]»³⁵⁵, une petite académie où érudits, poètes et gens de lettres protestants et catholiques vont s'affronter «en joutes amicales»³⁵⁶. Montaigne fut un des «beaux esprits» qui fut reçu au château, et avec qui la reine eut plaisir à s'entretenir. Les poètes et écrivains Du Bartas, Du Faur de Pibrac³⁵⁷, Pierre de Brach, ainsi qu'Agrippa d'Aubigné, vécurent aussi aux côtés de Marguerite et d'Henri.

Autour de la reine de Navarre, les plus nombreux sont les poètes. A peine est-elle arrivée en Gascogne que le protestant Salluste du Bartas lui dédicace ses *Œuvres* : «Madame, parmi tant de milliers d'hommes qui tressaillent d'aise à votre venue en ces quartiers, si longuement désirée, pour n'être seul qui les mains vides se présentât à Votre Majesté, je vous offre ce livre». Vers Marguerite convergent les poèmes composés par les gentilshommes ou par des auteurs plus confirmés [...] Michel de Montaigne [écrit ainsi] pour elle *l'Apologie de Raimond Sebond* [...]³⁵⁸.

La cour comptait également parmi ses membres érudits le «physicien et mathématicien de haute volée, François de Foix-Candale, évêque d'Aire»³⁵⁹. Une vie des plus agréables s'organise ainsi autour des souveraines, dont certains contemporains se font écho : «le roi et la reine de Navarre, et Madame, sœur du roi, s'étant retirés à Nérac, la cour y fut un temps douce et plaisante ; car on n'y parlait que d'amour, des plaisirs et passe-temps qui en dépendent»³⁶⁰.

pouvons retenir de ces chansons c'est que, «outre le témoignage qu'elles fournissent sur la langue gasconne du XVI^e siècle, elles semblent également [...] pouvoir livrer des traces de la musique populaire chantée et/ou dansée en Gascogne à cette époque. Le Jeune, Tessier [...] sont des musiciens «savants» connaissant l'art du contrepoint, mais qui, comme Montaigne, s'intéressent à la culture populaire en général et régionale en particulier. Ce geste d'appropriation musicale [...] est une constante chez les compositeurs du XVI^e siècle qui aiment montrer leur science à partir d'une contrainte simple et connue». Isabelle His, «Trois chansons gasconnes du XVI^e siècle» in *Revue des Langues romanes*, tome XCIV, Année 1990, n^o 2, Montpellier III – Université Paul Valéry, p. 279, p. 283-284.

³⁵⁴ Isabelle His, *Claude Le Jeune 1530-1600. Un compositeur entre Renaissance et baroque*, Arles, Editions Actes Sud, 2000, pp. 52-62.

³⁵⁵ Florence Gioanni, *La société aristocratique française du XVI^e siècle et la musique : le cas de Marguerite de Valois (1553-1615)*, *op. cit.*, p. 143.

³⁵⁶ Janine Garrisson, *Les derniers Valois*, *op. cit.*, p. 192.

³⁵⁷ Ce dernier participa, selon Babelon, à la création sous Charles IX de la première académie française vouée à la poésie et à la musique. Il se pourrait qu'il ait voulu renouveler l'expérience à la cour de Nérac où il appela tous les fins lettrés qu'il connaissait et rencontrait. Voir Jean-Pierre Babelon, «Nérac, paradis païen», *op. cit.*, p. 24.

³⁵⁸ Janine Garrisson, *Les derniers Valois*, *op. cit.*, p. 192-193.

³⁵⁹ Jean-Pierre Babelon, «Nérac, paradis païen», in *Historama* spécial, *op. cit.*, p. 21. Janine Garrisson relève que ce savant dédia lui aussi une œuvre à Marguerite en 1574, il s'agissait de sa «traduction et ses commentaires du *Pimandre*, un des textes attribués à Hermès Trismégiste». Janine Garrisson, *Les derniers Valois*, *op. cit.*, p. 193.

³⁶⁰ Maximilien de Béthune, futur duc de Sully cité par Janine Garrisson, *Ibid.*, p. 88.



Tableau 7 – Bal sous Henri IV

Louis de Caulery, début du XVII^e siècle. Huile sur toile, Rennes, Musée des Beaux-Arts.

I-3-2-2. Musique et théâtre à la cour de Nérac

La musique et le théâtre ne sont évidemment pas en reste. La chambre des comptes de Nérac nous apprend que les troupes de comédiens italiens, qu'Henri appréciait tout particulièrement, exécutèrent plusieurs spectacles en 1578 et 1579. On y trouve les gratifications accordées aux chefs de troupes tels que :

- Marc Antonio Scotivilli. Son nom figure pour soixante-quinze écus dans une ordonnance de paiement datée du 7 décembre 1578 et pour trente écus d'or de gages, dans une autre datée du 17 du même mois et de la même année. Enfin, le 19 mars 1579, il est payé à Nérac, des frais de voyage à cheval de sa troupe, se rendant de Nérac à Montauban, lors des fêtes données à Catherine de Médicis et à Marguerite de Valois³⁶¹.
- Masimiano Melanimo. Chef d'une troupe de comédiens italiens, associé de Marco-Antonio Scotivilli, Masimiano Melanimo reçoit d'abord, à Agen, le 25 octobre 1578, vingt écus d'or «tant pour lui que pour les autres comédiens, ses compagnons» ; puis à Nérac, les 3 et 8 novembre de la même année, trente écus, «tant pour lui que pour la compagnie de “cortegy” joueurs comédiens suivant le roi de Navarre»³⁶².
- Misser Paule de Padoue. Lui-même comédien italien. Paul Raymond écrit qu'il ne connaît ce personnage que par une quittance datée de Nérac, 6 novembre 1579, dans laquelle il déclare avoir reçu «trente écus, tant pour lui que pour les autres comédiens de sa compagnie, pour avoir joué devant le roi de Navarre plusieurs comédies, et leur donner moyen de continuer»³⁶³.

Des gages sont aussi attribués au joueur de farces Léon (ou Lyon) Nicolas. Ce dernier est probablement français. Dans un compte d'avril à juin 1579, on trouve la mention suivante : «sur la somme de quatre écus que lui avoient été ordonnés à ses compagnons pour avoir joué devant le roi de Navarre plusieurs passe-temps et fanfares, lui a été seulement baillé cent seize sols de tournois»³⁶⁴. Le roi semblait fort apprécier ces comédiens qu'il menait avec lui dans ses déplacements : «le 25 février 1579, le roi de Navarre versait [ainsi] quarante-quatre livres à six propriétaires de chevaux pour louage de leurs montures “qui furent baillées aux italiens, joueurs de comédies, par commandement du Roy pour suivre Sa Majesté de Nérac à Montauban”»³⁶⁵.

L'inventaire du château de Nérac en 1598, publié dans le *Bulletin des Amis du Château de Pau*, nous livre dans ses rubriques 20 et 21, deux témoignages probables de spectacles donnés à Nérac : «deux carquois de cuir rouge parsemés de petites roses de cuir blanc et surtout quinze masques ou faux visages représentant plusieurs personnages et de diverses couleurs»³⁶⁶ ; peut-être s'agit-il là des accessoires oubliés par une troupe italienne, ou bien des masques utilisés par des familiers de la reine pour jouer eux-mêmes la comédie. En effet,

³⁶¹ Archives des Pyrénées-Atlantiques B. 2365 et B. 2369.

³⁶² *Ibid.*, B. 2350 et B. 2326.

³⁶³ Paul Raymond, *Les artistes en Béarn avant le XVIII^e siècle*, *op. cit.*, p. 183, Archives des Pyrénées-Atlantiques B. 2378

³⁶⁴ Archives des Pyrénées-Atlantiques B. 47 et B. 2380.

³⁶⁵ Jean Robert, «Comédies et ballets au temps de Marguerite de Valois» in *Bulletin de la société des amis du Château de Pau*, *op. cit.*, p. 151.

³⁶⁶ «Inventaire inédit du Château de Pau», *Bulletin de la Société des Amis du Château de Pau*, n° 41, 1969, p. 26.

Marguerite se régala de ce type de divertissement tout autant que son mari. «Tout le monde l'apprécie [le théâtre], mais surtout Marguerite, qui a vu au Louvre de très nombreuses pièces jouées pour sa mère», écrit Eliane Viennot³⁶⁷. Toutefois, c'est surtout Henri, comme nous l'indiquent les Archives des Pyrénées-Atlantiques, qui fit venir, entre 1578 et 1582, à Nérac comme à Pau, des comédiens ou baladins étrangers (italiens pour la plupart), pour divertir ainsi sa compagnie. Le roi les appréciait tant que, «ayant attaché à sa personne, comme valet de chambre un peintre blaisois François Bunel, membre d'une dynastie de peintres connus, le roi de Navarre lui commanda “un portrait de comédiens” qui, le 30 mai 1587, lui fut payé vingt-cinq écus [...] et que le roi garda pour lui»³⁶⁸.

La musique aussi est bien évidemment très appréciée par les souverains et accompagnait les fêtes quasi permanentes de la cour (le bal était donné en alternance l'après-midi et le soir). Dans cet inventaire, on trouve aussi trace d'«une petite violle sans cordes et un peu rompue», ainsi que «d'un livre des chansons en moien volume en parchemin couvert de cuyre rompu», peut-être oubliés là par quelques courtisans ou musiciens, et qui témoignent d'une certaine activité musicale qu'elle soit privée ou publique, en tout cas fastueuse³⁶⁹. Véritable maîtresse de cérémonie en sa cour, Marguerite géra également les festivités données à ses courtisans, en témoigne une de ses lettres adressée depuis Bagnères-de-Bigorre à son époux en 1581 : «Je nespergne ni les violons ni les conmedians a se facheux logis pour le randre agreable. Il jouarent hier la tragedie d'*Esfigene* extrememant bien, et demain je leur fere jouer dans un for beau pré ou il lia des arbres, lieu fort propre, *Aimante* ; ce qui ne sera, Monsieur, sans vous i souheter»³⁷⁰.

³⁶⁷ Eliane Viennot, *Marguerite de Valois, histoire d'une femme, histoire d'un mythe*, op. cit., p. 121.

³⁶⁸ Jean Robert, «Comédies et ballets au temps de Marguerite de Valois» in *Bulletin de la société des amis du Château de Pau*, op. cit., p. 152. Voir Archives départementales des Pyrénées-Atlantiques, B. 2910 ainsi que Paul Raymond, *Les artistes en Béarn avant le XVIII^e siècle*, op. cit., p. 11.

³⁶⁹ «Inventaire inédit du Château de Pau», *Bulletin de la Société des Amis du Château de Pau*, op. cit., p. 26. Raymond Ritter relève ainsi qu'en la cour de Navarre, «on dansait beaucoup aussi, et le galant Béarnais “au sortir du bal” faisait offrir des massepains aux demoiselles d'honneur de la Reine-mère. Il fleuretait d'ailleurs plus que jamais et faisait l'aimable avec toutes les jolies femmes, si nombreuses alors qui emplissaient sa demeure». Plus loin, l'auteur relate encore une des entrées solennelles organisées à Pau en l'honneur des souverains : «Leurs Majestés désiraient qu'il n'y eût qu'une entrée solennelle, célébrée à Pau, et aux frais de laquelle tout le monde contribuerait [...]». Raymond Ritter, *La sœur d'Henri IV, Catherine de Bourbon, 1599-1604*, Paris, Jean Touzot, 1985, tome I, p. 221 et p. 225. De musique, il n'est question dans sa description mais étant donné que tous les corps de métiers participèrent à l'élaboration de cette entrée et les instrumentistes qui étaient au service des souverains, on peut imaginer que la musique participa aussi au faste mis en œuvre durant ces festivités.

³⁷⁰ Marguerite de Valois, *Correspondance 1569-1614*, Eliane Viennot (éd.), Paris, Honoré Champion, 1998, lettre 114.

Marguerite entretenait ses propres musiciens. «[Elle] n'a signalé que rarement dans ses mémoires les activités musicales organisées à sa cour»³⁷¹, pourtant il est certain qu'elles tenaient une place importante dans sa vie quotidienne.

Sa dot qui se montait au moment de son mariage en août 1572 à 1,6 Million de livres tournois³⁷² lui permit durant les premiers temps d'entretenir un personnel fort nombreux [...]. Aussi, lorsque la reine de Navarre se déplaça à Montauban en juillet 1579, elle emmena avec elle un véritable petit orchestre de deux joueurs de luth, cinq violons, trois autres instrumentistes et un joueur de musette³⁷³.

Cette troupe accompagna la souveraine dans ses divers déplacements, notamment lors des entrées. Les musiciens de Marguerite, parmi lesquels figurent les deux joueurs de luth Guillaume Paspot et Jehan Paille, le joueur de musette François Baille et le violoniste Loys Binard, dit La Porte («auxquels viendront s'ajouter le chanteur Nicolas Cambronne en 1579, et trois autres musiciens : Jacques Ledoux, Daniel David et Pierre Le Filacier»³⁷⁴) se joignirent ainsi à ceux d'Henri. Toutefois, afin d'augmenter les effectifs pour des concerts plus importants, il était fréquent, comme nous l'avons signalé précédemment, que des musiciens étrangers, de Condom ou d'Agen en particulier, viennent à la cour de Nérac. Les violons de la cité de Condom, mais aussi des violonistes italiens qu'Henri engagea – et dont hélas les Archives des Pyrénées-Atlantiques ne nous donnent pas les noms³⁷⁵ – vinrent ainsi offrir leur services aux souverains de Navarre.

³⁷¹ Florence Gioanni, *La société aristocratique française du XVI^e siècle et la musique : le cas de Marguerite de Valois (1553-1615)*, op. cit., p. 165.

³⁷² Un peu moins de 976 000 euros.

³⁷³ Florence Gioanni, *La société aristocratique française du XVI^e siècle et la musique : le cas de Marguerite de Valois (1553-1615)*, op. cit., p. 165.

³⁷⁴ Florence Gioanni a fait une étude complète sur Marguerite de Valois et la musique et a donc minutieusement relevé tous les musiciens qui furent au service de la reine de Navarre. Les huit musiciens cités plus haut sont ceux qui apparaissent le plus souvent sur les comptes de la reine, mais il semble qu'elle aimait s'entourer d'autres musiciens, chantres, enfants de chœur, etc., issus de la région de Nérac lors de ses déplacements et autres festivités. *Ibid.*, p. 171.

³⁷⁵ Voir Archives des Pyrénées-Atlantiques, B. 46, B. 237, B. 1548 et B. 2365.



Tableau 8 – Portrait de Catherine de Bourbon, duchesse d'Albret et de Bar

Amélie Cordelier de la Noue, XIX^e siècle.
Huile sur toile, Pau, Musée national du Château de Pau.

I-3-3 Les divertissements sous la régence de Catherine de Bourbon

Catherine de Bourbon se joignit au couple royal en 1578. Elevée en partie, tout comme Henri, à la cour des Valois, cette jeune princesse cultivée, lettrée et qui appréciait fort l'art – le théâtre, la musique et le ballet – allait bientôt imposer sa marque au sein de la première cour du souverain Bourbon, avant d'aider le roi – alors devenu Henri le quatrième – à établir une intense vie de cour à Paris, renouant par là même avec la tradition des Valois.

Tout comme son frère et sa belle-sœur, Catherine fut initiée à la musique. «Nous savons [...] qu'elle jouait fort bien du luth et savait chanter comme d'ailleurs toutes ses coreligionnaires qui entonnaient les psaumes», indique Pierre Tucoo-Chala³⁷⁶. Ce que corrobore un autre biographe de la princesse, Raymond Ritter, qui relève qu'elle apprit à jouer nombre d'instruments, épinette, luth, mandore, ainsi que l'art du chant :

avec la poésie, la musique est l'art qui éveille, dans les âmes profondes les plus amples frémissements. Jeanne a un chanteur, Mathurin Auzou. Un organiste, Mathieu Carbonnel, et les deux valets de chambre, le Basque Jeannicot de Suhescun, et Jacques de Vandebourg, le premier habile à la mandore et l'autre au luth, ont longtemps été à son service. Et c'est sans doute Michel Mollu, le joueur d'épinette, qui enseigne à Madame la science de ce mélodieux instrument. Catherine apprend aussi à toucher fort joliment le luth et la mandore [vraisemblablement grâce aux musiciens de sa mère], et bientôt elle chantera des mieux. Par contre, la danse dont, plus tard, elle raffolera, lui est interdit encore, sa mère réprouvant de la façon la plus absolue ce passe-temps par trop favorable aux pires concupiscences³⁷⁷.

I-3-3-1. Entre danse et dévotion, Catherine de Bourbon, une princesse protestante émancipée

Jeanne éleva sa fille avec tous les raffinements dus à son rang³⁷⁸, avec luxe et selon les préceptes humanistes qui lui étaient chers : «la princesse fut Valois [...] par son éducation. Jeanne fit d'elle une authentique petite-fille de Marguerite d'Angoulême. Elle eut deux précepteurs de grande qualité. Palma-Cayet, qu'elle partageait avec son frère, et Charles Macrin, fils humaniste réputé. Le résultat fut la formation d'une femme très cultivée, poète et musicienne»³⁷⁹. Elle partagea en outre avec sa mère, dont elle était si proche, sa force de caractère et une foi ardente en la religion réformée à laquelle elle restera, toute sa vie durant à

³⁷⁶ Pierre Tucoo-Chala, *Catherine de Bourbon, une calviniste exemplaire*, op. cit., p. 25.

³⁷⁷ Raymond Ritter, *La sœur d'Henri IV, Catherine de Bourbon (1559-1604)*, op. cit., tome I, p. 40.

³⁷⁸ Il ne faut pas conclure, en effet que «le rigorisme moral et religieux de Jeanne d'Albret la conduisit à faire de sa Cour un endroit triste d'où était banni tout divertissement. A l'exception de la danse, point de départ selon elle de trop d'intrigues amoureuses ne conduisant qu'à des aventures sexuelles répréhensibles, Jeanne y menait une vie dans l'ensemble conforme aux usages de son temps, pasteurs, prêches, services et psaumes remplaçant chapelains, sermons, messes et processions des cours catholiques. Elle compléta donc la formation de sa fille en lui permettant de tenir dignement et en toutes circonstances son rang d'altesse royale». Pierre Tucoo-Chala, *Catherine de Bourbon, une calviniste exemplaire*, op. cit., p. 20-21. Jeanne tint ainsi auprès de sa fille un rôle d'importance de mère et d'éducatrice et lui fournit, comme à son frère, toutes les «armes» et les codes nécessaires afin de mener à bien ses fonctions et devoirs de princesse (future régente) de Navarre.

³⁷⁹ Françoise Kermina, *Jeanne d'Albret, la mère passionnée d'Henri IV*, op. cit., p. 234.

la différence de son frère, indéfectiblement fidèle. Cet apprentissage humaniste va en effet de pair avec une éducation fortement calviniste. C'est que sa mère veilla, dès sa plus tendre enfance, à lui inculquer des valeurs morales et une loyauté totale en la religion protestante qu'elle s'évertuait à asseoir en son fief : «que ce soit pendant ses voyages ou pendant ses séjours à Pau, Nérac et La Rochelle, la petite Catherine baigna littéralement dans une ambiance permanente d'école du dimanche calviniste avant la lettre. [...] Quelques lettres nous apprennent que Jeanne profitait de la présence de sa fille à ses côtés, dans sa litière, pour affermir sa foi. Les comptes de son Hôtel prouvent qu'elle lui offre bibles et recueils de psaumes»³⁸⁰.

La jeune Catherine participe ainsi aux «exercices pieux que Jeanne impose à tout son monde»³⁸¹.

La ville entière et les contrées environnantes, retentissent d'hymnes dévots, ainsi qu'il est constaté, à la fin de cette année 1570, par un catholique, gentilhomme du comte de Bossut, amiral de Flandres, commandant une escadre battant pavillon espagnol. Ce marin est d'abord reçu, par les soldats qui veillent aux portes, au chant des psaumes. Et les mêmes accents frappent ses oreilles lorsqu'il pénètre chez la reine de Navarre, entourée de ses dames d'honneurs et de ses familiers, tous en train de célébrer le Seigneur. Fièremment, Jeanne dit à l'officier de Philippe II : «Vous voyez quel est ici notre divertissement. Nous louons Dieu, notre créateur. Voilà à quoi nous nous occupons». Jusqu'à Poitiers, dans tout le pays qu'il aura ensuite à parcourir, dans chaque village qu'il traversera, notre homme entendra les psaumes traduits par Marot, dont on suit avec tant de zèle le conseil :

Sur la douce harpe
Pendue en écharpe
Le Seigneur louez ;
De luths, d'épinettes,
Saintes chansonnettes
A son nom jouez.
Chantez de lui, par mélodie,
Nouveau vers, nouvelles chanson,
Et que bien on psalmodie
A haute voix et plaisant son³⁸².

Comme le note encore Raymond Ritter, «ce n'est pas dans ce boulevard de la Réforme que les paroles sacrées cesseront de dominer les travaux profanes»³⁸³. C'est ainsi que certaines chansons, aux paroles savoureuses, se développèrent alors. Parallèlement aux chansons pieuses, ces dernières mettent de manière plus directe et moins poétique les prêtres, moines et catholiques en général en discrédit. C'est notamment le cas de la chanson qui suit. «Cette chanson fut sans doute plus d'une fois chantée à la cour de Navarre, est-elle de Jeanne d'Albret ? On n'oserait l'affirmer, malgré les talents poétiques de cette princesse, et sa prédilection bien connue pour l'idiome natal, dont les refrains bercèrent la jeunesse

³⁸⁰ Pierre Tucoc-Chala, *Catherine de Bourbon, une calviniste exemplaire*, op. cit., p. 19-20.

³⁸¹ *Ibid.*, p. 40.

³⁸² *Ibid.*, p. 40-41.

³⁸³ *Ibid.*, p. 40.

d'Henri IV. Ce curieux morceau figure dans un volume de lettres d'Antoine de Bourbon à sa femme³⁸⁴ ; en voici un extrait :

I	I
Tau se cuta un aute au laz prene Quy si pren ; Tau se cuta un aute au laz prene Quy si pren.	Tel se figure prendre un autre au piège Qui s'y prend ; Tel se figure prendre un autre au piège Qui s'y prend.
Tres hillas, laute maty, Soletamen, Anan prene hens un bosq Esbatemen	Trois filles, l'autre matin, Toutes seules, Allèrent prendre dans un bois Leurs ébats.
[...]	[...]
IV	IV
Un monge à l'entorn de guy Son repaus pren, Qui s'esvelha à la cansô Subitamen.	Un moine à l'entour Son repos prenait. Il s'éveilla à la chanson, Subitement.
[...]	[...]
VI	VI
Ed se lheba corrossa Quand ag enten, Et s'adressa à toutas tres, En lor disen :	Il se leva en courroux Quand il eut entendu, Et s'adressa à toutes trois, En leur disant :
VII	VII
Hilhettas, jo soy marrit, Certanamen, Que huganaudas voues etz, Ta joenamén.	Fillettes, je suis marri, Certainement, Que vous soyez huguenotes, Si jeunettes.
[...]	[...]
IX	IX
Prenetz, prenetz los [condées ?] Tan solamen, Et pregatz Diu et los sans Devotamen.	Prenez, prenez le [chapelet ?] Tant seulement, Et priez Dieu et les saints Dévotement.
[...]	[...]
XI	XI
L'una per toutas respon : Pay reveren,	L'une pour toutes répond : Père Révérend,

³⁸⁴ Anonyme, «Chanson en langue béarnaise du temps de Jeanne d'Albert» in *Bulletin de la société de l'Histoire du Protestantisme Français*, Paris, 1868, volume XVII, pp. 477-480. Cette chanson fait l'objet d'une analyse plus précise dans le chapitre III, dans la seconde partie consacrée pour une part aux chansons satiriques utilisées par les protestants pour se gausser des catholiques. Voir également la chanson dans son intégralité dans l'annexe III, p. 724-726.

Vous etz, vous etz au camy
Da damnamen.

XII

Et no pas nous, autes no,
Qui puramen
Serivam Diù com nous a dat
Lo mandamen.

[...]

XXII

A tau ho sehens y pensaa,
En un momen,
Remetut au dret camy
Lo reveren.

Tau se cuta un aute au laz prene
Quy si pren ;
Tau se cuta un aute au laz prene
Quy si pren.

Vous êtes, vous êtes dans le chemin
De la damnation.

XII

Et non pas nous autres, non,
Qui avec pureté
Servons Dieu comme il nous en a donné
Le commandement.

[...]

XXII

Ainsi fait, et sans y penser,
En un moment,
Au droit chemin fut remis
Le révérend.

Tel se figure prendre un autre au piège
Qui s'y prend ;
Tel se figure prendre un autre au piège
Qui s'y prend.

Les psaumes ou les chansons satiriques, mais d'essence religieuse, ne sont néanmoins pas les seuls genres musicaux que Catherine affectionna. En effet, si cette princesse au fort caractère affirma, toute sa vie, ses convictions calvinistes et refusa toujours de se convertir, elle estimait, à l'instar de son frère, «qu'il était possible de concilier les plaisirs de la vie et de la foi»³⁸⁵. Elevée à la cour des Valois avec son frère, elle contempla de ses yeux d'enfants les prodigalités déployées par Catherine de Médicis et ses fils : les magnificences, tournois, ballets nautiques et mascarades de Bayonne, les entrées royales, spectacles et bals donnés en chaque ville, et six ans avant la venue de Marguerite de Valois en Navarre, le mariage somptueux de son frère avant la dernière princesse de France.

Le dimanche 17 août, sur les quatre heures après-midi, au Louvre, dans la grand'salle, Sa Majesté le roi de Navarre et Madame Marguerite, princesse de France, ratifient leur contrat de mariage. Catherine de Bourbon est là. Et quelle superbe assemblée contemplant ses yeux d'enfant : autour de Charles IX, près de qui se tient Monsieur le Chancelier, de Catherine de Médicis, de la reine Elisabeth, se pressent Claude de France, duchesse de Lorraine [...], la duchesse de Ferrare, le prince et la princesse de Condé, les ducs et duchesses de Montpensier, de Guise et de Nevers, le prince Dauphin et sa femme [...]³⁸⁶.

Si l'assemblée est prodigieuse, la cérémonie l'est également, et que penser des festivités qui réjouissent l'assemblée³⁸⁷ ? «Le mardi, ce furent de nouvelles festivités qui se terminèrent au Louvre par un bal. Quelles furent ses réactions lorsque, le 20 [août], elle assista à un ballet

³⁸⁵ Jean Robert, «Comédies et ballets au temps de Marguerite de Valois» in *Bulletin de la société des amis du Château de Pau, op. cit.*, p. 153.

³⁸⁶ Raymond Ritter, *La sœur d'Henri IV, Catherine de Bourbon (1559-1604)*, op. cit., tome I, p. 141. Pour une description complète des festivités qui furent données pour le mariage d'Henri de Bourbon et de Marguerite de Valois, se référer aux pages 141 à 150.

³⁸⁷ «Tout ébahi de ce déploiement d'un luxe inouï, l'ambassadeur de Venise assure que ces noces sont plus splendides encore que celles de Claude et d'Elisabeth de Valois». *Ibid.*, p. 143.

allégorique voulu par sa marraine et dont la conclusion fut que le roi (Charles IX) avait repoussé et relégué les huguenots en enfer et qu'ils n'en étaient sortis que par suffrage d'amour ? Puis le 21 [août], ce fut un tournoi dans la cour du Louvre. Il est facile d'imaginer qu'une adolescente proche de ses quatorze ans [...] se laisse aller au plaisir de ces fêtes extraordinaires»³⁸⁸.

Au sein de la cour des Valois, Catherine s'accoutuma ainsi aux comédies et ballets, pour lesquels elle développa une véritable passion, et y apprit la danse, dont sa mère prohibait la pratique en Navarre³⁸⁹. Catherine, comme nombre de ses contemporains, s'adonna à ce plaisir avec ferveur, «si bien que la petite boîteuse acquit une certaine réputation en ce domaine»³⁹⁰. La danse et l'élaboration de divers spectacles constituèrent deux des principaux loisirs que Catherine développa à Pau, comme à Nérac, dès lors qu'Henri lui confia la lieutenance générale de la Navarre. Les Archives départementales de Pau nous renseignent sur l'une des festivités que la princesse de Navarre, devenue «maîtresse des lieux», selon l'expression de Pierre Tucoo-Chala³⁹¹, élaborait. Ce récit nous est restitué par Jean Robert : «nommée régente de la Basse-Navarre depuis 1577, elle fit représenter au Château de Pau en avril 1590 une comédie où figurait un empereur et cette comédie nécessita l'utilisation de trois cuirasses de papier mollet et argenté, deux salades et hausses cols, deux targes, trois fausses barbes et autres accessoires»³⁹². Rien ne nous indique toutefois qu'Henri, qui appréciait le théâtre, assista à cette représentation. Nous n'avons aussi que peu d'éléments qui pourraient nous indiquer qu'elle fut l'auteur d'autres divertissements à Pau ou à Nérac. Cependant, selon Pierre Tucoo-Chala, c'est également Catherine qui organisa en 1584, toujours au Château de Pau, la réception faite en l'honneur du duc d'Épernon, venu en tant qu'ambassadeur extraordinaire du roi Henri III informer le Navarrais du décès du duc d'Anjou, et annoncer ainsi à Henri de Bourbon qu'il était officiellement l'héritier du trône, à condition qu'il se convertisse au catholicisme. «Pour respecter les usages, la cour prit le grand deuil avant son arrivée [...]. Lorsque le duc arriva à Pau, les 9 et 10 juillet, il ne fut [toutefois] plus question de deuil et la demeure natale d'Henri connut une de ses fêtes les plus brillantes avec, en particulier, des festins mettant en honneur les produits locaux»³⁹³.

³⁸⁸ Pierre Tucoo-Chala, *Catherine de Bourbon, une calviniste exemplaire*, op. cit., p. 33.

³⁸⁹ Brantôme indiquait que Jeanne d'Albret avait follement aimé la danse, bien plus que les sermons. La reine de Navarre la proscrit toutefois bientôt de sa cour ; art lascif, corrompu et corrupteur, la danse fut bannie de son royaume.

³⁹⁰ Pierre Tucoo-Chala, *Catherine de Bourbon, une calviniste exemplaire*, op. cit., p. 32.

³⁹¹ *Ibid.*, p. 63.

³⁹² *Ibid.*, p. 153.

³⁹³ *Ibid.*, p. 62.

Ainsi Catherine de Navarre tenait également sa cour en Navarre, à l'instar de son frère³⁹⁴ et de la Reine Margot. Elle apposa véritablement son empreinte au sein de cette petite académie béarnaise, et ce même si la cour de Nérac est essentiellement devenue célèbre par la présence, et grâce à la personnalité, de la fille de Catherine de Médicis. «[...] Tous les témoignages insistent sur le rôle de Madame qui rassemblaient autour d'elle dames et gentilshommes de sa confession et les anciens serviteurs de la maison de Navarre. Il n'y avait pas une cour, mais plusieurs qui vivaient conjointement»³⁹⁵. C'est ce que note Sully dans ses Mémoires : «environ le mois d'août 1578, comme il me semble, la Reine-mère, la reine de Navarre et le roi de Navarre, se vinrent auprès de La Réole ; et puis s'en allèrent ces trois jours ensemble à Auch, où n'oyant plus parler d'armes, mais seulement de dames et d'amour»³⁹⁶.

Les Archives des Pyrénées-Atlantiques nous fournissent ainsi quelques renseignements sur l'identité et les rémunérations des musiciens qui furent à son service. Peut-être certains participèrent-ils aux spectacles organisés à Nérac ?

- D'après les Archives des Pyrénées-Atlantiques, Mathieu Bucheron a ainsi été au service de la princesse de Navarre en tant que violoniste et reçut soixante livres tournois pour ses gages en 1584³⁹⁷.

- Simon Duval, s'il figure au nombre des valets de sa chambre, était aussi un de ses chanteurs – en 1570, il recevait alors cent quatre-vingt-dix neuf livres de gages – et fut nommé maître de musique des pages de la princesse en 1587³⁹⁸.

- Jacques Gérof – celui-là même qui figurait parmi les musiciens “favoris” du souverain de Navarre – apparaît en tant que joueur d'épinette de la princesse³⁹⁹.

- Etienne Prévost, qui était aussi musicien de Marguerite à l'époque où elle résidait à Nérac, est cité comme violon ordinaire et valet de chambre de Catherine de Bourbon jusqu'en 1604, année de sa mort⁴⁰⁰.

- Enfin, Louis Clairiel (gratifié de trente écus en 1598 «pour avoir un accoutrement et pour s'entretenir au service de Son Altesse») ainsi que Julien Perrichon (qui reçut, en 1595, soixante écus pour acheter «un habillement de noces, en considération du plaisir qu'il a donné à Son Altesse en jouant du luth») sont tous deux cités en tant que luthistes de la princesse⁴⁰¹.

³⁹⁴ De nombreux ouvrages, en effet mettent en valeur le rôle que joua Marguerite, digne héritière de sa mère Catherine de Médicis, dans l'organisation de cette vie de cour fastueuse en Navarre. Certains témoignent toutefois qu'Henri de Bourbon participa activement à la mise en place et à la renommée de sa cour, soucieux, comme tout souverain, de donner à ses courtisans un train de vie similaire aux courtisans du roi de France et désireux également de «ne pas paraître trop provincial» aux yeux de sa femme : «Henri avait également fait venir le ban et l'arrière ban des gens de lettres pour ne pas paraître provincial aux yeux de Marguerite férue de néo-platonisme. A cette époque, Montaigne achevait les deux premiers livres de ses *Essais*, Salluste du Bartas était dans tout l'éclat de sa gloire. Nérac est le centre d'une Académie où se retrouvent aussi bien de Mesme de Ravignan président du Conseil Souverain de Béarn que Duplessis-Mornay, Hortoman, premier médecin d'Henri. On assiste à des débats philosophiques aussi bien qu'à des concours poétiques [...]». Pierre Tucoc-Chala, *Catherine de Bourbon, une calviniste exemplaire*, op. cit., p. 63.

³⁹⁵ Marie-Hélène Grintchenko, *Catherine de Bourbon (1559-1604), influence politique, religieuse et culturelle d'une princesse calviniste*, op. cit., p. 540.

³⁹⁶ Maximilien de Béthune, duc de Sully, *Mémoires*, présentés et annotés par Louis Raymond Lefèvre, [Paris], Gallimard, 1942, p. 20-21.

³⁹⁷ Archives des Pyrénées-Atlantiques, B. 111.

³⁹⁸ *Ibid.*, B. 16, B. 21, B. 111.

³⁹⁹ *Ibid.*, B. 139.

⁴⁰⁰ *Ibid.*, B. 134.

⁴⁰¹ *Ibid.*, B. 139, B. 142.

Catherine de Bourbon organisa d'ailleurs, par elle-même, la vie culturelle de la cour en l'absence de son frère ou de sa belle sœur ; «[elle] dut [en effet] fréquemment assumer seule la direction et l'animation de la cour de son frère en l'absence de Marguerite, et dans des occasions prestigieuses comme à Pau, lors de la réception de [sic] duc d'Épernon»⁴⁰². Passionnée de danse, comme nombre de ses contemporains, elle fut non seulement l'instigatrice et l'organisatrice de diverses manifestations culturelles, mais tint, à l'instar de Catherine de Médicis, le rôle de chorégraphe et de maître à danser. En 1577, Sully attribue ainsi à Catherine ses premiers pas de danse. Ses premiers pas, également, à la vie de cour : «le roi s'en alla en Béarn, sous prétexte d'aller voir sa sœur ; mais en effet on croyait qu'il y était attiré par la jeune Tignonville, dont il faisait lors l'amoureux, et là commençâtes vous à faire le courtisan»⁴⁰³.

«S'il est vrai qu'il peut y avoir un plaisir de vivre, c'est à Nérac que ce rêve prend les apparences et le goût du réel. Cette radieuse Marguerite, la plus raffinée et la plus aimable des femmes, plus qu'un sceptre de reine tient une lyre de Muse et un thyrses de Bacchante»⁴⁰⁴. Il est vrai que Catherine dut priser au plus haut point les divertissements raffinés et les nombreuses rencontres culturelles qui accompagnèrent le séjour de la reine Marguerite à la cour de son frère ; «ce fut probablement pour elle un rare moment de joie sans mélange, de septembre 1578 à 1579»⁴⁰⁵. Dans ce cadre aimable et intime, ce paradis terrestre, en compagnie de son frère, de sa belle-sœur Marguerite de Valois, des gentilshommes et nobles dames qui l'entouraient, Catherine vécut des jours heureux. Durant ce séjour si plaisant, Catherine accompagna constamment sa belle-sœur durant ses promenades dans les jardins du château, «par exemple lorsque après avoir prié Dieu chacune à sa manière, elles se rejoignent, l'une sortant de prêcher avec le roi son frère, l'autre quittant, en compagnie de ses familiers, la petite chapelle catholique»⁴⁰⁶. Ensemble, elles s'adonnent à des passe-temps agréables, raffinés et culturels, tels que la pratique de la danse ou de la musique. «Lorsqu'il faut rester au château, deux princesses aussi artistes et lettrées que la reine et Madame ne sont point embarrassées pour trouver d'intelligents passe-temps»⁴⁰⁷. Catherine s'exerce toujours beaucoup à la musique et trouve l'occasion d'améliorer sa pratique : «[elle] continuait à jouer du luth – nous le savons par le prix des réparations et des achats de ce type d'instruments – et à s'adonner au plaisir de la lecture [...]. Elle dansait avec toujours autant d'ardeur, participait

⁴⁰² Marie-Hélène Grintchenko, *Catherine de Bourbon (1559-1604), influence politique, religieuse et culturelle d'une princesse calviniste*, op. cit., p. 541.

⁴⁰³ Maximilien de Béthune, duc de Sully, *Mémoires*, op. cit., p. 13.

⁴⁰⁴ Raymond Ritter, *La sœur d'Henri IV, Catherine de Bourbon 1599-1604*, op. cit., tome I, p. 231.

⁴⁰⁵ Pierre Tucoc-Chala, *Catherine de Bourbon, une calviniste exemplaire*, op. cit., p. 63.

⁴⁰⁶ Raymond Ritter, *La sœur d'Henri IV, Catherine de Bourbon 1599-1604*, op. cit., p. 233.

⁴⁰⁷ *Ibid.*, p. 234.

à des mascarades [...]»⁴⁰⁸. Et Raymond Ritter de préciser : «justement, en cet automne 1579, Ferry, l'ingénieur du roi, répare son vieux luth, qui était tout rompu, et lui construit une mandore⁴⁰⁹, elle danse, également et organise ballets et autres divertissements»⁴¹⁰.

Cet amour inconditionnel pour la musique et pour la danse ressort nettement d'une des lettres qu'elle adressa à son frère, en août 1581, alors qu'elle se trouve à Hagetmau, chez Corisande :

Monsieur, [...] je vous dirai que nous passons ici fort bien le temps. Il ne manquerait que vous pour que le plaisir soit parfait. Nous ne faisons que danser, nous promener en de beaux promenoirs, manger force de confitures et faire de la musique avec la comtesse (Diane d'Andoins). Je vous supplie très humblement de me faire savoir par ce porteur ce qu'il vous plaira que je fasse et quand vous voudrez que je parte. En attendant de la faire, vous baisant les mains très humblement, adieu Monsieur car je m'en vais danser, j'entends le violon qui sonne et la Boulaye et les filles qui dansent⁴¹¹.

Comme l'exprime de manière très significative Pierre Tucoc-Chala, sur une cinquantaine de lettres conservées pour cette période de régence, c'est la seule «qui permet de saisir sur le vif la joie de vivre qui habitait Catherine, son désir de se distraire, de goûter les charmes d'une vie de cour dans le calme»⁴¹², le seul et unique témoignage émanant de Madame d'un moment de joie et d'amusement saisi sur le moment. Si rien ne nous signale qu'elle fut l'instigatrice de quelques divertissements à la cour de son frère, ce fut toutefois l'une des rares princesses qui, pendant l'époque de troubles qui marqua le début du règne d'Henri IV, donna à sa cour des divertissements signifiants.

⁴⁰⁸ Pierre Tucoc-Chala, *Catherine de Bourbon, une calviniste exemplaire*, op. cit., p. 63.

⁴⁰⁹ Paul Raymond, *Les artistes en Béarn avant le XVIII^e siècle*, op. cit., p. 76.

⁴¹⁰ Raymond Ritter, *La sœur d'Henri IV, Catherine de Bourbon 1599-1604*, op. cit., p. 234.

⁴¹¹ Catherine de Bourbon citée par Pierre Tucoc-Chala, *Catherine de Bourbon, une calviniste exemplaire*, op. cit., p. 60.

⁴¹² Pierre Tucoc-Chala, *Catherine de Bourbon, une calviniste exemplaire*, op. cit., p. 60.

I-3-3-2. La Navarre en temps de guerre, dernier bastion de l'héritage Valois

Après le départ de Marguerite en 1585, nous avons peu de renseignements sur les divertissements qui furent donnés à Nérac : «de l'automne de 1582 à la fin du printemps de 1583, Madame demeura à Nérac sans que le moindre incident digne d'être relaté y marquât son séjour. Tout était tranquille, et Marguerite restait toujours à la cour de France»⁴¹³. C'est d'ailleurs le cas pour tout le royaume de France : «il faut croire que beaucoup de ballets joués hors de Paris entre 1585 et 1600 furent montés sans grand apparat. Vu ses difficultés financières, le roi ne pouvait guère se permettre de dépenser des sommes énormes pour des spectacles de cour»⁴¹⁴. Il est vrai que, pour Henri, la lutte pour la reconnaissance de son pouvoir et les guerres contre les fanatiques catholiques de la Ligue, soutenue par le roi d'Espagne, succédèrent bien vite à l'allégresse qui régnait dans sa petite cour navarraise. Mis à part quelques mascarades, le royaume de 1585 à 1592 parut véritablement connaître une période sans joie. Si Catherine de Médicis à Paris et sa fille Marguerite à Nérac organisaient des divertissements, malgré les funestes événements qui se déroulaient hors de leurs murs, ces huit années se déroulèrent sans l'ombre d'un ballet.

«La transmission du nouvel art du ballet de cour ne fut bientôt plus assurée que par les simples ballets donnés par la sœur d'Henri IV, Catherine [...]»⁴¹⁵. C'est en effet en 1592 à Pau, dans la petite cour béarnaise de sa sœur, que le roi assista à nouveau à un ballet de cour. «Là, alors que faisait rage dans tout le pays une guerre qui sembla bien balayer pour toujours la monarchie française, on dansait des ballets [...]»⁴¹⁶. Le 23 août 1592, on donna bien un ballet à teneur hautement politique, à Pau, en présence du roi Henri. Toutefois, nous n'avons aucun renseignement concernant la salle où il fut interprété, ni sur la musique qui y fut jouée, ou encore sur les spectateurs qui y assistèrent. Il est très probable, vu l'état des finances du royaume et des princes de France en ces années de troubles, qu'il fut représenté à peu de frais dans les appartements-mêmes de Catherine, devant un public très restreint donc.

⁴¹³ Raymond Ritter, *La sœur d'Henri IV, Catherine de Bourbon 1599-1604*, op. cit., p. 257.

⁴¹⁴ Margaret M. Mac Gowan, *L'art du ballet de cour en France 1581-1643*, op. cit., p. 54.

⁴¹⁵ Roy Strong, *Les fêtes de la Renaissance (1450-1650) : art et pouvoir*, op. cit., p. 229.

⁴¹⁶ *Ibidem*.



Tableau 9 – Vue du château de Pau prise du grand parc

Alexandre Louis Robert Millin du Perreux, début du XIX^e siècle.
Huile sur toile, Pau, Musée national du Château de Pau.

Depuis plusieurs années, «un amour tenace tenait au cœur de Catherine»⁴¹⁷. La princesse de Navarre et son cousin, le comte de Soissons, désiraient se marier. Ce dernier déserta alors les troupes d'Henri, en 1592, afin de retrouver son aimée en Béarn. Cependant, le roi qui s'opposait au mariage pour des raisons politiques, ayant eu vent des desseins de Soissons, coupa court aux rêves de sa sœur et l'appela à quitter la Navarre pour le rejoindre à Tours. Henri IV nourrissait, en effet, d'autres ambitions pour sa cadette ; il la soumit à ses projets diplomatiques, et donna la main de la princesse au duc de Lorraine : «le mariage de Catherine avec le duc de Bar, prince héritier de Lorraine, est imposé [...] par Henri, en conclusion de la paix de Vervins et de l'Édit de Nantes. C'est bien en signe de paix, un symbole très fort de la reprise des relations entre Etats⁴¹⁸, et ce malgré la diversité de religion»⁴¹⁹.

A Pau, l'entourage de Catherine suivit de très près les intrigues amoureuses de la princesse et du comte de Soissons. Et bientôt, comme c'était souvent le cas, ces intrigues amoureuses firent l'objet d'un ballet de cour, ballet auquel le roi assista à la cour de sa sœur. Comme l'indique Jean Robert, «l'auteur ne se dévoile pas, il y a de fortes chances que ce fut Catherine de Parthenay, dame de Rohan, amie et familière de la cour de Catherine de Bourbon»⁴²⁰. Voici ce que nous en livre Margaret Mac Gowan :

des éloges poétiques sur la beauté de Madame, qui vit seule, ouvrent le ballet. Ceci amène deux chevaliers, un Béarnais et un Français à discuter du choix d'un époux pour Madame ; le Français veut la marier à un de ses compatriotes, le Béarnais s'y oppose. La querelle dégénère bien vite en combat, mais celui-ci est arrêté par l'arrivée de Mercure, messenger des dieux. Il arrive sur la scène dansant un *passemese* joué par le luth et autres instruments, et, sa danse terminée, il donne en une tirade de soixante douze vers les raisons de Jupiter pour arrêter le combat, s'indignant de ces vulgaires mortels qui prétendent arranger les affaires des Dieux. Il désigne Henri IV sous le nom d'Apollon (c'est déjà le Roi Soleil). Jupiter veut une autre sorte de combat, non plus entre Français et Béarnais, mais entre des nymphes et Cupidon. Mercure explique les règles : si les nymphes, suivantes de Diane, sœur du Soleil, s'emparent des flèches de l'Amour, les chevaliers béarnais emporteront la gloire, mais si Cupidon est victorieux Madame se mariera en France. Le combat de l'Amour et des nymphes se déroule sous la forme d'un ballet qui se termine par la victoire de Cupidon. Un *passemese* célèbre cette victoire et le ballet s'achève par des chants qui formulent des vœux de mariage, et l'espoir de la paix et d'un héritier pour Madame et pour le pays, en même

⁴¹⁷ Jean Robert, «Comédies et ballets au temps de Marguerite de Valois» in *Bulletin de la société des amis du Château de Pau*, op. cit., p. 153.

⁴¹⁸ Héritier des «tactiques» matrimoniales, et combinaisons conciliatrices de Catherine de Médicis, Henri IV vit en effet la nécessité de réaliser ce genre d'union stratégique et diplomatique afin d'apaiser tensions et dissensions. Henri de Bourbon ira cependant à l'opposé des volontés et prescriptions de Jeanne d'Albret, sa défunte mère, qui souhaitait pour sa fille, «un mariage calviniste conforme à sa conception de la vie d'un couple, compte tenu de son expérience avec Antoine de Bourbon. Elle ordonna également à Henri de «n'user d'aucune rigueur contre ladite sœur, et, au contraire, lui commandant de la traiter paisiblement et doucement de la faire nourrir en Béarn jusqu'à ce qu'elle soit en âge d'être mariée à un prince de qualité qui fasse profession de la religion dans laquelle elle est nourrie [...]». Jeanne estimait donc qu'il ne fallait pas imposer à sa fille un mariage prématuré [...] [et] elle en définissait clairement les conditions [...]. Elle ne pouvait se douter que, sous la pression des circonstances, et compte tenu de ses ambitions, Henri ne respecterait pas sur ces points ses dernières volontés». Pierre Tucoo-Chala, *Catherine de Bourbon, une calviniste exemplaire*, op. cit., p. 20.

⁴¹⁹ Marie-Hélène Grintchenko, *Catherine de Bourbon (1559-1604), influence politique, religieuse et culturelle d'une princesse calviniste*, op. cit., p. 127.

⁴²⁰ *Ibid.*, p. 153.

temps qu'ils louent la justice du grand Jupiter. Ces chants amènent le ballet final qui doit signifier, par ses mouvements harmonieux, l'accord de tous et leur espoir d'une paix durable⁴²¹.

Il semblerait, à première vue, que ce soient les péripéties amoureuses de la princesse qui fournissent le sujet et l'action de ce ballet de cour. Une autre question est également abordée, celle qui tiraille le cœur de Catherine : faut-il quitter le Béarn et se marier, obéissant en cela aux volontés de son frère, ou faut-il exiger de rester en Navarre en tant que régente, et donc puissance souveraine⁴²² ? Toutefois, l'enjeu est bien plus important, ce n'est pas seulement le bonheur de Madame qui se décide, mais bien celui du royaume en son entier. Si la dispute tourne autour des amours de Catherine de Navarre, et bien que la question des guerres de religion ne soit nullement mentionnée, c'est bien aux conflits fratricides qui déchirent la France qu'allusion est faite lors de ce spectacle. L'auteur souhaite la paix entre Béarnais et Français, entre huguenots et catholiques, paix amplement espérée par le peuple français dans son entier. Ce ballet représente un exemple des spectacles développés à partir de faits d'actualité, et utilisés comme objets de propagande pour la monarchie ; spectacles qui furent très en vogue à cette époque, comme nous le constaterons ultérieurement.

Après cette représentation, la création de ballets de cour, mascarades, et autres divertissements se poursuivit. Henri gagnait peu à peu du terrain sur ses ennemis. Sacré Roi en 1594, Henri appuya fermement son pouvoir et, après la dislocation de la Ligue et la prise en main des régions dissidentes, il se fit fort de relever peu à peu le pays. Le traité de Vervins signé avec l'Espagne, l'Édit de Nantes, qui garantissait la liberté de culte, promulgué, Henri s'employa ainsi à rétablir les conditions favorables au plein épanouissement des activités, telles que l'agriculture, l'industrie, mais aussi les arts. Une fois encore, Catherine participa à cette entreprise. Après la cour de Nérac, c'est à Paris que la princesse reçut pour mission de développer une vie de cour autour du nouveau souverain et d'en organiser les divertissements. En effet, après des années de guerre, Henri IV doit s'imposer en tant que souverain légitime, retirer pour un temps son armure de chef de guerre et endosser le costume de roi au sein d'une cour nouvellement assemblée. Duplessis-Mornay, en 1592, conseilla lui-même au souverain Bourbon de développer et consolider sa cour : «après avoir fait jusques à trente ans

⁴²¹ Margaret M. Mac Gowan, *L'art du ballet de cour en France 1581-1643*, op. cit., p. 56-57.

⁴²² «Madame de Rohan, auteur du texte que ses enfants interprétaient, exprime sans ce ballet le dilemme de la régente suscité au sein de la principauté par l'avènement d'Henri. Elle adopte une position médiane, encourageant Catherine à rejoindre la France et à s'attacher au destin de son frère, tout en entretenant son espoir d'épouser le comte de Soissons «*demy-dieu du royaume Gaulois*». Ce ballet n'est pas le seul témoignage du désir de certains Béarnais de voir Madame demeurer régente. Cayet déclare lui-même que les Béarnais, qui avaient réclamé sa présence, ne consentaient pas aisément à son départ [...]. Catherine représentait pour les Béarnais la sauvegarde de la maison de Navarre et de la principauté, qui risquaient de se fondre dans le royaume de France». Marie-Hélène Grintchenko, *Catherine de Bourbon (1559-1604), influence politique, religieuse et culturelle d'une princesse calviniste*, op. cit., p. 508-509.

l'Alexandre, les années qui suivent requièrent que vous fassiez le César. [...] C'est à nous, sire, à mourir pour Vostre Majesté, et nous est gloire ; à vous, de vivre pour nous, et j'oserois dire que ce vous est devoir»⁴²³. Ce dernier «exhorte Henri IV à adopter l'attitude d'un monarque et de respecter *les termes ordinaires de roy*. Il s'agit de protéger sa personne sur les champs de bataille et d'accroître son prestige au-delà de l'image d'un simple chef de guerre. Or, le roi règne dans sa cour, et la cour a besoin d'une reine»⁴²⁴. C'est à ce moment-là que Catherine entre en scène. Entraînée par son frère à Paris, ce dernier la surveille, la contrôle, mais aussi, et surtout, la maintient à ses côtés afin de lui confier un rôle bien précis : il a besoin d'elle⁴²⁵. Cette thèse a été brillamment soutenue par Marie-Hélène Grintchenko⁴²⁶ : Catherine ne s'est à aucun moment consignée dans un rôle subalterne. Elle n'a jamais été un simple pion sur l'échiquier de son frère. De Navarre en Lorraine, en passant par la cour de France, elle a toujours revendiqué son appartenance à la lignée de Saint-Louis et joué un rôle politique important. Femme de caractère et de confiance pour son frère, elle a d'abord été nommée régente du royaume de Navarre par Henri, avant que ce dernier ne lui confie une nouvelle mission : créer autour de lui une cour fastueuse, afin d'y appeler les nobles du royaume et d'y asseoir son pouvoir. Selon Lucien Bely⁴²⁷, la cour existe avant tout grâce et autour des reines, ce que François I^{er} soulignait déjà en son temps avec une délicate métaphore, comparant les dames aux fleurs qui embellissent et donnent vie à un jardin. Brantôme met en évidence le rôle dévolu aux femmes et le pouvoir qu'elles exercent sur les gentilshommes et les chevaliers ; il reconnaît la nécessité de la présence des dames au sein d'une cour.

Leur absence, quand les souverains quittaient la capitale sans les emmener, «rendait les gentilshommes si ébahis, si perdus, si fâchés» qu'ils souhaitaient ardemment leur retour, n'appelant pas la cour bien souvent là où était le roi, mais où était la reine et les dames. Car, fréquenter princes, grands capitaines, gentilshommes et «gens de conseil», les entendre parler de la guerre, de l'Etat, de la chasse, du jeu, tous ces exercices, au gré de Brantôme, ennui en peu de temps. Mais jamais on ne s'ennuie de converser avec les honnêtes dames. En outre, partir pour la guerre, s'y hasarder à tous les périls, pour l'amour de sa maîtresse – et de son prince – avec la perspective de recevoir, au retour, force bons visages de sa dame et force accolades, rien de plus réjouissant pour un Gentilhomme. La cour est le repos du guerrier. Bref, «Une cour sans dames est une cour sans cour»⁴²⁸.

Marguerite de Valois avait entrepris de policer les gentilshommes proches de son mari et de faire régner au sein de sa cour un climat de galanterie et de civilité⁴²⁹. Elle tenta aussi de

⁴²³ «Lettre de Monsieur Duplessis à Henri IV, 6 février 1592» citée par Marie-Hélène Grintchenko, *Catherine de Bourbon (1559-1604), influence politique, religieuse et culturelle d'une princesse calviniste*, op. cit., p. 539.

⁴²⁴ Marie-Hélène Grintchenko, *Ibid.*, p. 539-540.

⁴²⁵ Comme il eut besoin de Marie de Médicis à sa suite, tandis que planent également les ombres de Jeanne d'Albret, de Catherine de Médicis et de Margot...

⁴²⁶ Voir Marie-Hélène Grintchenko, *Catherine de Bourbon (1559-1604), influence politique, religieuse et culturelle d'une princesse calviniste*, op. cit..

⁴²⁷ Lucien Bely, *La société des Princes (XVI^e-XVIII^e siècle)*, op. cit., p. 80.

⁴²⁸ Madeleine Lazard, *Les avenues de Fémynie, les femmes de la Renaissance*, op. cit., p. 255.

⁴²⁹ Voir Madeleine Lazard, *Les avenues de Fémynie, les femmes de la Renaissance*, op. cit., p. 303.

calmer les conflits et de faire de sa petite cour de Nérac, en ces temps de guerres civiles, un lieu de culture, de calme et de félicité :

la présence des dames transformait les chevaliers en courtisans, fédérait les gentilshommes et apaisait les conflits entre les serviteurs du roi. Lors d'un conflit entre Rosny et son maître, la reine et la princesse de Navarre interviennent pour les réconcilier : «le roi de Navarre [...] en vint jusques à vous dire des injures, et vous menacer de vous trancher la tête. [...] Résolu de vous retirer, [...] la reine et la princesse de Navarre, qui vous ont toujours affectionné, raccommoient tout cela de sorte que le roi de Navarre vous fit depuis quasi meilleure chère»⁴³⁰.

Les conseils de Catherine de Médicis à son fils Charles IX pour bien régner, vont également en ce sens : le roi doit avoir une reine et se rendre chez sa mère ou chez sa femme, «afin que l'on connaisse une façon de cour qui est chose qui plaît infiniment aux Français»⁴³¹.

I-3-3-3. Catherine de Bourbon, une souveraine de substitution

Cette reine, ce sera Catherine de Bourbon. Catherine avait déjà tenu un rôle d'importance en Navarre, tant sur la plan politique que culturel, elle en fit alors de même à la cour de France :

en ce début 1593, la France manque aussi cruellement de reine que de roi. Henri IV, roi légitime et contesté, n'a plus de mère, Jeanne d'Albret est morte en 1572, Marguerite de Valois est définitivement reléguée et Gabrielle d'Estrées n'a pas encore atteint son apogée. Dans ce vide institutionnel, Catherine s'engouffre d'autant plus volontiers qu'elle est depuis longtemps convaincue des devoirs que lui impose sa haute naissance, toute femme soit-elle. Sa mère et Catherine de Médicis ont été pour elle des modèles. Au titre de princesse régente du royaume de Navarre, qu'elle a dû abandonner, elle substitue celui de Sœur unique du Roi [...] ⁴³².

En effet, parmi ceux qui l'entourent, qui mieux que Catherine pourrait aider Henri dans cette entreprise, qui pourrait lui être plus fidèle et le plus à même de lui garantir le succès, sans chercher cependant à lui nuire ou à le distancer ? Comme le note Eliane Viennot, «les mères, les sœurs, les demi-sœurs, les filles des rois même, sont non seulement les plus proches affectivement et intellectuellement, mais les plus intéressées à leur succès, puisqu'elles paraissent plus que jamais dans l'incapacité de prendre leur place, parce que le modèle successoral mis au point tout au long du XV^e siècle est entré de fait en application [...], elles sont [...] les “meilleurs alliés” des souverains»⁴³³. Catherine s'allie donc à Henri IV pour mener à bien les affaires du royaume : à lui de relever le pays, à elle de recréer et régir la cour, à eux, ensemble, de réaffirmer le pouvoir monarchique du roi. Elle tint ainsi un rôle capital :

l'arrivée de Catherine provoque la renaissance de la cour de France. Henri ne cache pas sa satisfaction. Le Béarnais aime la présence des dames, mais surtout, la cour lui imprime le statut

⁴³⁰ Marie-Hélène Grintchenko, *Catherine de Bourbon (1559-1604), influence politique, religieuse et culturelle d'une princesse calviniste*, op. cit., p. 540-541.

⁴³¹ Hector de La Ferrière (éd.), *Lettres de Catherine de Médicis*, tome II, 1563-1566, Paris, 1885, p. 90. Référence empruntée à Marie-Hélène Grintchenko, *Catherine de Bourbon (1559-1604), influence politique, religieuse et culturelle d'une princesse calviniste*, op. cit., p. 540.

⁴³² Marie-Hélène Grintchenko, *Catherine de Bourbon (1559-1604), influence politique, religieuse et culturelle d'une princesse calviniste*, op. cit., p. 541.

⁴³³ Eliane Viennot, *La France, les femmes et le pouvoir*, tome I : *L'invention de la loi salique (V^e-XVI^e siècle)*, op. cit., p. 495.

royal qui manquait à son image. La reprise de la vie de cour restaure les réseaux de parenté et renoue des relations nécessaires à l'apaisement des tensions dynastiques. Dès l'arrivée de Catherine, la cour du roi de France connaît un développement considérable. Elle attire dans l'orbite d'Henri IV les femmes des grandes maisons. Le 19 avril 1593, Henri annonce à Gabrielle d'Estrées : «Madame de Guyse et sa fille viennent voir ma sœur un de ces jours». Il n'est pas audacieux d'affirmer que la présence de Catherine et l'éclosion de la cour d'Henri IV permit de précipiter le dénouement des quatre années d'opposition à son avènement⁴³⁴.

A l'instar de Catherine de Médicis, Catherine de Bourbon mise beaucoup sur le rôle des divertissements à la cour, ceci à différentes fins : la princesse doit d'abord maintenir son crédit auprès du roi son frère et tenir également son rang face à sa rivale, la «reine» de cœur d'Henri, celle qu'il a choisi par amour, et non par calcul politique : Gabrielle d'Estrées. Toilettes, bijoux, luxe des réceptions et divertissements sont donc de mise : «aucune critique ne s'élève à son sujet à propos d'une quelconque austérité huguenote»⁴³⁵. Certains contemporains, au contraire, se font écho des spectacles qui furent donnés par la princesse : dans son journal, Pierre de L'Estoile, à la date du 15 janvier 1595, relate «qu'après souper, Madame fit un ballet fort magnifique, où le roi se trouva et prit plaisir. Il était composé de neuf filles dont Madame de Liancourt était une et les deux Gramont qui emportèrent l'honneur du ballet»⁴³⁶. Nombreux sont les exemples dans les *Journaux* de L'Estoile et Bassompierre, notamment, qui mettent en évidence l'amour de la princesse de Navarre pour la danse et pour les ballets de cour. «En ce domaine, elle était à bonne école avec son frère qui fit monter à plusieurs reprises des spectacles aussi somptueux que ceux présentés à la cour du temps des Valois. Il fallait également que Catherine répondit aux invitations fastueuses comme celle de l'ambassadeur de Venise, Duodo qui, le 17 juin 1597, l'avait accueillie en compagnie de son frère et de Gabrielle d'Estrées pour une magnifique collation afin de célébrer la prise d'Amiens»⁴³⁷. De tous les événements politico-culturels, Catherine marque sa présence auprès de son frère et multiplie les moments festifs :

Henri IV, relevant de maladie en novembre 1599, organisa pour se distraire un ballet dansé par ses courtisans dont certains étaient déguisés en barbiers chargés de soigner Sa Majesté. Le succès fut si grand que Madame décida de le faire jouer une seconde fois en son Hôtel des Deux Ecus. Sur le grand coup de 10 heures du soir, sa galerie du rez-de-chaussée illuminée, au son des violons, se produisit une troupe composée du comte d'Auvergne, du prince de Joinville, du comte de Sommerive, du comte de Gramont (le fils de Corisande) et bien d'autres, leurs visages cachés par des masques. Catherine qui adorait danser ne peut participer au bal qui suivit car «elle avait un peu de goutte à un pied» selon le témoignage du jeune Bassompierre, un des acteurs de cette fête qui s'en fit le chroniqueur dans son *Journal de ma vie*. Toutes les grandes dames de la cour y étaient réunies autour de Gabrielle d'Estrées [...]. Catherine chargea ses demoiselles d'honneur de mener le bal si bien que «toute l'assistance fut ravie du choix de si belles gens si bien que les branles finis on les fit recommencer encore une autre fois sans que l'on se quittât, ce que je n'ai

⁴³⁴ Marie-Hélène Grintchenko, *Catherine de Bourbon (1559-1604), influence politique, religieuse et culturelle d'une princesse calviniste*, op. cit., p. 542.

⁴³⁵ *Ibid.*, p. 549.

⁴³⁶ Pierre de L'Estoile, *Journal pour le règne de Henri IV*, Louis-Raymond Lefèvre (éd.), Paris, Gallimard, 1948, tome I (1589-1600), p. 449.

⁴³⁷ Pierre Tucoc-Chala, *Catherine de Bourbon, une calviniste exemplaire*, op. cit., p. 155.

jamais vu faire depuis. Et Madame, en hôtesse accomplie, retint tout son monde jusques au lendemain qu'il était grand jour⁴³⁸.

D'autres témoignages ne relatent toutefois pas de manière aussi anecdotique ces événements et prennent parti, dénonçant alors les dépenses somptuaires de Catherine pour de tels divertissements, se faisant ainsi l'écho des jugements sévères émis par la population parisienne devant ces débordements de richesses. «Février 1595 : le dimanche 12 estoit le dimanche des Brandons, Madame fit un ballet magnifique au Louvre, où il n'y eut rien d'oublié, si ce ne fust possible Dieu, qui volontiers ne se trouve en telles compagnies, pleine de luxe et de dissolution»⁴³⁹, indique ainsi Pierre de L'Estoile.

«Catherine, princesse de Navarre issue du sang de Saint-Louis, maîtrisait parfaitement les règles et les savoirs mondains propres à sa condition royale. [...] Sully, L'Estoile, Tallemant des Réaux signalent le goût de Madame pour la poésie, la musique, la danse, les ballets et autres divertissements de cour. Claudie Martin-Ulrich constate également que ce furent les sœurs des rois, plus que les reines, qui animèrent la vie culturelle de la cour de France à la Renaissance : Marguerite de Navarre, sœur de François I^{er}, Marguerite de France, sœur d'Henri II, à qui il faut ajouter Catherine de Bourbon, et sans doute avant elle, Marguerite de Valois dont l'influence était manifeste à la cour d'Henri III»⁴⁴⁰. Alliée principale dans la politique du souverain, Catherine n'en fut pas moins rapidement évincée dès lors que le royaume fut sur le chemin de la reconstruction, et le pouvoir sur celui de la réaffirmation. Trahie, Catherine n'en épousa pas moins le duc de Bar, allant ainsi à l'encontre de ses choix personnels, mais obéissant par là même aux ambitions de son frère. En 1600, Catherine abandonna son rôle de reine dévouée à son frère et souverain. La famille des Médicis revint sur le devant de la scène en France : un *drama per musica* fut donné pour l'occasion en Italie, ouvrant la porte à l'esthétique baroque en musique, et concluant en cela la pensée musicale de la Renaissance. Cette date charnière ouvrit aussi une nouvelle ère : celle du printemps de la France, de l'ordre retrouvé, d'une nouvelle dynastie en marche, et, en ce qui concerne la musique, une période plus favorable au développement de ce qui deviendra plus tard le genre français par "excellence", le ballet de cour, et verra aussi s'épanouir la musique instrumentale et l'air de cour, genres tout aussi importants.

⁴³⁸ Pierre Tucoc-Chala, *Catherine de Bourbon, une calviniste exemplaire*, op. cit., p. 155.

⁴³⁹ Pierre de L'Estoile, *Journal pour le règne de Henri IV*, op. cit., tome I, p. 454.

⁴⁴⁰ Marie-Hélène Grintchenko, *Catherine de Bourbon (1559-1604), influence politique, religieuse et culturelle d'une princesse calviniste*, op. cit., p. 787.



Tableau 10 – L'Allégorie de la Musique

Laurent de la Hyre, 1649.

Huile sur toile, New York, Metropolitan Museum of Art.

Chapitre 2 : Louis XIII et la muse Euterpe, enfance et influences d'un roi musicien

Prélude : Les Pouvoirs de la musique, la musique au pouvoir, l'exemple de la musique instrumentale et du luth

Quelle efrange puiffance de fçavoir fi doucement enchanter nos efprits, que fans dire mot elle perfuade & nous entraine, diftillant, & coulant par l'aureille fes charmes & fes chanfons qui defrobent l'ame à l'ame mefme [...]. Pendant qu'elle parle des doigts, quelle fait haranguer vne chorde d'vn Luth [...] cette Sirene fe rend maiftresse de nos efprits qui fe font fes esclaves¹.

1. De l'Harmonie des Sphères à l'accord terrestre

Le R[oyaume] est un Epinette,
Dont ie gouvernois les accords [...].
Si i'eusse bien sceu la Musique,
Pour accorder cét instrument,
Et ne chanter si hautement,
Chacun ne me feroit la nique.
C'est des tons divers l'ignorance,
Et des moyens de s'en servir,
Qui faict maintenant asservir
Mon cœur, mon bras, et ma vaillance [...]².

Ce texte est véritablement une ode au pouvoir qu'exerce la musique sur l'esprit humain. Toutefois, comme le note Philippe Cabrié-Rambouze, «il serait regrettable de considérer ces quelques lignes comme un simple exercice métaphorique»³. A la lecture de théoriciens ou chroniqueurs de l'époque, nous ne pouvons en effet douter de la croyance qu'accordent les contemporains d'Henri IV et de Louis XIII aux effets de la musique, ainsi qu'aux vertus des modes musicaux⁴. L'*ethos* des modes est alors chose reconnue et parfaitement assimilée ; il n'y a qu'à lire des auteurs tels que Annibal Gantez, ou étudier des compositeurs comme Claude Le Jeune⁵, pour s'en persuader :

si vous voulez sçavoir qu'est-ce que Mode, je vous répondray que c'est la liaison de plusieurs sons armonics de l'Aigu au Grave et du Grave à l'Aigu, et que l'on appelle les Modes, Modes parce

¹ René François, *Essai des merveilles de nature et des plus nobles artifices, pièce très nécessaire à tous ceux qui font profession d'éloquence*, Rouen, Jean Osmont, 1626, p. 519.

² *Le musicien renversé*, pièce poétique d'auteur anonyme, composée en 1626, citée par Philippe Cabrié-Rambouze, *Pratiques Musicales officielles au temps de Louis XIII, contribution à l'histoire sociale de la musique française*, Thèse de doctorat présentée sous la direction de Madame le Professeur Georgie Durosoir en juin 1997, Université Paris IV-Sorbonne, UFR de Musique et Musicologie, volume II, p. 264.

³ *Ibidem*.

⁴ *Ibidem*.

⁵ Voir *infra* seconde partie, chapitre consacré au *Dodécacorde*, pp. 397-405.

qu'ils peuvent estre appliqués au mœurs, par exemple, le Phrygien porte au désespoir et le Dorien à la douceur [...]⁶.

A l'instar des théoriciens qui l'ont précédé et dont il développe la lecture, Jérôme de Bénévent affirme également :

[...] la musique Dorique [sic] est ferme et constante et propre à entretenir les esprits masles en leur vigueur. Et comme nous avons dit que l'on doit suivre le milieu en toutes choses, et que la musique Dorique tient en toutes les harmoniques nous sommes d'avis que les ieunes gens l'apprennent. Et [...] entre toutes les harmonies qui peuvent servir à civiliser et endoctriner les ieunes gens, la Lydienne semble estre la plus propre de toutes⁷.

1-1. La musique, moyen de *former les mœurs, manière de s'accorder ensemble*

Maître de Musique : il n'y a rien qui soit si utile dans un Etat que la musique. [...] Sans la musique, un Etat ne peut subsister. [...] Tous les désordres, toutes les guerres qu'on voit dans le monde n'arrivent que pour n'apprendre pas la musique [...].

Monsieur Jourdain : Comment cela ?

Maître de Musique : La guerre ne vient-elle pas d'un manque d'union entre les hommes ?

Monsieur Jourdain : Cela est vrai.

Maître de Musique : Et, si tous les hommes apprenaient la musique, ne serait-ce pas le moyen de s'accorder ensemble, et de voir dans le monde la paix universelle ?

(Molière, *Le Bourgeois Gentilhomme*, Acte I, scène 2).

Dans la comédie-ballet du *Bourgeois Gentilhomme* (1670), Molière raille ostensiblement le maître de musique, personnage infatué de son art. «Les moliéristes, qui n'ont de cesse d'interpréter la manière dont l'auteur intervient dans le champ social, politique et idéologique de son temps, n'ont, à notre connaissance, jamais tenté de dévoiler le sens précis de cet extrait, consacré à l'éducation musicale. Cependant, au-delà du simple effet comique, il nous semble que Molière brocarde indirectement certains pédagogues ayant vécu

⁶ Annibal Gantez, *L'Entretien des Musiciens*, Auxerre, Chez Jacques Bouquet, 1643. Reprint Paris, L'Harmattan, 2000, lettre XII, p. 115. D'autres contemporains développent ces croyances en l'*ethos* des modes dans leurs ouvrages. Les propos relayés par Etienne Binet, alias René François sont en cela fort savoureux. «Le dorique coule dans nos cœurs l'amour de chasteté, & allume les flammes innocentes de la virginité. Le fon Phrigien met le cœur au ventre, l'efpée au poing, & au vent, fait bouillonner le cœur, ardre les eprits, roifir les bras, & iette tant de foupvre dans nos veines, qu'on ne defire rien plus eferdument que le choc, & le chamaillis de la guerre. Là où l'harmonie Æolienne calme les orages des eprits qui font en tourmente, y gliffe la bonace, abbat les vents, & froiffe la roideur de leur violence dont il renuerfoient l'efat de nos ames, endort nos malheurs par la douceur de fes enchantemens facrez. Le fon Iaftien efueille les eprits affopis & affomez, donne pointe à leurs penfées, & fur l'aifle de fes harmonies les emporte vers le Ciel, les enleuant e la bouè & de la pouffiere qu'ils conuoient, & d'vn beau vol les guinde à l'amour des chofes qui ne fentent que le Ciel, & la fainte diuinité. La Mufique chantée à la Lydienne, chaffe les ennuis qui tenaillent le cœur, coupe ces limes, & reboufche leurs dents dont elles rongent le fil de noftre pauure vue, iette dans la pointe le iour & la oiye qui trenche les nuages & les nuits des ennuis, diffout les monopoles des chagrins qui minutoient noftre ruine [...]. Le Diapafon [...] raillant toute la mignardife de ces varietez amaffe vn concert de douceur que iettant dans l'ame il iette l'ame en Paradis, & le Paradis dedans l'ame [...]». René François, *Essai des merveilles de nature et des plus nobles artifices, pièce très nécessaire à tous ceux qui font profession d'éloquence*, op. cit., p. 519.

⁷ Jérôme de Bénévent, *Paraphrase sur le VIII et dernier livre de "La Politique" d'Aristote*, Heuqueville, Paris, 1621, p. 476-477. Référence empruntée à Philippe Cabrié-Rambouze, *Pratiques Musicales officielles au temps de Louis XIII, contribution à l'histoire sociale de la musique française*, op. cit., p. 267.

au temps de Louis XIII, pour qui la connaissance de la théorie musicale n'était pas sans quelque utilité dans la formation morale, sociale et politique d'un futur commis de l'Etat»⁸.

Intéressons-nous ainsi plus avant à la conception que l'on avait de la musique instrumentale (en son ensemble), et sur les pouvoirs qui lui étaient alors alloués.

J'avoit que la musique vocale semble avoir assés de douceurs pour obtenir quelque prérogative et avantage sur la musique instrumentale : j'ay toutesfois longuement esté en doute, comme un voyageur au rencontre de deux chemins, quelle voye je devois suivre et a quel parti je me devois renger : mais enfin j'ay jugé que les instruments de musique devoient emporter la préférence sur la pluspart des raisons qu'on allegue pour la musique vocale, d'autant qu'ils ont des attraits particuliers et des opérations plus efficaces qu'elle. Ce que les musiciens mesme accordent franchement, qui sont juges compétants pour la décision de cet affaire, leur ayant souvent oui dire qu'ils estoient beaucoup plus ravés et satisfaits de leur jeu que de leur chant : et la raison me semble estre fondée sur ce apparoir que leurs voix sont conformes a un instrument parfait. C'est ce qui m'a occasionné d'employer a cette spéculation quelques heures de mon loisir, afin de m'esclaircir de mes doubttes et contenter ma curiosité⁹.

C'est en ces termes que Pierre Trichet, magistrat érudit¹⁰, avocat du Parlement de Bordeaux, et bibliophile connu pour son cabinet de curiosités et ses échanges épistolaires¹¹ avec le non moins célèbre Marin Mersenne, débute son fameux *Traité des instruments de Musique*, mettant en évidence tout l'intérêt qu'il y avait à porter à la musique instrumentale, à une époque où la musique vocale était encore bien souvent considérée comme supérieure et bien plus digne d'être étudiée et pratiquée¹². C'est ensuite à une véritable démonstration que Trichet se voue dans un chapitre intitulé *A quelle fin on a inventé les instruments musicaux et du profit qui en résulte*. Tout un programme dans lequel Trichet, remontant aux temps anciens, établit un véritable plaidoyer en faveur des instruments de musique, dont certains souffraient encore, dans la tradition des dogmes catholiques, d'une bien mauvaise réputation :

L'intention principale des premiers inventeurs des instruments musicaux n'a esté autre à mon advis que pour rendre honneur à Dieu et exalter son saint nom par des moyens les plus recommandables qu'ils se sont peu imaginer. Je veux croire qu'ensuite ils ont esté employés pour donner relasche a l'esprit en contentant le sens de l'ouïe. Car comme la veue se recrée par l'agréable variété des couleurs et comme l'appétit s'esguise par l'objet des viandes délicates, de l'ouïe est chatouillée par la diversité des sons harmonieux que produisent les instruments de musique ayant pouvoir d'addoucir le courage des hommes les plus farouches et de les rendre souples et modérés en leurs actions¹³.

⁸ Philippe Cabrié-Rambouze, *Pratiques Musicales officielles au temps de Louis XIII, contribution à l'histoire sociale de la musique française, op. cit.*, volume II, p. 237.

⁹ Pierre Trichet, *Traité des instruments de musique (vers 1640)*, publié avec une introduction et des notes par François Lesure, Neuilly-sur-Seine, Société de musique d'Autrefois, 1957, p. 14.

¹⁰ Trichet s'intéressa notamment beaucoup à la musique et entretenait sans nul doute des liens avec des musiciens de la région bordelaise tels que Jean d'Escobar, maître de la psallete de Saint-Seurin de Bordeaux, ou encore Hugues de Fontenay, auteur de plusieurs messes et motets publiés à Paris chez Pierre Ballard et en poste à Saint-Emilion.

¹¹ Il nous reste en outre deux lettres écrites en 1631 et relatives à des problèmes organologiques, il est possible cependant que cette correspondance entre les deux hommes ait été bien plus fournie.

¹² Les nombreuses références à la théorie musicale de Boèce (et de son célèbre *De institutione musicae*) appréhendent en effet la voix humaine comme "décalque" de la musique céleste, là où les instruments de musique ne sont pensés eux-mêmes que comme l'imitation de la voix humaine par ses "outils" créés par l'homme. Cette hiérarchie d'imitations ne peut, bien évidemment, que favoriser la pratique vocale, et ce au détriment de la pratique instrumentale.

¹³ Pierre Trichet, *Traité des instruments de musique (vers 1640)*, *op. cit.*, p. 17.

Dans un premier temps, l'auteur impose ainsi un point de vue, finalement assez proche de celui d'Aristote : la musique instrumentale, outil agréable, est génératrice de plaisir. Un plaisir qui n'est cependant pas incompatible avec une éducation chrétienne traditionnelle. Au contraire – et nous empruntons là une citation à un contemporain de Trichet qui rejoint l'auteur du *Traité des instruments de musique* sur ce point : «s'il faut s'adonner à la musique [...] par le plaisir qu'il y a, et pour se donner du relasche et en se faisant se rendre plus propre et plus habile au travail, [on peut également] s'y adonner pour quelque autre chose, comme pour former les mœurs»¹⁴ :

c'est pourquoi on raconte qu'Orphée par le moyen de la lyre apprivoisoit les Barbares qui alors habitoient les forests, selon le tesmoignage d'Horace en son Art poétique. [...] On raconte [également] que le roi Saul se trouvoit grandement allégé des vexations du malin esprit lorsque David pinsoit devant lui les chordes de son psaltérion [...] et encore que] les Pythagoriciens avoient coutume de modérer leurs passions desréglées en jouant de la lyre ou de la fluste, de laquelle ils se servoient aussi a l'endroit de ceux qu'ils vouloient appaiser les voyant en courroux, afin de faire céder les mouvements de leur ame a celui de la raison, a l'imitation de Pythagore, leur maistre, qui par le son des flustes entonnées spondaquement ramena a soi un jeune homme qui vouloit mettre le feu dans la maison d'un sien corival a cause qu'il retenoit une courtisane dont il estoit extremement passionné. On fait récit aussi qu'un certain personnage, ayant desgainé l'espée contre l'accusateur de son père, survint en mesme temps Empédocle qui, en chantant je ne scai quoi sur sa cithare l'appaissa et le destourna de son mauvais dessein. Elian [...] fait mention de Pythocates, lequel sonnans de la fluste empescha la furie des loups [...]¹⁵.

Trichet va même plus loin et met en exergue, dans son ouvrage, des récits allouant à la musique instrumentale des pouvoirs merveilleux et curatifs ; selon ces textes, les instruments de musique constitueraient de puissants antidotes aux plus effroyables des poisons.

Quant à la guérison des maladies, on attribue aux instruments musicaux cette faculté d'en pouvoir chasser quelques unes. Il y a au pais de la Pouille une espece d'aragnées qu'on nomme tarentules, la morsure desquelles cause d'estranges symptomes, car quelques uns de ceux qui en sont piqués chantent perpétuellement, les autres pleurent, tous les autres rient ou crient ou suent ou tremblent selon le divers tempérament et complexion d'un chascun. Ils ne peuvent estre guéris qu'en appellant et faisant venir quelque ménestrier, qui par sa mélodie les provoque a danser, et leur fait continuer cet exercice jusques a ce qu'ils soient hors d'haleine, afin de faire dissiper le venin par la véhémence du mouvement qui les provoque a suer, et par ce moyen le venin est poussé au dehors. Théophraste a creu [également, signalet-il plus loin] que le son de la fluste pouvoit guérir la morsure des viperes (Gellius, IV, 13)¹⁶.

Lyre, flûte ou trompette viendraient même à bout des maux les plus vifs et maladies les plus virulentes :

on tient qu'Ismenias, thébain, appaisoit les douleurs de la goutte schiatique¹⁷ par le mesme son, et qu'il donnoit du soulagement aux fébricitants, se servant du mesme remede. Xénocrate par la mélodie de ses instruments remettoit les forcenés en leur bon sens. Davantage on raconte que

¹⁴ Jérôme de Bénévent, *Paraphrase sur le VIII et dernier livre de "La Politique" d'Aristote*, op. cit., p. 459. Référence empruntée à Philippe Cabrié-Rambouze, *Pratiques Musicales officielles au temps de Louis XIII, contribution à l'histoire sociale de la musique française*, op. cit., p. 258.

¹⁵ Pierre Trichet, *Traité des instruments de musique (vers 1640)*, op. cit., p. 17.

¹⁶ *Ibid.*, p. 17-18.

¹⁷ Il est intéressant de noter qu'à peu près à la même époque et pour mettre en évidence les pouvoirs que de tout temps on attribuait à la musique, Etienne Binet utilise les mêmes références : «La Musique donne l'allarme comme à Alexandre ; un autre prend les Poiffons, qui dans vn lac d'Alexandrie fe laiffent aifément prendre par la douceur d'une chanfon ; elle guerit de la Sciatique, en Lefbos, & Ion ifles ; elle guerit de la piqueure de la Tarantole en Italie ; elle fait tout». René François, *Essai des merveilles de nature et des plus nobles artifices, pièce très nécessaire à tous ceux qui font profession d'éloquence*, op. cit., p. 511.

Thales le Candiot a chassé autresfois la peste par l'harmonie de sa lyre ; que Xénocrate par la douceur de ses flustes délivroit les lunatiques de leur phrénésie ; et qu'Arion et Terpendre guarentirent par un semblable moyen les Lesbiens et Ioniens affligés de griefves maladies ; et que cettui-ci appaisa par les accords de sa lyre une sédition esmeue entre les Lacédémoniens ; et qu'Asclépiade guérissoit les sourds par le son de la trompette¹⁸.

Comme l'écrit Etienne Binet, alias René François, «cette Sirene fe rend [ainsi] maiftresse de nos esprits [...]»¹⁹ et de nos corps qu'elle apaise et délivre des maux les plus divers²⁰. Et l'auteur de balayer d'un revers de la manche, toutes les suspicions dont la musique (tant instrumentale que vocale) peut être victime en cette époque pieuse et encore pétrie des conceptions des Pères de l'Eglise (comme des plus fervents protestants) :

qui pourra blasmer ceux qui le font, puisqu'il en réussit un bien et profit tres manifeste ? Qu'on ne fasse donc aucun reproche a ceux qui s'adonnent avec modération a tels exercices, si on ne veut pareillement tançer le prophete royal David qui s'y plaisait et le roi Salomon, qui fit construire selon le rapport de Joseph (Antiq. Jud., c. 2) quarante mille instruments musicaux pour psalmodier et chanter les louanges divines dans le saint temple de Jerusalem. Il ne faut aussi blasmer Socrate, lequel apprint en sa viellesse a jouer de la lyre²¹.

La musique n'est pas chose mauvaise en soi, c'est bien l'usage que l'on en fait qui peut s'avérer répréhensible. L'auteur insiste bien sur ce fait et déclare (récriant ostensiblement les frileux et quelques moralisateurs) :

on ne doit point m'objecter ici la desbauche et les desbordemens qu'on présuppose estre causés par l'usage attrayant des instruments musicaux, car plusieurs autres choses bonnes peuvent estre perverties par l'abus et malice de ceux qui s'en servent. Qui doute que le vin soit la meilleure et la plus douce boisson des hommes ? Toutesfois s'il n'est prins avec modération il trouble l'esprit et porte une grande nuisance a la santé. L'eau, le feu, le fer, les arts et les sciences seroient pareillement préjudiciables a la société humaine si on les vouloit mal appliquer et s'en servir a mauvaise fin. Que si on est si scrupuleux de n'oser jouër des instruments de musique, on ne doit en tout cas estre si incivil de les abhorrer et condamner entre les mains d'autrui, puis, de temps en temps, ils ont en vogue et renom par tout le monde, qu'ils ont esté pratiqués par une infinité d'excellents personnages et que d'abondant les plus judicieux ont souscrit a leur approbation, sachant bien que l'usage des choses indifférentes estant conduit par la raison ne peut produire aucun mauvais effect²².

Revenons cependant aux termes usités par Trichet et Bénévent, lors de leurs démonstrations de l'intérêt qu'il faut désormais porter à la musique instrumentale : «former les mœurs», «modérer les passions», «détourner les hommes de mauvais dessein», «apprivoiser les Barbares», tout un vocabulaire à la gloire de cette musique instrumentale qui ressort toutefois d'un champ lexical bien plus «politique» que «musical», et tend à rendre fort explicite

¹⁸ Pierre Trichet, *Traité des instruments de musique (vers 1640)*, op. cit., p. 17.

¹⁹ René François, *Essai des merveilles de nature et des plus nobles artifices, pièce très nécessaire à tous ceux qui font profession d'éloquence*, op. cit., p. 519.

²⁰ «Qui s'etonnera doncques que le gentil Orphée ait eu tout pouuoir fur les bestes fauuages, les faifant oublier leur gibbier & leur chaffe, pour fe reapifre & engraffier de fredons, & manger par l'oreille ces diuines viandes. Quand il faifoit parler fa Harpe, fredonner fes doigts, mariant fa voix Angelique aux miracles de fes chordes, les peuples de la mer fe iettoient à la rade ; les Sirenes danfoient fur l'herbe verte diaprée de fleurettes ; les Ours repudioient les forefts tant cheries [...]. Tous ces naturels farouches, & d'humeurs fi contraires, estoient deffauuagez, & defarouchez par le charme de la Musique, & [...] tous [...] rendoient enfemble l'hommage deu au commandement de la Harpe tout-puiffante». *Ibid.*, p. 520.

²¹ Pierre Trichet, *Traité des instruments de musique (vers 1640)*, op. cit., p. 17-18.

²² *Ibid.*, p. 18.

certaines intentions (voire programmes), dont quelques souveraines (à l’instar de Catherine de Médicis) usèrent afin d’imposer leur pouvoir²³.

En 1632, Pierre Bardin fait publier son ouvrage intitulé *Le Lycée*. Dans un chapitre nommé *Musique, sa conformité avec la Prudence*, l’auteur ébauche bien, en effet, une comparaison entre l’art de composer de la musique (et la genèse d’une œuvre musicale) et “l’art” de gouverner ou de mener une action “prudente”²⁴ et politiquement habile, s’inspirant alors notablement de *La République* de Platon :

[dans une composition musicale,] on considère premièrement le sujet que l’on s’est proposé, afin de le traiter selon le Mode qui luy conviendra le mieux, soit triste, soit joyeux, soit guerrier, soit doux pour apaiser les passions ; et puis on fait toujours les cadences, et les accens qui animent davantage, dessus les chordes de ce Mode. Par après en la recherche et application des beaux chants, on travaille à les approprier aux paroles, et à les assortir aux voix ; celui qui esy beau pour les aiguës ne l’estant pas bien souvent pour les basses, ny pour les moyennes²⁵.

Ces considérations mettent clairement en lumière la conception que l’on pouvait avoir de la musique, et de ses “effets”, à cette époque, tout en rehaussant également le prestige et surtout la crédibilité que l’on accordait à l’enseignement musical²⁶. «Au-delà des simples convenances sociales, l’apprentissage de la théorie musicale semble incontestablement s’inscrire dans la connaissance de la *chose publique*, faire partie de l’éducation politique de la classe dirigeante»²⁷. Pierre Bardin va en effet plus loin encore dans sa démonstration soulignant qu’il existe bel et bien un lien entre la musique de qualité et une politique à long terme (et *a contrario*, entre une musique mal composée, mal agencée et une politique à court terme, sans envergure particulière) :

mais il me semble que la plus grande conformité qu’il y a de la Musique à la Prudence, consiste en la liaison et en la suite des notes : pour ce qu’il n’est pas seulement nécessaire de rendre une voix accordante avec cinq ou six autres différentes en mesme temps, mais en outre il faut que chaque

²³ En 1624, le parisien Léonard Marandé, dédie son *Jugement d’actions humaines* à Monseigneur l’Illustreissime et Reverendissime Cardinal de Richelieu. Dans son sixième discours, intitulé *De la vertu morale*, Marandé, se souvenant d’Aristote, explique que «les esprits malades ne sont pas susceptibles de toutes sortes de remèdes : mais ils n’en trouvent point de plus souverain que le divertissement [...]. Il faut divertir & attirer les esprits à l’ouïe, comme le sens le plus subtil & plus industrieux à ceste guérison». Léonard Marandé, *Jugement des actions humaines*, Paris, Claude Cramoisy, 1624, p. 319 et p. 334. S’il n’est question de «guérison» et de malades dans les discours de la Reine-mère et dans les conseils qu’elle prodigue à ses enfants en matière de “politique culturelle et artistique”, les desseins de Catherine de Médicis et de Léonard Marandé ne sont-ils néanmoins identiques ? Il s’agit d’occuper les courtisans, de les tenir sous son joug, afin de les éloigner de leur vile condition d’homme, de la violence, de la trahison, de les élever par le biais de la musique.

²⁴ «Car à mon avis la pratique de cest Art, est une très-exquise représentation de la Prudence», indique ainsi l’auteur Pierre Bardin, *Le Lycée du Sieur Bardin, ou en plusieurs promenades, il est traité des connaissances, des actions et des plaisirs d’un honneste homme*, Paris, Jean Camusat, 1632, volume I, p. 446, référence empruntée à Philippe Cabrié-Rambouze, *Pratiques Musicales officielles au temps de Louis XIII, contribution à l’histoire sociale de la musique française, op. cit.*, p. 255.

²⁵ Pierre Bardin, *Le Lycée du Sieur Bardin, ou en plusieurs promenades, il est traité des connaissances, des actions et des plaisirs d’un honneste homme, op. cit.*, volume I, p. 447.

²⁶ Voir Philippe Cabrié-Rambouze, *Pratiques Musicales officielles au temps de Louis XIII, contribution à l’histoire sociale de la musique française, op. cit.*, p. 256.

²⁷ Philippe Cabrié-Rambouze, *Ibid.*, p. 254.

note soit bien accompagnée de celle qui la peut suivre, pour obvier aux mauvaises relations de l'une à l'autre, qui romproient la continuité de l'harmonie²⁸.

L'enseignement musical répondrait ainsi, à l'époque, non seulement à des exigences sociales, mais également politiques très marquées : «aussi surprenant que cela puisse paraître aujourd'hui, l'enseignement théorique de la musique semble alors élevé au rang de propédeutique à la formation politique des futurs commis de l'Etat»²⁹, et donc de l'aristocratie française ; il existe ainsi une correspondance très forte entre l'éducation musicale et la bonne constitution, la bonne marche de la monarchie.

Les considérations de Pierre Bardin ne sont cependant pas nouvelles ; elles s'inscrivent au contraire dans une longue tradition dont les préceptes ne sont aucunement révolus sous les règnes des premiers Bourbons. Comme tant d'autres, Bardin met ici en lumière la croyance des anciens en un mythe (hérité des concepts de Pythagore) selon lequel, d'essence mathématique, la musique permettrait de saisir infailliblement le sens général de l'univers, et de mieux appréhender son organisation. Par ailleurs, voir en la musique un incontestable et effroyable moyen de déclencher en nous les passions (les plus ardentes, les plus honorables ou, à l'inverse, les plus viles), c'est, sous les règnes d'Henri IV et de Louis XIII, renvoyer aux croyances issues du mouvement humaniste de la Renaissance certes, mais qui ne sont nullement éteintes à l'aube du XVII^e siècle.

L'ay quelquesfois ouy au Sieur Claudin le ieune (...) qu'il fut chanté un air (qu'il avoit composé avec les parties) aux magnificences qui furent faites aux nopces du feu Duc de Joyeuse, du temps d'heureuse mémoire Henry III, Roi de France et de Pologne, que Dieu absolve, lequel, comme on l'essayoit en un concert qui se tenoit particulièrement, fit mettre la main aux armes à un gentilhomme qui estoit là présent, et qu'il commença à iurer qu'il luy estoit impossible de s'empescher de s'en aller battre contre quelqu'un ; et qu'alors on commença à chanter un autre air du mode sous-Phrygien qui le rendit tranquille comme auparavant : ce qui m'a esté confirmé encore depuis par quelques uns qui y assistèrent, tant la modulation, le mouvement et la conduite de la voix, conioincts ensemble ont de force et de puissance sur les esprits³⁰.

«Toutefois, au-delà du goût des théoriciens pour les spéculations philosophico-numériques du *Quadrivium*, nous pensons que cet engouement, loin d'être sans fondement, est révélateur du conservatisme politique ambiant³¹. Quoi de plus séduisant, en effet, dans une optique

²⁸ Pierre Bardin, *Le Lycée du Sieur Bardin, ou en plusieurs promenades, il est traité des connaissances, des actions et des plaisirs d'un honneste homme*, op. cit., p. 447-448.

²⁹ Philippe Cabrié-Rambouze, *Pratiques Musicales officielles au temps de Louis XIII, contribution à l'histoire sociale de la musique française*, op. cit., p. 225.

³⁰ Arthus Thomas, *De la vie d'Appollonius Tyanéen, traduite du grec de Philostrate en français par Blaise de Vigenère, enrichie d'amples commentaires par Arthus Thomas, Sieur d'Embry*, Paris, Guillemont, 1611, volume I, p. 282. Référence empruntée à Philippe Cabrié-Rambouze, *Pratiques Musicales officielles au temps de Louis XIII, contribution à l'histoire sociale de la musique française*, op. cit., p. 268.

³¹ Adeptes de cette manière d'envisager la musique, le Père Marin Mersenne porte l'accent sur la nécessité d'élever le discours musical au niveau de la philosophie, à une époque où la pratique musicale (instrumentale et vocale) tendrait à prendre le pas sur la seule spéculation : «Toutes les assemblées des concerts se font seulement pour chanter au lieu que deux ou trois heures que l'on employe à cet exercice, plusieurs honnestes hommes desireroient qu'on print la moitié de ce temps pour discourir des causes qui rendent les pièces de la composition

absolutiste, que la théorie de la *musica mundana*, héritée de Boèce, où tout est quantifiable, repérable, et où tout donne l'illusion d'être maîtrisable et d'obéir à un schéma *ne varietur* ?»³². A une époque cruciale de la centralisation du pouvoir après des années de guerre, de la consolidation de la monarchie française, il apparaît fondamental dès lors «de préserver, *quibuscunque viis*, l'antique conception d'une musique, expression de l'harmonie naturelle. Aussi préfère-t-on croire – mais, plus encore, faire croire [...], qu'il suffit de bien savoir calculer les intervalles harmoniques pour ramener les pires brigands dans le droit chemin en influant sur leurs passions»³³. Ceci explique que l'on «considère» ainsi si communément (du moins que l'on préconise) que l'art musical n'est pas étranger à l'art de la guerre et à la bonne conduite militaire et que son apprentissage est plus que nécessaire en toutes situations :

Pourveu qu'il [l'honnête homme] ait des mathématiques ce qui sert à un Capitaine ; comme de fortifier régulièrement et de tirer des plans, d'ajouter, soustraire, multiplier et diviser pour se rendre facile l'exercice de former les bataillons ; qu'il ait appris la sphère supérieure et inférieure, et rendu son oreille capable de juger de la délicatesse des tons de musique³⁴.

Des pouvoirs de la musique à la musique mise au service des pouvoirs politiques, il n'y a qu'un pas, bien vite franchi, et ce dès le XVI^e siècle. D'aucuns, en effet, se lancèrent dans cette quête des merveilleux charmes et pouvoirs de la musique, avec des idées moins «humanistes» que celle de Claude Le Jeune ou Caccini, mais bien plus «politiques» en tête. Dans toute l'Europe, la musique (qui plus est la musique instrumentale, véritable étendard sonore du pouvoir, qui de son «bruit» sonnait les charges comme les victoires, soulignait la richesse et la prodigalité des souverains) fut incontestablement un outil du pouvoir, utilisée afin de rehausser les cérémonies religieuses ou de souligner certaines circonstances. Ces cérémonies modelaient alors la musique : dans son plan, dans ses paroles, comme dans ses rythmes. Le sens musical était mis au service d'une intention politique (ou théologico-politique). Les souverains s'entourant des meilleurs artistes comprirent en effet bien vite le parti à tirer de la musique pour la valorisation de leur image, la consolidation de leur autorité et le rayonnement de leur dynastie tant sur le plan intérieur qu'extérieur. Il est dès lors symptomatique de constater que les théoriciens gravitant alors dans les coulisses du pouvoir «s'emploient à louer l'exemplarité de phénomènes musicaux, au profit de certains principes

agréables». Marin Mersenne, *Harmonie universelle contenant la Théorie et la Pratique de la Musique*, op. cit., livre I, p. 11. De telles idées font toutefois réagir certains contemporains qui, à l'instar d'Annibal Gantez, s'expriment au contraire sur la nécessité de s'intéresser à la pratique, à la technique qu'elle soit vocale ou instrumentale et à l'expression : «Nous voyons aujourd'hui dans la Musique beaucoup de théoriciens et peu de praticiens, & faut juger que dans le Chœur on a besoin d'un phaisant et non d'un perroquet, d'un opérateur & non d'un charlatan». Annibal Gantez, *L'Entretien des Musiciens*, op. cit., lettre XV, p. 68-69.

³² Philippe Cabrié-Rambouze, *Pratiques Musicales officielles au temps de Louis XIII, contribution à l'histoire sociale de la musique française*, op. cit., p. 270.

³³ *Ibid.*, p. 272.

³⁴ Nicolas Faret, *L'honneste homme ou l'art de plaire à la cour*, Paris, Toussaints du Bray, 1630, p. 50.

sociaux, moraux et politiques»³⁵. C'est le cas, par exemple, du Père Yves de Paris, théoricien capucin proche du pouvoir, lequel écrit :

les supérieurs, les tailles et les basses qui tombent d'accord, nous montrent l'intelligence qui doit estre entre les Ecclésiastiques, les Nobles et le Tiers Etat ; entre la partie supérieure de l'âme capable des illustrations divines, la raison et les sens ; et nous donnent l'idée de la paix universelle qui doit estre entre tous les Peuples³⁶.

Force est ainsi de constater que ces théoriciens rendent clairement explicites (voire justifient “musicalement”) certaines conceptions, que les politiques (les souverains Valois, les Bourbons, les Habsbourgs, etc.) exploitèrent largement. Au crépuscule du ministère de Richelieu, le R. P. Senault, prêtre de l'Oratoire, dédie d'ailleurs au Cardinal un ouvrage intitulé *De l'usage des passions*. «Ce traité est un exemple révélateur d'une conception fortement conservatrice de l'art musical, conception inhérente à une volonté politique de soumettre tout un chacun à l'autorité royale»³⁷ via un moyen plaisant et non moins efficace, la musique³⁸ :

la Musique qui ne flate maintenant que nos oreilles, & qui ne touche plus nos cœurs que pour y faire entrer l'impureté, ne travailloit autrefois qu'à reprimer ses desordres (...). En cet heureux temps les Musiciens estoient Philosophes, cet Art qui est devenu l'escalve de la volupté, estoit le ministre de la vertu, il employoit tout son industrie pour le service de la Raison, (...) il charmoit les affections par les aureilles, & avec des tons agreables qui n'estoient pas moins puissans que les paroles, il persuadoit les bonnes choses, & retenoit les hommes dans leur devoir³⁹.

Dans une telle perspective, l'art des sons s'assimile à une sorte de “régulateur social”⁴⁰. De telles pensées font “école”, et nombre de théoriciens, à commencer par le Père Mersenne, s'en firent l'écho :

i'avoüe que ie suis de l'advis des plus excellens politiques, à sçavoir que cette espece de Musique, qui amolist, & enerve le courage, & qui émousse la pointe de l'esprit des ieunes gens, devoit estre bannie des Republicques, comme toutes les autres choses qui corrompent les bonnes mœurs, dont on viendroit ayement à bout si les Magistrats establissoient des prix, & des honnestes recompences pour ceux qui partiqueroient seulement la Musique Dorienne & les autres especes, dont nous avons parlé, pour celebrer les loüanges de Dieu, & pour chanter les loix qui servent à l'instruction des enfans⁴¹.

³⁵ Philippe Cabrié-Rambouze, *Pratiques Musicales officielles au temps de Louis XIII, contribution à l'histoire sociale de la musique française, op. cit.*, p. 273.

³⁶ Yves de Paris (Père), *Les Morales chrestiennes*, Paris, Denis Thierry, 3^e édition, 1643, tome II, p. 494. Référence empruntée à Philippe Cabrié-Rambouze, *Pratiques Musicales officielles au temps de Louis XIII, contribution à l'histoire sociale de la musique française, op. cit.*, p. 273. «Toutes ces considérations peuvent nous paraître aujourd'hui oiseuses. Au XVII^e siècle, elles passionnaient les esprits ; les livres du Père Yves de Paris se vendaient à des milliers d'exemplaires». *Ibidem*.

³⁷ Philippe Cabrié-Rambouze, *Pratiques Musicales officielles au temps de Louis XIII, contribution à l'histoire sociale de la musique française, op. cit.*, p. 273-274.

³⁸ Selon Cabrié-Rambouze, sous Richelieu, l'édition musicale est en outre un moyen très efficace de diffusion idéologique mais également de contrôle politique. «De ce fait, le contrôle – particulièrement strict – de l'édition musicale par le pouvoir n'est-il pas la preuve de la volonté des gouvernants d'accorder une valeur “moralisatrice” à l'art des sons». Philippe Cabrié-Rambouze, *Pratiques Musicales officielles au temps de Louis XIII, contribution à l'histoire sociale de la musique française, op. cit.*, p. 275.

³⁹ François Senault (Père), *De l'usage des Passions*, Paris, Veuve Jean Camusat, 1641, p. 180.

⁴⁰ Nous reprenons ici une formule utilisée comme titre d'un chapitre par Philippe Cabrié-Rambouze, *Pratiques Musicales officielles au temps de Louis XIII, contribution à l'histoire sociale de la musique française, op. cit.*, p. 274

⁴¹ Marin Mersenne, *Harmonie universelle contenant la Théorie et la Pratique de la Musique, op. cit.*, livre I, p. 11.

1-2. Henri IV, figure guerrière et Louis XIII, roi mélomane : les Bourbons et la musique

Quant à ce que l'on dit qu'elle [la musique] rend les hommes vils et abiects, c'est encores une chose à laquelle il n'est pas difficile de respondre, si nous considérons iusque à quel point ceux que l'on destine au gouvernement d'un Estat doivent estre sçavans en la musique, et à quelle sorte de musique ils se doivent addonner, et quels instrumens ils doivent iouer : n'estant pas chose qui importe peu. [...] Pour faire que la musique ne rende point vils et abiects les ieunes gens destinez au gouvernement du public, il faut qu'ils l'apprennent et s'y addonnent, de sorte qu'elle ne les empesche point de faire les autres choses qu'ils doivent faire, qu'elle ne difforme point leurs corps, et ne les rende point inhabiles et malpropres, tant aux actions de la guerre, qu'à celle de la police et du gouvernement [...]⁴².

Henri IV aimait-il la musique ? Les avis sont partagés quant aux relations que pouvait entretenir Henri IV avec l'art des sons. Dès 1610, après la mort du roi survenue prématurément, le cardinal Du Perron énonce un jugement peu amène sur l'action d'Henri IV en matière de musique et de poésie : «le roy défunt n'entendoit rien en la musique ni en la poésie et pour cela de son temps il n'y eut personne qui y excellât. Ceux qui y sont, sont des restes du règne de Charles IX et de Henri III»⁴³. Ce témoignage contemporain met dès lors en évidence que le souverain, «moins porté aux choses de l'art que ses cousins Valois, se serait contenté de faire perdurer ce qui existait avant lui, abandonnant toute ambition en la matière et délaissant le rôle de mécène dans lequel ses prédécesseurs s'étaient illustrés»⁴⁴. Cette manière d'envisager cette époque, ce règne et ce roi, fit des émules et perdura. Aussi, de nombreux musicologues se sont arrêtés au portrait légendaire d'Henri IV : un homme rustre, populaire, qui préférait la chasse et les femmes aux lettres et aux spectacles. Ils en ont alors bien souvent conclu que les spectacles et la musique étaient forcément à l'image du souverain. De plus, nombre d'entre eux s'appuient aussi sur la figure mythique de Sully Maximilien de Béthune, ministre des finances d'Henri IV. Ce ministre à la réputation d'économiste aurait été, selon eux, défavorable à la mise en place de grands divertissements de cour. Pour s'en persuader, il n'y a qu'à lire l'ouvrage de Ferdinando Reyna :

Henri IV, roi économiste (Sully veille jalousement sur les finances), opta pour la poule au pot, et ce fut la fin des spectacles dispendieux des règnes précédents. On retourna aux mascarades italiennes, aux bouffonneries du Moyen-Age, moins coûteuses et plus en accord avec la légèreté du Vert Galant et la gauloiserie ambiante de son règne. Ce qu'on dansa alors, et dont il ne reste rien, était beaucoup plus près de la mômeerie des "Ardents" (1398), moresque tragique où rôtaient vivants quelques gentilshommes, que du ballet comique⁴⁵.

Simone Ratel suit une position tout aussi tranchée dans son article :

⁴² Jérôme de Bénévent cité par Philippe Cabrié-Rambouze, *Pratiques Musicales officielles au temps de Louis XIII, contribution à l'histoire sociale de la musique française*, op. cit., p. 262-263.

⁴³ Cardinal Du Perron, cité par Jacqueline Boucher, *La cour de Henri III*, Rennes, Ouest France, 1986, p. 127.

⁴⁴ Isabelle His, «Les répertoires musicaux associés au roi Henri IV» in *Revue Belge de Musicologie*, op. cit., p. 143.

⁴⁵ Ferdinando Reyna, *L'histoire du ballet de cour*, Paris, Aimery Somogy, 1964, p. 42.

[...] pas plus que la délicatesse des mœurs, on n'aurait retrouvé au Louvre [sous son règne] la somptuosité des fêtes qui avaient enchanté les courtisans de Henri III. Il y a bien de temps à autres quelques ballets, auxquels Marie de Médicis aime à prendre part, mais dans ces mascarades burlesques, hâtivement improvisées, prétextes à "porter momons" et à débiter aux dames quelques tirades gauloises, on ne retrouve aucun souvenir du fastueux déploiement dramatique qu'étaient les ballets de l'ancienne cour. De pareilles fêtes coûtaient trop cher ; et puis, personne n'aurait été capable de les organiser⁴⁶.

D'autres auteurs sont toutefois plus nuancés et mettent en évidence que le roi n'était pas défavorable aux divertissements galants de la cour : «Henri, et surtout sa sœur Catherine, aiment la musique, le chant, la danse», écrit Jean-Pierre Babelon dans sa biographie du souverain ; même si l'on peut lire plus loin : «à vrai dire, le roi aime davantage les farces un peu pesantes, celles qui réjouissent les Parisiens du Pont-Neuf ou de la foire Saint-Germain, celles aussi que débitent les comédiens italiens»⁴⁷. Les sources, quant à elles, ne nous relatent que rarement les spectacles qui furent donnés à la cour. Les chroniqueurs de l'époque sont bien plus enclins à relater les diverses facéties qui se déroulaient à la cour, les complots qui s'y tramaient, ou encore les funestes événements qui marquèrent les guerres de religion. Par conséquent, peu d'éléments nous sont délivrés sur l'intérêt que pouvait porter le roi Henri IV aux divertissements de cour, ainsi que sur l'esthétique, galante ou bien gauloise, qu'ils pouvaient revêtir.

Au premier abord, la question de savoir si Henri appréciait ou non la musique peut sembler importante dans la mesure où le pouvoir étant centralisé, les décisions concernant le royaume émanaient du souverain. Comme le souligne Georgie Durosoir, «la manière dont le roi envisage les arts [...] sera déterminante pour leur épanouissement»⁴⁸. Peut-être Henri de Bourbon n'a-t-il donné, durant son règne, des spectacles que par souci du protocole ? Peut-être, au contraire, appréciait-il réellement la musique⁴⁹ ? Aucun écrit ne met explicitement en évidence le goût du roi Henri IV pour la musique. Certes, son règne fut essentiellement occupé par le difficile rétablissement de la paix et la reconstruction, tant économique que politique, du royaume après les guerres civiles. Se montra-t-il pour autant totalement insensible à cet art ? Nous avons déjà tenté de nuancer l'image trop exclusivement guerrière de ce souverain – que la postérité semble avoir seule conservée –, dans notre mémoire de maîtrise⁵⁰ et de soulever la question de l'intérêt réel porté par les musicologues et musiciens à

⁴⁶ Simone Ratel, «La cour de la reine Marguerite» in *Revue du XVI^e siècle*, Publication de la Société des études Rabelaisiennes, tome XII, pp. 1-43, Paris, Edouard Champion, 1924, p. 8.

⁴⁷ Jean-Pierre Babelon, *Henri IV, op. cit.*, p. 949.

⁴⁸ Georgie Durosoir, *La musique profane au XVII^e siècle*, [Paris], Klincksieck, 1994, p. 76.

⁴⁹ Certains témoignages comme la lettre qu'il rédigea au marquis de Mantoue (cf. annexe I) pour lui exposer le plaisir qu'il avait eu à écouter la fille de Caccini chanter, peuvent nous permettre de conclure qu'Henri n'était pas totalement hostile à l'art musical.

⁵⁰ Cindy Pédelaborde, *La musique à la cour d'Henri IV*, Mémoire de maîtrise de musicologie sous la direction de Madame le Professeur Marie-Bernadette Dufourcet-Hakim, juin 2005. Le véritable problème réside dans le fait

cette époque charnière, et de ce fait peu connue, que constitue son règne, à cheval entre Renaissance et Baroque. Isabelle His⁵¹ a également consacré un article à cette problématique et s'est intéressée au répertoire que ce souverain a pu inspirer, et «aux musiques, finalement pas si insignifiantes, qu'il a suscitées ou qui l'ont accompagné pendant son règne»⁵². Ainsi, en rassemblant quelques menus détails⁵³, on peut se rendre compte que le souverain béarnais ne se désintéressa pas totalement de l'art musical.

Certes, Henri de Bourbon ne fonda rien de comparable à l'Académie de poésie et de musique que son cousin Charles IX mit en œuvre, ni à la Confrérie de Sainte-Cécile conçue par son prédécesseur Henri III. Cependant, on doit au souverain béarnais d'y avoir néanmoins songé ; si l'on en croit Brantôme, qui ne data pas son propos, Henri IV ambitionna d'avoir lui aussi une cour brillante, à l'image de celle qu'il avait lui-même connue en tant que courtisan.

J'ay ouy conter que nostre roy d'aujourd'huy [Henri IV] se mist un jour à discourir avec feu M. le mareschal de Biron des desseings et projets qu'il faisoit pour ung jour faire sa court plantureuse, belle, et de tout ressemblante à celle que nostre dicte reyne [Catherine de Médicis, sa belle-mère] entretenoit, car alors elle estoit en son plus grand lustre et splendeur qu'elle fust jamais. M. le mareschal luy respondit : «il n'est pas en vostre puissance, ny de roy qui viendra jamais, si ce n'est que vous fissiez tant avec Dieu qu'il vous fist ressusciter la reyne mère, pour vous la ramener telle»⁵⁴.

Comme le souligne Isabelle His, «si la mission se révèle impossible, la responsabilité semble en incomber non au roi lui-même mais à son époque»⁵⁵. Castil-Blaze, dans sa *Chapelle-Musique des rois de France*, signale en outre qu'après la mort de son prédécesseur au trône de France, Henri IV rétablit la Chapelle-Musique et «voulut qu'elle chantât, tous les jours,

que très peu d'ouvrages nous renseignent sur ce que fut la musique sous son règne ; à cheval entre la Renaissance, finissant le XVI^e siècle sur onze ans, et l'époque Baroque, commençant le XVII^e siècle sur dix ans, le règne d'Henri IV est une période qui peut être considérée comme «hors cadre» par rapport à notre façon de découper l'histoire. Ainsi nombreux sont les ouvrages et histoires de la musique, telle celle de Robert Bernard, où le règne du roi Henri IV est passé sous silence : la Renaissance s'arrêtant alors à la mort du dernier des Valois, Henri III et l'ère Baroque commençant à l'époque où le ballet mélodramatique prit véritablement de l'importance, c'est-à-dire sous le règne de Louis XIII. Trois ouvrages généraux sur la musique seulement traitent de cette période dans le détail (il s'agit des ouvrages de Norbert Dufourcq : *La musique française* et *La musique, les hommes et les instruments* ainsi que de *L'histoire de la musique* de Roland-Manuel). Pour deux d'entre eux, l'auteur (Norbert Dufourcq) contourne la difficulté en nommant la période qui débute alors sous le règne d'Henri IV, période «préclassique», évitant ainsi le piège de nos pré-découpages. On se rend compte alors que cette période constitue un chaînon important de l'histoire de la musique même s'il faut toutefois concéder que le début du règne d'Henri IV correspond à une période plutôt noire de notre histoire et que la musique ne brilla pas d'un éclat particulier jusqu'au début du XVII^e siècle. *Ibid.*, p. 14.

⁵¹ Isabelle His, «Les répertoires musicaux associés au roi Henri IV» in *Revue Belge de Musicologie, op. cit.*, pp. 143-164.

⁵² *Ibid.*, p. 143.

⁵³ Henri IV fut tout de même à l'origine du poste de surintendant de la musique et joua également un rôle capital dans la création de la Bande des violons du roi.

⁵⁴ Pierre de Bourdeille, seigneur de Brantôme, *Œuvres complètes, op. cit.*, volume VIII, p. 400.

⁵⁵ Isabelle His, «Les répertoires musicaux associés au roi Henri IV» in *Revue Belge de Musicologie, op. cit.*, p. 144.

une messe en musique pour la conservation et pour la *conversion* de S.M.»⁵⁶. Malgré des débuts chaotiques, le règne d'Henri IV, dans le domaine religieux, n'est pas pour autant le désert que l'on décrit parfois. Henry Prunières⁵⁷ considère même que les effectifs du souverain témoignent d'un goût certain et prononcé d'Henri IV pour la musique :

sans avoir l'affinement artistique des derniers Valois, Henri adorait la musique. En 1590, au plus fort de la lutte qu'il soutenait pour conquérir son royaume, douze joueurs d'instruments et neuf chantres émergeaient au budget de sa maison. La sévère économie de Sully fit peu à peu réduire ce nombre. En 1599, il n'y avait plus que huit chantres et cinq instrumentistes. En 1592, Henri IV avait créé un superintendant de sa musique, Alexandre de Bonnières⁵⁸.

En 1595,

cette chapelle⁵⁹ compte en permanence 14 musiciens (4 basse-contres, 4 tailles, 4 haute-contres, un "dessus mué" ou castrat, un cornet), soit un effectif total de 51 noms servants par quartiers, plus 6 enfants servant à l'année. Les trois sous-maîtres (servant eux aussi par quartiers) sont Eustache Du Caurroy, Etienne Le Roy et Nicolas Morel, En 1610, Le Roy est toujours en poste, mais ses collègues décédés ont été remplacés par Nicolas Formé et Mathias Garnier⁶⁰.

Il est donc clair «que les troubles de son règne n'ont pas empêché le roi d'appointer des musiciens»⁶¹, et la chapelle de musique d'Henri III ne fut pas la seule à reprendre du service sous l'ordre du nouveau souverain. Ce dernier manda également aux musiciens de la chambre du roi défunt, de reprendre leur service auprès de sa personne. Ainsi, «ce prince *dilettante* eut recours à la musique, il l'employa pour égayer sa cour et pour se procurer quelques délassements agréables des fatigues et des chagrins que lui causait la guerre civile»⁶². Le rétablissement, la (re)prise en main d'une institution – et d'un outil que son prédécesseur savait manier à la perfection – n'est en outre pas complètement anodin. Par ce geste, Henri prend également les commandes de son royaume, impose sa marque, son jugement et sa

⁵⁶ François-Henri-Joseph Blaze dit Castil-Blaze, *Chapelle-Musique des rois de France*, Paris, Paulin, 1832, p. 71. Castil-Blaze s'inspire très certainement ici de Pierre de L'Estoile. Henri III est assassiné le 1^{er} août 1589, et le mémorialiste écrit que dès novembre 1590, «à la cour du roi de Navarre, la musique de la Chapelle fut rétablie, dont l'Archevêque de Bourges prit la charge, pour, à la suite de la Cour, dire tous les jours la Messe du Roy, et faire des prières continuelles pour sa conversation et sa conversion». Pierre de L'Estoile, *Mémoires-Journaux*, *op. cit.*, tome V, p. 291.

⁵⁷ Henry Prunières, *L'opéra en Italien en France avant Lulli*, Paris, Honoré Champion, 1975, p. XXXV, note 5.

⁵⁸ Castil-Blaze nous présente ce personnage de manière bien peu clémente et souligne : «soit que le malheur des temps eut éloigné le chef de cette musique, soit que le roi voulût favoriser le sieur de Bonnières, qu'il honorait de son amitié, S. M. créa pour ce protégé la charge de surintendant de la musique de la chambre, le 25 juillet 1590. Cette élévation subite ne rendit pas Bonnières plus habile. Fort ignorant dans son art, il rachetait ce défaut par des qualités précieuses ; il se fit estimer généralement des musiciens ; plein de noblesse, de désintéressement, Bonnières sollicitait sans cesse pour ses subordonnés, que le roi combla de grâces, et ne demanda jamais rien pour son propre compte». Cependant, note encore l'auteur, «[Bonnieres] était ambitieux, et n'ignorait pas que sa croyance [Bonnieres était protestant] l'éloignerait toujours des bonnes grâces du roi, qui s'était fait catholique. Il changea donc aussi de religion, et fut de ceux que Henri IV traitait de haut-huppés, comme Roquelaure, Fontenac, La Rivière, Du Laurens, Harambure, La Morlas, Salette, La Varenne, Dujon, Berighen, Lozeray, Armagnac, et surtout Jacquinet et Perroton, à qui ce prince faisait du bien, et nonobstant quoi, ils ne pouvaient souvent s'empêcher de blâmer sa conduite». François-Henri-Joseph Blaze dit Castil-Blaze, *Chapelle-Musique des rois de France*, *op. cit.*, p. 72-73.

⁵⁹ Voir également Michel le Moël, «La chapelle de musique sous Henri IV et Louis XIII» in *Recherches sur la musique française classique*, VI, 1966, pp. 5-26.

⁶⁰ Isabelle His, «Les répertoires musicaux associés au roi Henri IV» in *Revue Belge de Musicologie*, *op. cit.*, p. 147.

⁶¹ *Ibidem*.

⁶² François-Henri-Joseph Blaze dit Castil-Blaze, *Chapelle-Musique des rois de France*, *op. cit.*, p. 71.

volonté. Maître de son armée, il le devint aussi de sa musique. Il reste néanmoins qu'à l'étude de cette période et de ce règne, «on reste assez frustré par le peu d'œuvres que l'on peut mettre avec certitude en rapport direct avec le souverain»⁶³ ; il en existe bien, cependant, et nous y reviendrons.

Louis XIII, quant à lui, fut sans conteste un roi mélomane, grand amateur de musique, mais également de danse. Dès son enfance, Louis XIII fut bercé sans conteste par les muses Euterpe et Terpsichore, et devint un roi non seulement amateur d'art et de musique – un mécène – mais également un roi danseur et musicien : chanteur, luthiste, et même compositeur⁶⁴. Enfant, nous y reviendrons, il manifesta le goût le plus vif pour la danse ; tout est prétexte à danser et le jeune Dauphin n'a de cesse de mander, à ses joueurs d'instruments et valets, que la musique sonne afin qu'il puisse s'y adonner. Devenu adulte, cette passion ne le quitta pas, toujours il pratiqua la danse et prit part aux ballets, genre qu'il appréciait par-dessus tout. Il aima en outre diriger lui-même les répétitions et apportait un soin particulier à régler les «Ballets du Roi», spectacles fastueux qu'il donnait à sa cour en la salle du Louvre, en période de Carnaval. Le souverain se passionna également pour la musique et manifesta très tôt son plaisir à entendre la musique instrumentale de son joueur de luth Indret et de son joueur de violon Boileau ; le *Journal* de son médecin Héroard, nous le verrons également, abonde d'anecdotes et de témoignages en ce sens. Enfant, il aime à s'endormir au son des instruments et affectionne tout particulièrement la voix de Le Bailly. Devenu roi, il s'adonnait parfois à la composition et «s'y montrait assez instruit»⁶⁵ ; il fut par exemple à l'origine de motets «qu'il faisait exécuter ensuite dans sa chapelle»⁶⁶. L'écriture était d'ailleurs «une des occupations ordinaires de ce prince, lorsqu'il ne pouvait aller à la chasse»⁶⁷, nous rappelle Castil-Blaze. Et l'historien de la chapelle de nous relater, après Guillaume Du Peyrat⁶⁸, le fameux épisode du siège de La Rochelle, au cours duquel Louis composa quelques motets

⁶³ Isabelle His, «Les répertoires musicaux associés au roi Henri IV», in *Revue Belge de Musicologie*, *op. cit.*, p. 147. «[...] Quelques pièces, dont les textes français ou latins portent des allusions précises au roi en chantant, littéralement, ses louanges, peuvent être citées [...]. Elles sont signées de compositeurs qui lui sont directement attachés ou qui ont eu des liens avérés avec lui : Pascal de L'Estocart (2 pièces), Guillaume de Chatillon (2 pièces), Claude Le Jeune (4 pièces), Eustache Du Caurroy (7 pièces) et Pierre Guédron (1 pièce), tous musiciens qui s'illustrent dans le genre de l'air (12 pièces), de la chanson (8 pièces, dont 6 noëls) et du motet (1 pièce)». *Ibid.*, p. 148. Voir les analyses et descriptions de ces pièces dans l'article de l'auteur.

⁶⁴ Nous lui devons en outre un ballet de cour, sur le thème de la chasse, une autre de ses grandes passions : *Le Ballet de la Merlaison*.

⁶⁵ François-Henri-Joseph Blaze dit Castil-Blaze, *Chapelle-Musique des rois de France*, *op. cit.*, p. 86.

⁶⁶ *Ibidem*.

⁶⁷ *Ibidem*.

⁶⁸ Guillaume Du Peyrat, *Antiquités ecclésiastiques de la Chapelle royale*, Paris, 1645. Voir également l'Abbé Étienne Oroux, *Histoire ecclésiastique de la cour de France, où l'on trouve ce qui concerne l'histoire de la chapelle et des principaux officiers ecclésiastiques de nos rois*, *op. cit.*. La plupart des témoignages qui attestent l'activité compositionnelle de Louis XIII sont connus, et ce notamment grâce aux travaux de Amédée Gastoué, «Le chant des Oratoriens, Louis XIII, Maître de Chapelle» in la *Tribune Saint Gervais*, XIX/5 mai 1913, pp. 121-126, XIX/6 juin 1916, pp. 149-157.

afin de meubler les heures d'inaction : «jusqu'au milieu des armées il trouvait des moments à donner à la musique. Pendant le siège de La Rochelle, où il n'avait conduit ni chantres, ni musiciens, il travailla jour et nuit pour noter les premières et les secondes vêpres de la Pentecôte, afin que tout fût prêt pour cette fête»⁶⁹. Il veilla en effet à l'exécution de la musique pour les offices de la Pentecôte :

comme le Roy aimoit la Musique, mais de cette sorte de musique grave et sérieuse, propre pour les temples de J. C. où il faut de la simplicité & du recueillement, dans les moments de loisir qui luy restoient après avoir donné les ordres à tout ce qui regardoit l'avancement du siège, il s'égayoit à composer des motets. Il n'avoit jamais appris la musique par règle ; cependant il n'y avoit point de musicien qui manquât moins à ses tons & à ses mesures. La Fête de Pentecôte étant prochaine, & sa Majesté n'ayant pas mené avec Elle ni ses chantres, ni ses musiciens, Elle montra à un de ses ecclésiastiques la manière de noter les Pseaumes qu'on chante aux premières et secondes Vespres, & afin que tout fût prest pour le jour de la fête, son zèle luy fit passer la plupart d'une nuit à un travail où Elle prenoit plaisir ; on vit à ce jour ce pieux monarque, comme David au milieu de ses chantres, les animer de sa voix, les diriger par ses mouvements en chantant les Pseaumes selon les notes qu'il avoit marquées ; & tout cela avec des accords si justes & des sons si mesurés qu'on étoit charmé de leur harmonie⁷⁰.

«S'il n'avoit jamais appris la musique par règle», Louis XIII avait tout du moins des connaissances et des capacités certaines en musique. Il ne s'essaya d'ailleurs pas seulement à la musique religieuse ; Mademoiselle de Montpensier affirme qu'il écrivait aussi des airs galants ou airs de cour.

L'on avoit, réglément trois fois la semaine, le divertissement de la Musique, que celle de la Chambre du Roy venoit donner et la plupart des airs qu'on y chantoit étoit de sa composition ; il en faisoit même les parolles et le sujet n'estoit jamais que Madame de Hautefort⁷¹.

Des circonstances moins heureuses ne découragent pas le souverain dans son activité compositionnelle⁷². Castil-Blaze relève qu'il avait également mis en musique l'office de ténèbres «qu'il fit exécuter dans sa chapelle le mercredi-saint, et composa, pendant sa dernière maladie, un *de profundis* que l'on chanta dans sa chambre au moment où il venait d'expirer»⁷³. Quelques jours avant sa mort, et tandis qu'il se trouvait mieux, il commanda à Nielle «d'en rendre grâces à Dieu en chantant un cantique de Godeau, sur l'air composé par Sa Majesté. Compefort et Saint-Martin s'étant mis de la partie, ils formèrent tous trois un concert vocal dans la ruelle du lit, le malade mêlant, autant qu'il le pouvait, sa voix à celles des concertants»⁷⁴. De tout ceci, Castil-Blaze tire avec raison la conclusion suivante :

⁶⁹ François-Henri-Joseph Blaze dit Castil-Blaze, *Chapelle-Musique des rois de France*, op. cit., p. 86.

⁷⁰ Louis Archon (Abbé d'), *Histoire de la Chapelle des Rois de France : Dédiée au Roy. Contenant l'Histoire de la Chapelle des Rois de la première & de la seconde Race*, Paris, Nicolas Le Clerc et Pierre-Augustin Le Mercier, 1704, tome II, p. 754.

⁷¹ C'était durant le printemps 1638 passé à Saint-Germain durant les premiers temps de la grossesse de la reine. «La cour étoit fort agréable alors les amours du roi pour Madame de Hautefort, qu'il tâchoit de divertir tous les jours, y contribuoit beaucoup». Anne-Marie-Louise d'Orléans, *Mémoires de Mademoiselle de Montpensier, fille de Gaston d'Orléans, frère de Louis XIII Roi de France*, Amsterdam, Jacob Wetstein & William Smith, 1735, tome I, p. 33.

⁷² Georgie Durosoir, *L'air de cour en France 1571-1655*, op. cit., p. 180.

⁷³ François-Henri-Joseph Blaze dit Castil-Blaze, *Chapelle-Musique des rois de France*, op. cit., p. 86.

⁷⁴ *Ibidem*.

«Louis XIII fut plus musicien qu'aucun de ses prédécesseurs»⁷⁵ ; ce que souligne également Thomas Gobert⁷⁶, dans sa *Préface* au recueil intitulé : *Paraphrase des Pseaumes de David en vers françois, par Messire Antoine Godeau, esvêque de Grasse et Vence* :

le feu roi, de glorieuse mémoire, n'avoit pas dédaigné d'employer la parfaite cognoissance qu'il avoit de ce bel art, sur quatre de mes Pseaumes qui ont esté imprimez il y a longtemps. Et les plus excellens Maistres ont admiré cette composition⁷⁷.

Pieux, Louis XIII prit en outre, à l'instar de son père, un soin particulier pour sa Chapelle-Musique et veilla toujours scrupuleusement au bon recrutement de ses musiciens.

Comme le Roy aimoit beaucoup la musique, il avoit composé la sienne d'un très grand nombre de musiciens, très exquis et très habiles ; l'on avoëoit que pour la beauté des voix, la multitude des instruments, la douceur de la symphonie, elle surpassoit infiniment celle de tous ses prédécesseurs & de tous les Princes de l'Europe. Il y avoit deux sous-maîtres très savants ; mais ce qui animoit davantage les musiciens, c'est que Sa Majesté prenoit plaisir à mesler sa voix avec les leurs, les redressant quelquefois sur les notes⁷⁸.

C'est à ce roi que nous devons également la réunion de l'orchestre aux voix dans la musique sacrée⁷⁹. Compositeur, «chef de chœur», chanteur dont la voix se joint à plusieurs reprises à celles de ses musiciens, «orchestrateur», metteur en scène lors des divertissements de sa cour, Louis XIII joua, dans l'organisation de la musique, un rôle prépondérant, quasi militaire. Pour lui, l'art des sons participait de son plaisir, mais également de son autorité. De son enfance, de son entourage, nous le verrons, Louis XIII retint que la musique, étendard du pouvoir, regorgeait de vertus dont un souverain devait connaître la puissance et les enjeux. Ceci est également vrai pour les personnalités constituant sa cour.

1-3. Noblesse et bourgeoisie à la recherche de notabilité : la musique moyen d'ascension sociale

Monsieur Jourdain : est-ce que les gens de qualité apprennent aussi la musique ?

Maître de musique : Oui, monsieur.

Monsieur Jourdain : je l'apprendrai donc.

(Molière, *Le Bourgeois Gentilhomme*, Acte I, scène 2).

Comme le remarque Philippe Cabrié-Rambouze, sous Louis XIII, plus encore que sous son père, l'apprentissage de la musique et de la danse, «pour la moyenne et la grande bourgeoisie, [...] s'apparente sans ambiguïté à une recherche de notabilité. Pour plaire aux Grands et briller en société, il convient d'adopter les règles en usage dans l'aristocratie. Or, en

⁷⁵ François-Henri-Joseph Blaze dit Castil-Blaze, *Chapelle-Musique des rois de France*, op. cit., p. 87.

⁷⁶ Sous-maître de la Chapelle du Roi, puis chapelain perpétuel et enfin chanoine de la Sainte-Chapelle.

⁷⁷ Thomas Gobert, *Paraphrase des Pseaumes de David en vers françois, par Messire Antoine Godeau, esvêque de Grasse et Vence*, Paris, Le Petit, 1676. Citation empruntée à François-Henri-Joseph Blaze dit Castil-Blaze, *Chapelle-Musique des rois de France*, op. cit., p. 87.

⁷⁸ Louis Archon (Abbé d'), *Histoire de la Chapelle des Rois de France*, op. cit., tome II, p. 771.

⁷⁹ François-Henri-Joseph Blaze dit Castil-Blaze, *Chapelle-Musique des rois de France*, op. cit., p. 109.

ce début de XVII^e siècle, musique et danse sont indubitablement des valeurs sûres en matière d'entregent⁸⁰. Pour des raisons économiques, sociales et politiques, il n'est plus possible aux membres de la bourgeoisie d'entrer dans la noblesse directement ; «désormais, il leur fallait suivre un cursus qui les obligeait à devenir des hommes de lois ou à passer à la ville où ils devaient franchir toutes les étapes qui conduisaient à la notabilité⁸¹. Cette recherche de reconnaissance, «si bien raillée par Molière, à travers le personnage de Monsieur Jourdain, nous rappelle, en même temps, combien l'éducation musicale et l'apprentissage de la danse contribuent, dans l'esprit de la bourgeoisie parisienne, à s'identifier à la classe dirigeante et à obtenir une promotion d'ordre social⁸². Nous avons souligné combien les manuels d'éducation, établis par les penseurs humanistes, avaient favorisé l'évolution des mœurs et participé à l'émergence du courtisan lettré et musicien. A partir du XVI^e siècle, la pratique musicale devint une des activités raffinées nécessaires, car elle donne à l'existence «toute sa saveur et son prix⁸³. Mais plus encore, cette pratique tend à devenir un mode de relation sociale privilégié de la vie de cour ; jouer d'un instrument est une des clés de l'univers courtois⁸⁴. Le XVII^e siècle contribua, quant à lui, au développement plus affirmé d'une bourgeoisie qui, en quête de notabilité, imita les pratiques musicales de la noblesse.

Aussi la bourgeoisie singea-t-elle rapidement l'habitude des nobles de réunir, afin de divertir l'assistance, des ensembles de musiciens. Tallemant des Réaux se fait le témoin de ces moments musicaux si fréquents. On sait que Montaigne s'opposait à la musique lors des repas, parce qu'elle troublait les propos agréables qu'on y échange. Tallemant des Réaux nous apprend toutefois que c'est pour le motif contraire que le président Amelot faisait appel à la musique : «il va chez sa belle avec la Saint-Thomas et autres flûteurs, car il n'a point d'entretien et il a recours à la symphonie pour divertir les gens⁸⁵. Une autre fois, ce sont ses amis qui lui offrent à souper, «avec leur gourgandine et bien des ménétriers⁸⁶, et un autre soir encore, tandis que Patru dînait chez lui, le président fit venir trois ou quatre filles fort

⁸⁰ Philippe Cabrié-Rambouze, *Pratiques Musicales officielles au temps de Louis XIII, contribution à l'histoire sociale de la musique française, op. cit.*, volume II, p. 225.

⁸¹ Jean-Marie Constant, *La vie quotidienne de la noblesse française aux XVI^e et XVII^e siècles*, Paris, Hachette, 1985, p. 131

⁸² Philippe Cabrié-Rambouze, *Pratiques Musicales officielles au temps de Louis XIII, contribution à l'histoire sociale de la musique française, op. cit.*, volume II, p. 226.

⁸³ Michel Brenet, *Notes sur l'histoire du luth en France*, réimpression de l'édition de Turin, Bocca Frères Éditeurs, 1899 ; (extrait de la *Rivista Musicale Italiana*, tome V, fasc. 4, 1898 et tome VI, fasc. 1^{er}, 1899), Genève, Minkoff Reprint, 1973, p. 38.

⁸⁴ «La musique sort [...] du domaine de l'*avoir* pour devenir une fonction d'*être*», indique joliment Michel Brenet. *Ibid.*, p. 32.

⁸⁵ Gédéon Tallemant des Réaux, *Historiettes*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, édition établie et annotée par Antoine Adam, 1960, tome II, p. 463.

⁸⁶ *Ibidem*.

jolies et fort mouchées, «qui dansoient, chantoient et jouaient du luth»⁸⁷. Avant lui, mais en meilleure société, Monsieur de Nemours usait des talents des musiciens : tandis qu'il avait mené à Conflans quelques belles dames de ses voisines, «[...] des gens au son de violons et en cadence [mirent] le couvert»⁸⁸. Monsieur de la Rochefoucauld utilisa les mêmes procédés et, tandis que Madame de Montauzier mena sa sœur en Argonnes, ce dernier «leur donna une chasse magnifique ; à tous les relais il y avait collation et musique»⁸⁹. La bourgeoisie et même le petit monde, s'inspirant de la générosité et des mœurs des plus grands, envisagèrent des offrandes similaires pour leurs invités. C'est ainsi qu'un jour, un quelconque Monsieur Roque offrit à quelques dames «une misérable collation qui ne coûta que six pistoles et des quatorze autres il paya les violons [...]»⁹⁰. Si les moyens ne sont pas les mêmes, il est significatif en tout cas que les ambitions et souhaits sont identiques : plaire aux Grands, se faire valoir dans le monde et faire montre de sa prodigalité.

Bien vite considéra-t-on également, au sein de la bourgeoisie, qu'à l'instar de la noblesse, il était de bon ton de savoir *toucher* ou faire *sonner* un instrument de musique et notamment de savoir pincer les cordes d'instruments tels que le luth⁹¹. «Ne scait-on pas que Cimon et Epaminondas estans en un festin furent plus estimés apres avoir joué de la lyre que Themistocles qui n'y entendoit rien ? Car les anciens grecs avoient opinion qu'on ne pouvoit estre favorisé des Graces si on estoit tout à fait ignorant de cet exercice musical ou autre semblable»⁹². Ainsi parle Pierre Trichet dans son traité, mettant en exergue une fois encore combien l'apprentissage de la musique et de la danse et ce souci de notabilité sont fortement liés. La noblesse offre l'exemple, et Tallemant des Réaux relève que c'est à l'excellence de leur éducation, et de leur pratique musicale, que certains seigneurs devaient une partie de leur succès auprès de la cour, mais plus encore auprès du souverain lui-même. L'histoire retient en outre la fulgurante ascension et le prestige jamais remis en question du joueur «de luth et vallet de chambre» des feus rois François I^{er} et Henri II, Albert de Ripe. François I^{er} ne fit-il pas ce joueur de luth renommé et choyé, dont tous les témoignages convergent afin de louer le talent, seigneur de Carois⁹³ ? Ce ne fut toutefois pas le seul exemple, et Jean Rambosson note que

⁸⁷ Gédéon Tallemant des Réaux, *Historiettes*, op. cit., tome II, p. 461.

⁸⁸ *Ibid.*, tome II, p. 96.

⁸⁹ *Ibid.*, tome I, p. 466.

⁹⁰ *Ibid.*, tome II, p. 662.

⁹¹ L'engouement du public pour cet instrument, attesté sous Henri IV par les nombreuses transcriptions d'airs de cour en tablatures de luth réalisées notamment par Gabriel Bataille, ne se démentit nullement sous le règne de son fils Louis XIII. Voir à ce propos l'article de François Lesure, «Recherches sur les luthistes parisiens à l'époque de Louis XIII» in *Le luth et sa musique*, Actes du colloque international, 1957, Jean Jacquot (dir.), Paris, C.N.R.S., 1980, pp. 209-223.

⁹² Pierre Trichet, *Traité des instruments de musique (vers 1640)*, op. cit., p. 18.

⁹³ Au sujet d'Albert de Ripe, voir notamment Michel Brenet, *Notes sur l'histoire du luth en France*, op. cit., p. 10-14. Ce dernier met en effet en évidence quelle fut la longue renommée de ce luthiste à qui Marot comme

«le luth fut très en vogue chez les anciens et remonte à des temps très-reculés, puisque la fable le donne pour un des attributs d'Apollon, d'Amphion, d'Euterpe, etc.»⁹⁴. Mais le luth ne constitua pas seulement l'attribut des Dieux, ne charma pas seulement les animaux terrestres ou aquatiques, mais aussi les hommes, permettant aux luthistes suffisamment habiles d'accéder aux hauts rangs de la société et de contribuer à leur enrichissement : en des temps bien reculés, «le plus fameux joueur de luth des temps historiques est Anaxenor, qui reçut des habitants de Tiane des honneurs extraordinaires, et à qui Marc-Antoine donna des grades et offrit, selon Strabon, le revenu de quatre villes»⁹⁵. Mais ce sont là des exemples de joueurs professionnels ; ingénieux et ambitieux, certains seigneurs eurent tôt fait de s'inspirer de ces illustres musiciens. Pour eux, la pratique musicale constitua un moyen de promotion sociale extraordinaire. C'est ainsi que Monsieur de Pontcourlau, habile joueur de luth⁹⁶ s'attira la bienveillance de la reine Marie de Médicis (mais également la jalousie de certains courtisans qui l'affublèrent du sobriquet de «pauvre joueur de luth»)⁹⁷, ou que le comte de Fiesque, désireux de se démarquer auprès du roi, entreprit, malgré d'assez médiocres dispositions musicales, l'étude du chant et du théorbe (ce qui lui coûta des peines infinies)⁹⁸. C'est également afin de plaire à Anne d'Autriche, de flatter ses goûts pour la musique, que tous les gens de la cour, à commencer par le plus puissant du royaume, le Cardinal de Richelieu, se mirent à tenter de jouer du luth, après que la reine se mit en tête de reprendre des leçons auprès du fameux Gaultier. Tel est le cas enfin de Saint-Simon, que Louis XIII appréciait et qui devrait sa fortune, et celle de toute sa famille, à son talent de corniste ; en effet, Louis XIII «prit amitié pour Saint-Simon, parce que quand il portoit en cor [sonnait du cor], il ne bavoit point dedans»⁹⁹ ! Un certain nombre de roturiers parvinrent également à prendre une place non négligeable dans la société, par leurs seules qualités de musicien. Pierre de L'Estoile nous rapporte que «le mignon et le premier favori de Monsieur, le duc d'Alençon, frère de Henri III

d'autres poètes dédièrent de nombreux vers – voir notamment Michel Brenet, *Notes sur l'histoire du luth en France, op. cit.*, p. 12 et 13 – et que certains comparèrent à Orphée. Michel Brenet note également quel fut le talent du luthiste Vausmenil valet de chambre et joueur de luth du roi de France de 1560 à 1574 (dont on se souvenait encore au temps de Mersenne) à qui Ronsard dédia également un poème fort élogieux afin de montrer quel enthousiasme pouvait exciter chez lui le jeu de ce luthiste : «quand tu naquis Vaumeny, tous les cieux mirent en toy toute l'harmonie [...]. Oyant ton chant sur tous les mélodieux, je vy, je meurs, je suis plein de manie, et tellement ton accord me manie, que je deviens et sage et furieux [...]. L'esprit, pasmé de si douces merveilles, las ! pour t'ouïr n'ay-je cent aureilles [...]». Ronsard cité par Michel Brenet. *Ibid.*, p. 34. Le Père Mersenne, en 1636, n'a toutefois pas oublié le nom des fameux luthistes de la génération qui l'avait précédée, mais dont le talent les a conduits à la postérité : «quant à ceux qui ont excellé à jouer du luth, l'on fait tenir le premier rang à Vosmeny et à son frère, à Charles et Jacques Hediton, Ecossois, ou polonois, et à Julian Perichon parisien». Marin Mersenne, Première Préface générale au lecteur in *Harmonie universelle contenant la Théorie et la Pratique de la Musique, op. cit.*

⁹⁴ Jean Rambosson, *Les harmonies du son et l'histoire des instruments de musique*, Paris, Firmin-Didot, 1878, p. 400.

⁹⁵ *Ibid.*, p. 400-401.

⁹⁶ Michel Brenet, *Notes sur l'histoire du luth en France, op. cit.*, p. 33

⁹⁷ *Ibid.*, p. 51.

⁹⁸ *Ibidem.*

⁹⁹ Gédéon Tallemant des Réaux, *Historiettes, op. cit.*, tome I, p. 340

et de Charles IX, étoit un nommé Avrilly, fils d'un sergent d'Orléans, excellent joueur de luth»¹⁰⁰. Le talent exceptionnel de ce musicien lui permit de bénéficier de largesses considérables de la part du duc, «qui en avait fait l'un des tout premiers personnages de sa maison. Cette gloire ne fut que de courte durée mais elle demeure bien significative de l'importance déraisonnable qu'avait prise à la cour des derniers Valois, l'admiration pour les virtuoses du luth»¹⁰¹. Sous Louis XIII, un certain Le Pailleur, «qui sçavoit bien la musique», sut également tirer profit de ses qualités artistiques afin de faire une place honorable dans la bonne société, alors qu'il était né roturier¹⁰².

¹⁰⁰ Pierre de L'Estoile, cité par Jean-Michel Vaccaro, *La musique de luth en France au XVI^e siècle*, Paris, Editions C.N.R.S., 1981, p. 33.

¹⁰¹ Jean-Michel Vaccaro, *La musique de luth en France au XVI^e siècle*, *op. cit.*, p. 33

¹⁰² Voir l'Historiette qui lui est dévolue, Gédéon Tallemant des Réaux, *Historiettes*, *op. cit.*, tome II, p. 99.

2- De la lyre au luth d'Apollon

Le luth premièrement qui n'avait que trois cordes,
Monstrait de ces trois Dieux les puissances concordées
L'harmonie, le Ciel, & le chenu faucheur
Vont se communiquant l'un l'autre sa valeur.
Ces trois cordes monstroyent la saison eschauffée
Et la froide en apres suyvre la trempée.
Mercure par apres la quatriesme adjouta
Et tout de quatre est faict. La cinquiesme inventa
Chorebe, & Hyagnis y meit une sixiesme
Terpandre le monta encor d'une septiesme.
Il en eut huict apres, la neufviesme suivit,
La dixiesme depuis en usage l'on mit
Ores communément on le monte de treze
On le peut augmenter jusques à deux & seze
Le luth de deux fois neuf cordes peut s'accomplir
Si on en met plus, c'est pour l'oreille remplir...¹⁰³.

2-1. Un instrument aux multiples vertus

Sous le règne de Louis XIII, comme sous celui de son père, l'instrument de prédilection des classes bourgeoises, comme des plus nobles, resta toutefois le luth¹⁰⁴. Dans son ouvrage sur les *Luthistes*, Lionel de La Laurencie écrit : «en France, le luth voit sa littérature prendre un développement capital qui lui assure une expansion intense dans toute l'Europe. La première moitié du XVII^e siècle a été pour l'école française du luth, ce que fut le XVI^e siècle pour l'école italienne»¹⁰⁵. En son temps, Trichet déclare ainsi : «il n'y a point aujourd'hui aucun instrument de musique plus usité et plus recommandable¹⁰⁶ que le luth [...]»¹⁰⁷.

¹⁰³ Claude du Verdier, *Le Luth*, 1585. Partant de l'instrument lui-même, l'auteur traite dans ce poème de la musique dans son ensemble, rappelle les effets merveilleux qu'elle possédait chez les anciens et expose les données principales de la théorie. «Associant les cordes du luth à celles de la lyre, il évoque les diverses étapes de la formation des échelles musicales grecques ; il fait ainsi du luth l'instrument originel de toute musique. L'emphase de ce texte et ses incohérences historiques ne doivent pas nous masquer l'intérêt qu'il présente en révélant toute l'étendue et toute la force du symbolisme de l'instrument en cette fin du XVI^e siècle». Jean-Michel Vaccaro, *La musique de luth en France au XVI^e siècle*, op. cit., p. 50.

¹⁰⁴ «L'intérêt du luth est défini ici par rapport à la musique vocale polyphonique. Cet instrument, s'il est joué avec les doigts et non plus avec le plectre, peut réaliser une polyphonie. Chanter au luth consiste à chanter une partie et à réduire les autres sur l'instrument. L'avantage de ce mode d'exécution est évident : tout en conservant la richesse de la polyphonie, la voix solo articule en toute clarté la mélodie principale et le texte. Celui-ci devient compréhensible et les paroles conservent leur efficacité». On pourrait alors objecter à cette explication que les instruments à clavier pouvaient répondre de manière identique aux besoins de réduction polyphonique. «En réalité, le luth gardait sur eux des avantages considérables. Si sa maniabilité est un argument trop faible, il n'en va pas de même de son expressivité. Touchées directement avec les doigts, les cordes du luth possèdent une gamme étendue d'intensités et de timbres que les instruments à clavier (à l'exception du clavicorde), bridés par un mode d'attaque de caractère mécanique, sont incapables d'atteindre». Jean-Michel Vaccaro, *La musique de luth en France au XVI^e siècle*, op. cit., p. 28

¹⁰⁵ Lionel de La Laurencie, *Les Luthistes*, Paris, Henri Laurens, 1928, p. 91.

¹⁰⁶ «[...] Les luthistes rejoignent et peut-être même, à certains moments, dépassent les compositeurs dans l'estime des grands. Les services qu'ils rendent sont, en principe, régulièrement rétribués. Instrument rudimentaire des ménestriers du XV^e siècle, le luth est devenu peu à peu l'instrument favori d'une élite raffinée. La sensibilité musicale de cette époque trouve en lui son moyen d'expression idéal [...]. Jadis ignorés dans la foule des ménestrels, les joueurs de luth de talent prennent à présent leur place dans la catégorie des hommes illustres. Ils sont honorés par les princes, loués par les poètes ; ils incarnent les premiers types de virtuoses dans la société française». Jean-Michel Vaccaro, *La musique de luth en France au XVI^e siècle*, op. cit., p. 50.

Du XV^e au XVII^e siècle, le luth symbolise et traduit la musique amoureuse et la poésie galante, on lui attribuait «une sorte de vertu magique qui en faisait l'équivalent d'un philtre amoureux : “ce bel art du luth aide à obtenir les faveurs des belles” dit un proverbe allemand»¹⁰⁸. Et les hommages flatteurs à l'adresse de l'instrument enchanteur ne manquent pas. L'impression produite au son de l'instrument merveilleux, ainsi que ses effets enchanteurs, ont été décrits par René François en 1621, dans son *Essai des Merveilles de la Nature*, en cette page fort curieuse :

on fait dire au luth tout ce qu'on veut, & fait-on des Auditeurs tout ce qu'on veut. Quand vn braue ioüeur en prend vn, & pour tafter les chordes, & les accords, fe met fur vn bout de table à rechercher vne fantafie ; il n'a fi toft donné trois pinçades, & entamé l'air d'vn fredon, qu'il attire les yeux, & les aureilles de tout le monde ; s'il veut faire mourir les chordes fous fes doigts, il tranfporte tous ces gens, & les charme d'vne gaye melancholie, fi que l'vn laiffant tomber fon menton fur fa poitrine, l'autre fur fa main ; qui lafchement s'estend tout de fon long comme tiré par l'aureille ; l'autre à yeux tous ouuerts, ou à bouche entr'ouuerte, comme s'il auoit cloüé fon efprit fur les chordes, vous diriez que tous font priuez de fentiment, hormis l'oüye, comme fi l'ame ayant abandonné tous les fens, fe fut retirée au bord des aureilles pour ioüir plus à fon aife de fi puiffante harmonie, mais fi changeant fon ieu il refufcite fes chordes aussi toft il remet en vie tous les affiftans, & leur remettant le cœur au ventre, & l'ame és fentimens, à qui elle auoit efté volée, ramene tout le monde avec eftonnement, & fait ce qu'il veut des hommes¹⁰⁹.

Pierre Trichet rejoint son contemporain, relatant lui aussi une histoire des plus insolites, utilisée afin de mettre en évidence «les effets admirables de la mélodie du luth»¹¹⁰ sur l'âme humaine :

Erric roi des Danois ayant ouï le renom d'un certain musicien natif de son royaume, fut curieux de le voir car on lui avait rapporté qu'il jouait si parfaitement sonner du luth qu'il pouvait rendre les hommes joyeux ou tristes, courroucés, et apaisés. L'ayant donc fait venir, il lui commanda de faire expérience de son art en a propre personne, et de quelques siens favoris [...]. Il mit ordre que toutes les armes offensives fussent ostées de la chambre du Roi, et que quelques courtisans se

¹⁰⁷ Pierre Trichet, *Traité des instruments de musique (vers 1640)*, op. cit., p. 146.

¹⁰⁸ René Brancour, *Histoire des instruments de musique*, Paris, Henri Laurens, 1921, p. 56.

¹⁰⁹ Etienne Binet (sous le pseudonyme de René François), *Essay des Merveilles de la Nature et des plus nobles artifices, pièce très nécessaire à tous ceux qui font profession d'éloquence*, Rouen, Jean Osmont, 1626, p. 511. Trichet relève dans son *Traité de Musique instrumentale* une citation que l'on doit à Pontus de Tyard qui rend dans son *Solitaire second ou Prose de la musique* publié à Lyon chez Jean de Tournes en 1555, un hommage dévoué à Francesco Canova da Milano, compositeur et luthiste italien du XVI^e siècle : «Monsieur de Vintimille qui, séjournant à Milan fut apelé à un festin somptueux & magnifique, fait en faveur d'une plus illustre compagnie de la cité, & en maison de mesme estofe : ou entre autres plaisirs de rares choses assemblées pour le contentement de ces personnes choisies, se rencontra Francesco di Milan, homme que lon tient avoir atteint le but (s'il se peut) de la perfeccion à bien toucher un lut. Les tables levées il en prent un & comme pour tater les acors, se met pres d'un bout de table, à rechercher une fantaisie. Il n'ut esmu l'air de trois prinçades, qu'il ront les discours commencez entre les uns & les autres, & les ayant contreint tourner visage, la part ou il estoit, continue avec si ravissante industrie, que peu à peu faisant par une sienne divine façon de toucher, mourir les coudes sous ses dois, il transporte tous ceus qui l'escoutoient, en une si gracieuses melancholie, que l'un, apuiant sa teste en la main soutenue du coude : l'autre, estendu de ses membres : qui, d'une bouche entr'ouverte & des yeux plus qu'à demi desclos, se clouent (ust on jugé) aus cordes, & qui d'un menton tombé sur la poitrine, desguisant son visage de la triste taciturnité qu'on vit onques, demeuroient privez de tout sentiment, hormis de l'oüie, comme si l'ame ayant abandonné tous les sieges sensibles se fut retirée au bord des oreilles, pour jouir plus à son aise de si ravissante symphonie : & croy (disoit Monsieur de Vintimille) qu'encor y suffions nous, si lui mesmes, ne say je comment se ravissant, n'ust resuscité les cordes, & de peu à peu envigourant d'une douce force son jeu, nous ust remis l'ame & les sentiments, au lieu d'ou il les avait derobez : non sans laisser autant d'estonnement à chacun de nous, que si nous fussions relevez d'un transport ectastiq de quelques divine fureur». Pontus de Thiard, *Solitaire second ou Prose de la musique*, Lyon, Jean de Tournes, 1555, p. 114. Dans l'ouvrage de Pierre Trichet, l'auteur y fait référence à la page 151.

¹¹⁰ Pierre Trichet, *Traité des instruments de musique (vers 1640)*, op. cit., p. 150.

retirassent en l'antichambre prochaine un peu loing de son luth, pour venir lorsqu'il les appelleroit, et d'abord lui rompre le luth sur la teste. Il commença donc premièrement a toucher les cordes d'une main lente et pesante, et lors on veid le Roi et les assistants si tristes et mélancoliques que rien plus ; il prend un autre ton plus gaillard et brusque, et il n'y eut aucun pour sévère et refrogné qu'il fust qui n'entrast en excès de joye et de plaisir, mais quand il vint sur le ton phrygien et à frapper les cordes d'une main plus forte, voilà que le Roi et les assistants se sentent eschauffés, et que le Roi entre en fureur. Le musicien donne promptement le signal à ceux qui estoient dans l'antichambre, ils entrent et rompent le luth sur la teste du musicien, et se jettent sur le roi, qu'ils retiennent a force de bras, afin qu'il ne fit le fol davantage [...] ¹¹¹.

Et l'auteur d'en conclure : «on le peut à bon droit qualifier le roi des instruments, ainsi que fait Pierre de Lespiaud en son livret intitulé *Le luth royal* [...] aucun instrument qui rende une plus agréable harmonie ; et partant qu'on ne pourra jamais par autres inventions nouvelles estre destourné de le chérir ; de façon qu'estant si accompli on ne doit pas aucunement le prophaner ni l'employer jamais qu'en choses honestes» ¹¹².

Cet engouement pour l'instrument, on peut l'observer à des faits qui ne trompent pas ¹¹³ : à la Chapelle du roi, on est obligé, par exemple, vers 1610-1615, de nommer deux précepteurs pour apprendre le luth aux enfants de chœur ; ce rôle sera dévolu à deux compositeurs, dont les œuvres sont conservées dans divers manuscrits : René Saman et François Richard ¹¹⁴. Dans l'orchestre encore mal équilibré, qui soutenait les chants et accompagnait les danses, le luth tenait également une place prépondérante ¹¹⁵. *Le Discours au vray du Ballet dansé par le Roy*, le 29 janvier 1617, nous décrit ainsi «le grand concert de musique» exécuté par des musiciens invisibles (cachés derrière les décors de feuillage qui représentaient le jardin d'Armide). «Cette musique, composée de soixante-quatre voix, vingt-huit violles, et quatorze luths, estoit conduite par le sieur Mauduit, et tellement

¹¹¹ Pierre Trichet, *Traité des instruments de musique (vers 1640)*, op. cit., p. 151.

¹¹² *Ibid.*, p. 147. Les opinions étaient divisées sur l'avantage ou la bienséance qu'il y avait ou non, pour un gentilhomme, à le cultiver. Antoine de Laval, géographe du roi, examinant la question de l'introduction du luth et de la poésie dans l'éducation d'un jeune homme, convenait qu'il «en pourroit à l'avanture retirer quelque consolation pour donner seulement relasche à l'esprit abatu d'un long et ennuyeux travail» ; cependant «cette Circé» lui demeurait suspecte. La musique et sa pratique pouvaient être dangereuse, il fallait ainsi s'en méfier : «le chatouillement et le transport y est si grand qu'à qui ne prend garde à se roidir contre ces ministres de volupté, ils vous troussent court un homme et l'emportent tout entier croupir au sein de la fainéantise et de l'oysiveté». Antoine de Laval, *Desseins de professions nobles et publiques*, Paris, 1612, cité par Michel Brenet, *Notes sur l'Histoire du luth en France*, op. cit., p. 50. «Au contraire, Froidmont, docteur en théologie, se demandant s'il faut apprendre la musique aux princes, croit à l'infériorité d'une noblesse qui dédaigneoit l'art de toucher agréablement les cordes d'un luth». *Ibidem*. Un troisième trouve «désavantageux et fatal à un gentilhomme de savoir chanter, jouer du luth, faire des vers, parce que, sitôt qu'on le connaît sous cet aspect, on oublie tout ce qu'il y a de bon en lui, pour dire : c'est un joueur de luth, c'est un musicien, c'est un poète». La Calprenède, Préface de la tragi-comédie *Edouard* (1639), cité par Michel Brenet. *Ibidem*. Certains moralistes protestants, tels Samuel Bernard appartiennent également aux détracteurs de l'instrument et déplorent de «voir ceux qui s'y affectionnent estre d'une humeur fantasque et resveuse, préférans quelquesfois l'entretien de leur luth à celui d'un amy» citation empruntée à François Lesure, «Recherches sur les luthistes parisiens à l'époque de Louis XIII» in *Le luth et sa musique*, op. cit., p. 210.

¹¹³ François Lesure, «Recherches sur les luthistes parisiens à l'époque de Louis XIII» in *Le luth et sa musique*, op. cit., p. 210.

¹¹⁴ Michel Brenet, «Deux comptes de la chapelle-musique des rois de France» in *Sammelbände der Internationalen Musik-Gesellschaft*, 4, Leipzig, 1904-1905, p. 20.

¹¹⁵ Voir Michel Brenet, *Notes sur l'Histoire du luth*, op. cit., p. 45-46.

concertée, qu'il sembloit que tout ensemble ne fust qu'une voix, ou plutôt que ce fussent ces oiseaux qu'Armide laissoit à l'entour de Renaud pour l'entretenir en son absence, ayant pouvoir de contrefaire les voix humaines et de chanter les plaisirs de l'amour»¹¹⁶. Le *Grand ballet du Roy dansé en la salle du Louvre*, donné le 12 février 1619 pour le mariage du prince de Piémont avec Madame Chrestienne, montrait également dans "la forêt enchantée", une troupe de vingt-huit anges¹¹⁷, les uns chantant, les autres dansant, qui s'approchèrent de la reine «au son de luths et de violes, que quelques-uns sonnoient»¹¹⁸. Tels étaient l'universel emploi et la vogue sans bornes du luth¹¹⁹. Mais depuis la Renaissance, il est un lieu consacré à l'instrument : le cœur et les recueils des poètes.

Durant les XVI^e et XVII^e siècles, le luth a joui d'une vogue inouïe. En France¹²⁰, depuis le temps de la Pléiade, les poètes à l'envi célèbrent les charmes de l'instrument qui chante le mal d'aimer¹²¹. C'est notamment le cas de Saint-Amant qui, dans ses *Visions*, souligne «le caractère élégiaque de la musique de luth, ses accents languides, son harmonie plaintive»¹²². Nombreux sont les poètes qui sont eux-mêmes d'habiles luthistes : tel est le cas de Mellin de Saint-Gelais (qui écrivit une *Complainte du loyal et malheureux amant à sa dame mal pitoyable* et qui passe pour capable de soutenir la comparaison avec les meilleurs virtuoses)¹²³, de Ronsard, qui "chanta" les vertus de l'instrument dans nombre de ses compositions, de Jean-Antoine de Baïf ou encore de Pontus de Tyard. Tous célèbrent et louangent l'instrument. Tous manifestent en tout cas dans leurs œuvres un attachement

¹¹⁶ Paul Lacroix, *Ballets et mascarades de cour de Henri III à Louis XIV (1581-1652)*, Genève, Jules Gay, 1868-1870. Reprint Genève, Slatkine Reprints, 1968, tome II, p. 97.

¹¹⁷ «On aperçoit chez les compositeurs un certain effort vers une classification descriptive ou psychologique des instruments de l'orchestre. Ils réservaient aux chœurs de bergers la musette, [*Ballet de Madame, Mercure galant*, tome IV, p. 17.], aux Tritons le cornet à bouquin, aux Muses les violons, [*Ballet pour le mariage de Louis XIII, Mercure galant*, tome II, p. 349-350.], aux Anges les luths ; car poètes, décorateurs et musiciens ne se faisaient aucun scrupule de rassembler dans un même spectacle des scènes héroïques, mythologiques, champêtres et sacrées». Michel Brenet, *Notes sur l'Histoire du luth*, op. cit., p. 45.

¹¹⁸ Paul Lacroix, *Ballets et mascarades de cour de Henri III à Louis XIV (1581-1652)*, op. cit., tome II, p. 161.

¹¹⁹ L'instrument fut même introduit à l'église. «Les historiens qui décrivent en détail les cérémonies publiques nous indiquent sa présence, aux jours solennels, dans les orchestres religieux. Le 20 octobre 1602, par exemple, pour fêter l'alliance des Suisses et du roi de France, Henri IV se rendit en l'église Notre-Dame de Paris, où fut exécutée à son entrée une très bonne et excellente musique de voix, d'orgue, luths et violes, qui dura un bon quart d'heure». Michel Brenet, *Notes sur l'Histoire du luth*, op. cit., p. 54.

¹²⁰ Comme le note André Verchaly, l'instrument connaissait alors en France un engouement auquel il ne pouvait déjà plus prétendre en Italie : «Alors qu'en Italie il est déjà délaissé par les virtuoses, il exerce sur les Français un véritable pouvoir de fascination [...] il symbolise l'amour, les sentiments galants et précieux». André Verchaly, «Le pré-classicisme en France de 1589 à 1661» in *La musique, les hommes, les instruments, les œuvres*, Norbert Dufourcq (dir.), Paris, Librairie Larousse, 1965, tome I, p. 241. C'est aussi par lui que l'union de la musique et de la poésie (la récitation de poésies en s'accompagnant d'un instrument était très prisée par les humanistes) est rendue possible.

¹²¹ Lionel de La Laurencie, «Les femmes et le luth en France aux XVI^e et XVII^e siècles», in *Le correspondant*, n° 1503, 10 mai 1925, Paris, p. 443.

¹²² *Ibidem*.

¹²³ Jean-Michel Vaccaro, *La musique de luth en France au XVI^e siècle*, op. cit., p. 38.

particulier au luth, à l'instar de Maurice de Scève qui lui consacre de très beaux vers dans lesquels il le magnifie :

Luth résonnant, et le doux son des cordes,
Et le concert de mon affection,
Comme ensemble uniment tu accordes
Ton harmonie avec ma passion !
Lorsque je suis sans occupation,
Si vivement l'esprit tu m'exercites,
Qu'ores à joie, or à deuil tu m'incites
Par tes accords, non aux miens ressemblants.
Car plus que moi, mes maux tu lui récites,
Correspondant à mes soupirs tremblants¹²⁴.

Symbole de la musique amoureuse, on attribue au luth des pouvoirs bien plus merveilleux encore, et «les vertus d'un philtre tout-puissant»¹²⁵. Nul ne peut résister à ses enchantements. «Omniprésent dans le vocabulaire poétique et iconographique de la Renaissance et de l'âge baroque, le luth symbolise la musique elle-même¹²⁶ ; comme jadis la lyre des anciens Grecs, il possède une valeur mythique significative de son importance culturelle. Il est, par-dessus tout autre instrument, investi de cette puissance magique de la musique qui préside à l'ordre du monde et tient en mains toutes les énergies du corps et de l'âme des hommes» :

O Luth, plus estimé présent
Que chose que j'aye à présent ;
Luth, de l'honneste lieu venu
Où mon cœur est pris et tenu ;
Luth, qui respons à mes pensées
Si tost qu'elles sont commencées ;
Luth, que j'ay fait assez de nuits
Juge et tesmoin de mes ennuis [...].
Que pleust à Dieu, luth, que ta voix
Peust allet où de cœur où je vois
Tant que mon torment bien ouï
En peust rapporter un ouy ;
Lors tu me ferois plus de grace,
Qu'onc n'en fist la harpe de Thrace,
Qui faisoit les montaignes suyvre

¹²⁴ Maurice Scève, *Œuvres poétiques complètes*, Paris, Hans Staub, 1970, tome I, p. 190. Comme le note Jean-Michel Vaccaro, «ces vers montrent à quel point le poète a trouvé dans le luth l'instrument le mieux accordé à sa sensibilité ; une sorte de complicité s'est établie entre eux : c'est qu'il existe une secrète correspondance entre la fragile et expressive délicatesse des harmonies du luth et la mélancolie profonde de l'homme de la Renaissance». Jean-Michel Vaccaro, *La musique de luth en France au XVI^e siècle*, *op. cit.*, p. 39.

¹²⁵ Lionel de La Laurencie, «Les femmes et le luth en France aux XVI^e et XVII^e siècles», in *Le correspondant*, *op. cit.*, p. 444.

¹²⁶ Du Verdier choisit d'ailleurs le luth comme personnification de la musique toute entière :

La volupté prisée
Par dessus toutes, est celle qui vient du luth ;
Car l'oreille et l'esprit contenter elle peut.
Contenter ! Que dis-je ? Depuis que nostre ouïe
Est attaincte une fois de la douce harmonie
Du luth, elle ressemble au pertuisé vaisseau
Des Danaïdes sœurs, que remplir ne peut l'eau :
Quand le luth une fois a frappé nostre ouïe,
Jamais de ce plaisir elle n'est assouvie.

Le luth, poème de Claude Du Verdier, inséré dans la *Bibliothèque française* d'Antoine Du Verdier, 1585. Poème cité par Michel Brenet, *Notes sur l'histoire du luth en France*, *op. cit.*, p. 37.

Très apprécié par les poètes, le luth bénéficie également d'un grand succès auprès de l'aristocratie et de la bourgeoisie. Nul instrument ne connut un engouement aussi important. En 1636, le Père Mersenne écrit : «le luth a pris un tel ascendant sur les autres instruments à corde, soit les honnestes gens luy ayent donné cet avantage, ou qu'il l'aye acquis par son excellence et par sa perfection, que l'on ne fait quasi nul estat des autres»¹²⁸. Plus mobile, moins coûteux que tout autre instrument, il offrait aux amateurs de musique, la possibilité de jouer seuls des pièces polyphoniques qui nécessitaient habituellement quatre ou cinq chanteurs ou instrumentistes. Dès lors, ces derniers se l'approprièrent.

2-2. Le luth, instrument royal, roi des instruments ?

Le témoignage que constitue l'œuvre de Tallemant des Réaux concorde exactement avec cette affirmation. Le nombre de citations et anecdotes relatives au luth est beaucoup plus important que pour les autres instruments. «Du haut en bas de l'échelle sociale on jouait du luth en toutes occasions ; il devient dans les romans, comme dans celui de Sorel, le prétexte d'intrigues, d'épisodes, de chapitres entiers, et s'oppose pendant quelques années à la diffusion du clavecin»¹²⁹. Si les *Historiettes* témoignent de l'engouement très fort envers la musique instrumentale et abordent une bonne part de l'*orchestrium* de l'époque, c'est toutefois pour mieux mettre en lumière la passion que le petit instrument à cordes pincées déchaîna¹³⁰. La harpe, indique alors l'auteur, avait quelques adeptes en la personne de Madame de Joyeuse ou, dans le peuple, de Madame Dupuis, gouvernante de Monsieur des Yvetaux. Tallemant des Réaux nous révèle à son sujet qu'elle «étoit fille d'un homme qui jouit et a joué jusqu'à sa mort de la harpe dans les batelleries d'Etampes [...] elle en jouoit aussi [...] aussi bien que personne»¹³¹. Tallemant des Réaux témoigne également de l'engouement nouveau pour le clavecin et signale «Chambonnières, cet excellent joueur de clavecin de la chambre du Roi», mais également la fille de Lambert, qui «est assez jolie, danse bien, joue du clavecin». La guitare apparaît, mais en de rares allusions, et les éléments concernant la viole sont également bien laconiques. Tallemant Des Réaux nous fournit toutefois quelques renseignements sur Maugars, prieur de Saint-Pierre-de-Nac, interprète du

¹²⁷ Mellin de Saint-Gelays, «Sur un luth», dans les *Œuvres poétiques de Mellin de S. Gelais*, Lyon, 1574. Poème cité par Jean-Michel Vaccaro, *La musique de luth en France au XVI^e siècle*, op. cit., p. 9.

¹²⁸ Marin Mersenne, Livre second des instruments in *Harmonie universelle contenant la Théorie et la Pratique de la Musique*, op. cit., p. 56.

¹²⁹ Armand Machabey, «La musique dans les Historiettes de Tallemant des Réaux», in *la Revue Musicale*, 13/126 (mai 1932), p. 361.

¹³⁰ Jean-Michel Vaccaro, *La musique de luth en France au XVI^e siècle*, op. cit., p. 38.

¹³¹ Gédéon Tallemant des Réaux, *Historiettes*, op. cit., tome I, p. 139.

Roi en langue anglaise et bien connu des amateurs du XVII^e siècle pour ses dons de violistes : «Maugars était un joueur de viole le plus excellent mais le plus fou qui ait jamais été [...] un jour M. le Cardinal lui ayant ordonné de jouer avec les voix en un lieu où était le Roi, le Roi envoya dire que la viole emportait les voix : “Maugré bien de l’ignorant ! dit Maugars ; je ne jouerai jamais devant lui”... Le roi en rit, mais le cardinal chassa le pauvre Maugars»¹³². Le théorbe n’est guère cité que deux ou trois fois : à propos de Marion de l’Orme, «qui chantait bien et jouait bien du théorbe»¹³³, et du mari de Madame d’Anguillard qui, un jour, «s’assit sans y penser sur un théorbe»¹³⁴. Autre instrument à cordes bien moins considéré, mais dont parle également Tallemant des Réaux : le violon. Le nombre d’allusions dont «les violons» font l’objet dans les *Historiettes* suffit à nous renseigner sur le rôle de tout premier plan qui était dévolu dès le XVII^e siècle à l’ensemble instrumental de la “bande des violons” (qui comprenait en réalité, outre les violons proprement dits divisés en deux ou trois registres, des altos et des basses). On les voyait requis pour les grandes occasions, ainsi que pour les réceptions chez de riches personnages, ou utilisés à des fins galantes. Tallemant (le cousin de notre auteur) donnait ainsi les violons à sa femme¹³⁵, quand notre chroniqueur les donnait, dans la société qu’il fréquentait, à Madame Roger, voyant bien «à sa mine qu’elle avait honte qu’un bourgeois lui donnât les violons»¹³⁶. Toutefois il n’est de bon ton, pour les honnêtes gens, de s’adonner à l’instrument. Le violon étant et demeurant de toutes les fêtes populaires jouit encore de ce fait, au temps de Louis XIII, d’un mépris général¹³⁷. «Un fashionable aurait rougi si on l’avait surpris un violon à la main», indique Castil-Blaze dans son ouvrage¹³⁸ ; le chroniqueur auteur des *Historiettes* en témoigne une fois encore, jetant la suspicion et le discrédit sur le pauvre marquis de Chaban qui «portait l’épée mais [qu’on] accusait d’avoir été violon»¹³⁹. Il en est de même de Du Vernet (mari de la sœur du feu M. de Luynes) qui «avoit esté violon et avoit montré à dancer aux pages du connestable de Montmorency»¹⁴⁰.

Quant aux cuivres, ils tiennent également peu de place dans les textes de l’écrivain, si ce n’est dans quelques anecdotes drôles et curieuses qui témoignent encore, tout du moins pour

¹³² Gédéon Tallemant des Réaux, *Historiettes*, op. cit., tome I, p. 372 et 375.

¹³³ *Ibid.*, tome II, p. 34.

¹³⁴ *Ibid.*, tome II, p. 583.

¹³⁵ *Ibid.*, tome II, p. 551.

¹³⁶ *Ibid.*, tome II, p. 505.

¹³⁷ Philippe Cabrié-Rambouze, *Pratiques Musicales officielles au temps de Louis XIII, contribution à l’histoire sociale de la musique française*, op. cit., p. 228.

¹³⁸ Henri-Joseph Blaze dit Castil-Blaze, *Chapelle-Musique des rois de France*, op. cit., p. 88.

¹³⁹ Gédéon Tallemant des Réaux, *Historiettes*, op. cit., tome II, p. 101. «Le discours anonyme de 1557 sur la “manière de bien entoucher les lucs et guiternes” établissait une classification entre les instruments selon leur degré de distinction sociale : demeure la vielle pour les aveugles ; le rebec et la viole pour les ménétriers ; le luc et la guiterne pour les musiciens [...]». Jusqu’en plein XVII^e siècle, cette division se maintint ; on vit les gentilshommes toucher eux-mêmes le luth mais engager des valets pour jouer du violon. Citation empruntée à Michel Brenet, *Notes sur l’Histoire du luth*, op. cit., p. 37.

¹⁴⁰ Gédéon Tallemant des Réaux, *Historiettes*, op. cit., tome II, p. 240.

la seconde, des pouvoirs thérapeutiques que l'on pouvait attribuer à la musique et de son action sur l'organisme humain. Nous lisons alors qu'un gentilhomme un peu douteux, La Renouillère, «s'avisa de sonner du cor toute la journée et une bonne partie de la nuit»¹⁴¹, pour récupérer et reposer ses poumons, il apprit ensuite à son valet à sonner du cor afin que ce dernier le remplace en ce bruyant office. Selon l'auteur, La Renouillère n'avait d'autre dessein que d'attirer l'attention de sa belle ; certes il l'attira très certainement, reste à savoir si le charme opéra. Le texte suivant est plus curieux encore ; il y est question d'un maître des Comptes de Montpellier, Clauzel, «homme d'honneur et de bon sens», indique l'auteur. «Pour le saigner, il faut faire sonner les trompettes, ou battre des tambours et son sang s'arrête dès qu'on cesse de sonner ou de battre ; il faut qu'il s'imagine dans ce temps-là, être à la guerre. Je le sais de gens qui l'ont vu plus d'une fois»¹⁴².

Néanmoins, et les *Historiettes* en font état, l'instrument roi de l'époque reste le luth. Tous s'accordent à choisir l'instrument : princes et princesses, nobles, bourgeois ou roturiers, avocats, peintres ou conseillers du roi. Si l'on veut avoir une idée de la qualité des luthistes amateurs, ce sont les inventaires après décès qu'il faut parcourir :

le fait que l'on trouve cet instrument dans les maisons de grands seigneurs ne prouve pas toujours grand chose, sinon la popularité de ces luths avec lesquels on aime aussi sous Louis XIII à se faire portraiturer. En groupant les quelques mentions rencontrées dans ces inventaires, voici cependant quels résultats on obtient, en mettant l'accent sur la profession : un tailleur (Médard Pichon, 1614 : «un luth façon de Paris») ; un conseiller du roi au Parlement (Jean Le Vois, 1612) ; un commissaire et examinateur au Châtelet (Pierre Bruslé, 1586) ; un autre commissaire et examinateur (Claude Pépin, 1595 : «un luth façon de Lion») ; un compagnon peintre (Jacques de Courrière, 1587 : «un luth façon de Flandre») ; un sergent à verge au Châtelet (Martin Jacquetel, 1595) ; un peintre du roi (Claude Vignon, 1643) ; un secrétaire aux finances (Jacques Bozace, 1644)¹⁴³.

D'autres échos de ce fort engouement pour le luth, bien qu'à caractère plus anecdotique, sont donnés en grand nombre par Tallemant des Réaux. Si les diverses anecdotes relevées peu avant nous permettent de mieux savourer la manière dont les différents instruments pouvaient être appréhendés, nous ne saurions relater toutes celles relatives au petit instrument à dos rond. De ces chroniques, nous apprenons cependant que le maréchal de Saint-Luc (1580-1644) «était bien fait, dansait bien et jouait bien du luth»¹⁴⁴, comme Massaube «qui savait un peu de musique et de peinture et jouait de luth»¹⁴⁵. Lenclos lui aussi jouait fort bien de l'instrument, et c'est à lui que sa fille dut ses premières leçons de musique¹⁴⁶. Car le luth est d'abord l'instrument des femmes, des précieuses. De leurs blanches mains, nombre

¹⁴¹ Gédéon Tallemant des Réaux, *Historiettes*, *op. cit.*, tome II, p. 669.

¹⁴² *Ibid.*, tome II, p. 850.

¹⁴³ François Lesure, «Recherches sur les luthistes parisiens à l'époque de Louis XIII» in *Le luth et sa musique*, *op. cit.*, p. 215.

¹⁴⁴ Gédéon Tallemant des Réaux, *Historiettes*, *op. cit.*, tome II, p. 113.

¹⁴⁵ *Ibid.*, tome II, p. 609.

¹⁴⁶ *Ibid.*, tome II, p. 441.

pincèrent les cordes du luth et, éveillant son âme mélancolique, firent soupirer le cœur de leurs amants.

2-3. L'instrument des "célestes" muses

Elle, ayant assez du pouce
Tasté l'harmonie douce
De son luth, sentant le son
Bien d'accord, d'une voix franche
Jointe au bruit de sa main blanche,
Elle dit cette chanson¹⁴⁷.

Fréquemment associé au symbolisme de la pureté féminine, l'instrument devint bien vite l'attribut privilégié des dames, dont la plupart de leurs mains délicates «chatouille[ront] ses dous accords»¹⁴⁸. Princesses et grandes dames le cultivèrent avec constance «durant les mauvaises heures elles trouvent en lui un consolateur discret et attentif ; elles le tiennent pour le fidèle jardinier de leur jardin secret»¹⁴⁹. Nous avons déjà signalé, dans notre premier chapitre, l'engouement dont le petit instrument fit l'objet de la part des souveraines et "muses" qui entourèrent Henri IV. Jeanne d'Albret comme Catherine de Médicis, ou encore Marguerite sa première épouse, toutes luthistes et musiciennes «n'ignor[aient] rien de l'empire que possède une belle voix associée au luth»¹⁵⁰. Sa sœur s'adonnait également à la musique instrumentale, nous l'avons vu, et touchait aussi bien le luth que la mandore. «Au XVII^e siècle, le luth poursuit auprès des souveraines sa carrière triomphale, et les courtisans l'emploient le plus diligemment du monde à seconder leurs visées les plus ambitieuses. Ne voilà-t-il pas qu'au moyen de son luth Pont-Courlay se met dans les bonnes grâces de Marie de Médicis»¹⁵¹. Quant à Anne d'Autriche, férue elle aussi de l'instrument, et tandis qu'elle l'avait étudié enfant en Espagne, elle décida de se remettre à jouer sous les conseils avisés du luthiste Ennemond Gaultier¹⁵².

A l'instar des souveraines, nobles et bourgeoises se doivent de savoir toucher de cet instrument, qui convient plus que nul autre à leur délicatesse. De nombreux luthistes et éditeurs, depuis Adrian Le Roy¹⁵³ destinaient leurs compositions et ouvrages à des danses, tel Louis de Rigaud, sieur de Fonlidon qui offrit en hommage, en 1623, ses *Airs mis en*

¹⁴⁷ Louise Labé, *Œuvres*, sonnet XIV, publiées par Bregnot du Lut, Lyon, Durant et Perrin, 1824, p. 94.

¹⁴⁸ *Ibidem*.

¹⁴⁹ Lionel de La Laurencie, «Les femmes et le luth en France aux XVI^e et XVII^e siècles» in *Le correspondant*, *op. cit.*, p. 444.

¹⁵⁰ *Ibidem*.

¹⁵¹ *Ibid.*, p. 445.

¹⁵² Voir Georgie Durosoir, *L'air de cour en France 1571-1655*, Liège, Mardaga, 1991, p. 115.

¹⁵³ Qui dédia son *Instruction pour le luth* à la comtesse de Retz.

tablatures de luth à la maréchale de Thémynes. «Dans son épître dédicatoire, il invoque les “Célestes Muses”, avec l’espoir que la maréchale en augmentera le nombre; il rappelle qu’il ne se passe pas de jour qu’elle n’emploie quelques heures à caresser [les cordes du luth], et que la plupart des airs de son recueil ne se peuvent mieux rencontrer qu’entre ses mains»¹⁵⁴. Grenaille, sieur de Chatounières, s’étend également longuement sur le luth, et sur les relations que l’instrument entretient avec les femmes. Au nombre des *Plaisirs des Dames*, Grenaille range le concert et dépeint le «cercle des Dames que vous prendriez pour des déesses du Parnasse». Tout autour d’elles se groupent «d’illustres héros qui, venant d’entendre le son des trompettes dans un combat, viennent maintenant entendre celui d’un luth, et se rendre à de belles voix, après avoir fait rendre de belles villes»¹⁵⁵. Grenaille va plus loin encore et développe son propos autour des relations qui peuvent exister entre la musique et le beau sexe. Selon lui, les dames, «ont eu, de tout temps, plus d’inclination pour la douceur des instruments que les hommes. Et puis, si l’harmonie des luths est un écho de l’amour, ainsi que parle Ménandre, à qui peut-elle appartenir légitimement sinon aux déesses de l’amour ?»¹⁵⁶. L’attrait et les pouvoirs des belles luthistes s’ajoutent ainsi à celui de l’instrument ; le luth, touché par une femme, possède une vertu lénitive, et Grenaille en donne la preuve suivante : «une de nos princesses sauva un Enfant de France en pinçant un luth devant un roi qui étoit piqué contre lui, et, de persécuteur qu’il étoit de son héritier, le rendit un des meilleurs pères du monde»¹⁵⁷.

A l’instar de Grenaille, tous les mémorialistes de l’époque ont évoqué le talent musical et les charmes de ces belles “luthériennes”. «Racan, à l’exemple de la plupart des poètes de l’époque, aimait et cultivait le luth ; aussi jeta-t-il les yeux sur la belle Catherine de Chabot qui chantait agréablement et se montrait fort habile à sonner du luth, et composa-t-il des vers en l’honneur d’Arthénice (anagramme de Catherine)»¹⁵⁸. Il faut donc ranger la marquise de Termes, chantée par Racan, parmi nos belles luthistes. D’autres encore se montreront habiles à toucher l’instrument ; tel est le cas de Madame de Joyeuse, de Madame de Fiennes, Mademoiselle Dupuy, Mademoiselle de Sassi, ou Mesdemoiselles du Bouchet, de La Barre et des Nots¹⁵⁹. Tallemant des Réaux en cite également plusieurs, telle Ninon de Lenclos, fille d’Henri de Lenclos, née en novembre 1620. Cette dernière avait de qui tenir au point de vue

¹⁵⁴ Lionel de La Laurencie, «Les femmes et le luth en France aux XVI^e et XVII^e siècles» in *Le correspondant*, *op. cit.*, p. 445.

¹⁵⁵ François de Grenaille, *Les Plaisirs des Dames, dédiés à la Reyne de la Grande Bretagne*, Paris, Gervais Clousier, 1641, p. 296.

¹⁵⁶ *Ibidem*.

¹⁵⁷ *Ibidem*.

¹⁵⁸ Lionel de La Laurencie, «Les femmes et le luth en France aux XVI^e et XVII^e siècles» in *Le correspondant*, *op. cit.*, p. 448.

¹⁵⁹ *Ibid.*, p. 449.

musical, car son père possédait un talent remarquable pour cet instrument. Mersenne, en 1636, tenait ainsi Denis Gaultier, Marandé et Lenclos pour «les plus excellents joueurs de luth» de son époque. Ninon «avoit l'esprit vif, jouoit bien du luth et dansoit admirablement, surtout la sarabande»¹⁶⁰, rapporte Tallemant des Réaux. Son talent séduit les dames nobles, comme les bourgeoises. Le chroniqueur relate ainsi que «la présidente Tambonneau voulut entendre Ninon jouer du luth». Mais comment faire alors ? «Je veux dit-elle qu'il y ait une tapisserie entre nous»¹⁶¹. Dans le portrait qu'il traça de la jeune femme, Le Bret assure qu'avant elle, «on n'avait pas tiré du luth des sons aussi flatteurs, des expressions si ingénieuses et si délicates. C'étoit son âme qui se développoit sous les traits divers de l'harmonie, c'étoit le sentiment même qui parloit sous ses doigts»¹⁶². Aux côtés de Ninon, nous rencontrons également Marie de Lou ou de Lon, demoiselle de l'Orme, dite Marion de Lorme, «belle personne d'une grande mine, qui chantait supérieurement et qui jouait fort bien du théorbe»¹⁶³. Luthiste et chanteuse encore cette Saint-Thomas. Tallemant des Réaux l'appelle simplement la Sandrier, car elle était fille d'un procureur de ce nom. «Ses nombreux galants, l'Estoile, le président de Thou, Costar, demeuraient sous le charme d'une beauté que la musique auréolait. Elle chantait à l'italienne en s'accompagnant au luth, et, malgré ses grimaces, elle transportait ses auditeurs»¹⁶⁴.

«On conçoit sans peine qu'un instrument aussi en faveur auprès des femmes que le luth s'emploie, de préférence, à traduire dans sa musique la psychologie féminine». Nombreuses sont donc les pièces de luth dont les titres trahissent l'influence de ses femmes luthistes sur les compositeurs.

Aussi, avec les Gaultier, voyons-nous surgir des miniatures purement psychologiques, des caractères de femmes mis en musique *la Douce, la Douleuse, la Pleureuse, la Belle ténébreuse, la Caressante*. [...] Denis Gaultier [...] écrira la *Coquette virtuose*, tandis que Du Faux nous donnera *une Mignonne* et *une Superbe*, et que Jacques Gallot, à côté de portraits d'une heureuse ressemblance, tels que la majestueuse Montespan, entremêlera ses esquisses de types généraux, dénommées *la Non pareille, la Coquette, la Divine* [...]. Gallot s'essaye aussi dans le portrait ethnographique, que pratique également Nicolas Vallet; c'est alors le défilé des Belle Flamande, Bordelaise, Espagnole, Moresque, Picarde [...]¹⁶⁵.

Le luth, instrument consolateur, mais également ardent représentant du sentiment amoureux, par sa langueur et son jeu d'harmonies évanescences. Les dames, déesses de l'amour s'il en est. L'union de ces deux représentants et véhicules des passions humaines ne peut que laisser

¹⁶⁰ Gédéon Tallemant des Réaux, *Historiettes, op. cit.*, tome II, p. 705.

¹⁶¹ *Ibidem*.

¹⁶² Lionel de La Laurencie, «Les femmes et le luth en France aux XVI^e et XVII^e siècles» in *Le correspondant, op. cit.*, p. 449.

¹⁶³ Gédéon Tallemant des Réaux, *Historiettes, op. cit.*, tome II, p. 34.

¹⁶⁴ Lionel de La Laurencie, «Les femmes et le luth en France aux XVI^e et XVII^e siècles» in *Le correspondant, op. cit.*, p. 450.

¹⁶⁵ *Ibid.*, p. 450-451.

présager la plus douce harmonie, ou la plus profonde confusion des sens. En effet, nombre de jeunes filles – les demoiselles ne pouvant prétendre intégrer les corporations des joueurs d’instruments et être mises en apprentissage chez des maîtres-joueurs d’instruments¹⁶⁶ – recevaient chez elles leurs leçons de musique. Or, les professeurs de luth seront bientôt redoutés, si l’on en croît Brantôme, pour leurs succès amoureux. Celui-ci nous apprend que les pauvres filles sévèrement tenues en esclavage par leurs parents ne peuvent choisir leurs premiers amants ; elles «se servent le plus souvent des joueurs de luth, des violons, des appreneurs de dances... bref de ceux desquelz elles aprenent des exercices et sciences»¹⁶⁷. Comme le note Philippe Cabrié-Rambouze, «il est indéniable que les études musicales subissent encore, au temps de Louis XIII, l’influence néfaste d’une conception qui remonte à l’Antiquité. En effet, à Rome comme en Egypte, l’éducation musicale était réservée aux femmes de mauvaise condition, afin d’augmenter leur valeur marchande. Or, il est aisé, au milieu du XVII^e siècle, de constater combien demeure vivace ce mythe de la musicienne-courtisane»¹⁶⁸. Dans les *Historiettes* également, le luth apparaît comme un instrument de séduction ; les descriptions des musiciennes s’inscrivent, quant à elles, dans une conception de la femme-musicienne assez peu amène. Lorsque Tallemant des Réaux évoque une des plus célèbres chanteuses du moment, Madame de Saint-Thomas, il met assez peu en évidence ses talents pour cet art et occulte ses qualités d’artiste. Dans l’*Historiette* qui lui est dédiée, l’auteur souligne essentiellement sa participation à des assemblées fort peu honorables, tel ce souper en musique offert par le président Amelot à sa belle, auquel participent «la Saint-Thomas et autres flusteurs»¹⁶⁹. Il n’est pas, chez Tallemant des Réaux, une description de musicienne qui ne soit agrémentée d’une évocation de ses charmes : Madame de Champré jouait du luth «aussi bien que personne», mais «il est vrai que ses tétons marquoient un peu trop la cadence»¹⁷⁰. Et l’auteur d’apporter du grain à moudre à cette “légende” (ou croyance en ces leçons de luth qui dérivent vers les leçons de charmes). A propos de Mademoiselle de Champré, Tallemant des Réaux écrit en effet que la jeune fille «se débaucha à treize ans

¹⁶⁶ Voir à ce propos l’article de Philippe Cabrié-Rambouze, «De l’interprétation à la composition : l’entrée en dissidence de la femme musicienne en France au XVII^e siècle» in *XVII^e siècle*, avril-juin 1995, n° 187, 47^e année, n° 2, pp. 345-356, p. 346.

¹⁶⁷ Pierre de Bourdeille, seigneur de Brantôme, cité par Jean-Michel Vaccaro, *La musique de luth en France au XVI^e siècle*, *op. cit.*, p. 31.

¹⁶⁸ Philippe Cabrié-Rambouze, «De l’interprétation à la composition : l’entrée en dissidence de la femme musicienne en France au XVII^e siècle» in *XVII^e siècle*, *op. cit.*, p. 346-347.

¹⁶⁹ Gédéon Tallemant des Réaux, *Historiettes*, *op. cit.*, tome II, p. 463.

¹⁷⁰ *Ibid.*, tome II, p. 274.

avec son professeur de luth»¹⁷¹. Telle est la considération de la femme-musicienne à l'aube du Grand Siècle¹⁷².

Aussi, s'il est de bon ton pour tous jeunes nobles ou bourgeois, sous le règne de Louis XIII tout autant que sous celui de son père, de ne considérer cette pratique artistique, non comme une fin en soi, comme "leur souverain bien", mais plutôt comme un honnête stimulant, un agréable dérivatif au travail et un moyen d'échapper à la vile oisiveté, ceci est plus vrai encore pour les dames. «[...] On peut néanmoins pressentir une évolution positive dans le rôle de plus en plus prépondérant que tiennent les Salons des Précieuses dans la société parisienne. Les Salons sont des lieux éminemment pédagogiques et ils le sont doublement, parce qu'en s'y formant, les femmes y forment les hommes»¹⁷³.

¹⁷¹ Gédéon Tallemant des Réaux, *Historiettes*, *op. cit.*, tome II, p. 274. Voir également l'*Historiette* relative à Mademoiselle Paulet, anecdotes que nous avons étudiées dans notre seconde partie, prélude au premier chapitre.

¹⁷² Philippe Cabrié-Rambouze, «De l'interprétation à la composition : l'entrée en dissidence de la femme musicienne en France au XVII^e siècle» in *XVII^e siècle*, *op. cit.*, p. 347.

¹⁷³ *Ibidem*.



Tableau 11 – Portrait de Marie de Médicis, Reine de France

Pierre Paul Rubens, 1622-1625.
Huile sur toile, Madrid, Musée du Prado

II-1 Marie de Médicis ou la venue au pouvoir d'une nouvelle muse Italienne

Que les Médicis dorment en paix dans leurs tombeaux de marbre et porphyre ils ont fait plus pour la gloire du monde que n'avaient jamais fait avant eux et que ne feront jamais depuis, ni princes, ni rois, ni empereurs¹⁷⁴.

II-1-1. Une femme politique issue du creuset médicéen

Dès 1599, le ministre et proche ami d'Henri de Navarre, Sully, tente de dissoudre le mariage du nouveau souverain Bourbon avec la dernière représentante de la dynastie des Valois, Marguerite, sœur des trois rois, qui vivait déjà depuis quelques années dans la forteresse d'Usson, loin de son époux et de la cour :

déjà en 1593, sept années auparavant, Rosny avait envoyé en Auvergne le maître de requête Erard afin de commencer avec la recluse des pourparlers en vue d'un divorce. Mais la reine Margot était parvenue à faire traîner les entretiens craignant de laisser sa place à G. d'Estrées [...] «une femme de si basse extraction, qui avait amené une vie si sale et si vilaine» [...] refu[sant] de divorcer et d'abandonner son titre pour le voir, par la suite [...] «si mal colloqué»,¹⁷⁵.

A la mort de Gabrielle d'Estrées, six ans plus tard, ne connaissant alors rien des tractations menées par Henriette d'Entragues, nouvelle maîtresse d'Henri, Margot signe toutefois les formalités permettant la dissolution de son mariage¹⁷⁶. Dès lors, le remariage du roi est indispensable, ceci car, afin de conforter la place du nouveau souverain, il est urgent de donner un Dauphin au royaume, et un descendant à cette nouvelle lignée. Le mariage avec Margot n'ayant pas été fécond, il faut trouver une nouvelle reine susceptible de donner un fils au roi.

¹⁷⁴ Alexandre Dumas, *Les Médicis*, Paris, Phénix Editions, 2000, p. 229.

¹⁷⁵ André Castelot, *Marie de Médicis, les désordres de la passion*, Paris, Perrin, 1995, p. 12.

¹⁷⁶ A la mort de Gabrielle d'Estrées, la nouvelle favorite du roi Henriette d'Entragues, celle-là même qui entrera dans une véritable compétition avec Marie de Médicis nouvellement épousée afin de donner un héritier mâle au roi, souhaite faire valoir ses droits. Henriette vise plus haut que la simple place de favorite. Bientôt, ses parents demandent à Henri IV de s'engager auprès de leur fille. Contre toute attente, Henri rédige ainsi une promesse insensée : «Nous Henri Quatrième, par la grâce de Dieu, roi de France et de Navarre, promettons et jurons devant Dieu, en foi et parole de roi, à messire François de Balzac, sieur d'Entragues, chevalier de nos ordres, que, nous donnant pour compagnie demoiselle Henriette-Catherine de Balzac, sa fille, au cas que, dans six mois, à commencer du premier jour du présent, elle devienne grosse et qu'elle accouche d'un fils, alors et à l'instant, nous la prendrons pour femme et légitime épouse, dont nous solenniserons le mariage publiquement et en face de notre sainte Eglise, [...], après que nous aurons obtenu de notre saint-père le pape la dissolution du mariage entre nous et la dame Marguerite de Valois [...], avec permission de nous remarier où bon nous semblera. En témoin de quoi nous avons écrit et signé la présente. Au Bois-Malesherbes ce jourd'hui 1^{er} octobre 1599». Citation empruntée à l'ouvrage d'André Castelot, *Marie de Médicis, les désordres de la passion*, *op. cit.*, p. 14. Il est fort probable que si Margot, qui se liera d'amitié par la suite avec la florentine Marie, eut appris à temps quel contrat son époux avait alors passé avec sa nouvelle «putain» – tel qu'elle définissait Gabrielle d'Estrées avant sa mort – elle n'eut pas accepté de dissoudre son mariage si aisément.

C'est ainsi qu'au lendemain de la mort de la favorite du souverain, sa tant aimée Gabrielle d'Estrées, le Grand-duc de Florence reçut une lettre du royaume de France : «maintenant, il y a une opportune commodité de bien placer votre nièce Marie de Médicis et de fonder avec la France une amitié durable»¹⁷⁷. Des transactions avaient déjà été amorcées au préalable. Ayant épousé la petite-fille même de Catherine de Médicis, Christine de Lorraine, le Cardinal Grand-duc, relevé de sa dignité ecclésiastique, mit plusieurs fois son argent et son or à la disposition du souverain français. Le contrat prévoyait alors qu'en échange de ces liquidités, qui lui permettaient de mener bataille et de reconquérir le royaume, Henri IV devait se faire baptiser et épouser la religion catholique. Se faisant, «au lendemain du “saut périlleux”», le Grand-duc Ferdinand et le Pape estiment qu'il serait bon de resserrer les liens entre la France et l'Italie et qu'un mariage avec Henri freinerait l'ambition dévorante de l'Espagne, déjà maîtresse du Milanais»¹⁷⁸. Qui plus est, ces noces constituent, pour la famille toscane, la promesse de voir à nouveau une Médicis sur le trône de France, apothéose d'une ascension longue et bien manœuvrée. En France, on conçoit également cette union de manière stratégique. Pour le roi Bourbon, encore décrié en son royaume, ce mariage représente un bon moyen d'éponger ces dettes¹⁷⁹ ; en effet, «on pense avec raison que le versement de la dot de Marie pourrait amortir en partie l'énorme dette contractée par le roi en Toscane qui se monte exactement à 1 174 147 écus d'or [...]»¹⁸⁰. Le fait que Marie soit Habsbourg par sa mère ne gâche rien et constitue un avantage supplémentaire notable¹⁸¹ pour la future souveraine, comme pour son futur époux : Henri y voit là une possibilité accrue de confirmer et asseoir son pouvoir politique¹⁸². Les transactions commencent entre les deux cours. Aussi,

¹⁷⁷ Citation empruntée à l'ouvrage d'André Castelot, *Marie de Médicis, les désordres de la passion, op. cit.*, p. 14.

¹⁷⁸ André Castelot, *Ibid.*, p. 16.

¹⁷⁹ Orpheline, Marie était l'une des plus riches héritières d'Europe et apporta pas moins de deux millions d'écus à la couronne de France. Ceci lui valut le surnom peu flatteur mais communément utilisé par ses détracteurs de «la grosse banquière».

¹⁸⁰ André Castelot, *Marie de Médicis, les désordres de la passion, op. cit.*, p. 17.

¹⁸¹ «La dette française, qui avait atteint entre-temps la somme de 1 174 147 écus d'or, sans compter les intérêts, poussera Henri IV, et surtout ses ministres, parmi lesquels le sage et parcimonieux Sully, à consentir aux instances renouvelées de la cour de Florence. Marie épousera Henri avec une dot de 600 000 écus, une somme considérable assurément. Henri IV ne concluait pas là sans doute une mauvaise affaire, mais nous devons ici prendre en compte, dans l'exagération des intérêts économiques, l'attitude factieuse d'une historiographie fortement empreinte de nationalisme, qui sera uniquement préoccupée, à l'époque de cet événement comme dans les siècles qui suivirent, de déprécier Marie et de justifier l'urgence qui poussa Henri IV à accepter un choix si médiocre». Sara Mamone, *Paris et Florence : deux capitales du spectacle pour une reine, Marie de Médicis*, Paris, Le Seuil, 1990, p. 21.

¹⁸² «Le mariage d'Henri IV avec Marie de Médicis, envisagé dès 1592 mais célébré seulement en 1600, est souvent présenté comme l'enjeu d'une négociation avant tout financière visant à éteindre la dette contractée par la couronne de France à l'égard du grand-duc de Toscane pendant les guerres de Religion [...]. La prise en compte d'impératifs financiers, en revanche, est parfaitement fondée. Henri IV lui-même le reconnaissait sans détour. [...] Il s'agissait incontestablement d'un “mariage d'affaires”, d'un mariage d'argent. Mais cet aspect matériel ne doit pas en occulter un autre, tout aussi important : l'alliance du roi Très Chrétien, converti de fraîche date, avec une princesse florentine était aussi un moyen d'amarrer solidement la France à l'Europe catholique». Bernard Barbiche, «Marie de Médicis, reine régnante, et le Saint-Siège : agent ou otage de la réforme catholique ?» in *Le “siècle” de Marie de Médicis*, Actes du Séminaire de la Chaire Rhétorique et Société en

lorsque tout fut suffisamment prêt pour être irrévocable, l'infaillible appareil grand-ducal se mit en branle. Le 7 mars 1600, à Paris, en présence du connétable, le duc Anne de Montmorency, le chancelier Pomponne de Bellièvre et le duc de Sully, Premier ministre de la couronne, d'un côté (au nom du roi de France), le chanoine Baccio Giovannini et son secrétaire d'ambassade, de l'autre (au nom du grand-duc de Florence), signèrent le contrat de mariage ; le chancelier Nicolas Brulart de Sillery signa le contrat avec le grand-duc et Marie de Médicis. [...] Ce contrat est l'acte officiel qui consacre une entreprise habile et laborieuse et qui ouvre la route à un nouveau projet, destiné à confirmer le rôle international et prédominant de Florence comme guide de l'art naissant du spectacle¹⁸³.

C'est ainsi que se noua le destin de la future reine de France : Marie, une Médicis, à nouveau.

II-1-1-1. Une union prédite par les étoiles

Comme tous les grands et puissants seigneurs d'Europe, les Médicis entretenaient des liens très forts avec leurs astrologues et manifestaient un goût prononcé pour leurs prédictions, leur manière de déchiffrer le "ballet" incessant des astres dans le ciel, de lire cette vérité supérieure contenue dans les signes célestes. Catherine de Médicis elle-même noua de précieux liens avec Ruggieri et, bien entendu, Nostradamus.

La connaissance des décrets astraux permettait de guider l'action publique des princes tout en lui assurant une légitimité et un fondement cosmologiques. Dans le secret de ses consultations astrologiques, Catherine explorait les voies d'une scène céleste et occulte du gouvernement. L'éclat du soutien public accordé par Cosme II à Galilée, alimentait, quant à lui, une stratégie de la gloire. Ainsi se sont manifestées deux façons princières [et médicéennes] de protéger les messagers des étoiles¹⁸⁴.

Tout comme Catherine en son temps, Marie de Médicis croit aux prédictions de ses astrologues. Avant son mariage avec Henri de Bourbon, la jeune femme refusera ainsi les avances de ses prétendants, se remémorant toujours un "message cosmique" qui lui fut délivré plus tôt ; tel fut le cas du Prince de Vaudémont qui se fit éconduire par la princesse lorsqu'il lui demanda sa main. Marie de Médicis avait d'autres prétentions, et pour cause : une religieuse de Sienne – la Passatea – qui possédait, disait-on, quelques dons de voyance, lui prédit qu'elle serait reine.

Europe (XVI^e-XVII^e siècles) du Collège de France sous la direction de Marc Fumaroli de l'Académie française, Françoise Graziani et Francesco Solinas (dir.), Alessandria, Edizioni dell'orso, 2003, p. 41. Un aspect important du mécénat de Marie de Médicis, après la mort de son époux, fut d'ailleurs le soutien aux couvents et communautés catholiques de la ville de Paris. «Elle fit construire de nouveaux bâtiments pour plusieurs communautés religieuses, dont les couvents de sainte Elisabeth et les filles du Calvaire. [...] L'intérêt que Marie de Médicis manifesta pour ces communautés religieuses, surtout après la mort du roi, faisait partie intégrante de sa promotion systématique de la religion catholique en France. [...] En soutenant des institutions catholiques par son mécénat artistique, la reine mère pouvait rendre visible l'intensité de sa foi, avec toutes les retombées politiques que cela impliquait». Geraldine A. Johnson, «Marie de Médicis : mariée, mère, méduse» in *Royaume de Fémynie : pouvoirs, contraintes, espaces de liberté des femmes, de la Renaissance à la Fronde*, Kathleen Wilson-Chevalier et Eliane Viennot (dir.), Paris, Honoré Champion, 1999, p. 108.

¹⁸³ Sara Mamone, *Paris et Florence : deux capitales du spectacle pour une reine, Marie de Médicis, op. cit.*, p. 22.

¹⁸⁴ Texte d'Hervé Drevillon, professeur d'Histoire à l'Université Paris I Panthéon Sorbonne, pour le dossier de presse de l'exposition *Le trésor des Médicis*, qui s'est tenue au musée Maillol – fondation Dina Vierny du 29 septembre 2010 au 31 janvier 2011, p. 14. <http://www.septieme.fr/IMG/pdf/Dossier-de-presse-Tresor-des-medicis.pdf>

Elle avait donc le sens du destin. Et le sens d'un destin royal. A cette idée presque sacrale de son rôle, s'ajoutait la conviction de pouvoir l'exprimer à travers la mise en scène de soi. Elle avait acquis cette certitude au cours des longues années passées à Florence¹⁸⁵.

A 27 ans, Marie devint ainsi souveraine du royaume de France.

Situation rocambolesque s'il en est : selon la légende, Catherine avait "intercepté" un message venu des astres et avait vu, dans le miroir de Nostradamus, la fin de la dynastie des Valois et l'arrivée tragique – puisque cela signifiait que ses fils devaient mourir jeunes et sans descendance – du roi de Navarre, Henri de Bourbon, sur le trône de France. Quant à elle, Marie de Médicis reçut en de meilleurs présages la certitude qu'elle deviendrait reine, les astres le prédisaient. Pas d'image alors de ce futur époux. Il s'agira toutefois du même homme : Henri IV. Cette Florentine s'illustra dans la lignée de Catherine de Médicis, non par son seul sang, non pas uniquement parce qu'elle devint reine de France et mère du Dauphin, ou parce qu'elle avait foi en les prédictions de ses astrologues, mais parce que, comme elle, Marie sut imposer son goût typiquement italien dans les domaines de la mode, de l'étiquette et de l'art, au sein d'une cour en reconstruction. Comme Catherine, Marie fit également preuve d'une personnalité forte qu'elle mettra au service du pouvoir politique et de la monarchie.

II-1-1-2. Les Médicis, une famille toute puissante d'artistes et de mécènes

L'histoire de la banque des Médicis commence dès la fin du XIV^e siècle, avec son fondateur Giovanni di Bicci. Cette famille d'apothicaires à l'origine, qui s'est également richement et puissamment illustrée dans le commerce, s'impose ainsi comme l'une des plus grandes puissances financières de Florence et de Toscane, connue et influente dans toute l'Europe. Le capital, que Giovanni retira de ses activités de banquier, permettra à ses successeurs d'asseoir leur influence politique ; dès lors, l'histoire de cette famille de Florence va s'inscrire parmi celles des principales dynasties italiennes et puissances européennes.

C'est toutefois Cosme l'Ancien, après son retour d'exil en 1434, en devenant le banquier des Rois, des Princes et des Papes, asseyant de fait sa puissance et confortant sa richesse, qui affirma plus encore la renommée des Médicis dès le XV^e siècle. C'est également Cosme l'Ancien qui fut à l'origine du trésor des Médicis, que chacun de ses successeurs tâchera d'enrichir. En effet, ce dernier investit sa fortune dans les objets de luxe et de collection, des antiquités, des raretés venues de pays étrangers, musulmans et orientaux, à

¹⁸⁵ Sara Mamone, *Paris et Florence : deux capitales du spectacle pour une reine, Marie de Médicis*, op. cit., p. 7.

l'instar des plus grandes et puissantes familles et figures de la Renaissance. Il s'intéressa également à l'architecture, la peinture et la sculpture, aux objets d'orfèvreries et pierres précieuses, ainsi qu'aux manuscrits anciens. Puis, ce fut le règne de Laurent le Magnifique, stratège politique averti, homme cultivé, talentueux artiste et mécène avisé qui porta cette République des arts à sa première apogée. Laurent le Magnifique encouragea les arts et les lettres, et invita le jeune Michel-Ange, ou bien encore le génial Botticelli, à œuvrer pour lui. A cette époque, Florence jouit d'une grande prospérité. Sous son impulsion, cette ville devient un foyer intellectuel et artistique de tout premier plan.

Le clan familial s'est ainsi imposé en Europe de diverses façons : apothicaires, banquiers, puis ducs et princes, la famille comptera également dans ces rangs des papes – c'est notamment le cas du cultivé Jean de Médicis, second fils de Laurent et devenu pape sous le nom de Léon X, et de Jules de Médicis, fils illégitime du frère de Laurent, Julien, qui devint pape à son tour à la suite de son cousin, sous le nom de Clément VII. Grands collectionneurs et mécènes, s'entourant des artistes et intellectuels les plus en vue, ces papes entament d'ailleurs une politique matrimoniale de grandeur au service de la puissance de leur dynastie. Ceci conduira le clan Médicis à voir l'accession au trône de France de deux de ses membres. Des tractations stratégiques menées par Clément VII s'accompliront dans le mariage de Catherine avec Henri II, en 1533. En octobre 1600, à l'aube du XVII^e siècle, c'est en grande pompe que Ferdinand I^{er} de Médicis accueille les invités au mariage de sa nièce Marie avec le nouveau souverain de France, Henri IV. Au palais Pitti, les spectateurs assistent à ce qui est considéré comme le tout premier opéra de l'histoire de la musique. Spectacle total évoquant l'harmonie des sphères, l'*Euridice* de Peri, cette *nuova musica* cherche à ressusciter l'antique tragédie grecque par l'emploi du chant monodique et, par la nouveauté et l'originalité de son *recitar cantando*, à émouvoir l'assistance et à exprimer les passions de l'âme. Cette union ne marque pas seulement l'histoire de la famille toscane d'un point de vue politique et stratégique ; elle suscita la naissance de l'opéra à Florence, constituant ainsi, à cette époque, une sorte de climax à la série de fêtes inoubliables conçues jusqu'alors. Ceci également à des fins stratégiques.



**Tableau 12 – Le Mariage par procuration de Marie de Médicis et d’Henri IV,
à Florence le 5 octobre 1600**

Pierre Paul Rubens, 1622-1625.
Huile sur toile, Paris, Musée du Louvre.

Car il est certain que si les Médicis ont accumulé les trésors artistiques et littéraires dans leurs palais, ont multiplié les collections et établi de véritables "cabinets des merveilles", s'entourant d'intellectuels et d'artistes – sculpteurs, musiciens, poètes, peintres – dont ils devenaient les mécènes, c'est également dans l'intention d'accroître, par l'art, leur position et leur pouvoir.

Pendant un siècle et demi, le mécénat artistique et culturel fut l'arme la plus efficace et raffinée de la politique médicéenne. En lien étroit avec l'affirmation de leur pouvoir politique et économique, les Médicis ont ainsi assuré la prééminence de leur position par la magnificence et l'excellence des arts placés sous leur patronage, au temps de Cosme l'Ancien, puis, pendant la seconde moitié du XV^e siècle et le début du XVI^e, de Laurent le Magnifique aux papes Léon X et Clément VII. Entre Florence et Rome, le mécénat de ces riches magnats et de leurs descendants pontifes romains a forgé cette *Rinascenza* appelée plus tard "renaissance" et toujours utilisée à des fins politiques à leur avantage¹⁸⁶.

Retrouver l'harmonie des sphères et du monde tout en feignant d'en être l'organisateur, tel était le rêve un peu fou et l'ambition de la famille Médicis¹⁸⁷. Marie de Médicis, jeune femme cultivée, aimant tout particulièrement les disciplines scientifiques, passionnée d'art et de bijoux, musicienne et compositrice, douée pour le dessin¹⁸⁸, interprète émérite de ballet de cour, princesse férue de théâtre et de danse, ne sera pas en reste. Son mécénat artistique contribuera à développer les arts en France.

II-1-1-3. Reine et mécène, des statuts controversés

Fille cadette du Grand-duc de Toscane et nièce de Ferdinand I^{er}, Marie de Médicis est ainsi appelée en 1600 à la première couronne de la chrétienté. La voici désormais reine, dans un royaume qui reçoit, toutefois non sans suspicion, cette princesse issue de la même lignée que la reine Catherine, dont le règne, dans la mémoire de beaucoup, se rattache encore aux atrocités des guerres de religion, et surtout à la terrible nuit de la Saint-Barthélemy. Durant dix ans, Marie, «[...] tout en partageant avec son époux les honneurs du trône, ne joue [...] aucun rôle politique, conformément à la tradition de la monarchie française. Et si elle est admise au Conseil en 1603, à la suite d'une grave maladie du roi, elle n'a aucune part aux prises de décision [...]»¹⁸⁹. Il faudra attendre le 13 mai 1610, et la prévision d'une longue absence du roi – Henri souhaitait conduire son armée afin de régler un contentieux politique

¹⁸⁶ Francesco Solinas, «Art de la politique et politique des arts à Florence pendant la jeunesse de Marie de Médicis» in *Marie de Médicis, un gouvernement par les arts*, Paolo Bassini Pacht, Thierry Crépin Leblond, Nicolas Sainte Fare Garnot, Francesco Solinas (dir.), Paris, Somogy éditions d'art, 2003, p. 45.

¹⁸⁷ Voir Emmanuel Daydé : communiqué de presse pour l'exposition Trésor des Médicis qui s'est tenue au musée Maillol – fondation Dina Vierny du 29 septembre 2010 au 31 janvier 2011.

http://www.septieme.fr/IMG/pdf/Dossier_de_presse_Tresor_des_medicis.pdf

¹⁸⁸ Elle y fut initiée par Jacopo Ligozzi, dessinateur et peintre de l'école florentine, il fut aussi un talentueux ornementiste et enlumineur. Il s'installe à Florence en 1577 et devient l'un des artistes les plus appréciés et les plus marquants de la cour du Grand-duc de Toscane. Marie fréquenta en outre les peintres célèbres qui furent invités à la cour florentine et fréquenta notamment les ateliers de Ludovico Cigoli ou Antonio Tempesta.

¹⁸⁹ Bernard Barbiche, «L'histoire de Marie» in *Marie de Médicis, un gouvernement par les arts*, op. cit., p. 23.

entre des princes du Saint-Empire – pour que la reine soit couronnée en la basilique de Saint-Denis.

Epouse légitime et fidèle, mère du Dauphin et des cinq autres enfants du roi, qui allaient pouvoir transmettre le sang des Bourbons à travers toute l'Europe, elle [apparut] sous un nouveau jour. L'âge, les sombres prédictions et la guerre aux portes de l'Etat avaient conduit Henri à lui reconnaître finalement un rôle non seulement de reproductrice, mais aussi de suppléante potentielle ; quelques jours avant de partir à la guerre, il décida enfin de faire d'elle la véritable reine de France, lors de la cérémonie, toujours différée, de la consécration dans la basilique des rois, à Saint-Denis. Ce couronnement solennel, même tardif, devait lui conférer le droit de régner comme régente suppléante pendant la période d'absence du roi, dans l'attente de son retour du champ de bataille. [...] Le 13 mai, quelques jours avant son départ prévu pour la guerre, Henri assiste à la cérémonie du sacre et couronnement de Marie à Saint-Denis (qui devait permettre à la reine d'assurer la charge de régente, dans l'attente du retour de son époux) ; Paris est transformé par des arcs et des décors de théâtre en vue de la cérémonie de l'entrée, qui devait se dérouler le dimanche suivant, c'est-à-dire le 16 [...] ¹⁹⁰.

A Saint-Denis, le sacre se déroule avec toutes les solennités, pompes et magnificences dues à la souveraine de France. La suite de Marie, les musiciens et Suisses qui escortent la reine sont parés d'or, satin et velours blanc, et de riches atours. Heureux et ému, le roi assiste depuis sa loge au couronnement de son épouse.

Le roi a retrouvé toute sa sérénité. Il est, nous dit un témoin, «merveilleusement joyeux» [...]. C'est ensuite avec une immense émotion qu'il entend retentir sous les antiques voûtes de la basilique la phrase rituelle que prononce solennellement le prélat :

- Prends la couronne de gloire, d'honneur et de liesse !

Pour cette apothéose, on a posé sur les épaules de Marie un manteau de velours brodé de fleurs de lis et prolongé par une traîne de sept aunes de long – plus de huit mètres !

- Je n'ai jamais rien vu de si beau que ma femme ! s'écrie Henri ¹⁹¹.

Le destin se chargea de modifier brusquement les desseins du roi et le sort de la reine. Le lendemain, Henri est assassiné par le catholique extrémiste Ravaillac. Marie ne dirigera pas le gouvernement du royaume à la place de son époux, mais exercera le pouvoir au nom de son fils. Les choses se précipitent alors.

Le 15 a lieu le lit de justice inaugural, proclamant Louis roi des Français, «treizième du nom», et Marie, régente de son fils jusqu'à la majorité de celui-ci ; le 27 mai, le «parricide» est atrocement supplicié en place de Grève ; le 29, les funérailles solennelles du roi sont célébrées, et il est enseveli dans la basilique de Saint-Denis ; le 1^{er} juin, son cœur est transféré au collège Jésuite de La Flèche ; le 16 septembre se déroulent les obsèques «en images» du roi des Français, à San Lorenzo, à Florence, par ordre du Grand-duc ; le dimanche 17 octobre, Louis XIII est sacré roi dans la cathédrale de Reims. Nous pouvons voir dans cette concentration de cérémonies le cycle complet de la prise en charge du pouvoir par Marie. Les festivités nuptiales avaient duré trois mois, les cérémonies d'investiture en dureront six [...] ¹⁹².

Avec l'assassinat de son époux, elle se voit confier la régence par le Parlement de Paris ; Marie disposera du pouvoir absolu jusqu'à la majorité de son fils en 1614. La reine prolonge même la période de sa toute-puissance pendant trois ans encore, continuant à dominer le Conseil grâce à l'accord et la soumission du jeune roi. Ce dernier toutefois, par un «coup de

¹⁹⁰ Sara Mamone, *Paris et Florence : deux capitales du spectacle pour une reine, Marie de Médicis*, op. cit., p. 172.

¹⁹¹ André Castelot, *Marie de Médicis, les désordres de la passion*, op. cit., p. 106.

¹⁹² Sara Mamone, *Paris et Florence : deux capitales du spectacle pour une reine, Marie de Médicis*, op. cit., p. 173.

majesté”, s’émancipe brutalement et prend le pouvoir en faisant exécuter Concini, le favori de sa mère, le 24 avril 1617. «La reine et son fils s’opposent ensuite dans de “petites guerres”, avant de se réconcilier en 1620. Commence alors une décennie pendant laquelle la France devient une sorte de monarchie bicéphale, et c’est même un triumvirat qui gouverne le royaume à partir du moment où, en avril 1624, le Cardinal de Richelieu, créature de la reine, entre ou plutôt rentre au Conseil»¹⁹³.

II-1-2. Une future Reine de France richement dotée

Fort cultivée et femme de pouvoir, Marie de Médicis est une reine dont l’importance politique ne saurait être négligée. Toutefois, bien des historiens ne retiennent de sa carrière que les mesquines querelles d’une femme – vieillissante et imbue de pouvoir – et de son fils Louis XIII, à qui elle ne souhaitait pas transmettre les rênes du royaume, et surtout des conflits politiques et séditieux – dont elle fut à l’origine – qui l’opposèrent au Cardinal ministre Richelieu – et dont elle sortira vaincue, réduite à mourir en exil. Marie de Médicis fut ainsi taxée par nombre de chroniqueurs, mémorialistes (Richelieu et Sully en tête) et historiens, qui donnèrent foi aux dénigrements suscités par ses plus fervents opposants, d’une vanité querelleuse et d’une intelligence médiocre ; elle fut également longtemps décrite comme dévote, intrigante et sournoise, autoritaire et surtout fort dépensière. La légende noire de Marie de Médicis, comme celle qui avait poursuivie avant elle la reine Catherine, se forgea peu à peu. On lui reprocha alors la montée en puissance de ses favoris italiens¹⁹⁴, le gaspillage financier causé par son appétit à s’entourer de faste et d’objets luxueux ; on parle également de malversation et de corruption politique dans la conduite de l’état sous son gouvernement. Reprenant les jugements sévères exprimés par les contemporains¹⁹⁵ de la reine, l’historiographie française entérina longtemps cette image négative de Marie. En témoigne Honoré de Balzac qui, dans son *Etude philosophique, Sur Catherine de Médicis* porte un jugement très sévère sur la personnalité et les actions de la souveraine italienne :

Catherine de Médicis a été la reine qui a souffert les plus graves injustices tandis que Marie de Médicis, dont toutes les actions ont été préjudiciables à la France, échappe à la honte qui devrait couvrir son nom. Marie a dissipé les trésors amassés par Henri IV, elle ne s’est jamais lavée du

¹⁹³ Bernard Barbiche, «L’histoire de Marie» in *Marie de Médicis, un gouvernement par les arts, op. cit.*, p. 23.

¹⁹⁴ La position que Marie offrit à Leonora Galigai, son amie d’enfance et à l’époux de cette dernière Concino Concini déplut à la large majorité de la noblesse française. Celle-ci tentée par la xénophobie accuse le couple et les italiens de l’entourage de Marie de s’enrichir au préjudice de la noblesse française et de nuire, par là même, au royaume de France.

¹⁹⁵ Un contemporain anonyme commente de manière assez acerbe la régence de la Florentine Marie de Médicis dans un texte publié en 1623 : «cette Royne superbe des Assiries Semiramis, la quelle massacra son mary e son fils [...] pour regenter sur les hommes, e osa bien mesme, tant elle avoit le cœur d’imiter les actions des hommes, quitter les habits de femme e se reverstir du manteau Royal». *Les Singeries des femmes de ce temps decouvertes*, 1623, p. 12 ; référence empruntée à Géraldine A. Johnson, «Marie de Médicis : mariée, mère, méduse» in *Royaume de Fémynie : pouvoirs, contraintes, espaces de liberté des femmes, de la Renaissance à la Fronde, op. cit.*, p. 107.

reproche d'avoir connu l'assassinat du roi, elle a eu pour intime d'Epéron qui n'a point paré le coup de Ravaillac et qui connaissait cet homme de longue main ; elle a forcé son fils de la bannir de France, où elle encourageait les révoltes de son autre fils Gaston ; enfin, la victoire de Richelieu sur elle, à la journée des Dupes, ne fut due qu'à la découverte que le cardinal fit à Louis XIII des documents tenus secrets sur la mort d'Henri IV¹⁹⁶.

Toutefois, si l'on juge l'arbre à ses fruits, la période de gouvernement de la Reine-mère fut l'une des plus prospères et des plus brillantes du siècle.

II-1-2-1. Une mécène digne de ses origines médicéennes

La personnalité de la reine, nous l'avons vu, a longtemps prêté à polémique ; c'est ce que souligne Miles Chappel dans son article :

les descriptions sévères établies par les écrivains de l'époque, suscitées par des considérations politiques, influencent fortement les portraits désobligeants des historiens du XIX^e siècle – et certains du XX^e siècle – pour qui Marie est imprudente, incompétente, fanatique, influençable et dotée d'une intelligence médiocre¹⁹⁷.

L'auteur met cependant en évidence que, si ces appréciations négatives du caractère et de la personnalité de Marie se maintinrent longtemps, d'autres chercheurs et historiens du XX^e siècle, Salvo Mastellone en tête, tracèrent un portrait bien différent de la reine :

en revanche, les chercheurs révisionnistes [...] esquissent un portrait différent : Marie est une dirigeante intelligente et forte dans ses décisions, qui a tenté de préserver la centralisation monarchique des pouvoirs d'Henri IV contre les ambitions politiques des nobles, et qui, par conséquent, a été sous-estimée en tant que reine de France¹⁹⁸.

En effet, il est à noter que les ambitions de la Reine-mère, devenue régente, s'alignent sur celles de son défunt époux : il faut conserver le pouvoir royal pour son fils, garantir la paix intérieure comme extérieure, et donc travailler encore, à l'exemple d'Henri IV et de son ministre, à l'affermissement de l'Etat absolutiste ré-établi, «par des moyens différents mais convergents»¹⁹⁹.

Comme l'exprime Miles Chappel, l'influence de Marie de Médicis sur les arts de son temps a également longtemps été mésestimée. Toutefois, empreinte d'idéologie humaniste, cette princesse florentine fut éduquée à l'art, et à son pouvoir, depuis son plus jeune âge. Aussi, dès son arrivée sur le sol français, et «grâce à son goût si sûr et si ouvert, grâce à la

¹⁹⁶ Honoré de Balzac, *Etude philosophique, Sur Catherine de Médicis*, Paris, Editions Gallimard, Collection de la Pléiade, 1980, p. 169.

¹⁹⁷ «Censurous descriptions by early writers, moved by political considerations, influences greatly the disparaging portraits by nineteenth – and some twentieth – century historians – for whom Marie is mediocre in intelligence, imprudent, incompetent, bigoted and susceptible to external influences». Miles Chappel, «The artistic education of Maria de' Medici» in *Le "siècle" de Marie de Médicis, op. cit.*, p. 14.

¹⁹⁸ «In contrast revisionist scholars, [...] trace a different portrait : Marie is an intelligent, able ruler who was strong in her decisions, who attempted to maintain Henri IV's centralization of power in the monarchy from the political ambitions of the nobles, and who, therefore, has been undervalued as Queen of France». *Ibidem*.

¹⁹⁹ Bernard Barbiche, «L'histoire de Marie» in *Marie de Médicis, un gouvernement par les arts, op. cit.*, p. 26.

dimension européenne de sa culture, [Marie] jouera un rôle déterminant [...], un rôle de catalyseur²⁰⁰ ; un rôle également de médiateur. Comme le soulève Miles Chappell, si certaines critiques sur les goûts de la reine en matière d'art furent émises, si certains doutes quant à ses desseins de collectionneuse et de mécène furent formulés, on ne peut véritablement accuser Marie de Médicis d'avoir négligé son rôle de protectrice des Arts et des Lettres, dont elle sut, au contraire, en digne descendante de ses ancêtres florentins, se servir à des fins politiques.

La critique de ses goûts artistiques et de son mécénat est marquée par une évolution comparable. Dans ses travaux datant de 1905 et de 1906, Louis Batiffol réduit Marie à une simple mécène, insignifiante qui ne méritait pas d'être classée parmi les collectionneurs royaux véritablement célèbres. Son discernement artistique, "lourd et manquant de subtilité", laissait paraître une prédilection pour les objets, les bijoux, les robes fastueuses et les expositions opulentes [...]. Elle faisait appel aux artistes par fierté, sans distinction particulière, et avait engagé les services de Rubens seulement par hasard. La conclusion de Batiffol, selon laquelle elle n'inspirait aucun style et n'avait aucune empreinte sur son époque, est encore partagée par de nombreux chercheurs [...]. Les critiques révisionnistes du mécénat artistique de la Reine commencent alors dans les années 1960 [...]. En examinant sa commande à Rubens, Wolfgang Stechow l'a décrite comme une grande mécène. Dans une étude-charnière en 1978, Deborah Marrow a redéfini Marie comme une mécène affirmée et concentrée, qui s'investissait personnellement dans ses commandes, qui recherchait les meilleurs artistes et exigeait de la qualité dans leurs travaux, et qui avait le pouvoir de soutenir un travail qui exprimait son point de vue [...]²⁰¹.

En Italie, à la cour du Grand-duc, Marie s'est accoutumée aux mises en scènes du pouvoir à travers le prisme de la musique, du théâtre, des décors éphémères mis au service de la politique des puissants, le temps d'un banquet ou d'une cérémonie. Les œuvres picturales qui, quant à elles, résistaient à l'éphémère du spectacle, avaient également entouré Marie durant sa jeunesse. Au XVI^e siècle en Italie,

ces mises en scènes fastueuses présentent les moments les plus significatifs de la vie des seigneurs, qui étaient certes déjà amplement déployés sur les parois des palais papaux, princiers et cardinalesques [...]. Mais Florence, entre 1590 et 1610-1612, plus que n'importe quelle autre ville de la Péninsule, avait su créer un véritable répertoire à cet égard. Les occasions solennelles de fiançailles, mariages et funérailles²⁰², donnèrent en effet naissance à des cycles picturaux qui connurent une immédiate et large diffusion en Europe [...]²⁰³.

A la suite de l'auteur, nous pouvons nous demander

²⁰⁰ Paola Bassani Pacht, «Marie de Médicis et ses artistes» in *Le "siècle" de Marie de Médicis, op. cit.*, p. 81.

²⁰¹ «Appraisals of her artistic tastes and patronage show a comparable change over time. Louis Batiffol, in his seminal studies of 1905 and 1906, summarizes Marie as an unremarkable, indeed, undistinguished patron who did not deserve to be ranked with truly famous, royal collectors. Her artistic taste "heavy and lacking in intellectual subtlety", revealed preferences for objects, jewels, rich dress, and magnificent display [...] She commissioned artists as a matter of pride, without particular discrimination, and had, only as a result of good luck, the services of Rubens. Batiffol's conclusion that she inspired no style and had no imprint on her era is maintained by many scholars [...]. Revisionist appraisals of the Queen's artistic patronage also begin in the 1960's [...]. Exploring her commission to Rubens, Wolfgang Stechow characterized her as a great patron. In a pivotal study in 1978, Deborah Marrow redefined Marie as a strong and focused patron who took personal interest in her commissions, who sought the best artists and demanded quality in their works, and who had the power to commission work that would express her point of view [...]. Miles Chappell, «The artistic education of Maria de' Medici» in *Le "siècle" de Marie de Médicis, op. cit.*, p. 14-15.

²⁰² Il n'est qu'à se référer au somptueux cycle pictural réalisé pour les funérailles d'Henri IV à Florence et aux expositions organisées à Pau et à Florence qui permirent de mettre en lumière ces superbes toiles.

²⁰³ Paola Bassani Pacht, «Marie de Médicis et ses artistes» in *Le "siècle" de Marie de Médicis, op. cit.*, p. 91.

comment ne pas penser que ces images de souche florentine, amplement décrites et gravées, et si percutantes et didactiques dans leur dépouillement, si attentives à la vérité la plus infime (les étoffes, les coiffures, etc.), aient vivement frappé l'imagination des artistes (les Quesnel, les Bollery ou autres) appelés par Marie de Médicis à peindre des sujets semblables pour sa nouvelle demeure au Louvre²⁰⁴ ?

L'influence des artistes florentins et de la politique artistique Médicéenne, via cette princesse italienne, fut réelle et de grande importance : «le cycle commandé par Marie de Médicis en 1613-1614 marque donc, dans son ensemble, une évolution certaine de la peinture en France»²⁰⁵.

L'entreprise de Marie ne s'arrête cependant pas là. Il ne s'agit pas seulement d'appréhender qu'elle put être l'influence artistique, "technique" ou "esthétique" des artistes italiens sur les artistes français, mais de percevoir combien les desseins des Médicis, et leur rapport à l'art, sont ancrés dans la relation même que Marie noue avec les différents domaines artistiques. Dans son étude²⁰⁶, Sara Mamone met en évidence que Marie de Médicis ne fut pas seulement une reine, une mère, mais une véritable *impresario* au service du pouvoir royal. Ses initiatives en faveur du théâtre, de la musique et des spectacles de cour, doivent être également entendues comme «l'expression d'une incompréhension du sens de l'Etat, tel qu'il se pouvait être conçu par une princesse médicéenne, habituée à considérer comme incomplet un pouvoir incapable d'inciter ses sujets à l'auto-contemplation à travers le spectacle»²⁰⁷. Le principe et l'art de la mise en scène, de la théâtralité, métaphore du monde héritée de ses ancêtres, doivent intégrer la vie de cour.

Le théâtre n'est plus seulement le reflet du monde, mais il exprime techniquement, et de façon condensée, une idée utopique de soi et du monde, instrument de propagande directe, il est une forme de projets politiques, une source et une occasion d'expérimentations, un synopsis didactique. Ce qui est représenté sur le théâtre, c'est la volonté de la reine. Mais comme la reine est toute puissante, le projet qu'elle présente sur la petite scène du théâtre ne pourra qu'être réalisé sur la bien plus vaste scène du monde²⁰⁸,

écrit l'auteur, mettant ainsi en lumière l'entreprise de la reine au sujet du ballet donné à la cour en 1615, à l'occasion du double mariage hispano-français.

Ce ne fut pas cependant l'unique tentative de la reine, une fois son royal époux disparu, d'asseoir son autorité de régente. Le théâtre et le ballet sont des outils efficaces, mais éphémères. Dans sa politique d'auto-célébration, elle devint également l'héroïne du cycle pictural entrepris en 1613. Son choix iconographique est à première vue décousu et hétéroclite. Tantôt représentant «le monde du mythe chrétien et chevaleresque célébré dans la

²⁰⁴ Paola Bassani Pacht, «Marie de Médicis et ses artistes» in *Le "siècle" de Marie de Médicis, op. cit.*, p. 92.

²⁰⁵ *Ibidem*.

²⁰⁶ Sara Mamone, *Paris et Florence : deux capitales du spectacle pour une reine, Marie de Médicis, op. cit.*

²⁰⁷ *Ibid.*, p. 253.

²⁰⁸ *Ibid.*, p. 267-268.

Jérusalem délivrée», tantôt «l’histoire et le vrai», «[...] nous avons affaire à un ensemble pictural dont le principe d’unité n’est ni narratif, ni même thématique, mais repose sur la représentation, dédoublée, de la reine, à la fois héroïne légendaire, sous les traits de Sophronie, et Reine-mère sage et zélée, glorifiée dans sa dynastie»²⁰⁹. Image idéale et image réelle de la régente, loin de se confronter, s’épousent dans un même regard ; comme c’est le cas au théâtre ou sur la scène des ballets de cour – où roi ou reine, réels et fantasmés, souverains et héros, reflets-même du double corps du roi, mortel et divin, sont ainsi mis en scène – réalité et légende se font face et se confondent, dans cet acte éminemment politique, afin de «raffermir le pouvoir et le prestige [de Marie²¹⁰] et nourrir son immense ambition personnelle²¹¹, au service de la France»²¹². Comme le relève Miles Chappel,

en utilisant son art pour commémorer sa propre vie, Marie a eu un rôle important dans la valorisation des sujets féminins et des traditions visuelles [...]. En examinant le statut des femmes, leurs rôles naissant en tant que mécènes, et leurs recherches d’un langage pictural d’auto-identification, Géraldine A. Johnson a donné à Marie une position singulière pour avoir essayé de créer à travers son mécénat une “rhétorique bien choisie” vis-à-vis de son statut et de son pouvoir, et pour le thème de “sa légitimité comme régente et mère de l’héritier légitime du roi”²¹³.

Il est indéniable que, dès sa plus tendre enfance, Marie subit l’influence des membres de sa famille, tous grands protecteurs et amateurs d’art, dans son rapport à l’art et au rôle qui lui est dévolu²¹⁴. C’est également du fait de cette éducation tant pratique que par “immersion”, au sein de cette puissante famille d’artistes et de mécènes, que Marie, une fois montée sur le trône de France, a insufflé une dynamique nouvelle :

Marie n’a pas été par hasard l’initiatrice d’un des plus ambitieux programmes politiques jamais proposés à un grand peintre, et l’institutrice d’un homme d’Etat qui sut systématiser au profit de la monarchie absolue française une idée dont sa première patronne était imbue depuis son enfance

²⁰⁹ Paola Bassani Pacht, «Marie de Médicis et ses artistes» in *Le “siècle” de Marie de Médicis, op. cit.*, p. 92.

²¹⁰ A une époque où la légitimité de la reine ne cesse d’être remise en cause et où son pouvoir est encore, du fait de ces nombreux détenteurs, mal assuré.

²¹¹ Comme le note Géraldine A. Johnson, «la plupart des projets artistiques qui intéressèrent Marie de Médicis pendant sa première décennie en France était liés au double rôle qui définissait sa position à la cour française : celui d’épouse du roi et de mère du Dauphin. [...] La position de Marie de Médicis à la cour française était doublement menacée par le fait qu’elle n’était que la deuxième épouse d’Henri IV, qui avait annulé son premier mariage avec Marguerite de Valois après s’être converti à la religion catholique en 1593, mais aussi par l’existence de plusieurs enfants illégitimes du roi. Aussi le thème de sa légitimité d’épouse royale et de mère du véritable héritier du royaume allait-il être mis en évidence tout au long de son mécénat artistique». Géraldine A. Johnson, «Marie de Médicis : mariée, mère, méduse» in *Royaume de Fémynie : pouvoirs, contraintes, espaces de liberté des femmes, de la Renaissance à la Fronde, op. cit.*, p. 104 et p. 107.

²¹² Paola Bassani Pacht, «Marie de Médicis et ses artistes» in *Le “siècle” de Marie de Médicis, op. cit.*, p. 92.

²¹³ «By using art to commemorate her own life, Marie had the important role of elevating female subject matter and visual traditions [...]. Considering the status of women, their emerging roles as patrons, and search for a pictorial language for self-identification, Géraldine A. Johnson gave Marie a singular place for attempting to create through her patronage an “appropriate rhetoric” for her status and power and for the theme of “her legitimacy as royal consort and mother of the king’s rightful heir”». Miles Chappel, «The artistic education of Maria de’ Medici» in *Le “siècle” de Marie de Médicis, op. cit.*, p. 15.

²¹⁴ C’est ce que Miles Chappel met en évidence dans son article. «The artistic education of Maria dei Médicis» Miles Chappel, «The artistic education of Maria de’ Medici» in *Le “siècle” de Marie de Médicis, op. cit.*, pp. 13-27. C’est ce que nous pouvons également supposer et affirmer au regard des manifestations artistiques, musicales et politiques organisées par les différents membres de cette famille, les collections, bâtiments érigés sous leur patronage, toiles, fresques ou ouvrages littéraires qui leur sont dédiés.

italienne. Née Médicis, son éducation politique et artistique, catholique et florentine, faisait d'elle, d'emblée, dès son mariage avec Henri IV en 1600, le symbole du renouement de la monarchie française avec le "gouvernement par les arts", à l'italienne et à la catholique, dont François I^{er} avait transporté la tradition en France dès 1530, et que le mariage de Henri II avec Catherine de Médicis avait corroboré jusqu'à la mort de la Reine-mère et à la fin tragique du règne de son dernier fils Henri III. En épousant Marie, le calviniste converti Henri IV ne se bornait pas à assainir la dette financière contractée avec Florence, ni à faire rentrer la France dans la communauté européenne des nations catholiques, il donnait implicitement un second souffle à une politique princière de la célébration artistique et littéraire dont les Valois avait cherché l'inspiration à Rome, mais aussi et surtout à Florence²¹⁵.

Comme l'indique l'auteur plus loin, «Marie a été la médiatrice de la plus intense de toutes les saisons translatrices de l'Italie à la France. Cette saison intermédiaire a été si féconde que ses fruits ont fait oublier les fleurs»²¹⁶. C'est pourtant bel et bien sous l'impulsion de Marie de Médicis, en ce temps de paix instauré en France par son époux Henri IV, que la culture, les arts et le gouvernement par les arts reprennent un souffle nouveau, qui influencera la génération suivante et assiera le rôle qui sera dévolu par la suite à l'art, par des hommes de gouvernement tels que Louis XIII, Richelieu, puis son petit-fils Louis XIV : «son rôle en tant que puissante mécène a façonné l'intérêt du Cardinal de Richelieu pour les arts et a influencé la montée en puissance des collections à grande échelle en France, assemblées par lui et également par le Cardinal Mazarin et Louis XIV»²¹⁷.

²¹⁵ Marc Fumaroli, «Le siècle de Marie» in *Marie de Médicis, un gouvernement par les arts*, op. cit., p. 20.

²¹⁶ *Ibid.*, p. 21.

²¹⁷ «Her role as a powerful patron of the arts shaped Cardinal Richelieu's interest in the arts and influenced the rise of collecting in a grand scale in France by him and by, among others, Cardinal Mazarin and Louis XIV». Miles Chappell, «The artistic education of Maria de' Medici» in *Le "siècle" de Marie de Médicis*, op. cit., p. 15. C'est également ce que souligne Marc Fumaroli : «[...] la création de ce cycle "d'histoire" [il s'agit de celui commandé par la reine régente à Rubens] dans le palais dont la reine a embelli Paris, et le milieu d'amateurs d'art, de collectionneurs et d'antiquaires italiens et français dont Marie, reine régente, s'est entourée, ont été aussi l'école où le futur Cardinal de Richelieu s'est initié aux choses de l'art et à leur efficacité dans le gouvernement des hommes. Même si le mécénat du grand cardinal-ministre a mûri dans les années 1630 à des fins politiques différentes de celles de Marie, et à une toute autre échelle, le cardinal grandi au service de la reine n'en tenait pas moins d'elle et de son entourage la compétence dont il a fait preuve dans sa politique des arts». Marc Fumaroli, «Le siècle de Marie» in *Marie de Médicis, un gouvernement par les arts*, op. cit., p. 19.

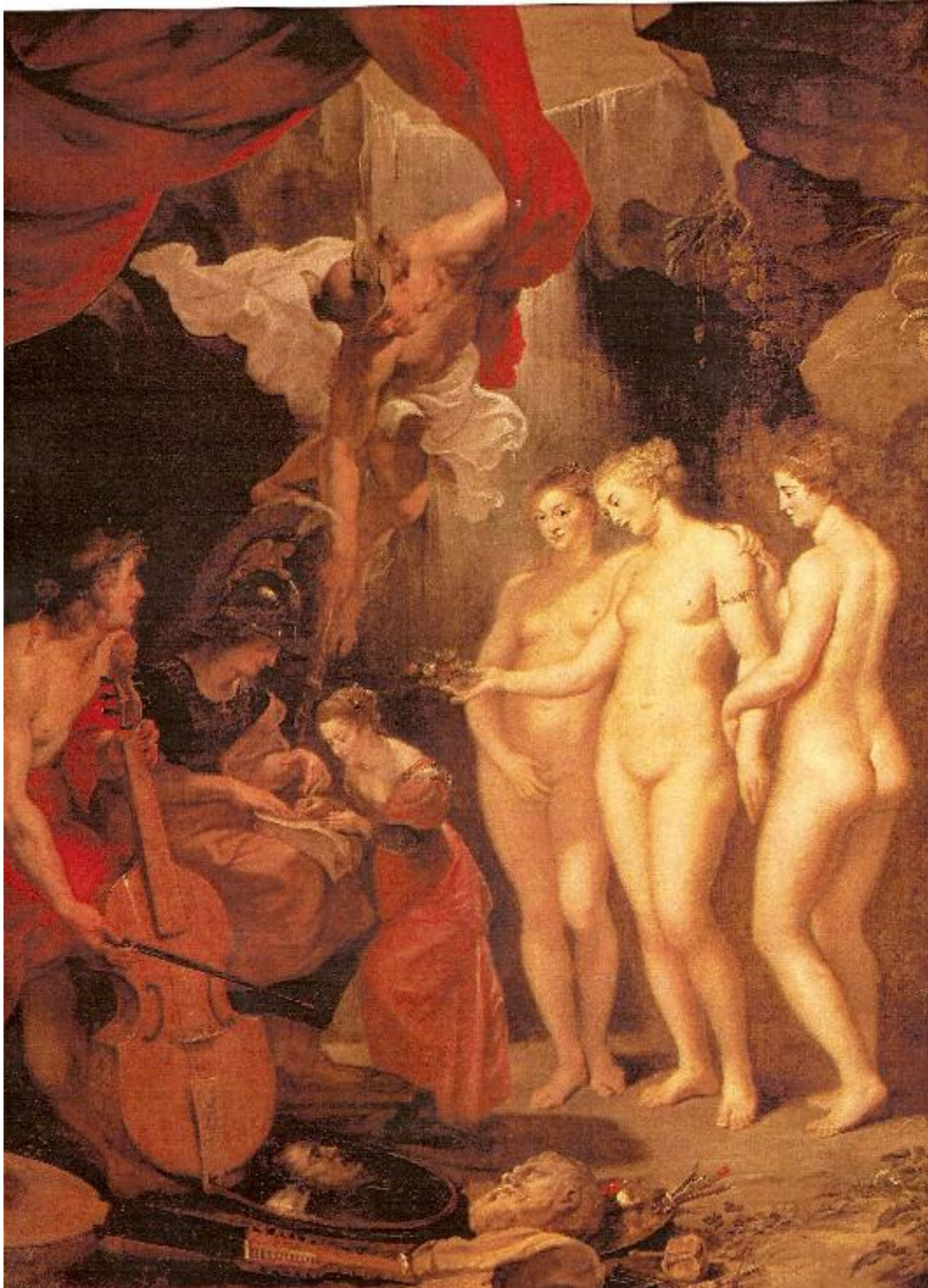


Tableau 13 – L'éducation de Marie de Médicis

Pierre Paul Rubens, 1622-1625.
Huile sur toile, Paris, Musée du Louvre

II-1-2-2. Une enfance sous le signe des arts

La destinée de Marie, tout comme celle de sa sœur Eléonore, était tracée dès sa naissance. «Après la reine Catherine, cousine de Cosme I^{er}, Eléonore et Marie furent les premières princesses Médicis à se faire les ambassadrices en Europe de la civilisation et du goût du grand-duché. Devenues épouses de princes étrangers, elles auront pour mission de s'imposer comme véhicule politique et économique de l'Etat toscan»²¹⁸. Partie retrouver son époux en France en 1600, c'est en effet avec une véritable dot culturelle que Marie de Médicis apporta, au royaume de France, le legs de ses ancêtres.

Dès son plus jeune âge, Marie baigna véritablement dans une atmosphère de fêtes, de spectacles, de musique, au cœur des riches collections de peintures, de sculptures et de bijoux accumulés durant des décennies de mécénat artistique. Comme le souligne Géraldine A. Johnson, «[son] éducation et aussi la familiarité que la future reine acquit avec le mécénat artistique des Médicis semble avoir surtout suscité chez elle une vocation de mécène des arts qui allait se révéler tout au long de son séjour à la cour de France»²¹⁹. Pour comprendre quelle fut l'éducation de la princesse florentine et ce qui contribua à faire d'elle cette mécène avertie, cette amatrice de musique, de ballets de cour, de peinture et d'architecture, il faut ainsi s'intéresser aux personnalités qui constituèrent son entourage immédiat : ses professeurs, les artistes florentins qu'elle côtoya, mais également, et surtout, les membres de sa famille, talentueux artistes et riches bienfaiteurs.

Marie de Médicis naquit le 26 août 1573. Elle est le sixième enfant née de l'union de François de Médicis, fils de Cosme I^{er}, et de Jeanne d'Autriche, archiduchesse d'Autriche, «titrée reine de Bohême et de Hongrie, fille de l'empereur Ferdinand I^{er} [du Saint-Empire et d'Anne Jagellon] et nièce de Charles Quint»²²⁰. Devenue orpheline très jeune, c'est son oncle et sa tante Christine de Lorraine – la petite fille chérie de Catherine de Médicis, celle-là même que la reine de France avait recueillie et éduquée à la mort de sa mère²²¹ – qui l'élevèrent.

²¹⁸ Francesco Solinas, «Art de la politique et politique des arts à Florence pendant la jeunesse de Marie de Médicis» in *Marie de Médicis, un gouvernement par les arts*, op. cit., p. 45.

²¹⁹ Géraldine A. Johnson, «Marie de Médicis : mariée, mère, méduse» in *Royaume de Fémynie : pouvoirs, contraintes, espaces de liberté des femmes, de la Renaissance à la Fronde*, op. cit., p. 103.

²²⁰ Françoise Kermina, *Marie de Médicis : reine, régente et rebelle*, Paris, Librairie Académique Perrin, 2010, p. 12.

²²¹ La princesse Christine de Lorraine était née de l'union de Claude de Valois – fille de Catherine de Médicis et Henri II – et de Charles II, duc de Lorraine. A la mort de sa mère en 1574, l'enfant fut envoyée à Paris auprès de Catherine de Médicis, sa grand-mère. Ainsi, Christine reçut à la cour de France, en digne héritière des Valois, une éducation humaniste, artistique et politique approfondie, ceci afin de devenir à son tour, selon les desseins de la Reine-mère, souveraine d'un pays d'Europe, comme ce fut le cas de sa mère et de ses tantes. C'est ainsi qu'avant sa mort et alors que la France traverse l'atrocité des guerres de religion, Catherine décide d'envoyer une de ses dernières héritières dans la Florence de ses origines, et d'en faire la Grande-duchesse de Toscane.

C'est durant un des voyages de François de Médicis à Innsbruck en 1565, soit près de dix ans avant la naissance de Marie, que les deux futurs époux se sont rencontrés. Prince cultivé et intellectuel raffiné, personne ne correspondait mieux et ne se conformait plus à l'archétype du prince de la Renaissance que François : «l'esprit aussi orné que le corps vigoureux, il ne quittait sa bibliothèque que pour entrer dans son laboratoire. Il parlait toutes les langues, surtout celle de sa mère, l'espagnol, et, à l'âge de vingt ans, escorté, selon la coutume des grands seigneurs Italiens, d'une cour de musiciens et d'artistes, il avait déjà parcouru l'Europe»²²². Jeanne d'Autriche, quant à elle, «était une fade adolescente blonde, aux traits épais, si maigre que les ambassadeurs la jugeaient incapable de procréer. Son caractère, dépourvu de la moindre vivacité, n'avait pas plus de charme»²²³. Cependant, fille cadette de Ferdinand I^{er}, empereur du Saint-Empire romain germanique qui régna de 1558 à 1564, et d'Anne, princesse héritière de Bohême et de Hongrie, Jeanne constituait un bon parti pour le jeune Florentin, et surtout pour son père. Ainsi, le mariage fut organisé : tout d'abord, parce que – bien que ses sentiments n'aient pas été partagés par François, trop épris par la vénitienne Bianca Capello qu'il épousera en seconde nocces – Jeanne était amoureuse de lui, mais ensuite, et surtout, «parce que Cosme tenait, lui, à ce que sa qualité de Grand-duc²²⁴ fût reconnue également par l'empereur»²²⁵. Quatre ans après les fastueuses nocces de son fils et de Jeanne d'Autriche, sœur de l'empereur Maximilien, le 24 août 1569, Cosme fut en effet sacré Grand-duc de Toscane par le pape Pie V Ghisleri, et reconnu peu après souverain de l'Etat de Toscane par l'empereur Maximilien II lui-même. Après diverses stratégies politiques – son propre mariage avec Eléonore de Tolède, seconde fille du vice-roi de Naples²²⁶, puis ceux de ses deux filles contractés avec ses plus puissants alliés²²⁷ – Cosme parvient ainsi à ses fins : l'alliance avec la dynastie des Habsbourg éleva sa lignée au rang des plus grandes dynasties européennes régnantes, et affermit définitivement sa position (et par là même, celle de ses

²²² Françoise Kermina, *Marie de Médicis : reine, régente et rebelle*, op. cit., p. 12.

²²³ *Ibidem*.

²²⁴ Lorsque Marie naquit, Cosme I^{er}, son grand-père, venait d'accéder à une nouvelle dignité, conférée par le Pape Pie V Ghisleri (souverain pontife de 1566 à 1572) : celle de Grand-duc de Florence. Ses prédécesseurs n'avaient porté, quant à eux, que le titre de duc de Florence. Ce titre reviendra ensuite à son fils, père de Marie.

²²⁵ Françoise Kermina, *Marie de Médicis : reine, régente et rebelle*, op. cit., p. 12.

²²⁶ Par cette union, Cosme faisait d'un des protégés de Charles Quint, Pedro Alvarez de Tolède, son beau-père, et tissait, par là même, des liens forts avec les royaumes d'Espagne et de Naples.

²²⁷ «Le 18 juin 1558, Lucrece devenait duchesse héritière de Ferrasse en épousant le duc Alphonse II d'Este ; en 1553, l'infortunée Isabelle s'était mariée avec son futur assassin, Paolo Giordano Orsini, duc de Bracciano, héritier de l'antique maison romaine des Orsini, princes de l'Empire et de l'Eglise, dont les vastes fiefs au nord de Rome s'étendaient jusqu'aux confins de la Toscane méridionale [...]. Après les Este et les Orsini, puis les perspectives non abouties d'une alliance avec le duc de Lorraine, ce fut au tour des Gonzague de s'unir aux Médicis. Appuyées par Vienne, les nocces de la princesse Eléonore [sœur aînée de Marie] avec son cousin Vincent Gonzague [...], prince héréditaire de Mantoue, furent célébrées fastueusement à Florence et dans la capitale mantouane, au printemps 1584. Petit-fils et cousin des Habsbourg, don Vincenzo était le fils du duc Guillaume et de l'archiduchesse Eléonore [...], sœur de Jeanne et de l'empereur Maximilien». Francesco Solinas, «Art de la politique et politique des arts à Florence pendant la jeunesse de Marie de Médicis», *Marie de Médicis, un gouvernement par les arts*, op. cit., p. 43-44.

descendants) à Florence et en Toscane. François monte sur le trône grand-ducal à la mort de Cosme, son père, en 1574, «avec la bénédiction du pape et les compliments de l'empereur, son beau-frère, qui le reconnaissait officiellement en 1576»²²⁸. Marie était alors âgée d'à peine un an, la princesse Eléonore, sa sœur, en avait sept. Dès l'accession au trône grand-ducal de leur père, les princesses «participèrent au profond renouvellement décidé par [lui] du programme politique des arts, grandiloquent et didactique, élaboré par leur grand-père Cosme I^{er} et son conseiller artistique [...]»²²⁹.

Protégées et élevées, dès leur enfance, dans les mœurs les plus exquises de la cour, les deux princesses reçurent l'éducation de futures souveraines et furent préparées au délicat rôle dynastique que promettait leur destinée, dont la réussite s'avérait fondamentale pour l'affirmation et l'expansion de la nouvelle dynastie toscane. Eléonore et Marie, en tant que filles de l'archiduchesse Jeanne d'Autriche, nièces de l'empereur et petites-filles du vice-roi de Naples et de la reine de Bohême et de Hongrie, représentaient deux atouts d'une extraordinaire importance sur l'échiquier du gotha européen²³⁰.

Les enfants de François et Jeanne, même après la mort de ces derniers, reçurent une éducation raffinée qui répondait aux exigences de leur rang et à la réputation de leur famille. Marie, comme ses frères et sœurs, fut élevée dans l'étude de l'histoire et de la littérature ancienne et contemporaine. Elle fut initiée aux disciplines scientifiques, notamment aux mathématiques, à la poésie, la philosophie et l'astronomie mais également au dessin, à la danse et à la musique. D'ailleurs, «la petite Marie préférait les arts. Elle était si satisfaite de l'autportrait qu'elle avait dessiné, presque toute seule, qu'elle devait l'emporter en France», souligne Françoise Kermina. Marie garda semble-t-il le goût de pratiquer elle-même les arts de temps à autre notamment la sculpture, la peinture²³¹, la musique – s'exerçant à la composition, et pratiquant le luth comme la guitare – et la danse à laquelle elle s'adonna notamment lors des ballets de cour qu'elle fit donner à la cour de France une fois reine. Il existe ainsi une gravure sur bois représentant une tête de femme, dont l'inscription *Maria Medici F[ecit]* semble indiquer qu'il s'agit là d'une œuvre réalisée par la princesse florentine, ainsi qu'une esquisse de bébé qu'elle joignit à une lettre envoyée à sa sœur²³². En ce qui

²²⁸ Francesco Solinas, «Art de la politique et politique des arts à Florence pendant la jeunesse de Marie de Médicis», *Marie de Médicis, un gouvernement par les arts*, op. cit., p. 44.

²²⁹ *Ibid.*, p. 45-46. Voir également les pages suivantes consacrées aux innovations en matière de politique artistique à laquelle François I^{er} de Médicis se consacra afin d'affirmer encore la suprématie de sa maison.

²³⁰ *Ibid.*, p. 45.

²³¹ «Jean-Puget de la Serre a noté qu'elle avait été particulièrement intéressée en voyant la collection de Rubens lors de sa visite à Antwerp en 1632, et qu'elle avait pu admirer les tableaux avec discernement pour “avoir broyé elle mesme les couleurs”. De plus, Roger De Piles déclara en 1699 que la Reine “adorait peindre” et “dessinait très convenablement”. Traduction du texte de Miles Chappell, «The artistic education of Maria de' Medici» in *Le “siècle” de Marie de Médicis*, op. cit., p. 21 : «Jean-Puget de la Serre recorded that she was particularly interested to see Ruben's collection during her visit to Antwerp in 1632, and she could admire the paintings with judgement because of “avoir broyé elle mesme les couleurs”. Moreover, Roger De Piles stated in 1699 that the Queen “loved painting” and “drew very correctly”».

²³² Géraldine A. Johnson, «Marie de Médicis : mariée, mère, méduse» in *Royaume de Fémynie : pouvoirs, contraintes, espaces de liberté des femmes, de la Renaissance à la Fronde*, op. cit., p. 103, ainsi que Deborah Marrow, *The art Patronage of Maria de' Medici*, Ann Arbor, UMI, 1982, p. 6.

concerne sa pratique musicale, et le rôle de “chef de file” que la reine put jouer, influant sur les modes qui régissaient la cour, nous pouvons nous référer à l’amusante anecdote contenue dans les mémoires de Tallemant des Réaux. Selon le mémorialiste, Marie ayant décidé de se remettre à jouer du luth et de prendre des leçons avec le célèbre luthiste Ennemond Gaultier, la reine aurait lancé la mode du luth à la cour²³³. Le mémorialiste en profite pour se moquer du Cardinal de Richelieu :

[la reine] s’avisa, quoyqu’elle eust desjà de l’âge, de se remettre à jouer du luth ; elle en avait joué un peu autrefois. Elle prend Gaultier chez elle ; voylà tout le monde à jouer du luth. Le Cardinal en apprit aussy ; et c’estoit la chose la plus ridicule des choses qui se pust imaginer, que de le voir prendre des leçons avec Gaultier²³⁴.

Quant à la guitare, son talent pour l’instrument fut également célébré par un homme de lettres, un poète nommé Gabriello Chiabrera, qui écrivit quelques vers louant la princesse et son instrument :

Che con la man di neve
L’anime legghi in sulla cetra Ibera
Che scherzando co’suoni or tarda altera,
Ora leggiadra e lieve
Regga amorosa l’onorate piante²³⁵.

Comme nombre de princes et princesses de son âge et de son époque, Marie reçut ainsi une éducation “classique”, répondant aux prérogatives des humanistes florentins et des auteurs des nombreuses méthodes et manuels en vogue. Toutefois, c’est auprès de son entourage que Marie va parfaire ses connaissances en art et en politique des arts. Miles Chappell et Francesco Solinas²³⁶ ont chacun soulevé cette hypothèse : c’est aux côtés des membres de sa famille, mais également des artistes invités par ces derniers, que Marie, enfant puis adolescente, fut instruite tant à la peinture qu’à l’architecture ou la sculpture, tant à la musique qu’à l’activité même de mécène. Enfant, Marie se trouva aux premières loges pour assister à la métamorphose du Palazzo Vecchio en résidence princière. Elle vit la création du

²³³ Voir Georgie Durosoir, «Au temps de Marie de Médicis» in *Le concert des Muses : promenade musicale dans le baroque français, op. cit.*, p. 15.

²³⁴ Tallemant des Réaux, *Historiettes, op. cit.*, tome I, p. 238. Dans son article, Daniel Devoto souligne que cette anecdote appartient, comme tant d’autres à la légende et au folklore qui entoura la vie du cardinal. Selon l’auteur, Tallemant ne se base là sur aucune réalité historique tangible. Voir Daniel Devoto, «La Folle Sarabande» in *Revue de musicologie*, volume 45 (juillet 1960), pp. 3-43 et volume 46 (décembre 1960), pp. 145-180, n° 122, 1960, p. 163.

²³⁵
Qui d’une main de neige
Livre son âme avec une lyre ibère
Badinant avec les sons
Tantôt en lenteur et superbe
Tantôt avec grâce et légèreté
Amoureuse, elle domine la peine honorée.

Poème cité par Miles Chappell, «The artistic education of Maria de’ Medici» in *Le “siècle” de Marie de Médicis, op. cit.*, p. 21.

²³⁶ Voir Miles Chappell. *Ibid.*, pp. 13-27 et Francesco Solinas, «Art de la politique et politique des arts à Florence pendant la jeunesse de Marie de Médicis» in *Marie de Médicis, un gouvernement par les arts, op. cit.*, pp. 42-51.

studiolo (1570-1572), construit selon un programme établi par l'expert d'art et écrivain Vincenzo Borghini. Situé dans le Palazzo Vecchio, à proximité du grand salon des Cinquecento, le *studiolo* est une petite pièce entièrement décorée de luxueuses boiseries. S'en servant comme bureau de travail, son père y installa également des collections de petits objets de grande valeur. Marie put également assister aux prémices de l'ambitieuse construction des Offices, entamée en 1560 par Giorgio Vasari et continuée par Bernardo Buontalenti. Elle fut enfin témoin de l'édification de la *galleria* (1581) – construite selon les volontés de son père au rez-de-chaussée des Offices – ainsi que de la naissance de la célèbre *tribuna* (1584) – dont Buontalenti fut l'architecte, et dans laquelle furent exposés de nombreux chefs-d'œuvre anciens et contemporains, en faisant le lieu d'excellence des collections Médicis – et de la création des *Officine*, que François fonda au cœur du célèbre Casino di San Marco – lieu de création, dans lequel les artistes, tels des laborantins, expérimentaient les évolutions de la peinture, de la sculpture et des arts appliqués. Vers 1580, cet endroit était devenu le point de convergence des artistes et des artisans de l'Europe entière. Dans ce véritable creuset de talents, Marie de Médicis fit la connaissance d'artistes de grande renommée, parmi lesquels des sculpteurs, dont le Français Giambologna, des orfèvres émérites, comme le Hollandais Jacques Bilyvelt et le Flamand Jean Domes, des architectes comme Bernardo Buontalenti, des maîtres verriers de Venise et des artisans céramistes, croisaient la route de prometteurs représentants de la nouvelle génération des peintres florentins, comme Alessandro Allori, Santi di Tito, Scipione Pulzone ou encore le naturalisé Jacopo Ligozzi, peintre originaire de Vérone, qui devint son maître de dessin.

Une autre personnalité contribua également sans nul doute à parfaire la formation artistique de Marie : il s'agit de la seconde épouse de son père, Bianca Capello, à qui d'ailleurs Fabritio Caroso dédia son traité de danses *Il Ballarino*²³⁷. Selon Miles Chappel, cette dernière joua un rôle d'importance dans l'éducation de la jeune Marie, dont elle devient la belle-mère prévenante²³⁸. Elle imprima elle aussi sur la jeune enfant ses goûts et ses choix

²³⁷ Fabritio Caroso da Sermoneta, *Il Ballarino*, Venezia, Francesco Ziletti, 1581.

²³⁸ «Après François, une autre des grandes influences de la jeune Marie est, à mon avis, sa seconde femme, Bianca Cappello (1547-1587). Son histoire à Florence commence en juin 1578 lorsqu'elle épouse le Grand-duc François (après la mort de la mère de Marie, Jeanne d'Autriche, en avril de cette même année) et se termine par leurs morts mystérieuses en octobre 1587. Ainsi, le règne de Bianca Cappello comme Grande-duchesse coïncide avec certaines années de formation de Marie. [...] D'après Batiffol, elle était complaisante, bénéficiait d'une mauvaise réputation et se consacrait surtout à l'organisation de divertissements étourdissants, et plus tard Marie ressentit de l'amertume et de la honte en pensant à elle. Le portrait change avec Emma Micheletti qui remarque que Bianca, mettant derrière elle ses scandales passés, se conduisait avec honneur et bienséance, "di vita decorosa, riservata pia e caritatevole" [une vie décente, réservée, pieuse et charitable], comme Grande-duchesse, et qu'elle était très attentionnée envers les enfants Médicis. Elle apparaît comme une personne vive et une belle-mère attentive, qui supervisait diligemment l'éducation de Marie et de nombreux autres enfants à la cour Médicis. [...] Bianca Cappello a emmené à Florence son penchant vénitien pour les robes opulentes, embellies de dentelle et dessinées par des artistes "importés", tel que Jacopo Ligozzi de Vérone. [...] On peut agréer à

artistiques. Ce fut également le cas de son oncle qui, comme le souligne Roy Strong, «aimait à collectionner dans sa bibliothèque les manuscrits les plus rares provenant d’Egypte, de Perse et d’Ethiopie, tandis que sa chapelle accueillait les plus grands chanteurs et compositeurs du temps»²³⁹, et dont le règne constitua «véritablement un âge d’or pour la Toscane»²⁴⁰. Ce fut également celui de son épouse, Christine de Lorraine²⁴¹, digne héritière de Catherine de Médicis, qui lui transmet ainsi son amour pour l’art²⁴². C’est enfin auprès de sa sœur aînée que Marie trouva l’inspiration. En 1584, la sœur de Marie, Eléonore, s’unissait à son cousin Vincent de Gonzague, prince héritier de Mantoue. Eléonore trouva en ce dernier le compagnon idéal, tant la passion des arts – la musique, la littérature, la poésie ou les sciences nouvelles – leur était commune. Ceux-ci nourrirent et rythmèrent leur vie. Ayant pris le compositeur Claudio Monteverdi et le poète Torquato Tasso sous leur amicale protection, Eléonore et Vincent s’enthousiasmèrent pour l’œuvre du peintre Greco et figurèrent très tôt parmi les plus fidèles admirateurs des œuvres du Caravage, dont ils firent la connaissance par le biais du principal mécène du peintre, le cardinal Francesco Maria Del Monte, ministre romain et proche du Grand-duc Ferdinand I^{er} de Médicis, oncle d’Eléonore. Pionniers en la matière, le duc et la duchesse de Mantoue surent s’entourer et établirent un important réseau de mécénat auprès de jeunes artistes n’ayant pas encore accédé à la renommée, comme par

l’avis de Mariotti-Masi sur le fait que Bianca Cappello était une personne dont l’influence majeure se reflète dans le goût de Marie pour l’habillement, son grand plaisir à organiser les cérémonies, et son amour pour l’art et les collections». Traduction du texte de Miles Chappell, «The artistic education of Maria de’ Medici» in *Le ‘siècle’ de Marie de Médicis, op. cit.*, p. 16-17 : «after Francesco, one of the greatest influences on the young Maria is, in my opinion, his second wife, Bianca Cappello (1547-1587). Her era in Florence lasts from June of 1578 when she married Grand Duke Francesco (after the death of Maria’s mother, Giovanna d’Austria, in April of that year) until their own mysterious deaths in October of 1587. Thus, Bianca Cappello’s reign as Grand Duchess coincides with some of Maria’s formative years. [...] According to Batiffol, she was notorious, self-indulgent, and devoted especially to giving brilliant entertainments, and she was remembered in later years by Maria with bitterness and shame. The portrait changes with Emma Micheletti who observes that Bianca, with earlier scandals behind her, conducted herself with honor and decorum, “di vita decorosa, riservata pia e caritatevole” as Grand Duchess, and that she was very caring of the Medici children. She appears to have been a vivacious person and attentive stepmother who diligently supervised the education of Maria and the numerous other royal children at the Medici court. [...] Bianca Cappello brought to Florence her Venetian taste for rich gowns embellished with lace and designed by “imported” artists such as Jacopo Ligozzi from Verona. [...] One can agree with Mariotti-Masi that Bianca Cappello was a person whose strong influence is reflected in Maria’s taste in dress, her delight in organizing ceremonies, and her love of art and collecting [...]».

²³⁹ Roy Strong, *Les fêtes de la Renaissance (1450-1650) : art et pouvoir, op. cit.*, p. 235.

²⁴⁰ *Ibidem*.

²⁴¹ «A partir de 1595, la formation littéraire et artistique de la princesse était accomplie. Habile stratège, intelligente et cultivée, sa tante Christine de Lorraine, alors âgée de trente ans, devint l’amie et la grande protectrice de la jeune Marie. Dès 1595, Christine aida son mari et ses ministres à la réussite des longues négociations diplomatiques pour les noces de son oncle Henri IV avec sa nièce Marie. C’est à partir de ce moment que, grâce à la Grande-duchesse, Marie reçut une éducation spécifique en vue d’assumer la position qu’elle aurait peut-être un jour en France», souligne Francesco Solinas, «Art de la politique et politique des arts à Florence pendant la jeunesse de Marie de Médicis» in *Marie de Médicis, un gouvernement par les arts, op. cit.*, p. 50.

²⁴² Sur l’éducation que Catherine donna à sa petite-fille Christine de Lorraine et son apprentissage tant culturel que politique, voir Kerrie-rue Michahelles, «Apprentissage du mécénat et transmission matrilinéaire du pouvoir. Les enseignements de Catherine de Médicis à sa petite-fille Christine de Lorraine» (Traduction d’Hélène Quiniou) in *Patronnes et mécènes en France à la Renaissance*, Kathleen Wilson-Chevalier (dir.), Saint-Etienne, Publications de l’Université de Saint-Etienne, 2007, pp. 557-577.

exemple Pierre Paul Rubens (1577-1640), qui fut peintre de cour de 1600 à 1608, Ottavio Leoni, ou encore Frans Pourbus le Jeune. Reconnus comme faisant partie des connaisseurs les plus érudits de leur époque, les “Sérénissimes de Mantoue” rassemblèrent une somme conséquente d’œuvres d’art au sein de leur collection, l’une des plus importantes de leur temps. Les deux sœurs furent certainement très proches, en témoignent leurs nombreuses lettres dans lesquelles elles échangèrent tant sur leur vie, leurs familles que sur leur passion commune pour l’art. Eléonore accompagna Marie jusqu’à Marseille et vint lui rendre visite en 1606, accompagnée de son époux, mais également d’une troupe de comédiens et artistes italiens que sa sœur désirait accueillir et présenter à sa cour. De plus, comme le relève Miles Chappell, «le fait que Rubens ait travaillé pour Eléonore et Vincent de Gonzague en 1600 a pu avoir une influence sur le futur mécénat de Marie en tant que Reine»²⁴³.

Mais plus encore, c’est par immersion que la future reine de France fut éduquée aux arts et divertissements de cour. Marie et les enfants Médicis grandirent au sein d’une cour riche en fêtes et en spectacles dispendieux. En effet, les fêtes s’échelonnèrent, toutes plus grandioses les unes que les autres, durant les vingt-sept années de l’existence de Marie en Toscane.

Si le récit des fêtes organisées à l’occasion des noces de ses parents [...], constitua pour Marie un souvenir d’enfance, de même qu’en 1569 la visite de son oncle, le futur archiduc Charles, les obsèques de son grand-père Cosme à l’église San Lorenzo, en 1574, ainsi que peut-être le baptême du frêle héritier tant attendu, son petit frère Philippe, en 1577, en revanche, les noces de son père avec Bianca Cappello, en 1579, imprimèrent en elle une image plus nette²⁴⁴.

Marie était alors âgée de six ans. Pour l’occasion, plusieurs compositions musicales furent créées, puis publiées afin de «commémorer cet événement glorieux»²⁴⁵. A Venise comme à Florence, les maisons Cappello et de Médicis rivalisèrent d’inventivité et de fastes lors de brillantes cérémonies. Parmi les nombreuses manifestations qui accompagnèrent l’union de François et Bianca, *La Sbarra* (La Barrière) au palais Pitti «prit les traits d’un examen récapitulatif des expérimentations jusqu’alors mises en train, comme une sorte de catalogue avant le grand saut en avant [...] qui permettrait à la culture florentine de s’imposer dans la restitution de la culture classique grâce à la construction du théâtre médicéen des Offices»²⁴⁶.

²⁴³ «The fact that Rubens worked for Eleonora and Vincenzo Gonzagua in 1600 may have had something to do with his later patronage by Maria as Queen». Miles Chappell, «The artistic education of Maria de’ Medici» in *Le “siècle” de Marie de Médicis, op. cit.*, p. 17.

²⁴⁴ Sara Mamone, *Paris et Florence : deux capitales du spectacle pour une reine, Marie de Médicis, op. cit.*, p. 15.

²⁴⁵ A propos des œuvres qui auraient été composées et données pour l’occasion voir l’article de Leo Schrade, «Les fêtes du mariage de Francesco dei Medici et de Bianca Cappello» in *Les fêtes de la renaissance, op. cit.*, tome I, pp. 107-131.

²⁴⁶ Sara Mamone, *Paris et Florence : deux capitales du spectacle pour une reine, Marie de Médicis, op. cit.*, p. 15.

Enfin eut lieu, dix ans plus tard, un événement dont Marie se souvint de manière plus distincte encore, «un événement plus important et certainement [...] auquel elle participa de la façon la plus intense»²⁴⁷ : les noces du Grand-duc Ferdinand, son oncle, avec Christine de Lorraine, en 1589. Le cycle de festivités auquel cet événement donna lieu s'étendit sur trois semaines. Vingt jours de fêtes, de fastes et de divertissements, dont la *sbara* et la *naumachia*, toutes deux grandioses. Celui qui frappa le plus les esprits reste toutefois les célèbres *intermezzi* qui marquèrent l'apogée de ces cérémonies nuptiales. Cristofono Malvezzi et Luca Marenzio, tous deux membres de la chapelle grand-ducale, furent chargés de la partie musicale ; trois jeunes compositeurs figurent également au sein de "l'équipe" préposée à la musique. Onze ans avant son propre mariage, Marie de Médicis fut ainsi mise en présence des trois personnalités-phares des cérémonies qui allaient inaugurer son union avec le roi de France : Giulio Caccini, Jacopo Peri, ainsi qu'Emilio de Cavalieri. «La direction technique des opérations fut assurée par *ser* Jacopo de' Corsi qui pourvut au déploiement des machinistes aux quatre coins de la coulisse [...]. Pas moins de deux-cent-quatre-vingt-six costumes furent réalisés : leur confection, commencée dès octobre 1588, nécessita le travail de deux maîtres tailleurs aidés de cinquante assistants»²⁴⁸. La scénographie, fastueuse elle aussi, fut confiée au talentueux Bernardo Buontalenti. Irène Mamczarz note ainsi que

la *Pellegrina*²⁴⁹ marque une étape du point de vue musical car [...] nous sommes à l'aube du mélodrame. A côté de vastes ensembles choraux dans la tradition des *madrigali festivi* nous trouvons des compositions monodiques très élaborées, et la participation de Giulio Caccini, Jacopo Peri et Emilio de' Cavalieri est significative, vu leur contribution à la création d'un mode d'expression nouveau et, quelques années plus tard, à la naissance du drame en musique²⁵⁰.

Il est toutefois des cérémonies qui marquèrent de manière indélébile l'Italie, l'Europe, mais plus encore la jeune princesse. Véritable apothéose de tous les spectacles auxquels Marie avait pu assister jusqu'alors, les fêtes organisées à l'occasion de son propre mariage avec Henri de Bourbon, roi de France, par sa famille allaient sans nul doute influencer plus encore la jeune femme dans ses choix et ses futurs intérêts artistiques, ainsi que dans sa conception-même de l'utilisation métaphorique de l'art à des fins politiques.

²⁴⁷ Sara Mamone, *Paris et Florence : deux capitales du spectacle pour une reine, Marie de Médicis*, op. cit., p. 15.

²⁴⁸ Roy Strong, *Les fêtes de la Renaissance (1450-1650) : art et pouvoir*, op. cit., p. 242.

²⁴⁹ Voir l'édition récente, la présentation et l'étude de ces festivités dans l'ouvrage d'Aby Loritz Warburg et Bastiano de Rossi, *La Pellegrina et les Intermèdes : Florence, 1589*, présentation, traduction et notes par Anne Surgers ; présentation de la musique par Marie-Bernadette Dufourcet, Vijon, Lampsaque, 2009.

²⁵⁰ Irène Mamczarz, «Les intermèdes de la Renaissance et le drame en musique naissant» in *Les premiers opéras en Europe et les formes dramatiques apparentées*, Irène Mamczarz (dir.), Paris, Klincksieck, 1992, p. 43.

II-1-2-3. Tel Orphée et son Euridice

Le 25 avril 1600 voit la signature du contrat de mariage au palais Pitti. A la suite des ces démarches, Monsieur d'Alincourt reprend le chemin de la France. Avec lui, il ramène un présent de Toscane offert à l'attention d'Henri ; il s'agit d'un portrait de la jeune femme. «Henri trouve les traits de Marie plus agréables qu'il ne le croyait. Ces rotondités vont le changer des maigreurs d'Henriette ! Il écrit à Marie : “Je ne vous aime pas seulement comme un mari doit aimer une femme, mais comme un serviteur passionné une maîtresse...”²⁵¹. Le roi ordonne alors au marquis de Frontenac de partir pour l'Italie afin de remettre en retour à Marie son propre portrait, qu'il accompagne d'une lettre d'amour «où il assure de sa “passionnée volonté de la chérir toute sa vie comme maîtresse de ses affections”». Il lui promet – engagement qu'il ne pourra évidemment tenir – d'être un mari “né pour [elle] seule...”. Il signe enfin la missive d'un monogramme formé par un *H* enlaçant un *M*»²⁵². Quelques mois plus tard, le 4 octobre, avec l'arrivée solennelle du légat pontifical, le cardinal Pietro Aldobrandini, par la Porta Romana, le rideau se lève.

Protagonistes, seconds rôles figurants, machinistes, service d'ordre, spectateurs et invités purent ainsi jouer pendant une semaine ininterrompue et sans trop de balbutiements la partie qui leur était assignée. [...] Inventaire des biens culturels de l'épouse, la semaine des festivités apparaît en réalité comme la “première” d'un état nouveau, c'est-à-dire royal, comme les premiers pas d'une métamorphose anoblissante, qui justifiera précisément les renvois qui la divinisent dans l'ensemble du cycle des célébrations par le passage de l'épouse à une sphère plus céleste²⁵³.

Le lendemain, le mariage par procuration est célébré en la cathédrale de Florence. Marie somptueusement parée, est accompagnée du Grand-duc de Toscane, son oncle ; c'est lui qui, tenant dans la main droite la procuration royale, remplace Henri IV resté en France²⁵⁴.

Durant une semaine, chaque jour donnera son lot de festivités, banquets et bals, tous plus splendides et fastueux les uns que les autres. Les spectacles offerts par l'entourage du Grand-duc se succèdent, afin de ne passer aucun jour oisif. Ainsi, le soir de la célébration,

à huit heures, au vieux palais, demeure de Marie, le banquet déploie ses fastes au scintillement de plusieurs centaines de bougies. Les viandes – minutieux travail des cuisiniers – sont transformées en crocodiles ou en girafes. Un imposant lis cerclé d'or, incrusté de diamants et de lapis-lazulis, occupe tout le fond de la salle. Sur les tables, les serviettes sont pliées de telle manière qu'elles représentent une chasse à courre poursuivant taureaux, sangliers, et jusqu'à des éléphants. Devant la nouvelle reine de France, on a placé une figurine représentant le roi Henri monté sur un superbe cheval de sucre. «Après le repas, nous conte encore Françoise Kermina, qui a eu accès aux *Archivio di Stato*, à Florence, la table se scinde pour faire place à une deuxième chargée de sucreries, qui s'ouvre à son tour devant une troisième couverte de miroirs et de la lapis éblouissants, d'où sort enfin une quatrième montrant les jardins d'Alcinoüs par une journée d'été».

²⁵¹ André Castelot, *Marie de Médicis, les désordres de la passion*, op. cit., p. 20.

²⁵² *Ibid.*, p. 21-22.

²⁵³ Sara Mamone, *Paris et Florence : deux capitales du spectacle pour une reine, Marie de Médicis*, op. cit., p. 36.

²⁵⁴ Pour le détail de ces noces, voir André Castelot, *Marie de Médicis, les désordres de la passion*, op. cit., ainsi que l'ouvrage de référence de Françoise Kermina, *Marie de Médicis : reine, régente et rebelle*, op. cit..

Le banquet s'achève tandis qu'un millier d'oiseaux, messagers du bonheur, sont lâchés dans la salle²⁵⁵.

Puis, le lendemain, les convives sont invités à rejoindre la famille grand-ducale dans la *Sala Bianca* du palais Pitti, afin d'assister à l'*Euridice*²⁵⁶, *affettuosa e gentilissima favola del signor Ottavio Rinuccini* («L'Eurydice, la très émouvante et noble fable de M. Ottavio Rinuccini»). C'est en présence d'un public restreint, composé de quelques représentants de la noblesse toscane, du cardinal Légat, de princes et seigneurs italiens et français, que ce spectacle fut joué. L'entreprise n'était pas tout à fait nouvelle. Les pastorales, ou intermèdes en vogue depuis longtemps dans les cours italiennes, donnaient de plus en plus de place au chant. A Florence, les *Camerate* et cercles musicaux, en véritables promoteurs, s'essayaient à de nouvelles techniques de composition et d'interprétation, afin de rompre avec la polyphonie qui prévalait jusqu'alors. En 1595, une œuvre répondant aux critères et principes de ces cercles musicaux, *Daphné*, avait déjà été donnée. Après vingt ans de réflexions et d'expérimentations des musiciens et penseurs de la *Camerata* Bardi, l'*Euridice* marque toutefois la naissance d'un spectacle d'un genre nouveau. Une fable mythologique entièrement chantée dans une esthétique musicale et théâtrale novatrice, toute «Baroque» qui, au regard de la musicologie, fait figure de prototype du *melodramma* et signe la naissance de l'opéra. Pour ces noces, en effet, «Rinuccini devait concevoir une œuvre radicalement nouvelle, propre à marquer l'événement mais destinée surtout à imposer dans cette entreprise de restauration, la primauté de Florence, concurrencée en 1585, à l'occasion de la construction du Théâtre Olympique, par la représentation triomphale à Vicenza de l'*Œdipe Roi* de Sophocle, pour la première fois traduit en italien et accompagné de musique»²⁵⁷. Emilio de' Cavalieri dirigeait la musique, Peri lui-même tenait le rôle d'*Orfeo*, tandis que la belle-sœur de Caccini incarnait *Euridice*, et le neveu de ce dernier le berger *Aminta*. Un castrat de la troupe de Cavalieri jouait les rôles de *Vénus* et de *Prosperine*. Jacopo Corsi, quant à lui, tenait le clavecin.

Ce spectacle fit sensation. [...] Tout concourait à un charme sans pareil, l'orchestre composé de lyres, luths, clavecin et théorbes, la poésie du texte et des décors, et le jeu des acteurs. «Sa voix est un contralto, son élocution superbe, son chant admirable» écrit-on du ténor Antonio Brandi, *Il Brandino*, qui interprétait le berger Arcetro [...]. Peri [...] montrait encore plus d'enthousiasme vis-à-vis de sa partenaire, Vittoria Archilei : «elle embellit ma musique de ses trilles, c'est l'Euterpe de notre temps». Mais ce qui plut surtout à ce public de mondains, ce furent les

²⁵⁵ André Castelot, *Marie de Médicis, les désordres de la passion*, op. cit., p. 23. Sur les descriptions des festivités organisées pour les noces de Marie et d'Henri, tant sur le sol italien que français, voir également Françoise Kermina, *Marie de Médicis : reine, régente et rebelle*, op. cit., p. 35-58.

²⁵⁶ Pour une comparaison des deux *Euridice* composées par Peri et Caccini sur le texte de Rinuccini, voir Georgie Durosoir, «L'Euridice de Rinuccini : comparaison des réalisations de Peri et Caccini» in *Les premiers opéras en Europe et les formes dramatiques apparentées*, op. cit., pp. 49-58 et Laura Pistolesi, «Les deux *Euridice* : des préfaces aux partitions. Analyse comparative» in *La naissance de l'Opéra, Euridice 1600-2000*, Françoise Decroisette, Françoise Graziani et Joël Heuillon (dir.), Paris, L'Harmattan, 2001, pp. 247-281.

²⁵⁷ Françoise Graziani, «La mort d'Eurydice : "Favola" et "Tragedia" selon Rinuccini» in *La naissance de l'Opéra, Euridice 1600-2000*, op. cit., p. 99.

prouesses de mise en scène. Les frères Francini, qui allaient accompagner la nouvelle reine en France, étaient les meilleurs experts de Florence en machinerie théâtrale [...]. C'est ainsi qu'au dernier acte d'*Eurydice*, une scission dans les rochers de la scène précédente découvrait peu à peu aux regards enchantés la vue d'une ville incendiée aux tours rougeoyantes sur un crépuscule cuivré²⁵⁸.

Dans la salle, une des personnalités présentes pressentit plus que nulle autre l'importance de ce qui se jouait sous ses yeux, de la nouveauté et de l'originalité tant du style que des techniques (vocales, musicales et théâtrales) utilisées dans ce spectacle. Il s'agit de Vincent de Gonzague, duc de Mantoue et beau-frère de Marie. Accompagné de quelques-uns des plus grands artistes de sa cour, tels le peintre Rubens et aussi – et surtout – de son maître de chapelle Claudio Monteverdi, il fut impressionné par cette œuvre nouvelle ; tant et si bien que, de retour à Mantoue, il demanda à Monteverdi une composition analogue à celle qu'il avait entendu à Florence, donnant la part belle au chant et s'inspirant des techniques nouvelles. Ainsi naquit, à partir du même mythe célébrant les pouvoirs de la musique que celui choisi par Peri, le célèbre *Orfeo*, joué en 1607. Cette œuvre, considérée comme le premier véritable opéra de l'histoire de la musique, marque bel et bien une progression par rapport aux recherches des *Camerate* florentines. Elle devait également porter à la postérité le nom du grand Monteverdi, et à son apogée un genre nouveau, né toutefois en Toscane.

Le 9 octobre arrive enfin le spectacle mémorable : *Il Rapimento di Cefalo* («L'Enlèvement de Céphale»). Pièce maîtresse des spectacles du mariage royal, cette «comédie principale en musique» fut représentée au théâtre des Offices, en présence d'un nombre conséquent (près de quatre mille) de courtisans, gentilshommes et dames de la cour, princes, princesses et seigneurs, tous éblouis par les machines de Bernardo Buontalenti. Le livret de la comédie fut écrit par Gabriello Chiabrera, et la plupart des musiques furent composées par Guilio Caccini, assisté de Luca Bati, Pietro Strozzi et de Stefano Venturi, qui se chargèrent de composer certains chœurs ; «les musiciens, à l'exception de Melchior Palantrotti de la chapelle Pontificale, étaient tous des salariés de la cour médicéenne, y compris l'équipe de Caccini (composée de son fils et de quatre femmes, à qui il avait enseigné le *canto rappresentativo* et les mouvements de scène)»²⁵⁹. Sara Mamone souligne ainsi que cette pastorale «est certainement un spectacle d'une grande nouveauté, entièrement chanté, comme l'*Euridice* [...] œuvre qui [...] peut être considérée comme le premier véritable drame en musique»²⁶⁰.

²⁵⁸ Françoise Kermina, *Marie de Médicis : reine, régente et rebelle*, op. cit., p. 38-39.

²⁵⁹ Sara Mamone, *Paris et Florence : deux capitales du spectacle pour une reine, Marie de Médicis*, op. cit., p. 81.

²⁶⁰ *Ibidem*.

Ainsi, les noces de la princesse florentine et du souverain français furent l'occasion des plus importantes manifestations de l'art nouvellement né du mélodrame qui se fussent encore produites en Italie. «Le retentissement des fêtes, la part que prirent à la représentation les plus fameux musiciens et les plus nobles seigneurs d'Italie, eurent dans toutes les cours italiennes et presque aussitôt dans celles de l'étranger un éclatant écho»²⁶¹. Le pari du Grand-duc Ferdinand avait ainsi été tenu.

La confirmation par le Grand-duc des deux artisans des fêtes de 1589, Giulio de Nobili et Ridolfo Altoviti, au poste difficile de députés aux noces, ne peut en aucun cas être fortuite. Si la prédominance de Florence devait être définie, ce serait par l'équilibre acquis, au cours des décennies précédentes, par Sangallo, Vasari, Buontalenti. Les noces de 1589, ainsi que celles de 1565 sous bien des aspects, avaient déterminé, aussi bien dans les mémoires que dans la mise au point d'un cérémonial, les règles du genre. On peut aussi envisager que la protagoniste elle-même, Marie, souhaitait reproduire pour son propre compte, après une si longue attente, les fastes et opulences de la fête donnée en l'honneur de l'entrée de la princesse de Lorraine dans sa maison [...]. Les noces de Marie sont un bilan. Le bilan du règne de Ferdinand sur quinze ans : durant ces noces, les forces vives de la culture florentine furent déployées et exposées au grand jour. La cérémonie de 1600 ne donna pas lieu, comme celle de 1589, à l'exhibition métaphorique du patrimoine et de la culture qui s'offraient à la nouvelle épouse, mais à celle des biens exprimés par la culture florentine, dot aussi importante que celle, pourtant mirifique, en argent comptant, accordée à un époux qui devra à son tour les parachever²⁶².

La cour médicéenne avait peu à peu établi et perfectionné une tradition des spectacles de cour et des spectacles à but politique ; elle avait élaboré un «véritable instrument de gouvernement»²⁶³ qu'elle confiait désormais à Marie, en vue de son futur rôle de reine. Forte de cet héritage, le soir du 16 octobre, Marie se met en route pour Livourne où l'attend la galère dite royale, qui va la conduire auprès de son époux, de l'autre côté de la Méditerranée. Accompagnée par la Grande-duchesse Christine, par sa sœur et son beau-frère, duc de Mantoue, et par une suite de plus de trois cents personnes, composée de dames de compagnie et de gentilshommes, religieux et hommes d'armes, banquiers et musiciens, artisans et serviteurs, Marie quittait l'Italie pour ne plus jamais y revenir. Elle était ainsi arrachée à sa terre natale, mais accédait par là à un rang nouveau, de souveraine du royaume de France. Tout comme Euridice, enlevée à Orphée par Pluton dans l'œuvre entendue durant ses noces, Marie jouissait désormais, sinon de l'immortalité, du moins du rang de divinité.

II-1-3. Marie de Médicis en France, un héritage légué à la postérité

Il est indéniable que Marie de Médicis, désormais Reine de France, eut une influence majeure et un rôle de tout premier ordre, tant sur le plan politique qu'artistique. Si la reine ne prit les rênes du pouvoir qu'à la mort d'Henri IV, afin d'assurer la régence durant la minorité

²⁶¹ Romain Rolland, *Les origines du théâtre lyrique moderne. Histoire de l'opéra en Europe avant Lully et Scarlatti*, Paris, Ernest Thorin, 1895, p. 78.

²⁶² Sara Mamone, *Paris et Florence : deux capitales du spectacle pour une reine, Marie de Médicis*, op. cit., p. 22.

²⁶³ *Ibid.*, p. 7.

du Dauphin, et si elle fut écartée par son époux du gouvernement du royaume jusqu'en 1610, conformément à la tradition monarchique française, son influence est toutefois très notable dans bien des domaines. Dans son article «Marie de Médicis, reine régnante, et le Saint-Siège : agent ou otage de la réforme catholique ?», Bernard Barbiche avait noté le rôle ‘d’agent’ de Rome joué par Marie, dès son mariage jusqu’aux décisions majeures prises durant son gouvernement. Ainsi affirmait-il que

les mariages espagnols, conclus en 1612, célébrés en 1615, symboles du rapprochement avec les Habsbourg, semblent inaugurer une ère nouvelle dans les relations internationales, conforme au souhait de la papauté soucieuse de voir régner une paix durable entre les puissances catholiques. Marie apparaît ainsi comme l’un des agents les plus fermes et les plus efficaces du Saint-Siège ; elle accomplit les vœux de Clément VIII qui, en 1600, avait favorisé son mariage pour ancrer solidement la France et son roi trop fraîchement converti dans le camp de la Contre-Réforme²⁶⁴.

Sara Mamone met également en évidence le rôle majeur de la Reine de France en matière de religion et de ‘catholicisation’ de la France, mettant par là même en exergue la place de tout premier plan que tint Marie de Médicis dans la réussite des desseins politiques de son époux :

le retour des jésuites, en 1603, et la catholicisation progressive de la France qui en résulta, dans les vingt années qui suivirent, sont la conséquence de son influence politique et la réussite du projet pour lequel Marie est devenue reine des Français, même si celui-ci ne fut pas partagé par une bonne partie de ceux-ci et par la majorité des historiens de son époque. Elle apportait l’appui du Saint-Siège et les garanties de légitimité nécessaires au roi pour poursuivre son entreprise d’amointrissement de la puissance nobiliaire (entreprise qui restera de toute façon inachevée) et entreprendre ainsi avec décision la tâche de réintégrer la France, saignée à blanc, parmi les puissances européennes²⁶⁵.

C’est toutefois en matière de mécénat artistique que Marie fut le plus précieux atout de son époux, appuyant Henri dans ses projets et marquant la capitale de son empreinte, de manière définitive et grandiose. La ville qui avait accueilli la nouvelle souveraine était encore médiévale par bien des aspects. Construite en bois, malodorante et sujette à de nombreux incendies, Paris ne correspondait en rien à l’écrin que les souverains allaient créer, sous l’impulsion de Marie, pour affirmer plus fermement leur pouvoir monarchique. Ainsi, Marie seconda son époux dans cette entreprise,

lui servant d’intermédiaire auprès des cours italiennes, pour obtenir des artistes et architectes qu’ils collaborent à la création d’un nouveau Paris, véritable capitale du royaume rénové. [...] La cour, qui s’y installa définitivement, contribua à transformer, par ses exigences de faste favorisées par les habitudes grandioses de l’Italienne d’origine impériale, les conditions d’une ville qui, rapidement, deviendra un centre d’attraction dépassant les frontières de la France. Certes, le mérite en revient partiellement à Henri, grâce à sa capacité de transformer les projets en actes et de simplifier les problèmes (ce dont la reine semblait incapable) ; mais, dans ce changement, les traces de coutumes ‘italiennes’ sont trop évidentes pour dissimuler les fruits de l’influence médicéenne : Paris devient une ville scénographique, dans laquelle les rapports entre les édifices s’équilibrent en une valeur hiérarchique précise ; ville fonctionnelle et laborieuse, elle jette les

²⁶⁴ Bernard Barbiche, «Marie de Médicis, reine régnante, et le Saint-Siège : agent ou otage de la réforme catholique ?» in *Le ‘siècle’ de Marie de Médicis*, op. cit., p. 24.

²⁶⁵ Sara Mamone, *Paris et Florence : deux capitales du spectacle pour une reine, Marie de Médicis*, op. cit., p. 145.

bases de sa mutation en ville moderne, scénographique justement, et même, plus précisément, spectaculaire²⁶⁶.

II-1-3-1. Marie de Médicis, Reine de France et le mécénat royal

De son Italie natale, et de Florence plus particulièrement, c'est surtout le goût du théâtre et de la musique que Marie de Médicis conserva également. Par ailleurs, son époux partageait avec elle cette passion. Encore roi de Navarre, il aimait, en compagnie de sa première femme, la Reine Margot, à recevoir en sa cour de Nérac les troupes et comédiens italiens qui venaient le divertir. «Devenu roi il couvrit de sa protection les comédiens ultramontains»²⁶⁷. Il écrivit lui-même au fameux Arlequin, Tristano Martinello, afin de l'inviter à la cour de France et témoigna la plus haute bienveillance à l'acteur Francesco Andreini et à sa compagnie, lors de leur visite en 1605²⁶⁸. Aussi se plaisait-il à accueillir les artistes italiens que sa femme invitait ; ces occasions constituèrent d'ailleurs, selon Sara Mamone, «les moments de plus grande union entre Marie et Henri»²⁶⁹. C'est ainsi que, sous l'impulsion de Marie,

en 1603, les Alpes furent franchies par les *Gelosi* guidés par Isabella et Francesco Andreini (capitan Spavento), avec, à leur suite, quelques acteurs célèbres, comme le jeune premier Giovan Paolo Fabbri (Flaminio) et le zanni acrobate Giovanni Pellessini (Pedrolino) ; puis, en 1607, par les *Accesi* de Pier Maria Cecchini, cette fois accompagné de sa femme Orsola (sur scène Flaminia), de Giovanni Battista Austoni (Battistino) et, peut-être, de Jacopo Antonio Fidenzi (Cinzio), Girolamo Salimbeni (Piombino), Aniello di Mauro (Cola), et deux masques non identifiés (Pantalon et Stefanello). Les deux tournées furent précédées de négociations plus ou moins ardues, mais le rôle d'impresario de Marie se situa systématiquement au premier plan²⁷⁰.

En 1603, l'initiative de Marie était toute personnelle. Son époux, souffrant, se voit privé de tous les divertissements qu'il affectionnait, notamment de la chasse ; invité par la reine, «Francesco Andreini qui [créa] le personnage du Capitaine Spavente [...] parvint à faire rire le roi au milieu de ses tristesses»²⁷¹. Ce dernier, selon Henry Prunières, «excellait à chanter dans les pastorales des airs champêtres avec accompagnement de flûte»²⁷². Amateur de divertissements et passionné par *l'Astrée* qui devint son livre de chevet, le roi dut être charmé par le chanteur et apprécia de l'écouter durant les quelques mois qu'il passa à la cour.

²⁶⁶ Sara Mamone, *Paris et Florence : deux capitales du spectacle pour une reine, Marie de Médicis*, op. cit., p. 145. L'auteur met également en évidence que Marie de Médicis et ses origines italiennes influencèrent certainement l'élaboration de la Place Royale dont l'objectif était «de donner à la ville un siège digne de ses spectacles officiels, ceux de caractère martial ou tout au moins nécessitant de grands espaces ouverts : est-il trop hardi de penser à une influence de l'Italienne, rapportant les expériences des tournois et des barrières à la cour familiale du palais Pitti, dans le choix d'une place de représentation pour les spectacles officiels de Paris semblable à une immense cour fermée sur les cotés ? [...]. Il revient précisément à la place Royale de sanctionner en 1612 le triomphe politique et spectaculaire de la reine émancipée, et de se poser comme lieu de toutes les cérémonies solennelles qui constelleront la vie du royaume, prenant toujours plus d'importance au fil des ans». *Ibid.*, p. 148.

²⁶⁷ Henry Prunières, *L'opéra italien en France avant Lulli*, op. cit., p. XXXV.

²⁶⁸ Voir Armand Baschet, *Les comédiens Italiens à la cour de France*, Paris, Plon, 1882, p. 86 et suivantes.

²⁶⁹ Sara Mamone, *Paris et Florence : deux capitales du spectacle pour une reine, Marie de Médicis*, op. cit., p. 151.

²⁷⁰ *Ibidem.*

²⁷¹ Jean-Pierre Babelon, *Henri IV*, op. cit., p. 949.

²⁷² Henry Prunières, *L'opéra italien en France avant Lulli*, op. cit., p. XXXVI.

Henri IV reçut de bon cœur les divertissements comiques des comédiens Italiens que Marie de Médicis lui proposa, «laquelle pouvait ainsi, de son côté, acquérir des mérites, autrement impensables»²⁷³. En 1607, toutefois, les négociations qui furent entreprises afin de voir les *Accesi* donner leurs divertissements à la cour de France «ne furent peut-être pas éloignées de préoccupations politiques et diplomatiques»²⁷⁴. Pier Maria Cecchini vint à la cour de France lors de la visite du duc et de la duchesse de Mantoue, Eléonore, la sœur aînée de Marie. A cette époque,

l'offensive matrimoniale de Charles-Emmanuel I^{er} de Savoie [...] entre sa propre fille Marguerite et Francesco Gonzague, suivait alors son cours. [Or], la reine de France était la tante du fiancé et certainement la mieux placée pour renforcer – même par l'intermédiaire, apparemment superflu, de la fête – les liens avec la Cour mantouane, au moment où celle-ci se rapprochait de la famille de Savoie, constituant une unité territoriale qui n'était pas appréciée par les Espagnols, concurrents traditionnels d'Henri IV en Italie du Nord²⁷⁵.

Même après la mort de son époux, Marie de Médicis continuera ce mécénat à l'attention d'artistes italiens, influençant par ce biais le goût de ses enfants pour le théâtre transalpin.

Appelée par Marie de Médicis, la troupe des *Fedeli* vint en France durant l'été 1613. Le vieil *Harlequin* en était l'âme ; à ses côtés brillaient Giambattista Andreini, la *Florinda*, le *Capitan Rinoceronte* et plusieurs autres excellents comédiens. Ils laissèrent à la cour un souvenir si agréable que, quelques années plus tard, le roi Louis XIII désira les entendre de nouveau. Les *Fedeli* revinrent dans les derniers jours de l'année 1620 pour ne repartir qu'en février 1622. Entre temps, Andreini était passé directeur de la troupe et y exerçait une influence décisive. Fêté par Louis XIII et Anne d'Autriche, le comédien se prit d'affection pour notre pays et ne cessa d'y faire de fréquents séjours²⁷⁶.

Toutefois, l'initiative la plus connue de la reine – depuis les travaux d'Henry Prunières – reste l'invitation qui fut faite au musicien Caccini à venir à la cour de France en 1604 ; la reine souhaitait ainsi introduire au sein de son nouveau royaume la musique que sa patrie d'origine, Florence, venait d'inventer. Comme le note Jean-François Dubost,

il serait parfaitement faux de l'interpréter comme l'initiative d'une princesse restée étroitement et obstinément attachée à la culture de ses origines. Elle s'inscrit au contraire dans un contexte de compétition permanente entre les princes du temps, tous soucieux de connaître ce que les pays étrangers font de mieux dans le domaine artistique et culturel [...]. La tentative de la reine pour faire goûter la musique florentine aux courtisans français n'est pas à comprendre comme signe de mépris ou d'incompréhension pour la musique française. C'est tout au contraire une initiative correspondant parfaitement au rôle culturel qui doit être celui d'une reine : contribuer au rayonnement artistique de son nouveau pays en lui faisant bénéficier de ce qu'il y a de plus excellent dans la culture de sa patrie d'origine. [...] L'invitation faite à Caccini en 1604 vise donc un double objectif : faire partager à la France les innovations musicales florentines que Marie connaît fort bien, et, par la même occasion, affirmer sa propre compétence dans le domaine artistique²⁷⁷.

²⁷³ Sara Mamone, *Paris et Florence : deux capitales du spectacle pour une reine, Marie de Médicis*, op. cit., p. 151.

²⁷⁴ *Ibidem*.

²⁷⁵ *Ibidem*.

²⁷⁶ Henry Prunières, *L'opéra italien en France avant Lulli*, op. cit., p. XXXVIII.

²⁷⁷ Jean-François Dubost, «Musique, Musiciens et goûts musicaux autour de Marie de Médicis (ca 1600-1620)» in *Poésie, Musique et Société : l'air de cour en France au XVII^e siècle*, Actes du Colloque international «L'air de cour au temps d'Henri IV et de Louis XIII» organisé par le Centre de Musique baroque de Versailles, Versailles, 9-11 octobre 2003, Georgie Durosoir (dir.), Versailles, CMBV, Liège, Mardaga, 2006, p. 25.

Marie souhaitait ainsi enrichir l'offre royale faite au public français, en permettant aux grands musiciens qu'elle avait connus à Florence, lors de ses noces, de venir se faire entendre en France, donnant en cela un souffle nouveau aux spectacles offerts à sa cour. A la demande conjugée de Marie et d'Henri, Caccini et sa famille séjournèrent à la cour entre 1604 et 1605.

Ce fut le poète de cour Ottaviano Rinuccini qui, le premier, vint à la cour de France à la suite de Marie de Médicis, «qu'il connaissait fort bien, [...] la médisance affirma[nt] même qu'il avait été son amant»²⁷⁸. Comme le souligne Barbara Nestola,

Rinuccini était au nombre des plus fervents partisans d'Henri IV. L'unification de la France engagée sous le règne de ce Bourbon était de nature, selon lui, à s'opposer efficacement à l'hégémonie espagnole. La création de l'*Euridice* lors du mariage royal permit à Rinuccini de célébrer par l'écriture un événement qui allait dans le sens de ses convictions politiques²⁷⁹.

Après le mariage, ses liens avec la France s'intensifièrent, Rinuccini fut reçu à plusieurs reprises à la cour ; entre 1600 et 1605, il voyagea perpétuellement entre l'Italie et la France. Nommé «gentilhomme de sa chambre» par Henri IV, «Rinuccini dut exalter [devant ce dernier] les musiciens du Grand duc de Toscane, et parler avec enthousiasme du célèbre Giulio Caccini et de ses filles aux voix charmeresses, car le roi, piqué de curiosité, se décida à écrire de sa main un billet [au duc de Toscane]»²⁸⁰. La bonne réputation qu'il fit de Giulio Caccini, du reste déjà bien remarqué par la reine, à laquelle il avait dédié son art à l'occasion de ses noces avec son œuvre *Il rapimento di Cefalo*, entraîna l'invitation du chanteur-compositeur à Paris. Sous les instances du couple royal, Caccini fut, en effet, envoyé par le duc de Toscane pendant quelques mois à la cour de France. Le musicien vint également accompagné de sa femme Marguerite, de son fils Pompeo, qui chantaient avec lui, et surtout de ses filles Settimia et Francesca, dite Cecchina, réputée pour sa voix extraordinaire. Le Romain, chanteur et compositeur, y connut d'ailleurs un succès considérable ; le roi et la reine, Henri IV et Marie de Médicis, lui demandèrent en vain de prolonger son séjour et insistèrent également auprès du Grand-duc pour garder au moins la Cecchina à leurs côtés²⁸¹.

²⁷⁸ Henry Prunières, *L'opéra italien en France avant Lulli*, op. cit., p. XXVIII.

²⁷⁹ Barbara Nestola, «Les italiens à la cour de France : histoire en forme d'opéra» in *Les italiens à la cour de France : de Marie de Médicis au régent Philippe d'Orléans*, Versailles, Centre de Musique Baroque de Versailles, Établissement public du musée et du domaine national de Versailles, 2004, p. 13.

²⁸⁰ Henry Prunières, *L'opéra italien en France avant Lulli*, op. cit., p. XXIX : «Mon oncle, le récyt que j'ay ouy fere du bon concert de Musycque de Julyo Romane avec ses fylles me fet vous fere ce mot et pryer par Renocyny quy le vous randra, de me le vouloyr prester pour deus ou troys moys afin que les ayant ouys, je vous puyse mander sy la renomée qui voile d'elles est veytable, et remetant le surplus à la sufysance dudyt Renocyny, je vous pryerai de le crere, et Dieu vous avoyr, mon oncle, en sa sayncte et dygne garde ce XXIII^o Aoust à Fontainebleau. Henrv». Une lettre de Marie de Médicis pour la grande duchesse de Toscane fut également confiée à Rinuccini. La reine s'associait au vœu formé par son mari priant sa tante de lui accorder la venue des Caccini en France. Tout comme celle d'Henri, Henry Prunières prit soin de la retranscrire dans son ouvrage. Voir Henry Prunières, *L'opéra italien en France avant Lulli*, op. cit., p. XXXII et annexe I, p. 663-666.

²⁸¹ Voir annexe I, p. 663-666.

Cette dernière fit sa première apparition comme chanteuse lors des spectacles donnés à l'occasion des noces de Marie et d'Henri, quatre ans plus tôt. Selon les courtisans et Marie de Médicis, qui en était férue, la Cecchina n'avait pas d'égale dans l'art du chant au royaume de France. Cette dernière repartira toutefois avec sa famille en Italie où, suivant l'exemple de son père, elle s'essaiera avec succès à la composition d'opéras.

Nous n'avons aucune information précise sur le répertoire que les Florentins interprétèrent à la cour de France ; les pièces exécutées, nous pouvons le supposer, furent vraisemblablement des airs, des madrigaux et des extraits d'opéras à la mode ou de dernière composition. «Une lettre de Caccini à Virgilio Orsini, datée du 16 janvier 1605, va dans le sens de cette hypothèse. Il y mentionne le projet, non abouti, de faire représenter de nouveau la *Dafne* de Rinuccini. Dans une autre lettre au même correspondant, du 1^{er} mars 1605, Caccini évoque un concert à Fontainebleau au cours duquel son fils Pompeo chanta le début de l'*Euridice*»²⁸², relève Barbara Nestola à ce sujet. Il ne fait aucun doute que Marie de Médicis entendit ses œuvres issues de son pays d'origine avec un plaisir infini. En témoignent les lettres que le musicien adresse à l'Italie : «[...] la reine, avec une très grande simplicité, a toujours loué les choses de Florence et les fêtes qui s'y font ; elle le répéta hier en particulier plus que jamais au duc du Maine»²⁸³. En atteste également la lettre adressée au Grand-duc, signée de la main-même de Marie de Médicis, avec laquelle Caccini s'en retourna en Italie :

mon oncle, vous recevrez celle-cy par les mains de Giulio Romano lequel s'en retourne maintenant par delà avec sa troupe, et vous puis assurer qu'il s'y est si bien comporté qu'il a laissé beaucoup de contentement de luy au roi monseigneur, à moi et à tous ceux qui l'ont ouy. C'est pourquoy je vous pry de l'avoir toujours en bonne et favorable recommandation aux occasions qui s'en présenteront [...]»²⁸⁴.

Caccini a également le sentiment que le charme de l'art musical italien n'opéra pas seulement sur les souverains français, mais aussi sur certains courtisans présents ; ce fut notamment le cas du duc de Nemours. L'enthousiasme de ce dernier provoqua d'ailleurs l'étonnement du compositeur italien.

Dans la maison du baron Gondi où nous logeons depuis vingt jours, est venu pour nous entendre chanter et pour dîner le duc de Nemours, qui nous a tellement appréciés que, sans aucune réserve, il a dit au roi préférer notre musique à celle des Français et qu'il nous l'a juré. Sont venus nous entendre aussi l'ambassadeur d'Espagne, celui de Venise et celui de l'archiduc d'Autriche qui nous ont dit des choses semblables, de même que, chez Monsieur Zamet, quand il nous invita à déjeuner, quantité de seigneurs et de dames qui vinrent plus tard,

²⁸² Barbara Nestola, «Les italiens à la cour de France : histoire en forme d'opéra» in *Les italiens à la cour de France : de Marie de Médicis au régent Philippe d'Orléans*, op. cit., p. 14.

²⁸³ Ferdinand Boyer, «Giulio Caccini à la cour d'Henri IV (1604-1605) d'après des lettres inédites» in *La Revue musicale*, VII/11 (1^{er} octobre 1926), lettre du 1^{er} mars 1605, p. 248.

²⁸⁴ Cette lettre est restituée dans son intégralité par Henry Prunières dans son ouvrage. Voir Henry Prunières, *L'opéra italien en France avant Lulli*, op. cit., p. XXXII.

écrit-il dans sa lettre à Virgilio Orsini datée du 16 janvier 1605²⁸⁵.

Le triomphe fut-il toutefois aussi complet ? Il est permis d'en douter. Les personnalités qui témoignèrent du plaisir et du contentement à entendre la musique italienne, que les Caccini s'efforcent de faire connaître à la cour de France, furent, pour la plupart, soit des étrangers, soit des Français d'origine italienne, comme tel est le cas, précisément, du duc de Nemours, cadet de la dynastie de Savoie. Barbara Nestola signale ainsi que «le groupe des musiciens se distingua également par sa bonne maîtrise de la musique française ; lors d'un concert à la cour, ils avaient chanté *en deuxième chœur* avec les Français, et la Cecchina avait été remarquée pour son aisance et sa remarquable prononciation dans le répertoire français»²⁸⁶. Les Italiens furent en effet fort appréciés en cela par la cour ; toutefois, cet «exercice de style» semble leur avoir été imposé par le souverain lui-même ! Ce dont Caccini atteste dans une de ses lettres : «le roi nous fit entendre sa Musique de chambre et nous fit répondre comme un second chœur, chacun à son tour ; la Cecchina a chanté deux airs français avec beaucoup de plaisir de la part du roi qui les lui fit répéter deux fois»²⁸⁷.

Que peut-on apprendre et conclure de cette anecdote ? Si ce n'est qu'il faut, très certainement, se montrer prudent et nuancer l'enthousiasme français que reçut la musique italienne par le biais de ces talentueux musiciens. Comme le souligne Jean-François Dubost,

nombreux sont les témoignages soulignant l'impact produit par la tournée de Caccini sur la vie musicale française. Cet impact a été certainement indéniable sur les professionnels et les théoriciens. Le jugement doit être plus nuancé en ce qui concerne les simples amateurs et le public de cour. Qu'apprécient exactement les Français dans les interprétations des Caccini ? Ce n'est pas la musique italienne en elle-même, mais la virtuosité vocale des Caccini *mise au service de la musique française* : les Français n'ont pas apprécié la musique italienne, ils ont seulement entendu la musique qui leur était familière²⁸⁸.

Ce fut d'ailleurs le grand talent de Caccini que d'avoir su mêler élégamment, et pour le plus grand plaisir de tous, les répertoires italien et français.

Si les Caccini ont bien triomphé, c'est qu'ils n'ont pas borné leur répertoire à la musique italienne et ont su flatter le goût musical du souverain et des courtisans français. Ils ont su travestir leur art dans le goût français, de même que la reine a fait vêtir la femme et les filles de Caccini à la française, comme le rapporte le musicien²⁸⁹.

Ainsi, «malgré quelques tentatives de Marie pour acclimater le nouveau style musical italien en France, la musique qui résonne autour de la souveraine reste essentiellement française.

²⁸⁵ Ferdinand Boyer, «Giulio Caccini à la cour d'Henri IV (1604-1605) d'après des lettres inédites» in *La Revue musicale, op. cit.*, pp. 241-250.

²⁸⁶ Barbara Nestola, «Les italiens à la cour de France : histoire en forme d'opéra» in *Les italiens à la cour de France : de Marie de Médicis au régent Philippe d'Orléans, op. cit.*, p. 14.

²⁸⁷ Ferdinand Boyer, «Giulio Caccini à la cour d'Henri IV (1604-1605) d'après des lettres inédites» in *La Revue musicale, op. cit.*, p. 245.

²⁸⁸ Jean-François Dubost, «Musique, Musiciens et goûts musicaux autour de Marie de Médicis (ca 1600-1620)» in *Poésie, Musique et Société : l'air de cour en France au XVII^e siècle, op. cit.*, p. 26.

²⁸⁹ *Ibid.*, p. 27.

L'écho de la musique italienne y est singulièrement affaibli»²⁹⁰. D'ailleurs, si des extraits de la *Dafne* de Peri et de l'*Euridice* de Caccini furent bien exécutés durant le concert de Fontainebleau, le projet un instant caressé par la reine de faire monter à Paris l'intégralité de l'œuvre de Peri ne put jamais aboutir. Certainement déçu, Caccini en témoigne dans une de ses lettres : «la reine me dit qu'elle voulait que nous représentions la *Dafne* lorsque viendrait Rinuccini ; il est venu, mais on n'en a plus parlé et nous sommes maintenant oisifs...»²⁹¹. Ainsi qu'en conclut Jean-François Dubost, «dans le domaine musical comme en bien d'autres, Marie de Médicis doit se replier sur une ligne de conduite qui l'identifie clairement comme reine de France et non comme princesse italienne»²⁹².

Il n'en demeure pas moins qu'outre leurs voix remarquables, les Caccini amenèrent avec eux la nouvelle esthétique italienne des récits, qu'ils firent ainsi connaître en France. Membre de la *Camerata* florentine, instaurée par le comte Giovanni Bardi dans son propre palais à Florence, Caccini fut l'un des premiers musiciens italiens à mener une réflexion sur l'art musical dans sa relation avec le texte. A ces fins, il expérimenta de nouvelles manières de concevoir l'écriture vocale. Pour les humanistes (français comme italiens), il va de soi que le contrepoint est impuissant à exprimer la réalité des sentiments humains, seule l'expression soliste est apte à rendre les paroles intelligibles. Les musiciens italiens, à l'instar de Peri et Caccini, abandonnèrent donc peu à peu le contrepoint qui constituait pourtant, comme pour tous leurs contemporains, le fondement de leur connaissance musicale. Ils devinrent alors «les pionniers de la mélodie accompagnée»²⁹³. Avec son *Euridice*, Peri inaugure ainsi le nouveau genre du *recitar cantando*²⁹⁴. L'année suivante, *Les Nove Musiche* de Giulio Caccini paraissent. Ce recueil de madrigaux est particulièrement significatif de la recherche menée sur la voix soliste par le compositeur italien. Puis, en 1602, Caccini proposera lui aussi cette nouvelle forme de récit chanté dans un drame en musique : *Euridice*. Comme le souligne Georgie Durosoir, les travaux de la *Camerata* florentine sont arrivés à un degré de perfection dans l'expression des sentiments qui ne sera pas égalé, à l'époque, dans les autres pays :

²⁹⁰ Jean-François Dubost, «Musique, Musiciens et goûts musicaux autour de Marie de Médicis (ca 1600-1620)» in *Poésie, Musique et Société : l'air de cour en France au XVII^e siècle*, op. cit., p. 27.

²⁹¹ Ferdinand Boyer, «Giulio Caccini à la cour d'Henri IV (1604-1605) d'après des lettres inédites» in *La Revue musicale*, op. cit., p. 245.

²⁹² Jean-François Dubost, «Musique, Musiciens et goûts musicaux autour de Marie de Médicis (ca 1600-1620)» in *Poésie, Musique et Société : l'air de cour en France au XVII^e siècle*, op. cit., p. 27.

²⁹³ Georgie Durosoir, *L'air de cour en France 1571-1655*, op. cit., p. 35.

²⁹⁴ Il est toutefois à noter que de nombreux essais avaient été réalisés au préalable : dès 1589, Peri et Caccini avaient composé deux madrigaux pour une voix et basse continue pour les intermèdes de *La Pellegrina* qui constituent les premiers témoignages de leurs recherches. Le souvenir des fastueuses noces du Grand-duc Ferdinand I^{er} en 1589 et de la représentation de *La Pellegrina*, comédie mêlée de plusieurs intermèdes musicaux, marquèrent ainsi les esprits par les techniques et orientations novatrices des artistes auxquels Florence fit appel. Il fallait toutefois imprimer cet événement politique de grande importance, que constitue le mariage de Marie et d'Henri, plus fortement encore dans les mémoires des contemporains. Elle surpassa ainsi les cérémonies organisées en 1598. En ce qui concerne la musique, Peri et Caccini y travaillèrent ardemment.

après des années de travaux, de réflexion et d'expérimentation dans le domaine de la musique destinée au théâtre, les humanistes florentins sont parvenus à la création du genre qui leur semble le plus digne des modèles des anciens Grecs et que l'on nommera, peu après, opéra. [...] Il s'agit d'une tentative audacieuse de porter la musique au théâtre, non plus comme un décor, rôle qu'elle jouait déjà depuis longtemps dans les *intermedi* (*La Pellegrina*, 1589), mais comme l'essence même de l'expression individuelle²⁹⁵.

Ceci ne pouvait pas laisser les compositeurs français, Pierre Guéron en tête, totalement indifférents.

II-1-3-2. Un patrimoine florentin entre les mains des héritiers Bourbons

Marie de Médicis apposa donc également la “marque de fabrique” des Médicis au sein des nombreux ballets de cour qui furent donnés à la cour de France, du vivant de son époux comme durant la régence. Dans cette entreprise, Marie de Médicis est soutenue et aidée par deux autres princesses, amatrices d'arts, de musique et de danse, et grandes mécènes : Marguerite de Valois et Catherine de Bourbon, qui appuient et conseillent la nouvelle souveraine. En effet, Marie s'est liée d'amitié avec Catherine de Bourbon et lui écrit régulièrement²⁹⁶. Quant à la Reine Margot, de retour à Paris, elle entreprend de constituer à nouveau autour d'elle une cour de lettrés et d'artistes, comme elle l'avait fait à Nérac ou à Usson. Après avoir été «en ces lieux reculés, un aimant qui [attira] poètes, écrivains et penseurs»²⁹⁷, après avoir inspiré Honoré d'Urfé pour son roman *l'Astrée*, ainsi que Brantôme qui lui consacra, après sa mère, un chapitre dans son *Recueil de dames*, Marguerite de Valois retrouve enfin Paris en 1605. «Réconciliée avec son ancien mari, elle aide alors Marie de Médicis, nouvelle épouse, à tenir la cour, lui apprenant l'art de la représentation, celui du ballet»²⁹⁸. En effet, la cour aimait les comédies italiennes et les musiciens transalpins invités par le couple royal, mais elle affectionnait plus particulièrement encore les ballets lors desquels elle se mettait elle-même en scène et se prêtait au jeu de l'illusion. Tous dansaient alors, ministres, officiers, dames d'honneur, roi, reine et enfants royaux, au cours de ce spectacle reflétant l'harmonie des sphères célestes et magnifiant la paix retrouvée. Le quotidien à la cour était déjà un spectacle avec ses costumes, ses masques, ses faux-semblants, ses intrigues et non-dits, ses ornements de parade. La musique et la danse en rythmaient la vie, comme elles pouvaient rythmer le déroulement d'un divertissement, introduire et faire valoir une personnalité, attirer l'attention et le regard.

Dans cette vie, le ballet formait un second degré de représentation où chaque personnage se confondait avec son archétype, le roi en Jupiter, la reine en Junon, les bâtards en Cupidon, les

²⁹⁵ Georgie Durosoir, *L'air de cour en France 1571-1655*, op. cit., p. 39-40.

²⁹⁶ Voir Françoise Kermina, *Marie de Médicis : reine, régente et rebelle*, op. cit., p. 92-93.

²⁹⁷ Janine Garrisson, *Les derniers Valois*, op. cit., p. 91.

²⁹⁸ *Ibid.*, p. 91-92.

favorites en nymphes. Dans des paysages en trompe-l'œil, à l'intérieur de palais factices évoluait le chœur de courtisan [...] ²⁹⁹.

Faux-semblants et non-dits étaient bel et bien la règle, et dans les ballets de cour que la reine donna, il arrivait même que les ennemis d'hier deviennent pour un temps fréquentables et vertueux.

Ainsi, en 1601, la reine admettait Henriette d'Entragues dans son *Ballet des Seize Vertus* [...]. «Cet escadron n'est-il pas superbe ?» demandait le roi au nonce. «Bellissimo, ma pericolosissimo !» répondait le prélat effaré ³⁰⁰.

Le meurtre de son époux ne mit pas fin aux représentations de ballets. La reine en était trop friande et ne s'en cacha pas – contrairement à sa future belle-fille, dans la même situation trente-trois ans plus tard. Devenue régente, et malgré son deuil, elle ordonna à Bassompierre et à quelques autres gentilshommes de donner des ballets chaque dimanche, comme en témoigne le mémorialiste :

pendant, la foire de Saint-Germain se tint, et le carême-prenant approchant, la Reine, qui estoit encore en son second deuil, n'osait faire des assemblées, et cependant elle vouloit se rejouir. Elle commanda donc à MM. de Vendosme, de Chevreuse et à moy, de lui faire des ballets tous les dimanches, ce que nous fismes, partageant les fraiz entre nous trois ³⁰¹.

Quarante-huit ballets furent ainsi joués à la cour, ou chez des particuliers nobles, de 1611 à 1614 ³⁰².

Certains chroniqueurs et mémorialistes, à l'instar de Tallemant des Réaux, mettent encore en évidence les goûts de Marie de Médicis pour les ballets de cour et la musique, relatant quelques moments de répétition et de préparation, ou bien les soirées au cours desquelles des ballets furent donnés par la reine. Rares en sont les descriptions précises ; de plus, notamment dans le cas de Tallemant des Réaux, ce genre de récits sur les personnalités prenant part aux ballets de la reine (en particulier, celui donné en 1609, et dans lequel Angélique Paulet chanta ³⁰³) sont souvent prétextes aux railleries, et quelquefois à la médisance. Toutefois, le ballet de cour pour Marie, une Médicis, est une affaire on ne peut plus sérieuse. A l'instar de Catherine de Médicis, sa cousine et dernière régente du royaume, Marie usa de l'art du ballet comme moyen de détourner des courtisans trop ambitieux et querelleurs d'éventuelles séditions. Elle tentera également d'appuyer le pouvoir d'un fils qui, comme Charles IX à la mort de son frère aîné, bien que mineur, doit apparaître comme le monarque incontestable du royaume de France.

²⁹⁹ Françoise Kermina, *Marie de Médicis : reine, régente et rebelle*, op. cit., p. 97-98.

³⁰⁰ *Ibid.*, p. 98.

³⁰¹ François de Bassompierre, *Mémoires du Maréchal de Bassompierre contenant l'histoire de sa vie et de ce qui s'est fait de plus remarquable à la cour de France pendant quelques années*, Paris, Foucault, 1822, volume I, Collection des mémoires relatives à l'histoire de France, par Claude-Bernard Petitot, deuxième série, tome XX, p. 246.

³⁰² Voir Margaret M. Mac Gowan, *L'art du ballet de cour en France, 1581-1643*, op. cit., p. 85.

³⁰³ Voir *infra* partie sur les ballets de cour sous Henri IV, dans la seconde partie, chapitre IV-1.

Dès les premiers temps, la politique de la régente provoque nombre de mécontentements. Le rapprochement de la reine avec Sa Majesté Très Catholique, en vue du double mariage franco-espagnol, inquiétait les protestants ; le clergé catholique se montrait lui-même soucieux de maintenir le pouvoir de l'Église ; quant au peuple gémissant sous le poids trop lourd des impôts, il vivait dans des conditions exécrables. Marie tente alors de renforcer le pouvoir monarchique en s'entourant d'hommes et de femmes qui lui sont dévoués et fidèles : des Italiens, tels sa compagne de jeux Leonora Galigai, ou son époux Concino Concini. Ceci n'est pas du goût des nobles, qui assaillent le Parlement de manifestes contre ces favoris qui, selon eux, exercent une influence néfaste sur la reine et sur son administration. Profitant du courroux général et de la faiblesse de ce gouvernement, des nobles de grande famille, tels les ducs de Bouillon, de Nevers, de Mayenne et de Vendôme, le prince de Condé à leur tête, se révoltèrent alors. Ils souhaitaient profiter de la régence de la reine et de la minorité de Louis pour prendre part au pouvoir et s'enrichir. En ces temps troublés, «la théâtralité héritée de ses aïeux»³⁰⁴ influença alors Marie pour mener à bien un projet digne de Catherine de Médicis : un voyage à travers le royaume, que la régente, Elisabeth et Louis, entament en août 1614 vers «une destination mystérieuse»³⁰⁵. On ne peut s'empêcher de mettre en parallèle le projet politique des deux cousines florentines. Comme Catherine de Médicis avant elle en 1564, Marie préparera ce voyage avec grandiloquence. Comme le souligne Sara Mamone,

une solide connaissance du spectacle préside à son organisation. Le riche cortège, forcément lent, forcément somptueux, progressa à travers la France avec une escorte de vingt mille hommes en bon ordre, pour une destination inconnue³⁰⁶.

Bordeaux ? La Rochelle ? Nantes ? Marie ne dévoilera l'itinéraire de ce voyage qu'au dernier moment. Et,

quand la direction prise par le cortège se révéla être cette dernière, il était trop tard pour que les grands pussent s'opposer aux effets concrets du voyage : la démonstration irréfutable de la fidélité du peuple et de la noblesse provinciale à la couronne de France. Ce qui avait commencé comme une expédition militaire peu risquée s'acheva en apothéose. Hommages tout au long du parcours, accroissement de la garde d'honneur, accueil splendide en une ville (combien emblématique)³⁰⁷ honorée par la présence du roi et désireuse de le lui exprimer. Le voyage électoral de Louis est

³⁰⁴ Sara Mamone, *Paris et Florence : deux capitales du spectacle pour une reine, Marie de Médicis, op. cit.*, p. 257.

³⁰⁵ *Ibidem*.

³⁰⁶ *Ibidem*.

³⁰⁷ Nantes était le fief du duc de Vendôme. César duc de Vendôme, fils aîné d'Henri IV et de Gabrielle d'Estrées naquit au mois de juin 1594, et fut légitimé six mois après sa naissance. Dès l'âge de 4 ans il fut fiancé à la fille du duc de Mercœur. Ce dernier, qui n'avait que cette fille pour unique héritière de son immense fortune, céda, par contrat de mariage, le gouvernement de la Bretagne à son gendre auquel Henri IV donna également le duché de Vendôme. César de Vendôme, blessé dès son enfance par le souhait si ardent de son père, de la cour et du royaume de voir naître enfin (de l'union d'Henri et Marie de Médicis) un héritier légitime au trône de France, se mêla ardemment aux intrigues qui agitèrent le règne de son frère Louis XIII (et dont la Reine-mère puis son demi-frère même furent les cibles). Dans un élan antimonarchique, il se constitua ainsi comme l'un des chefs de ce parti des princes dont l'avidité et l'ambition prirent pour prétexte de soulèvement le mariage du roi de France avec une princesse d'Espagne. Il prit dès lors la tête d'une rébellion fort dangereuse pour le pouvoir royal et la dynastie.

l'acte qui conclut de sa minorité. C'est une démonstration qui freine un peu les revendications des princes, lesquels accusent le coup. D'autant plus que le voyage de retour donne au roi l'occasion de faire une entrée triomphale dans la capitale, le 16 septembre, à la veille de sa majorité légale. A la fin du mois, la ville est encore une fois réunie, avant la consécration solennelle au parlement, pour l'installation de la statue d'Henri IV sur le Pont-Neuf. On assiste à un enchevêtrement de cérémonies solennelles qui trahit une certaine angoisse politique, comme si Marie désirait combler par des distractions collectives l'espace dangereux qui sépare encore le Dauphin de son accession directe au pouvoir³⁰⁸.

Pour faire face à cette instabilité politique croissante, la régente convoqua les Etats généraux. Ces derniers siégèrent d'octobre 1614 à février 1615, mais leur incapacité à s'entendre se conclut par un véritable échec ; ces négociations n'avaient servi à rien. Toutefois, «comme tous les événements, la déconfiture des états fut dansée. Immédiatement après leur dissolution, dans la salle-même où ils avaient siégé, eut lieu le *Ballet de Minerve*, qui était bien la plus éloquente réplique qu'on pût faire aux revendications du tiers»³⁰⁹. Selon Marie, et selon la tradition de ces ancêtres, à la débâcle des Etats généraux, il fallait répondre par une fête. Une fête somptueuse pour le départ de sa fille pour l'Espagne.

[C']était, selon Marie, le meilleur instrument pour laisser un signe de son autorité et de celle de son fils pendant les mois où ils allaient abandonner Paris à cause du voyage qui devait les conduire à la frontière de l'Espagne³¹⁰, sur la Bidassoa, où Louis allait perdre une sœur pour trouver une épouse³¹¹.

Pour ce projet qu'elle souhaitait rutilant et inoubliable, Marie demanda aux plus grands artistes de son entourage de collaborer. Les poètes furent Durand et Bordier, le machiniste fut Francini, l'un des plus grands de l'époque. Les musiciens qui furent invités à se charger de la partie musicale jouissaient également d'une grande renommée. Guédron, Boësset et Le Bailly contribuèrent ainsi aux desseins de la reine : faire de ce ballet un triomphe royal. Marie n'avait-elle pas commandé «ausdits Francine et Durand de n'oublier et n'espargner rien pour rendre le Ballet aussi magnifique qu'il n'estoit promis»³¹². Les interprètes eux-mêmes avaient été choisis pour leurs talents et techniques entre les meilleurs danseurs de toute la France. Marie avait opté pour ce type de spectacle à bon escient.

Le ballet était le genre le plus efficace pour la démonstration que Marie voulait fournir : un avertissement pour ceux qui demeuraient, la preuve de sa capacité à dominer les événements, de son intention de considérer les états généraux, et les manifestations turbulentes de rejet qui les

³⁰⁸ Sara Mamone, *Paris et Florence : deux capitales du spectacle pour une reine, Marie de Médicis*, op. cit., p. 257.

³⁰⁹ Françoise Kermina, *Marie de Médicis : reine, régente et rebelle*, op. cit., p. 175.

³¹⁰ «L'épisode le plus émouvant du cycle des fêtes était certainement le départ de Madame Elisabeth, universellement aimée à la cour ; c'est précisément sur l'émotion de ces adieux que Marie insista pour remplir les yeux et la mémoire des Parisiens avec un spectacle rutilant. Dans le commentaire officiel *Description au vray du ballet de Madame, sœur aînée du roy*, des motivations personnelles apparaissent à côté des raisons politiques (habitude d'obliger les populations par des divertissements, conclusion heureuse des Etats généraux, paix du royaume obtenue par l'admirable conduite de la reine) : "[...] il faut bien que ma fille donne une fête au public avant son départ pour l'Espagne et que les Parisiens se souviennent d'une princesse que la France va perdre" [déclara alors la reine-mère]». Sara Mamone, *Paris et Florence : deux capitales du spectacle pour une reine, Marie de Médicis*, op. cit., p. 259-260.

³¹¹ *Ibid.*, p. 258

³¹² Citation empruntée à Margaret M. Mac Gowan, *L'art du ballet de cour en France, 1581-1643*, op. cit., p. 88.

avaient précédés, comme un épisode révolu qui s'ouvrait, on ne pouvait en douter, sur un nouvel âge d'or³¹³.

Toutefois, ce spectacle est assez différent de ceux qui pouvaient être donnés à la cour. «L'analyse de ce ballet montrera qu'il ne s'agit pas de la mise en scène d'un épisode tiré de la littérature romanesque ou mythologique, mais plutôt d'un simple défilé de personnages qui semblent, au premier abord, pris au hasard et dépourvus de signification»³¹⁴. En cela, ce ballet se rapproche plus des intermèdes, voire des défilés de personnes ou de chars des carrousels de type italien, que du ballet de cour "politique" antérieur qu'a pu constituer le *Ballet de Monsieur de Vandôme*. Dans ce ballet, c'est le décor et les machineries qui jouent un rôle prédominant. Plus que par la poésie, la danse ou même la musique, c'est bien par la mise en scène somptueuse et grandiloquente que le discours politique est délivré et développé. «Ce spectacle marque l'introduction dans le théâtre français de la machinerie sophistiquée des Florentins, qui avait été élaborée dans le théâtre des Offices et avait atteint son point culminant avec le spectacle d'adieu de Marie, *Il Rapimento di Cefalo*»³¹⁵. Le rôle d'orateur, ou chef d'orchestre, était ainsi tenu par Francini, qui avait étudié avec beaucoup de minutie la mise en scène de ce ballet. Le livret indique que le machiniste construisit le théâtre en modèle réduit, afin d'étudier et de mettre au point chaque changement de scène³¹⁶.

La magnificence du spectacle était l'un des objectifs manifestes de ce ballet. Le livret en avait clairement défini les desseins ; il s'agissait pour Marie d'être à l'origine d'un spectacle «dont la somptuosité accompagnant les inventions non seulement surpassât ce qui s'estoit faict par le passé en semblables effets, mais ostaat encore à l'advenir l'espérance de rien faire de mesme»³¹⁷. La splendeur de la représentation devait répondre aux ambitions de la reine ; «*le Ballet de Madame* n'était pas seulement un divertissement par lequel on conviait la cour à se réjouir des alliances matrimoniales entre l'Espagne et la France [...]. C'est aussi une œuvre destinée à glorifier les desseins de la reine (peut-être même à justifier ses actes !) et surtout à manifester la *Gloire* de la France [...]

»³¹⁸. Cette vision de bonheur, de prospérité et d'abondance se réalise ainsi le temps d'un ballet, offrant l'image d'un pays apaisé qui, sous l'action de Louis XIII et de son Dauphin – fruit de l'union avec la princesse d'Espagne, dont les Sibylles annoncent déjà la venue – se verra bientôt concrétisée.

³¹³ Sara Mamone, *Paris et Florence : deux capitales du spectacle pour une reine, Marie de Médicis*, op. cit., p. 260.

³¹⁴ Margaret M. Mac Gowan, *L'art du ballet de cour en France, 1581-1643*, op. cit., p. 88

³¹⁵ Sara Mamone, *Paris et Florence : deux capitales du spectacle pour une reine, Marie de Médicis*, op. cit., p. 264.

³¹⁶ Pour une description complète des machineries mises au point par Francini pour ce ballet, voir l'étude de Margaret M. Mac Gowan, *L'art du ballet de cour en France, 1581-1643*, op. cit., pp. 85 à 99, et celle de Sara Mamone, *Paris et Florence : deux capitales du spectacle pour une reine, Marie de Médicis*, op. cit., p. 264-265.

³¹⁷ Citation empruntée à Margaret M. Mac Gowan, *L'art du ballet de cour en France, 1581-1643*, op. cit., p. 93.

³¹⁸ Margaret M. Mac Gowan, *Ibidem*.

Voici la France que Madame laissait, ou plutôt l'idée de la France qu'on voulait transmettre aux sujets, au pays, aux grands rebelles et au monde depuis la salle du Petit-Bourbon. La France, qui ne cachait pas ses blessures (peut-être même les accentuait-elle en les imputant aux princes hostiles), se préparait à une période de félicité, dont le spectacle était la prémonition [...] ³¹⁹.

Spectacle éphémère, ce ballet est annonciateur de l'imminence de l'Âge d'or, siècle que le divin Malherbe prédisait en ces termes :

Un siècle renaîtra comblé d'heur et de joye,
Ou le nombre des ans sera la seule voye
D'arriver au trespas : tout y sera sans fiels comme au temps de nos pères :
Et même les vipères y piqueront sans nuire, ou ne piqueront pas.
La terre en tous endroits produira toutes choses :
Tous métaux seront or, toutes fleurs seront roses, tous arbres oliviers :
L'an n'aura plus d'hiver, le jour n'aura plus d'ombre :
Et les perles sans nombre
Germeront dans la Seine au milieu des graviers.
Dieu qui de vos arrests formez nos destinées,
Donnez un dernier terme à ces grans Hyménées : c'est trop les différer.
L'Europe les demande : accordez sa requeste ³²⁰.

Comme Catherine, Marie voyait en cette entreprise le moyen de convaincre les spectateurs et les courtisans de la grandeur de la France, malgré les difficultés politiques passées. C'était également une façon d'affirmer l'autorité du jeune souverain et de sa sœur, et la glorieuse démarche qui les conduirait à s'unir aux anciens ennemis de la France, afin d'affirmer une paix durable entre les deux nations et de montrer par là même, aux étrangers présents, la puissance du royaume. Le ballet de cour participait à l'équilibre entre les divers éléments de la vie politique et sociale, le roi était le garant de l'ordre et les courtisans gravitaient autour de lui en une chorégraphie définie et bien réglée. Comme le souligne Sara Mamone,

le théâtre, métaphore du monde par définition, se faisait en quelque sorte garant de cette paix exprimée de façon aussi convaincante par la séduction des sens. De ce petit centre de diffusion, le nouvel âge d'or allait se répandre à travers toute la France, et Marie, de retour de son long voyage aux confins du royaume pour placer sa fille sur l'un des plus grands trônes du monde, allait reprendre ensuite son rôle de garante. Ce spectacle était son discours d'adieu, un message explicite offert à la cour ³²¹.

Le rôle politique dévolu à ce genre de divertissement est donc explicite. «Marie appliquait ainsi le principe florentin qui avait présidé aux fêtes pour ses noces» ³²², le but de sa démarche était de «laisser un souvenir indélébile de la princesse dans la mémoire de ses compatriotes» ³²³. Aussi, c'est avec grand soin que la reine avait mis sur pied ce spectacle d'adieu pour sa fille, afin de lui rendre honneur avant son inéluctable départ pour l'Espagne.

³¹⁹ Sara Mamone, *Paris et Florence : deux capitales du spectacle pour une reine, Marie de Médicis, op. cit.*, p. 266.

³²⁰ François de Malherbe, *Œuvres (poésies et lettres)*, Paris, Gallimard, 1971, p. 132.

³²¹ Sara Mamone, *Paris et Florence : deux capitales du spectacle pour une reine, Marie de Médicis, op. cit.*, p. 267.

³²² *Ibid.*, p. 260.

³²³ *Ibidem.*

Toutefois, par ce geste, Marie ne souhaitait-elle pas se faire valoir elle-même, et se substituer à sa fille aux regards des courtisans, «en une sorte de fondu-enchaîné»³²⁴ ?

La personnification de Minerve avait habitué l'édifice apologétique de Marie depuis les jours lointains, mais jamais oubliés, de son départ de Florence, et elle avait continué à s'enrichir d'exemples jusqu'à devenir une identification presque naturelle. Le choix du sujet fut dominé par des raisons de nature technique qui montrent les qualités d'impresario de la reine, attentive et très présente dans les choix [...]. Les mérites attribués à la fille ne pouvaient pas plus aisément être attribués aussi à la mère, laquelle ne voulait pas renoncer à réaffirmer son triomphe personnel et politique³²⁵.

Le message ainsi délivré fut-il entendu par les dissidents ? En tout cas, il le fut sans nul doute de ses enfants qui, à l'instar de leur mère, reprendront à leur compte les préceptes de la régente, muse de Louis XIII, muse de ses filles.

II-1-3-3. Une reine vaincue, un impresario reconnu

Comme le conclut si joliment Bernard Barbiche dans son article,

la princesse florentine devenue reine de France a tout connu : l'effacement et la gloire, l'opulence et la misère, le pouvoir et l'oubli. Mais à l'extrême fin de sa vie, en pleine déréliction, elle restait la fille d'une Habsbourg, la petite-nièce de Charles Quint, la mère, la belle-mère ou la grand-mère de quatre souverains : les rois de France, d'Espagne et d'Angleterre et le duc de Savoie. Elle était en somme la grand-mère de l'Europe, comme l'avait été quelques décennies avant elle sa cousine Catherine de Médicis et comme le sera deux siècles plus tard la reine Victoria d'Angleterre³²⁶.

Même vaincue et exilée, Marie de Médicis pouvait ainsi se consoler : elle avait mis au monde celui qui régnait désormais sur le royaume de France sous le nom de Louis XIII, au grand contentement du royaume qui attendait avec impatience la naissance d'un héritier Bourbon. Elle avait continué son rôle d'épouse en donnant cinq autres enfants à Henri IV, mettant fin à la fatalité qui avait frappé les derniers Valois, tous morts sans descendance, et assurant ainsi la pérennité de la nouvelle dynastie au pouvoir. A tous, elle avait transmis sa passion de l'art, son amour de la mise en scène, les traditions de sa lignée, tant en matière de culture qu'en politique. Elle fut pour eux, comme Catherine de Médicis en son temps, un exemple à suivre en bien des domaines. Artiste accomplie, mécène puissante, collectionneuse érudite, elle sut aussi, en pionnière, s'ouvrir à l'esthétique nouvelle, «Baroque», en train d'éclorre peu à peu. Aussi, si «son rôle de reine était nié, celui de mère méprisé»³²⁷, Marie pouvait se rassurer, «celui d'*impresario*, lui, ne cessait, même pas pour un instant, d'être reconnu à sa juste valeur»³²⁸.

³²⁴ Sara Mamone, *Paris et Florence : deux capitales du spectacle pour une reine, Marie de Médicis*, op. cit., p. 260.

³²⁵ *Ibidem*.

³²⁶ Bernard Barbiche, «L'histoire de Marie» in *Marie, un gouvernement par les arts*, op. cit., p. 24.

³²⁷ Sara Mamone, *Paris et Florence : deux capitales du spectacle pour une reine, Marie de Médicis*, op. cit., p. 269.

³²⁸ *Ibidem*.



Tableau 14 – Henri IV jouant avec ses enfants.

Pierre Revoil, 1817.

Huile sur toile, Pau, Musée national du Château de Pau

II-2. L'éducation musicale et politique du Dauphin, Louis de Bourbon

La Victoire :

C'est à moy, qui suis la Victoire
Eslevant des Roys le penser
D'aller aux peuples annoncer
Que ce Prince, enfant de la Gloire,
Par tous les destins attendu,
D'entre les Dieux est descendu.

La Musique :

Que pour luy le soleil sans nuages eclaire !
Sous luy, puisse la Paix de soucis nous priver,
Ou si nous en avons, que ce soit de luy plaire,
Autant comme il en a de nous bien conserver³²⁹ !

II-2-1. La politique par la musique³³⁰, le legs de Marie

Il est incontestable que l'ambiance musicale qui entourait la reine Marie de Médicis permit au jeune Louis XIII, et à ses frères et sœurs, d'être initiés à cette discipline, et de renforcer plus profondément encore leur passion pour cet art. Le jeune Dauphin, s'il possédait ses propres musiciens, joueur de violon et maître de luth³³¹, fut également instruit à la musique auprès de sa mère, des chanteurs et joueurs d'instruments de celle-ci. Dans son *Journal*, le médecin du jeune Louis note ainsi que les moments musicaux, qui marquèrent l'enfance du Dauphin, et sa formation musicale se déroulent presque toujours en présence de Marie de Médicis, bien plus qu'en celle du roi, son père. Durant l'automne 1604 à Fontainebleau, par exemple, il ne se passe quasiment pas une journée sans que l'enfant réclame à sa mère d'entendre ses musiciens et pages³³². Il aime également à écouter, dans l'appartement de la reine, le son de l'épinette. Inspiré par cette musique journalière, il s'amuse même à donner le "concert" à sa mère, venant près d'elle avec son luth afin de lui montrer «comme il en joue»³³³. A Saint-Germain, résidence où séjournent les enfants royaux, les mêmes scènes se reproduisent à l'identique lors des visites de la reine. C'est ainsi que dès

³²⁹ Vers du *Ballet de Monseigneur le Dauphin* (1610) in Paul Lacroix, *Ballets et mascarades de cour de Henri III à Louis XIV (1581-1652)*, op. cit., tome I, p. 186.

³³⁰ Ce titre s'inspire du titre d'une sous-partie réalisée par Jean-Christian Petitfils dans sa biographie de Louis XIII. Lui-même avait utilisé le titre «*Une politique par les ballets*» au moment où il énonce le *Ballet de la Délivrance de Renaud*, en définitive la Délivrance de Louis XIII de la domination de sa mère.

³³¹ On retrouvera ce dernier, Indret, au sein de la maison de sa femme, Anne d'Autriche.

³³² Héroard s'en fait le témoin : le 11 septembre 1604, «fait chanter deux petits pages de la roine» ; le 15 septembre, «fait chanter les deux petits pages de la roine» et durant la soirée du même jour, «fait chanter graces en musique aux deux petits pages et, après le laudate, les veut faire chanter». Le même schéma se reproduisit les jours suivants. Jean Héroard, *Journal de Jean Héroard, médecin de Louis XIII*, publication du Centre de Recherches sur la Civilisation de l'Europe Moderne (séminaire de Pierre Chaunu), Madeleine Foisil (dir.), Paris, Fayard, 1989, tome I, p. 516-517 et suivantes.

³³³ *Ibid.*, p. 540. Anecdote datée du 15 octobre 1604.

l'enfance, le jeune prince goûta aux plaisirs que la reine affectionnait tout particulièrement : la musique, mais également les spectacles de plus grande envergure, comme les ballets de cour.

Louis XIII aima le ballet de cour. «Resplendissant de satins, de pierreries et de plumes, il dansait avec entrain dans les ballets dont Marie la Florentine raffolait. Ainsi, le 27 novembre 1616, tenait-il avec talent le rôle de Pantalon. [...] En décembre, il fut question de préparer un nouveau spectacle avec machineries baroques, mis en scène par le spécialiste du genre, Thomas Francine. Marie, ravie de voir son fils s'intéresser à la chorégraphie plutôt qu'à la politique, l'associa à l'entreprise»³³⁴. A l'aube de l'année 1617, l'équipe "technique" de Marie de Médicis au grand complet reprit du service. Guédron, Bordier et Bataille sont chargés de la musique, Francini des décors et machineries, mais aussi de la scénographie, Etienne Durand du texte. Le poète proposa d'ailleurs au jeune souverain plusieurs projets. Louis choisit alors les amours d'Armide et de Renaud, inspirées d'un célèbre épisode de la *Jérusalem délivrée* du Tasse, comme sujet à son ballet de cour³³⁵. «Personne sur le moment ne vit dans le livret la moindre intension subversive. Et pourtant [...], ce ballet, riche en symboles, était un vrai manifeste de prise du pouvoir par le roi»³³⁶. *Le Ballet de la délivrance de Renaud*, de la délivrance de Louis XIII lui-même, constitue la première manifestation de la volonté du souverain de se libérer du joug de sa mère et de ses proches conseillers, et de son désir d'exercer enfin son pouvoir et son autorité sur un royaume en proie à de nombreuses difficultés depuis la mort de son père³³⁷.

II-2-1-1. L'émancipation du jeune souverain, ou quand les armes se retournent contre la Régente

Ce ballet est ainsi à envisager comme une sorte d'avertissement du coup d'état du mois d'avril. «Avant de récupérer son pouvoir royal, Louis récupérait son théâtre, remplaçant les symboles de la puissance maternelle par les siens»³³⁸. La représentation eut lieu le 29 janvier

³³⁴ Jean-Christian Petitfils, *Louis XIII*, Paris, Perrin, 2008, p. 219.

³³⁵ «Ce fait est à retenir puisqu'il montre que le roi s'associait aux intentions allégoriques du poète et lui en dictait même l'interprétation politique. De plus, pour les mêmes raisons politiques sans doute, il s'était décidé à prendre part lui-même au ballet, pour la deuxième fois seulement depuis sa majorité». Margaret M. Mac Gowan, *L'art du ballet de cour en France, 1581-1643*, op. cit., p. 105. Depuis sa majorité, le roi n'avait dansé qu'un seul ballet en public, ce que nous rapporte Jean Héroard dans son *Journal* : «il monte en la chambre du Sieur de Luynes, où il s'habille de l'habit de Pantalon qu'il devoit porter en son ballet. Ce ballet fut le premier qu'il dansa étant Roi. A six heures et quart il soupe avec les onze qui étoient de son ballet avec lui... Dansé à onze heures trois quarts son ballet, sa musique s'étant fait attendre deux heures, ce dont il étoit fort fâché. L'entrée étoit de Pantalon, il en étoit. Il dansa son ballet extrêmement bien». Jean Héroard, *Journal de Jean Héroard, médecin de Louis XIII*, op. cit., tome II, p. 2423.

³³⁶ Jean-Christian Petitfils, *Louis XIII*, op. cit., p. 219-220.

³³⁷ Ce ballet politique fera l'objet d'une étude plus développée dans notre seconde partie.

³³⁸ Sara Mamone, *Paris et Florence : deux capitales du spectacle pour une reine, Marie de Médicis*, op. cit., p. 269.

1617. Ils vinrent nombreux assister à cette “émancipation théâtrale” du jeune roi ; l’affluence fut considérable. Héroard conte que le roi n’entra dans la salle «qu’avec beaucoup de peine, à cause de la foule, du monde où il se trouva une demoiselle qui se prit à ses chausses, disant : “Si vous entrez, j’entrerai”»³³⁹. A de Luynes, déjà favori du roi, revint le rôle du héros libérateur Renaud, sorte de double du souverain lui-même. Le valeureux chevalier, prisonnier des enchantements de la magicienne Armide, s’arrachait par ces efforts de volonté aux délices et aux voluptés. Dans le miroir déformant du théâtre, les traits du favori remplaçaient ainsi ceux du souverain, lui-même victime des maléfices de sa mère et de ses favoris. Après la victorieuse délivrance du valeureux chevalier, et la destruction du palais de l’enchanteuse, le roi parut, triomphant, sur son trône entouré des acteurs du ballet : avertissement à peine voilé des desseins du souverain de ravir réellement le trône aux enchanteuses³⁴⁰ ou sorcier³⁴¹ qui lui aurait usurpé.

Louis, quant à lui, se réservait le rôle du démon du feu. Il ne faut toutefois pas voir en cette décision royale l’occasion de revêtir à nouveau un rôle de second ordre ; la portée politique du choix de ce personnage est affichée dès le livret-même. Il se déguisa ainsi afin de montrer que lui seul était capable de triompher des maux de la France. Masqué, vêtu d’un habit couvert de flammèches, il incarnait celui qui brûlait “les corps impurs” et expiait les fautes ; il rappelait «à tous ses sujets leur devoir et les purgeait de tous prétextes de désobéissance»³⁴². Dans cette phrase retentit sans nul doute une remontrance envers les princes cabaleurs ! Toutefois, ce n’est pas seulement les princes révoltés que Louis XIII souhaite réprimander via ce ballet. Par ce spectacle, c’est bel et bien à sa mère et à ses favoris, le maréchal d’Ancre et son épouse, que Louis s’adresse, leur révélant un discret mais redoutable avertissement.

Le 23 avril, la décision du roi est prise, le plan est établi :

le roi inviterait Concini à venir voir dans son cabinet des armes les petits canons dont il se servait pour bombarder les fortins élevés dans le jardin des Tuileries ainsi que le plan de Soissons, assiégé par les troupes. Sitôt arrivé, il serait assailli par Vitry et ses hommes. L’arrestation de la Galigai suivrait. Louis exilerait sa mère pour quelques temps et s’appuierait sur les anciens ministres d’Henri IV, dont l’opinion publique et les princes révoltés réclamaient le retour³⁴³.

³³⁹ Jean Héroard, *Journal de Jean Héroard, médecin de Louis XIII, op. cit.*, tome II, p. 2439.

³⁴⁰ Sa propre mère et l’épouse de Concini.

³⁴¹ Concini, bien entendu.

³⁴² *Discovers av vray dv Ballet dansé par le Roy, le Dimanche XXIXe Iovr de Janvier M.VIe. XVII in Ballets pour Louis XIII. Danse et politique à la cour de France (1610-1643)*, Marie-Claude Canova- Green (éd.), Toulouse, Société de Littératures Classiques, «Collection de rééditions de textes rares du XVIIe siècle», 2010, p. 71.

³⁴³ Jean-Christian Petitfils, *Louis XIII, op. cit.*, p. 225.

Le lendemain, Concini tombe inexorablement dans le piège tendu par le jeune souverain et ses conseillers. Ignorant le danger qui le guette, ce dernier se rend fort bien apprêté au rendez-vous fixé par Louis XIII, accompagné de sa suite.

Il était pommadé, poudré, enfariné, frisé et parfumé, la tête engoncée dans une large fraise blanche bien empesée, la moustache à son habitude relevée en flammes rousses sur les joues et la barbe en pointe. Il avait revêtu des hauts-de-chausse de velours gris foncé à larges bandes de Milan, un pourpoint noir brodé d'or, un manteau garni de passementeries italiennes [et] sur son chapeau flottaient d'élégantes plumes noires³⁴⁴.

«De par le roi, je vous arrête !», déclara le capitaine en saisissant Concini par le bras dès son arrivée ; quelques minutes plus tard, le maréchal d'Ancre était mort, trois balles dans le corps.

Manifesta-t-il sa stupéfaction ou appela-t-il à l'aide, on ne saura jamais [...]. Une balle pénétra entre les arcades sourcilières, une deuxième troua la gorge, une troisième traversa la joue [...]. Sans pousser le moindre cri, le maréchal, défiguré et sanguinolent, le visage noir de poudre, la fraise à moitié brûlée, s'affaissa sur les genoux. Son magnifique chapeau à plumes avait roulé dans la boue. Il était mort sur le coup³⁴⁵.

Son épouse Léonora Galigai ne tarda pas à être arrêtée. Des gardes firent irruption dans sa chambre pour la mener sous bonne garde dans une chambre grillée du palais, puis à la prison de la Bastille. Le peuple accueille la nouvelle avec liesse, partout on loue ce roi enfin émancipé et la fin du règne de cette princesse étrangère et de ses deux cupides acolytes.

La France entière accueille la nouvelle de la «juste punition du marquis d'Ancre» et la prise de pouvoir par le roi dans une joyeuse et unanime explosion. Partout c'était l'extase, le ravissement. On louait Louis XIII comme le «plus grand roi de toute la terre», le glorieux «libérateur de la république française», on chantait sa victoire, on tirait des mousquetades et des coups de canon, on brûlait des fagots au dessus desquels se tordaient les mannequins du tyran abattu. C'en était fini de l'oppression. Une ère nouvelle, un âge d'or providentiel s'ouvraient sous un jeune prince attentif aux souffrances du peuple³⁴⁶.

Marie, quant à elle, reçoit ces nouvelles, et par là même le message qui lui est adressé par son fils, avec beaucoup moins d'aise ; «[elle] comprit que ce n'était pas seulement le couple détesté de ses favoris qui était visé, mais son propre pouvoir, sa propre personne. Cet homicide qui ruinait son autorité était à la fois une émancipation et un matricide. Elle n'en revenait pas. Ce fils, qu'elle avait trop longtemps tenu en lisière, il lui fallait maintenant le reconquérir»³⁴⁷. Néanmoins, galvanisé par les cris de joie de la foule, Louis XIII ne revint pas sur sa décision. Marie de Médicis sera bel et bien écartée du pouvoir et de l'autorité royale.

Concini assassiné, Léonora emprisonnée et attendant un procès inique qui la conduira inévitablement à l'échafaud, les proches de Marie sont éliminés sans pitié. «Tout ce qui était lié au nom de Marie semble devoir être effacé. Tout, sauf ses collaborateurs et artisans de la scène. [...] Durand et Francini se maintiendront sans problème aux sommets de la nouvelle

³⁴⁴ Jean-Christian Petitfils, *Louis XIII, op. cit.*, p. 230.

³⁴⁵ *Ibidem*.

³⁴⁶ *Ibid.*, p. 238.

³⁴⁷ *Ibid.*, p. 232-233.

théâtralité du fils»³⁴⁸. Ainsi, lorsqu'en 1619, Louis donnera à la cour le spectacle de sa lutte et de son triomphe sur les forces de sa mère, il fera de nouveau appel à l'équipe que la reine avait réunie au temps de sa splendeur, au temps du *Ballet de Madame*, et que Louis XIII avait, pour la première fois, attaché à ses propres volontés lors du ballet de sa propre délivrance.

II-2-1-2. Des conseils artistiques et musicaux étendus à l'Europe

Marie de Médicis développe de bonne heure le goût de la musique, de la danse et du ballet de cour chez ses enfants. Comme Catherine de Médicis avant elle, elle vit en ces spectacles de formidables potentiels sur le plan politique. Elle fit alors profiter ses enfants de ses connaissances et goûts en la matière. A son contact, ils apprirent à jouer de la musique, à danser, mais furent également instruits à l'art du mécénat artistique et au goût de l'événementiel, du spectaculaire et du fastueux. Ses filles le propageront, tant en Savoie qu'en Angleterre. En effet, les desseins de Marie trouvèrent également un écho dans les projets de ses filles Christine³⁴⁹ et Henriette Marie³⁵⁰. Ce sujet dépasse quelque peu les frontières géographiques de notre sujet, nous ne ferons alors que l'évoquer. Toutefois, il est intéressant de noter qu'à l'instar de leur mère, ces jeunes reines, arrachées à leur pays natal, surent également imposer leurs traditions et leurs racines aux nouveaux royaumes qui les accueillirent : la Savoie pour la première, l'Angleterre pour la seconde.

Christine, avant son arrivée à la cour de son époux, avait développé une véritable passion pour le ballet de cour. Elle avait participé à de nombreuses représentations et avait même revêtu le costume d'organisatrice. A Turin, elle fut accueillie par nombre de magnificences ; la jeune souveraine fut ainsi «enchantée de se trouver dans un pays et dans une cour où, malgré sa petitesse, les arts et surtout les fêtes de cour étaient cultivés à ce point»³⁵¹. Elle sut cependant apporter un souffle nouveau à la tradition des spectacles de cour de son pays d'adoption, et apposer ses propres goûts et exigences à des divertissements dont les inventeurs se tournèrent de plus en plus vers la France.

³⁴⁸ Sara Mamone, *Paris et Florence : deux capitales du spectacle pour une reine, Marie de Médicis*, op. cit., p. 269.

³⁴⁹ Sur cette question de l'héritage transmis par la reine à sa fille Christine et sur l'influence de la musique et des spectacles de cour français en piémont, voir Margaret M. Mac Gowan, *L'art du ballet de cour en France, 1581-1643*, op. cit., et son chapitre consacré aux «Rapports entre la France et la Savoie», pp. 248-251.

³⁵⁰ Sur cette question de l'héritage transmis par Marie à sa fille Henriette Marie et sur l'influence que la princesse française put avoir sur les spectacles anglais, se référer aux articles de Sara Mamone, «L'eredita Medici» in *Le siècle de Marie de Médicis*, op. cit., pp. 27-39 et Jean Jacquot, «La reine Henriette Marie et l'influence française dans les spectacles à la cour de Charles I^{er}» in *9^e Cahier de l'Association internationale des études françaises*, Paris, 1957, pp. 128-160. Voir également Margaret M. Mac Gowan, *L'art du ballet de cour en France, 1581-1643*, op. cit., et son chapitre consacré aux «Musique et danse françaises en Angleterre», p. 241-245.

³⁵¹ Margaret M. Mac Gowan, *L'art du ballet de cour en France, 1581-1643*, op. cit., p. 241.

Henriette partit de France, emmenant avec elle onze de ses musiciens. Forte de son expérience en tant que danseuse elle-même³⁵², et des leçons transmises par sa mère en matière de spectacle de cour, elle devint incontestablement l'animatrice des fêtes qui furent données à la cour de son époux Charles I^{er}. Exerçant de son influence, elle tenta de renouveler la tradition du masque anglais, sa technique chorégraphique, et elle y incorpora les éléments les plus spectaculaires des représentations françaises³⁵³ et italiennes³⁵⁴. Une fois en Angleterre, elle commandita ainsi *The Sheperd's Paradise*, masque dans lequel, à l'exemple de ce qu'elle faisait en France, la princesse s'autorisa à danser, au grand dam des courtisans anglais peu habitués à voir une souveraine prendre part aux divertissements de cour. Le roi, son époux, y participa également, jouant alors son propre rôle. Inutile de se masquer derrière les traits d'une quelconque divinité que, par essence-même, son propre personnage transcendait !

Henriette a donc incontestablement la fonction d'une intermédiaire entre la France et l'Angleterre. Cette fonction, elle ne l'a pas assumé délibérément. A aucun moment, elle n'a cherché à se servir de sa situation privilégiée en Angleterre pour y faire apprécier ce que son pays natal produisait de meilleur. Elle s'est tout simplement abandonnée à son penchant pour le théâtre et les fêtes, en tirant parti des moyens que sa position de souveraine lui procurait pour la satisfaire. Ce qui comptait pour elle, c'était le plaisir de jouer un rôle [...], de sentir tout s'animer et graviter autour d'elle dans le monde imaginaire de la scène³⁵⁵.

En cela, on retrouve également l'influence de sa mère, sa conception du spectacle, sa volonté, par le biais de l'art, de revêtir des rôles de déesses, de répondre ainsi «au goût d'une flatterie confinante à l'adoration»³⁵⁶ que la reine pouvait avoir pour elle-même.

Louis, frère aîné de Christine et d'Henriette, nous le savons désormais, hérita également d'un intérêt précoce pour tout ce qui avait trait à l'art et à la scène, pour l'imaginaire de ce monde qui le fascina enfant, et qu'adulte il emploiera à sa gloire et pour tenir sa cour sous ses lois (selon une dimension bien plus politique alors que les spectacles donnés par ses sœurs). Revenons donc plus précisément à l'apprentissage chorégraphique, musical et artistique du Dauphin, second représentant de la dynastie Bourbon : Louis XIII.

³⁵² Elle participa, enfant, à de nombreux ballets de cour, notamment au *Grand Ballet de la Reyne représentant les festes de Junon la Nopcière*, lors duquel Anne d'Autriche dansa également et pour lequel Henriette revêtit le costume d'Iris. Voir Sara Mamone, «L'eredita Medici» in *Le siècle de Marie de Médicis*, op. cit., p. 37.

³⁵³ «En Angleterre, musiciens et maîtres à danser français sont à la mode. Nicolas Lanier écrit les récitatifs pour les masques : *the Saylor's Masque, Lovers made men, the Masque*. On danse, en 1617, le *Ballet de la revanche du mépris d'amour* de Marc Maillet». Paul Bourcier, *Histoire de la danse en Occident*, [Paris], Éditions du Seuil, 1978, p. 100.

³⁵⁴ Voir Sara Mamone, «L'eredita Medici» in *Le siècle de Marie de Médicis*, op. cit., p. 37.

³⁵⁵ Jean Jacquot, «La reine Henriette Marie et l'influence française dans les spectacles à la cour de Charles I^{er}» in *9^e Cahier de l'Association internationale des études françaises*, op. cit., p. 151.

³⁵⁶ *Ibid.*, p. 129.

II-2-2. Une enfance rythmée entre plaisirs et apprentissage forcé

Le futur Louis XIII reçut une éducation digne de son rang ; Henri IV y tenait. Sans cela, «il ne saurait être celui que l'avenir attend pour être le roi du plus grand royaume du monde, conformément aux lois fondamentales, la loi successorale»³⁵⁷. Quelques ouvrages s'intéressent à ce moment-clé de la vie du futur souverain, que constitue son enfance. Madeleine Foisil en a fait une étude précise et détaillée ; la lecture de son ouvrage est fondamentale et nous nous appuyerons sur ses travaux. Notre étude ciblera toutefois de façon plus approfondie son apprentissage culturel et tâchera de mettre en lumière quelle fut l'éducation, surtout chorégraphique et musicale, du Dauphin Louis, futur amateur d'art. Cependant, un ouvrage plus important que tout autre nous livre, de façon quasi quotidienne, quelles furent l'enfance, l'éducation et la vie du jeune Louis ; il s'agit du *Journal* de Jean Héroard, médecin du Dauphin. Ce texte, écrit tout d'abord afin de suivre l'hygiène et la santé du roi, apporte un grand nombre de renseignements sur les soins apportés à l'enfant, mais c'est surtout un véritable creuset de connaissances pour le chercheur désireux de connaître l'intimité, les habitudes, les jeux, et plus généralement le quotidien du futur souverain. Rares sont les renseignements, que l'on peut trouver dans les mémoires ou dans les chroniques de l'époque, qui soient aussi précis concernant ses goûts, ainsi que ses dons en matière artistique. Le *Journal* d'Héroard nous livre jour après jour, année après année, les premières passions de l'enfant, ses inclinations ; «chez le jeune Dauphin, qu'il observait avec tant d'attention, Héroard a su les percevoir, les mettre en relief, en faisant sur ceux-ci des remarques précises et insistantes [...]. Il inscrit le comportement, le geste quotidien mais aussi il va au-delà. Les goûts, les aptitudes de Louis XIII adulte ont confirmé les intuitions que le médecin avait eues»³⁵⁸. En effet, comme le signale Madeleine Foisil, «[s']il était relativement aisé et même [...] de bon ton de percevoir les précoces dons militaires du futur roi [...], [il aurait été] plus délicat et beaucoup moins évident de distinguer les dons point indispensables à l'exercice royal. Non seulement des goûts qui encore sont nécessaires à la protection des arts, au mécénat mais des dons personnels de dessinateur et de peintre [...], de mélomane et de musicien»³⁵⁹. Or, Louis XIII a été artiste ; si son goût pour la musique et pour l'art sont bien plus aisés à définir que dans le cas d'Henri IV, son père, c'est grâce à l'œuvre et aux témoignages de son médecin³⁶⁰. Son *Journal* est ponctué de remarques, de notes, qui n'ont

³⁵⁷ Madeleine Foisil, *L'enfant Louis XIII*, op. cit., p. 89.

³⁵⁸ Madeleine Foisil, *La vie quotidienne au temps de Louis XIII*, op. cit., p. 150-151.

³⁵⁹ *Ibidem*.

³⁶⁰ «Il a remarqué chez ce petit garçon rétif à l'étude, rude dans son goût excessif pour l'exercice physique et sa passion pour l'art cruel de la chasse, la délicatesse de l'âme pour le chant, pour la musique. Lui-même dessinateur a découvert ce don de l'enfant et le lui a fait très tôt exercer et cultiver pour le bonheur de celui-ci [...].», remarque Madeleine Foisil, *L'enfant Louis XIII*, op. cit., p. 93.

jamais été faites sur aucun autre roi. Au fur et à mesure des jours et des années, nous avons ainsi pu relever diverses anecdotes, témoignant d'une passion certaine de Louis pour les arts et la musique, sur lesquelles nous reviendrons.

Louis XIII reçut une éducation solide et le conseil de nombreux professeurs prestigieux. «Apprendre la danse, la musique, un peu de mathématiques, savoir tirer des armes, aller ensuite en garnison à Metz et à Calais pour se familiariser avec le métier militaire, après quoi passer quinze mois dans une “académie”, à Paris, afin de devenir un bon homme de cheval était le programme d'éducation d'un garçon bien né³⁶¹. Louis XIII avait suivi ce programme, mais cependant il avait eu davantage et mieux³⁶². En effet, il est important de souligner, à la suite d'Hélène Himelfarb, que dans les appartements de Saint-Germain, où le jeune Dauphin grandit, les occasions de multiplier les jeux de danse, de musique, de construction, de peinture et autres travaux manuels ne manquent pas, et «qu'il s'agit de chercher dans une vie quotidienne et ordinaire [et au travers des travaux du médecin royal] les modalités d'un apprentissage par imprégnation et familiarité dans un milieu, un cadre, si pénétrés de pratique artistique [...] qu'elle se distingue à peine du mode de vie, qu'elle est travail et jeu tout ensemble, et qu'on ne peut même imaginer l'existence sans elle. L'enseignement des maîtres pourra venir ensuite : il consolidera, affinera, informera les acquisitions du premier âge, permettra aux préférences et aux dons de se préciser³⁶³ ; et c'est bien sur ce point qu'il faut également insister.

Si, s'appuyant sur le témoignage de son père, écuyer et confident de Louis XIII, Saint-Simon relève dans le *Parallèle entre les trois rois Bourbons* l'ignorance³⁶⁴ du roi et met à mal son éducation, il n'y a qu'à ouvrir le *Journal* de son médecin Jean Héroard pour se persuader du contraire ; les études du Dauphin ne furent pas négligées. Elles n'ont point, selon l'esprit du temps, été doctes et savantes, ce que note Madeleine Foisil :

elles ont été ponctuelles, régulières. Commencées en 1603, elles s'achèvent en 1614. Elles sont courtes car le roi n'est qu'un adolescent de treize ans lorsque, avec la proclamation de sa majorité, il cesse d'étudier. Au lendemain de celle-ci, il eût fallu le prendre en main pour l'instruire aux

³⁶¹ Nicolas Pasquier, *Lettres*, Paris, 1623, in-12, p. 321. Référence empruntée à Louis Batiffol, *Le Roi Louis XIII à vingt ans*, Paris, Calmann-Lévy, 1910, p. 114.

³⁶² Louis Batiffol, *Le Roi Louis XIII à vingt ans*, *op. cit.*, p. 114.

³⁶³ Hélène Himelfarb, «L'apprentissage du mécénat royal : le futur Louis XIII face aux arts dans le journal d'Héroard pour l'an 1608» in *L'âge d'or du Mécénat (1598-1661)*, Colloque International du C.N.R.S. (mars 1983), p. 25-36, Paris, Editions du C.N.R.S., 1985, p. 28.

³⁶⁴ Ce dernier écrit ainsi : «on le laissa croupir dans l'oisiveté, dans l'inutilité et dans une ignorance si parfaite de tout, qu'il s'est souvent plaint à mon père [Claude de Saint-Simon] dans la suite, en parlant de son éducation qu'on ne lui avait même pas appris à lire». Saint-Simon cité par Madeleine Foisil, *L'enfant Louis XIII*, *op. cit.*, p. 132. Toutefois, il suffit une fois encore de lire le *Journal* d'Héroard pour se rendre compte que l'amertume naturelle inhérente au caractère du prince et la malveillance du mémorialiste déforment significativement la réalité : «aime l'action, jamais oisif, trouve toujours de quoi passer le temps, ennemi du repos, va toujours de ça de là sans tenir en place, les jeux oisifs ne lui plaisent pas...», indique le médecin au fil des pages.

affaires, assister au Conseil, prendre des responsabilités. C'est là où on le laisse croupir dans l'oisiveté³⁶⁵.

Ce document, riche en informations, que constitue le *Journal* d'Héroard, nous permet cependant de saisir ce que fut le quotidien du jeune Dauphin dans sa réalité concrète ; d'enfant, d'adolescent, de jeune roi. Aussi souligne-t-il que, s'il n'aimait pas l'étude et cherchait toujours prétexte à se dérober, Louis reçut néanmoins un enseignement quotidien. «Etudie», écrit régulièrement et simplement Héroard, sans toujours nous donner des détails quant au contenu de ces leçons.

Dès l'âge de quatre ans, grâce aux jeux inventés par sa nourrice, l'enfant royal sait déjà nommer toutes les lettres et les reconnaît toutes. «Il apprit [ensuite] à lire dès l'âge de cinq ans par les soins d'un clerc, Dumont, attaché à la Chapelle, le médecin de son père, Hubert, lui apprit ses premiers mots en latin, Yveteaux continua [et] lui enseigna également l'histoire, la géographie»³⁶⁶. Bassompierre rapporte d'ailleurs, dans son journal, que le jeune Dauphin contesta vertement ses propos au sujet d'un fait historique concernant Catherine de Médicis, que Louis XIII semblait mieux connaître que le brillant gentilhomme : «vous ne pensiez pas Monsieur, dit Montpouillan à Bassompierre mortifié, que le roi sut ces choses-là comme il les sait et beaucoup d'autres encore»³⁶⁷. A la suite de Vauquelin des Yveteaux, le «vénérable Nicolas Lefèvre, [puis] Monsieur Fleurance Rivaut, un homme fort savant aux mathématiques»³⁶⁸, devinrent ses professeurs. Comme langue étrangère, son père souhaitant qu'il en étudie, il apprit l'espagnol auprès d'Ambroise de Salazar, et l'italien qu'il comprenait suffisamment pour, selon les dires d'Héroard, pouvoir suivre une comédie. Les mathématiques lui furent également enseignées. Mais comme le signale Gonzague Truc, «le fruit de cette belle pédagogie fut que dès qu'il s'y mit, Louis XIII fut dégoûté de l'étude et le resta [...]»³⁶⁹ ; le travail scolaire ne lui plaisait que peu, «il n'aimera nullement les lettres, gémissait Monsieur Lefèvre, le précepteur, ni les gens de lettres : il a un grand dédain des lettres»³⁷⁰. Dès qu'il le pourra, le jeune roi congédiera ses précepteurs. Ce qui permit à Gonzague Truc de conclure assez durement : «son esprit paresseux et sans curiosité ne se

³⁶⁵ Madeleine Foisil, *L'enfant Louis XIII*, op. cit., p. 132.

³⁶⁶ Gonzague Truc, *Educations de princes*, Abbaye St-Wandrille, Edition de Fontenelle, 1947, p. 9. L'auteur rajoute que la géographie «trouvait grâce [à ses yeux] surtout à cause des cartes qui permettaient au jeune amateur de dessin de s'exercer».

³⁶⁷ François de Bassompierre, *Mémoires du maréchal de Bassompierre, contenant l'histoire de sa vie et de ce qui s'est fait de plus remarquable à la cour de France pendant quelques années*, op. cit., p. 154.

³⁶⁸ Louis Batiffol, *Le Roi Louis XIII à vingt ans*, op. cit., p. 114.

³⁶⁹ Gonzague Truc, *Educations de princes*, op. cit., 1947, p. 9.

³⁷⁰ Louis Batiffol, *Le Roi Louis XIII à vingt ans*, op. cit., p. 115.

fixait et ne suivait que difficilement. Les deux petites heures d'exercices scolaires où il était soumis chaque jour le lassaient»³⁷¹.

II-2-2-1. Roi soldat, roi danseur, l'éducation chorégraphique et militaire du Dauphin

Cependant, de la curiosité, le jeune Louis XIII n'en manquait pas pour ce qui lui tenait à cœur, c'est en tout cas ce qu'il ressort du *Journal* de son médecin. Très tôt, ce dernier a remarqué l'attirance, voire la fascination, de l'enfant pour tout ce qui avait trait aux soldats, aux armes et à l'art de la guerre ; il avait une collection d'arquebuses, jouait souvent en s'imaginant, avec ses soldats de poterie ou les enfants qu'il avait pour compagnons de jeu, en plein cœur de la bataille. Dès son plus jeune âge, et ceci bien évidemment pour des questions de sécurité, l'enfant fut mis en relation avec des soldats, des officiers et autres hommes forts qui l'initièrent bien vite aux exercices militaires, lui en apprirent les gestes et lui montrèrent les armes. «A l'extérieur du château veille une compagnie de gardes [...]. Troupe assez nombreuse [...], c'est au moins une cinquantaine d'hommes en exercice ; troupe anonyme, Héroard ne désigne par leur nom que quelque cinq ou six soldats : Monsieur de Belmont, lieutenant de Monsieur de Mansan, Cressy, enseigne de Monsieur de Mansan, Lacourt, exempt des gardes du corps, La Rivière, archer des gardes du corps, Richard, arquebusier et surtout le soldat d'Escluseaux qui a été le compagnon de jeux de l'enfant»³⁷². Ainsi, dès sa prime enfance, le futur roi, le futur soldat, le premier du royaume, est familiarisé avec le milieu militaire, et vit au rythme des défilés, des arquebusades, des sons de canons et de tirs, et des divers exercices militaires auxquels il prend rapidement part. L'enfant sait à peine marcher qu'il a déjà en sa possession un conséquent cabinet d'armes. Sa première épée lui est offerte par Corisande, ancienne maîtresse d'Henri IV, qui lui fera également parvenir sa première arbalète. Catherine, sœur d'Henri IV et duchesse du Bar, offrira également pour présent à son neveu de deux ans, des armes complètes de la hauteur d'un pied, comme jouets. Très tôt, le jeune Dauphin parade ainsi dans sa panoplie de guerrier : son costume de guerre, son armure en acier. Le 14 juillet 1604, l'enfant n'a pas encore trois ans, la cour assiste à une des premières scènes de vêtue. D'autres cérémonies du genre suivront régulièrement pour le plus grand plaisir de Louis XIII. Héroard insiste sur les goûts de l'enfant pour l'exercice militaire : «il était extrêmement porté à ce métier : toutes les chutes de ses discours, de ses chansons, de ses actions étaient les tambours, les soldats, les armes et la guerre»³⁷³.

³⁷¹ Gonzague Truc, *Educations de princes*, op. cit., 1947, p. 9.

³⁷² Madeleine Foisil, *L'enfant Louis XIII*, op. cit., p. 64-65.

³⁷³ *Ibid.*, p.66. Héroard souligne ainsi que le dimanche 24 juillet, 1605, «tout au long du dîner il est transporté et comme ravi de la musique des violons du Roi, qui étoient quinze, auxquels, pour la fin, il commanda de jouer *la guerre*, n'ayant dit que ce mot durant tout le dîner ; ils ne la surent jouer». Jean Héroard, *Journal de Jean Héroard sur l'enfance et la jeunesse de Louis XIII (1601-1628)*, extrait des manuscrits originaux, Paris, Firmin

Louis XIII possédait en outre un goût extrême pour l'exercice physique. Aux préoccupations ordinaires du jeune prince s'ajoutent également l'escrime, puis plus tard, à l'âge de quatorze ans, l'équitation avec Pluvinel. Il excellait également dans les divers sports de l'époque, dont le paemail³⁷⁴, jeu qui consiste à pousser avec un maillet une boule de bois que l'on fait passer sous des arceaux appelés passes. «Il y est instruit par un de ses gentilshommes, Antoine de Vendelet. L'exercice demande adresse, précision, douceur et force, tout à la fois»³⁷⁵ ; ce plaisir enfantin sera remplacé par le jeu de paume, discipline de gentilhomme. L'équitation et la chasse sont aussi des exercices nécessaires à l'apprentissage d'un futur roi, et auxquels Louis XIII s'adonnera avec passion.

Il en est un toutefois que le Dauphin appréciera bien peu, et qui pourtant tient une place très importante dans le journal d'Héroard et qui revient donc souvent dans les propos du médecin : il s'agit de la danse. Le futur roi y fut également initié très tôt et, par mimétisme et par jeu, apprit seul au début quelques pas : «le mercredi 28 juin 1606 : [...] Descluseaux, soldat aux gardes, entre après le dîner du Dauphin, qui dit en le voyant : “*Hé ! velà mon mignon, vené mon mignon Décuseaux*” ; ce soldat avoit accoustumé de le faire jouer. Après souper il se retourne en sa chambre, joue du violon en concert avec le luth, et chante : *En me revenant*, etc., puis danse le *Balet des grenouilles*, la morisque, fort joliment et en cadence, sans avoir été instruit»³⁷⁶. Il sut bientôt interpréter, devant les courtisans de son père, des danses de différents genres : sarabande, bourrée, branle simple ou saugrenée. Il dansait fréquemment et on peut déceler à nouveau dans le *Journal* d'Héroard combien la danse était bel et bien considérée comme un exercice du corps, un exercice physique permettant d'acquérir rigueur et discipline, préparant à l'art militaire, et qui faisait, de ce fait, partie intégrante de l'éducation royale³⁷⁷. «Etudié, écrit, dansé, tiré des armes, joué à la paume...», écrit ainsi Héroard³⁷⁸. «Une autre fonction politique (le mot étant entendu au sens général de participation commune à la bonne marche de l'Etat) impartie au spectacle est [en effet] à souligner : les carrousels³⁷⁹, les courses de bague ou les ballets préparaient les jeunes nobles à

Didot, tome I, p. 141. Un mois plus tard, le médecin note encore «qu'à souper, il commande à Boileau et à Indret, qui jouoient entre la porte de la chambre et de la salle : *Jouez le combat* ; c'étoit un ballet où il y avoit à darder les uns contres les autres, qu'il avoit autrefois vu danser à sa nourrice [...]». *Ibid.*, tome I, p. 149-150.

³⁷⁴ Version ancienne du croquet.

³⁷⁵ Madeleine Foisil, *L'enfant Louis XIII*, op. cit., p. 71.

³⁷⁶ Jean Héroard, *Journal de Jean Héroard sur l'enfance et la jeunesse de Louis XIII (1601-1628)*, extrait des manuscrits originaux, op. cit., tome I, p. 195.

³⁷⁷ Voir également à ce sujet Baldassare Castiglione, *Le livre du courtisan*, op. cit., ainsi que Jean Tabourot, *Orchésographie*, op. cit..

³⁷⁸ Jean Héroard, *Journal de Jean Héroard sur l'enfance et la jeunesse de Louis XIII (1601-1628)*, extrait des manuscrits originaux, op. cit., passim.

³⁷⁹ Le lien entre guerre et spectacle était plus clairement visible encore lors des carrousels et spectacles équestres lors desquels les jeunes nobles rivalisaient d'adresse. Voir Anne Surgers et son analyse du *Carrousel de 1612*. Anne Surgers, «Les cadences et bransles des Cieux, spectacles, fêtes et cérémonies à l'époque de Louis XIII» in

leur futur métier de chefs de guerre»³⁸⁰. La danse et son apprentissage étaient de fait considérés comme une composante forte, indispensable à l'éducation des aristocrates, et bien évidemment du prince :

danser, comme aller à la chasse des journées entières, permettait de discipliner et d'aguerrir les corps. [A titre d'exemple, il est à noter que] l'un des gestes caractéristiques de la danse baroque est la rotation du poignet, qui accompagne les rythmes des pas et des figures. Ce geste a progressivement perdu de son sens originel : au XIX^e siècle, la danse dite classique, héritière dans la forme de la danse baroque, en a fait un geste gracieux. C'est un contre-sens, puisque la rotation du poignet est, en fait, un exercice d'assouplissement, nécessaire pour manier plus sûrement l'épée. Ce geste, devenu "charmant", était au XVII^e siècle un geste qui préparait à la défense et à l'attaque, voire à la mise à mort de l'adversaire. C'[était] un geste pour tuer³⁸¹.

La pratique de la danse enseignait en outre à chaque danseur le rôle qu'il pouvait jouer dans un ensemble plus grand. Par l'exercice de cet art, leur était ainsi divulgué «comment [chaque] corps pouvait devenir [l']élément d'un ensemble plus vaste et unifié : le corps de ballet, ou le corps de musique. [...] La fusion des corps individuels en un corps unique et plus vaste est l'une des conditions d'une armée efficace : on parle d'ailleurs d'un corps d'armée. Faire partie du corps de ballet était bien un apprentissage pour constituer, ou faire partie, d'un corps d'armée»³⁸². On voit là encore comment, par la danse³⁸³ et la pratique de l'art équestre, étaient aguerris les jeunes nobles formés dès leur plus jeune âge aux exercices militaires, au vu d'une carrière vouée à la défense de l'Etat.

Le statut-même de la danse à cette époque peut dès lors constituer une explication possible du désintérêt du roi pour cet exercice ; la danse faisait partie de l'éducation royale³⁸⁴, elle était inscrite dans son emploi du temps journalier, tandis que d'autres exercices, tels que la musique ou le dessin, arts d'agrément, qui ne lui étaient pas imposés, représentaient de véritables plaisirs, des loisirs en somme. Néanmoins, le futur roi se devait de savoir danser. Aussi, reçut-il des leçons jusqu'à l'âge de vingt-deux ans, à son grand dam. En effet, Louis XIII éprouvait une véritable désaffection pour la danse, ce dont témoigne une nouvelle fois Héroard : «danse à regret ; il n'aime pas la danse de son naturel ; de sa nature, il ne s'y plaît guère... et si il faisait bien, il le fait pour faire les révérences à Monsieur de Souvré qui

Au temps de Louis XIII, Jean Duron (dir.), Versailles, CMBV, Wavre, Mardaga, coll. «Regards sur la musique», 1, 2007, p. 129-130.

³⁸⁰ Anne Surgers, «Les cadences et bransles des Cieux, spectacles, fêtes et cérémonies à l'époque de Louis XIII» in *Au temps de Louis XIII*, op. cit., p. 128.

³⁸¹ *Ibidem*.

³⁸² *Ibidem*.

³⁸³ «[...] On rappellera [par ailleurs] que les artificiers exerçaient leur métier tant pour détruire l'ennemi par le feu que pour inventer des effets spectaculaires d'éclairage lors des fêtes. Dans les deux cas, les mêmes techniques et les mêmes outils étaient utilisés». *Ibid.*, p. 130.

³⁸⁴ «L'apprentissage en était précoce, et [à] l'âge adulte, tout un trésor de danses et de chants devait normalement se trouver intégré dans la personnalité» souligne Hélène Himelfarb. Hélène Himelfarb, «L'apprentissage du mécénat royal : le futur Louis XIII face aux arts dans le journal d'Héroard pour l'an 1608» in *L'âge d'or du Mécénat (1598-1661)*, op. cit., p. 33.

le forçoit à bien les apprendre»³⁸⁵, ne cesse-t-il de répéter. Pour se persuader plus encore de ce rejet de l'enfant royal pour cet art, il suffit de se référer à quelques savoureuses anecdotes du médecin : «le mercredi 19 septembre 1607, M^e de Monglat luy demandoit s'il vouloit pas estudier et danser. “He mamanga attendé encore un peti, mamanga, je vous le diray de moymesme”. Je luy demande : “Monsieur, lequel aimés-vous le mieux, ou estudier ou danser ?” “*J'aime mieu étudié*”»³⁸⁶.

Cependant, c'est quasiment au sortir du berceau que le jeune Dauphin s'exerce à cet art et effectue ses premiers pas de danse. Si ce n'est qu'en 1606 qu'Héroard note que Louis s'initie à la danse en apprenant la sarabande et le branle gai, aux dires du médecin, le jeune prince a déjà à maintes reprises démontré ses capacités³⁸⁷ aux grands de la cour, ainsi qu'aux visiteurs étrangers, tels que les ambassadeurs espagnols et à Il Clarissimo Dandolo, ambassadeur extraordinaire de Venise³⁸⁸. L'enfant se donne également à voir par les divers courtisans qui fréquentent l'entourage de ses parents : le mercredi 16 février 1605, à une heure et demie, vient Madame la duchesse de Deux-Ponts, qui, «le soir au paravant, estoit arrivée à dix heures. Il danse la gaillarde, la sarabande, la vieille bourrée»³⁸⁹, chose qu'il réitère plusieurs fois, en dansant par exemple le 26 mars de la même année devant la comtesse de Moret³⁹⁰ venue le voir. Ses parents l'encouragent également à danser régulièrement devant eux : «dîné avec le Roi ; il danse devant le Roi la bourrée où il compose des grimaces, la sarabande, la gavotte, les remariés, et plusieurs autres danses : le Roi le baise, l'embrasse, et à une heure part après midi pour retourner à Paris»³⁹¹ ; ou encore : «à cinq heures, la reine arrive de Paris, il est mené au devant d'elle presque hors la porte de l'escalier, remonte avec elle en sa petite chambre, danse sarabande, bourrée, le branle simple, la saugrenée, puis dit : *Maman, ai-je bien dansé ?*»³⁹². Pourtant, si ce spectacle de l'enfant royal, tellement à même d'interpréter les danses de son temps, ravit la famille royale comme les courtisans, le Dauphin n'aime nullement se donner ainsi à voir, comme le note son médecin : «le lundi 9 janvier 1606, il va à la salle du bal, danse toutes sortes de danses ; on en rit de le voir si joliment

³⁸⁵ Jean Héroard, *Journal de Jean Héroard sur l'enfance et la jeunesse de Louis XIII (1601-1628)*, extrait des manuscrits originaux, *op. cit.*, *passim*.

³⁸⁶ Jean Héroard, *Journal de Jean Héroard, médecin de Louis XIII*, *op. cit.*, tome I, p. 1302.

³⁸⁷ Nous ne manquerons de voir néanmoins dans les applaudissements et les acclamations du public quelques expressions d'encouragement, mais aussi de flatterie de circonstance devant la gestuelle du bébé royal.

³⁸⁸ Lors de sa venue, en 1603, Louis n'est alors âgé que de deux ans.

³⁸⁹ Jean Héroard, *Journal de Jean Héroard sur l'enfance et la jeunesse de Louis XIII (1601-1628)*, extrait des manuscrits originaux, *op. cit.*, tome I, p. 117.

³⁹⁰ *Ibid.*, tome I, p. 121-122.

³⁹¹ *Ibid.*, tome I, p. 117.

³⁹² *Ibid.*, tome I, p. 118.

danser, il cesse la danse, incontinent, fâché, et dit : *Je veux pas qu'on rie, je veux pas donner du plaisir*, et ne voulut plus danser»³⁹³.

II-2-2-2. A l'école de la cour, savoir paraître dans les spectacles et ballets auliques

Si Louis XIII reçut une éducation musicale et chorégraphique auprès du personnel de ses parents, et fut poussé par eux dans ces exercices, tant artistiques que relevant d'une appartenance à la haute société de cette époque, le Dauphin fut également convié très souvent chez l'ex-femme de son père, Marguerite de Valois. En effet, Héroard nous apprend que la famille royale, et donc Louis XIII, recevait ou était régulièrement reçue par la Reine Margot, grande mécène en matière d'art et salonnière de grande réputation. Chez elle aussi, il fut éduqué à la musique, spectateur ou bien acteur de certains ballets de cour. «Mené en carrosse chez la reine Marguerite [qu'il doit sous l'ordre de Marie de Médicis appeler Maman], où il joue au jardin, danse au bal», souligne son médecin³⁹⁴. C'est donc également auprès des puissants de l'époque, de certains nobles détenteurs du bon goût en ce qui concerne l'art et la culture, que Louis parfait son apprentissage.

Mais c'est surtout à la fin de l'hiver que le Dauphin prend part à la fête. A la danse de société, aux bals auxquels le jeune prince fut formé, se joint alors la danse théâtrale. Chaque année, durant la période du Carême, Louis XIII devait donner un grand bal au Louvre. Lors de ces réjouissances, un ballet était également représenté, un ballet auquel le souverain, la famille royale, et nombre de grands seigneurs et courtisans prenaient part. Le Dauphin figurait également lors de telles représentations, pour le plus grand plaisir de ses parents. En l'hiver 1608, il *recorde* [rèpète] une douzaine de fois, avec application et ardeur, "son ballet" intitulé le *Ballet des Lanternes*³⁹⁵ ; le 21 février 1608, le ballet est alors donné, en masques et costumes, en présence d'Henri IV, en sa grande chambre du Château-Vieux. «Le ballet c'estoit les falots pource qu'ils avoient chascun ung demicerle revestu de lauriers et au-dessus ung petit falot où il y avoit de la bougie allumée : faisoient trois figures, ung H [pour Henri, le roi], ung O [pour Orléans] et ung L [pour Louis], puis passent sous les cercles, et à la fin une courante»³⁹⁶. Le Dauphin, faisant partie des neuf enfants qui participèrent à ce ballet, «dansa fort bien son *Ballet des Falots* devant Henri IV qui en pleura de joie parlant a des invités :

³⁹³ Jean Héroard, *Journal de Jean Héroard sur l'enfance et la jeunesse de Louis XIII (1601-1628), extrait des manuscrits originaux, op. cit.*, tome I, p. 169.

³⁹⁴ *Ibid.*, tome I, p. 416. Anecdote datant du lundi 21 décembre 1609.

³⁹⁵ Dénommé également *Ballet des Falots* ou *Ballet des Lanterniers*.

³⁹⁶ Jean Héroard, *Journal de Jean Héroard, médecin de Louis XIII, op. cit.*, tome I, p. 1388. Voir également Hélène Himelfarb, «L'apprentissage du mécénat royal : le futur Louis XIII face aux arts dans le journal d'Héroard pour l'an 1608» in *L'âge d'or du Mécénat (1598-1661), op. cit.*, p. 32.

l'ung Espagnol, et l'autre Italien. Toute la cour l'admira»³⁹⁷. Les spectateurs vantaient en effet sa grâce à jouer son rôle. Toujours au sujet de ce même ballet, où il parut avec beaucoup de mesure et de grâce, et exécuta si bien sa partie, Malherbe note que «certainement sans cajolerie, ceux qui étaient présents disent que de bien grandes personnes eussent été fort empêchées de s'en acquitter si dignement»³⁹⁸. Et le poète s'empresse de composer un sonnet en l'honneur du Dauphin, dont voici un extrait :

Qui témoigne jamais une si juste oreille
A remarquer des tons le divers changement ?
Qui jamais à les suivre eut tant de jugement,
Ou mesura ses pas d'une grâce pareille³⁹⁹ ?

Toutefois, des documents sur cette époque, il ressort bien souvent que «malgré son aptitude pour la danse, Louis XIII ne figura jamais que malgré lui dans les ballets, soit humeur triste, soit orgueil, il n'aimait pas à se donner en spectacle ; et dès qu'il fut le maître de ne plus faire que ce qui lui plaisait, il renonça à des divertissements qui avaient charmé son père, et qui devaient plus tard charmer aussi son fils»⁴⁰⁰. Cependant, s'il n'aimait pas se montrer et danser lui-même, on peut déceler chez le souverain une véritable passion pour ce genre de spectacle ; il aima à s'occuper des sujets de ces ballets, les choisir et collaborer avec les librettistes tels que Etienne Durand, Théophile de Viau ou Boisrobert, et l'on sait également qu'il se plut à composer. Devenu roi, Louis XIII joua dès lors un rôle capital dans l'histoire de la musique ; les ballets de cour, surtout, foisonnèrent. Louis XIII en suscita ou en inspira certains, contribua à d'autres en les interprétant et en composa également, étant en cela «en plein accord avec les goûts les plus profonds de la société sur laquelle il régnait»⁴⁰¹. Semblable intuition, semblable passion pour les spectacles musicaux ne doivent être en rien dissociées de profondes racines enfantines.

³⁹⁷ Jean Héroard, *Journal de Jean Héroard, médecin de Louis XIII*, op. cit., tome I, p. 1388. Le médecin témoigne lui aussi de son admiration pour les aptitudes de l'enfant relevant : «Ils l'ont dansé fort bien ne l'aient point recordé paravant masqués ne habillés». *Ibidem*.

³⁹⁸ François de Malherbe, «Lettre à Peiresc du 8 mars 1608» in *Œuvres*, nouvelle édition recueillie et annotée par Ludovic Lalanne, Paris, Hachette, 1862, volume III, p. 61.

³⁹⁹ François de Malherbe cité par Henri-Valéry-Marc Druon, *Histoire de l'éducation des princes dans la maison des Bourbons de France*, tome I, Paris, P. Lethielleux, [1897], p. 75. Ces vers mettent en outre l'accent sur le don exceptionnel du jeune prince pour la musique, et le fait que Louis XIII avait une oreille délicate et déjà bien développée.

⁴⁰⁰ Henri-Valéry-Marc Druon, *Histoire de l'éducation des princes dans la maison des Bourbons de France*, op. cit., p. 76. Il convient toutefois de nuancer ce propos. Louis XIII prit part aux ballets de cour une fois adulte également. A des fins politiques, ou stratégiques, par amour seulement de l'art, la question se porte plutôt là.

⁴⁰¹ Hélène Himelfarb, «L'apprentissage du mécénat royal : le futur Louis XIII face aux arts dans le journal d'Héroard pour l'an 1608» in *L'âge d'or du Mécénat (1598-1661)*, op. cit., p. 32.

II-2-2-3. Louis, futur mécène, enfant praticien

Ce qui séduit plus encore le Dauphin, et ce dès son plus jeune âge, c'est l'art et le travail manuel ; «il aim[e] tous les arts, peinture, sculpture, musique. Il les aim[e] en praticien, curieux de manier le pinceau, de modeler, d'exécuter un air ou d'en composer»⁴⁰². Il se plaît également à la maçonnerie et à la menuiserie, il fabrique des petits attelages ou de petits canons, s'amuse selon les dires de Bassompierre à imiter les artifices des eaux de Saint-Germain par de petits canaux de plumes, mais plus encore, les Beaux-Arts l'attirent. Il se prend de passion pour le dessin et pour la peinture⁴⁰³. Il tient le crayon et le pinceau avec ardeur, et tente même de sculpter. «Le bon docteur Héroard a été lui-même l'éveilleur de ce don de l'enfant. Lorsque le médecin écrit son *Journal*, il met devant le petit garçon, assis à côté de lui, une feuille de papier et celui-ci dessine ce qu'il voit ; puis il reprend le feuillet, inscrit la date, le court commentaire de l'enfant, enfin il range soigneusement celui-ci dans son registre»⁴⁰⁴. Ainsi, dès l'âge de trois ans, le Dauphin commence à griffonner de petits dessins ; son médecin a d'ailleurs conservé ses premiers crayonnages et ses premières peintures. C'est une distraction à laquelle il continuera à s'adonner durant son règne. Ainsi, Jean Danès nous apprend «qu'après avoir vaqué aux affaires, il donnoit ordinairement les heures d'après dîner pour se divertir ; il prenoit un pinceau, parfois pour ébaucher un tableau et comme il abondoit en jugement, aussi se plaisoit-il en la partie de la peinture qui est la plus judicieuse, savoir à la pourtraiture, qu'il entendoit à merveille»⁴⁰⁵. Les courtisans savaient sa prédilection pour cet art et en prirent bonne note. «C'est une science de laquelle on dit que jamais lourdaud ne fut capable», écrit ainsi Pierre de L'Estoile⁴⁰⁶. Mais les précepteurs du Dauphin voient cet engouement pour le dessin et la peinture d'un bien mauvais œil : «pour les arts, s'écriait Vauquelin des Yveteaux, Sa Majesté doit plutôt en tirer de l'utilité et du contentement par autrui que par lui-même. En peinture, c'est assez qu'il puisse juger de la bonne ou mauvaise composition d'un tableau, de la beauté des sujets... Les princes qui ont été les plus savants en cela ne sont pas ceux qui ont mis leurs affaires en meilleur état !»⁴⁰⁷.

⁴⁰² Louis Batiffol, *Le Roi Louis XIII à vingt ans, op. cit.*, p. 116.

⁴⁰³ L'influence de Marie de Médicis qui avait elle-même appris le dessin du maître Jacopo Ligozzi et, signe de l'attachement qu'elle portait à cet enseignement, avait commandé à Rubens de la représenter jeune en train de dessiner, doit être essentielle dans cette inclination de l'enfant vers la peinture. Les Médicis sont en général les protecteurs des peintres, le legs de Marie à son fils transparait ainsi.

⁴⁰⁴ Madeleine Foisil, *L'enfant Louis XIII, op. cit.*, p. 100-101.

⁴⁰⁵ Jean Danès, *Toutes les actions du règne de Louis XIII*, p. 398, cité par Louis Batiffol, *Le Roi Louis XIII à vingt ans, op. cit.*, p. 116-117.

⁴⁰⁶ Pierre de L'Estoile cité par Louis Batiffol, *Le Roi Louis XIII à vingt ans, op. cit.*, p. 117.

⁴⁰⁷ Vauquelin de Yveteaux cité par Louis Batiffol, *Le Roi Louis XIII à vingt ans, op. cit.*, p. 117. Les «travaux manuels» et notamment ceux qui salissent, comme la peinture ou la sculpture, faisaient également l'objet d'un certain mépris de la part des nobles qui laissaient en outre ces activités aux personnes rémunérées pour cela. Voir à ce sujet l'œuvre de Jonathan Brown, et en particulier sa biographie de Velázquez qui rend compte de cet état d'esprit discriminatoire. Jonathan Brown, *Velázquez : peintre and courtier*, London, Yale University Press, 1986 et Jonathan Brown, *Velázquez*, [Paris], Fayard, impr. 1988.

Le futur roi n'en a que faire ; il est tout à sa passion, s'amusant à imiter les peintres qui l'entourent : le 14 décembre 1606, le Dauphin «s'amuse à peindre, aiant fait venir ung paintre qui lui apprend. Il l'escoute et suit ce qu'il luy dict, maniant aussi dextrement le pinceau que l'ouvrier, et tenant ses couleurs au poulce comme le paintre, qui luy fait tirer ung visage»⁴⁰⁸. L'enfant est tout à cet art et tente du mieux possible de se perfectionner, ce dont témoigne à nouveau son fidèle médecin :

le 6 février 1607, le Dauphin parle avant de s'endormir des peintures qu'il a faites et se prend à conter : «j'ay peint un peti bois, pui j'ay fai une montagne, pui du ciel». Je luy ai demandé «Monsieur y avès-vous mi le soleil et la lune ?». «Non, je n'avé pas de couleu [sic] pou faire des umbage [ombrages] mai demain je veu faire la chasse au bereau [blaireau] pour la pesanté [présenter] à papa. [...] Je ferai une cour où il y ara [sic] un bereau, e mon peti lion, mon peti chien blanc qui se jetera dessus, pui le go [gros] babet [barbet] viendra qui l'eganguera [l'estranglera]». Il n'en pouvoit sortir tant il y prenoit de plaisir. [En effet, le lendemain] il s'assied et accommode une petite toile carrée, et la cloue sur un petit dais pour peindre dessus, ayant auprès de lui le petit-fils de l'un de ses jardiniers, qui savoit peindre et qui lui montre. Il le suit avec son pinceau, froidement, attentivement, dextrement et avec vouloir et affection d'apprendre. Ce désir l'avoit fait lever plus matin que de coutume, il y avoit de l'inclination comme aux autres sortes de mécanique [...]⁴⁰⁹.

Le médecin nous apprend qu'il se fit donner des conseils par divers artistes attachés à sa maison, Beaubrun, Daniel du Monstier, Nicolas Duchesne, ainsi que par le prestigieux peintre de Fontainebleau Fréminet⁴¹⁰. Le sculpteur Franqueville lui donna des leçons de modelage, tout comme Dupré, le graveur en médailles : «le 6 juin 1607, il s'amuse avec de la cire, à faire un visage, pendant que Monsieur Dupré, statuaire du Roi, le tire pour en faire une médaille ; il sait tout ce qu'il faut faire et travaille fort dextrement, polit, fait les cheveux, perce les yeux, les oreilles, tout sur la trace grossière que Monsieur Dupré lui en avoit faite»⁴¹¹. Ces aptitudes s'affirmèrent et Louis XIII les cultiva ; il conserva toute sa vie son goût pour la peinture et le dessin. En février 1611, à la foire Saint-Germain, sa mère voulant lui offrir pour présent une chaîne de diamants, il rétorqua qu'il n'en voulait point et préférait les tableaux. Plus tard, il prit des leçons de peinture auprès de Bunel, l'un de ses peintres, continuant à se divertir en

⁴⁰⁸ Jean Héroard, *Journal de Jean Héroard, médecin de Louis XIII*, op. cit., tome I, p. 1129.

⁴⁰⁹ *Ibid.*, tome I, p. 1170.

⁴¹⁰ Héroard nous relate la rencontre du 16 décembre 1606 entre le prince et le peintre : «[aussitôt que Fréminet arrive auprès de lui, le Dauphin lui montre les peintures qu'il a réalisées] : «j'ai fait ces cerises, j'ai fait cette rose». Fréminet lui dit : «Monsieur, vous plaît-il que je vous fasse faire un oiseau avec la plume ?». Il lui répond gaiement : «Oui ; Mamanga, envoyez quérir mon écritoire» ; il met son papier sur sa petite table et commence à griffonner tout seul un oiseau dont le corps est semé de grosses taches d'encre : «Les taches noires du milieu, dit-il, ce sont les plumes». Fréminet lui propose alors de lui conduire la main et lui fait dessiner un perroquet, mais ce n'est pas sans peine, à cause de l'impatience de l'enfant qui veut aller plus vite que l'artiste. Fréminet dessine ensuite une tête de profil et dit au prince : «Faites un visage comme celui-là. – Ho ! ho ! dit-il en souriant, je ne saurois». Fréminet lui reprend alors la main et lui fait dessiner deux profils, puis, pour terminer la leçon, l'artiste retourne le papier et dessine une belle tête de guerrier coiffé d'un casque ; l'enfant ravi lui donne pour le remercier une grosse poire». Jean Héroard, *Journal de Jean Héroard sur l'enfance et la jeunesse de Louis XIII (1601-1628)*, extrait des manuscrits originaux, op. cit., tome I, p. 234.

⁴¹¹ *Ibid.*, tome I, p. 267.

travaillant à cet art⁴¹². «Il se mit [également] à l'école d'Israël Henriet et de Simon Vouet»⁴¹³. Ce dernier, qu'il nommera premier peintre du roi, lui apprendra l'art du pastel et du portrait.

Héroard relève également d'autres prédispositions, outre le dessin et l'art de la guerre, une passion que Louis cultivera également à l'âge adulte : la musique. Comme le note Gonzague Truc, «son excellence, dans cet ordre de l'art fut la musique ; il en eut la passion de très bonne heure. Il rechercha et groupa curieusement, plus tard, instruments et instrumentistes ; il s'exerça à la composition»⁴¹⁴. De tous les arts, c'est celui qu'il a le plus assidûment pratiqué. Nombre de documents témoignent de cet amour pour la musique, qui put flatter les musiciens de son époque : «sçavoir bien la Musique, écrivait Gantez, n'est pas aujourd'huy peu de chose, puisque nostre puissant Monarque la met au rang de ses plus agréables divertissements»⁴¹⁵.

II-2-3. Louis XIII et la passion de la musique

Le journal du médecin nous permet de découvrir les premiers gestes et passions musicales du petit mélomane : «il aimait la musique», «il aimait extrêmement la musique», «il écoute attentivement avec transports», «tout transporté, comme ravy», «il reste immobile à écouter la musique des voix et de luths, on ne peut le tirer tant il est attentif», ne cesse d'écrire Héroard⁴¹⁶. Et ce dernier de nous relater diverses anecdotes témoignant du transport du roi et de son désir souverain de n'en pas être distrait : «le 1^{er} janvier 1606, il écoute avec intensité, si attentivement qu'il en demeurait immobile. M. de St Aubin veut le faire parler». L'enfant réplique alors froidement et sérieusement : «je pale pas»⁴¹⁷.

II-2-3-1. bercé dans un contexte musical permanent

Dans un premier temps, comme ce fut le cas pour la danse, discipline du corps, sa passion pour la musique est très fortement liée à l'art militaire. Dès son plus jeune âge, l'enfant fut fasciné par les sonneries militaires et apprit de nombreuses chansons traitant de batailles et de la guerre. Ainsi le médecin note, le dimanche 17 avril 1605 : «il me fait redire

⁴¹² «Bunel, peintre du roi décore la petite galerie du Louvre, il décore Fontainebleau, peintre d'église, il œuvre pour la chapelle des Feuillants rue Saint-Honoré, pour la chapelle des Grands Augustins et surtout pour le chœur de Saint-Séverin ; toutes ses œuvres ont disparues. Il meurt en 1614, l'année même où le roi devint majeur». Madeleine Foisil, *L'enfant Louis XIII, op. cit.*, p. 103-104.

⁴¹³ Gonzague Truc, *Education de princes, op. cit.*, p. 9-10.

⁴¹⁴ *Ibid.*, p. 10.

⁴¹⁵ Annibal Gantez, *L'Entretien des Musiciens* (1643), *op. cit.*, p. 35.

⁴¹⁶ Jean Héroard, *Journal de Jean Héroard sur l'enfance et la jeunesse de Louis XIII (1601-1628), extrait des manuscrits originaux, op. cit., passim.*

⁴¹⁷ *Ibid.*, tome I, p. 165.

les mêmes contes que je lui avois faits le matin du jour précédent ; il y prenoit un grand plaisir, les écouitoit attentivement et il lui prenoit des tressaillements de courage quand j'étois sur les combats. Il dit : *J'aurai mon grand tambour bleu et puis le tambour de taine.* [Du Capitaine] – Oui, Monsieur, c'est un tambour de guerre. – *Oui, de guerre, il y va pour gagner sa vie.* – Oui, Monsieur, papa lui donne six francs par mois. – *Et à les soldats ?* – Papa leur donne douze francs. Il répète en soi-même douze francs et dit : *Je leur veux donner six écus, moi*⁴¹⁸. Comme le souligne le médecin, «il s'amuse à la fenêtre du passage entrant au petit cabinet, à faire battre le tambour du sieur de Mainville, capitaine aux gardes, lui fait battre les batteries espagnole, angloise, wallone, italienne, piémontoise, moresque, écossoise, lombarde, allemande, turque, puis la françoise, une chamade, un assaut puis lui dit : *c'est assez ! battez au champ vous en allant [...]*»⁴¹⁹. En outre, le premier instrument qu'il eut entre les mains fut un tambour⁴²⁰ ; il s'y exerçât très tôt devant quelques visiteurs : «le 22 septembre 1602, le clarissimo Marino Cavalli, ambassadeur de Venise, entre en la balustre, ayant demandé permission à Madame de Montglat, le salue, baise sa main, et puis embouche [sic] la sienne, et peu après se couvre. On met au Dauphin son épée au côté et son chapeau en tête, qu'il enfonce en mauvais garçon ; il bat fort et ferme le tambour avec les deux baguettes [...]»⁴²¹. Et le petit prince de s'enorgueillir bien vite de savoir les divers rythmes qui martelaient les progressions militaires : «le Dauphin se joue de son tabourin, bat la batterie des Suisses»⁴²² ; «[il] continue à battre sur son tambourin toutes sortes de batteries»⁴²³ ; «il bat le tambour, bat la françoise, la suisse, l'alarme, la diane, le bandoul et fort bien et en maître»⁴²⁴. Sur la table, utilisant la vaisselle, il s'exerce également à battre la «françoise» et la «suisse», pour le plus grand plaisir d'Henri IV. Liant toujours la musique aux activités royales qui lui furent inculquées, il apprit aussi à jouer du cor de chasse : «il faut que je me remette à jouer du cor de chasse, ce que je fais fort bien, et même être tout un jour à sonner», aurait indiqué Louis XIII à Bassompierre⁴²⁵. Agé de cinq ans, il reçut d'ailleurs sa première trompe de Monsieur de Montbazon et, allant en la galerie, «s'amusait à sonner ce qui est de la chasse, parlant dans sa trompe sans souffler»⁴²⁶.

⁴¹⁸ Jean Héroard, *Journal de Jean Héroard sur l'enfance et la jeunesse de Louis XIII (1601-1628), extrait des manuscrits originaux, op. cit.*, tome I, p. 126.

⁴¹⁹ *Ibid.*, tome I, p. 137.

⁴²⁰ *Ibid.*, tome I, p.95 Héroard notera que le tambour «étoit un de ses plus grands plaisirs» et fréquents sont les moments au cours desquels Louis XIII s'y adonna.

⁴²¹ *Ibid.*, tome I, p. 33.

⁴²² *Ibid.*, tome I, p. 48-49.

⁴²³ *Ibid.*, tome I, p. 51.

⁴²⁴ *Ibid.*, tome I, p. 100.

⁴²⁵ Le Maréchal de Bassompierre cité par Gonzague Truc, *Education de princes, op. cit.*, p. 17.

⁴²⁶ Jean Héroard, *Journal de Jean Héroard sur l'enfance et la jeunesse de Louis XIII (1601-1628), extrait des manuscrits originaux, op. cit.*, tome I, p. 274.

Mais ce n'est pas seulement rattachée à l'art militaire que la musique fascina le jeune Dauphin ; il aima véritablement tout ce qui pouvait toucher à cet art. Comme beaucoup de jeunes enfants, il aima tout d'abord à ce qu'on lui chante des chansons, des berceuses, des noëls : «Doundoun⁴²⁷, chantez l'amour a quitté les cieux»⁴²⁸, demanda-t-il à sa nourrice le 26 septembre 1605. Elle chanta, et chanta encore ; il retint et répéta l'air : «l'amour a quitté les cieux, la demeure des dieux pour descendre en ce bas lieu». Au lever, au coucher, nombreuses sont les chansons qu'apprend le Dauphin et dont nous connaissons les paroles grâce à la lecture d'Héroard ; certaines, semble-t-il, sont même de son invention : «le samedi 2 avril 1605 à Saint-Germain, il se prend à chanter de son invention : Amour a prins Mansan, Pour faire un capitain, Pour me servir quand serai grand... Il en avoit autant dit après dîner, l'inventant et chantant sur le son d'une autre chanson, chantée par sa nourrice et Mademoiselle de Ventelet»⁴²⁹. Certaines sont au vieux répertoire de chansons enfantines parvenues jusqu'à nous, comme la chanson de Robin :

Robin s'en va à Tours
Acheter du velours
Pour faire un casaquin :
Ma mère je veux Robin»⁴³⁰.

Ou bien encore celle de Guillaume, que le Dauphin chante le 29 janvier 1606 en donnant des aubades :

Guillaume, Guillaume.
Ho ! pauvre Guillaume,
Te lairras-tu mourir⁴³¹ ?

Il chante d'autres chansons populaires, telles que *Mon père trois moulins avait*, des airs avec accompagnement de luth, il chante également des Noëls : *A la venue de Noël chacun se doit bien réjouir*⁴³².

Toutefois, le répertoire du jeune prince ne s'embarrasse pas toujours d'autant de délicatesse. Certaines chansons rapportées par le médecin royal n'ont plus rien à voir avec le répertoire des mélodies enfantines, et on peut s'étonner de ce qu'un enfant si jeune et, qui plus est, de sang royal, connaisse des chansons à boire, dont «*Rinceu de bouteille où étais-tu*», et chansons licencieuses : «*Qui veut ouïr chanson : La fille au roi Louis, Bourbon l'a tant aimé qu'à la fin l'engrossa. Vive la fleur de lys*», chante le Dauphin âgé de quatre ans ; c'est la chanson dont il se faisait endormir, nous renseigne son médecin !

⁴²⁷ C'est ainsi qu'il appelait sa nourrice.

⁴²⁸ Jean Héroard, *Journal de Jean Héroard sur l'enfance et la jeunesse de Louis XIII (1601-1628)*, extrait des *manuscrits originaux*, op. cit., tome I, p. 152.

⁴²⁹ *Ibid.*, tome I, p. 123.

⁴³⁰ *Ibid.*, tome I, p. 120.

⁴³¹ *Ibid.*, tome I, p. 174.

⁴³² Voir Madeleine Foisil, *L'enfant Louis XIII*, op. cit., p. 100.

C'est donc bien d'éducation musicale par imprégnation, pourrait-on dire, qu'il s'agit tout d'abord ; «comme beaucoup d'enfants, le Dauphin chante ce qu'on chante autour de lui. Ce n'est donc point le révélateur d'un talent particulier»⁴³³. Cela reflète, en tout cas, le fait que le jeune prince fut très tôt bercé par la musique. Dans sa chambre, dans son lit, à table, au dîner comme au souper, la musique l'accompagne. Comme le souligne Héroard, dès l'âge de trois ans, des musiciens sont attachés à sa maison ; ainsi, «le Dauphin avait pour violon et joueur de mandore Boileau et pour joueur de luth Florent Hindret, d'Orléans pour l'endormir», note le médecin⁴³⁴. Aussi, grâce à quelques scènes narrées par Héroard, nous pouvons surprendre divers moments de la vie du jeune Louis : le 7 novembre 1605, au dîner, il s'endort en mangeant une poire confite, «je dis a son violon et joueur de luth qu'ils jouassent la guerre. Le voilà soudain revenu a soy et se prend à dire *aux armes !*»⁴³⁵. Le 11 juin 1606, il est également à table, il joue des doigts sur son verre, «à la cadence d'une courante que son violon et joueur de luth jouaient entre la porte de la salle et la chambre du roi»⁴³⁶. Et les exemples se multiplient, mettant en évidence le plaisir certain du jeune enfant à écouter de la musique : le 13 janvier 1607, «à onze trois quarts dîné, il danse dans sa chaise en mangeant au son du luth et du violon, boit de même, faisant branler son verre en buvant, s'amuse à tout ce qu'il voit faire, s'enquiert des choses et de leur usage»⁴³⁷. Le 28 janvier 1607, «Indret et Boileau jouint du luth et du violon, il y estoit si attentif qu'il en restoit en mangeant ; et sur une certaine courante qu'ils exécutèrent, “Ha vela que j'aime tant”, il dansoit et mouvoit aux cadences. Ils cessent a jouer... “Joué, joué encore queuque chose mais gravement et en maistre”»⁴³⁸. L'enfant se montre d'ailleurs très autoritaire lorsque la musique ne se fait assez rapidement entendre, c'est ce que nous confie son médecin : «Indret, son joueur de luth, étoit en la ruelle du lit de sa nourrice où il fut longtemps à accorder son luth ; l'impatience le prend : *Indret, il y a trois jours que vous accordez votre luth ! Jouez ! dit-il impérieusement, car il attendoit la musique, qu'il aimoit fort [...]*»⁴³⁹. Il appréciait également le jeu de son joueur d'épINETTE La Chapelle, et les moments durant lesquels Bailly chantait en s'accompagnant de son luth. Selon Louis Batiffol, Louis XIII «avait [également] deux groupes de musiciens : la musique de la chambre, qui comprenait neuf chantres : un haute-contre, cinq basses-contres, trois enfants comme soprani ; plus sept instrumentistes :

⁴³³ Madeleine Foisil, *La vie quotidienne au temps de Louis XIII*, op. cit., p. 152.

⁴³⁴ Jean Héroard, *Journal de Jean Héroard sur l'enfance et la jeunesse de Louis XIII (1601-1628)*, extrait des manuscrits originaux, op. cit., tome I, p. 62.

⁴³⁵ Jean Héroard, *Journal de Jean Héroard, médecin de Louis XIII*, op. cit., tome I, p. 818.

⁴³⁶ *Ibid.*, p. 988.

⁴³⁷ Jean Héroard, *Journal de Jean Héroard sur l'enfance et la jeunesse de Louis XIII (1601-1628)*, extrait des manuscrits originaux, op. cit., tome I, p. 243.

⁴³⁸ Jean Héroard, *Journal de Jean Héroard, médecin de Louis XIII*, op. cit., tome I, p. 1162.

⁴³⁹ Jean Héroard, *Journal de Jean Héroard sur l'enfance et la jeunesse de Louis XIII (1601-1628)*, extrait des manuscrits originaux, op. cit., tome I, p. 244. Anecdote datée du vendredi 19 janvier 1607.

deux joueurs de luth, deux joueurs de hautbois, un joueur d'épinette et deux joueurs de flûte ; puis la musique de la chapelle»⁴⁴⁰. Adulte, Louis XIII s'occupait d'ailleurs personnellement, toujours selon Louis Batiffol, du bon fonctionnement de sa musique : «il veillait à l'éducation des enfants choristes, les confiait à un maître spécial pour les instruire. Si un de ces chanteurs venait à manquer, il envoyait très loin pour le remplacer, jusqu'à Tours, ou réquisitionnait quelque religieux célèbre pour sa voix qu'on enlevait à son cloître, moyennant une gratification. Le roi dirigeait lui-même ses chœurs dans sa chambre»⁴⁴¹. Le Dauphin recevait également fréquemment la visite de violoneux, de bohémiens ou musiciens étrangers, à sa Maison ; ainsi, le mercredi 3 août 1605, «à dîner il mange sans dire mot et comme transporté de joie d'ouïr jouer un flageolet d'un estropié que l'on nommoit cul-de-jatte, lequel [avait] joué longtemps et deux violons avec lui»⁴⁴². Il en est de même le lundi 16 janvier 1606 où «[s'amusant] à voir travailler les maçons qui raccoustroient son âtre, est toujours parmi eux ; il arrive un joueur de musette poitevin ; il l'écoute assez longtemps, attentivement comme immobile [...]»⁴⁴³. Ce sont aussi les sons mélodieux des fêtes de cour données par le roi, la reine ou bien par quelques courtisans qui rythmèrent son enfance et son adolescence. Les violons du roi, la musique de la reine, la musique de voix et de luths, celle de la Chapelle du roi, accompagnent son quotidien. Louis n'est pas forcément présent à toutes les réjouissances, mais il écoute souvent de l'extérieur, sur une terrasse proche. Héroard nous relate également ces moments où l'enfant est en présence des musiciens de ses parents : «le dimanche 12 juin 1605, ramené à cinq heures au vieux château, il va en sa chambre, où il fait jouer et chanter la musique de la reine (quatre luths et deux voix de petits enfants) et l'écoute avec ravissement»⁴⁴⁴. Certaines fois, le jeune prince lui-même réclame que les musiciens du roi soient présents à son dîner ou à son coucher : «le dimanche 14 août 1605, après la messe il dit au Roi : *Papa, vous plaît i que votre musique vienne chanter à ma chambre ?* – «Oui, mon fils» – *Venez chanter grâces à mon dîner, papa le veut.* Il va en sa salle ; à midi, dîné ; la musique du Roi chanta *Laudate* ; il l'écoula avec transport, tant il aimoit la musique»⁴⁴⁵.

Puis, à son tour, le Dauphin devient un petit interprète, joue de sa mandore, de son luth et de son violon, participe également à des petits concerts avec ses musiciens. Comme le note Hélène Himelfarb, «la pratique instrumentale est alors une part si constituante de la vie qu'elle accompagne tous les âges, dès le premier ; les très petits musiciens que vont graver ou

⁴⁴⁰ Louis Batiffol, *Le Roi Louis XIII à vingt ans*, op. cit., p. 120-121.

⁴⁴¹ *Ibid.*, p. 121.

⁴⁴² Jean Héroard, *Journal de Jean Héroard sur l'enfance et la jeunesse de Louis XIII (1601-1628)*, extrait des *manuscrits originaux*, op. cit., tome I, p. 142-143.

⁴⁴³ *Ibid.*, tome I, p. 171.

⁴⁴⁴ *Ibid.*, tome I, p. 135.

⁴⁴⁵ *Ibid.*, tome I, p. 147.

peindre Callot ou les Le Nain ne [le] démentiront pas. [...] On ne lui voit pas, à cet âge tendre, de leçon en forme, mais le contact avec les instruments est constant et apparemment profitable»⁴⁴⁶. Le Dauphin jouait ainsi de plusieurs instruments. «Le musicien Florent Indret lui avait appris à pincer du luth, l'instrument à la mode. Il jouait de la guitare. En bon chasseur qu'il était, il sonnait du cor. Il chantait aussi et faisait sa partie. Personne ne paraît lui avoir donné de leçon»⁴⁴⁷. Dans son *Journal*, Héroard nous livre même qu'il jouait du clavecin⁴⁴⁸. Dans son *Portrait du Roi*, De Bellemaure indique ainsi que «son inclination à la musique étoit si grande que, sans avoir étudié seulement une règle, il chantoit avec les maîtres sans faire presque un faux ton»⁴⁴⁹. Louis aimait en effet chanter, et ce, dès sa prime enfance. Héroard rapporte ainsi que «le mardi 25 mars 1608, à six heures soupé avec le Roi ; à dix heures dévêtu, mis au lit, il appelle la jeune Ventelet pour lui apprendre une chanson qu'elle savoit ; il en apprend quelque chose. Soudain, elle lui dit : “Mon Dieu, Monsieur, quel esprit vous avez ! Vous apprenez incontinent tout !” Il lui répond en souriant : *J'ai mon esprit fait comme les joues de Robert, le singe de papa ; il fourre, il fourre tout dedans*»⁴⁵⁰. Chansons populaires, chansons d'amour, airs d'églises ou motets, tout s'intègre au répertoire du Dauphin. Plus tard, «lorsque le soir, après souper, ou les jours de pluie, il réunissait dans sa chambre trois ou quatre exécutants afin de chanter avec eux quelque motif, – il dénommait ce groupe «la petite musique» – il invitait les personnes de son entourage à participer à ces exercices, le prince de Condé, par exemple»⁴⁵¹.

Certaines anecdotes d'Héroard mettent en tout cas en évidence les aptitudes du très jeune enfant pour la musique : «le mardi 20 septembre 1605 : Il se joue du bout des doigts sur les lèvres disant : *Velà la basse* ; puis élevant la voix, je dis : “Voilà la chanterelle”. – *Non, c'est la moyenne*. Il étoit vrai ; chose merveilleuse d'avoir su reconnoître le ton et le nom de la corde ; il pouvoit l'avoir appris, l'ayant ouï dire à Boileau ou Indret, ses joueurs de luth»⁴⁵². Aussi, le jeune Dauphin s'essaya-t-il bien vite à jouer avec ces deux musiciens⁴⁵³. C'est

⁴⁴⁶ Hélène Himelfarb, «L'apprentissage du mécénat royal : le futur Louis XIII face aux arts dans le journal d'Héroard pour l'an 1608» in *L'âge d'or du Mécénat (1598-1661)*, op. cit., p. 33. Elle rajoute plus loin «qu'on ne lui voit pas, à cet âge tendre, de leçon en forme, mais le contact avec les instruments est constant et apparemment profitable» *Ibidem*.

⁴⁴⁷ Louis Batiffol, *Le Roi Louis XIII à vingt ans*, op. cit., p. 121.

⁴⁴⁸ «Le mardi 14 février 1606 : Mené chez M. de Frontenac, il y joue du clavecin». Jean Héroard, *Journal de Jean Héroard sur l'enfance et la jeunesse de Louis XIII (1601-1628)*, extrait des manuscrits originaux, op. cit., tome I, p. 175.

⁴⁴⁹ De Bellemaure, *le Portrait du roi*, Paris, 1618, in-12, p. 30. Référence empruntée à Louis Batiffol, *Le Roi Louis XIII à vingt ans*, op. cit., p. 121.

⁴⁵⁰ Jean Héroard, *Journal de Jean Héroard sur l'enfance et la jeunesse de Louis XIII (1601-1628)*, extrait des manuscrits originaux, op. cit., tome I, p. 327.

⁴⁵¹ Louis Batiffol, *Le Roi Louis XIII à vingt ans*, op. cit., p. 122.

⁴⁵² Jean Héroard, *Journal de Jean Héroard sur l'enfance et la jeunesse de Louis XIII (1601-1628)*, extrait des manuscrits originaux, op. cit., tome I, p. 152.

⁴⁵³ De simple jeu, ces activités ludiques devinrent bientôt de véritables leçons pratiques et pédagogiques.

encore une fois Héroard qui se fait le témoin de ces petites réunions musicales : «Le dimanche 4 juin 1606 : [...] Il appelle Hindret, son joueur de luth, Boileau, son violon, et un soldat qui jouoit de la mandore, et lui prenant un luth, dit : *Faisons la musique* ; il les fait ranger tous autour de lui, au chevet de son lit ; il pinçoit son luth comme s'il eût joué avec intelligence. Il aimoit extrêmement la musique»⁴⁵⁴. Quelques jours plus tard, c'est au violon que le Dauphin s'exerce : «Le mardi 27 juin 1606 : [...] Il prend un petit violon, joue en concert avec Hindret, son joueur de luth, nous fait chanter en concert : *Hau ! Guillaume, Guillaume*, puis : *Maître Ambroise, ho ! ho ! d'où venez vous*, etc. [...]»⁴⁵⁵. Quelques mois plus tard, «lui prend humeur de vouloir apprendre à jouer du luth» ; il demande alors à son luthiste, et «se fait écrire de la tablature par Indret», «puis attacher un ruban au col soustenant un luth»⁴⁵⁶. Mais ce ne sont là que jeux d'enfant, ce n'est qu'à partir de 1612 que Louis recevra de sérieuses leçons de luth, auprès du luthiste Ballard. Pour le chant, c'est auprès d'Henri de Baillard, futur musicien de la chapelle royale, puis de Pierre de Nyert, dernier maître à chanter du roi dans les ultimes années de sa vie, qu'il l'apprendra.

Enfin, s'il joua divers instruments et chanta, Louis XIII fut également compositeur. «Il fait des airs pour des ballets et pour des chansons ; il compose des chants d'église ; et pour en diriger lui-même l'exécution, il va se placer quelquefois au lutrin. Le *Ballet de la Merlaison* avait été composé en entier par lui. Mademoiselle de Montpensier nous dit que dans les concerts donnés à la cour, souvent les paroles des airs que l'on exécutait étaient de la composition du roi, aussi bien que les airs même. Mais ces vers ne sont pas venus jusqu'à nous»⁴⁵⁷. Tallemant des Réaux avoue même que le roi s'y connaissait assez bien en tant que compositeur. Toutefois, ses œuvres ne nous sont pas parvenues : «il devait, à la fin de sa vie, mettre en musique un office des ténèbres et un *De profundis* qui sera exécuté dans sa chambre après sa mort. Comme pour la peinture et la sculpture, ses œuvres n'ont pu lui survivre. Bonnet dans son *Histoire de la musique*, écrite en 1715, raconte qu'il existait de son temps un petit livre des airs de la composition du prince dont on faisait chanter les morceaux dans des concerts ; on ne sait ce que ce petit livre est devenu»⁴⁵⁸. Une fois de plus, Héroard relate les débuts du jeune Dauphin en tant que compositeur : «le dimanche 12 juillet 1609, à Fontainebleau : [...] Avant de se coucher il compose et écrit des vers amoureux, marque la

⁴⁵⁴ Jean Héroard, *Journal de Jean Héroard sur l'enfance et la jeunesse de Louis XIII (1601-1628)*, extrait des manuscrits originaux, op. cit., tome I, p. 190.

⁴⁵⁵ *Ibid.*, tome I, p. 195.

⁴⁵⁶ *Ibid.*, passim.

⁴⁵⁷ Henri-Valéry-Marc Druon, *Histoire de l'éducation des princes dans la maison des Bourbons de France*, op. cit., p. 83-84.

⁴⁵⁸ Louis Batiffol, *Le Roi Louis XIII à vingt ans*, op. cit., p. 122.

note de l'air ; son précepteur l'aide à achever, y ajoute des vers»⁴⁵⁹ ; «le jeudi 27 août 1609, à Saint-Maur : [...] Il se met à inventer un ballet, fait les vers, dit : *Velà pour donner, et ceux là pour chanter*»⁴⁶⁰.

II-2-3-2. L'union de Louis XIII et Anne d'Autriche

Comme en conclut Madeleine Foisil, «Louis XIII enfant en est un exemple chez qui chants, musiques, concert développaient le talent qu'il avait en lui. Le roi Louis XIII persévéra adulte, chanteur exécutant, compositeurs de motets, il le fut jusqu'à sa mort»⁴⁶¹. A travers ces exemples tirés de l'enfance du Dauphin, à travers le récit de son médecin, nous pouvons constater que Louis XIII adulte sut tirer profit de ce merveilleux privilège⁴⁶² qu'il eut enfant, d'être ainsi entouré et bercé de musique, et il développa plus encore ce goût pour la musique au fil des ans. Toutefois, Louis XIII ne fut jamais qu'un amateur éclairé, et cette frontière, si difficile à cerner dans certains cas, c'est le Dauphin lui-même à peine âgé de huit ans qui la met tout naturellement en évidence : ainsi, le samedi 23 février 1608, après une journée passée aux côtés de son père, où il a partagé le déjeuner du roi, s'est promené avec lui «jusques au bout du Palemail», a sauté le dîner, «roulé jusqu'à la Muette voir le dix-cors pris par son père»⁴⁶³, conduit le carrosse du retour au côté du cocher, et bu et mangé plus que de raison au souper royal, le Dauphin, «à sept heures, [se rend] en la chambre de Madame [sa sœur], joue du tambourin de basque fort bien, en concert avec Hindret, son joueur de luth, et Boileau son violon»⁴⁶⁴. Il joua si bien qu'à huit heures, il fut mené près du Roi avec ses deux musiciens afin qu'il réitère cette prestation, et lui donne le bonsoir. «[L'enfant] s'arrête à la porte du cabinet et ne voulut jamais entrer pour jouer, comme ayant reconnu que c'étoit chose messéante à sa qualité ; le Roi le sut, et le trouve bon, et aussitôt qu'il eut su que le Roi avoit trouvé bon le refus qu'il avoit fait, il entre incontinent et va donner le bonsoir au Roi»⁴⁶⁵.

⁴⁵⁹ Jean Héroard, *Journal de Jean Héroard sur l'enfance et la jeunesse de Louis XIII (1601-1628), extrait des manuscrits originaux, op. cit.,* tome I, p. 398.

⁴⁶⁰ Jean Héroard, *Journal de Jean Héroard sur l'enfance et la jeunesse de Louis XIII (1601-1628), extrait des manuscrits originaux, op. cit.,* tome I, p. 403.

⁴⁶¹ Madeleine Foisil, *La vie quotidienne au temps de Louis XIII, op. cit.,* p. 154-155.

⁴⁶² Comme le relève Henri-Valéry-Marc Druon, «[si] le dessin est toujours enseigné ; il n'en est pas de même pour la musique : elle est considéré comme un simple passe-temps. Quelques princes ont cependant des rares dispositions, on ne songe pas à les cultiver, et si on leur laisse prendre quelques leçons, leçons d'instruments surtout, ce n'est qu'une récréation», Henri-Valéry-Marc Druon, *Histoire de l'éducation des princes dans la maison des Bourbons de France, op. cit.,* p. LXVII-LXVIII. Héroard, dans son *Education du prince*, recommande également la musique comme délassement et récréation, non pour chanter mais pour l'écouter et prendre plaisir ; selon lui il convient ensuite de le promener, de danser, de jouer à la paume ou au pale-mail, d'aller à la chasse à l'oiseau et au lièvre et de monter à cheval. En cela, on peut remarquer que ce simple «passe-temps» tant apprécié par le jeune Dauphin, prend une place exemplaire dans son éducation.

⁴⁶³ Jean Héroard, *Journal de Jean Héroard sur l'enfance et la jeunesse de Louis XIII (1601-1628), extrait des manuscrits originaux, op. cit.,* tome I, p. 320.

⁴⁶⁴ *Ibidem.*

⁴⁶⁵ *Ibidem.*

Ainsi, à titre de conclusion, nous nous référerons à l'analyse d'Hélène Himelfarb de cet épisode de l'enfance de Louis XIII :

peu importe [en effet] qu'il y ait là, plutôt qu'un tact si aigu des bienséances, un brusque accès de timidité, commun lorsqu'on force un enfant à passer d'un jeu spontané à une reproduction consciente et publique. L'important est l'analyse d'Héroard, qu'il convient d'entendre exactement : il n'est certes pas question que Louis XIII cesse de jouer des instruments – il le fera toute sa vie, et toute sa vie gardera une prédilection pour les cordes et les percussions, mais si l'ambition et la complexité, le caractère cérémoniel et symbolique du ballet autorisent l'apparition du souverain en spectacle public, allégorie, à travers la régulation des figures qu'il préside, de la régulation qu'il assure au royaume, en revanche, le caractère pratique et peut-être individuel de la musique instrumentale semble, pour un monarque, la borner aux délices intimes de la Chambre. A en franchir les portes, à se proposer en spectacle, le prince se commettrait ; qu'il la protège, qu'il la suscite, qu'il s'y adonne en privé, à la bonne heure ; mais en public, qu'il la laisse aux virtuoses appointés pour ses plaisirs. Dans cet accord apparent d'Henri IV, du médecin exemplaire, et de l'enfant qu'ils forment pour le trône, ne peut-on voir un symbole parfait des subtilités qui parcourent tout mécénat royal⁴⁶⁶ ?

Le futur roi de France Louis XIII ne put jamais totalement, du fait de son rang-même, s'adonner à l'art et à la musique autant qu'il l'aurait souhaité. Toutefois, il semble que cet indéfectible amour pour la musique, et tout ce qui touchait aux pratiques artistiques, contribuait pourtant à donner à ce prince – en ces moments heureux lors desquels il se consacrait à des activités qu'il maîtrisait totalement – la confiance et la prestance que, d'ordinaire, il n'affichait guère. De nombreux contemporains le décrivent comme un homme plutôt renfermé et méfiant, assez taciturne. « Quel contraste avec la princesse espagnole, qui avait grandi à Madrid entourée de l'affection des siens et dont on admirait l'aptitude au bonheur et la sérénité [...] ! »⁴⁶⁷. Néanmoins, le critère dominant dans les mariages royaux ne résidait en rien en l'harmonie des personnalités ; « ce qui importait, c'était l'égalité de rang ainsi que les avantages diplomatiques. A leur niveau – l'un était héritier d'un trône vénérable et l'autre la fille aînée d'une maison qui se situait juste après celle de l'empereur –, les choix possibles étaient restreints »⁴⁶⁸.

C'est l'Espagne qui fut à l'initiative des démarches en vue du double mariage hispano-français. Comme l'avait avancé l'ambassadeur d'Espagne à Paris, Jérôme de Taxis, la proposition consistait à marier le futur Louis XIII et l'infante Ana Maria Mauricia de Austria, tandis que le prince des Asturies Philippe, son frère cadet et prince héritier d'Espagne, prendrait pour femme Elisabeth, la fille aînée d'Henri IV et Marie de Médicis. Cette double union, entre le Dauphin et l'Infante, et entre le prince héritier d'Espagne et la princesse Elisabeth, assurerait des liens forts entre les deux pays. Ainsi, « le projet répondait à des considérations diplomatiques : stabiliser les relations avec la France et empêcher Henri IV de

⁴⁶⁶ Hélène Himelfarb, « L'apprentissage du mécénat royal : le futur Louis XIII face aux arts dans le journal d'Héroard pour l'an 1608 » in *L'âge d'or du Mécénat (1598-1661)*, op. cit., p. 34.

⁴⁶⁷ Ruth Kleinman, *Anne d'Autriche*, op. cit., p. 32.

⁴⁶⁸ *Ibidem*.

faire la guerre aux Habsbourgs dans l'empire, en Italie ou aux Pays-Bas. Tel était, en tout cas, le point de vue du duc de Lerne»⁴⁶⁹. De plus, dans une Europe culturellement encore fragile, et qui se relevait à peine des horreurs des guerres de religion, ces alliances se constituaient en garant de l'ordre et de la concorde entre les deux états ennemis de la fin du XVI^e siècle ; «le salut de la chrétienté passait par le maintien de la paix entre la France et l'Espagne, et le meilleur moyen d'y parvenir consistait à marier l'Infante avec le Dauphin, et le prince des Asturies avec Elisabeth»⁴⁷⁰.

Le roi de France Henri IV, plus enclin à nouer des alliances avec les ennemis de la monarchie espagnole, ne montra toutefois guère d'empressement à conclure un accord avec Philippe III, et à engager son fils, ainsi que sa fille, dans une union hispano-française. «Il balançait entre un mariage anglais et une alliance de Louis avec la fille du duc de Lorraine. Cette dernière renforcerait les liens entre la France et l'empire et appuierait peut-être par la suite ses prétentions sur le duché de Lorraine»⁴⁷¹. La situation changea cependant en mai 1610. A la mort de son époux, Marie, qui ne souhaitait guère poursuivre les projets guerriers du défunt roi, reconsidéra la proposition du pape. «Louis n'avait que neuf ans, et, comme toujours en période de régence, la faiblesse de la Couronne encourageait quelques sujets trop puissants à réclamer faveurs personnelles et concessions sous la menace d'une rébellion. [...] Dans ces conditions, la régente était disposée à envisager le projet de mariage espagnol sous un jour favorable»⁴⁷². Marie de Médicis accepta ainsi la proposition espagnole de voir établie, entre les deux couronnes catholiques, une concorde que le traité de Vervins, signé en 1598, n'avait peut-être pas réussi à entériner de manière définitive, et d'assurer par là même la paix au sein de la chrétienté. «La reine de France avait insisté pour obtenir l'infante aînée, tout comme elle-même avait offert sa fille aînée en signe du haut degré d'amitié établi entre les deux monarchies, en signe aussi de la solidité du soutien apporté par l'Espagne au fragile gouvernement d'un temps de régence»⁴⁷³. Le 2 février 1612, dans les galeries du palais madrilène, la cour du roi d'Espagne assista ravie à l'annonce des fiançailles d'Ana Maria

⁴⁶⁹ Comme le note l'historienne Ruth Kleinman, «on pouvait aussi voir la question sous un angle religieux, et c'est d'ailleurs ainsi que la reine Marguerite envisageait ce mariage, tout comme son confesseur, le père Haller, un jésuite. Ce dernier redoutait en effet que l'Espagne ne fût la prochaine victime des menées agressives de la France, dans l'hypothèse où Henri IV livrerait une guerre à l'empire, ce qu'il paraissait justement envisager. Haller pensait que, dans cette éventualité, le gouvernement espagnol encouragerait les mécontents en France à se rebeller contre le roi, une tactique utilisée quelques années auparavant par Philippe II à la fin des guerres de Religion. Il craignait par ailleurs que l'Espagne n'aille jusqu'à pousser le pape à déclarer Henri relaps et à annuler son second mariage avec Marie de Médicis – démarche qui eût immanquablement élargi le fossé entre la France et l'Espagne, et qui pouvait même attiser à nouveau les guerres italiennes ainsi que les conflits religieux à l'intérieur». Ruth Kleinman, *Anne d'Autriche, op. cit.*, p. 33-34.

⁴⁷⁰ *Ibidem.*

⁴⁷¹ *Ibid.*, p. 35.

⁴⁷² *Ibidem.*

⁴⁷³ María José del Río Barredo, «Enfance et éducation d'Anne d'Autriche à la cour d'Espagne (1601-1615)» in *Anne d'Autriche, infante d'Espagne et reine de France*, Chantal Grell (dir.), Paris, Perrin, 2009, p. 27.

Mauricia de Austria avec le roi de France, Louis. Aux côtés d'Ana, se tenaient son père, ainsi que son frère qui, comme elle, parut richement vêtu de soie, orné de bijoux. Lui-même se présenta en signe d'allégresse ; ses fiançailles avec Elisabeth de Bourbon furent également proclamées.



Tableau 15 – Portrait d’Anne d’Autriche, reine de France (1601-1666)

Pierre Paul Rubens, vers 1626.

Huile sur toile, Pasadena, Los Angeles, The Norton Simon Foundation.

II-3. Anne d'Autriche, l'Amaryllis de Louis XIII

La reine, par sa naissance, n'a rien qui l'égale : ses aïeux ont tous été de grands monarques ; et, parmi eux, nous en voyons qui ont aspiré à la monarchie universelle. La nature lui a donné de belles inclinations. Ses sentiments sont nobles : elle a l'âme pleine de douceur et de fermeté, et, quoique ce ne soit pas son dessein, en parlant, d'exagérer ses qualités, je puis dire, en général, qu'il y a des choses en elle qui la peuvent faire égaler des plus grandes reines de l'Antiquité⁴⁷⁴.

C'est en ces termes que débute le portrait de la reine Anne d'Autriche dressé par sa fidèle et intime confidente. Après avoir été tenue éloignée de sa royale amie, Françoise de Motteville est rappelée à ses côtés dès le début de la régence. Première dame de chambre, témoin quotidien de la vie de la reine, elle tint, comme beaucoup de dames de son époque, son journal. C'est dans ces *Mémoires* qu'en 1658, Madame de Motteville brossa ce tableau de la régente, rare témoignage élogieux d'une reine qui joua pour elle un rôle de tout premier ordre – quand de nombreux contemporains ne la considéraient et ne la traitaient dans leurs récits que comme un personnage bien secondaire. Comme le note Ruth Kleinman, les portraits d'Anne, la reflétant telle qu'elle était, sont peu nombreux :

une femme qui pour n'être pas sans défauts, eut également le courage de survivre dans des conditions difficiles, de dépasser son éducation et de s'engager pour la défense de nouvelles causes [...]. Son éducation l'avait préparée au rôle d'épouse et de mère royale et non à gouverner de plein droit. [Toutefois,] parce qu'elle aimait son fils aîné, elle apprit à consulter les gens pour obtenir leur avis, à dépasser des préjugés très enracinés et à renoncer à ses premières fidélités, le tout afin de lui transmettre intact l'Etat que son père lui avait légué⁴⁷⁵.

Lorsque la souveraine meurt, en 1666, Louis XIV déclare – comme Henri IV l'avait également constaté au sujet de Catherine de Médicis – «que la Reine sa mère n'étoit pas seulement une grande reine, mais qu'elle méritoit d'être mise au rang des plus grands rois»⁴⁷⁶. Si, en matière politique, Anne d'Autriche – longtemps restée dans l'ombre de sa belle-mère, et mise à l'écart de la conduite de l'Etat par un époux suspicieux – n'a pu jouer un rôle d'envergure aussi important que celui qu'endossa Catherine de Médicis avant elle, son influence artistique et musicale sur la cour de France et sur l'éducation de son fils futur Roi-Soleil est indéniable. Nouvelle muse au sein de la dynastie Bourbon, Anne n'a-t-elle pas contribué à tracer la voie du Grand Siècle musical français ?

⁴⁷⁴ Françoise de Motteville, *Mémoires de Madame de Motteville sur Anne d'Autriche et sa cour*, <http://www.voltaire-integral.com/La%20Bibliotheque/Histoire/Motteville>, p. 319.

⁴⁷⁵ Ruth Kleinman, *Anne d'Autriche, op. cit.*, p. 11-12.

⁴⁷⁶ Françoise de Motteville, *Mémoires de Madame de Motteville*, Collection des Mémoires relatifs à l'Histoire de France ; 37-39, Paris, Foucault, 1824, tome V, <http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb401934997>, p. 305.

II-3-1. D'Ana de Austria, infante d'Espagne à Anne d'Autriche, reine de France : jeunesse et vie de cour entre Madrid et Paris

II-3-1-1. L'enfance de l'infante doña Ana Maria Mauricia d'Espagne, entre dévotion et formation de cour

Comme le souligne Maria José del Río Barredo dans son article,

les premières années de la vie d'Anne d'Autriche à la cour d'Espagne n'ont pas beaucoup retenu l'attention de ses biographes, plus attentifs à son rôle de reine de France. Dans son étude pionnière sur le mariage hispano-français, Armand Baschet se désolait du manque de sources analogues à celles qui permettaient de restituer l'enfance de Louis XIII : il affirmait par conséquent que l'infante Anne s'était tenue à l'écart de la vie publique jusqu'à ses fiançailles en 1612⁴⁷⁷.

Dans la biographie que Ruth Kleinman consacre à l'infante d'Espagne et reine de France – l'une des plus richement documentées sur Anne d'Autriche –, l'auteur rejoint le constat d'Armand Baschet, soulignant à sa suite que «les témoignages sont rares qui se rapportent aux années d'enfance d'Anne [...]». Pas plus que sa gouvernante, aucun membre de la maison royale n'a pris soin de relever ses activités quotidiennes. En vérité, les princesses espagnoles se montraient rarement, du moins en public ou devant les étrangers, et on parlait encore moins d'elles⁴⁷⁸. Selon Ruth Kleinman, «les enfants [princes et princesses espagnols], parfois accompagnés de leur père, visitaient régulièrement des couvents, notamment les jours de fêtes. Pendant le carnaval, les dames de la cour montaient des spectacles ; quant aux sorties, aux séjours dans les châteaux de campagne, aux autodafés ou plus rarement aux corridas, on en organisait en toutes saisons»⁴⁷⁹. Anne goûtait à cette vie avec bonheur ; elle fut élevée ainsi avec affection au sein d'une famille unie, aima les divertissements qu'ils partagèrent ensemble, apprécia également les activités mondaines et la chasse auxquelles elle s'adonnait entourée des siens. Toutefois, toujours selon Ruth Kleinman, «[Anne] n'apparut jamais vraiment en public avant ses noces et son entrée en France»⁴⁸⁰. L'historienne met alors en évidence que la formation des enfants princiers s'est essentiellement limitée à un aspect religieux. L'auteur souligne ainsi que, née de parents très pieux⁴⁸¹,

son éducation s'est bornée, comme c'était l'usage pour les jeunes filles d'alors, à recevoir une formation religieuse destinée à faire d'elle une bonne chrétienne, une épouse dévouée et une mère consciente de ses devoirs. Fille de roi, elle a aussi été très tôt initiée aux contraintes sociales

⁴⁷⁷ María José del Río Barredo, «Enfance et éducation d'Anne d'Autriche à la cour d'Espagne (1601-1615)» in *Anne d'Autriche, infante d'Espagne et reine de France, op. cit.*, p. 11.

⁴⁷⁸ Ruth Kleinman, *Anne d'Autriche, op. cit.*, p. 23-24.

⁴⁷⁹ *Ibid.*, p. 26.

⁴⁸⁰ *Ibidem.*

⁴⁸¹ Comme le note María José del Río Barredo, «c'est en prenant en considération la dévotion profonde attribuée à sa mère, la reine Marguerite d'Autriche, [que] cette historienne a souligné le caractère essentiellement religieux de l'éducation donnée à sa fille». María José del Río Barredo, «Enfance et éducation d'Anne d'Autriche à la cour d'Espagne (1601-1615)» in *Anne d'Autriche, infante d'Espagne et reine de France, op. cit.*, p. 11. Ruth Kleinman ne fut toutefois pas la seule à suivre cette piste et à se borner à cet aspect logique et évident – si l'on s'en tient à la propension la plus perceptible de ses parents et à la pieuse tradition de sa famille – de l'éducation d'Anne.

qu'impose une telle destinée : savoir saluer chacun avec grâce et selon son rang, présider une assemblée et conserver en toutes circonstances dignité et contrôle de soi. Mais elle n'a reçu aucune préparation spécifique à son futur état et ignore tout des aspects concrets de la vie politique⁴⁸².

Il n'en fut rien. Toutefois, il est bien vrai que, «faute d'autres éléments, l'enfance d'Anne d'Autriche a été retracée comme un mélange d'occultation et de dévotion, deux traits qui correspondent en tout point aux stéréotypes le plus souvent associés aux souverains de la maison d'Autriche»⁴⁸³ ; c'est ainsi que son enfance au Palais de l'Alcazar à Madrid est souvent décrite comme un enchaînement de moments passés à visiter les couvents et à s'agenouiller des heures entières devant des reliques. Le portrait érigé par Madame de Motteville ne vient que renforcer ce constat : la piété pour sa suivante est l'une de ses principales qualités, et la reine semble accorder le plus clair de son temps aux exercices liés à la dévotion.

Comme Dieu est notre principe et notre fin, et qu'une reine chrétienne ne doit être estimée que selon la mesure de la vertu qui est en elle, il est juste de commencer à parler de ses mœurs par la piété qui paraît être un des principaux ornements de cette auguste princesse. Elle a certainement un grand respect pour la loi de Dieu, et son désir serait de la voir bien établie dans le cœur de tous les Français. Dans sa plus grande jeunesse, elle a donné des marques de dévotion et de charité ; car, dès ce temps-là, ceux qui ont eu l'honneur de la servir ont toujours remarqué qu'elle était charitable et qu'elle aimait à secourir les pauvres. Les vertus avec les années se sont fortifiées en elle, et nous la voyons sans relâche prier et donner. Elle est infatigable dans l'exercice de ses dévotions ; les voyages, les maladies, les veilles, les chagrins, les divertissements ni affaires ne lui ont jamais fait interrompre les heures de sa retraite et de ses prières. Elle a eu confiance extraordinaire en Dieu ; et cette confiance lui a attiré sans doute beaucoup de grâces et de bénédictions. Elle est exacte à l'observation des jours de jeûne, et je lui ai souvent ouï dire sur ce sujet que les rois doivent obéir aux commandements de Dieu et de l'Eglise plus ponctuellement que les autres chrétiens, parce qu'ils étaient obligés de servir d'exemple à leurs peuples. Elle a beaucoup de zèle pour la religion, beaucoup de respect pour le Pape. Elle communie souvent ; elle révère les reliques des saints ; elle est dévote à la Vierge, et pratique souvent dans ses besoins les vœux, les présents et les neuvaines par lesquelles les fidèles espèrent obtenir des grâces du Ciel. [...] Son oratoire est le lieu où elle se plaît le plus ; elle y passe beaucoup d'heures par jour ; et toutefois, selon ce que je lui ai ouï dire d'elle-même avec humilité, elle veut bien qu'on croie qu'elle n'a pas encore ce zèle parfait qui fait les saints, et qui fait mourir le chrétien à soi pour vivre seulement à Dieu et pour Dieu. Mais il semble, vu les grandes et saintes dispositions de son âme, qu'elle soit destinée à cette dernière perfection⁴⁸⁴.

Quelle fut alors la place réservée aux arts, et plus particulièrement à la musique, dans l'éducation de l'infante, et de ses frères et sœurs ?

Marguerite d'Autriche veilla personnellement à l'éducation religieuse de ses enfants, les menant fréquemment prier et assister aux offices dans les chapelles et églises, leur enseignant également à faire l'aumône aux pauvres ou à visiter les malades et nécessiteux dans les hôpitaux. Du fait de la différence d'âge entre elle et ses frères et sœurs, Anne put d'ailleurs

⁴⁸² Ruth Kleinman, *Anne d'Autriche, op. cit.*, p. 18.

⁴⁸³ María José del Río Barredo, «Enfance et éducation d'Anne d'Autriche à la cour d'Espagne (1601-1615)» in *Anne d'Autriche, infante d'Espagne et reine de France, op. cit.*, p. 11.

⁴⁸⁴ Françoise de Motteville, *Mémoires de Madame de Motteville sur Anne d'Autriche et sa cour*, <http://www.voltaire-integral.com/La%20Bibliotheque/Histoire/Motteville>, p. 321, 322 et 323.

bénéficier «plus longtemps de la formation directe, sans aucun doute plus pratique que théorique, que put lui offrir sa mère avant de mourir à l'automne 1611»⁴⁸⁵.

[Anne] accompagna régulièrement ses parents lors des nombreuses cérémonies religieuses qui se tenaient tant à l'intérieur du palais qu'à l'extérieur au cours de la première décennie du XVII^e siècle. [...] L'infante accompagnait d'ordinaire sa mère lorsque celle-ci se rendait dans les couvents de Santa Isabel et des Descalzas Reales à Madrid qu'elle fréquentait assidûment [...]. En 1610 de même, c'est sous la direction de sa mère que la fillette participa pour la première fois à deux cérémonies très importantes au palais. La première fut la procession de la Purification de la Vierge ou de la Chandeleur, qui eut lieu dans les galeries de l'Alcazar. Anne y participa avec la reine et les dames de cette dernière, depuis la grille, où elle reçut des mains de sa mère un cierge béni remis à la souveraine par le grand aumônier. La deuxième cérémonie fut le repas que, tous les 25 mars, fête de l'Annonciation et anniversaire de l'archiduchesse Marie, Marguerite d'Autriche avait coutume de donner à neuf femmes pauvres dans ses appartements. En 1610, l'infante se contenta d'y assister debout, juchée sur une chaise, tandis que sa mère et ses dames donnaient à manger aux femmes pauvres avant de leur faire l'aumône d'une pièce d'étoffe et d'argent. Un an plus tard, Anne assista à cette cérémonie pour la deuxième fois, mais la dernière en tant que spectatrice ; après la mort de Marguerite, en effet, la jeune fille dut prendre la relève de sa mère dans l'accomplissement du rituel [...]⁴⁸⁶.

Le principe fondamental de l'enseignement prodigué par son précepteur, Diego de Guzmán, «qui avait débuté sa carrière à la cour comme aumônier au couvent des Descalzas Reales en 1603»⁴⁸⁷, consistait également à inculquer à la princesse «l'amour et la crainte de Dieu, et seulement dans un second temps les bonnes manières, les lettres et les obligations du monde»⁴⁸⁸. Quant aux préceptes de son père en matière de religion, ils sont clairement formulés dans le mémorandum d'instructions qu'il confia à sa chère fille peu avant son départ pour la cour de France. «Plus qu'un innocent manuel de comportement familial et religieux, comme on l'a souvent décrit, il constitue un véritable plaidoyer politique définissant les devoirs d'une "Reine Catholique" dans une Europe devenue confessionnelle»⁴⁸⁹.

Son père lui enjoignait de s'acquitter de ses devoirs religieux, de toujours servir Dieu et d'indiquer ce faisant à ses sujets la voie à suivre, accomplissant ainsi le dessein qui avait inspiré ce double mariage hispano-français. Anne ne devait pas omettre ce qu'elle avait appris durant sa jeunesse passée en Espagne, et devait toujours se souvenir de l'admirable piété de sa mère, qui constituait un modèle pour la jeune souveraine. «Elle ne devait jamais oublier que les rois tenaient leur couronne de la main de Dieu et qu'il n'y a de meilleure raison d'Etat que de garder les yeux fixés sur celle du Ciel, ce qui revenait à rechercher les voies pour accomplir sa volonté et à veiller en toute circonstance à l'observance et à l'exaltation de la Sainte Foi Catholique»⁴⁹⁰. Toujours Philippe III pressait sa fille à s'opposer féroce­ment à l'hérésie ; il fallait qu'Anne fasse en sorte que l'on ne tolère pas ceux dont la foi était

⁴⁸⁵ María José del Río Barredo, «Enfance et éducation d'Anne d'Autriche à la cour d'Espagne (1601-1615)» in *Anne d'Autriche, infante d'Espagne et reine de France, op. cit.*, p. 24.

⁴⁸⁶ *Ibidem*.

⁴⁸⁷ *Ibid.*, p. 21.

⁴⁸⁸ *Ibidem*.

⁴⁸⁹ *Ibid.*, p. 31.

⁴⁹⁰ *Ibid.*, p. 32.

suspecte, et qu'elle amène son époux Louis XIII à rejoindre son point de vue – même si elle devait pour cela user d'une grande prudence, étant donné la situation de France.

En tout cas, elle-même et les Espagnols placés à son service devaient s'ériger en exemple de révérence envers l'Eglise Catholique, tout en évitant d'entrer dans des discussions doctrinales. Ils devaient fréquenter les sacrements en public, observer une attitude de révérence, silence et dévotion à la messe et durant les sermons auxquels ils devaient se rendre très souvent. Sur le plan politique, la consigne était d'obéir à son mari et de se ranger toujours de son côté (même en cas de guerre contre l'Espagne⁴⁹¹), et de ne pas se mêler des affaires du gouvernement, sauf si son époux l'y invitait [...]⁴⁹².

Pourtant, l'éducation de la jeune princesse, si elle fut pieuse, n'en fut pas pour autant austère et fermée au monde extérieur et à ses réjouissances. Son précepteur lui-même lui donna le goût pour la littérature ou encore la peinture ; «on ne peut exclure que les enseignements dispensés par Diego de Guzmán à sa pupille aient été essentiellement religieux, mais la largeur de vues du précepteur suggère qu'il y avait peut-être inclus d'autres aspects»⁴⁹³. Dévots, ses parents l'initiaient également à son rôle de princesse. Aussi, «loin de mener une vie retirée, la fille aînée des souverains espagnols se montra souvent en public, lorsqu'elle prenait part avec sa famille aux principales cérémonies et festivités qui avaient lieu à la cour, à l'intérieur et à l'extérieur du palais. L'infante Anne devint le point de mire aussi bien de ses proches que des étrangers»⁴⁹⁴. Dès son plus jeune âge, Anne assista aux festivités et cérémonies données à la cour d'Espagne⁴⁹⁵. María José del Río Barredo note ainsi qu'elle

⁴⁹¹ Afin de se prémunir d'une nouvelle guerre entre puissances européennes, son père lui conseilla alors de toujours «rester proche de ses frères en Espagne, de sa tante, gouvernante des Pays-Bas, de l'empereur et de l'impératrice, comme de ses oncles et tantes maternels en Autriche. En agissant ainsi, elle rendra même service à son mari, puisque, selon Philippe, l'amitié, en particulier avec les Pays-Bas espagnols, devrait représenter un avantage important pour le roi de France. Enfin, le roi enjoint à sa fille de faire son possible pour empêcher les Français de favoriser les rébellions susceptibles de s'élever contre l'Espagne». Ruth Kleinman, *Anne d'Autriche*, *op. cit.*, p. 41.

⁴⁹² María José del Río Barredo, «Enfance et éducation d'Anne d'Autriche à la cour d'Espagne (1601-1615)» in *Anne d'Autriche, infante d'Espagne et reine de France*, *op. cit.*, p. 32.

⁴⁹³ *Ibid.*, p. 22. L'historienne note ainsi que «ce que nous connaissons de sa bibliothèque montre surtout des livres de religion, de droit canonique et de liturgie, mais aussi de philosophie morale, d'histoire et de culture classique. S'il est peu probable que ces ouvrages aient été destinés à l'éducation de la fillette, d'autres semblent avoir eu cette fonction, par exemple des textes littéraires comme l'*Amadis de Gaule* et d'autres livres en français dont le titre précis ne figure pas dans la liste à laquelle je me réfère. Par ailleurs, il est possible qu'en lui donnant une leçon à l'Escorial, Guzmán ait expliqué à l'infante les peintures allégoriques et mythologiques ornant les murs de la bibliothèque, décors qui l'avaient si fortement impressionné lorsqu'il les avait lui-même vus pour la première fois. Les notes du maître sur les sanctuaires religieux que la cour visitait attestent de son goût pour l'art et pour les antiquités. Pendant un séjour de la famille royale à Ségovie, il écrivit pour le roi une brève chronique de la ville, centrée sur les édifices et le mobilier religieux, en prévision des visites que, chaque après-midi, le roi, la reine et leur fille aînée, accompagnés par le précepteur et par d'autres serviteurs, effectuaient dans les églises et les couvents. Guzmán montrait beaucoup d'intérêt pour les cloîtres, les religieux et les religieuses exemplaires, les reliques et les images, mais aussi pour les antiquités, comme la sculpture d'Hercule chevauchant un rhinocéros qui était conservée dans un convent de dominicaines. En outre, son intérêt pour les jardins potagers et d'agrément, pour les fontaines et les collations en plein air, qui constituaient autant de délassements pour la famille royale par ces après-midi d'été, montre que les visites de couvents étaient, de son point de vue, une forme de loisir autant qu'un exercice de dévotion». *Ibid.*, p. 22-23.

⁴⁹⁴ María José del Río Barredo, «Enfance et éducation d'Anne d'Autriche à la cour d'Espagne (1601-1615)» in *Anne d'Autriche, infante d'Espagne et reine de France*, *op. cit.*, p. 11-12.

⁴⁹⁵ Voir l'article de María José del Río Barredo, «Enfance et éducation d'Anne d'Autriche à la cour d'Espagne (1601-1615)». *Ibid.*, pp. 11-39.

«participa» à ces solennités, non en incarnant le personnage d'une pièce de théâtre, d'un ballet, ou en dansant, actrice active⁴⁹⁶ de ces magnificences, mais «avec un certain relief tout de même, car par sa seule présence, la fille du roi et de la reine d'Espagne incarnait la continuité de la dynastie»⁴⁹⁷. Anne d'Autriche, enfant choyée par ses parents, fille adorée par le roi Philippe III son père, jouit dès sa naissance d'un «statut particulier»⁴⁹⁸ :

Anne [...] était née deux ans après le mariage de Philippe III et de Marguerite d'Autriche, et plus de vingt ans après la naissance du dernier héritier en ligne directe de la couronne espagnole : son propre père, en 1578. Aussi sa naissance pouvait-elle difficilement passer inaperçue. Ambassadeurs et chroniqueurs se firent l'écho de l'accouchement de la reine à l'aube du 22 septembre⁴⁹⁹ 1601⁵⁰⁰.

La joie fut grande dans toute l'Espagne à la venue de cette première-née tant attendue ; révélateurs des espoirs espagnols en cette jeune enfant et de la liesse de tout un peuple, «les chroniqueurs de la cour rapportent, non sans quelque exagération peut-être, qu'elle était déjà, dès les premiers jours, aussi belle et bien formée qu'un enfant d'un an»⁵⁰¹.

Il faudra attendre quatre années avant la naissance du second enfant du couple royal, un fils, le prince Philippe. Durant ces années, c'est exclusivement vers Anne, alors unique enfant royal, que les regards se tournent ; elle est le sujet de toutes les attentions. Loin de laisser leur fille, première de la lignée de succession au trône, cloîtrée dans le Palais, ses parents l'initient aux traditions de la cour dès sa tendre enfance.

Elle n'avait que quelques mois lorsqu'elle s'initia aux mascarades, aux tournois et aux *saraos*⁵⁰² ou bals organisés pendant le carnaval de 1602, au palais du duc de Lerme à Valladolid, où la cour résida entre 1601 et 1606. Les souverains emmenèrent l'infante au cours des voyages qu'ils effectuèrent ces années-là dans diverses villes de Castille, et elle se tenait à leur côté lors

⁴⁹⁶ «La première cérémonie publique importante à laquelle on voulut que l'infante participât pleinement consciente de son rôle et de façon vraiment active, se déroula au printemps 1605, quand on célébra la naissance du premier fils né du couple royal. [...] La fillette occupa une position centrale dans le cortège, défilant assise dans un chariot escorté par deux ménages de sept et dix ans» *Ibid.*, p. 13.

⁴⁹⁷ *Ibidem*.

⁴⁹⁸ Comme le note Ruth Kleinman, «nulle part il n'est fait mention que la naissance d'une fille plutôt que d'un garçon ait déçu ses parents. En Espagne [contrairement à la France où la loi salique interdisait l'accession d'une femme au trône hormis dans le cadre exceptionnel d'une régence] les princesses entraient en ligne de compte pour la succession royale [...]». Ruth Kleinman, *Anne d'Autriche, op. cit.*, p. 18.

⁴⁹⁹ «Cinq jours plus tard, le 27 septembre, la France s'est réjouie à son tour : après un demi-siècle de stérilité dans la maison royale, stérilité qui avait fait passer la couronne d'un frère à l'autre, puis à un cousin (Henri IV), la reine Marie de Médicis, épouse d'Henri IV, avait mis au monde un garçon héritier du trône. Pour les contemporains, la coïncidence des dates de naissance de Louis et d'Anne était frappante. Au bout de quelques années, les astrologues annonçaient déjà qu'un lien particulier unirait les deux enfants : sinon le mariage, du moins une amitié hors du commun. Ils furent pourtant devancés par les diplomates : Louis n'avait pas un an lorsque Jérôme de Taxis, l'ambassadeur d'Espagne à Paris, avança officieusement l'idée d'un double mariage : Louis épouserait Anne, et les futurs enfants des reines de France et d'Espagne se marieraient également [...]». Ruth Kleinman, *Anne d'Autriche, op. cit.*, p. 19.

⁵⁰⁰ María José del Río Barredo, «Enfance et éducation d'Anne d'Autriche à la cour d'Espagne (1601-1615)» in *Anne d'Autriche, infante d'Espagne et reine de France, op. cit.*, p. 12.

⁵⁰¹ María Jesús Pérez Martín, *Margarita de Austria*, p. 111, référence empruntée à Ruth Kleinman, *Anne d'Autriche, op. cit.*, p. 18.

⁵⁰² D'après *El Diccionario de la lengua castellana*, Madrid, 1737, on entendait par *sarao* «le rassemblement de personnes de qualité en vue de se divertir, par de la musique et des danses de cour». María José del Río Barredo, «Enfance et éducation d'Anne d'Autriche à la cour d'Espagne (1601-1615)» in *Anne d'Autriche, infante d'Espagne et reine de France, op. cit.*, p. 34.

d'événements publics comme les fêtes de Valladolid, durant l'été 1604 : le jour de la saint Jean, les souverains promènèrent l'infante par les rues de la capitale, pour le plus grand plaisir de la population, et, en juillet, Anne présida avec eux aux spectacles équestres organisés sur la Plaza Mayor par les princes de Savoie, les trois jeunes neveux du roi qui parachevaient leur éducation à la cour d'Espagne⁵⁰³.

Si l'éducation religieuse d'Anne, et de ses frères et sœurs, est due en grande partie aux initiatives de sa mère, c'est auprès de son père qu'Anne fut formée à la vie de cour et à ses codes.

Comme son prédécesseur, Philippe III était extrêmement pointilleux pour tout ce qui touchait au protocole royal et s'occupait personnellement de l'organisation des cérémonies les plus complexes ou qui sortaient de l'ordinaire. [...] Philippe III, qui avait éprouvé l'efficacité d'une initiation précoce et assidue aux cérémonies auxquelles il devrait participer dans sa vie d'adulte, transmet à ses enfants le sens du devoir (et peut-être du plaisir) lié à la répétition pointilleuse d'une étiquette qui faisait de la famille royale le pivot de la cour⁵⁰⁴.

Accompagnant ses parents encore bébé, la princesse Anne participait au cérémonial, nous l'avons souligné, par sa présence seule, se donnant à la vue de ses courtisans et de son peuple. Bien vite toutefois, la jeune Anne joua, dans les cérémonies et fêtes de cour, un rôle bien plus actif. Des rapports rédigés par les chroniqueurs sur les talents de l'enfant en tant que danseuse, nous apprenons que l'infante ne fut pas seulement éduquée à la religion, à la lecture et autres disciplines savantes indispensables à la formation d'une princesse de son rang, mais reçut également des leçons de danse⁵⁰⁵ et goûta, une fois encore auprès de son père, aux plaisirs de la musique :

⁵⁰³ María José del Río Barredo, «Enfance et éducation d'Anne d'Autriche à la cour d'Espagne (1601-1615)» in *Anne d'Autriche, infante d'Espagne et reine de France, op. cit.*, p. 13-14.

⁵⁰⁴ *Ibid.*, p. 25.

⁵⁰⁵ «Dans sa biographie de la reine Marguerite, [le précepteur de l'infante] réprouvait fermement la musique indécente et les danses à la mode, pourfendant en particulier les comédies et les danses données pendant les célébrations religieuses. D'autres éminents auteurs de traités, comme Juan Luis Vives et Juan de Mariana, avaient lancé des diatribes contre les dangers moraux qu'il y avait, selon eux, à exposer les jeunes, et surtout les jeunes filles, à la musique, aux chansons et aux danses à la mode. Mais cette position, d'ailleurs fluctuante (car on reconnaissait tout de même que la musique honnête pouvait être source d'apaisement et d'équilibre pour l'esprit), était de peu de poids face à ceux qui défendaient la danse dans la formation physique et sociale des courtisans, et, à plus forte raison, face à l'enthousiasme que cette activité suscitait à la cour. Comme le faisait remarquer Antonio de Obregón y Cereceda, aumônier du palais au temps de Philippe II et auteur de *Discursos sobre la filosofía moral de Aristóteles* (destinés à l'éducation du futur Philippe III), acquérir un maintien agréable, savoir garder le visage serein, et accomplir ces gestes avec grâce, tout cela passait par l'apprentissage de la danse». Il convient de souligner que, comme c'est le cas à la cour de France également, la maîtrise de cet art permettait aux courtisans d'attirer l'attention et la bienveillance du souverain, surtout si, comme dans le cas de Philippe III, ce dernier était passionné de danse. Comme le souligne l'historienne, «il n'est pas surprenant que le duc de Lerme et la reine Marguerite aient été des danseurs chevronnés». María José del Río Barredo, «Enfance et éducation d'Anne d'Autriche à la cour d'Espagne (1601-1615)» in *Anne d'Autriche, infante d'Espagne et reine de France, op. cit.*, p. 25. Peut-être des joutes chorégraphiques ont-elles ainsi eu lieu entre la reine et le favori du roi, ennemis désireux tous deux d'influer dans les actions et dans le cœur du souverain. Ruth Kleinman indique que «sitôt arrivée [la reine Marguerite] avait été mise à l'écart par [...] le duc de Lerme, qui n'avait nulle intention de céder une once de son influence, fût-ce l'épouse du roi. Dans ses lettres à sa famille, Marguerite racontait que Philippe lui témoignait de la bonté et la traitait avec affection, mais qu'il avait mis longtemps à l'écouter et à respecter son jugement. [Même si ces tentatives se soldèrent par un échec,] Lerme tenta de semer la discorde entre les époux». Ruth Kleinman, *Anne d'Autriche, op. cit.*, p. 21-22.

il est fort probable aussi que le goût de Philippe III pour la musique – il jouait de la *vihuela*, chantait et dansait depuis sa prime jeunesse – fut à la base d'autres aspects de l'éducation donnée à ses enfants⁵⁰⁶.

Les enfants royaux espagnols furent ainsi immergés, dès leur plus jeune âge, au sein d'une cour animée et passionnée par la musique et la danse.

La nuit du 20 avril 1609, lundi de Pâques et veille des noces d'une dame de la reine Marguerite, on donna un *sarao* au palais. Curieux, Diego de Guzmán nota dans son journal : «Ce fut la première fois que l'infante Anne dansa». A sept ans et demi, la fillette fut pleinement associée à cette fête comme à celles qui furent ensuite données à la cour. Le précepteur rendit compte de quelques-unes d'entre-elles, signalant la présence de l'infante, et parfois celle de ses frères et sœurs, aux *autos sacramentales* et aux danses des séminaristes de l'Escorial, aux fêtes équestres et taurines d'été à Ségovie et sur la Plaza Mayor de la capitale, ainsi qu'aux comédies qu'on jouait dans l'alcazar et dans le palais du duc de Lerme dans la ville dont il portait le nom. Là, au printemps 1610, les serviteurs du favori défilèrent en présence des infants dans une grandiose mascarade où des chars triomphaux célébraient la naissance de l'infante Marguerite. Les «fêtes des dames de la reine», les spectacles pour les nobles, et les *saraos* donnés à l'occasion de noces et de baptêmes dans la noblesse de cour, offraient d'autres circonstances propices à l'initiation de l'infante Anne, même si sa participation n'est pas toujours mentionnée par son précepteur ni par d'autres chroniqueurs de la cour.

En 1614, à la villa du duc de Lerme⁵⁰⁷, on donna une autre pièce de Lope⁵⁰⁸, dans laquelle Anne d'Autriche et ses dames tinrent les premiers rôles.

L'infante, âgée de treize ans, y brilla, montrant quelle maîtrise des raffinements et galantries de cour la jeune promise du roi de France avait acquise. La tragicomédie intitulée *El premio de la hermosura* (*La beauté récompensée*) avait été écrite quelques années auparavant pour répondre à une commande de la reine Marguerite [...] Il s'agissait d'un divertissement de cour, où les femmes jouaient tous les rôles, y compris les rôles masculins, ajoutant dans ce cas des chapeaux, des cols d'homme et une épée à leurs propres vêtements. En fait, les costumes, les décors et la musique étaient les éléments essentiels à ces représentations, autant que le texte lui-même, voire plus. Grâce aux descriptions de la représentation qui eut lieu à Lerma le 3 novembre 1614, nous savons qu'une occasion de ce genre permettait aux dames de mettre en valeur leur grâce et leur beauté en arborant les costumes les plus riches et les bijoux les plus raffinés, tout en faisant preuve de leurs talents dramatiques et musicaux. [...] Anne d'Autriche, qui avait peu de texte à dire, quoiqu'elle jouât le personnage principal, comme il se devait. [...] [Anne, qui incarnait l'Aurore] était «si belle et resplendissante qu'elle éblouit tous ceux qui la regardaient. [...] tandis que l'infante déploya ses talents pour la danse durant le deuxième intermède, et surtout lors de la mascarade qui suivit la représentation. D'après l'un des témoins, les figures qu'elle-même et ses dames exécutèrent étaient très difficiles, mais toutes démontrèrent une grande habileté, pour avoir été conduites par la reine de France dont aucun mot n'aurait suffi à peindre «l'allure, l'élégance et le panache». Le spectacle de Lerma fit l'objet de commentaires de la part des ambassadeurs, surtout de l'ambassadeur de France, qui comparait les talents d'Anne d'Autriche pour la danse avec ceux dont avait fait preuve la princesse Elisabeth dans un grand ballet à la française représenté presque en même temps à la cour de France [...]»⁵⁰⁹.

⁵⁰⁶ María José del Río Barredo, «Enfance et éducation d'Anne d'Autriche à la cour d'Espagne (1601-1615)» in *Anne d'Autriche, infante d'Espagne et reine de France, op. cit.*, p. 25.

⁵⁰⁷ «Lorsque le deuil pour la reine Marguerite d'Autriche fut complètement levé, le roi et ses enfants se remirent à fréquenter le jardin-palais que le duc de Lerme possédait au pré San Jerónimo à Madrid : il devint l'un des lieux de fêtes préférés de la cour, car on y disposait désormais d'une grande place pour les spectacles équestres et pour les comédies. Des fêtes furent à nouveau organisées en grand nombre dans la ville seigneuriale du favori, où la famille royale avait coutume de faire quelques séjours». *Ibid.*, p. 30.

⁵⁰⁸ Poète et dramaturge espagnol (1562-1635), considéré comme l'un des écrivains majeurs du Siècle d'Or espagnol.

⁵⁰⁹ María José del Río Barredo, «Enfance et éducation d'Anne d'Autriche à la cour d'Espagne (1601-1615)» in *Anne d'Autriche, infante d'Espagne et reine de France, op. cit.*, p. 32.

Les deux princesses se retrouvèrent lors d'une autre représentation d'importance, ne jouant plus l'Aurore, ou un autre personnage allégorique ou mythologique. C'est dans leur propre rôle qu'elles figurèrent le 9 novembre 1615, toujours accompagnées par la musique de leurs deux maisons. Ces deux futures reines allaient quitter leur pays natal et leur famille, pour ne plus jamais les revoir.

II-3-1-2. Anne d'Autriche à la cour de France et les musiciens de la reine

La musique accompagna l'infante durant toute la traversée de son pays natal, de Madrid jusqu'à la frontière entre l'Espagne et la France. Le peuple en liesse l'accueillait dans les différentes villes traversées ; ceci donnait lieu à de sublimes entrées, lors desquelles les clés des différentes cités lui étaient offertes, et où sonnaient canons, tambours, trompettes et autres instruments. C'est ainsi que

Leurs Majestés arrivèrent bientôt au débarcadère de Herrera qui est à demi-lieue environ de Saint-Sébastien ; là se tenait une pinasse bien équipée et montée d'un nombreux équipage de rameurs, qui devaient passer la Cour à la ville de Renteria. [...] Au moment où le cortège allait aborder à Renteria, l'attention de la cour fut attirée par deux chaloupes montées et équipées par des femmes vêtues uniformément de blanc et armées d'arquebuses et de mousquets ; elles offrirent aux regards émerveillés du Roi un simulacre de combat naval, pendant que d'autres barques richement armées entouraient la galéasse royale et chantèrent des chœurs accompagnés par des instruments en l'honneur du Roi et de la Reine de France et pour leur souhaiter la bienvenue⁵¹⁰.

Anne d'Autriche entendit pour la première fois «la musique telle qu'elle était pratiquée alors au royaume de France lors de son arrivée à l'île aux Faisans»⁵¹¹. Rares sont les témoignages qui précisent quelle fut cette musique, et quels furent les musiciens qui accompagnèrent la princesse vers son nouveau royaume. On sait toutefois que, tandis que son futur époux l'attendait à Bordeaux où les noces seront célébrées, c'est le duc de Guise qui reçut Anne d'Autriche – scène immortalisée par Rubens quelques années plus tard, à la demande de Marie de Médicis, dans l'un des tableaux de la célèbre série destinée à la décoration du Palais du Luxembourg à Paris. Les Suisses et les gardes accompagnaient le duc, ainsi que les musiciens de la chapelle royale, les violons, hautbois, tambours et hérauts. L'ensemble instrumental était placé sur la berge française de la Bidassoa. En face, côté espagnol, se tenaient les musiciens de la cour d'Espagne. Durant l'échange, l'une et l'autre princesse traversèrent la rivière qui les arrachait à leur pays natal. Là, de part et d'autre, et alternativement, joueront les trompettes, tambours, hautbois et violons.

⁵¹⁰ Edouard Ducéré, «Un échange de princesses (1615)», chapitre III du *Bulletin de la société des sciences, lettres et arts de Pau*, (XX), 1890-1891, p. 279-280.

⁵¹¹ Marie-Bernadette Dufourcet-Hakim, «La música de las reinas de Francia Ana y María Teresa de Austria» in *Las relaciones discretas entre las monarquías hispana y portuguesa : las casas de las reinas (siglos X-XIX). Arte, música, espiritualidad y literatura*, Colección Temas, volume III, Prof. Dr. José Martínez Millán (UAM/ILCE) et Prof. Dra. María Paula Marçal Lourenço (Univ. Lisbonne, Portugal) (éd.), Madrid, Polifemo, 3 volumes, 2008, p. 1812.

Bientôt le duc de Uceda remit la reine au duc de Guise, et celui-ci lui confia la jeune Madame. [...] Tout ce monde se sépara avec force courtoisie et génuflexions. Alors résonnèrent sur les deux rives les instruments de musique de toute sorte qui y avaient été amenés par les deux cours, et le duc de Uceda entra dans sa barque avec la nouvelle Princesse d'Espagne, tandis que la Reine de France accompagnée des ducs de Guise et de Montléon se mettaient en marche pour Bayonne⁵¹².

La musique escorta ensuite la princesse espagnole durant tout le reste de son voyage jusqu'à Paris. Le cortège royal poursuivit ainsi son voyage jusqu'à Saint-Jean-de-Luz. L'infante fut alors reçue en l'Eglise de la petite ville basque par «Monsieur l'évêque où elle entendra un *Te Deum* chanté par les Chantres de la Chapelle du Roy et de l'Eglise»⁵¹³. Comme le souligne Marie-Bernadette Dufourcet-Hakim, «nous ne savons rien de plus du programme. Pierre Chabanceau de La Barre, organiste de la chapelle royale sous Henri IV et futur organiste de la reine, fit peut-être sonner les orgues»⁵¹⁴. Puis Anne, accompagnée de son escorte, poursuivit son chemin vers Bordeaux, où l'attendait toujours son futur époux. A Bayonne, l'infante fut reçue en grande pompe lors d'une riche entrée solennelle organisée par la ville. Là, «un théâtre recouvert d'étoffes avait été élevé et la musique que la ville avait fait venir de Toulouse (il s'agit sans doute de la bande des Hautbois de Toulouse) y avait été placée»⁵¹⁵. Un certain Martelin, qui avait déjà joué pour accueillir Isabelle de France s'en allant retrouver son futur époux Philippe II en Espagne⁵¹⁶, dirigea alors l'ensemble⁵¹⁷.

Cependant les Bayonnais, qui avaient préparé à grands frais cette réception, furent très déçus de l'entrée tardive de la reine Anne dans la ville le 11 novembre 1615. Les témoins notent qu'elle était entrée «très tard, et aux flambeaux, qui lui ôtèrent le moyen de voir les grands et riches décors de la ville, et aux citoyens le contentement qu'ils en eussent désiré». Le lecteur moderne aussi se voit à son tour déçu, face aux festivités pratiquement annulées pour un retard d'horaire⁵¹⁸...

Quelques jours plus tard, Anne atteint Bordeaux et rejoignit Louis. La bénédiction nuptiale par l'évêque de Saintes eut lieu dans la cathédrale Saint-André le 25 novembre 1615. Une fois encore, les mémorialistes passent sous silence les aspects musicaux de la cérémonie.

⁵¹² Edouard Ducéré, «Un échange de princesses (1615)», *Bulletin de la société des sciences, lettres et arts de Pau*, op. cit., p. 286.

⁵¹³ *Ibid.*, p. 285.

⁵¹⁴ «No sabemos nada más del programa. Pierre Chabanceau de La Barre, organista de la capilla real desde Enrique IV y futuro organista de la reina quizás tocara los órganos». Marie-Bernadette Dufourcet-Hakim, «La música de las reinas de Francia Ana y María Teresa de Austria» in *Las relaciones discretas entre las monarquías hispana y portuguesa : las casas de las reinas (siglos X-XIX)*, op. cit., p. 1813.

⁵¹⁵ Edouard Ducéré, «Un échange de princesses (1615)», *Bulletin de la société des sciences, lettres et arts de Pau*, op. cit., p. 290.

⁵¹⁶ Voir Marie-Bernadette Dufourcet-Hakim, «La música de las reinas de Francia Ana y María Teresa de Austria» in *Las relaciones discretas entre las monarquías hispana y portuguesa : las casas de las reinas (siglos X-XIX)*, op. cit., p. 3.

⁵¹⁷ Edouard Ducéré, «Un échange de princesses (1615)», *Bulletin de la société des sciences, lettres et arts de Pau*, op. cit., p. 290.

⁵¹⁸ «Sin embargo, los Bayoneses que habían preparado con grandes gastos una recepción fueron muy decepcionados ante la entrada tardía de la reina Ana en la ciudad el 11 de noviembre de 1615, notando los testigos que había entrado “muy tarde, y a la lumbre de las antorchas, que le impidieron ver los grandes y ricos adornos de la ciudad, y a los ciudadanos la satisfacción que hubiesen deseado [por su parte]”. El lector moderno también se ve a su turno decepcionado, frente a festejos prácticamente anulados por un retraso del horario...». Marie-Bernadette Dufourcet-Hakim, «La música de las reinas de Francia Ana y María Teresa de Austria» in *Las relaciones discretas entre las monarquías hispana y portuguesa : las casas de las reinas (siglos X-XIX)*, op. cit., p. 1814.

Alors que celle-ci dura deux heures, François Garasse résume cet aspect des célébrations de manière succincte et peu significative. Selon lui, l'entrée des deux jeunes monarques est marquée «par le bruit des tambours, hautbois, violons & Musique de Trompettes»⁵¹⁹. Un seul autre moment musical est signalé par le chroniqueur ; il s'agit du «cantique d'allégresse» final ou *Magnificat* «chanté fort mélodieusement par la Musique de Leurs Majestés»⁵²⁰. Le voyage du roi, de la nouvelle reine et de leur cour s'achèvera par une entrée triomphale à Paris, se terminant par le traditionnel *Te Deum* d'action de Grâce, chanté en la cathédrale de Notre-Dame, le 16 mai 1616.

L'entrée dans la capitale était un événement solennel et fit l'objet d'une mise en scène élaborée. Très tôt, le bureau de la ville de Paris avait demandé au roi ses instructions et s'était excusé par avance, en invoquant la lourde charge que de telles dépenses faisaient peser sur les bourgeois et habitants, de ne pas donner à la reine pour son entrée dans Paris une réception aussi somptueuse que l'auraient désiré les notables de la ville. [...] De la fin avril à la mi-mai, le bureau avait néanmoins préparé l'événement activement : il s'agissait de constituer une escorte armée convenable pour la reine, de commander un tableau de grandes dimensions représentant d'un côté Leurs Majestés, de l'autre les notables de la ville : prévôt des marchands, échevins, procureur du roi, greffier et receveur. Cette peinture devait être placée au-dessus de la porte Saint-Jacques, par laquelle la reine ferait son entrée. Une complexe allégorie fut imaginée, dont la mise au point nécessita plusieurs mois. La ville devait se porter symboliquement à la rencontre de la reine. La procession, Jupiter en tête, figurerait les quatre parties du monde, chacune menée par une divinité antique. Ce tableau allégorique vivant serait suivi par des parades militaires. Ensuite défilerait un grand char représentant un navire, avec, à son bord, une nymphe symbolisant Paris enlaçant la Paix d'un bras et la Victoire de l'autre. A son mât, un large globe serait suspendu, qui devrait s'ouvrir, révélant Cupidon et Hyménée foulant la Discorde aux pieds. Les plus jolis enfants de tous les quartiers de Paris avaient été choisis pour prendre part à ces représentations. [...] Lorsque Anne se présenta devant la porte de la ville, le prévôt des marchands, c'est-à-dire le premier magistrat de la cité, lui adressa une harangue à genoux : «Pussions-nous, Madame, voir fleurir le lys français dans la toison d'Espagne par une heureuse lignée que nous implorons du ciel!». Après cette cérémonie, les époux royaux se rendirent à Notre-Dame et de là chez eux, au Louvre⁵²¹.

⁵¹⁹ François Garasse, *La Royale Reception de leurs majestez très chrestiennes en la ville de Bourdeaus, ou le Siècle d'or ramené par les alliances de France et d'Espagne...* A Bourdeaus ; par Simon Millanges, 1615, p. 105-106.

⁵²⁰ *Ibid.*, p. 109.

⁵²¹ Ruth Kleinman, *Anne d'Autriche, op. cit.*, p. 59-60.



Tableau 16 – L'échange des princesses sur la Bidassoa

Pieter Van der Meulen, 1615.

Huile sur toile, Madrid, Real Monasterio de la Encarnación

Désormais reine de France, Anne se voit pourvue d'une maison à la hauteur de sa personne et de son rang ; Marie de Médicis, la reine-régente, s'occupe personnellement de la constitution de la musique de sa belle-fille. Les musiciens les plus connus, et surtout les plus prolifiques du moment, se voient attachés à la souveraine. Antoine Boësset⁵²² ainsi que son fils, Gabriel Bataille et son fils également, et Robert Cambert, disciple de Chambonnières, comptent parmi ses maîtres de musique. De même, tous font partie des musiciens les plus en vue et les plus remarquables de la vie musicale française du XVII^e siècle. Comme le note Marie-Bernadette Dufourcet-Hakim, ce choix de personnalités musicales de tout premier plan, situées à la pointe de la modernité, correspond à une réelle intention politique à la fois de la Reine-mère et du propre époux d'Anne ; le désir d'offrir à la Maison de la Reine cet ostensible éclat va de pair avec la volonté royale de montrer que la magnificence souveraine brille au travers⁵²³. Les instrumentistes ne sont d'ailleurs pas en reste : les épinettistes Pierre Chabanceau de La Barre⁵²⁴ et son fils Charles Henry, l'organiste François Roberday – officiellement son valet de chambre –, le luthiste François Richard, tous considérés comme

⁵²² La brillante carrière d'Antoine Boësset (1586-1643), musicien fort apprécié du souverain lui-même, fut facilitée par son mariage, en 1613, avec Jeanne Guédrón, fille de Pierre Guédrón dont la charge lui revint et à qui, de fait, il succéda. Son ascension sociale s'accompagne également d'un enrichissement notable et remarquable. A ce sujet, voir Madeleine Jurgens, *Documents du Minutier Central concernant l'Histoire de la Musique (1600-1650)*, Paris, S.E.V.P.E.N., Documentation française, 1967-1974, tome II, p. 27. Durant sa carrière, Boësset composa plus de deux cents airs de cour et de ballet, proposés, pour la plupart dans les deux versions usitées à l'époque : l'une polyphonique à quatre voix, l'autre en tablature de luth. Il est à noter également qu'Antoine Boësset fut l'un des pionniers dans l'élaboration et la diffusion de la basse continue en France, persévérant en ce sens dans la voie tracée par son successeur et beau-père Pierre Guédrón (Pierre Guédrón, *Bergers, Que pensés-vous faire ?* in *Airs de cour*, livre III, Paris, Pierre Ballard, 1617, f^o 21v-22 ; mis en tablature par G. Bataille, livre IV. Voir André Verchaly, *Airs de cour pour voix et luth (1603-1643)*, Paris, Société Française de Musicologie, 1989, p. XLVI), avec ses airs pour ensemble d'instruments et basse continue (*Les Meslanges sur des sujets chrestiens* d'Etienne Moulinié, compositeur de Gaston d'Orléans, frère du roi, furent également composés selon ce même procédé. Ecrits en 1650, ils furent publiés en 1658) de 1637 (Livre VII : «Mourons, Tirsis»). Voir André Verchaly, *Airs de cour pour voix et luth (1603-1643)*, op. cit., p. XLVI). Sur Antoine de Boësset, voir les travaux de Georgie Durosoir, *L'air de cour en France : 1571-1655*, op. cit., et de Thomas Leconte, *Antoine Boësset 1587/1643 stratégies d'un musicien d'élite et d'un homme de cour*. Thèse en cours de préparation sous la direction de Catherine Massip, EPHE.

⁵²³ Voir à ce propos l'article de Marie-Bernadette Dufourcet-Hakim, «La música de las reinas de Francia Ana y María Teresa de Austria», in *Las relaciones discretas entre las monarquías hispana y portuguesa : las casas de las reinas (siglos X-XIX)*, op. cit., p. 1821.

⁵²⁴ Pour des informations sur cette illustre famille de musiciens au service des souverains Bourbons, voir Julien Tiersot, «Une famille de musiciens français au XVII^e siècle, les de La Barre» in *Revue de musicologie*, tome 8^e, n^o 24^e (novembre 1927), p. 185-202 ; tome 9^e, n^o 25^e (février 1928), pp. 1-11 ; tome 9^e, n^o 26^e (mai 1928), p. 68-74. De cet organiste virtuose, il nous reste une pièce qui témoigne de sa participation à l'élaboration et la création de spectacles royaux et ballets de cour, genre de tout premier ordre et qui occupait alors le devant de la scène. Julien Tiersot relève ainsi que le *Discours du Ballet de la Reyne tiré de la Fable de Psyché* (1619) décrit ce ballet comme une œuvre représentative de l'organiste et évoque «les machines, les pas, la musique et les airs de violon dont M. de La Barre, très excellent organiste, avoit composé les parties, comme encore celles du Ballet du Roy». *Discours du Ballet de la Reyne tiré de la Fable de Psyché* (1619) cité par Julien Tiersot, «Une famille de musiciens français au XVII^e siècle les de La Barre», in *Revue de musicologie*, tome 8^e, op. cit., p. 194. Les enfants de l'organiste participèrent à sa suite à de nombreux ballets et cérémonies tant profanes que religieuses.

des musiciens virtuoses et admirés pour leur talent, faisaient partie de la Maison de la Reine et participaient aux différentes cérémonies⁵²⁵ organisées autour de la souveraine.

II-3-1-3. Anne d'Autriche et le pouvoir

A la différence des autres régentes qui l'ont précédée, Catherine et Marie de Médicis, elle était exempte d'esprit de domination, ce qui n'est d'ailleurs pas incompatible avec des coups de colère lorsqu'on lui résistait. Elle ne s'est pas astreinte, comme ses deux aînées, à remplir les obligations de routine du gouvernement, à étudier les dossiers, bref à travailler. Elle n'a jamais prétendu exercer le pouvoir par elle-même et s'en est déchargée sur Mazarin. [...] Le mépris de Mazarin lui-même pour le peu de sens politique de sa maîtresse est une autre opinion fréquemment rebattue par les mémorialistes⁵²⁶.

De ce constat établi par Laurent Avezou, Madame de Motteville se fait également l'écho, se félicitant toutefois de ce trait de caractère de la reine :

[elle] est de même fort indifférente pour la grandeur et la domination⁵²⁷. Sa naissance l'a élevée tout d'un coup ; elle tient tout le reste indigne de ses désirs, et jamais les défauts de Catherine de Médicis ne seront les siens⁵²⁸.

La reine n'eut pas, comme Catherine et Marie de Médicis, le goût du pouvoir politique, et préféra s'entourer de conseillers. Néanmoins, en digne héritière de son illustre grand-père Philippe II, elle marqua la capitale française de son empreinte. Avant la naissance de Louis, la reine fit le vœu de construire une église si Dieu acceptait de lui donner un fils. Anne tint sa promesse et ordonna – chantier le plus illustre de sa régence – la construction à Paris du magnifique ensemble architectural baroque du Val-de-Grâce, qui abritait non seulement une belle église, mais également un couvent de religieuses et un palais. Ainsi,

munie des pouvoirs de gouverner grâce au lit de justice du 18 mai, Anne d'Autriche disposait, au minimum, de huit années, le petit roi ne devenant majeur qu'à treize ans révolus, soit en septembre 1651. Si, à partir de 1648, les événements de la Fronde devaient singulièrement compliquer ses desseins, elle eut le temps de lancer trois chantiers d'importance inégale : l'installation de la famille royale au Palais-Cardinal dès 1643 ; la construction d'une grande église au Val-de-Grâce à partir de 1645 ; enfin, l'illustration de la légitimité royale, avec l'établissement d'un monument dynastique au cœur de la capitale en 1647⁵²⁹.

La vie de la reine Anne d'Autriche semble s'inscrire en un balancement perpétuel entre la vie de cour, ses obligations et ses plaisirs, et une vie spirituelle intense. Respectueuse des préceptes et conseils de son père, ainsi que du souvenir de sa mère, la reine afficha

⁵²⁵ Nous n'avons que peu de documents sur le répertoire qui fut exécuté lors de ces cérémonies, les témoignages sont rares et peu précis ; les *Documents du Minutier central* attestent bien cependant de la présence et des services de musiciens de grand renom, œuvrant au sein de la Maison de la Reine.

⁵²⁶ Laurent Avezou, «Les deux reines» in *Anne d'Autriche, infante d'Espagne et reine de France*, op. cit., p. 344.

⁵²⁷ En tout état de cause, Anne d'Autriche apparaît comme possédant à un haut degré le sens de la majesté, à un degré médian celui de l'Etat et à un faible degré celui de l'autorité. «En fait, elle ne sait pas commander, trop convaincue qu'on doit lui obéir naturellement, puisqu'elle est reine». Simone Bertière, *Les deux régentes*, p. 573, référence empruntée à Laurent Avezou, «Les deux reines» in *Anne d'Autriche, infante d'Espagne et reine de France*, op. cit., p. 344.

⁵²⁸ Françoise de Motteville, *Mémoires de Madame de Motteville sur Anne d'Autriche et sa cour*, <http://www.voltaire-integral.com/La%20Bibliotheque/Histoire/Motteville>, p. 325.

⁵²⁹ Alexandre Gady, «Anne d'Autriche et Paris» in *Anne d'Autriche, infante d'Espagne et reine de France*, op. cit., p. 303.

pleinement, par sa conduite et ses actions, une piété que nombre de ses contemporains trouvaient trop démonstrative⁵³⁰. Aussi,

comme la tradition le voulait, comme le demandait sa foi profonde inspirée par l'exemple de sa mère Marguerite d'Autriche, Anne visita régulièrement églises et couvents, pour accorder sa protection et encourager les jeunes pousses de la Contre-réforme. Nouveaux ordres et nouveaux établissements – plus de soixante en un demi-siècle – formaient le cadre qui allait voir s'épanouir le «siècle des saints», particulièrement sur la rive gauche⁵³¹. Anne d'Autriche contribua à ce mouvement tout au long de sa vie⁵³².

Anne consacra ainsi une grande partie de son temps aux dévotions. «En dehors de la messe à laquelle elle assistait chaque jour dans son oratoire et des heures qu'elle y passait en prières, le nombre d'églises auxquelles elle rendait visite s'accrut régulièrement au fil des ans. Il lui arrivait de se rendre dans trois sanctuaires différents à l'occasion de certaines fêtes et d'entendre une messe dans chacun»⁵³³. Aussi, les musiciens du roi étaient-ils fréquemment envoyés dans les églises afin de chanter ou jouer pour elle. La culture religieuse de la reine ne fut d'ailleurs pas étrangère à l'évolution du paysage musical français. En effet, les musiciens ne se contentèrent pas d'accompagner ses pèlerinages et ses prières, et la production de musique sacrée fut très largement stimulée par l'attitude dévote de la reine⁵³⁴. Ainsi, un répertoire nouveau dans le style de l'air de cour, alors très en vogue, se développe.

A l'époque de Louis XIII et Anne d'Autriche, la spiritualité religieuse s'exerce également dans l'intimité du foyer : quantité de recueils de musique (cantiques, airs spirituels, airs de dévotion) ont été publiés pour l'usage domestique [...]. Alors que le répertoire léger et galant de l'air de cour envahit toute la société, il faut fournir aux femmes et aux jeunes filles des airs à chanter qui soient moins licencieux. La formule est simple : elle réside dans les parodies, c'est-à-dire l'élaboration de tout un *corpus* de nouvelles paroles qui s'appliqueront [...] aux airs "mondains" qui flottent dans toutes les mémoires ; ainsi les jeunes filles et les femmes délecteront-elles leur entourage des chants issus de ces recueils aux titres pittoresques : *l'Amphion sacré, recueilly de quelques excellens musiciens de ce temps*, Lyon, 1615 ; *La Despouille d'Égypte, ou larcin glorieux des plus*

⁵³⁰ «Mazarin estimait qu'elle en faisait trop en matière de dévotion et prétendait que les dévots cherchaient délibérément à l'occuper de cette façon, afin de réduire le temps qu'elle aurait pu consacrer avec lui aux affaires de l'Etat. Il avait acquis la certitude que l'on continuait de travailler sa conscience et de faire pression sur elle, au Val-de-Grâce notamment, pour obtenir son renvoi. Il faisait donc appel à tous les arguments pour la détacher de ces pieuses habitudes, lui faisant notamment remarquer que la France n'était pas l'Espagne et que les Français n'appréciaient guère de voir leurs souverains passer leur temps dans les églises et les couvents. Il lui faisait même remarquer que son excessive piété commençait à faire l'objet de moqueries : "Dieu est partout, et la reine peut le prier dans son oratoire privé", ajoutait-il en conclusion. [...] En tout cas, le directeur de l'organe semi-officiel, la *Gazette*, fut amené à rassurer ses lecteurs sur le fait que celles-ci n'empêchaient en rien Anne d'élever le roi et de s'occuper des affaires de l'Etat». Ruth Kleinman, *Anne d'Autriche, op. cit.*, p. 333-334.

⁵³¹ «Son premier geste public semble avoir été, le 15 mai 1617, la pose de la première pierre de l'église du couvent des Augustins déchaussés, fondés par Marguerite de Valois auprès de son hôtel de la rive gauche. [...] Elle renouvela ce geste en faveur des Ursulines, ordre venu d'Aix à Paris en 1608 et qui s'établit hors les murs, au faubourg Saint-Jacques : le 22 juin 1620, elle posait la première pierre de leur église, achevée en 1627 et disparue à la Révolution. Anne protégea également avec zèle l'établissement voisin des Feuillantines, dont elle avait désirée l'installation à Paris. [...] En avril 1628 surtout, Anne commanda à l'architecte François Mansart (1598-1666) un grand autel pour la cathédrale Notre-Dame, destiné à abriter une statue de la Vierge devant laquelle se produisaient de nombreux miracles». Alexandre Gady, «Anne d'Autriche et Paris» in *Anne d'Autriche, infante d'Espagne et reine de France, op. cit.*, p. 298 et p. 300.

⁵³² *Ibid.*, p. 298.

⁵³³ Ruth Kleinman, *Anne d'Autriche, op. cit.*, p. 332.

⁵³⁴ Cette question, seulement énoncée ici, sera plus largement développée dans la seconde partie de cette étude.

beaux airs de cour, Paris, 1629 ; *Odes chrestiennes accommodées aux plus beaux airs*, Paris, 1625 ; *La pieuse Alouette avec son tirelire*, Valenciennes, 1619⁵³⁵.

Influencés par les exercices spirituels d'Ignace de Loyola, des compositeurs de renom, tels que Pierre Guédron, Etienne Moulinié, François Richard, Gabriel Bataille père et fils ou Antoine Boësset, s'essayèrent alors au genre, parodiant des airs profanes en leur apposant des paroles plus pieuses.

De tout ceci, nous pouvons conclure que la formation donnée par Anne à ses enfants fut très fortement marquée par cette religiosité toute espagnole et par la piété de la reine. Durant les campagnes militaires, Louis XIV était souvent accompagné de Mazarin, mais également de sa mère. Ensemble ou «se partageant la tâche»⁵³⁶, ils rendaient alors visite aux couvents, abbayes, églises et communautés religieuses des villes traversées. «En Espagne, Anne avait pris l'habitude d'effectuer de telles visites avec son père. Ainsi faisait-elle découvrir à son fils des plaisirs qui lui étaient à la fois chers et familiers»⁵³⁷. Comme le souligne Ruth Kleinman,

devenu adulte, Louis XIV conserva la même vision de la religion, mais il est malaisé de déterminer dans quelle mesure il la tenait de sa mère, et dans quelle mesure elle correspondait à sa personnalité et à son tempérament. Les dévotions auxquelles il fut habitué dans son enfance n'avait rien d'extraordinaire non plus – la messe quotidienne, de même que les sermons de l'Avent et du carême qu'il entendait dans la chapelle du palais, faisaient partie des usages royaux. La coutume dictait également dans une large mesure le choix des églises qu'il fréquentait : sa propre paroisse pour les fêtes, Noël, Pâques et la Fête-Dieu ; Notre-Dame pour les cérémonies particulières, l'église des Jésuites, Saint-Louis, pour la fête du saint patron de la maison royale, et l'église des Cisterciens réformés ou Feuillants, que fréquentaient les rois de France depuis plusieurs générations en de nombreuses autres occasions. Même très jeune, devenu roi, Louis fut tenu à certaines habitudes⁵³⁸.

Cependant, tout ne fut pas religion dans l'éducation du futur Louis XIV et de son frère cadet. Sa piété n'empêcha pas Anne d'Autriche d'apprécier et de favoriser les divertissements à la cour. Auprès de sa belle-mère Marie de Médicis, elle assista aux comédies italiennes que la Reine-mère se plut à donner à sa cour. Elle fut aussi témoin des nombreux ballets qui furent organisés par les courtisans eux-mêmes, mais également par le roi, son époux. «Dans ses lettres à Philippe III, Anne décrivait par le menu ces divertissements inconnus dans les palais de son père. Celui-ci lui adressait en retour des comptes-rendus des réjouissances à la cour d'Espagne, bals masqués, corridas, ou comédies selon la tradition du pays en période de carnaval»⁵³⁹. Il arriva même que la reine prit part à ces festivités. Ce fut le cas en mars 1615. Le roi, pour son ballet, avait choisi le thème des Bacchanales ; la reine, quant à elle, parut

⁵³⁵ Georgie Durosoir, «Chanter, l'art et le plaisir» in *Louis XIII musicien et les musiciens de Louis XIII*, Livre-programme édité à l'occasion des «Grandes Journées» réalisées par le Centre de Musique Baroque de Versailles au Château de Versailles en automne 2003, Georgie Durosoir et Thomas Leconte (dir.), Versailles, CMBV, 2003, p. 65.

⁵³⁶ Ruth Kleinman, *Anne d'Autriche, op. cit.*, p. 346.

⁵³⁷ *Ibidem*.

⁵³⁸ *Ibid.*, p. 348.

⁵³⁹ *Ibid.*, p. 72.

le 5 mars sur scène afin d'interpréter son ballet, intitulé *Grand ballet de la Reine représentant les Festes de Junon la Nopcière*, au Louvre⁵⁴⁰. L'histoire veut qu'un prince et son favori assistent alors *incognito* aux répétitions du ballet⁵⁴¹.

Deux hommes qui traversaient la France avaient fait halte à Paris pour visiter la ville, avaient pris place parmi les spectateurs. [...] Il s'agissait de Charles, prince de Galles, et du comte de Buckingham, favori de Jacques I^{er} d'Angleterre. [Anne] leur fit forte impression, car ils rapportèrent à Jacques I^{er} qu'ils avaient vu danser la reine et Madame (Henriette-Marie) avec pas moins de dix-neuf dames des plus gracieuses et que la plus belle de toutes était sans contexte la reine⁵⁴².

Anne donnait également son opinion «sur les déguisements, applaudissait aux ballets et transformait au moins une fois par an son salon en salle de bal au moment du carnaval»⁵⁴³. Auprès de leur mère, les deux petits princes prirent eux aussi plaisir à assister aux représentations théâtrales ou aux ballets de cour. Ils furent tous deux initiés à la musique et à la danse, dans laquelle Louis XIV excella «au moins autant que son aïeul espagnol»⁵⁴⁴. En outre, si elle ne fut pas l'instigatrice de ces ballets, pièces de théâtres ou spectacles musicaux, de manière aussi prolifique que le furent les reines Catherine et Marie de Médicis, beaucoup de ces festivités s'inspirèrent des goûts de la reine espagnole, si ce n'est de sa personne elle-même.

II-3-2. L'influence d'une reine espagnole, férue d'art italien

Bien qu'elle ait accordé à maintes reprises sa protection aux arts et aussi aux lettres (rappelons qu'elle fit anoblir Pierre Corneille et sa famille après *le Cid*), Anne d'Autriche est considérée encore aujourd'hui comme une mère (sinon une épouse) exemplaire et une régente confrontée aux vicissitudes de la politique, mais rarement en tant que mécène. Il est vrai que son rôle dans ce domaine fut occulté par plusieurs figures d'importance : d'abord son père, Philippe III d'Espagne, dont le règne fut brillant pour ce qui concerne les arts et les lettres ; puis sa belle-mère, Marie de Médicis, élevée à Florence et qui protégea Rubens ; enfin son principal ministre, le cardinal Mazarin, dont l'action fut également déterminante dans l'accueil en France de certains modèles

⁵⁴⁰ Ce ballet fut composé par l'abbé Boisrobert.

⁵⁴¹ Le rédacteur du *Mercur françois* rapporta en effet que le prince, «trauersant incogneu la France, pour aller en Espagne rechercher l'Infante Marie, seconde sœur du Roy d'Espagne, en mariage, [...] passe à Paris voir disner le Roy & la Royne sans estre recogneu : & pource que cette iournee la Royne dansoit son ballet, representant les festes de Iunon, où en telles resiouyssances pour les veoir, on donne lieu aux Ambassadeurs residens en la Cour de France, ce Prince y fut avec des Gentils hommes Anglois de la suite de l'Ambassadeur». *Le Mercur françois*, tome IX, p. 472-473. Le mariage espagnol n'ayant pas abouti, Charles I^{er} épousa, au lieu de l'Infante, une sœur cadette de Louis XIII. Aussi le comte de Brienne crut-il bon d'ajouter dans ses Mémoires : «[le] prince, ayant su que la Reine répétoit un ballet qu'elle devoit danser [...] fut] surpris de la beauté des dames qui y étoient ; mais aucune ne donna plus dans la vue au prince que madame Henriette, dernière fille du roi Henri-le-Grand et de la Reine-mère». Henri-Auguste de Loménie, comte de Brienne, *Mémoires du comte de Brienne*, A. Petitot (éd.), Paris, Foucault, 1824, tome I, p. 373-374. La beauté de la princesse alliée aux pouvoirs de la danse et de la musique eurent ainsi raison du Prince de Galles.

⁵⁴² Ruth Kleinman, *Anne d'Autriche*, op. cit., p. 115.

⁵⁴³ *Ibid.*, p. 465.

⁵⁴⁴ María José del Ríó Barredo, «Enfance et éducation d'Anne d'Autriche à la cour d'Espagne (1601-1615)» in *Anne d'Autriche, infante d'Espagne et reine de France*, op. cit., p. 33.

italiens et dont les programmes décoratifs, tant au Louvre que dans sa propre demeure, ont sans doute éclipsé les commandes de la reine-mère⁵⁴⁵.

A ces personnalités mises en valeur par l'auteur, nous pourrions également rajouter celle de son mari, fervent mélomane et musicien accompli, de son beau-frère Gaston d'Orléans, puissant mécène, ou encore celle de Richelieu, protecteur des arts et des lettres. Ces derniers éclipsèrent très certainement les actions d'une reine qui ne réussit pas à s'imposer comme les reines régentes le firent avant elle. Il convient également de souligner que l'action d'Anne d'Autriche dans le domaine artistique s'exerça surtout après la mort de son époux en 1643. Durant la régence, Anne œuvra beaucoup pour l'adoption de la musique italienne en France. En ce sens, elle poursuivit les volontés et actions d'une autre régente, sa belle-mère Marie de Médicis. Sous le ministère de Mazarin, et même après la majorité de son fils Louis XIV, le rôle de la reine resta capital. Alain Mérot souligne ainsi que, «comme Marie de Médicis [...], Anne d'Autriche s'inscrit dans la suite de femmes illustres ou de femmes fortes que son époque se plut à célébrer, tant en littérature qu'en peinture» ; nous pouvons également ajouter à ceci une dimension musicale.

II-3-2-1. Un souffle hispanique sur la musique française

Selon Edouard Fournier, avec l'arrivée en France d'Anne d'Autriche, «la cour se fit castillane comme elle avait été toscane»⁵⁴⁶. Les sources les plus variées, mémoires, lettres, arguments ou narrations de ballets de cour, lettres dédicatoires ou ouvrages de musique théorique, livrent de multiples informations et indices sur l'intérêt – «souvent teintée de malignité»⁵⁴⁷ – que la cour de France pouvait porter au pays d'origine de la nouvelle souveraine. En 1659, Madame de Motteville relate une des soirées passées en compagnie de la reine en ces termes :

au sortir de la table, il y eut musique de voix et d'instrumens, c'est-à-dire de harpes et de guitares. Nous eûmes ensuite la comédie, avec des entremets de farces et de ballets, et de femmes avec des castagnettes⁵⁴⁸.

La confidente d'Anne d'Autriche apporte ainsi un témoignage de l'influence que put avoir la nouvelle reine de France sur l'art musical. La venue de la princesse espagnole à la cour, puis

⁵⁴⁵ Alain Mérot, «Anne d'Autriche et les arts» in *Anne d'Autriche, infante d'Espagne et reine de France*, Chantal Grell (dir.), *op. cit.*, p. 243.

⁵⁴⁶ Edouard Fournier, *L'Espagne et ses comédiens en France au XVII^e siècle*, Paris, 1864. Référence empruntée à Georgie Durosoir, «Les airs espagnols d'Etienne Moulinié», in *L'âge d'or de l'influence espagnole. La France et l'Espagne à l'époque d'Anne d'Autriche 1615-1666*, Actes du 20^e colloque du C.M.R. 17, placé sous le patronage de la Société d'études du XVII^e siècle et de l'Université de Bordeaux III, Bordeaux, 25-28 janvier 1990, Charles Mazouer (dir.), Mont-de-Marsan, Editions InterUniversitaires, 1991, p. 385.

⁵⁴⁷ Voir Georgie Durosoir, «Les airs espagnols d'Etienne Moulinié», in *L'âge d'or de l'influence espagnole, La France et l'Espagne à l'époque d'Anne d'Autriche 1615-1666*, *op. cit.*, p. 385.

⁵⁴⁸ Françoise de Motteville, *Mémoires de Madame de Motteville*, Collection des Mémoires relatifs à l'Histoire de France, Paris, Foucault, 1824, tome V, p. 33.

au trône de France, favorisa sans nul doute la mode aristocratique pour tout ce qui avait trait à l'Espagne : les comportements vestimentaires⁵⁴⁹, la poésie, les danses⁵⁵⁰ (telle que la chaconne, qui fut adoptée en France au XVII^e siècle), la littérature⁵⁵¹ (en témoigne le succès que connut la célèbre pièce de Corneille dont l'auteur choisit l'Espagne pour cadre), voire les habitudes de langage⁵⁵², mais également la musique. Dorénavant, parallèlement aux instruments plus traditionnels des salons parisiens, tels le luth, le théorbe et le clavecin, certains courtisans débutèrent l'apprentissage de la guitare, «instrument presque exotique, qui vient du sud»⁵⁵³. Le futur roi lui-même, s'il reçut des leçons de luth⁵⁵⁴ et de clavecin⁵⁵⁵, fut initié à l'art de la guitare⁵⁵⁶, instrument qu'il aima plus que tout autre. Bernard Jourdan de La Salle (qui deviendra, pour Molière, le modèle du *Bourgeois Gentilhomme*), musicien natif

⁵⁴⁹ De nombreux historiens ont souligné l'influence de l'Espagne sur les comportements vestimentaires des gens de cour. Gabriel Naudé décrit ainsi les espagnols arborant «des fraises à neuf ou dix étages», «des chapeaux en pot à beurre» et «des épées dont la pointe était aux pieds et la garde aux épaules». Gabriel Naudé, *Mascurat*, cité par Georgie Durosoir, «Les airs espagnols d'Etienne Moulinié», in *L'âge d'or de l'influence espagnole, La France et l'Espagne à l'époque d'Anne d'Autriche 1615-1666*, op. cit., p. 385.

⁵⁵⁰ On danse ainsi, à la mode espagnole, la sarabande, la passacaille, la morisque, les folies d'Espagne, ou la chaconne, pièces que l'on trouve mentionnées dans les descriptions des ballets de cour ou bien qui figurent dans les manuscrits et éditions de musique pour luth. Selon Mersenne, la pavane vient d'Espagne et devrait son nom à la manière qu'ont les danseurs de «faire des roues l'un devant l'autre à la façon des paons». Marin Mersenne, Proposition XXIII du *Livre Second des Chants, Harmonie Universelle contenant la Théorie et la Pratique de la Musique*, op. cit.. La sarabande semble, plus que nulle autre danse, avoir exercé une grande fascination sur les courtisans. Selon les *Mémoires* de Brienne, «Anne d'Autriche fit danser la sarabande au Cardinal de Richelieu en habit de cavalier, castagnettes aux doigts et sonnettes d'argent aux jarretières». *Mémoires du Comte de Brienne* citées par Georgie Durosoir, «Les airs espagnols d'Etienne Moulinié», in *L'âge d'or de l'influence espagnole, La France et l'Espagne à l'époque d'Anne d'Autriche 1615-1666*, op. cit., p. 385 ; voir aussi l'article de Daniel Devoto, «La folle sarabande» in *Revue de Musicologie*, op. cit.. Quant à la chaconne, cette dernière «fait son apparition dans le ballet de cour dès 1625 sous la forme d'une "entrée des Chaconnistes espagnols" dans le *Ballet des Fées de la Forêt de Saint-Germain*, où sept grands personnages, dont le roi lui-même, dansent et chantent des couplets amoureux au son de la "guitterre"». Catherine Cessac, *Marc-Antoine Charpentier. Un musicien retrouvé*, Sprimont, Mardaga, [Versailles], CMBV, 2005, p. 292.

⁵⁵¹ On lisait la traduction récente (1603) de *La Diana* de Montemayor, qui devait inspirer Honoré d'Urfé pour son *Astrée*. On recherchait les dernières œuvres d'auteurs tels que Lope de Vega, Góngora ou Cervantés (*Don Quichotte*, traduit en 1614 et 1618).

⁵⁵² Cervantés déclarait : «en France, ni homme ni femme ne laisse d'apprendre la langue castillane (*Persiles y Sigismunda*, III, 13, 1617). Si l'apprentissage des langues étrangères pouvait rebuter, il était en effet indispensable à l'honnête homme d'entendre et de parler au moins l'italien et l'espagnol. Plus encore était-il de bon ton, au temps d'Anne d'Autriche, de s'exprimer "espagnolesquement". «Malherbe lui-même, qui pourtant n'appréciait guère les Espagnols, s'essaie, avec plus ou moins de bonheur, à la traduction de stances de Gongora». Georgie Durosoir, «Les airs espagnols d'Etienne Moulinié», in *L'âge d'or de l'influence espagnole, La France et l'Espagne à l'époque d'Anne d'Autriche 1615-1666*, op. cit., p. 389. Voir également Gustave Lanson, «Etudes sur les rapports de la littérature française et de la littérature espagnole au XVII^e siècle (1600-1660)» in *Revue d'Histoire littéraire*, IV, 1897, pp. 180-194. Lanson raille la maladresse de Malherbe dans ses traductions. Quel poète de profession ou d'occasion ne s'est pas risqué à imiter Lope de Vega ou Góngora ? On sait, par son neveu qui édita ses œuvres, que Voiture, qui fut ambassadeur de Gaston d'Orléans à Madrid, adorait la langue espagnole. Il fit d'ailleurs «des vers espagnols qui furent pris pour être de Lopé, un de leurs plus excellents auteurs». *Œuvres de Mr de Voiture*, 3^e édition revue, corrigée et augmentée, Paris, A. Courbé, 1652. Lettre dédicatoire au Cardinal de la Vallette. Référence empruntée à Georgie Durosoir, «Les airs espagnols d'Etienne Moulinié», in *L'âge d'or de l'influence espagnole, La France et l'Espagne à l'époque d'Anne d'Autriche 1615-1666*, op. cit., p. 388.

⁵⁵³ Philippe Beaussant, *Louis XIV artiste*, op. cit., p. 12.

⁵⁵⁴ Le futur souverain, à l'instar de son père, de son grand-père mais également de sa mère, commença par apprendre le luth. Il eut pour cela un maître du nom de Germain Pinel à partir de 1647 ; Louis était alors âgé de neuf ans.

⁵⁵⁵ Son maître de clavecin fut Étienne Richard.

⁵⁵⁶ Louis débuta la guitare en 1650 ; bien vite, il en fit son instrument favori.

d'Espagne⁵⁵⁷, donna ainsi des leçons au Dauphin ; bien vite toutefois, nous relate Madame de Motteville, Louis égala le maître, voire le dépassa⁵⁵⁸. D'Italie, le cardinal Mazarin fit alors venir Corbetta, sous les recommandations du duc de Mantoue lui-même. Ce musicien surpassa tous les autres guitaristes par sa profonde compréhension de l'instrument. Tirant à la fois parti du *rasgueado* (accords plaqués) et du *punteado* (mélodie chantée sur une corde), il affina considérablement la technique propre à l'instrument. Quittant son seul rôle d'accompagnement, la guitare développa des possibilités polyphoniques, bientôt aussi attrayantes que celles du luth ; à l'instar du souverain, certains aristocrates s'enthousiasmèrent d'autant plus pour cet instrument.

A la guitare s'attache néanmoins un caractère pittoresque et populaire : «elle nous arrive avec Trivelin et Scaramouche, les castagnettes [...]. A Paris en 1650, elle possède une connotation parfaitement claire : c'est l'Espagne, l'Italie, la comedia dell'arte, les gitans (qu'on appelle alors Espagnols ou Espagnolets, ou encore Egyptiens [...]), une musique enlevée et allégrement rythmée, ou, au contraire (déjà...), la sérénade sous la fenêtre de la belle»⁵⁵⁹. Il ne faut toutefois pas attendre la seconde moitié du XVII^e siècle pour voir apparaître la guitare en France. «C'est entre 1540 et 1545 que se situe l'apparition en France de la guitare à quatre chœurs : la vogue de l'instrument y est telle que l'on y rencontre bientôt plus de guitaristes qu'en Espagne !»⁵⁶⁰. Cette dernière était donc déjà connue de Ronsard et, dans les années 1550⁵⁶¹, guitare et luth en France – comme guitare et vihuela en Espagne – exprimaient alors la même musique, développaient la même technique et, de manière toute logique, partageaient les mêmes compositeurs ou arrangeurs. Car si à cette époque, le luth semble quelque peu délaissé au profit de ce nouvel instrument plus facile à manier, aucun nom de guitariste fameux de cette époque ne nous est parvenu. Et c'est Guillaume Morlaye, alors maître de luth, qui se charge de constituer un répertoire à la guitare ; il confie alors à Michel Fezandat et Robert Granjon la publication du premier recueil de guitare, dès 1550. Cet exemple sera suivi par Adrian Le Roy, lui-même luthiste talentueux, qui sacrifiant au goût du public fera publier chez Robert Ballard cinq livres de “guiterre” à partir de 1551.

⁵⁵⁷ Ce guitariste natif de Cadix figure alors sur l'*Etat des officiers du roi*.

⁵⁵⁸ Comme le note Philippe Beaussant, «le jeune roi [s'obstinant] dans son choix, arriva de Mantoue le plus grand virtuose du temps, Francesco Corbetta [...]. [Ce dernier] demeura à Paris en 1656 et 1657, alors que Louis avait dix-huit ans [...] avant que Corbetta ne lui dédie, quinze ans plus tard, sa méthode, *La Guitare Royale*, bien nommée». Philippe Beaussant, *Louis XIV artiste, op. cit.*, p. 14.

⁵⁵⁹ *Ibid.*, p. 12-13.

⁵⁶⁰ Françoise-Emmanuelle Denis, «La guitare en France au XVII^e siècle : son importance, son répertoire» in *La Revue Belge de Musicologie / Belgisch Tijdschrift voor Muziekwetenschap*, volume 32, 1978-1979, p. 143.

⁵⁶¹ Au sujet de la guitare au siècle de Ronsard, voir l'article de François Lesure, «La Guitare en France au XVI^e siècle», in *Musica Disciplina*, volume 4, Fasc. 2/4 (1950), pp. 187-195.

Toutefois, dans le premier quart du XVII^e siècle, la facture de l'instrument a changé⁵⁶². On lui ajouta un chœur de cordes, ainsi qu'un registre plus grave et une caisse plus volumineuse. Sa technique de jeu se modifia également et c'est principalement en accords battus – la fameuse technique du *rasgueado*⁵⁶³ – qu'on la jouait désormais⁵⁶⁴. Entre la guitare et le luth, la technique de jeu différait donc peu à peu⁵⁶⁵, et c'est très certainement cet élément qui devint, sous la plume acérée des esthètes du début de siècle⁵⁶⁶, néfaste à l'image de la guitare. Son jeu rudimentaire et ses facilités techniques, s'ils lui assurèrent le succès dans un premier temps, suscitèrent également la critique⁵⁶⁷. Face au luth, roi des instruments, la guitare et ses accords plaqués faisaient pâle figure⁵⁶⁸. On jugeait son jeu bien simple, et ceux qui "singeaient" les Espagnols ne constituaient finalement, aux yeux de leurs contemporains, que les retors à l'étude du noble instrument⁵⁶⁹, ceux dont la technique trop faible ne permettait pas de toucher convenablement le luth, instrument du bon goût⁵⁷⁰.

La technique de jeu de la guitare, typée mais jugée trop élémentaire, ne constitue pas néanmoins la seule explication du rejet de l'instrument. Comme le note François Lesure dans son article, «[la] théorie humanistique, entraînée par le prestige de Ronsard et des chantres du

⁵⁶² Alors qu'elle était déjà en usage en Espagne et en Italie dès le XVI^e siècle, ce n'est qu'au début du XVII^e siècle que la guitare à cinq rangs de cordes fait son apparition et s'établit en France en qualité d'instrument d'accompagnement pour le chant et la danse.

⁵⁶³ C'est-à-dire, toutes les cordes sonnent en même temps.

⁵⁶⁴ Comme le soulignent José Castro Escudero et Daniel Devoto dans leur article, «le manque d'utilisation des possibilités techniques de la cinquième corde (ce qui n'advientra que dans le livre de Gaspar Sanz), contribue à maintenir la guitare à sa place d'instrument accompagnant, et ce répertoire de danses et de *romances* faciles est loin du répertoire plus savant de la vihuela ou du luth, qui continuent à tenir leur rang d'instruments nobles». José Castro Escudero et Daniel Devoto, «La méthode pour la guitare de Luis Briceño» in *Revue de Musicologie*, tome 51, n° 2, 1965, p. 134.

⁵⁶⁵ La scission stylistique qui s'opère entre la guitare à cinq chœurs et le luth trouve très certainement sa source dans la différence de leur évolution : si la première ne gagne qu'un chœur (et en reste là pour près de deux siècles), le second en doublera rapidement son nombre, devenant ainsi résolument peu adéquat à s'exprimer avec des accords battus, glissés, frottés, roulés.

⁵⁶⁶ Comme le souligne, en effet, François Lesure, «au dire d'écrivains un peu malveillants, la guitare doit l'essentiel de son succès à la facilité de son jeu. [Aussi] le XVI^e siècle ne paraît-il pas avoir connu de guitaristes spécialisés ; la plupart [...] sont avant tout des luthistes». Le second motif de dénigrement, par les critiques du temps, est une certaine mode hispanisante ; «[...] en 1556 ce n'est encore qu'une boutade qui ne cache aucun sentiment réprobateur à l'égard de l'instrument et de ceux qui en jouent». Peu à peu néanmoins, la théorie humaniste va faire son chemin. François Lesure, «La Guitare en France au XVI^e siècle», in *Musica Disciplina*, *op. cit.*, p. 193-194.

⁵⁶⁷ «La guitare s'est souvent vue contestée par les amateurs de luth en raison de la simplicité de son jeu : on s'est plu à opposer le caractère sérieux du luth à celui plus léger de la guitare, ce qui fit dire à Michel de Pure que les deux instruments tenaient aussi peu l'un de l'autre qu'un "cheval et un dromadaire"». Françoise-Emmanuelle Denis, «La guitare en France au XVII^e siècle : son importance, son répertoire» in *La Revue Belge de Musicologie*, *op. cit.*, p. 143.

⁵⁶⁸ C'est ce que l'on appelle alors le style *battuto*. Ces accords joués de manière vigoureuse marquent alors le rythme de la danse que l'instrument accompagne. Le luth au contraire se joue avec douceur. Les accords sont arpeggiés, l'harmonie "glisse" d'une note sur l'autre.

⁵⁶⁹ Dont les difficultés multiples semblent bien avoir rebuté plus d'un gentilhomme.

⁵⁷⁰ Rappelons une fois encore qu'en France, le luth occupait toute la place depuis au moins le XVI^e siècle. «Depuis que Balthazar Castiglione, dans son manuel de biens séances, *Il Cortegiano*, en avait fait l'apologie, le luth accompagnait toute volonté de se montrer délicat, esprit raffiné et teinté de ce que nous appelons culture [...]». Philippe Beaussant, *Louis XIV artiste*, *op. cit.*, p. 11-12.

luth, instrument des dieux, va faire son œuvre⁵⁷¹. Au début du XVII^e siècle, le guitariste est souvent considéré comme un singe des espagnols : dans le *Ballet des Fées des forests de Saint-Germain* (1625) on assiste, par exemple, à “l’entrée des espagnols joueurs de guitare”, qui sont vêtus de costumes grotesques à plumages et couleurs voyantes⁵⁷². Apprécié au XVI^e siècle, la guitare, bien souvent appréhendée contre instrument de bohémiens, eut à souffrir de la comparaison avec le luth, dérivé et substitut de la lyre d’Apollon. En témoignent les propos de Trichet dans son *Traité des Instruments de Musique*⁵⁷³. Louant longuement, et avec force anecdote, les qualités et pouvoirs du luth⁵⁷⁴ – nous l’avons vu – ce dernier se montre toutefois ouvertement hostile à la technique de jeu des Espagnols ; s’insurgeant de manière passionnée, il déclare ainsi :

la guiterre ou guiterne est un instrument de musique grandement usité parmi les français et italiens, mais encore davantage parmi les espagnols, qui les premiers l'ont mise en vogue, et qui s'en scavent plus follastrement servir qu'aucune autre nation, ayant une adresse particulière à chanter et sonner leurs sarabandes, gaillardes, espagnolettes, passemezes, passecailles, pavaues, alemandes et romanesques avec mille gestes et mouvements du corps autant crotiques et ridicules, que leur jeu est bigearre et confus⁵⁷⁵.

⁵⁷¹ «[...] L’habitude que l’on a prise depuis le mouvement de la Pléiade de donner au luth une prééminence très marquée a quelque peu bouché l’horizon instrumental de la Renaissance : en réalité, sous la plume des poètes et des humanistes français, le luth n’est devenu l’instrument idéal que vers le milieu du siècle et même 1560 environ. C’est seulement au début du XVII^e siècle que, selon les propres termes de Mersenne, les français mépriseront les instruments à cordes autres que le luth». François Lesure, «La Guitare en France au XVI^e siècle», in *Musica Disciplina, op. cit.*, p. 187. Voir également Marin Mersenne, *Traité des instruments, Harmonie universelle concernant la Théorie et la Pratique de la Musique, op. cit.*, p. 97.

⁵⁷² François Lesure, «La Guitare en France au XVI^e siècle», in *Musica Disciplina, op. cit.*, p. 194. Les guitaristes des ballets apparaissent souvent en groupe, leurs instruments à la main, les castagnettes ou le tambour de basque prêts à rythmer les pas. Au théâtre, la guitare est régulièrement associée aux personnages italiens de Trivelin, Scaramouche, Harlequin, Pantalone, Brighella, aux Charlatans, aux Saltimbanques.

⁵⁷³ Dans les pages de l’*Harmonie Universelle* que Marin Mersenne consacre à la guitare, il s’attarde à décrire la guitare de son époque, l’accord de ses cinq chœurs, ses proportions. Abordant l’aspect musical, il évoque également la notation des accords et expose avec précision les différentes possibilités sonores et rythmiques du jeu en batteries (faisant alors référence à deux auteurs italiens, Millioni et Colonna, ainsi qu’au Seigneur Louys (soit Luis de Briceño) et à sa méthode de 1626. Loin du discours objectif et méthodique de son homologue et contemporain, Pierre Trichet, s’il parle bien du même instrument, manifeste ainsi de manière bien subjective son aversion.

⁵⁷⁴ La guitare, en Espagne, avait bel et bien des pouvoirs. Ce que Trichet se résout ainsi à admettre dans les pages de son *Traité des instruments de musique* dévolues à l’instrument : «si les anciens qui nous ont devancé de plusieurs siècles eussent cogneu la guiterre, ceux qui escrivoient lors n’eussent à mon advis oublié de faire mention dans leurs livres de son nom, de sa forme, de son usage, et effects quelle pouvait produire». Pierre Trichet, *Traité des instruments de musique, op. cit.*, p. 155. L’histoire retient également certaines preuves des “effets” de la guitare. Dans les années 1580, Barcelone fut dévastée par une terrible épidémie de peste. Joan Carlos Amat, un médecin catalan, constate alors que ceux qui ont eu la chance de réchapper à cette impitoyable épidémie, restent néanmoins atteints d’une neurasthénie pernicieuse, que seule la musique et ses effets semblent pouvoir guérir. C’est afin de permettre à ces convalescents un prompt et entier rétablissement que le médecin entreprend alors de composer une méthode de guitare où est enseignée la manière d’accompagner le chant. La première méthode de guitare naît ainsi, à Barcelone en 1596. D’autres compositeurs suivront, offrant à l’instrument diverses méthodes et permettant la diffusion de la guitare de manière décisive à travers l’Europe. Le premier ouvrage de guitare du XVII^e siècle parut en Italie, à Bologne en 1606, et il est signé par Girolamo Montesardo. Ces informations proviennent de l’article de Robert Jean Vidal pour l’encyclopédie *Universalis*. Sur l’histoire de l’instrument à travers les siècles, voir Hélène Charnassé, *La Guitare*, Paris, PUF, collection «Que sais-je ?», 1985.

⁵⁷⁵ Pierre Trichet, *Traité des instruments de musique, op. cit.*, p. 154.

Mettant en exergue les “spécificités” techniques et “exigences” corporelles que nécessite l’instrument, Trichet s’inquiète alors du succès de cette “guitare” auprès des Français. Soulignant les sentiments que ces (faibles) courtisans lui inspirent alors, il déplore :

[que] l'on trouve néanmoins en France des courtisans et des dames qui se rendant singes des espagnols taschent de les imiter, monstrant bien qu'ils s'aggrément plus aux choses estrangères qu'à celles qui leur sont naturelles et domestiques. En quoi ils ressemblent à ceux-là qui, pouvant faire bonne chère en leur propre maison, aiment mieux aller manger chés autrui du lard, des oignons et du pain bis. Car qui ne sçait que le luth est propre et familier aux français et qu'il est le plus agréable de tous les instruments musicaux ? Toutesfois quelques-uns de nostre nation le quittent tout à fait pour prendre et apprendre le jeu de la guitare. N'est-ce pas à cause qu'il est plus aisé de s'y perfectionner qu'au jeu du luth, qui requiert un long et assidu estude avant d'y pouvoir acquérir quelque adresse et disposition recommandable ? Ou bien est-ce à cause que la guitare a je ne sçai quoi d'efféminé qui leur plaist et leur flatte le cœur et les rend enclins aux voluptés ?... Je ne doute pas pourtant que la musique ne puisse fournir d'autres moyens capables de rendre le jeu de la guitare plus masle et plus vigoureux, et de lui donner quelque nouvelle grace. Mais il faut attendre la production d'un tel bien et se contenter cependant des inventions journalières des musiciens de nostre temps, qui s'estudient selon leur capacité de faire des recherches sur la guitare pour l'orner davantage⁵⁷⁶.

La vogue de la guitare, déjà ancienne⁵⁷⁷, ne cessa cependant de s'accroître durant le XVII^e siècle. Mersenne consacre d'ailleurs tout un chapitre des *Harmonicorum Libri* à la “guitare espagnole”. Pujol dit que Louis XIII lui-même apprit la guitare et eut Briceño⁵⁷⁸ comme professeur, sans spécifier toutefois où il a puisé cette information ; bien que marié à l'espagnole Anne d'Autriche, bien que son fils devint très vite passionné par l'instrument, rien ne confirme que Louis XIII pratiqua la guitare⁵⁷⁹. A l'époque de Luis Briceño⁵⁸⁰, l'engouement pour la guitare en France, du moins à Paris, ne semble pas avoir été total. L'instrument n'a pas que des partisans ; on lui reproche sa facilité, mais surtout on l'oppose

⁵⁷⁶ Pierre Trichet, *Traité des instruments de musique*, op. cit., p. 154-155.

⁵⁷⁷ Les caricatures tardives dont la guitare et les guitaristes eurent à souffrir, sont le fait d'une poignée d'humanistes, répétons-le. «Il ne reste qu'à partir de 1540 environ, la guitare connaît en France une grande vogue, aussi bien dans les classes nobles que chez les bourgeois les plus modestes, et à laquelle contribuent les plus fameux instrumentistes du temps». François Lesure, «La Guitare en France au XVI^e siècle», in *Musica Disciplina*, op. cit., p. 195. Il n'en reste pas moins que l'image négative de l'instrument pesa sensiblement sur l'émergence-même d'un répertoire propre à la guitare. Les luthistes français avaient un très vaste répertoire signé des De Rippe, Morlay, Le Roy, Bataille, Gautier, puis Gallot, Dufaut, Pinel, etc. Quant aux guitaristes, ce n'est que timidement qu'apparaîtra, vers la fin du XVII^e siècle, un répertoire soliste de qualité semblable et dépourvu de toute connotation “exotique”, avec des compositeurs tels que : Antoine Carré, Rémy Médard, Henry Grenerin ou Robert de Visée. «La position hiérarchique des dédicataires de ces œuvres suit aussi une progression plutôt ascendante : si François Martin n'offre son ouvrage à nulle personnalité, Carré le dédie à la Princesse Palatine, puis à celle d'Orange, Médard à la Marquise de Monferer, Grenerin au Prince de Conty, et enfin Robert de Visée au Roy en personne». Gérard Rebours, «Espagnol je te supplie» in *Tablature*, publication de la Société Française de Luth (décembre 2005), <http://g.rebours.free.fr/5F/5.Espagnol.html>.

⁵⁷⁸ «La place de Briceño dans l'histoire de la “guitarra de cinco órdenes” est assez importante, même chronologiquement, car il est le premier auteur espagnol, après Amat (1586 ?) et après les italiens Rontani (1619) et Oranias (1624) qui publie une tablature pour cet instrument. Néanmoins, son livre ne semble pas avoir joui d'une grande diffusion, puisque Gaspar Sanz, dans son *Instrucción de música sobre la guitarra española* (1674), semble l'ignorer, quoiqu'il dise connaître toutes les œuvres de ses prédécesseurs, et cite des Italiens, l'espagnol Amat et le portugais Doisi». José Castro Escudero et Daniel Devoto, «La méthode pour la guitare de Luis Briceño» in *Revue de Musicologie*, op. cit., p. 132.

⁵⁷⁹ Voir Emilio Pujol, «Significación de Juan Carlos Amat en la historia de la guitarra» in *Anuario Musical Español*, V, 1950, p. 144. Référence empruntée à José Castro Escudero et Daniel Devoto, «La méthode pour la guitare de Luis Briceño» in *Revue de Musicologie*, op. cit., p. 132.

⁵⁸⁰ Auteur d'une méthode de guitare publiée en 1626 : Luis Briceño, *Metodo mui facilissimo para aprender à tañer la guitarra a lo Español*, Paris, Pierre Ballard, 1626.

au raffinement du luth. Dans la dédicace de son œuvre *Método mui facilissimo para aprender a tañer la guitarra a l'Español*, ce dernier en témoigne lui-même et le met en exergue dans sa dédicace : «Ah ! ma chère, nombreux sont ceux qui se moquent de la guitare et de son chant. Mais s'ils la prenaient un peu plus en considération, ils y verraient l'instrument le plus adapté à notre époque»⁵⁸¹. Débutant son ouvrage en ces termes, Briceño le clôt également en développant une idée identique : la guitare souffre des critiques hostiles de certains français concernant son jeu, son origine-même. Cependant, le guitariste espagnol, fier de ces racines comme de son instrument, déploie également, dans un sursaut d'espoir, tout un arsenal d'arguments afin de défendre et de promouvoir «su guitarra». A la fin du livre, Luis Briceño termine son propos avec un *Romance hecho por el señor Lius contra los que se burlan de su guitarra y de sus canciones* :

Todos se burlan de mi
Y yo me burlo de todos,
Porque si me llaman asno
Ellos son neçios y tontos...⁵⁸².

«“Âne” d'un côté, “fats et sots” de l'autre. La moquerie semble avoir été assez lourde, et vivement ressentie par notre musicien»⁵⁸³. Toutefois, Briceño se défend, affirmant au final que, se moquant des amateurs de guitare, c'est la moitié de la France qu'on raille⁵⁸⁴. L'Espagnol conclut ainsi par un véritable pied-de-nez, se jouant des brimades bien hypocrites des Français à l'égard de la guitare.

Afin de réhabiliter son instrument, Briceño vante ses qualités : cette guitare de «simple accompagnement», dit-il, est parfaite pour «chanter, jouer, sauter et courir, *dançar, baylar y Zapatear*»⁵⁸⁵. Comparant son instrument avec le luth, Briceño écrit que la guitare, à la différence de l'instrument précieux, est insensible aux moindres variations de température

⁵⁸¹ «Mucho ay Señora mía que se burlan de la Guitarra y de su són. Pero si bien consideran hallarán que la Guitarra es un instrumento el más favorable para nuestros tiempos que jamás se vio [...]». Luis Briceño, lettre dédicatoire de su *Método mui facilissimo para aprender a tañer la guitarra a lo Español*, cité par José Castro Escudero et Daniel Devoto, «La méthode pour la guitare de Luis Briceño» in *Revue de Musicologie, op. cit.*, p.135.

⁵⁸² «Tous se moquent de moi, et moi, je me moque de tous. Car s'ils me traitent d'âne, ce sont eux les niais et les imbéciles». Luis Briceño, lettre dédicatoire de su *Método mui facilissimo para aprender a tañer la guitarra a lo Español*, cité par José Castro Escudero et Daniel Devoto, «La méthode pour la guitare de Luis Briceño» in *Revue de Musicologie, op. cit.*, p. 135-136.

⁵⁸³ *Ibid.*, p. 136.

⁵⁸⁴ Georgie Durosoir, «Les airs espagnols d'Etienne Moulinié», in *L'âge d'or de l'influence espagnole, La France et l'Espagne à l'époque d'Anne d'Autriche 1615-1666, op. cit.*, p. 390.

⁵⁸⁵ Luis Briceño, lettre dédicatoire de su *Método mui facilissimo para aprender a tañer la guitarra a lo Español*, cité par José Castro Escudero et Daniel Devoto, «La méthode pour la guitare de Luis Briceño» in *Revue de Musicologie, op. cit.*, p.136. *Dançar* et *Baylar* expriment deux aspects de l'art chorégraphique espagnol : dans la *Danza*, seules les jambes sont sollicitées, les bras ne bougeant pratiquement pas ; cette pratique se réfère donc à la danse de cour aristocratique. Dans le *Bayle*, les bras et les mains remuent autant que les pieds et les jambes ; il s'agit de danses de caractère plus populaires. C'est cette “technique” que l'on utilise pour danser les *Villanos, Canarios*, et *Zarabanda*. Le terme *Zapatear* fait allusion à l'art des frappements de pieds.

comme à l'humidité : «es como la rosa, siempre viva»⁵⁸⁶. Moins capricieuse et moins fragile que le luth, la guitare se réaccorde, et de plus se répare en un rien de temps. A cela, l'Espagnol rajoute que, si le luth «doit être bon, être bien joué, bien accordé, et bien écouté dans le recueillement» la guitare, quant à elle, peut être bien ou mal jouée, bien ou mal accordée, on l'appréciera, on l'écouterà et elle attirera toujours. «De telles louanges font un peu douter du goût ou du sérieux de celui qui les écrivit !»⁵⁸⁷. Briceño ne s'arrête toutefois pas là et, en accord avec les croyances et préceptes de son temps, le guitariste n'omet pas dans sa démonstration de louer vivement les «propriétés» de son instrument, ainsi que ses valeurs expressives : la guitare est, selon lui, capable de transcrire tous les registres des passions de l'âme et de satisfaire les tristes, les contents, les solitaires, les mélancoliques, les coléreux⁵⁸⁸. Elle possède le pouvoir d'éloigner les chagrins et les peurs, de reconforter les esseulés, de réjouir les mélancoliques, de calmer les coléreux, ou encore de donner du bon sens aux aliénés. Confiant, Briceño garde l'espoir que la passion suscitée par l'instrument gagne bientôt la haute société : «Rois, princes et courtisans passent de la guitare au luth, comme ils passent du luth à la guitare»⁵⁸⁹. Or, parmi la société de cour, plus spécifiquement encore parmi la famille royale, la guitare, comme le luth, fit des émules⁵⁹⁰, et notamment, si l'on en croit Tallemant des Réaux, la sœur-même du souverain : Chrétienne (ou Christine) de France. En effet, ce dernier souligne dans ses historiettes que Monsieur de Cesy, bossu mais «galant homme», désireux de plaire à la sœur du roi, «Madame de Savoye», offrit «en une collation qu'il donna à Madame, toute la vaisselle d'argent étoit en forme de guitare, parce qu'elle aimoit cet instrument»⁵⁹¹.

⁵⁸⁶ «Telle la rose, toujours vivace.» Luis Briceño, lettre dédicatoire de su *Método mui facilissimo para aprender a tañer la guitarra a lo Español*, cité par José Castro Escudero et Daniel Devoto, «La méthode pour la guitare de Luis Briceño» in *Revue de Musicologie*, *op. cit.*, p.136.

⁵⁸⁷ *Ibidem*.

⁵⁸⁸ Georgie Durosoir, «Les airs espagnols d'Etienne Moulinié» in *L'âge d'or de l'influence espagnole, La France et l'Espagne à l'époque d'Anne d'Autriche 1615-1666*, *op. cit.*, p. 390.

⁵⁸⁹ «Reyes, principes y caballeros dejan la guitarra por el laud, como dejan el laud pour la guitarra». Luis Briceño, lettre dédicatoire de su *Método mui facilissimo para aprender a tañer la guitarra a lo Español*, cité par José Castro Escudero et Daniel Devoto, «La méthode pour la guitare de Luis Briceño» in *Revue de Musicologie*, *op. cit.*, p.134.

⁵⁹⁰ Briceño ne dédie-t-il pas, en effet, son livre à la «Señora de Chales» ? Qui était cette dame ? Nous pouvons penser, tout d'abord, qu'elle fut son élève. Une élève appartenant au cercle courtois qui appréciait la guitare suffisamment pour délaissier son luth pour elle.

⁵⁹¹ Marie-Hélène Grintchenko, relate cette historiette dans son ouvrage sur Catherine de Bourbon souhaitant souligner l'amour, non moins réel, de cette princesse pour la musique et la danse et s'en servir pour preuve. Voir Marie-Hélène Grintchenko, *Catherine de Bourbon (1559-1604), influence politique, religieuse et culturelle d'une princesse calviniste*, *op. cit.*, p. 550. Il semble toutefois que la Princesse de Savoie dont il est ici question soit bien Chrétienne de France, fille d'Henri IV et de Marie de Médicis et non Catherine de Bourbon sœur d'Henri IV, qui mourut en 1604. Tallemant des Réaux n'indique-t-il pas en effet un peu plus haut : «durant la régence de Marie de Médicis, Jacques de Harlay, seigneur de Chanvallon [...] s'étoit attaché à Gaston d'Orléans et mourut en 1630. Il étoit l'oncle du comte de Cesy [...] Philippe», qui mourut, quant à lui, en 1652. Les dates concorderaient mieux ainsi. Voir Gédéon Tallemant des Réaux, *Historiettes*, *op. cit.*, tome I, pp. 62-65 et pp. 742-746. Il n'en reste pas moins que les personnages de cette historiette peuvent être difficiles à identifier. Selon les recherches que nous avons entreprises au sujet de Cesy, nous avons pu apprendre que Philippe de Harlay, comte de Cesy (né en 1582) épousa en 1604, à la demande du roi Henri IV, Jacqueline de Bueil – noble

Pourquoi le choix de cet instrument, bien moins réputé que le noble luth ? Faut-il y voir l'influence d'Anne d'Autriche ? Certainement. Mais peut-être pas de la manière dont on pourrait si attendre. Comme le souligne Philippe Beaussant dans son ouvrage, dans le cas de Louis XIV, «tout est intéressant dans cette affaire, tout est révélateur. [...] La guitare c'est le choix du roi. Il ne suit pas l'usage : au contraire, il s'en démarque. Il a treize ans, douze peut-être, lorsqu'il commence. C'est un garçon timide guère expansif, qui manifeste bien peu ce qu'à cet âge et à son rang il pourrait avoir de velléités d'autonomies»⁵⁹². Ce choix lui fut-il dicté par sa reine, d'Espagne – et non d'Autriche comme son nom le porte à croire – pays d'origine de l'instrument ? «[...] L'argument ne vaut pas, puisque justement elle joue du luth. [...] L'Italie au contraire est partout»⁵⁹³. Domenico Locatelli, alias Trivelin, Brigida Bianchi et Marco Romagnesi, respectivement Aurelia et Ottavio, Tiberio Fiorelli, très célèbre Scaramouche, et toute la joyeuse troupe de la commedia dell'arte (Arlequin, Pantalon, Colombine, et tant d'autres) envahissent Paris. Scaramouche est d'ailleurs l'un des personnages familiers de la petite enfance, de l'adolescence et de la jeunesse de Louis XIV. Venant au Louvre rendre visite au petit Louis, ce personnage italien grattait sa guitare en chantant les chansons favorites de l'enfant ou, prenant le petit souverain sur ses genoux, le faisait danser⁵⁹⁴. «Nous ne devons alors pas en douter : c'est de là que vient la guitare de Louis XIV. Au luth de sa mère et de son père, et que pratiquent tous les jeunes gens de son entourage, tous les gentilshommes et toutes les précieuses, Louis préfère la guitare de Scaramouche»⁵⁹⁵. Cependant, si elle ne se trouve là où on l'attend, l'influence musicale d'Anne d'Autriche sur son fils fut réelle, nous y reviendrons.

et belle dame, alors convoitée par le souverain lui-même. Le mariage fut annulé et c'est avec sa seconde épouse, Marie de Béthune-Congry, que Cesy eut une fille. Le comte de Cesy va servir la couronne en tant que diplomate ; en 1620, il fut notamment affecté à la Sublime Porte (nom de la porte d'honneur monumentale du grand vizirat à Constantinople, siège du gouvernement du sultan de l'Empire ottoman), ce terme désignant alors, en langage diplomatique, l'Empire Turc ou la ville de Constantinople. Ce statut, privilégié, lui valut d'ailleurs l'animosité de nombre de ces homologues. Dans une seconde édition des *Historiettes*, de Cesy devint toutefois un personnage bien secondaire, et nous pouvons lire : «le duc de Savoie (s'agit-il alors de Charles Emmanuel I^{er} de Savoie, père de Victor-Amédée I^{er} ? C'est en tout cas à cette hypothèse que Georgie Durosoir adhère dans son article «Les Airs Espagnols d'Etienne Moulinié (1629) et leur contexte artistique»), le Bossù, amoureux de sa belle-fille Madame Royale, luy donna une collation où toute la vaisselle d'argent estoit en forme de guitare, à cause qu'elle en jouoit. Elle le contrefaisoit avec Cesy, qu'il chassa et toutes les autres». Gédéon Tallemant des Réaux, *Historiettes, op. cit.*, tome II, p. 799. Nous n'avons pu répondre à ces questions d'ordre historique et qui demandent approfondissement. Qu'elle l'aimât ou qu'elle en jouât, Chrétienne (ou Christine) de France, fut néanmoins sensible aux sonorités de la guitare, c'est l'objet de notre propos. Anne d'Autriche, auprès de qui elle vécut un temps, y contribua-t-elle alors ?

⁵⁹² Philippe Beaussant, *Louis XIV artiste, op. cit.*, p. 14.

⁵⁹³ *Ibid.*, p. 15.

⁵⁹⁴ *Ibid.*, p. 16.

⁵⁹⁵ *Ibid.*, p. 17.

II-3-2-2. Entre hommage et satire, l'Espagnol vu par les Français dans les divertissements de cour

En ce début de XVII^e siècle, un léger souffle d'Espagne passe néanmoins sur les recueils d'airs de cour⁵⁹⁶ et compositions des musiciens français. Pourtant, même s'il s'amplifie après 1615, le phénomène des "traces" et inspirations espagnoles dans la musique française n'est pas totalement nouveau. Autour de 1580, quelques villanelles espagnoles étaient disséminées dans des recueils de musique vocale, sortis des presses des imprimeries d'Adrian Le Roy et Robert Ballard. Plus tard, c'est dans les recueils consacrés au genre alors à la mode, l'air de cour, que l'on trouvait des pièces sur textes espagnols, notamment dans les livres d'*Airs de différents auteurs*. Si nombre de ces airs espagnols sont alors attribués à des compositeurs français, ces derniers semblent cependant s'être volontiers inspirés de timbres et d'airs existants qui, par leur écriture caractéristique (le rythme, la forme *estribillo/copla*, l'accompagnement à la guitare et son typique accord battu), révèlent une réelle origine espagnole. En effet, certains musiciens composèrent ainsi des mélodies dans le style musical ibérique, rendant alors hommage au pays d'origine de la souveraine. Luis de Briceño lui-même, dans *su Método muy facilísimo para aprender a tañer la guitarra a lo Español*, composera una *Cançion a la Reyna de Francia quando entro en Bordeos* à une voix avec accompagnement de guitare ; des compositeurs français également, tels qu'Antoine Boësset⁵⁹⁷, Gabriel Bataille père⁵⁹⁸, et Etienne Moulinié⁵⁹⁹ qui composa dix airs dans cette langue. Originaire du Languedoc, Moulinié a étudié à Narbonne, puis est entré à la cour, sans doute dans le sillage et peut-être par l'entremise de son frère Antoine qui débutait une carrière de basse-contre, au sein de la musique de la chambre de Louis XIII en 1619. Entré chez Gaston d'Orléans comme maître de musique en 1628, Etienne y resta jusqu'en 1660.

«Les airs espagnols d'Etienne Moulinié, chef de la Musique de Gaston d'Orléans [...], s'inscrivent naturellement dans la production des airs de cour qui constituent l'essentiel de la musique imprimée en France dans la première moitié du XVII^e siècle. En outre, ils réalisent,

⁵⁹⁶ «Dans les recueils d'airs de cour de la première moitié du XVII^e siècle, les compositions sur textes espagnols figurent paradoxalement en meilleure place que les pièces en italien». Thomas Lecomte, «La chambre du Roy (II) : Airs de cour d'Antoine Boësset» in *Louis XIII musicien et les musiciens de Louis XIII*, op. cit., p. 185.

⁵⁹⁷ *Frescos ayres d'el prado*, Airs de cour avec la tablature de luth, XII, Paris : Pierre Ballard, 1624 ; *Una Musica le den a una dama en este ton*, Airs de cour à quatre et cinq parties, Paris, Pierre Ballard, 1617. A l'instar de la plupart des compositeurs de la cour, Antoine de Boësset reprit très probablement des mélodies populaires (transmises par la tradition orale dans les milieux hispanophiles) afin de les harmoniser. «Il montrait [d'ailleurs] sa parfaite assimilation des jeux harmoniques, rythmiques et des alternances rapides des effectifs qui caractérisaient la musique espagnole». Thomas Lecomte, «La chambre du Roy (II) : Airs de cour d'Antoine Boësset» in *Louis XIII musicien et les musiciens de Louis XIII*, op. cit., p. 186.

⁵⁹⁸ Diez aires españolas de Gabriel Bataille I (1608), *Airs de différents auteurs mis en tablature de luth*, II, 1609 y IV, Paris, Pierre Ballard, 1614. VII^e Livre d'airs de cour de différents auteurs. Paris : Pierre Ballard, 1626.

⁵⁹⁹ *Por la verde orilla, Repicavan las campanillas*, etc. Voir Georgie Durosoir, *L'air de cour en France : 1571-1655*, op. cit., p. 392.

par les textes et par l'accompagnement instrumental, un apport original à ce genre en même temps qu'ils enrichissent le fonds artistique issu de la pénétration en France de la culture espagnole»⁶⁰⁰. Moulinié compose en effet en espagnol et n'hésite pas à «imiter les mélismes qu'on peut faire dans ces sortes de pièces, en alternant les passages chantés, ornés, et les rythmés dansés dans le style de *jàcara*»⁶⁰¹. Si *el Método* de Briceño ne semble pas avoir fait de nombreux émules en France, ce compositeur, précisément, semble néanmoins s'en être inspiré. En 1629, Etienne Moulinié publiait son *Troisième livre d'Airs de Cour avec la tablature de luth et de guitare*. Une fois n'est pas coutume, l'auteur confie à l'instrument d'origine espagnole l'accompagnement (en *rasgueado*⁶⁰²) d'un groupe d'airs, en lieu et place du luth habituellement voué à cette tâche (et qui avait seul, jusque-là, droit de cité dans les recueils d'airs de cour)⁶⁰³. Tandis que tous les airs avec luth – à une exception près – sont chantés en français, onze des airs accompagnés à la guitare sont en langue étrangère⁶⁰⁴ (espagnol, italien, et même gascon). Il en reste un toutefois qui est chanté en français. Il s'agit d'un dialogue qui met en scène un Espagnol et une Française, et qui peint de manière satirique les avances désespérées (et un peu ridicules) d'un amoureux transi d'origine ibérique éconduit par une dame française⁶⁰⁵ (le tout sur la structure harmonique de la *Folia*, ce qui induit une filiation directe avec le recueil de Briceño).

La mode espagnole se ressent donc également dans l'air de cour, mais aussi dans le ballet. «Il apparaît que la marque essentielle de l'Espagne se trouve dans sa rythmique, exprimée par ses danses d'origine urbaine et théâtrale : *folias*, *seguidillas*, *zarabanda española*, *ay, ay, ay ! chaconas*, puis par la forme plus fluide du *pasacalle*, fondement de la chanson de sérénade. Les timbres de ces danses sont également bien identifiés, et le mode de «La» associé au mode de «Mi» paraît s'imposer, à côté de variantes en mode majeur (sarabande). D'abord présentées comme airs au luth, ces chansons sont souvent des airs à

⁶⁰⁰ Georgie Durosoir, «Les airs espagnols d'Etienne Moulinié», in *L'âge d'or de l'influence espagnole, La France et l'Espagne à l'époque d'Anne d'Autriche 1615-1666*, op. cit., p. 385.

⁶⁰¹ Danièle Becker, «La musique espagnole à la cour de France au XVII^e siècle» in *Deux siècles de relations hispano-françaises de commynes à Madame d'Aulnay*, Daniel-Henri Pageaux (dir.), Paris, Editions l'Harmattan, 1987, p. 69.

⁶⁰² Qui consiste à effleurer rapidement les cordes avec les quatre doigts longs de la main pour produire des accords arpégés tandis que le pouce fait sonner la basse. Voir Rafàel Mitjana, «La musique en Espagne (Art religieux et profane)» in *Encyclopédie de la musique et dictionnaire du conservatoire*, Albert Lavignac et Lionel de La Laurencie, Paris, Librairie Delagrave, 1920, volume 4, pp. 1913-2351.

⁶⁰³ L'accompagnement à la guitare du III^e livre constitue un aspect tout à fait original des airs de Moulinié.

⁶⁰⁴ Le compositeur cherche à singulariser ces airs par rapport aux autres compositions du recueil, par la couleur traditionnelle que leur confère la guitare.

⁶⁰⁵ L'Espagnol (on retrouve ici les thèmes de l'Espagnol amoureux, séducteur mais également ridicule, voire repoussant) fait une cour pitoyable à la jeune dame qui le rejette dédaigneusement («Espagnol je te supplie, Laisse-moy vivre en repos») et démonte tous ses arguments : il est sale, il empest («Tes soupirs sentent les aulx... »).

danser»⁶⁰⁶. Mais c'est également dans les textes et arguments des ballets de cour que l'on trouve le plus d'allusions, généralement de manière assez caricaturale, voire désobligeante ; lors de ces spectacles, la moquerie avait la part belle⁶⁰⁷. En 1615, à Bordeaux, à l'occasion des noces royales de Louis XIII et d'Anne d'Autriche, il y eut un *Ballet à l'Espagnole*, œuvre d'Antoine de Boësset. On conserve un air élogieux “*Que sous le concert des oyseaux*” qui célèbre les vertus d'Anne⁶⁰⁸, ainsi que sa grande beauté, et que l'on suppose extrait de ce ballet. De nombreux spectacles par la suite inclurent des entrées d'Espagnols, dans un caractère toutefois différent et bien moins élogieux. L'Espagnol des ballets français est un personnage-type, quasi incontournable. «Selon la conjoncture il prend des aspects de chevalier arrogant, ou amoureux, ou ridicule : il est à noter que, parmi tous ces qualificatifs, émerge la notion de chevalerie et donc d'armée, qui sont les visages de l'Espagne à l'étranger»⁶⁰⁹.

Le chevalier espagnol porte en lui implicitement l'image de l'écuyer de Lazarillo : on se moque volontiers du voisin, surtout lorsqu'il entre en rivalité avec le Français, naturellement paré de toutes les vertus chevaleresques et courtoises, de vaillance, d'élégance et de séduction galante. Le type de référence est alors pour l'Espagnol «Don Quichot (sic)», flanqué ou non de son valet, dont on exploite l'apparente vanité, le côté pantin ridicule, bravache, les baudruches diverses qu'on lui présente⁶¹⁰.

Cette imagerie est notamment développée, lorsqu'il est question de l'Espagnol, dans le *Ballet des chercheurs de Midy à Quatorze Heures*, donné en 1620. Dans ce ballet, notre voisin ibérique est accompagné, comme bien souvent dans ce genre de spectacle burlesque, de son lot d'acolytes vils, bizarres et de mauvaises réputations : voleurs, crocheteurs, charlatans, bossus, filous, menteurs ou vantards (ici, un joueur de gobelets, un procureur – véreux –, un ramoneur, un charlatan et un vendeur de lunettes qui l'est sûrement tout autant). Ridicule, comme le personnage de même origine, il se déclare de manière grotesque et risible, à l'égal du Dieu Mars :

Je sui le démon de la guerre
Seul espouvante de la terre
A quoi l'Effroi tourne le dos
Mon vent rase des citadelles

⁶⁰⁶ Danièle Becker, «La musique espagnole à la cour de France au XVII^e siècle» in *Deux siècles de relations hispano-françaises de commynes à Madame d'Aulnay*, op. cit., p. 73.

⁶⁰⁷ Si les traces d'une quelconque influence de l'Espagne, dans les documents littéraires comme dans les documents musicaux (ballets, mais également recueils de musique vocale qui accueillirent quelques airs en langues étrangères) sont fort nombreux, ces derniers révèlent bien souvent vis-à-vis de ce pays un sentiment qui tient autant de la fascination que de la répulsion. «[...] Il y avait, dans les évocations de ce pays dans les ballets, une logique directrice à laquelle on se console d'ailleurs aisément que l'Italie ait échappé : celle de la méfiance politique, de la dérision culturelle et linguistique, en somme de toutes les formes de l'antipathie érigée en attitude nationale». Georgie Durosoir, «Visages contrastés de l'Italie dans les ballets de la cour de France dans la première moitié du XVII^e siècle» in *Revue de Musicologie*, tome 77, n° 2, 1991, p. 169-170.

⁶⁰⁸ Citons également un air d'Antoine de Boësset extrait du *Ballet des Triomphes* (1635) : «*Grandes Reynes dont les yeux captivent les Roys*» (sur paroles de René Bordier). Cet air rend à la fois hommage à la Reine-mère Marie de Médicis et à la jeune Anne, sa bru.

⁶⁰⁹ Danièle Becker, «La musique espagnole à la cour de France au XVII^e siècle» in *Deux siècles de relations hispano-françaises de commynes à Madame d'Aulnay*, op. cit., p. 75.

⁶¹⁰ *Ibidem*.

Mars fait son fort dans mes prunelles
Et l'Amour me cède en champ clos⁶¹¹.

L'Espagne fait encore les frais du ridicule dans le *Grand ballet de la Douairière de Billebahaut et du Fanfan de Sotteville*⁶¹². Dansé au Louvre en 1626, il présente des grenadins, «lesquels estants bannis d'Espagne comme mahométans viennent courir la France comme vagabonds»⁶¹³. Une fois encore, l'association est choisie scrupuleusement. En 1624, on danse à la cour un *Ballet des Voleurs*, qui dénonce les vues de l'Espagne sur le territoire suisse de la Valteline, véritable couloir stratégique pour l'empire Habsbourg. Au passage, le titre est explicite, on conspue ostensiblement l'adversaire⁶¹⁴. La quinzième entrée du *Ballet de la Tour de Babel* (v. 1627) montre également «quatre espagnols, bouffis d'arrogance, qui témoignent par leurs gestes de la vanité de leur nation et finissent par une sarabande»⁶¹⁵. Il en est bien d'autres à analyser ainsi, nous terminerons cependant notre démonstration par le *Ballet des Quatre Monarchies chrestiennes*, représenté plusieurs fois en février et mars 1635. La première entrée de l'Espagne est celle des grenadins. Ces derniers se présentent alors sur scène, «quasi tous couverts de plumes faisans des démarches si pleines de rodomontades qu'il semblait que ce fussent véritables habitants du royaume de Grenade»⁶¹⁶.

Le propos est bien peu objectif, mais il est significatif. A cette époque, l'Espagnol est l'ennemi héréditaire dont on se méfie, ou que l'on regarde de haut. Durant les années 1620, si la France connut une véritable vague «hispanisante», il n'en reste pas moins que l'on se défie encore de ce pays voisin. Si depuis la Renaissance, la culture italienne jouit en France d'une belle estime, on entretient toutefois, dans l'entourage du roi, un climat de méfiance à l'égard de tout ce qui venait de par-delà les Pyrénées. Le goût pour la culture espagnole subissait les aléas des rapports diplomatiques tendus et conflictuels entre Habsbourgs et Bourbons⁶¹⁷. Toujours et partout, noble ou grotesque, l'Espagnol – ou l'allégorie de l'Espagne – s'incline

⁶¹¹ Extrait du *Ballet des chercheurs de Midy à Quatorze Heures*, in Paul Lacroix, *Ballets et mascarades de cour de Henri III à Louis XIV (1581-1652)*, op. cit., tome II, p. 221.

⁶¹² Voir *infra* l'image des Espagnols retranscrite dans les ballets de cour, seconde partie, chapitre IV-3-1-2.

⁶¹³ Extrait du *Grand ballet de la Douairière de Billebahaut et du Fanfan de Sotteville*, in Paul Lacroix, *Ballets et mascarades de cour de Henri III à Louis XIV (1581-1652)*, op. cit., tome III, p. 187.

⁶¹⁴ En 1626, le *Ballet des Dandins* célébrait le retrait des Espagnols de la Valteline et la fermeté de la France et de son souverain.

⁶¹⁵ Extrait du *Ballet de la Tour de Babel* in Paul Lacroix, *Ballets et mascarades de cour de Henri III à Louis XIV (1581-1652)*, op. cit., tome III, p. 214.

⁶¹⁶ Extrait du *Ballet des Quatre Monarchies chrestiennes*, in *Ballets pour Louis XIII. Danse et politique à la cour de France (1610-1643)*, op. cit., p. 314.

⁶¹⁷ «Les ambitions et l'impérialisme des Habsbourgs était un danger plus grand encore pour Louis XIII que pour Henri IV», et le contrat de mariage de 1612 qui avait uni le jeune roi avec l'infante Ana et la princesse Elisabeth avec le futur Philippe IV, projetés par Marie de Médicis en 1612 n'y avaient rien changé. Thomas Lecomte, «La chambre du Roy (II) : Airs de cour d'Antoine Boësset» in *Louis XIII musicien et les musiciens de Louis XIII*, op. cit., p. 184-185.

devant la supériorité française. A la Junon du *Ballet des Quatre Monarchies chrestiennes*⁶¹⁸, qui déclame «Grand Louys, le miracle du monde», font écho les Espagnols qui récitent :

Nous quittons librement une stérile plaine
Où les plus malheureux sont dans la gravité,
Pour venir habiter sur les bords de la Seyne
Où règnent l'abondance et la civilité⁶¹⁹.

Bien qu'elle-même d'origine espagnole, Anne d'Autriche n'en était pas moins la nouvelle souveraine⁶²⁰, aussi devint-elle l'inspiratrice de quelques airs de cour ou récits⁶²¹ qui lui furent spécialement dédiés. Deux œuvres du compositeur de la reine, Pierre Guédron, tirées pour l'une du *Ballet du Triomphe de Minerve* (1615), et pour l'autre du *Ballet de Monsieur le Prince de Conti* (1615) : respectivement *Cette Anne si belle* et le Récit du Soleil à la reine : *Adorable Princesse, il est temps que je cesse*⁶²². Antoine Boësset lui dédia également l'air *Princesse dont la gloire digne d'estonnement*⁶²³ et *Enfin la voyci*⁶²⁴. Hommage des hommages, son époux lui-même, avec qui elle se réconcilie provisoirement dans les années 1619-1622⁶²⁵, compose en son honneur un air dont il écrit également les paroles : *Tu crois, O Beau soleil*, également désignée sous le nom *La chanson d'Amaryllis*, surnom qu'il donnait à Anne et dont voici le texte :

Tu crois, O beau soleil,
Qu'à ton éclat rien n'est pareil
En cet aimable temps
Que tu fais le printemps.
Mais quoi ! tu pâlis
Auprès d'Amaryllis.

Oh ! que le ciel est gai

⁶¹⁸ Les paroles de ce ballet sont l'œuvre de différents auteurs (Bertaut, Benserade, Malherbe, Sigongues, L'Estoile, Sorel, Bordier, Racan, Voiture) ; la musique fut également composée par de nombreux compositeurs proches de la nouvelle souveraine (Guédron, Bataille, Vincent, Antoine et Jean-Baptiste Boësset, Moulinié, Richard, Chancy, Mollier, Auget).

⁶¹⁹ Extrait du *Ballet des Quatre Monarchies chrestiennes*, in *Ballets pour Louis XIII. Danse et politique à la cour de France (1610-1643)*, op. cit., p. 316.

⁶²⁰ Quelques intrigues, dans lesquelles l'Espagne trempa de près ou de loin, impliquèrent de hauts personnages de la cour dont le propre frère du roi, Gaston d'Orléans, comploteur impénitent. Anne elle-même fut soupçonnée de trop d'intelligence avec son pays d'origine, ce qui lui valut longtemps la méfiance de son propre époux.

⁶²¹ Parmi les ballets donnés à la cour, nombre contiennent également des vers en l'honneur de la souveraine ; tel est le cas dans les ballets *De la Prise de Jérusalem* (1619), *des Fêtes de Junon* (1623) ou *du Temps* (1624).

⁶²² *Airs de différents auteurs mis en tablature de luth par Gabriel Bataille. Sixième livre*. A Paris, chez Pierre Ballard, 1615.

⁶²³ *Airs de cour à quatre et cinq parties par Anthoine Boësset*. Maître de la Musique de la Chambre du Roy. Chez Pierre Ballard, 1617, Air pour la Reyne.

⁶²⁴ *Troisième livre d'airs de cour à 4 et 5 parties*. Par Pierre Guédron, A Paris chez Pierre Ballard, 1617, Air pour la Reyne.

⁶²⁵ Cette pièce fut composée durant le printemps 1620 par un souverain amoureux. Certains diront de son épouse Anne d'Autriche, d'autres d'une dame faisant partie de la cour et pour laquelle il nourrit une profonde passion : Marie de Hautefort (fille d'honneur de la reine). C'est en tout cas ce que Madame de Motteville sous-entend dans ses *Mémoires* : «Sitôt que l'on étoit revenu, on alloit chez la Reine ; je prenois plaisir à la servir à son souper, et ses filles portoient les plats. L'on avoit réglément trois fois par semaine le divertissement de la musique, que celle de la chambre du Roi venoit donner, et la plupart des airs qu'on y chantoit étoient de sa composition ; il en faisoit même les paroles, et le sujet n'étoit jamais que madame de Hautefort». Françoise de Motteville, *Mémoires de Madame de Motteville sur Anne d'Autriche et sa cour*, <http://www.voltaire-integral.com/La%20Bibliotheque/Histoire/Motteville>, 1637, tome I, p. 399.

Durant ce gentil mois de mai !
Les roses vont fleurir,
Les lys s'épanouir.
Mais que sont les lys
Auprès d'Amaryllis ?

De ses nouvelles pleurs
L'aube va ranimer les fleurs.
Mais que fait leur beauté
A mon cœur attristé
Quand des pleurs je lis
Aux yeux d'Amaryllis⁶²⁶ ?

Plus tard, dans son second *Livre d'airs de cour à quatre parties*⁶²⁷, François de Chancy adresse une dédicace enflammée à la reine, alors veuve⁶²⁸ et régente :

Madame, Si les moindres mortelz peuvent offrir aux plus grands dieux ; permettez que je presente ce peu d'Airs à Vostre Majesté. Les uns ennemis de l'ingratitude vont reconnaistre l'honneur & l'estime qu'ils ont reçeus de vostre bouche mesme, & les autres les accompagnent pour obtenir une pareille grace. La passion qu'ils ont de paroistre à vos yeux, Madame, vient plustost du devoir, que de la vanité ; aussi vos bontez seules les doivent proteger. S'ils sont assez heureux pour n'estre point frustrez du dessein de vous plaire, je beniray le jour qu'ils m'ont abandonnez pour vous suivre, & pour se voir dans l'estime de la plus grande Reyne du monde. Ces derniers fruits de mes plus cheres veilles, Madame, vous en promettent d'autres ; l'arbre qui les produit possede encore des fleurs que vos seules vertus feront esclore, comme principe de leur naissance ; & si mes voeux estoient aussi puissans qu'ils sont remplis de zele, toute la Terre, avecque moy, chanteroit vos louanges. Agréez donc, Madame, la passion que j'ay pour l'esclat de vostre Grandeur, & ne rejettez pas ce peu que mon affection vous offre. Je sçay bien que je n'ay pas assez de merite n'y de bonne fortune pour estre dans le ressouvenir de V. M. mais j'auray toujours assez d'honneur & de gloire quand elle daignera jeter les yeux sur mes oeuvres : avec protestation, Madame, que je ne pretends point de payer les graces que vous m'avez faittes par des chansons : mais bien par les continuelles prieres que je fais nuit & jour pour la santé & prosperité de V. M. C'est tout ce que je puis, Madame, & vous assurer que je suis & seray jusqu'au dernier soupir, de vostre majesté, Le tres-humble, tres-obeissant, & tres-fidel serviteur & sujet⁶²⁹.

L'arrivée de la jeune princesse espagnole sur le sol français, en 1615, aurait pu favoriser les échanges culturels franco-espagnols, et nous pouvons finalement envisager tout ce qui précède comme un témoignage de cette introduction de la culture musicale hispanique au cœur du royaume français. Toutefois, comme le souligne Danièle Becker, officiellement, il n'en fut quasiment rien. «Le mariage n'était pas approuvé par les Princes, indique-t-elle alors. Pour épargner la dépense, des deux côtés on essaya d'envoyer le minimum d'escorte, auquel les musiciens n'eurent point de part, alors que cuisiniers, médecins, apothicaires étaient essentiels avec un certain nombre de dames et de filles d'honneur pour permettre à la nouvelle

⁶²⁶ *La Chanson d'Amaryllis*, paroles attribuées à Louis XIII (vers 1620), in *Mémoires de la Chanson, 1200 chansons du Moyen-Âge à 1919*, réunies par Martin Pénet, Paris, Omnibus, 2001, p. 291.

⁶²⁷ Paris, Robert Ballard, 1644.

⁶²⁸ Comme le souligne Marie-Bernadette Dufourcet-Hakim, Anne achevait son veuvage, mais il devait lui rester certainement assez de pouvoir attractif pour inspirer telle passion, qui semble aller au-delà d'un simple exercice rituel. Marie-Bernadette Dufourcet-Hakim, «La música de las reinas de Francia Ana y María Teresa de Austria», in *Las relaciones discretas entre las monarquías hispana y portuguesa : las casas de las reinas (siglos X-XIX)*, *op. cit.*, p. 1829.

⁶²⁹ Citation empruntée à Marie-Bernadette Dufourcet-Hakim. *Ibid.*, p. 1829.

reine de s'acclimater peu à peu»⁶³⁰. La musique de la reine, sous l'impulsion de Marie de Médicis elle-même, nous l'avons vu, sera donc française ; et il appartiendra alors aux musiciens de la nouvelle souveraine de la satisfaire, par exemple en apprenant de ses gens ses airs préférés⁶³¹. Ceci peut paraître surprenant, et comme le souligne Danièle Becker,

il est [étonnant] que Philippe III qui avait tant d'affection pour sa fille aînée n'ait pas songé à, ou voulu, lui faire préparer quelque joli recueil des meilleures chansons de sa cour, ne serait-ce que celles de Mathieu Rosmarin, ce maître flamand si bien hispanisé qu'il demande sa naturalisation en 1623 et dont les chansons conservées dans le recueil exécuté pour le duc de Neubourg vers 1624 sont les plus hispaniques ou presque. On peut s'étonner que, dix ans avant, Anne d'Autriche n'ait rien emporté de Madrid pour son délassement privé⁶³².

Doit-on ce silence des sources à quelques pertes ? Des airs et timbres espagnols à la mode, des chansons insérées dans les pièces de théâtre (improvisées pour beaucoup, il est vrai), la plupart sont perdus. Les partitions, qui ont pu être importées d'Espagne, ont disparu (à l'exception de la restitution et des adaptations qu'en ont fait certains compositeurs français tels que Guédron, Boësset ou Moulinié). Les méthodes de jeux dont parle Mersenne sont absentes de notre sol. Seul l'ouvrage de Briceño, entièrement rédigé en espagnol, propose *Vollano, seguidillas, fanfarrona* ou *zarabanda* à la noblesse française. Et que pouvons-nous dire de la présence de musiciens espagnols en France ou à Paris ?

C'est une recherche qui peut s'avérer vaine ou aléatoire [...] : à moins qu'il ne s'agisse d'un musicien exceptionnel par sa voix ou son art, on a peu d'espoir de les retrouver. En effet, dans les chapelles et chambres du roi, de la reine et autres enfants de France, on n'admet que des Français. Même chose dans les corporations musicales de Paris : l'étranger est hors de question ; donc, s'il existe et veut se fixer à Paris pour y exercer, il faut qu'il se naturalise, qu'il épouse une Française, qu'il francise son nom ou le change complètement de sorte qu'il est pratiquement impossible de le repérer, sauf à dépouiller tout le minutier central⁶³³.

Le seul musicien espagnol dont le séjour à Paris est évident est Luis de Briceño⁶³⁴ ; "chevalier" protecteur de ses racines, Don Quichotte de la culture hispanique en France, on lui doit d'avoir mené à Paris les saveurs de la culture ibérique : une certaine rusticité, et sa gaieté festive également.

Airs de cour ou de ballets, airs de louange à la nouvelle souveraine du royaume français, teintés ou non du style ibérique, poèmes de circonstances, ces pièces en somme toute

⁶³⁰ Danièle Becker, «La musique espagnole à la cour de France au XVII^e siècle» in *Deux siècles de relations hispano-françaises de commynes à Madame d'Aulnay, op. cit.*, p. 67.

⁶³¹ «Peut-être aussi flamands qu'espagnols, si on songe que la chapelle royale d'Espagne est tenue en main par un Flamand émigré "de force" depuis sa tendre enfance et assez hispanisé, et que son chapelain est le frère de son maître de français, un Hispano-Flamand». *Ibidem*.

⁶³² *Ibidem*.

⁶³³ *Ibid.*, p. 71.

⁶³⁴ Ce dernier résida à Paris dès les années 1614 à 1620. C'est dans la capitale française que le guitariste espagnol, auteur nous l'avons vu d'une *Método mui facilissimo para aprender à tañer la guitarra a lo Español*, dédiée à Madame de Chasles (cette méthode s'adresse tout particulièrement aux débutants, puisque sa série d'accords ne dépasse pas le troisième sillet, soit seize accords), rencontre Anne Gaultier, parente des luthistes de la cour de France avec qui il se maria. Anne Gaultier lui donnera deux fils, mais surtout c'est cette union qui lui offrit la possibilité de s'introduire dans la corporation des musiciens parisiens, fermée et interdite aux musiciens étrangers.

protocolaires reflètent-elles, quant à elles, une réelle influence de la jeune princesse d'origine espagnole sur la production musicale française ? On serait tenté de s'en convaincre, d'espérer de joyeuses et fécondes noces entre ces deux cultures si riches. Toutefois, rien n'est moins sûr. S'ils semblent répondre à cette volonté, les ballets s'inscrivent dans une dimension plus largement politique : celle de confirmer la prééminence de la France et de son souverain sur les royaumes étrangers et, pour beaucoup encore, adversaires. Celle d'affirmer aux souverains espagnols, par le biais de leurs ambassadeurs, la vision que la France a de ses voisins ; encore craints dans les *Ballets de Madame de Rohan*, les vils Espagnols, suppôts de la sorcière Médée, ne sont désormais plus les chevaliers arrogants de 1593. Bien souvent ridicules et ridiculisés, affublés de plumes, de castagnettes et de "guiternes", ils se soumettent au pouvoir "du plus grand roy de la terre" : Louis XIII⁶³⁵. Quant à la guitare, bien qu'espagnole, c'est par l'entremise des Italiens qu'elle arriva en France. L'édition musicale y était alors plus développée qu'en Espagne, et les tablatures plus aisées à se procurer⁶³⁶.

Pas plus qu'à son arrivée en France, Anne d'Autriche ne mit spécialement l'Espagne à l'honneur durant sa régence ; les guerres vers la Picardie et en Catalogne ne simplifiaient rien. Si le succès du théâtre espagnol, revu et corrigé par Pierre Corneille, auprès des parisiens à la même époque, n'est plus à prouver, il est plus ardu d'apprécier la vogue éventuelle de la musique hispanique en cette même capitale. Néanmoins, et bien que les musiciens français se défendront de pied ferme contre l'arrivée des Italiens introduits par Mazarin – pour le plus grand plaisir de la nouvelle Reine-mère – la musique ultramontaine pénétrera bien en son royaume. N'est-ce pas là alors l'un des plus importants apports, en matière musicale, que l'on doit à la souveraine d'origine espagnole ?

II-3-2-3. Anne d'Autriche et Mazarin, ou l'adoption de l'opéra en France

Anne d'Autriche adorait toutes les activités qui pouvaient être organisées à la cour : les bals, les soirées musicales ou concerts, ainsi que le jeu, ce que souligne sa suivante Madame de Motteville :

elle aime présentement le jeu, et y donne quelques heures du jour. Ceux qui ont l'honneur de jouer avec elles disent qu'elle joue en reine, sans passion et sans empressement de gain⁶³⁷.

⁶³⁵ Nous avons déjà pu le constater dans ce chapitre et l'analyserons plus avant dans notre seconde partie.

⁶³⁶ Danièle Becker, «La musique espagnole à la Cour de France au XVII^e siècle» in *Deux siècles de relations hispano-françaises de commynes à Madame d'Aulnay, op.cit.*, p. 68. «Au point que dès le milieu du XVI^e siècle, les Espagnols qui peuvent faire le voyage vont se faire éditer en Italie : Morales, Guerrero, Victoria». *Ibidem*.

⁶³⁷ Françoise de Motteville, *Mémoires de Madame de Motteville sur Anne d'Autriche et sa cour*, <http://www.voltaire-integral.com/La%20Bibliotheque/Histoire/Motteville>, p. 325.

Elle était en outre une incondionnelle du théâtre, passionnée surtout par les comédies – bêtes noires particulières de certains dévots – faisant monter des pièces le plus souvent possible. Même durant les périodes officielles de deuil à la cour, et qui plus est pendant sa première année de veuvage, elle ne sut renoncer à ce plaisir. Avec la complicité de ses dames, elle continua alors d’assister aux diverses représentations théâtrales, camouflée derrière son entourage, ceci afin de sauver les apparences et de ne pas choquer l’opinion, ce dont témoigne Madame de Motteville :

la Reine alors n’avoit pas renoncé à tous les plaisirs qui lui avoient plu autrefois, et qu’elle croyoit innocens. Elle avoit aimé le bal. Elle en avoit perdu le goût avec la jeunesse ; mais elle alloit à la comédie, à demi cachée par une de nous, qu’elle faisoit asseoir auprès d’elle dans une tribune où elle se mettoit, ne voulant, pendant son deuil, paroître publiquement à la place qu’elle devoit occuper dans un autre temps. Ce divertissement ne lui étoit pas désagréable. Corneille, cet illustre poète de notre siècle, avoit enrichi le théâtre de belles pièces dont la morale pouvoit servir de leçon à corriger le dérèglement des passions humaines ; et, parmi les occupations vaines et dangereuses de la cour, celle-là du moins pouvoit n’être pas des pires⁶³⁸.

Henry Prunières note d’ailleurs que Mazarin fut le complice de cette infraction au protocole du deuil royal ; «dès le début de 1644, il notait sur son carnet : “Faire poser des jalousies pour que la Reine puisse voir la Comédie”. De sa loge grillée, Anne d’Autriche se délectait à ouïr les *lazzi* des Italiens et s’amusait de leurs postures burlesques. Au début de 1645, la troupe comptait parmi ses membres quelques-uns des acteurs les plus illustres de la péninsule : Giulio Cesare Bianchi, Brighella, G. B. Andreini, Scaramuccia et la S^{ra} Aurélia»⁶³⁹. Les dévots et certaines âmes pieuses désapprouvaient fortement cette distraction.

Le prêtre du Louvre, curé de Saint-Germain-l’Auxerrois en fit même un sujet de controverse, se plaignant que la reine donnât le mauvais exemple en encourageant les comédiens et la comédie dans l’enceinte même du palais royal. Loin de céder, Anne fit débattre la question par la faculté de théologie de la Sorbonne. Plusieurs experts déclarèrent pour trancher qu’il n’y avait aucun mal à assister à des représentations, pourvu qu’elles fussent convenables⁶⁴⁰.

Madame de Motteville relate en ces termes cet épisode qui contraria quelque peu la régente :

[...] le curé de Saint-Germain, homme pieux et sévère, écrivit à la Reine qu’elle ne pouvoit en conscience souffrir ces sortes de divertissemens. Il condamnoit la comédie, et particulièrement l’italienne, comme plus libre et moins modeste. Cette lettre avoit un peu troublé l’ame de la Reine, qui ne vouloit point souffrir ce qui pouvoit être contraire à ce qu’elle devoit à Dieu. Etant alors inquiétée de la même chose, elle consulta sur ce sujet beaucoup de personnes. Plusieurs évêques lui dirent que les comédies qui ne représentoient pour l’ordinaire que des histoires sérieuses ne pouvoient être un mal : ils l’assurèrent que les courtisans avoient besoin de ces sortes d’occupations pour en éviter de plus mauvaises ; ils lui dirent que la dévotion des rois devoit être différente de celle des particuliers, et qu’étant des personnes publiques, ils devoient autoriser les divertissemens de santé publique quand ils étoient au rang des choses indifférentes. Ainsi la comédie fut approuvée, et l’enjouement de l’italienne se sauva sous la protection des pièces sérieuses⁶⁴¹.

⁶³⁸ Françoise de Motteville, *Mémoires de Madame de Motteville sur Anne d’Autriche et sa cour*, <http://www.voltaire-integral.com/La%20Bibliotheque/Histoire/Motteville>, p. 76.

⁶³⁹ Henry Prunières, *L’opéra italien en France avant Lulli*, op. cit., p. 66.

⁶⁴⁰ Ruth Kleinman, *Anne d’Autriche*, op. cit., p. 330.

⁶⁴¹ Françoise de Motteville, *Mémoires de Madame de Motteville sur Anne d’Autriche et sa cour*, <http://www.voltaire-integral.com/La%20Bibliotheque/Histoire/Motteville>, p. 207.

Vincent de Paul, directeur de conscience de la reine, tenta lui aussi de la détourner de sa passion, lui conseillant de ne plus donner des pièces de théâtre à la cour, mais ce fut bien en vain. De tout temps, Anne d'Autriche avait pris un plaisir extrême à la comédie italienne. Les pièces d'Andreini la ravissaient, et après les troubles de la Fronde, en 1655, elle reçut une troupe de comédiens italiens – dont Tiberio Fiorelli qui incarnait *Scaramouche* – à qui elle accorda sa protection.

«Le rôle majeur joué par la reine espagnole dans le processus de civilisation à la cour de France, a été maintes fois souligné»⁶⁴². Sous l'influence de la reine Anne, la mode à la cour se rattache à tout ce qui a trait à l'Espagne ; même modeste, la musique espagnole tenait ainsi en France une place non négligeable. Cependant, les goûts de la reine se portent également vers l'Italie, et l'arrivée au pouvoir de son nouveau conseiller Mazarin va permettre à la reine d'imposer son goût pour le théâtre et la musique transalpine⁶⁴³. Conjuguant leurs actions, la reine et le cardinal tenteront ainsi de faire adopter à la cour le nouveau genre en vogue à Rome : l'opéra⁶⁴⁴.

A Paris, on parle beaucoup de la musique et du faste des représentations qui se déroulent à Rome dans les riches palais et les églises.

En 1639, le violiste André Maugars écrivit depuis Rome une lettre qui fut publiée sous le titre de *Réponse faite à un curieux sur le sentiment de la musique d'Italie*. Il y décrit les différents aspects de la vie musicale locale. Il évoque le génie d'improvisateur de Frescobaldi, l'extrême expressivité du chant italien, ses innombrables nuances, ainsi que le charme ambigu des voix de castrats : «Il y a un grand nombre de *castrati* pour le dessus et pour la haute-contre... Ils sont tous très assurés de leur partie, et chantent à livre ouvert la plus difficile musique... Ils sont incomparables et inimitables, non seulement pour le chant, mais encore pour l'expression des paroles, des postures et des gestes». Maugars parle également de Leonora Baroni, la plus célèbre chanteuse de Rome : «sa voix est d'une haute étendue, juste, sonore, harmonieuse, l'adoucissant et la renforçant sans peine, et sans faire aucune grimaces. Ses élans et ses soupirs ne sont point lascifs, ses regards n'ont rien d'impudique et ses gestes sont de la bienséance d'une honnête fille»⁶⁴⁵.

⁶⁴² María José del Río Barredo et Jean-François Dubost, «La présence étrangère autour d'Anne d'Autriche» in *Anne d'Autriche, infante d'Espagne et reine de France*, op. cit., p. 140-141. Voir notamment *L'âge d'or de l'influence espagnole. La France et l'Espagne à l'époque d'Anne d'Autriche 1615-1666*, Charles Mazouer (dir.), op. cit..

⁶⁴³ «A la cour de France, Mazarin n'eut pas à dissimuler sa passion pour la musique et sa réputation de connaisseur ne put lui nuire auprès de Louis XIII et de Richelieu, tous deux grands mélomanes. [...] Il savait Anne d'Autriche follement éprise de comédie et de musique, aussi peut-on croire que ces apprêts n'avaient d'autre but que de plaire à la future régente». Henry Prunières, *L'opéra italien en France avant Lulli*, op. cit., p. 45 et p. 48.

⁶⁴⁴ En 1604, Marie de Médicis avait caressé l'idée de faire représenter à la cour le tout premier des opéras florentins, la *Dafne* de Peri, mais le projet avait tourné court. Voir Jean-François Dubost, «Musique, musiciens et goûts musicaux autour de Marie de Médicis (ca 1600-1620)» in *Poésie, Musique et Société : l'air de cour en France au XVII^e siècle*, op. cit., pp. 19-27.

⁶⁴⁵ Barbara Nestola, «Les italiens à la cour de France : histoire en forme d'opéra» in *Les italiens à la cour de France : de Marie de Médicis au régent Philippe d'Orléans*, op. cit., p. 18.

Cette dernière fut invitée par Mazarin – qui passait pour avoir été son amant⁶⁴⁶ – à la cour de France. Le succès de la chanteuse romaine⁶⁴⁷, l'une des plus fameuses cantatrices de l'époque, fut incontestable, surtout auprès d'Anne d'Autriche. Dès qu'elle l'entendit, la reine en fut férue. D'ailleurs, haut privilège, cette dernière accorda à la talentueuse diva «l'entrée de ses appartements à toute heure, l'admit parmi ses femmes de chambre, la couvrit de bijoux, la combla de présents et d'honneurs. Elle la faisait chanter sans cesse et ne pouvait se lasser de l'entendre. La cour fit d'abord grise mine à l'étrangère dont on redoutait l'ascendant sur l'esprit de la reine»⁶⁴⁸. Ce n'est qu'un début. L'entreprise de Mazarin est en marche ; encouragé par la reine, ce dernier envisage désormais de transplanter en France le théâtre musical qu'il avait connu dans l'entourage des Barberini, et qui l'avait tant charmé durant sa jeunesse romaine.

Après être né et s'être développé à Florence sous la protection et le patronage des Médicis, et au sein de la *Camerata Bardi*, le mélodrame italien quitte en effet la Toscane pour Rome. Dès 1600, Emilio de Cavaliere avait quitté l'entourage de Bardi. Rome avait ainsi assisté à la représentation de son premier opéra : *La rappresentatione di anima et di corpo*. Dans les années 1630 et 1640, au moment où Maffeo Barberini devient pape sous le nom d'Urbain VIII, l'attraction de la capitale pontificale s'accroît. Nombre de compositeurs attirés par le mécénat des grandes familles et aristocrates romains – tels les Rospigliosi, les Chigi et les Barberini en tête – vont œuvrer dès lors pour les grandes manifestations et spectacles musicaux. Opéras, oratorios, œuvres de musique instrumentale également, vont être commandés en nombre, notamment par les Barberini, désireux de rivaliser avec Florence et le mécène Bardi. Organisés en masse dans les palais et places romaines, des opéras tels que le *Sant'Alessio* de Francesco Landi, l'*Erminia sul Giordano* de Michelangelo Rossi et l'*Egisto* de Virgilio Mazzocchi vont voir le jour. Mazarin, durant l'ascension des frères Barberini, est justement à Rome, à leur service.

En 1638, la naissance du Dauphin, le futur Louis XIV, donna lieu à des célébrations exceptionnelles [...]. Parmi ces spectacles, figurait la représentation d'un opéra dédié au Dauphin, *La sincerità trionfante* sur une musique d'Angelo Cecchini et un livret d'Ottaviano Castelli. Ce dernier appartenait au cercle intime de Mazarin, nonce extraordinaire du Vatican en France depuis 1634. Le cardinal avait déjà en tête le projet d'exporter le mélodrame italien en France : *La sincerità trionfante* lui donnait l'occasion de mettre en œuvre son dessein [...]⁶⁴⁹.

La sincerità trionfante n'atteignit pourtant jamais la cour de France.

C'est finalement un autre compositeur du cercle barbérinien, Luigi Rossi, qui réussira à porter l'opéra italien au-delà des Alpes. [...] Luigi Rossi occupait depuis 1633 la place de Maître de

⁶⁴⁶ Henry Prunières, *L'opéra italien en France avant Lulli*, op. cit., p. 40.

⁶⁴⁷ Henry Prunières dresse un portrait très complet de la personnalité et de la vie de la signora Baroni. *Ibid.*, p. 40-41.

⁶⁴⁸ *Ibid.*, p. 58.

⁶⁴⁹ Barbara Nestola, «Luigi Rossi à la cour d'Anne d'Autriche», in *Les italiens à la cour de France : de Marie de Médicis au régent Philippe d'Orléans*, op. cit., p. 60.

chapelle à Saint-Louis des Français. Vers la fin de cette décennie, il passa au service des Barberini⁶⁵⁰.

En 1644, l'élection du nouveau pape – issu de la famille Pamphili – oblige les Barberini à fuir Rome, «ville où ils avaient régné pendant plus de vingt ans grâce à la protection d'Urbain IV»⁶⁵¹. Or, c'est en France que ces derniers se réfugient alors. Le cadet Antoine obtient d'ailleurs la charge de grand aumônier d'Anne d'Autriche en 1651⁶⁵². Pour Mazarin, l'arrivée de ces illustres réfugiés est de bon augure. Antonio Barberini prend la route du royaume de France avec, à sa suite, bon nombre de musiciens. En outre, de l'avis du cardinal, la présence des Barberini à Paris pouvait faciliter les contacts avec les musiciens qu'il avait connus à Rome dans les années 1630, et lui permettre d'inviter les plus illustres d'entre eux en la capitale. Ainsi, «Barberini fut accueilli à Paris au mois d'octobre 1645 par le bienveillant cardinal qui allait enfin pouvoir réaliser son rêve de voir représenté, sur une scène française, un opéra italien digne de la splendeur des palais romains»⁶⁵³.

Pour le plus grand plaisir de la reine, son conseiller fit ainsi venir à Paris des troupes d'acteurs et de chanteurs italiens afin de monter des spectacles, tels que la pastorale *Nicandro et Fileno*, «pastorale dont la musique est peut-être due à Marazzoli»⁶⁵⁴, ou encore, en 1645, *La Finta Pazza*, comédie de Giulio Strozzi «avec musique de Francesco Sacrati, qui est donnée dans la salle du Petit-Bourbon en présence de la Régente et du jeune Roi»⁶⁵⁵.

Cette dernière pièce, qui associait vers déclamés et musique, connut un grand succès tant à la cour qu'auprès du public, moins pour son contenu que pour ses décors raffinés et sa machinerie compliquée qui surpassaient alors tout ce que l'on avait vu en France⁶⁵⁶.

A l'occasion du carnaval de 1647, et devant l'engouement de la reine, de ses enfants et des courtisans, le cardinal fit monter le premier véritable opéra en France – projet qui lui tenait considérablement à cœur, et dont il préparait l'accomplissement depuis quelques années déjà. Cet opéra, représenté le 3 mars au Palais Royal, fut l'œuvre de Rossi (sur un livret de l'abbé Francesco Butti, autre serviteur des Barberini). Il s'agit de son *Orfeo*, tragi-comédie en trois actes. Afin de satisfaire pleinement son public parisien, le cardinal demanda au compositeur d'adapter le livret au goût français. Ainsi y avait-on ajouté un prologue où la Victoire descendait des cieux pour chanter la gloire du roi Louis XIII, ainsi que la sagesse de la reine

⁶⁵⁰ Barbara Nestola, «Luigi Rossi à la cour d'Anne d'Autriche», in *Les italiens à la cour de France : de Marie de Médicis au régent Philippe d'Orléans*, op. cit., p. 61.

⁶⁵¹ Barbara Nestola, «Les italiens à la cour de France : histoire en forme d'opéra» in *Les italiens à la cour de France : de Marie de Médicis au régent Philippe d'Orléans*, op. cit., p. 25.

⁶⁵² Il occupe cette charge jusqu'en 1653, date à laquelle il est nommé archevêque de Reims.

⁶⁵³ Barbara Nestola, «Les italiens à la cour de France : histoire en forme d'opéra» in *Les italiens à la cour de France : de Marie de Médicis au régent Philippe d'Orléans*, op. cit., p. 23.

⁶⁵⁴ *Ibid.*, p. 21.

⁶⁵⁵ *Ibidem*.

⁶⁵⁶ Ruth Kleinman, *Anne d'Autriche*, op. cit., p. 331.

dans la conduite de l'Etat. «L'histoire d'Orphée et d'Eurydice venait ensuite, entrecoupée d'interludes comiques et de ballets d'animaux qui enchantèrent particulièrement le jeune roi»⁶⁵⁷. C'était sans doute la première fois qu'un spectacle aux telles proportions avait lieu en France. Et si certains opposants à Mazarin, eu égard au coût énorme que supposa la création de cet opéra, en profitèrent pour discréditer un peu plus leur rival⁶⁵⁸, ce spectacle reçut toutefois un accueil chaleureux de la part du public, époustouflé par les effets spectaculaires produits par les machines de l'ingénieur théâtral Torelli⁶⁵⁹ et les merveilleux changements de décor qui se succédèrent durant le spectacle. Le roi et sa mère y prirent tant de plaisir qu'ils assistèrent huit fois à la représentation de cette œuvre ; «puis le roi fit transporter la machinerie à Fontainebleau pour montrer son fonctionnement aux personnalités en visite»⁶⁶⁰.

Toutefois, ce premier succès rencontré par Mazarin fut bien éphémère⁶⁶¹ ; après le triomphe initial que l'*Orfeo* de Rossi emporta, les déferlantes de la Fronde viennent bien vite compromettre les desseins du Cardinal.

La Fronde enveloppe l'opéra italien dans la haine qui touche tout ce qui se rattache à Mazarin : les castrats, ces «incommodés» pour reprendre le dédaigneux euphémisme de Madame de Motteville, sont tournés en dérision et les cantatrices assimilées à des courtisanes. De plus, les dépenses occasionnées par les fastueuses représentations tombent singulièrement mal à propos alors que la politique fiscale de Particelli met en émoi bourgeois et cours souveraines de la capitale⁶⁶².

Après la Fronde, Mazarin ne s'avoua toutefois nullement vaincu.

Reprenant les rênes du pouvoir, Mazarin est plus résolu que jamais à faire adopter en France le théâtre en musique italien.

Ayant bien compris que la danse était particulièrement prisée de la cour, il suscite la création des *Noces de Pelée et de Thétis, comédie italienne en musique, entre-mêlée d'un ballet sur le même sujet, dansé par sa Majesté*. Buti et Caproli étaient chargés de la musique et du livret en italien. La composition des parties de ballet en français revint à Isaac de Benserade et aux musiciens de la cour. Les machines et les décors furent confiés à Giacomo Torelli. La représentation de cette *comédie*, donnée au Petit-Bourbon en 1654, fut d'autant plus remarquable que le roi en personne y

⁶⁵⁷ Ruth Kleinman, *Anne d'Autriche, op. cit.*, p. 331.

⁶⁵⁸ «Accusé de dépenser des fortunes alors que le peuple criait famine, il dut s'enfuir à Cologne. Et Luigi Rossi, privé de son protecteur, regagna l'Italie. Il tenta un retour discret à Paris en 1648, mais ne put évidemment renouer avec le faste de la période précédente. L'année suivante il rentra définitivement à Rome, où il mourut en 1653». Barbara Nestola, «Les italiens à la cour de France : histoire en forme d'opéra» in *Les italiens à la cour de France : de Marie de Médicis au régent Philippe d'Orléans, op. cit.*, p. 25.

⁶⁵⁹ Voir le passage consacré à Torelli dans Henry Prunières, *L'opéra italien en France avant Lulli, op. cit.*, p. 68, 69 et suivantes.

⁶⁶⁰ Ruth Kleinman, *Anne d'Autriche, op. cit.*, p. 331.

⁶⁶¹ Ne peut-on pas voir, dans le rejet de l'opéra italien par les courtisans français, le désir d'affirmer le rôle qu'ils pouvaient jouer lors des festivités royales ? Si les représentations musicales nouvelles ne plurent guère dans un premier temps, très certainement du fait de l'acoustique peu appropriée des théâtres, c'est sûrement aussi parce que ces spectacles, réalisés et joués par des chanteurs professionnels, renvoyaient à leurs sièges des nobles trop habitués et enclins à y prendre part.

⁶⁶² María José del Río Barredo et Jean-François Dubost, «La présence étrangère autour d'Anne d'Autriche» in *Anne d'Autriche, infante d'Espagne et reine de France, op. cit.*, p. 142.

dansa, déguisé en Apollon. À ses côtés, sous le masque d'un Indien, évoluait un jeune garçon tout juste arrivé de Florence. Il avait pour nom Giambattista Lulli⁶⁶³.

Désormais, Mazarin était sûr de lui. En 1659, dans une nouvelle tentative d'acclimatation du public français aux compositions ultramontaines, il fit venir le « compositeur vénitien Cavalli et le machiniste modénois Vigarani pour leur confier la partie musicale des fêtes célébrant le mariage de Louis XIV »⁶⁶⁴. L'entreprise de Mazarin se solda toutefois par un échec ; la famille royale n'assistera pas avant 1662 à l'opéra commandé par le cardinal au compositeur italien Pier Francesco Cavalli, *Ercole Amante (Hercule amoureux)*. L'œuvre est prête, mais la construction de la salle des machines aux Tuileries, confiée à l'architecte italien Gaspare Vigarani, salle dans laquelle les représentations devaient être données, a pris trop de retard. Les souverains et la cour doivent se contenter alors d'assister, au Louvre, à une autre œuvre de Cavalli, moins complexe, *Xerxès (Il Serse)*, créée quelques années plus tôt à Venise et spécialement remaniée pour l'occasion.

L'œuvre fut jouée à partir du 22 novembre 1660, sur un théâtre provisoire bâti dans la grande galerie du Louvre. Les conditions de représentation ne furent guère favorables à la réception de l'opéra : la brutale transposition du rôle principal, de la voix d'alto à celle de baryton, la redistribution des trois actes originaux en cinq alternés avec des entrées de ballet composées par Lulli, l'emploi de castrats enfin, usage troublant pour le public français (qui d'ailleurs ne les accepta jamais sur les scènes d'opéra), ne permit pas à l'œuvre de trouver le chemin du succès. Les comptes-rendus de l'époque, sans être hostiles, ne s'attardent pas en louanges sur ce *Xerses* trop remanié et, de toute façon, trop exotique⁶⁶⁵.

Appréciée par la reine et son fils, la musique italienne, avec ses dessins mélodiques expressifs et son langage harmonique plus audacieux que celui usité par les compositeurs français, influença, nous l'avons vu, certaines compositions de Pierre Guédron. Par la suite, ces recherches transalpines trouvent toutefois assez peu d'écho dans la musique française. Chez Antoine Boësset, qui appréciait pourtant Rossi, cette inspiration s'exerça seulement sur quelques-unes de ses dernières œuvres. Quant à Etienne Moulinié, on peut trouver trace d'une pareille influence dans quelques airs qu'il composa en italien et dans des motets pour voix soliste et basse continue. Toutefois, passé presque inaperçu dans cet exposé, on doit également à Mazarin l'introduction en France d'une personnalité capitale pour l'histoire de la musique française sous le règne de Louis XIV. Mais ceci est une autre histoire.

⁶⁶³ Barbara Nestola, « Les italiens à la cour de France : histoire en forme d'opéra » in *Les italiens à la cour de France : de Marie de Médicis au régent Philippe d'Orléans*, op. cit., p. 25.

⁶⁶⁴ *Ibidem*.

⁶⁶⁵ *Ibid.*, p. 26.

II-3-3. Anne d'Autriche et son legs à Louis XIV

Le 5 septembre 1638 à Saint-Germain-en-Laye, un événement inespéré se produit enfin. Louis-Dieudonné, futur Louis XIV, fils de Louis XIII et Anne d'Autriche, naît après des années d'attente et de prières. La France obtient ainsi son nouveau Dauphin, la dynastie Bourbon est assurée et le peuple est en liesse :

ce que nous ne demandions plus que comme une grâce dont nous nous préjugions indignes se vient d'offrir à nous pour un gage assuré de la protection particulière du Ciel vers cette Couronne, peut-on lire dans la *Gazette*⁶⁶⁶.

Comme le souligne Ruth Kleinman, la venue au monde de cet héritier à la couronne de France tient, pour beaucoup, du miracle. Aussi est-elle comparée «à celles de Moïse, de Samuel ou de Jean-Baptiste»⁶⁶⁷.

Aux yeux du peuple, la naissance du dauphin signifiait l'assurance d'une succession royale et l'espoir d'un avenir pacifique à l'intérieur du royaume. Pour Anne, cet enfant représentait bien plus encore : il était à la fois sa justification et son salut – au moins dans ce monde, sinon dans l'autre. Même si elle ne s'exprima jamais tout à fait en ces termes, ses actes parlent pour elle. Nous pouvons mesurer l'intensité de son sentiment aux dévotions à travers lesquelles elle tenta alors – et aussi plus tard – de manifester au Ciel sa profonde gratitude d'avoir vu ses prières exaucées⁶⁶⁸.

La reine émue par cette grâce divine fit du Dauphin – puis de ses deux enfants, lorsque son second fils Philippe naquit à son tour le 21 septembre 1640 – le centre de son existence, s'efforçant toujours «dans la mesure du possible, de lui donner une enfance très différente de celle de son père»⁶⁶⁹. Car l'affection et la tendresse maternelle dont Anne d'Autriche faisait preuve envers ces enfants n'étaient pas feintes ; «c'est là la différence essentielle entre l'enfance de Louis XIII et celle de Louis XIV : Anne aimait profondément son fils. Contrairement à Marie de Médicis, elle se rendait fréquemment dans les appartements du Dauphin. Au début d'avril 1639, l'une de ses suivantes notait : “La reine ne l'abandonne guère ; elle prend grand plaisir à le faire jouer et à le mener promener dans son carrosse, quand il fait beau ; c'est tout son divertissement”»⁶⁷⁰. Anne d'Autriche passa ainsi beaucoup de temps avec ses enfants. «Tous les témoins s'accordent pour dire que les deux garçons étaient plus attachés à leur mère que ne le sont habituellement les princes à leurs parents»⁶⁷¹. C'est ce que souligne à plusieurs reprises sa suivante, Madame de Motteville :

selon ce que je dis, il semble que la reine était née pour rendre par son amitié le feu roi son mari le plus heureux mari du monde : et certainement il l'aurait été s'il avait voulu l'être ; mais cette fatalité, qui sépare presque toujours les cœurs souverains, ayant éloigné de la reine celui du roi,

⁶⁶⁶ La *Gazette* citée par Ruth Kleinman, *Anne d'Autriche, op. cit.*, p. 202.

⁶⁶⁷ Ruth Kleinman, *Anne d'Autriche, op. cit.*, p. 203.

⁶⁶⁸ *Ibidem*.

⁶⁶⁹ *Ibid.*, p. 203-204.

⁶⁷⁰ *Ibid.*, p. 205-206.

⁶⁷¹ *Ibid.*, p. 341.

l'amour qu'elle n'a pu donner à ce prince, elle le donnait à ses enfants, et particulièrement au roi son fils, qu'elle aime passionnément⁶⁷².

C'est aux côtés de sa mère que le futur Roi-Soleil et son frère furent ainsi tous deux initiés non seulement à la religion, mais également aux divertissements de cour et à la musique. C'est à ce titre que l'on peut mesurer les goûts d'Anne, alors mère heureuse, bientôt régente affranchie, pour les spectacles et pour la musique, et l'influence que cette reine eut sur ses fils, futurs grands mécènes.

II-3-3-1. Louis XIV le Dauphin choyé, une enfance entourée par sa mère et par les arts

Le premier contact auditif du jeune Louis avec la musique italienne semble avoir lieu durant l'été 1644 ; l'enfant est alors âgé de six ans. A cette date, la reine se retire à Rueil, chez la duchesse d'Aiguillon, nièce du Cardinal de Richelieu, pendant quelques semaines, pour, «selon Madame de Motteville, passer les grandes chaleurs»⁶⁷³. Selon la confidente d'Anne, «cette maison est commode par le voisinage de Paris, et fort agréable par la beauté des jardins, et par la qualité des sources, qui sont fort naturelles»⁶⁷⁴. Durant ce séjour, la reine et sa suite purent goûter à de nombreux plaisirs.

Elle se divertissoit à se promener tous les soirs ; et, pendant le temps qu'elle fut dans ce lieu délicieux, elle faisoit chanter souvent la *signora Leonor, una virtuosa* que le cardinal avoit fait venir d'Italie, et qui avoit la voix belle. Elle prenoit tous les plaisirs innocens que la beauté et la commodité de ce lieu pouvoient permettre⁶⁷⁵.

Dans ce récit, comme le note Catherine Massip, Madame de Motteville ne mentionne jamais explicitement la présence du roi et de son frère, mais implicitement lorsqu'elle évoque le retour à Paris : «les Parisiens ayant fait mine de s'émouvoir sur certains impôts qu'on avoit voulu mettre sur les maisons», le roi et la reine, ainsi que la cour, repartent pour Paris «avec beaucoup de précipitation, pour les aller apaiser»⁶⁷⁶. Les contacts de l'enfant et futur roi avec la musique italienne, sous l'influence de sa mère et de Mazarin, furent nombreux par la suite, Madame de Motteville en témoigne :

pour divertir la Reine et toute la cour, [Mazarin] fit faire des machines à la mode d'Italie, et en fit venir des comédiens qui chantoient leurs comédies en musique. Ceux qui s'y connoissent les estiment fort ; pour moi, je trouve que la longueur du spectacle en diminue fort le plaisir, et que les vers répétés naïvement représentent plus aisément la conversation, et touchent plus les esprits que le chant ne délecte les oreilles... Le mardi gras de cette année [1646], la Reine fit représenter une de ces comédies en musique dans la petite salle du Palais-Royal, où il n'y avoit que le Roi, la Reine, le cardinal et le familier de la cour, parce que la grosse troupe des courtisans étoit chez

⁶⁷² Françoise de Motteville, *Mémoires de Madame de Motteville*, op. cit., tome V, p. 326.

⁶⁷³ Catherine Massip, «L'éducation musicale de Louis XIV 1638-1660» in *Le prince et la musique les passions musicales de Louis XIV*, Jean Duron (dir.), Co-édition CMBV, Mardaga, 2009, p. 37.

⁶⁷⁴ Françoise de Motteville, *Mémoires de Madame de Motteville sur Anne d'Autriche et sa cour*, <http://www.voltaire-integral.com/La%20Bibliotheque/Histoire/Motteville>, p. 81.

⁶⁷⁵ *Ibid.*, p. 81-82.

⁶⁷⁶ Catherine Massip, «L'éducation musicale de Louis XIV 1638-1660» in *Le prince et la musique les passions musicales de Louis XIV*, op. cit., p. 37.

Monsieur, qui donnoit à souper au duc d'Enghien. Nous n'étions que vingt ou trente personnes dans ce lieu, et nous y pensâmes mourir d'ennuis et de froid. Les divertissements de cette nature demandent du monde, et la solitude n'a pas de rapport avec les théâtres⁶⁷⁷.

Ces lignes citées à maintes reprises, notamment par Henry Prunières, sont désormais bien connues et ont été très souvent utilisées afin de témoigner de l'accueil un peu froid (dans tous les sens du terme) des Français à l'égard de l'opéra italien, que Mazarin tenta d'importer⁶⁷⁸. La reine, en tout cas, se délectait fort de ce genre de divertissement ; c'est ainsi ce qui ressort d'une lettre destinée au duc de Parme, citée par Henry Prunières. Anne d'Autriche, prenant prétexte des goûts du roi son fils pour l'art italien, y demandait deux acteurs, un danseur et un décorateur de théâtre pour compléter la troupe des Comédiens italiens :

mon cousin, la troupe des Comédiens Italiens estant retenue en France et entretenue par le Roy, Monsieur mon fils, ne se trouve pas si complete que l'on n'aye besoin de quelques acteurs qui sont dans vos états. C'est ce qui m'oblige à vous faire ce billey pour vous prier de vouloir permettre au nommé Buffette de venir en France avec Anjuline, femme de Fabricio, napolitain ; et si elle ne pouvait venir Ipolita ou Diana pourront prendre la place. Je vous demande aussi Jean Baptiste Balbi dit Tasquin, danseur et un décorateur de théâtre appelé Camillo, et comme c'est chose que je désire avec passion, vous me ferez plaisir de leur accorder cette permission à ma prière, ce que me promettant de votre courtoisie, je prieray Dieu qu'il vous ayt mon cousin en sa sainte et digne garde. Escript à Paris, le 12^e jour de mars 1645 – Anne⁶⁷⁹.

Cette demande est d'ailleurs à l'origine de la venue de Torelli en France.

C'est également à la pratique de la musique que l'enfant fut initié dès son plus jeune âge. Comme son père, le futur Louis XIV pouvait se montrer silencieux et réservé lorsqu'il était en présence de personnalités étrangères, ou qu'il connaissait peu. Toutefois, il pouvait également «faire preuve de beaucoup de vivacité dans le cercle de ses familiers ; en outre, il préférait nettement l'exercice physique à des activités plus sédentaires»⁶⁸⁰. Bien vite, l'enfant se prit de passion pour la chasse, mais également et surtout, sous les encouragements de sa mère, le petit Louis se fascina pour les exercices militaires, «autre occupation royale»⁶⁸¹. «L'enfant avait pris l'habitude de jouer à la guerre avec une petite troupe d'enfants d'honneur de son entourage, issus de bonnes familles»⁶⁸², et comme son père avant lui, le premier contact que le prince eut avec la «pratique de la musique» passa par le jeu du tambour.

⁶⁷⁷ Françoise de Motteville, *Mémoires de Madame de Motteville sur Anne d'Autriche et sa cour*, <http://www.voltaire-integral.com/La%20Bibliotheque/Histoire/Motteville>, p. 168

⁶⁷⁸ Se référer à ce sujet à Henry Prunières, *L'opéra italien en France avant Lulli*, op. cit., p. 81-84.

⁶⁷⁹ Henry Prunières, *L'opéra italien en France avant Lulli*, op. cit., p. 67.

⁶⁸⁰ Ruth Kleinman, *Anne d'Autriche*, op. cit., p. 343.

⁶⁸¹ *Ibidem*.

⁶⁸² *Ibidem*. «Bien entendu, tous ces jeux guerriers n'étaient pas seulement destinés à amuser l'enfant. Appelé à commander des armées, un roi ne pourrait jamais gagner la considération de ses généraux et de ses soldats sans être versé dans l'art militaire». *Ibid.*, p. 344. Sur cette question de l'apprentissage militaire du jeune Dauphin, voir Ruth Kleinman. *Ibid.*, p. 343-345.

«Aussitôt qu’il avait été capable de tenir des baguettes, il avait voulu jouer du tambour»⁶⁸³. Son apprentissage musical⁶⁸⁴ ne s’arrêta toutefois pas là.

Philippe Beaussant note d’ailleurs que «l’éducation musicale du futur Roi-Soleil fut curieusement beaucoup plus soignée que sa culture littéraire ou artistique. C’est seulement après l’adolescence que Louis XIV s’intéressera aux lettres, aux romans, au théâtre»⁶⁸⁵. Le Dauphin, à l’image de son père passé maître dans cet art, apprend la musique. Il montra d’ailleurs dans cette discipline un talent qui égala bien vite celui du défunt roi.

“Il avait l’oreille fine”, dit la princesse Palatine en parlant du roi : en effet, tous les témoignages concordent pour signaler ce point, autant que la mémoire musicale de Louis XIV. De sa place, bien centrale il est vrai, et au premier rang, il repérait sans hésitation le musicien qui, dans l’orchestre, “avait fait un faux ton”. Et Philidor nous a transmis, en marge de la partition du *Ballet des plaisirs* le fait que l’air de Pan, dont la musique avait été perdue, lui fut chanté de mémoire par le roi, après cinquante-huit ans, et qu’il le nota sous sa dictée⁶⁸⁶.

Toutefois, si son précepteur concède cet apprentissage, il juge que l’enfant ne doit être initié à cet art «seulement jusqu’à un certain point : il ne faut pas l’encourager à acquérir plus de dispositions qu’il n’en faut pour bien juger les interprétations des professionnels, car un prince de sa qualité doit et peut savoir tant de choses meilleures»⁶⁸⁷. Il convenait ainsi, selon ces maximes, de ne pas laisser l’enfant suivre trop loin l’exemple de son père et de ne pas le pousser à s’adonner à la composition⁶⁸⁸. On sait ainsi que le futur Louis XIV reçut tout d’abord des leçons de luth de Germain Pinel, et ce dès 1647. Mais le luth, instrument de prédilection de son père et de sa mère, qui en jouaient fort bien tous deux ? ne fut pas l’instrument-roi du Dauphin. Bien vite, sa passion se tourna vers un autre instrument à cordes, plus étranger aux salons et à la cour : la guitare. En cela, il fut très certainement influencé par les origines espagnoles de sa mère, nous l’avons vu. Toutefois, ce choix d’un instrument

⁶⁸³ Ruth Kleinman, *Anne d’Autriche, op. cit.*, p. 343.

⁶⁸⁴ Nous n’évoquerons que partiellement cette question de l’apprentissage musical du futur Roi-Soleil qui dépasse quelque peu les limites de notre questionnement. En outre, ce sujet fut très largement abordé par bon nombre de musicologues et historiens qui se sont intéressés aux goûts musicaux de Louis XIV. Citons par exemple Philippe Beaussant, *Louis XIV artiste, op. cit.*, mais également les actes du colloque *Le Prince et la musique, les passions musicales de Louis XIV*, qui s’est tenu les 20, 21 et 22 septembre 2007 au Château de Versailles et notamment l’intervention de Catherine Massip, «L’éducation musicale de Louis XIV 1638-1660» in *Le prince et la musique les passions musicales de Louis XIV, op. cit.*, pp. 35-48.

⁶⁸⁵ Philippe Beaussant, «Louis XIV, un roi musicien» in *Le concert des Muses : promenade musicale dans le baroque français, op. cit.*, p. 25.

⁶⁸⁶ *Ibid.*, p. 26.

⁶⁸⁷ «Maximes d’éducation et direction puerile. Des dévotions, meurs, actions et petite étude de Monseigneur le Dauphin jusques à l’aage de sept ans, avec un abrégé des principes et termes généraux des vertus théologiques et cardinales qu’on commencera d’enseigner à Son Altesse Royale en ce bas aage et luy faire pratiquer par les soins et adresse de ceux qui auront l’honneur d’estre pres de luy» citées par Ruth Kleinman, *Anne d’Autriche, op. cit.*, p. 222. L’historienne relève qu’«on ignore l’identité de son auteur mais [...] à en juger par cet essai, il devait être versé dans la théologie, la médecine et la philosophie antique comme dans la littérature. [...] Par ailleurs, il était familier de la cour et connaissait bien les habitudes du roi et de la reine. [Toutefois] nous ignorons dans quelle mesure ses préceptes furent suivis dans la première éducation du dauphin [...]». *Ibid.*, p. 218.

⁶⁸⁸ Voir Ruth Kleinman, *Ibid.*, p. 222.

nouveau, et encore peu usité dans le milieu de la cour, n'est pas anodin. C'est le choix d'un roi, qui s'affirme déjà par ses décisions et ses actions, aussi surprenantes puissent-elles être. Si c'est sous l'impulsion de sa mère que le futur Louis XIV fut initié à la musique espagnole et italienne, il lui reviendra de marquer de sa personnalité le Grand Siècle musical français.

Les goûts personnels du roi, dans le domaine de l'art, sauront toujours s'imposer, même quand ils ne suivront pas l'usage établi. [...] Dans un premier mouvement, Louis semble se conformer à ce qui se fait, à ce qui s'est toujours fait, à ce qu'on lui propose, très docilement et sagement – timidement même dirait-on. Mais très vite, de manière dissimulée, biaisée, retorse, il dévie, trace en secret sa propre route, et enfin il l'impose brusquement avec une fermeté étonnante à laquelle rien ne résiste⁶⁸⁹.

Le Dauphin touchait également le clavecin ; son maître fut Étienne Richard. Une quittance⁶⁹⁰ datée de 1645, qui témoigne du remboursement de l'achat d'un clavecin pour le roi à Jacques Champion de Chambonnières, en constitue la preuve. Comme le note Catherine Massip, «cet intérêt pour l'instrument est à rapprocher de la publication par Robert Ballard du premier *Traité de l'accord de l'épinette* de Jean Denis en 1643»⁶⁹¹. Ce roi, aux inclinations bien affirmées pour la musique baroque, ne put ainsi passer au travers de l'engouement nouveau pour cet instrument.

II-3-3-2. “Le Roi danse”, Louis XIV à la conquête de son pouvoir politique

Quant au développement physique du dauphin, l'exercice n'est pas à négliger, car «si nous considérons ce qui se sème à nos jours et ce qui se prépare pour son règne, il est à souhaiter qu'il eût un corps d'Hercule»⁶⁹². Par conséquent, on devait encourager le futur roi à pratiquer l'art équestre, mais également toutes activités physiques communément inculquées aux jeunes hommes de son rang, telle que la chasse, dont il fut fort friand, mais également la danse, qu'il affectionna tout particulièrement. Dans sa jeunesse, le Dauphin consacra à cet art plusieurs heures par jour, «et au début de son règne, encore, cette pratique était pour lui quotidienne»⁶⁹³. Son maître à danser fut le prestigieux Henri Prévost, auquel succéda Jean Regnault. La danse était pour le roi chose sérieuse. En témoigne Madame de Motteville qui, dans ses *Mémoires*, relève la gravité de Louis lorsque ce dernier dansait : «j'ai souvent

⁶⁸⁹ Ruth Kleinman, *Anne d'Autriche, op. cit.*, p. 14 et p. 18.

⁶⁹⁰ Norbert Dufourcq, «Deux quittances inédites» in *Revue de Musicologie*, XL / 116 (1957), p. 205-206.

⁶⁹¹ Catherine Massip, «L'éducation musicale de Louis XIV 1638-1660» in *Le prince et la musique, les passions musicales de Louis XIV, op. cit.*, p. 39. Voir Jean Denis, *Traité de l'accord de l'épinette avec la comparaison du clavier d'icelle à la musique vocale, augmentée en cette édition*, Paris, Robert Ballard, 1650.

⁶⁹² «*Maximes d'éducation et direction puerile. Des dévotions, meurs, actions et petite étude de Monseigneur le Dauphin jusques à l'âge de sept ans, avec un abrégé des principes et termes généraux des vertus théologiques et cardinales qu'on commencera d'enseigner à Son Altesse Royale en ce bas âge et luy faire pratiquer par les soins et adresse de ceux qui auront l'honneur d'estre pres de luy*» citées par Ruth Kleinman, *Anne d'Autriche, op. cit.*, p. 223.

⁶⁹³ Philippe Beaussant, «Louis XIV, un roi musicien» in *Le concert des Muses : promenade musicale dans le baroque français, op. cit.*, p. 26.

remarqué avec étonnement que dans ses jeux et ses divertissements, le Roi ne rioit jamais»⁶⁹⁴ écrit-elle. Ainsi, Louis XIV a-t-il pratiqué assidûment la danse jusqu'en 1670. Il fut, en outre, l'un des plus brillants danseurs de son temps.

Le 6 novembre 1645, le roi assiste à la cérémonie du mariage de Marie de Nevers avec le roi de Pologne, dans la chapelle du Palais-Royal. A ses côtés, se tiennent la reine sa mère, le duc d'Anjou et le duc d'Orléans, ainsi que quelques dames amies de la mariée. A cette occasion, des festivités ont lieu, dont un bal donné par la reine en la grande salle du Palais-Royal. C'est le jeune roi qui mena alors à danser la nouvelle reine de Pologne. «Tout jeune et tout enfant qu'il étoit, il dansoit déjà admirablement», nous confie alors Madame de Motteville. Ce n'est toutefois que six ans plus tard que le jeune roi monta sur les planches.

Louis apparut pour la première fois sur scène [...] le 26 février 1651. Il avait donc treize ans. L'œuvre avait pour titre le *Ballet de Cassandre*. Elle fut donnée cinq soirs de suite, dans le théâtre du Palais-Royal, celui où l'on avait joué *Le Cid* en 1637, et qui allait devenir celui de Molière avant d'abriter l'Opéra. Le jeune roi y dansait le rôle d'un chevalier, puis celui d'un «tricotet poitevin», ce qui signifie qu'il exécutait cette danse encore un peu provinciale, venue du Poitou, vive, légère, et dont les pas menus lui donneront plus tard son nom : le menuet. Elle n'était pas encore familière à la Cour mais allait le devenir quelques années plus tard, et justement parce que le roi lui aurait donné ses lettres, si l'on peut dire, de noblesse. [...] Le *Ballet de Cassandre* [...] pourrait donc s'appeler le «début de carrière du royal danseur». Car l'année suivante, et toujours sur scène, Louis ne dansera pas moins de six rôles successifs dans le *Ballet des fêtes de Bacchus* [...]. L'année suivante, Louis dansera encore six rôles dans le *Ballet de la nuit*, et l'année d'après, 1654, dans les *Noces de Pélée et de Thétis*, opéra italien mêlé de ballets, il sera Apollon, mais aussi un académiste burlesque, puis, en travesti encore, une dryade, enfin une furie : et cela sur le théâtre du Petit-Bourbon, qui contenait trois mille places⁶⁹⁵.

La dernière représentation chorégraphique du roi eut lieu en 1671, dans le *Ballet des Amants magnifiques*, «premier essai d'un théâtre total»⁶⁹⁶. Ce spectacle offert par le roi à sa cour «s'ouvrait par un prologue et s'achevait par un final, somptueux l'un et l'autre»⁶⁹⁷. Durant le prologue, Louis XIV incarnait le personnage de Neptune ; dans le final, il dansait Apollon «sur un des plus beaux airs de ballet qu'ait écrit Lully, entouré de [courtisans], tous parés de lauriers, d'un soleil d'or et de la devise royale»⁶⁹⁸.

De Mazarin et de sa mère, le futur Louis XIV reçut ainsi une éducation fondée sur l'apprentissage de l'art équestre, de l'art militaire, de la danse, somme toute assez semblable à celle reçue par la plupart des gentilshommes de sa cour. De plus, cette formation fut complétée par une éducation musicale riche. Praticien, le jeune Dauphin fut également initié à cet art par l'imprégnation constante dans des atmosphères et des univers musicaux très

⁶⁹⁴ Françoise de Motteville, *Mémoires de Madame de Motteville sur Anne d'Autriche et sa cour*, <http://www.voltaire-integral.com/La%20Bibliotheque/Histoire/Motteville>, p. 166-167.

⁶⁹⁵ Philippe Beaussant, *Louis XIV artiste*, op. cit., p. 19, 20 et 21.

⁶⁹⁶ *Ibid.*, p. 166.

⁶⁹⁷ *Ibid.*, p. 167.

⁶⁹⁸ *Ibid.*, p. 167-168.

différents – allant de la musique de cour française à l’art baroque italien, de la musique à danser à la musique d’Eglise – auxquels sa mère le soumit. «Cette démarche volontaire encouragée par la reine Anne d’Autriche et par le cardinal Mazarin, connaît son accomplissement dans les choix musicaux du roi. Ces choix [...] orienteront bientôt les réalisations d’un mécénat musical exemplaire»⁶⁹⁹. En outre, c’est également auprès de sa mère, et qui plus est de Mazarin, que le futur Louis XIV put appréhender l’utilisation politique qu’il pouvait faire de cet art.

Le gouvernement d’Anne d’Autriche a offert au jeune monarque des exemples et des formules sur lesquels s’appuyer pour construire le mythe d’un roi omnipotent. Le plus efficace a été le recours constant à une politique-spectacle déclinée sur plusieurs registres. Le premier est celui du cérémonial de cour, partiellement inspiré par celui qui règne à Madrid, et dans lequel le roi se transforme en acteur permanent incarnant le moteur politique donnant l’impulsion au mouvement de l’État tout entier, conformément aux principes de la monarchie absolue. Néanmoins, le registre dans lequel l’héritage de la période 1643-1661 est particulièrement éclatant, est celui du spectacle de cour utilisé à des fins explicitement politiques, ainsi que la Renaissance a accoutumé les princes à le faire. Le legs d’Anne d’Autriche et de Mazarin tient à la systématisation de la démarche et à l’évolution des formes mises à contribution. Le ballet de cour, dans lequel les grands et les monarques eux-mêmes se produisent sous le regard des courtisans, est une tradition française remontant au moins à 1581. A peine rentré à Paris en février 1653, Mazarin utilise ce type de spectacle pour affirmer son triomphe sur les mouvements frondeurs : le 23 février 1653, il fait danser à Louis XIV le fameux *Ballet de la Nuit* dans lequel le jeune monarque, travesti en Soleil, représente l’ordre cosmique que garantit cet astre triomphant des ténèbres de la Nuit [...], allusion limpide à la contestation des cinq années précédentes. Jusqu’en 1670, Louis XIV se fait ainsi l’acteur, non pas de son pouvoir effectif, mais de la représentation fantasmée d’un absolu du pouvoir. Le relais est pris à partir de 1673 par l’opéra, spectacle que Mazarin avait tenté d’introduire à Paris en 1645-1647 pour essayer de faire oublier par la féerie des spectacles proposés aux Parisiens, les préoccupations politiques du moment⁷⁰⁰.

Le but visé par Mazarin, en introduisant l’opéra en France, était bel et bien politique.

Il y voyait un merveilleux instrument de séduction et de domination. Pour gagner à sa cause les seigneurs hostiles qu’agitait déjà un souffle de Fronde, pour les détourner des affaires publiques, il crut qu’il suffirait de les amuser mieux qu’on n’avait encore fait jusqu’alors. Fort de sa devise «qui a le cœur, a tout», il espéra se les concilier en leur offrant le plus magnifique des divertissements. Il connaissait également l’effet des spectacles sur le peuple et crut apaiser les plaintes des bourgeois, écrasés d’impôts, en leur donnant des fêtes. Autant eût valu jeter un os à un chien affamé⁷⁰¹ !

A son tour, Louis XIV encouragea les divertissements musicaux par intérêt politique, par raison d’Etat. Toutefois, ces raisons d’ordre politique ne suffirent pas à expliquer l’enthousiasme du Roi-Soleil pour la musique, qu’il mena sous son règne, digne héritier de ses aïeux, tant Bourbons que Médicis ou Habsbourgs⁷⁰², à son plein épanouissement. Comme sous la régence de sa mère, la musique vocale et théâtrale se développera de manière exponentielle sous Louis XIV, héritier intellectuel de cette “muse” d’origine espagnole, et habitée par les mêmes passions et goûts qu’elle. «Un enfant est tout hors de celui & de celle

⁶⁹⁹ Catherine Massip, «L’éducation musicale de Louis XIV 1638-1660» in *Le prince et la musique les passions musicales de Louis XIV*, op. cit., p. 48.

⁷⁰⁰ Jean-François Dubost, «Mise en perspective et bilan politique du règne» in *Anne d’Autriche, infante d’Espagne et reine de France*, op. cit., p. 97-98.

⁷⁰¹ Henry Prunières, *L’opéra italien en France avant Lulli*, op. cit., p. 43-44.

⁷⁰² Comme son lointain aïeul Philippe II, Louis XIV, roi architecte, sera à l’origine d’un palais hors de mesure humaine : Versailles.

qui l'ont engendré, mais une Mère est dans son Fils, son Fils est une portion de sa substance, c'est en quelque façon elle-mesme»⁷⁰³, notait l'Abbé de Ceriziers, offrant une belle conclusion à notre partie. Car, encore une fois, sans Jeanne, sans Catherine, sans Marie ou sans Anne, la dynastie Bourbon aurait-elle ainsi mené la France jusqu'à son Grand Siècle ?

⁷⁰³ Abbé René de Ceriziers, *Eloge d'Anne d'Autriche*, Paris, Angot, 1661, p. 8.

Interlude :

A la conquête du pouvoir par la musique.

[Les plaisirs honnêtes] délassent du travail, fournissant de nouvelles forces pour s'y appliquer, servent à la santé, calment les troubles de l'âme et l'inquiétude des passions, inspirent l'humanité, polissent l'esprit, adoucissent les mœurs, et ôtent à la vertu je ne sais quelle trempe trop aigre, qui la rend quelquefois moins sociale et par conséquent moins utile»¹.

L'enseignement de la musique et de la danse, apprentissage des plaisirs honnêtes

Aux XVI^e et XVII^e siècles, la musique, la danse, le spectacle en général, constituèrent bel et bien un moyen pour la cour, pour le peuple français en son entier, nobles et bourgeois de se délasser. En ces temps troublés, les divertissements offraient la possibilité d'oublier pendant quelques instants, ceux du spectacle, des rencontres, des bals mais également de l'étude, les guerres civiles et extérieures que les partis et pays rivaux se livraient pour le pouvoir. Il s'agissait également pour les seigneurs et princes, courtisans et personnalités de moins haute condition de paraître, d'afficher aux yeux de tous une grande richesse, financière il va sans dire, mais également culturelle. Ceci impliquait alors non seulement que les Grands devaient avoir, à leur service des chanteurs pour leur Chapelle, des joueurs de luths, de violons ou d'épinettes pour leur Chambre – voire des “Hauts-instruments” ou instruments d'extérieur, tels que les trompettes, tambours et bombardes pour les banquets et les entrées – mais que tout bon courtisan et seigneur se devait également de savoir, lui-même, “sonner” et “toucher” des instruments, chanter et danser.

Dès le XV^e siècle, sous l'impulsion des penseurs humanistes, de nombreux manuels “pratiques” tels que *Le Prince* de Machiavel, le *Livre du Courtisan* de Castiglione ou encore, plus tard, *l'Homme de cour* de Baltasar Gracian, apparurent. Ces traités et précis d'éducation se retrouvent bien vite alors dans toutes les mains, dans tous les châteaux et demeures. Se rangeant dès lors aux préconisations des penseurs à l'origine de ces ouvrages, tous prennent conscience des bienfaits, mais surtout de la nécessité d'un apprentissage complet. Un bon courtisan doit savoir se montrer valeureux, apprendre dès son plus jeune âge à manier les armes, mais également s'intéresser, voire s'adonner, aux nobles passe-temps indissociables de son rang : la poésie et les lettres, la peinture, mais aussi la danse et la musique (instrumentale ou vocale). A l'instar de ses cousins Valois, Henri de Bourbon reçut une éducation suivant en

¹ Louis XIV, *Mémoires pour l'instruction du Dauphin*, éd. P. Goubert, Paris, Imprimerie Nationale, 1993, p. 135.

tout point les préceptes des penseurs humanistes, une éducation digne de son rang de futur souverain du royaume de Navarre et prince du sang et au sein de laquelle la musique (et son pendant politique) prit une place toute particulière. L'historiographie révèle, non sans humour, qu'il aimait d'ailleurs chanter, notamment les psaumes protestants, qui durent bercer son enfance en Béarn. Revenons un moment sur le témoignage de Pierre de L'Estoile, que nous avons déjà évoqué, qui souligne alors

que le souverain rendant visite à Catherine de Bourbon sa sœur qui est souffrante [...] commença à chanter avec les autres [un psaume protestant] ; mais madame de Montceaux [sa maîtresse, Gabrielle d'Estrées], qui était près de lui, l'engarda de poursuivre, lui mettant la main sur la bouche le pria de ne plus chanter : ce qu'il fit, et se tut².

C'est donc que la musique a de nombreux pouvoirs ! Nous sommes alors encore en plein cœur des guerres civiles, Henri IV vient tout juste d'épouser la religion catholique, non sans susciter de nombreuses réserves de la part de ces coreligionnaires, comme de ses opposants. Son pouvoir politique est encore bien précaire. Et la musique, si elle permet d'atteindre Dieu, voire de mieux appréhender la création divine, peut également enflammer les cœurs et les ardeurs fratricides.

La musique et la danse supports didactiques des idéologies religieuses et politiques

En tête de son tout premier ouvrage, le *Comendium musicæ*, Descartes définit en ces termes la finalité de la musique : «sa fin est de plaire, d'émouvoir en nous des passions variées»³. Ainsi, «Descartes s'éloign[er]-il de la tradition scolastique de la musique spéculative selon laquelle la théorie musicale procède du calcul numérique, pour traiter la musique comme une manifestation du nombre sonore, cette distanciation l'amène à considérer la musique dans son aspect sensoriel, et dans son pouvoir d'action sur le corps et ses passions. Plus loin, Descartes suggère [même] que la musique détient le pouvoir non seulement d'animer les passions mais de les manipuler»⁴. «Plaire», «émouvoir», n'est-ce pas le programme que Caccini⁵ appelait déjà de ses vœux quelques années plus tôt, et que de nombreux auteurs, penseurs, philosophes et compositeurs reprendront à sa suite ?⁶ «[...] Le but de l'art est bien de plaire et d'émouvoir les passions pour enseigner ou conduire à l'action

² Pierre de L'Estoile, *Mémoires-Journaux, 1574-1611*, op. cit., p. 82.

³ René Descartes, *Abrégé de musique, Comendium musicæ*, traduction de Frédéric de Buzon, Paris, PUF, 1987, p. 54.

⁴ Kate Van Orden, «Le plaisir de pouvoir et le pouvoir du plaisir» in *Le plaisir musical en France au XVII^e siècle*, Thierry Favier et Manuel Couvreur (dir.), Sprimont, Mardaga, 2006, p. 131.

⁵ «Lorsqu'il décrit sa démarche et ses recherches, Caccini confie en effet qu'il a d'abord composé des chants pour voix seule «car il me semblait qu'ils avaient plus de force pour charmer et toucher [*più forza per diletare, e muovere*] que plusieurs voix ensemble». Brigitte Van Wymeersch, «Descartes et le plaisir de l'émotion» in *Le plaisir musical en France au XVII^e siècle*, op. cit., p. 50.

⁶ Voir Brigitte Van Wymeersch, «Descartes et le plaisir de l'émotion» in *Le plaisir musical en France au XVII^e siècle*, op. cit., pp. 49-59.

vertueuse, dans le cas de Cicéron par exemple, ou à la connaissance et à la contemplation du divin dans le cas de l'art religieux. C'est ce que l'on retrouve encore chez Caccini, chez Mersenne et chez bien d'autres»⁷. Dans ses *Nuovo musiche*, Caccini indique alors :

[cet art] étant très beau et délectable par nature, se fait alors admirable et s'attire entièrement l'amour d'autrui, lorsque ceux qui le possèdent, avec son enseignement et son exercice régulier en vue de charmer les autres, le découvrent et le présentant comme un exemple et un vrai miroir de cette éternelle harmonie céleste d'où dérivent tant de biens sur terre, éveillant l'esprit des auditeurs à la contemplation des félicités innombrables dispensées dans les cieux⁸.

En filigrane de ces réflexions de l'Italien apparaît clairement le questionnement sur la musique tel qu'il se manifeste à la Renaissance, éclairé par les divers témoignages de l'Antiquité sur ses effets effroyables ou merveilleux. Comment expliquer les formidables pouvoirs dont la musique de l'Antiquité était dotée ? Et surtout, comment en retrouver la recette, «la formule magique», la manière adéquate d'agencer sons et intervalles afin de provoquer, à l'instar des modes antiques, tristesse profonde, déchirements, joie débordante ou fureur bachique, d'exciter les passions ou, au contraire, d'apaiser impétuosités et violences ?

A l'orée de la dynastie Bourbon, protestants et catholiques avaient bel et bien conscience des effets de la musique sur l'âme humaine. Ne se montraient-ils pas réticents face à cet art qui, loin de n'être qu'un support de la foi, semblait pouvoir détourner l'attention des fidèles et les inciter à la débauche des sens ? Mais, comme arme véritable, la musique pouvait bien servir à leurs desseins ! Aussi, la musique fut-elle prise à partie, et servit-elle à enflammer les ardeurs meurtrières des Français, en ces temps de guerre où tous les moyens étaient utilisés par les deux camps – catholiques et protestants, ou plus précisément royalistes et Ligueurs – pour diffuser la bonne parole de chacun. Quant est-il également de l'utilisation politique de la musique par les souverains de cette nouvelle dynastie eux-mêmes ? Si la musique peut manipuler les corps et les passions, alors ne peut-elle pas servir à ceux qui «mènent la danse»⁹ ? Catherine Cessac souligne que, «pour Louis XIV, les arts constituaient des armes politiques aussi puissantes que ses vaisseaux de guerre destinées à proclamer la gloire de la France»¹⁰. Il en fut sans nul doute de même sous son grand-père et son père avant lui. A l'heure où le régime travaillait à renforcer le pouvoir monarchique tant à l'intérieur qu'à l'extérieur du royaume, on ne saurait sous-estimer l'ostentatoire pouvoir de la musique et de la danse au profit du pouvoir royal. Il serait cependant insuffisant de parler de simple objet

⁷ Brigitte Van Wymeersch, «Descartes et le plaisir de l'émotion» in *Le plaisir musical en France au XVII^e siècle*, op. cit., p. 50.

⁸ Giulio Caccini, *Le Nuove musiche* (Florence, 1602), *Nuove musiche e nuova maniera di scriverle* (Florence, 1614), texte original et intégral, Jean-Philippe Navarre (éd.), Paris, Cerf, 1997, p. 67.

⁹ Kate Van Orden, «Le plaisir de pouvoir et le pouvoir du plaisir» in *Le plaisir musical en France au XVII^e siècle*, op. cit., p. 131.

¹⁰ Catherine Cessac, «La musique et la danse dans l'éducation des princes et de princesses : pour quelle postérité ?» in *Le Prince et la musique : les passions musicales de Louis XIV*, op. cit., p. 49.

de propagande, le spectacle n'est pas seulement à considérer, en effet, comme projection de l'ordre politique, mais bien comme partie prenante dans l'instauration de cet ordre¹¹.

Pour son aspect dionysiaque, monstrueux, dangereux, menant au meurtre et à la folie, ou au contraire pour ses effets pacificateurs, enjôleurs, réconciliateurs et unificateurs, la musique et ses multiples facettes fascinent. Si ce sont les desseins pour lesquels on l'utilise qui la façonnent et en font soit une arme néfaste, soit un objet de plaisir, il n'en reste pas moins qu'elle devient un outil redoutable, un moyen didactique et pédagogique pour modeler la pensée, faire se mouvoir les corps, nourrir et galvaniser les passions. Les compositeurs et penseurs, tant français qu'italiens, de ce XVI^e siècle finissant tentèrent dès lors de percer à jour ce secret. Quant à eux, royalistes, partisans des fanatiques catholiques, protestants, jansénistes, jésuites ou simples courtisans, se délecteront de ses pouvoirs merveilleux.

¹¹ Voir Marie-Claude Canova-Green, *Ballets pour Louis XIII. Danse et politique à la cour de France (1610-1643)*, *op. cit.*, p. XV.

Seconde partie : Apollon et Dionysos

Introduction à la seconde partie

Nous aurons fait en esthétique un progrès décisif, quand nous aurons compris, non comme une vue de la raison mais avec l'immédiate certitude de l'intuition, que l'évolution de l'art est liée au dualisme de l'apollinisme et du dionysisme. [...] Les deux divinités protectrices de l'art, Apollon et Dionysos, nous suggèrent que dans le monde grec il existe un contraste prodigieux, dans l'origine et dans les fins, entre l'art du sculpteur, ou art apollinien, et l'art non sculptural de la musique, celui de Dionysos. Ces deux instincts si différents marchent côte à côte, le plus souvent en état de conflit ouvert, s'excitant mutuellement à des créations nouvelles et plus vigoureuses, afin de perpétuer entre eux ce conflit des contraires [...] jusqu'à ce qu'enfin, par un miracle métaphysique du 'vouloir' hellénique, ils apparaissent unis, et dans cette union finissent par engendrer l'œuvre d'art à la fois dionysiaque et apollinienne, la tragédie attique¹.

La naissance de la tragédie de Nietzsche² s'ouvre en ces termes. Comme le note Pierre Vial, ces mots «résument la féconde complémentarité qui, au-delà d'un apparent antagonisme, fonde la culture européenne et la vision du monde qu'elle exprime depuis quatre mille ans [...]»³. Selon Nietzsche, deux grandes forces opposées gouvernent l'art : l'apollinien et le dionysiaque.

La lyre⁴ et l'aulos⁵, deux visions opposées de l'art

Dieu séduisant, Apollon est pour Nietzsche un dieu du regard, de la vision, mais aussi de l'apparence : loin de montrer la souffrance, il nous montre le monde, en ce qu'il a de plus beau et de plus agréable. Au contraire du dionysiaque, l'apollinien renvoie à l'ordre, à la mesure, à la rationalité et à la maîtrise de soi. Il est le protecteur des arts plastiques, de la poésie et de l'éloquence, de la musique, du chant et de la danse. Egalement musicien, il est paré de la lyre, offerte par Hermès, ou de la flûte, qui fut l'objet d'une vive querelle avec Marsyas.

La puissance d'Apollon est redoutable, et on lui attribue de nombreuses fonctions. Dieu de la lumière et de l'harmonie, de la médecine, des arts et des sciences, mais aussi de l'éternelle jeunesse, il est surtout le Dieu solaire par excellence ; les flèches qu'il porte

¹ Friedrich Nietzsche, *La naissance de la tragédie*, traduit de l'allemand par Geneviève Bianquis, [Paris], Gallimard, 1940, p. 17.

² Paru en 1872, cet ouvrage traite de la naissance de la tragédie attique, qui débute en Grèce antique, à Athènes, au VI^e siècle av. J.-C. et finit au siècle suivant.

³ <http://vertusetcombat.unblog.fr/2007/09/03/apollon-et-dionysos-pierre-vial/>, consulté le 24 avril 2011.

⁴ La lyre qui souligne le rythme, la prosodie et la mélodie propres au poème représente la maîtrise que l'homme a conquise sur la nature sauvage. Attribut d'Apollon, elle est l'instrument de la vie sociale policée et organisée, seule apte à traduire l'ordre du monde auquel le Dieu solaire préside.

⁵ L'aulos, quant à lui, est l'instrument de la nature sauvage imprévisible et inquiétante. A l'opposé de la lyre, il reflète le débordement des forces vitales. Comme la flûte de Pan, l'aulos se situe ainsi plutôt du côté dionysiaque de l'art musical. Il fait surgir ce qui est de l'ordre de l'incontrôlable, de l'animalité ; gonflant les joues et déformant le visage, il valut d'ailleurs à Athéna sa conceptrice les rires et les moqueries d'Héra et d'Aphrodite.

symbolisent les rayons bienfaisants qu'il tire avec son arc pour éclairer la Terre. Parfois représenté conduisant un char en or, tiré à travers le ciel par des chevaux, il a pour mission première d'apporter la lumière du jour jusqu'aux contrées les plus éloignées de l'Univers. Image mythique du Soleil, la chaleur qu'il dispense réchauffe la nature, et permet aux humains, aux animaux et aux végétaux de croître et de se répandre. Ainsi, Apollon est le rayon solaire indispensable pour générer la vie, mais également nécessaire pour la maintenir. Purificateur, il écarte le mal ; oracle, il en connaît la cause et le remède : il arbore ainsi l'image du Sauveur, à la fois du corps et de l'âme.

Maître de l'harmonie universelle, céleste et terrestre, Apollon fait se mouvoir les corps ensemble. Musicien et chef d'orchestre, il garantit l'ordre du monde, régit les cités et assure la paix entre les citoyens, comme suivant la partition d'une musique bien réglée et ajustée. Par cette dernière, Apollon dompte les animaux, charme le cœur des hommes et fait même danser les Dieux, sans désordre ni fougues, mais au contraire en ordre et en harmonie. Ainsi, «c'est dans l'instinct apollinien que les Grecs puisent leur sens de la mesure – eux qui craignent par dessus tout l'hubris, l'excès – ainsi que leur goût pour la simplicité, la clarté et la belle ordonnance. Dans le monde apollinien, tout paraît simple, transparent, beau. La beauté apollinienne, c'est la beauté idéale, la belle apparence de monde des rêves, à la fois impassible et sereine»⁶. On comprend alors pourquoi les souverains, désireux d'asseoir leur autorité et de donner à voir l'étendue de leurs pouvoirs et de leurs vertus, ont pu souhaiter être assimilés de la sorte au Dieu Solaire. Ses attributs, ses qualités et ses pouvoirs, les rois en revendiqueront l'apparat dans les chansons, lors des spectacles ou des ballets, ceci afin de révéler la grandeur du roi et sa magnanimité.

Dionysos, quant à lui, représente l'instinct primitif. Il est l'élan vital, spontané et déchaîné, l'ivresse dans laquelle jaillissent et s'expriment les forces élémentaires et naturelles, insaisissables, sensuelles ou fougueses, il est le lien charnel avec la terre. Dans la mythologie grecque, Dionysos est le dieu de la vigne, du vin et de ses excès, ainsi que du théâtre et de la tragédie. Son enfance même relève d'ailleurs de la tragédie, et son essence divine de l'atrocité de la souffrance, du déchirement et de la mort⁷.

⁶ <http://www.philoflo.fr/resources/La+beauté+grecque.pdf>, consulté le 13 mai 2011, p. 7.

⁷ Il est le fils de Zeus et de la mortelle Sémélé, fille du roi de Thèbes Cadmos. Poussée par Héra jalouse, Sémélé demande à contempler son amant dans toute sa gloire et dans la lumière de sa divinité. Zeus lui ayant promis d'exaucer tous ses vœux, est contraint de se dévoiler. Incapable de supporter cette vue, Sémélé meurt alors, foudroyée. Avant que sa maîtresse soit entièrement consumée à sa vue, Zeus tire alors son fils du ventre de sa mère et, s'entaillant la cuisse, y coud l'enfant pour mener sa gestation à terme. Toutefois Héra ne se contente pas de la mort de Sémélé. Souhaitant encore se débarrasser du bébé, elle demande aux Titans de s'emparer du nourrisson. Ces derniers coupent Dionysos, nouveau-né, en morceaux avant de le faire bouillir dans un chaudron. Secouru et reconstitué par Rhéa, mère de la terre, Dionysos revient toutefois à la vie et passe alors au rang des

Divinité de l'univers végétal, l'attribut majeur de Dionysos est le thyrses, un bâton souvent surmonté d'une pomme de pin, héritage des vieux cultes de l'arbre. Ses plantes principales, le pin et le lierre, font exception dans la nature, car elles restent vivaces et vertes même durant la saison froide. Elles constituent donc le symbole de la continuité de la vie, par-delà le rythme des saisons et des générations, et renvoient aux résurrections de Dionysos. En tant que dieu de la fécondité et de la puissance, il est fréquemment associé au bouc et au taureau, mais également au faon ou à la chèvre. Dans l'iconographie, Dionysos est souvent représenté sur un âne, une panthère ou un léopard, ou même menant un attelage de tigres. «Les mythographes analysent cette chevauchée comme une intimité de Dionysos avec les animaux sauvages, que ses suivantes les ménades savent également dompter : Dionysos est celui qui libère et maîtrise à la fois la violence animale»⁸.

Enfin, Dionysos est également le dieu de la vigne et du vin, à la fois liquide et feu, qui exalte l'homme et le conduit sur les chemins de l'ivresse, un état d'extase qui permettrait à ses fidèles de dépasser la mort. En effet, la liqueur et le vin sont censés, tel le soma védique, aider à conquérir l'immortalité. Ainsi, le propre des cérémonies dionysiaques est la sortie de soi, de la possession par la musique et la danse à la transe mystique qui saisit les membres de son cortège. Avec Dionysos, c'est le monde original qui est venu au premier plan : les profondeurs de l'être se sont ouvertes, les formes premières de tout ce qui est créateur et destructeur ont surgi avec la joie infinie et la terreur infinie qui sont leurs. Elles ont fait voler en éclats l'image paisible d'un monde bien ordonné et sans surprises. Elles n'ont apporté avec elles ni illusions ni chimères, elles ont apporté la vérité – une vérité qui mène à la folie⁹.

Ainsi, Dionysos est l'élan instinctif et déchaîné, l'ivresse et l'exaltation, «tandis qu'Apollon est la cohérence, la lucidité, l'ordre intérieur de l'âme qui se répercute sur un clair ordonnancement du monde extérieur»¹⁰. Toutefois ces deux Divinités ne doivent pas être mises en opposition, elles sont indissociables et complémentaires. «Forces chtoniennes, montées des profondeurs de la terre, et forces ouraniennes, descendues du firmament où règne

immortels. Pour le soustraire à la vengeance d'Héra, Zeus confie l'enfant à Perséphone qui le conduit à la cour du roi Athamas d'Orchomène et de sa femme Ino (sœur de Semélé) recommandant au couple de l'élever dans le quartier des femmes, déguisé en fille. Mais on ne peut décidément pas tromper Héra. Cette dernière retrouvant la trace de l'enfant décide de punir les époux royaux en les rendant fous. Remis aux nymphes sur le mont Nysa, Hermès le transforma provisoirement en chevreau ou en cerf afin que ces dernières s'occupent de lui.

⁸ <http://www.cndp.fr/musagora/dionysos/dionysosfr/attributs.htm>, consulté le 15 mai 2011.

⁹ Walter F. Otto, *Dionysos, le mythe et le culte*, [Paris], Mercure de France, 1969, p. 102.

¹⁰ <http://vertusetcombat.unblog.fr/2007/09/03/apollon-et-dionysos-pierre-vial/>, consulté le 24 avril 2011.

le soleil...»¹¹, elles se conjuguent afin de garantir l'harmonie ; chaque monde est la condition de l'autre.

Car l'un et l'autre sont indispensables à un vécu du sacré qui soit tout à la fois dynamique, jaillissant, et équilibré, harmonieux, serein. Apollon est le soleil, Dionysos l'eau. Que l'un règne seul, et c'est le dessèchement. Que l'autre règne seul, et c'est le débordement. Le soleil et l'eau sont indispensables à la vie. Leurs symboles ne doivent pas être opposés, mais liés, unis. Le ciel et la terre n'appartiennent pas à deux mondes différents, mais sont les deux aspects d'une même réalité¹².

La compréhension et la bonne appréhension du monde et de l'existence humaine émane également de la conjugaison de ces deux divinités :

Nietzsche soutient que les Grecs avaient une conscience aiguë de l'horreur et de l'atrocité de l'existence. Cette sagesse [...] est la révélation du dieu Dionysos. Pour comprendre le véritable sens du culte grec de la beauté, en effet, il faut adjoindre à l'instinct apollinien un instinct opposé [...]. L'expérience du dionysiaque, c'est la découverte de l'arrière-fonds originel du monde et des forces souterraines et irrationnelles qui l'animent : la démesure, la dissonance, la lutte perpétuelle, l'anéantissement. La nature, en son fonds, est contradiction et douleur, parce qu'elle est puissance de création et de métamorphose perpétuelles; toute unité primordiale y est destinée au déchirement. Si les Grecs, cependant, savaient les atrocités de l'existence, ils surent aussi les recouvrir et les dissimuler sous le voile de la beauté pour les rendre supportables. La beauté apollinienne se révèle alors vitale. Elle est ce voile enchanteur qui recouvre et dissimule la profonde horreur du spectacle du monde, cette magnifique illusion qui transfigure la dissonance et qui console l'homme [...] emporté par le fleuve glacial et terrifiant de l'existence¹³.

En cela, Apollon et Dionysos sont les représentants de deux mondes artistiques qui diffèrent dans leur nature et leurs fins respectives :

L'art dionysien, qui trouve son expression la plus haute dans la musique et dans le mythe tragique, ne saurait être jugé selon les catégories de l'apparence et de la beauté. Il explore en effet le côté laid du monde et témoigne d'une obscure prédilection pour le dysharmonique et le monstrueux. Dans la musique dionysienne dominent la dissonance, la stridence et les rythmes violents, c'est le déluge de clameurs [...]. Le chœur exalté des satyres, dans sa surexcitation, renvoie au spectateur de la tragédie l'image d'une bestialité sauvage. Dans l'art dionysien, la nature, qui parle d'un voix non déguisée apparaît ainsi dans toute sa cruauté. Et cependant, en plongeant le regard dans l'horrible, l'homme grec trouve une consolation métaphysique, dans la pensée que la vie, malgré son atrocité, demeure imperturbablement puissante et pleine de joie. [...] Ce spectacle, en dépit de l'effroi et de la terreur, fait naître en lui l'allégresse et l'enchantement.

Les chants et musiques dionysiaques font appel aux percussions et aux flûtes, instruments propres à déclencher le délire bachique. Dissonants et syncopés, ils provoquent la surprise et l'effroi. En ce sens, il est l'antithèse d'Apollon, qui patronne l'art lyrique et l'harmonie¹⁴. Apollon ou la clarté, le calme et la plénitude, et Dionysos, l'intensité suprême de la vie, la spontanéité, «le sourire de la chair et la grâce des corps [...] la splendeur émergeant du nocturne [...], le déchaînement sensuel des forces de ce monde»¹⁵, sont les deux visages que l'art peut revêtir en cette fin de Renaissance. Musique miroir de l'harmonie céleste ou

¹¹ <http://vertusetcombat.unblog.fr/2007/09/03/apollon-et-dionysos-pierre-vial/>, consulté le 24 avril 2011.

¹² *Ibidem*.

¹³ <http://www.philoflo.fr/resources/La+beaut%C3%A9+grecque.pdf>, consulté le 13 mai 2011, p. 4.

¹⁴ D'ailleurs les flûtistes (aulètes) n'étaient pas perçus comme des musiciens, mais bien plutôt comme des bateleurs : l'usage de l'instrument déformant leur bouche et leur visage donnait lieu à nombre des plaisanteries sur le compte.

¹⁵ <http://vertusetcombat.unblog.fr/2007/09/03/apollon-et-dionysos-pierre-vial/>, consulté le 24 avril 2011.

musique moyen d'expression des passions humaines, représentation chorégraphique et ordonnée du ballet des planètes ou mises en mouvement du corps humain et terrestre, ces deux représentations s'épousent alors à travers les musiques et les spectacles de cour.

Des notes et des pas qui font sens

Les légendes qui mettent en scène Apollon et Dionysos soulignent ainsi l'ambivalence de la musique et de la danse, à la fois ordre et délire, raison et folie, accomplissement et création mais destruction. Le choix du titre général de cette partie, et de notre angle d'approche, s'explique par le fait que cette seconde partie propose un travail, une vision, sur les différents aspects que la musique et la danse pouvaient revêtir. Bien des figures auraient également pu être convoquées, telles Arion, ou encore Orphée. Comme également le roi David¹⁶ qui, tel que l'indique Frédéric Gabriel, fut évoqué le jour du sacre de Louis XIII à des fins idéologiques et politiques :

à l'occasion du sacre de Louis XIII, lui-même musicien, des parallèles explicites sont établis entre David, le Christ et le jeune roi : «Sire, David fut oint par commandement de Dieu, & élu de Dieu, pour régner sur son peuple : & vous estes oint de la main de Dieu, pour régner sur son peuple : & vous estes oint de la main de Dieu même, qui a daigné vous porter l'ampoule divine de votre onction pour vous signaler de cette faveur par-dessus tous les Rois. David fut votre figure, & vous êtes son prototype»¹⁷. Cette cérémonie [relève alors l'auteur] donne un statut tout particulier au roi, elle lui procure une grâce spéciale¹⁸.

Nous avons toutefois préféré aborder cette question de l'image de la danse et de musique à travers deux figures bien opposées, reflets de deux esthétiques différentes, mais plus encore chargées de deux conceptions opposées de l'art, de deux manières d'envisager son pouvoir et son utilisation. Néanmoins, loin de nous cantonner à ce seul jeu d'assimilation, nous avons essayé de voir en quoi la musique pouvait revêtir les traits d'Apollon, Dieu de la lumière, et son frère opposé, Dionysos.

¹⁶ Lorsqu'on aborde la thématique des figures emblématiques de la musique, de la danse, liées à leurs pouvoirs, un troisième nom s'impose en effet tout naturellement, il s'agit de David. Toute une littérature s'en fait écho. «David se distingue d'emblée par trois qualités éminentes : prophète, roi et musicien, sans compter qu'on le crédite de l'écriture des Psaumes, des textes constamment utilisés par la liturgie et mis en musique». Frédéric Gabriel, «Chanter Dieu à la cour : théologie politique et liturgie» in *Regards sur la musique au temps de Louis XIII*, Jean Duron (dir.), Centre de musique baroque de Versailles, Wavre, Mardaga, 2007, p. 38. Augustin dresse de ce souverain emblématique le portrait suivant : «c'était un homme expert dans l'art du chant ; il aimait l'harmonie musicale dans un sentiment religieux non par attrait du vulgaire, et il offrait ses chants à son Dieu qui était le véritable Dieu [...]. Car l'accord juste et mesuré de divers sons évoque par leur variété harmonique l'unité qui assemble une cité bien ordonnée. Bref, presque toutes ses prophéties se trouvent dans les psaumes». Saint Augustin cité par Frédéric Gabriel. *Ibid.*, p. 39.

¹⁷ André Valladier, *Paranèse royale : sur les cérémonies du Sacre du Tres-Chrestien Louys XIII Roy de France & de Navarre...*, Paris, Pierre Chevalier, 1611, p. 11-12. Référence empruntée à Frédéric Gabriel. *Ibid.*, p. 40.

¹⁸ Frédéric Gabriel, «Chanter Dieu à la cour : théologie politique et liturgie» in *Au temps de Louis XIII, op. cit.*, p. 40.

A la Renaissance, «tout prince doit aussi cultiver une dimension imaginaire, et mythologique»¹⁹, d'invoquer un Dieu, un personnage historique qui permette au personnage royal ou princier d'ancrer sa propre personnalité et ses hauts faits dans une certaine tradition. Le merveilleux et le spectaculaire hantent également les discours sur la musique, et les théoriciens convoquent les écrits bibliques (David) et mythologiques (Orphée, Apollon), et souvent dressent un parallèle entre les musiciens et ces figures légendaires, chargées de pouvoirs surnaturels, comme Amphion ou Orphée. Nous avons déjà évoqué, dans le préluce ouvrant le chapitre consacré à Louis XIII, les pouvoirs qui pouvaient être attribués à la musique, et nous avons abordé certains écrits de penseurs de l'époque – ou certains textes antérieurs qui, redécouverts, faisaient toutefois autorité – qui attestaient des charmes de l'art musical sur l'âme humaine, de ses effets merveilleux sur le corps également, sur la fatigue due au travail, sur la maladie, voire la folie, sur la vie en général. En témoigne encore Isidore de Séville :

la musique excite les émotions et transporte les sens dans un autre état, elle anime les combattants dans les batailles, et plus le son de la trompette est impétueux, plus l'esprit devient fort. Puisqu'en effet elle encourage les rameurs, la musique calme l'esprit pour l'aider à supporter toutes sortes de peines. Le chant soulage la fatigue de toute tâche. La musique apaise l'âme en proie à la fureur, comme on peut le lire de David qui parvint, par l'art de la mélodie, à arracher Saül à un esprit mauvais²⁰.

Nous pourrions également apprécier, dans cette seconde partie, la manière dont la musique, mais aussi la danse, pouvaient servir ceux qui s'y adonnaient et, croyant en leurs influences magiques, souhaitaient atteindre des rangs plus élevés, des postes de renommée. La musique et la danse étaient enseignées dès l'enfance, nous avons pu appréhender cet aspect important de l'éducation humaniste en abordant plus précisément celle des princes. Mais à quelles fins, sinon celles de la dignité, de la notoriété ou de la recherche de notabilité ? En chantant, en touchant le luth, mais plus encore en dansant, les humanistes – princes, courtisans et bourgeois – participent de l'harmonie universelle créée par Dieu ; dans ce ballet, il convient dès lors d'atteindre la place tant désirée.

Si les théoriciens, par leurs recherches et leurs écrits, s'efforcent ainsi de conférer à la musique et à la danse la considération qu'elles méritent, si leurs émules répondent alors favorablement à leurs préconisations, il appartient également à certains penseurs de ce XVI^e siècle finissant, aube de l'âge Baroque, de décrier considérablement, et avec verve, ces deux arts : «vanités des vanités, actes du Diable, perversions, profanations», tels sont les mots qui reviennent le plus souvent. C'est que l'art semble revêtir, à cette époque, de multiples

¹⁹ Thierry Wanegffelen, *Catherine de Médicis, le pouvoir au féminin*, op. cit., p. 246.

²⁰ Isidore de Séville, *Sententiae de musica*, in Martin Gerbert (éd.), *Scriptores ecclesiastici de musica sacra potissimum*, St. Blaise, 1784, réédition par Hildesheim, Olms, 1963, p. 21.

visages : armes de propagande, voire armes tout court, la musique comme la danse sont dangereuses pour certains, quand d'autres y voient des passe-temps si louables. Chacun ira de son positionnement ; et ce, sur le plan religieux, tout d'abord. Catholiques et protestants s'apostrophent et s'invectivent sur le terrain des arts, au sujet de la musique (perversion ou divine création) et de la danse (satanique ou représentation du ballet cosmique). Car se positionner, c'est déjà "attaquer", lutter par les mots en adoptant une pensée divergente qui annihile celle de l'autre, et permet de se différencier.

«Tout en étant pratique, moyen, outil de cérémonie²¹, [la musique et la danse, possédant leur propre langage] participe[nt] de l'élaboration d'un sens qui ne se réduit pas à l'expression extérieure, à l'explicite»²². Les mouvements et les sons font "sens" dans ces guerres culturelles, et plus que par les écrits par lesquels on les aborde, c'est par la manière dont on les envisage et les utilise que le discours se forme peu à peu. C'est en cela que nous pouvons parler de pouvoir, et des différents visages de l'art : apollinien dans la majesté du beau chant ou de la belle danse, dans l'harmonie du bon ton et de la cohésion, ou dionysiaque dans la folie et la violence des guerres (des armes, des mots, des gestes et des écrits), dans le burlesque et le satirique, dans l'ivresse de la gloire ou du profit. Douces et rassurantes, violentes et meurtrières, ces mélodies et ces chorégraphies prennent place désormais dans la vie politique. Dans toute l'Europe, la musique et la danse sont incontestablement des outils du pouvoir. «Idéologies de la tragédie lyrique, célébrations religieuses, musiques de circonstances»²³, les cérémonies en modèlent l'organisation et la justification, dans ses paroles ou dans ses pas, dans ses sonorités comme dans ses rythmes. «Le sens [...] est au service d'une intention politique, ou plutôt théologico-politique»²⁴. Plantant leurs racines dans le terreau des vicissitudes et des nécessités de l'époque, la musique et la danse vont alors contribuer au changement des temps et, sous l'égide d'une nouvelle dynastie, à l'éclosion d'un nouvel Âge d'or.

²¹ La démonstration de l'auteur portait essentiellement sur les chants religieux et les cérémonies culturelles. Quant à nous, nous abordons ce thème dans la globalité des fêtes et rituels (religieux comme profanes) incorporant la musique et les chants, là où la musique donne du sens, fait sens.

²² Frédéric Gabriel, «Chanter Dieu à la cour : théologie politique et liturgie» in *Au temps de Louis XIII, op. cit.*, p. 31.

²³ *Ibid.*, p. 27.

²⁴ *Ibid.*, p. 27-28.

Chapitre 3 : Revendication religieuse et affirmation politique du pouvoir, la musique et le chant au cœur de la tourmente

Prélude : Le chant, expression privilégiée des passions humaines

Bel art des cieux, il faut ici garder silence et donner audience à la voix : elle seule le mérite, comme ambassadeur ordinaire de nos âmes et le truchement de nos affections¹.

Par la diversité de ses formes et pour son potentiel expressif, qu'elle soit parlée ou bien chantée, la voix humaine fut mise à l'honneur au XVII^e siècle, et ce plus qu'à aucune autre époque.

Le chanteur en tant qu'artiste qui, par le verbe poétique mis en musique, porte au devant des auditeurs les affects les plus divers de l'âme humaine, en théâtralise l'expression et s'identifie aux héros dont il mime les passions, pourrait être la métaphore de l'homme du XVII^e siècle, de «l'honneste homme», à entendre comme un être social achevé, pénétré de la connaissance des humanités et animé du goût de la société française, du «bel esprit» qui la caractérise au [sic] yeux de l'univers [...]².

Durant les règnes d'Henri IV et de son fils Louis XIII, la voix, vecteur des sentiments et passions humaines, est sur le devant de la scène ; on manifeste ainsi «un plaisir immodéré à l'écoute des orateurs, prédicateurs, comédiens et chanteurs et [on] pratique le culte de la voix qui offre un prolongement infini à la rhétorique»³. Le chanteur devient lui-même le «héros de la société de cour»⁴, de la société mondaine. L'art du chant, aux XVI^e et XVII^e siècles, est pratiqué partout et sous diverses formes : à la cour ou dans la Chambre du roi et de la reine, durant les concerts, ou pendant les rencontres culturelles et artistiques organisées dans les salons ou ruelles des grands hôtels parisiens nobles et bourgeois, au sein des Académies où les théoriciens participent à son évolution esthétique et stylistique. Sous une forme polyphonique, au cœur des églises et concerts liturgiques, «où [sont développées] les splendeurs du motet à double chœur [et] de la messe avec instruments»⁵, ou pratiqué à la

¹ Etienne Binet, *Essais des merveilles de la nature et des plus nobles artifices*, 1621. Référence empruntée à Georgie Durosoir, «Chanter, l'art et le plaisir» in *Louis XIII musicien et les musiciens de Louis XIII*, Livre-programme édité à l'occasion des «Grandes journées» réalisées par le Centre de Musique Baroque de Versailles au château de Versailles en automne 2003, Georgie Durosoir et Thomas Leconte (dir.), Versailles, CMBV, 2003, p. 53.

² Georgie Durosoir, «Chanter, l'art et le plaisir» in *Louis XIII musicien et les musiciens de Louis XIII*, *op. cit.*, p. 53.

³ *Ibidem.*

⁴ *Ibidem.*

⁵ *Ibidem.*

mode italienne, à voix seule accompagnée par un instrument, le chant est présent au quotidien.

1- Les chanteurs professionnels, princes de la musique

«Les chantres, qu'ils soient de la Chapelle royale ou de la Chambre du roi, sont les princes de la musique : c'est à eux qu'il appartient de proférer les textes des motets, des psaumes, des airs de cour et des récits de ballet. Leur public est tout le public : à l'église, dans les couvents, à la cour, à la Chambre du Roi, dans les salons, les académies ou les concerts privés»⁶. Ainsi se pressait-on pour entendre Henri le Bailly – ou de Bailly –, chantre devenu par la suite Surintendant de la musique de la Chambre. Il fut sans nul doute l'un des musiciens professionnels les plus célèbres de son temps et participa à de nombreux ballets de cour lors desquels il chantait les récits. Georgie Durosoir relève en outre que, «porté par son succès, Le Bailly s'essaya vraisemblablement à la composition lui-même, du moins pour quelques récits de ballet qu'il chantait lui-même»⁷. Ainsi composa-t-il le *Récit de la Nuit* dans lequel le chanteur s'adresse à Louis XIII en ces termes :

Monarque à nul autre pareil,
Dont le mérite est un soleil
Qui perce l'ombre de mes voiles
Fay que de ta bonté les bras me soyent ouverts⁸.

Henri de Bailly fut également à l'initiative d'une pratique qui connut un grand succès à l'époque : la technique d'ornementation et de variation communément appelée technique du “double”. Cette pratique consistait alors à faire valoir ses talents, sa technique, «mais aussi sa capacité à placer intelligemment les ornements autrement dit son “goût”. Chanter ce qui est écrit, en effet, ne suffit pas : il faut, sur la base du premier couplet exécuté tel qu'il est imprimé, développer dans les strophes suivantes tout un réseau “d'agrèments”, petits ornements judicieusement placés sur des mots bien choisis, qui cisèlent la mélodie et en font un objet inattendu, divers, mouvant, en un mot, résolument baroque»⁹.

Parmi les chantres et les maîtres de chapelle, nombre également chantaient fort bien ; ce fut le cas notamment du chantre Nicolas Formé. Né en 1567, il fut dans un premier temps nommé chantre de la Sainte-Chapelle en 1587. Sa belle voix de haute-contre, «d'une justesse

⁶ Georgie Durosoir, «Chanter, l'art et le plaisir» in *Louis XIII musicien et les musiciens de Louis XIII*, op. cit., p. 53.

⁷ *Ibid.*, p. 58.

⁸ *Airs de différents auteurs mis en tablature par Gabriel Bataille*, VI, f°8, Paris, Pierre Ballard, 1615. Citation empruntée à Georgie Durosoir, «Chanter, l'art et le plaisir» in *Louis XIII musicien et les musiciens de Louis XIII*, op. cit., p. 58.

⁹ *Ibid.*, p. 57.

admirable»¹⁰ selon ses contemporains, lui ouvrit les portes de la Chapelle royale. En 1609, il fut nommé Sous-maître et Compositeur de la Chapelle du roi, charge on ne peut plus convoitée, succédant ainsi à Eustache Du Caurroy. Au sujet de Nicolas Formé, Théodore Gérold précise : «si un grand nombre des compositeurs [...] étaient en même temps chanteurs virtuoses, cela ne veut pas dire qu'inversement les chanteurs aient été en général de bons compositeurs de musique. Il y en a quelques-uns pourtant qui se sont signalés par leurs compositions religieuses ; tel par exemple Nicolas Formé, membre de la Sainte-Chapelle à Paris»¹¹. Formé composa ainsi de très belles pièces de musique religieuse et œuvra, sa vie durant, à développer la musique à deux chœurs, «qui devait faire la particularité d'un genre nouveau magnifié au règne suivant par Pierre Robert, Henri Du Mont, Jean-Baptiste Lully, puis Michel-Richard de Lalande : le grand motet»¹². Ainsi,

dans son *Magnificat ou Cantique de la Vierge selon les huit Tons ou Modes usités en L'église* qu'il dédie au Roi probablement à la fin de 1637, Formé n'a mis en musique que les versets pairs, le plus simplement et naïvement qu'il lui a été possible. Comme le voulait la tradition liturgique, la maîtrise qui chantait ces versets répondait à l'organiste qui travaillait en contrepoint le *cantus firmus* des versets impairs¹³.

«Nous connaissons encore quelques noms de chanteurs, très réputés de leur temps, et qui, vraisemblablement, auront été employés pour la musique profane autant que pour le chant ecclésiastique»¹⁴, souligne Théodore Gérold. Le frère du célèbre Étienne Moulinié, Antoine, de quatre ans son aîné et chantre de la même maîtrise, fut remarqué pour la beauté de sa voix par le Maître de la Chapelle de Louis XIII, Christophe de L'Estang. Antoine Moulinié obtint ainsi une place en tant que chantre de la Chapelle royale et intégra bien vite, à la faveur de sa voix de basse exceptionnelle, la Musique de la Chambre du roi. Théodore Gérold, se rapportant notamment à Mersenne, en cite également quelques autres :

Antoine Demurat n'a point eu de compagnon pour chanter, car il avait plus de disposition qu'un homme du monde en raison de la bonté, de la beauté, de la justesse de sa voix. Girard de Beaulieu, Basse de la Chambre du Roy, a mieux chanté que nul autre, et Cornille, tant le père que le fils, ont quasi laissé le désespoir à la postérité de pouvoir les égaier. Marguerite de Valois avait, dit-on, une passion pour un chanteur nommé Villars¹⁵.

Il est bien d'autres noms que nous citerons ou étudierons également plus loin. Toutefois, les chanteurs professionnels et compositeurs de talent ne furent pas les seuls à s'adonner à l'art et au plaisir du chant. Nombre d'aristocrates et bourgeois, hommes et femmes, firent valoir leur talent et se firent remarquer par leurs prouesses vocales. Le chant faisait partie de l'éducation,

¹⁰ Théodore Gérold, *L'art du chant en France au XVII^e siècle*, Strasbourg, Publications de la Faculté des Lettres de l'Université de Strasbourg, 1921, p. XI.

¹¹ *Ibidem*.

¹² Thomas Leconte, «Musiciens des cathédrales», in *Louis XIII musicien et les musiciens de Louis XIII*, *op. cit.*, p. 103.

¹³ *Ibidem*.

¹⁴ Théodore Gérold, *L'art du chant en France au XVII^e siècle*, *op. cit.*, p. 11.

¹⁵ *Ibidem*.

tant dans au sein de l'aristocratie que de la bourgeoisie. Certains maîtres de chant, du fait de leur talent – en tant que chanteurs eux-mêmes, et pour leur pédagogie – devinrent également célèbres. Tel est le cas de Pierre de Nyert et de Lambert, dont on retrouve les noms dans certaines *Historiettes*. Tallemant des Réaux nous y livre en effet quelques détails sur ces deux principaux maîtres de chant de l'époque.

Pierre de Nyert – certaines fois orthographié Denyert – est né à Bayonne en 1596 ou 1597 selon les sources, et décédé à Paris en 1682. En 1633, il est envoyé parfaire son éducation vocale en Italie avant d'être promu premier Valet de Chambre de Louis XIII et Louis XIV. Toutefois, avant d'obtenir cette reconnaissance, Pierre de Nyert a gravité de longues années dans l'entourage des grands seigneurs à qui il doit cette fulgurante¹⁶ ascension, mais également cette incroyable chance d'avoir pu compléter son apprentissage musical auprès de célèbres musiciens italiens. Tallemant des Réaux révèle son goût précoce pour la musique qu'il pratique, dans un premier temps, en amateur. Aussi note-t-il qu'il «s'addonna dès sa jeunesse à la musique [...]. Il a toujours chanté, de façon qu'on ne pouvoit pas dire qu'il fist le chanteur»¹⁷. Musicien doué et complet, il pratique non seulement le chant, mais manie également le luth et le théorbe avec une grande habileté. Ce don quasiment inné n'échappa d'ailleurs pas aux seigneurs locaux :

le duc d'Epéron gouverneur de Guyenne, le remarque et ne tarde pas à l'amener à Paris comme musicien. Transporté de salon en salon, Nyert est entraîné rapidement dans la haute société parisienne qui se bouscule pour venir écouter le talentueux chanteur. Le marquis de Mortemart se l'attache le premier comme domestique, il le fait son Valet de Chambre. C'est réellement Gabriel de Rochechouart qui lui permit, en le prenant sous sa protection, de devenir un intime du roi Louis XIII puis de son fils Louis XIV¹⁸.

Dans son article, Mathieu Da Vinha relate ainsi la première rencontre entre le musicien prodige et le mélomane averti qu'était Louis XIII :

au cours de l'hiver 1628-1629, le Roi de France était engagé dans un petit conflit européen. Il avait décidé de venir en aide au nouveau duc de Mantoue contesté par le duc de Savoie et l'Espagne. À la mort de Vincent II de Gonzague, le 26 décembre 1627, la succession du duché – qui occupait une position stratégique – éveillait la convoitise des principales monarchies. Au mois de février 1629, la rudesse de l'hiver se faisait sentir et le roi s'ennuyait en campagne. [...] Claude de Saint-Simon, le premier Gentilhomme de sa Chambre en année, se rappela avoir entendu Pierre de Nyert chez son ami le marquis de Mortemart. Sa vie durant, le fils du Béarnais goûta passionnément la musique ; tant et si bien que le Grand Louvetier de France pensa l'adoucir lors de ces étapes de montagne. Il invita Gabriel de Rochechouart à lui envoyer son musicien pour qu'il divertisse le roi dans ses moments de solitude. Mortemart dépêcha en toute hâte Nyert dans les Alpes. Le choix du premier Gentilhomme de la Chambre s'avéra judicieux. La voix et le luth de Nyert charmèrent tant le mélancolique souverain que Saint-Simon ne tarda guère à demander à

¹⁶ Voir Mathieu Da Vinha, «Les Nyert, exemple d'une ascension sociale dans la Maison du Roi au XVII^e siècle» in *Dix-septième siècle*, 2002/1 n° 214, p. 17.

¹⁷ Gédéon Tallemant des Réaux, *Historiettes*, op. cit., tome II, p. 521.

¹⁸ Mathieu Da Vinha, «Les Nyert, exemple d'une ascension sociale dans la Maison du Roi au XVII^e siècle» in *Dix-septième siècle*, op. cit., p. 17.

son maître s'il consentait à l'abandonner totalement à Louis XIII. Après la victoire du 6 mars 1629, le destin de Pierre de Nyert était scellé¹⁹.

Comme le note Tallemant des Réaux, «le feu Roy [Louis XIII] le voulut avoir»²⁰ et se montra généreux envers lui, à partir du moment où il décida d'avoir le musicien auprès de lui ; le roi, ravi par le chanteur et luthiste, souhaitait absolument l'attacher à sa personne. Cependant, avoir été distingué par le roi ne suffisait pas, encore fallait-il s'acquitter du prix de la charge que Louis XIII faisait l'honneur de confier à Pierre de Nyert. La plupart des charges de la Maison du Roi étant vénales, il fallut payer à Vincent Roger non seulement la valeur de l'office, mais aussi une récompense de douze mille livres pour, comme on disait alors, le «dédommager» de ses bons et loyaux services²¹. Comme le souligne Tallemant des Réaux, bien que de Nyert chantât désormais très fréquemment pour le plaisir du roi, «[...] Monsieur de Crequy ne laissa pas de luy continuer les mesmes appointements»²². Pourtant, au moment de sa nomination, de Nyert semble sans fortune ; «il n'avoit pas un sou»²³ indique en effet l'auteur des *Historiettes*. Cet obstacle trouva toutefois un dénouement heureux puisque, «comme il estoit en bonne reputation et qu'on voyoit bien que le Roy l'affectionnoit, il trouva cent mille escus avant que de sortir de la chambre de Sa Majesté»²⁴.

Escomptant sans doute une aide semblable de la part de la reine, il alla trouver Anne d'Autriche dans sa chambre pour lui faire part de la libéralité et de la bonté du roi son époux. Il ajouta cependant : «je suis bien empesché, car il me faut trouver quatre mille escus»²⁵. La reine ne lui donna rien, mais une «jeune veuve, femme de chambre [de cette dernière] luy offrit la meilleur grâce du monde de les luy prester ; cela le charma, et dans ce moment il en devint amoureux»²⁶. Heureux hasard ou destinée, cette bienfaitrice que de Nyert venait de rencontrer devait devenir sa femme. Le musicien entra ainsi au service de Louis XIII et le servit jusqu'à son dernier souffle, l'accompagnant de sa musique jusqu'à sa mort survenue le 14 mai 1643.

Lors de sa dernière maladie, Louis XIII se rappelle cependant les raisons qui lui avaient fait engager Nyert. Durant les courts moments de rémission, Nyert est l'un des trois musiciens auxquels il fait régulièrement appel pour le divertir. Marie Du Bois, Valet de Chambre ordinaire, a laissé un émouvant témoignage de la mort du Roi. Il rapporte ainsi, le 24 avril 1643, que le

¹⁹ Mathieu Da Vinha, «Les Nyert, exemple d'une ascension sociale dans la Maison du Roi au XVII^e siècle» in *Dix-septième siècle, op. cit.*, p. 18.

²⁰ Gédéon Tallemant des Réaux, *Historiettes, op. cit.*, tome II, p. 521.

²¹ Voir Matthieu Da Vinha, «Les Nyert, exemple d'une ascension sociale dans la Maison du Roi au XVII^e siècle» in *Dix-septième siècle, op. cit.*, p. 20.

²² Gédéon Tallemant des Réaux, *Historiettes, op. cit.*, tome II, p. 521.

²³ *Ibidem.*

²⁴ *Ibid.*, p. 521-522.

²⁵ *Ibid.*, p. 522.

²⁶ *Ibidem.*

souverain «commanda à Monsieur de Niert, premier valet de garde-robe, d'aller prendre son luth, et il chanta des louanges à Dieu, comme *Lauda anima mea Dominum...*»²⁷.

Très tôt, peut-être avant le marquis de Mortemart, Pierre de Nyert fut attaché à un autre gentilhomme : le maréchal Charles I^{er} de Blanchefort de Créqui, marquis de Canaples, puis duc de Lesdiguières. Ce dernier, passionné par les arts et les lettres²⁸ l'avait prit, dès sa jeunesse, à son service en qualité de suivant, pour son divertissement. Toutefois le maréchal de Créqui ménageait Pierre de Nyert avec grand soin et «le traittoit fort bien»²⁹. Tallemant des Réaux affirme ainsi qu'il «ne luy disoit jamais chantez, ny le menoit en aucun lieu en luy disant que c'estoit pour chanter»³⁰. Ce dernier fort de son succès n'était cependant pas dupe et Tallemant indique alors que «de Nyert luy disoit : “Monsieur, porteray-je mon théorbe ?”». Ce à quoi Monsieur de Créquy répondait : “ce que tu voudras”»³¹. Si le Roi avait remarqué et apprécié le musicien de Nyert, c'est d'ailleurs le Maréchal de Créquy qui, en 1633, l'emmène avec lui à Rome à l'occasion de ses missions «pour l'ambassade d'Aubedience du feu Roy»³².

Ce voyage est capital dans la carrière musicale de Nyert. Il demeure en Italie pendant près de deux ans, durant lesquels il assiste aux représentations prestigieuses d'opéras donnés par les Barberini sur leur nouveau théâtre des *Quattro Fontane* et se lie d'amitié avec de grands musiciens ultramontains. Nyert écoute et sait qu'il a beaucoup à apprendre³³.

De Nyert plonge ainsi dans la culture musicale italienne et emprunte aux compositeurs transalpins le respect de la prosodie naturelle, de la bonne diction et la mise en valeur des paroles. Selon Tallemant des Réaux, «il prit ce que les Italiens avoient de bon dans leur maniere de chanter [plus d'expressivité, de souplesse, de nuances] et le meslant avec ce que nostre manière avoit aussy de bon, il fit cette nouvelle méthode de chanter que Lambert pratique aujourd'huy [...]»³⁴, conservant du goût français, l'utilisation – à bon escient – des broderies et conservant une déclamation juste et raffinée, sans démesure ni pathos. Ainsi,

lors de son retour à Paris en 1635, il s'empresse de proposer une réforme de la technique vocale : cette réforme, appliquée sans rigueur – il s'agissait seulement “d'ajuster la méthode italienne à la française” – rallia les musiciens les plus hostiles à l'art ultramontain ; elle préconisait une prosodie plus naturelle, une déclamation plus nuancée, une virtuosité plus agile dans l'exécution des ornements et des diminutions (doubles) et insistait sur l'importance de la prononciation et d'une bonne respiration. Cette réforme s'imposa d'autant plus vite que Pierre de Nyert s'appliquait très

²⁷ Mathieu Da Vinha, «Les Nyert, exemple d'une ascension sociale dans la Maison du Roi au XVII^e siècle», in *Dix-septième siècle, op. cit.*, p. 21.

²⁸ «François de Créquy était du nombre des gens de cour qui s'intéressaient activement aux lettres et aux arts. Son ami Saint-Evremond l'appelle «un esprit universel qui s'étend à tout». Et Saint-Evremond ajoute : «il pourroit se donner de la réputation par les Lettres s'il ne la vouloit par les armes... Il joint à l'avantage de savoir beaucoup le mérite de cacher discrètement ses connoissances». Note d'Antoine Adam (éd.) in Gédéon Tallemant des Réaux, *Historiettes, op. cit.*, tome II, p. 1336.

²⁹ Gédéon Tallemant des Réaux, *Historiettes, op. cit.*, tome II, p. 520.

³⁰ *Ibidem.*

³¹ *Ibidem.*

³² *Ibidem.*

³³ Mathieu Da Vinha, «Les Nyert, exemple d'une ascension sociale dans la Maison du Roi au XVII^e siècle», in *Dix-septième siècle, op. cit.*, p. 19.

³⁴ Gédéon Tallemant des Réaux, *Historiettes, op. cit.*, tome II, p. 519.

strictement ces principes à lui-même. Son influence sur l'art lyrique est incontestable et l'air de cour en est bouleversé. La plupart des chanteuses de son temps, telles que Anne de La Barre, Hilaire Dupuy, La Varenne et Raymon, ont suivi son enseignement. Il conseille aussi les musiciens Boësset, Chancy, Cambert (au départ, concurrent de Lully), Bacilly, Sicard ou encore Lambert. Si Nyert fut l'initiateur de cette nouvelle technique, Bénigne de Bacilly fut le théoricien de la méthode à travers ses *Remarques sur l'art de bien chanter*. [...] Le talent de Nyert (loué par La Fontaine, Mme de Sévigné ou encore Charles d'Assoucy) dépassait largement les frontières françaises. Lors de sa visite en France en 1646, le compositeur napolitain Luigi Rossi s'établit à Fontainebleau où il prit contact avec les musiciens français. Rossi multiplia les compliments et les louanges à l'attention des musiciens encore hostiles à l'art italien qui s'était imposé avec le ministère Mazarin. Il reconnaît sans ambages le talent musical de Boësset et le talent lyrique de Nyert. Saint-Évremond rappelle à cette occasion que «Luigi ne pouvoit souffrir que les Italiens chantassent ses airs après les avoir ouy chanter à Monsieur Nyert, à Hilaire, à la petite La Varenne. À son retour en Italie, il se rendit tous les musiciens de sa nation ennemis, disant hautement à Rome que pour rendre une musique agréable, il falloit des airs italiens dans la bouche des François...»³⁵.

C'est aux alentours de 1657 et 1660 que Tallemant des Réaux écrivait l'*Historiette* autour de Pierre de Nyert. A cette époque, un autre chanteur, élève de de Nyert avait déjà acquis une réputation considérable : il s'agit de Michel Lambert. Chanteur, maître de chant, luthiste et compositeur français, Lambert est né, probablement, à Champigny-sur-Veude vers 1610 ; il mourut le 27 juin 1696 à Paris. Selon l'anecdote de Tallemant des Réaux, malgré des débuts modestes, il se fit rapidement remarquer par les plus grands et fut considéré bien vite comme l'un des meilleurs chanteurs et maîtres de chant de sa génération. Dans le texte destiné à Lambert et malgré quelques critiques acerbes du talentueux chanteur, Tallemant le désigne même sous le nom d'Orphée³⁶ : «[...] il estoit enfant de chœur à Champigny mesme où il y a une Sainte-Chapelle, quand Moulinié, qui estoit maistre de la musique de Monsieur, le prit et le fit page de la musique de la chambre de Monsieur. Lambert [...] se trouva un tel génie pour la belle manière de chanter, que de Niert, en peu de temps, n'eut plus rien à luy monstrier. Ny l'un ny l'autre ne sont de ces belles voix, mais la methode fait tout»³⁷. Auprès de ce dernier, en effet, Michel Lambert put perfectionner son chant et s'instruire à la méthode italienne. L'élève surpassant bientôt le maître, il devint lui-même le meilleur maître de chant et l'un des chanteurs-compositeurs les plus prisés des salons et ruelles de la société précieuse – celui de Madame de Rambouillet, puis, dans les années 1650, celui de Mademoiselle de Scudéry – donnant de nombreux concerts de qualité à ces aristocrates cultivés et mélomanes en s'accompagnant lui-même au luth ou au théorbe. Ainsi, «Lambert commença à monstrier et à chanter dans les compagnies : on l'appelloit le petit Michel, le petit Maistre, Champigny et Lambert»³⁸. Sa vie durant, il bénéficia ainsi de l'appui

³⁵ Mathieu Da Vinha, «Les Nyert, exemple d'une ascension sociale dans la Maison du Roi au XVII^e siècle», in *Dix-septième siècle, op. cit.*, p. 19.

³⁶ Gédéon Tallemant des Réaux, *Historiettes, op. cit.*, tome II, p. 525.

³⁷ *Ibid.*, tome II, p. 523.

³⁸ *Ibidem*. «De sorte qu'une fois, [nous relate l'auteur] il y eut une plaisante dispute. Quatre femmes un jour se penserent prendre aux cheveux ; l'une soustenoit que Lambert chantoit mieux que personne. «Voire !» dit

et de la protection de nombreuses personnalités importantes de l'époque : Gaston d'Orléans tout d'abord, ainsi que sa fille, Mademoiselle de Montpensier, le Cardinal de Richelieu, ou l'évêque de Lisieux.

Grâce à sa jolie voix d'enfant, Lambert entra dans un premier temps au service du duc d'Orléans (Gaston d'Orléans, frère de Louis XIII). Il reçut dès lors une formation musicale comme enfant de chœur au sein de la chapelle du duc où «il estudia soigneusement et à composer et à executer»³⁹. Devenu adolescent, il entama sa carrière pédagogique en enseignant le chant à la fille de Gaston d'Orléans, la duchesse de Montpensier, communément appelée la Grande Mademoiselle. Dès 1636, il se fait connaître comme chanteur et professeur de chant à Paris. Il jouissait à cette époque d'une réputation dont témoignent nombre de ses contemporains tels la chanteuse Anne de La Barre, Perrin, ou Le Cerf de la Viéville. Sa réputation va en grandissant. Peu à peu, on lui reconnaît également des talents et dispositions dans la composition. À partir de 1656, sa réputation comme compositeur est ainsi établie et ses œuvres sont régulièrement imprimées. Lambert devint l'un des compositeurs d'airs les plus féconds de la seconde moitié du XVII^e siècle. Il composa surtout des airs sur des poèmes de Benserade et Quinault. En 1661, il accéda à un nouveau titre de reconnaissance ; succédant à Jean de Cambefort à la mort de ce dernier, Lambert fut nommé Maître de musique de la Chambre du roi (où son gendre Lully est le surintendant de la musique). Il conserva cette charge jusqu'à sa mort. Ainsi, au moment de la création de l'Académie royale de musique, c'est lui qui forma les chanteurs et les instruisit dans l'art de la déclamation⁴⁰. Bien vite, sa réputation dépassa très largement les frontières.

Bien que ceci dépasse les limites temporelles de notre sujet, il est intéressant cependant de noter que l'œuvre de Michel Lambert ouvre également la voie aux compositeurs de la génération suivante, et notamment Lully. Ses airs et dialogues appartiennent ainsi au nouveau style de l'air sérieux – assez proche encore, il est vrai, de l'air de cour tel qu'il se développait sous Louis XIII. On note en outre dans ses œuvres des caractéristiques pré-lullistes, notamment l'utilisation de la basse continue, spécificité baroque qui annonce l'œuvre de son gendre. Lambert contribua ainsi à l'éclosion de l'opéra français ; avec ses compositions

l'autre, «c'est le petit Michel». – Vous vous trompez» dit une troisieme, «c'est le petit Maistre». – Vrayment «vous vous y entendez toutes» dit la derniere, «c'est Champigny qui est le plus estimé de tous».

³⁹ Gédéon Tallemant des Réaux, *Historiettes, op. cit.*, tome II, p. 523.

⁴⁰ Tallemant des Réaux fait également référence aux talents de Lambert en tant que maître de chant et indique que malgré ses dispositions, ce dernier ne sut en tirer profit financièrement : «il n'y a que luy qui monstre bien, et les escolieres des autres ne sont rien au prix des siennes. Si Dieu avoit voulu que c'eust esté un homme plus regulier, il y auroit un grand nombre de personnes qui chanteroient bien ; mais, quoyqu'il ne soit point desbauché, il est si peu exact que c'est quasy peine perdue que de s'y amuser. Il n'est point interessé, et n'a jusqu'icy guères songé à sa fortune ; s'il avoit voulu, il iroit à cette heure en carosse». *Ibid.*, tome II, p. 524.

«s'amorce déjà une manière, un savoir-faire qui bientôt deviendront un style. Si vers le milieu du XVII^e siècle l'air de cour polyphonique se survit encore, l'air à une ou deux voix et basse-continue le supplante : il y faut une observance plus attentive de la déclamation, la recherche d'une entente plus complète entre la poésie et la mélodie qui s'y ajuste»⁴¹. En général, les airs de Lambert comportent seulement deux strophes poétiques, le “simple” et le “double”, ce dernier étant destiné à recevoir une ornementation vocale virtuose – en laquelle Lambert excella – et à faire valoir les talents du chanteur :

la première strophe déroule une mélodie de ligne sinueuse au tempo assez lent où les valeurs longues, précédées de légères vocalises, s'attardent sur les rimes féminines. La seconde strophe se chante sur le double, sorte de variation très ornée sur l'air du premier couplet. Lambert était, dans l'art du double, un maître inégalé : Lully, à l'époque où il sacrifiait encore à une mode qu'il proscrira plus tard, n'hésitait pas à lui en laisser le soin. Le double faisait les délices des amateurs de prouesses vocales : la musique en était rarement écrite, chaque interprète y apportant sa part d'invention, à la manière des virtuoses d'aujourd'hui qui introduisent, dans un concerto instrumental, une cadence de leur composition. Pour ces longues vocalises, ces ornements, ces notes inégales, ces mesures approximatives et autres bizarreries, Lambert disait à ses élèves que c'était de ces choses où il fallait «un feu personnel» et qu'on n'avait pas encore trouvé la façon de les noter⁴². [...] Rares sont les poètes qui ont pu fournir des paroles aptes aux singularités du double, sans préjudice de la qualité poétique pure : Sarrazin, Benserade et Quinault sont à peu près les seuls à y avoir réussi⁴³.

Lambert s'adonna lui-même à l'exercice en compagnie de sa belle-sœur Mademoiselle Hylaire ; il exécutait la basse, elle le dessus et réalisait lui-même l'accompagnement à l'instrument. Il connut d'ailleurs, selon Lila Maurice-Amour un grand succès : «Enfin et surtout, c'est Lambert qui fait sangloter ceux qui l'entendent vocaliser, trembler et triller sur des vers galants mis en musique par Le Camus, Bacilly ou lui-même⁴⁴. Les vingt *Airs de Monsieur Lambert*, dédiés à son maître Pierre de Nyert en constituent un exemple. Lambert est également l'auteur des premières leçons de ténèbres pour voix seule et basse continue parues en France.

⁴¹ Lila Maurice-Amour, «Benserade, Michel Lambert et Lulli» in les *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, 1957, n° 9, p. 57-58.

⁴² Tallemant des Réaux dans son *Historiette* relève à ce propos qu'«un de ses chagrins, à ce qu'il dit, c'est de ne pouvoir laisser par écrit sa science, car tout cela dépend de la manière, qu'on ne sauroit exprimer». Gédéon Tallemant des Réaux, *Historiettes*, *op. cit.*, tome II, p. 525.

⁴³ Lila Maurice-Amour, «Benserade, Michel Lambert et Lulli», in les *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, *op. cit.*, p. 59-60.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 64.

2- Le chant, atour particulier des précieuses, attribut indispensable de “l’honnête homme”

Qui voulait passer pour un “honnête homme” devait au moins savoir quelques airs ou chansons. Ainsi dans le *Banquet des muses* (1623) Auvray dit du courtisan :

De sa gorge il faisoit sans cesse
Rouler : «Adorable princesse»
«Ceszez mortels», «Fascheux amour»
Et plusieurs autres airs de cour⁴⁵.

Comme le relève Théodore Gérold, «le XVI^e siècle est essentiellement l'époque du chant polyphonique *a capella*». Arrivée à cette époque «à un rare degré de perfection [...], à des qualités de grâce, de légèreté et de vivacité, qui suppose une adresse et souplesse remarquables chez les chanteurs»⁴⁶, et bien que la pratique amateur se développait en parallèle, la musique polyphonique s'adresse ainsi essentiellement à des chanteurs exerçant la musique par profession après avoir été formés au sein de maîtrises. Peu à peu toutefois, l'art vocal à voix seule émerge pour établir définitivement son règne dès les premières années du XVII^e siècle. «L'apparition de l'air de cour eut pour effet de populariser la chanson auprès d'un public, musicien certes, mais que rebutaient parfois les difficultés d'exécution des chansons polyphoniques»⁴⁷. Nombre de dilettantes, essentiellement des dames, commencèrent dès lors l'apprentissage du chant et s'y adonnèrent par plaisir, comme le souligne, non sans ironie, Théodore Gérold :

les *dilettanti* passionnés de musique et de chant, ou faisant semblant de l'être, étaient nombreux. La quantité de recueils d'airs publiés à cette époque suffirait à le prouver. Mais, en outre, les mémoires, les correspondances de l'époque, et même les ouvrages purement littéraires, poésies, romans attestent le rôle que jouait la musique dans la société noble et élégante⁴⁸.

Et l'auteur de rajouter que cette pratique mondaine du chant et ce goût de la société pour tout ce qui a trait à la voix devient, pour certains de nos voisins européens, une spécificité française ; les courtisans pratiquent le chant en une inclination naturelle :

certes, il n'y avait pas en France à cette époque cette profusion de centres artistiques qu'on trouve en Italie. Et pourtant même un Italien se croyait obligé de reconnaître la bonne disposition des Français pour le chant. Écoutons le Florentin Doni : «où est-ce que l'on chante avec tant de mignardise et délicatesse et où entend-on tous les jours tant de nouvelles et agréables chansons, même en la bouche de ceux qui sans aucun artifice et étude font paroistre ensemble la beauté de leurs voix et la gentillesse de leurs esprits : jusqu'à tel point qu'il semble qu'en autres pays les musiciens se font seulement par art et exercice, mais qu'en France ils deviennent tels de nature»⁴⁹.

⁴⁵ Cité par Théodore Gérold, *L'art du chant en France au XVII^e siècle*, op. cit., p. 13.

⁴⁶ *Ibid.*, p. VII.

⁴⁷ France Vernillat et Jacques Charpentreau, *La chanson française*, Paris, Presses Universitaires de France, collection «Que sais-je ?», 1971, p. 22.

⁴⁸ Théodore Gérold, *L'art du chant en France au XVII^e siècle*, op. cit., p. 1.

⁴⁹ Traité de musique de J.-B. Doni (1640), B. Nat., ms. fr. 19065, cité par Théodore Gérold, *L'art du chant en France au XVII^e siècle*, op. cit., p. 11.

Peu de renseignements nous sont parvenus néanmoins sur ces amateurs de chant. Comme le note joliment Georgie Durosoir : «que reste-t-il du chant une fois que se sont tus les derniers accords du luth et de la voix ? Peu de noms sont restés de ces héros de la société courtisane et mondaine ; on se presse pour les écouter, mais leur art est fugace»⁵⁰. Certains noms toutefois ont traversé l'histoire. C'est notamment le cas d'Angélique Paulet, célèbre habituée de la chambre bleue de l'Hôtel de Rambouillet, que Madame de Chevreuse et Madame de Buckingham se pressaient d'aller écouter⁵¹. «Cette jeune femme [...] incarne parfaitement un idéal de femme cultivée, artiste, capable de tenir elle-même le luth pour s'accompagner en chantant (ce qui la mettait au rang des musiciens professionnels)»⁵². Le nom de celle que l'on surnommait la lionne rousse, en raison de sa chevelure éclatante, «a [ainsi] été conservé à la postérité par le roman et la correspondance de Mademoiselle de Scudéry, les lettres de Voiture, des stances de Sarasin, quelques anecdotes de Tallemant des Réaux et quelques notices éparses»⁵³. Née en 1591 ou en 1592, Angélique Paulet, fille du financier Charles Paulet qui inventa et fit adopter l'impôt désigné sous le nom de *la Paulette*, fut l'une des précieuses les plus brillantes et admirées de son temps.

Son père lui fit donner une éducation soignée ; elle acquit de bonne heure une grande habileté dans la danse, le chant et l'art de jouer du luth. Guédron lui enseigna le chant. Elle parut pour la première fois en public dans le grand *Ballet de la Reyne*, où elle chanta, assise sur un dauphin, des stances composées par Guédron. Elle fit sensation autant par son chant que par sa beauté, notamment ses yeux brillants, sa carnation fraîche et cette chevelure dorée, qui lui fit donner le surnom : la lionne⁵⁴.

Dans ses *Historiettes*, Tallemant des Réaux en dresse un portrait idéal : «elle avoit beaucoup de vivacité, estoit jolie, avoit le teint admirable, la taille fine, dansait bien, jouoit du luth, et chantoit mieux que personne de son temps»⁵⁵.

«Il y a sans doute une part de rêve dans les portraits qui furent faits d'elle»⁵⁶, affirme Georgie Durosoir. Afin de souligner qu'elle rendait jaloux les chanteurs et chanteuses les plus talentueux de l'époque, des Réaux écrivit ainsi dans l'*Historiette* dédiée à Mademoiselle Paulet : qu'on «trouva deux rossignols⁵⁷ crevés sur le bord d'une fontaine où elle avoit

⁵⁰ Georgie Durosoir, «Chanter, l'art et le plaisir», in *Louis XIII musicien et les musiciens de Louis XIII*, op. cit., p. 56.

⁵¹ Voir Gédéon Tallemant des Réaux, *Historiettes*, op. cit., tome I, p. 64.

⁵² *Ibid.*, p. 58.

⁵³ Théodore Gérold, *L'art du chant en France au XVII^e siècle*, op. cit., p. 12.

⁵⁴ *Ibidem.*

⁵⁵ Gédéon Tallemant des Réaux, *Historiettes*, op. cit., tome I, p. 473.

⁵⁶ Georgie Durosoir, «Chanter, l'art et le plaisir» in *Louis XIII musicien et les musiciens de Louis XIII*, op. cit., p. 58.

⁵⁷ A propos de ce commentaire de Tallemant des Réaux, on se souviendra que Vincent Voiture avait également écrit un poème, à l'attention de Mademoiselle Paulet qui la célébrait en ces termes :

Dans le fond d'un bois antique
Un rossignol disputa
Sur ut, ré, mi, fa, sol, la

chanter tout le soir»⁵⁸. Il est incontestable cependant que la jeune femme charma tous ceux qui vinrent l'entendre et la regarder sur scène ; admirée de tous, elle reçut, de la part des convives de l'hôtel Rambouillet, Voiture, Godeau, Scarron, Chapelain et autres, de nombreux hommages poétiques. «Dans les *Airs* de François Richard on en trouve un qui se rapporte évidemment à elle»⁵⁹, indique Théodore Gérold. Ainsi, en 1637, écrivit-il ces deux strophes :

Puisque l'adorable Angélique
Fait voir que sa grâce est unique
Ainsi que ma fidélité,
Mon cœur, laissons tout pour la suivre,
Je ne suis pas digne de vivre
Si je ne meurs pour sa beauté.

Son teint et son chant ont des charmes
Qui sont d'assez puissantes armes
Pour vaincre le plus grand des Roys,
Et je n'ay point d'yeux ni d'oreilles,
Si je ne meurs pour les merveilles
De son visage et de sa voix⁶⁰.

Tallemant des Réaux fait lui aussi référence à l'attrait du souverain pour cette jeune beauté. Ainsi, il relate qu'Henri IV succomba bel et bien «à ses puissantes armes» et qu'elle devint, pour un temps, comme nombre d'autres femmes déjà citées avant elle, l'égérie du monarque. Toutefois, le style est moins poétique et galant que celui de François Richard, plus empreint de calembours, d'ironie et de gauloiserie. L'auteur se montre même assez irrévérencieux à l'égard des personnages de son anecdote et surtout de Mademoiselle Paulet : «Le ballet de la Reyne-mère [...] se dansa en ce temps-là. Elle [Angélique Paulet] y chanta des vers de Lingendes qui commençoient ainsy : “Je suis cet Amphion, etc”. Or, quoyque cela convinst mieux à Arion, elle estoit pourtant sur un dauphin, et ce fut sur cela qu'on fit ce vaudeville» :

Qui fit le mieux du ballet ?
Ce fut la petite Paulet
Montée sur le Dauphin
Qui montera sur elle enfin⁶¹.

Mais, rajoute Tallemant des Réaux, «ç'a esté un pauvre monteur que ce monsieur le Dauphin [Louis XIII]. Son père y monta au lieu de luy. Henri IV^e, à ce ballet, eut envie de coucher avec la belle chanteuse⁶² pour la faire chanter sous l'homme [...]»⁶³.

Avec la belle Angélique ;
Mais le rossignol perdit
Au doux son qu'elle expandit.

Vincent Voiture, *Œuvres de Monsieur de Voiture contenant ses lettres et ses poésies, avec l'Histoire d'Alcidalis et de Zelide*, tome II, Paris, David Le Jeune, 1747, p. 120.

⁵⁸ Gédéon Tallemant des Réaux, *Historiettes*, op. cit., tome I, p. 473.

⁵⁹ Théodore Gérold, *L'art du chant en France au XVII^e siècle*, op. cit., p. 12.

⁶⁰ *Ibidem.*, note de bas de page n° 4.

⁶¹ Tallemant des Réaux, *Historiettes*, op. cit., tome I, p. 474.

⁶² Antoine Adam – qui est à l'origine de l'édition et des annotations de l'œuvre *Les Historiettes* de Tallemant des Réaux pour la *Bibliothèque de la Pléiade* – relève ainsi que «Mademoiselle de Scudéry parle bien de l'amour du roi de Phénicie pour Élise [nom qu'elle donne à Angélique Paulet dans *Son grand Cyrus*]. Il est vrai [toutefois]

Ainsi que le note Georgie Durosoir, «la belle société, qui s'incarne si bien dans les salons de l'Hôtel de Rambouillet animés par Catherine de Vivonne, est capable d'engendrer ses propres artistes»⁶⁴ ; Angélique Paulet en est un exemple des plus représentatifs, mais non l'unique. «D'autres dames de la haute société étaient renommées pour bien chanter, sans toutefois égaler Angélique Paulet ; ainsi Catherine Chabot, qui en 1615 épousa le marquis de Termes. Elle avait une belle voix et jouait bien du luth. Racan, qui lui aussi était musicien, eut une passion pour elle»⁶⁵. Théodore Gérold indique également que «la marquise de Themines, à laquelle Louis de Rigaud dédia un livre d'airs avec la tablature, chantait aussi très bien». Tallemant des Réaux nous apprend, quant à lui, que la marquise de Brosses «avait de l'esprit [et] chantait joliment»⁶⁶, que Madame de l'Épinay «a bien chanté autrefois»⁶⁷. En ce qui concerne Madame de Sacy, nièce de Monsieur des Yvetaux, l'auteur souligne encore que Mortemart lui montra comment chanter et elle «réussit assez bien aux airs italiens»⁶⁸. Il nous apprend également que lors du carnaval de Racan, «la scène s'ouvrit par Madame des Estangs en chantant et en filant»⁶⁹. Le mémorialiste met aussi en évidence que la mode du chant, qui saisissait l'aristocratie, fut goûtée par des dames de moins haute lignée, à l'instar de Madame de Marolles, qui «s'amusa à chanter avec le frère de Saint-Ange ; cela le fâcha, il lui donna un soufflet»⁷⁰, ou telle encore une demoiselle Coinet, «chanteuse qui avait appris à un singe à jouer de la guitare ; il y jouait effectivement une sarabande mais il manquait toujours en un endroit»⁷¹. Les *Historiettes* de Tallemant des Réaux reflètent ainsi, à travers diverses anecdotes, cette passion de la société de cour et de la noblesse pour l'art du chant.

Toutefois, il faut se méfier quelque peu, au fil des poèmes, pièces liminaires et historiettes, des louanges prodiguées à ces belles dames. Le même Tallemant remarque alors,

qu'elle lui donne un caractère fort différent du récit de Tallemant. «Personne, dit-elle, n'en a jamais rien dit qui luy pust estre désavantageux». Elle ajoute aussi ce singulier commentaire : «Je sçay bien que ceux qui ont voulu diminuer la gloire d'Elize ont dit qu'il n'estoit pas si difficile de résister à un prince qui n'estoit pas extrêmement bien fait de sa personne, qui avoit autant l'air d'un soldat que d'un roy, et qui n'estoit pas trop propre» in Tallemant des Réaux, *Historiettes*, *op. cit.*, tome I, note p. 1110. En fait, la romancière semble se permettre, dans cet épisode comme dans beaucoup d'autres, un part croissante de fiction. Elle suppose qu'Elize se fait aimer du nouveau roi de Phénicie, qui a succédé à son père, que pour la gager il accomplit «milles actions de justice, de clémence et de libéralité». Certes, on retrouve ici le caractère de Louis XIII, qui n'appelle pas son «affection amour», mais seulement «estime et amitié», qui «est amoureux avec un respect inconcevable». Mais jamais Louis XIII ne s'éprit d'Angélique Paulet. <http://www.artamene.org/documents/cyrus7.pdf>, p. 343 à p. 347 consulté le 28 juin 2011.

⁶³ Gédéon Tallemant des Réaux, *Historiettes*, *op. cit.*, tome I, p. 474.

⁶⁴ Georgie Durosoir, «Chanter, l'art et le plaisir» in *Louis XIII musicien et les musiciens de Louis XIII*, *op. cit.*, p. 58.

⁶⁵ Théodore Gérold, *L'art du chant en France au XVII^e siècle*, *op. cit.*, p. 13.

⁶⁶ Gédéon Tallemant des Réaux, *Historiettes*, *op. cit.*, tome II, p. 846.

⁶⁷ *Ibid.*, tome II, p. 449.

⁶⁸ *Ibid.*, tome I, p. 144.

⁶⁹ *Ibid.*, tome II, p. 242.

⁷⁰ *Ibid.*, tome II, p. 605.

⁷¹ *Ibid.*, tome II, p. 855.

à propos de la vicomtesse d'Auchy, qui passait aussi pour être bonne chanteuse que «Lingendes fit des vers pour sa voix, mais [qu']il ne faut prendre cela que poétiquement, car elle n'a jamais eu la réputation de bien chanter»⁷². Cette abondante source d'information, que constitue l'œuvre de Réaux, laisse à penser, quoi qu'il en soit, que tous ceux et celles qui avaient un peu de voix et quelques «talents» – et même les autres – apprenaient à chanter. Bien d'autres exemples pourraient, au fil des pages, être ainsi relevés. Aussi pouvons-nous conclure que de nombreuses dames de l'époque cultivaient le chant. Atout et atour de charme, nombre d'entre elles usèrent de cet art, dans cette société courtisane et précieuse, afin de conquérir le cœur de quelques courtisans. Comme le note Georgie Durosoir, à cette époque, on considère que «chanter la poésie, c'est outrepasser les limites du dire»,

c'est expander tous les paramètres expressifs du texte, c'est exposer, par le jeu vocal, facial et gestuel, les sentiments dans toute leur force. Plus que le comédien, le chanteur révèle les textes. De lui, la société attend le paroxysme de ses émotions ; à lui, elle s'identifie comme à son héros ; par lui, elle se dit et se redit les passions qui l'habitent et la troublent⁷³.

Dans son ouvrage *Artamène ou le Grand Cyrus*, Mademoiselle de Scudéry met à son tour en lumière les pouvoirs de la musique et du chant non seulement sur l'âme humaine, mais aussi en sa chair. Faisant référence au talent d'Angélique Paulet, qu'elle met en scène dans son roman sous les traits d'Elize, elle écrit ainsi : «s'il [le roi, ici il s'agit de Louis XIII] estoit malade, elle [la reine] la prioit de chanter aupres de luy pour charmer son mal»⁷⁴. Les *Historiettes* témoignent ainsi non seulement de la «manie chantante de cette époque»⁷⁵, pour reprendre l'expression de Georgie Durosoir, mais également de la conception galante que l'on avait du chant et de ses pouvoirs. Angélique Paulet ne fut pas la seule à user de cette arme. Ainsi, la célèbre Madame de Sévigny – ou Sévigné – qui «chante, danse et à l'esprit vif et fort agréable»⁷⁶ fit languir Vassé d'amour. Ménage, alors confident de la marquise, lui demanda comment cela était arrivé, ce à quoi elle répondit en se mettant à chanter «une chanson que Patris fit à Graveline pour un provincial»⁷⁷. Quant au Cardinal de Richelieu, il s'éprit intensément de Madame de la Meilleray, car elle était jolie et chantait fort bien.

Cependant, le chant ne fut aucunement l'apanage des femmes et précieuses habituées de la cour ou des hôtels particuliers. Parmi les hommes, certains s'illustrèrent aussi par leur voix et leur art. Aussi faut-il citer le duc de Mortemart «auquel Boësset dédia le 15^{ème} livre d'airs

⁷² Gédéon Tallemant des Réaux, *Historiettes*, op. cit., tome I, p. 132-133

⁷³ Georgie Durosoir, «Chanter, l'art et le plaisir» in *Louis XIII musicien et les musiciens de Louis XIII*, op. cit., p. 60.

⁷⁴ <http://www.artamene.org/documents/cyrus7.pdf>, p. 43 consulté le 28 juin 2011.

⁷⁵ Georgie Durosoir, «Chanter, l'art et le plaisir» in *Louis XIII musicien et les musiciens de Louis XIII*, op. cit., p. 60.

⁷⁶ Gédéon Tallemant des Réaux, *Historiettes*, op. cit., tome II, p. 429.

⁷⁷ *Ibidem*.

(1632)»⁷⁸. Ce dernier ne dédaigna pas d'apprendre la musique et le chant et chantait «aussy bien que qui que ce soit»⁷⁹. Pourtant, des Réaux nous apprend que ce dernier se “piquait” d'avoir du talent, ce que désapprouve l'auteur qui souligne que «cela est pourtant ridicule à son âge, avec son cordon bleu et son brevet de duc. Il compose mesme et fait des airs»⁸⁰. En cela, Monsieur de Bellegarde, frère du marquis de Termes, paraît plus raisonnable. Tallemant des Réaux dit de lui : «il avoit la voix belle et chantoit bien, mais il n'en fit jamais son capital et cessa de chanter d'assez bonne heure»⁸¹. Boësset lui dédia également un livre d'airs en 1626. Le mémorialiste note encore que l'une des ressources de Sauvage, «goinfre fort agréable»⁸², qui était au service de Monsieur d'Orléans et passait son temps à dire, à faire et à écrire des plaisanteries, était précisément de chanter : «bien des fois, il a pris les devants et il se mettoit à chanter sous l'orme quand Monsieur passoit»⁸³. L'auteur nous parle également d'un homme fort cultivé, renommé pour son savoir et son honnêteté, et qui se nommait Le Pailleur. Ce dernier «savait la musique, chantoit, dansoit... il chanta quatre-vingt-huit chansons pour un soir de carnaval»⁸⁴. Bien qu'il se fût adonné aux mathématiques et était ami avec Pascal père, Le Pailleur était d'une gaîté extraordinaire. Tallemant des Réaux nous apprend ainsi qu'il faisait des ballets, des vers pour rire et des farces audacieuses. Malherbe chantait aussi afin de se distraire ; nous lisons en effet : «[...] Monsieur Chapelain [trouva Malherbe] un jour sur un lict de repos qui chantoit :

D'où venez-vous Jeanne
Jeanne, d'où venez ?

... et ne se leva point qu'il n'eust achevé. J'aimerois mieux, luy dit-il, avoir fait cela que toutes les œuvres de Ronsard. Racan dit qu'il luy a oüy dire la mesme chose d'une chanson où il y a à la fin :

Que me donnerez-vous ?
Je feray l'endormie»⁸⁵.

Dans les ballets de cour, plusieurs grands seigneurs chantaient et composaient des strophes de plus ou moins bonne qualité. Le duc de Luynes fut l'un de ses courtisans qui participa à de nombreux spectacles du genre⁸⁶ et fut reconnu pour ses talents de chanteurs. Enfin, Pierre de L'Estoile nous parle également d'un sieur de Vaumesnil, chanteur réputé : «ce Vausmenil dont parle L'Estoile, fut le plus célèbre chanteur du temps. Le *Perroniana*, qui écrit son nom

⁷⁸ Théodore Gérold, *L'art du chant en France au XVII^e siècle*, op. cit., p. 13.

⁷⁹ Gédéon Tallemant des Réaux, *Historiettes*, op. cit., tome I, notes de la page 144.

⁸⁰ *Ibidem*.

⁸¹ *Ibid.*, tome I, p. 25.

⁸² *Ibid.*, tome I, p. 361.

⁸³ *Ibidem*.

⁸⁴ *Ibid.*, tome II, p. 99.

⁸⁵ *Ibid.*, tome I, p. 361.

⁸⁶ Voir *infra* dans la seconde partie, chapitre IV-1-2-4.

Vaumesny, dit de lui : «jamais je n'ay ouy meilleur voix, ny plus ravissante». Son frère était le meilleur joueur de luth de son temps, et s'il faut en croire Du Perron, les joueurs d'Italie mêmes ne le valaient pas»⁸⁷.

3- De la chanson d'amour à la chanson politique

Chanter, c'est transcender une technique, exhausser un savoir-faire au niveau d'un savoir, ériger une composition écrite en message artistique. Les missions du chant sont multiples : les airs divertiront la société des salons et de la Cour, les motets célébreront Dieu, l'Eglise et même le Roi, les parodies pieuses importeront au sein de la famille une pratique artistique édifiante pour les femmes et les filles. A l'ostentation du chant soliste s'oppose la modestie de cette pratique obscure des familles où le chant n'est que le véhicule d'un texte purifié de ses connotations purement mondaines ; à la virtuosité d'un individu s'oppose également la prière collective de la maîtrise exécutant un motet de l'élévation. Gloires humaines et gloires divines, existences éphémères et vie éternelle, le chant est là pour tout dire, tout décrire, tout exprimer⁸⁸.

Chacun à cette époque put s'emparer ainsi de cet art, et user de son talent afin d'exprimer ses sentiments, ses doutes, ses craintes, de se faire valoir de son prince ou de sa dulcinée, ou encore d'émouvoir son assistance invoquant les passions humaines. «Les princes et les rois n'avaient pas dédaigné de rimer des lais ou des rondeaux ; cette haute tradition continua. François I^{er} fredonnait volontiers des couplets de sa composition. Les Valois avaient trop de sang italien pour ne pas favoriser la musique : Henri IV, bon troubadour, modulait agréablement ses amours inconstantes et collaborait avec Berton, son secrétaire, et Ducaurroy»⁸⁹. L'auteur parle ainsi de la célèbre chanson d'amour, attribuée longtemps à Henri de Bourbon roi de France et de Navarre⁹⁰ : *Charmante Gabrielle*. Son fils, Louis XIII, ne faillit pas à cette tradition et c'est par amour pour sa femme Anne d'Autriche⁹¹ qu'il composa lui aussi une chanson d'amour. «[Le] printemps de 1620, vit l'amour [au sein du couple royal] s'épanouir»⁹². Reprenant le thème bucolique développé dans une chanson de Caccini⁹³, le roi composa alors une pièce intitulée *La Chanson d'Amaryllis*, également connue sous le titre *Tu crois, ô beau soleil*.

⁸⁷ Note d'Antoine Adam dans Tallemant des Réaux, *Historiettes*, op. cit., tome I, p. 1110.

⁸⁸ Georgie Durosoir, «Chanter, l'art et le plaisir» in *Louis XIII musicien et les musiciens de Louis XIII*, op. cit., p. 54.

⁸⁹ Pierre Vrignault, *Anthologie de la chanson française*, Paris, Librairie Delagrave, 1926, p. 51.

⁹⁰ Comme le souligne Pierre Vrignault, «le vrai est que les paroles [sont] de son secrétaire Berton et la musique de son maître de chapelle Ducaurroy». *Anthologie de la chanson française*, op. cit., p. 51.

⁹¹ Est-ce bien pour Anne d'Autriche ? Sa biographe Ruth Kleinman semble le croire. Voir *infra* dans la première partie, chapitre II, p. 265-266.

⁹² Ruth Kleinman, *Anne d'Autriche*, Paris, Fayard, 1993, p. 89.

⁹³ Amaryllis est un prénom féminin d'origine grecque. De l'antiquité à nos jours, des auteurs, poètes et librettistes ont façonné des héroïnes littéraires aux qualités physiques, psychologiques ou morales idéales et idéalisées autour de ce nom : «Chez le grec Théocrite Amaryllis est une bergère qui pousse son soupirant au désespoir. Après Virgile, qui montre la forêt chantant la beauté d'Amaryllis, notre héroïne deviendra l'archétype de la belle femme. Avec Guarini (*El Pastor Fido*, 1590) Amaryllis aura un grand succès qui se prolongera dans la littérature et la musique de la fin du XVI^e au milieu du XVIII^e siècle. Elle figure dans nombre de madrigaux, opéras, comédies et romans pastoraux alors fort en vogue. Au cours des siècles les poètes feront appel à Amaryllis pour son pouvoir d'évoquer Virgile ou la poésie pastorale, indissociable de ses origines, et comme descriptif flatteur

Dans ce poème qu'il mit lui-même en musique, il s'adressait au Soleil pour lui dire qu'il pâlisait auprès d'Amaryllis, aux lys pour leur signifier qu'ils n'existaient pas auprès d'Amaryllis. La beauté des fleurs du printemps, concluait-il, ne valait rien, lorsqu'il voyait des larmes dans les yeux d'Amaryllis. Si ces vers ne sont pas d'une grande originalité, ni d'une grande profondeur, ils n'en constituent pas moins l'hommage d'un homme amoureux⁹⁴.

Ainsi, «de la chanson princière au naïf couplet villageois, la même idée se retrouve et caractérise l'époque : c'est l'amour sous toutes ses formes. Mais surtout l'amour triomphant de tout et s'affirmant contre tout. C'est une des raisons de vivre de cette génération active [...] l'amant raffiné dit subtilement sa peine, et les belles menacées du couvent déclarent qu'elles aiment et n'écouteront que l'amour»⁹⁵.

Il existe cependant une autre source d'inspiration à la chanson de cette époque, vivier de nombreuses compositions savantes et populaires : il s'agit de la politique.

[...] Autour des poètes reconnus il y a les rimeurs improvisés, et la période des guerres intérieures était faite pour les inspirer. Pendant que Ronsard, courtisan, chante le jeune héros de Moncontour, il pousse, entre les pavés de Paris, force couplets sur la Ligue et sur les huguenots, couplets anonymes [...] qui commencent à établir le droit que s'arrogera la chanson de dire tout ce qui lui plaira et sur tel sujet qui lui semblera bon. [La chanson française] est galante, elle est lyrique, elle est héroïque au besoin ; elle est satirique et irrespectueuse aussi. Elle a sa forme littéraire, elle a sa valeur musicale. Telle qu'elle est alors, elle va alimenter de ses airs toute la production chansonnière des âges à venir, qui n'auront plus qu'à rythmer leurs vers en choisissant dans la masse innombrable de ces phrases musicales si simples et si nettes. Ils y ajouteront, il est vrai, leurs pensées personnelles, leur tournure d'esprit, leurs préoccupations philosophiques. Mais il restera au siècle qui a établi la chanson de leur avoir mis les armes en main et de les avoir guidés dans la lice⁹⁶.

L'air de cour participe essentiellement des divertissements de la cour, de l'entourage du roi, de l'aristocratie, voire de la bourgeoisie : «airs de cour, récits et airs de ballets, tel est le répertoire dont se divertit la société du temps. Miniature vocale sur des poèmes strophiques d'inspiration galante, l'air de cour est le lieu par excellence dans lequel se manifeste l'art nouveau»⁹⁷. Toutefois, la population française, qu'elle soit des villes ou des campagnes, semble quelque peu éloignée de cette musique de divertissement ; «si certaines chansons franchissent les barrières qui séparent les deux sociétés, elles sont relativement peu

d'une belle femme, parfois irrésistible mais naturelle car campagnarde». Au cours du XVI^e siècle et durant un siècle et demi, Amaryllis restera l'héroïne favorite des chansons et des romans. «La réplique de Mirtillo à l'acte I scène 2 deviendra une chanson célébrissime, "Cruda Amarilli", mise en musique par de nombreux compositeurs de l'époque qui l'incluront dans leurs livres de madrigaux respectifs : Claudio Monteverdi, Luca Marenzio, Sigismondo d'India, Benedetto Pallavicino». Tel fut également le cas de Giulio Caccini et de sa célèbre pièce *Amarilli, mia bella*, de Thomas Campion et de son air *I Care Not for These Ladies* ou encore d'Antoine Boësset et de son air de cour *Divine Amaryllis* écrit en 1632. Jean-Philippe Rameau et son librettiste Jean-François Marmontel utilisèrent également ce thème et ce personnage dans un ballet composé en 1751 et intitulé *La guirlande*. <http://www.amaryllidaceae.org/ethno/amaryllis.htm>, consulté le 13 avril 2011.

⁹⁴ Ruth Kleinman, *Anne d'Autriche, op. cit.*, p. 89.

⁹⁵ Pierre Vrignault, *Anthologie de la chanson française, op.cit.*, p. 51-52.

⁹⁶ *Ibid.*, p. 52.

⁹⁷ Georgie Durosoir, «Chanter, l'art et le plaisir» in *Louis XIII musicien et les musiciens de Louis XIII, op. cit.*, p. 58.

nombreuses»⁹⁸. Il n'en demeure pas moins que la musique, réponse aux difficultés de l'existence, à l'angoisse et à l'horreur de la mort, moyen de consolation en ces temps de trouble qui précèdent l'arrivée de la dynastie Bourbon sur le trône de France, constitue une nécessité vitale pour tous. Aussi, «le peuple chante[-t-il] ! La célèbre phrase *Laissez-les chanter, ils paieront les violons*, attribuée à Mazarin, en est une preuve. Mais que chante le peuple ?»⁹⁹.

Tout d'abord, il commente les événements en chansons [...]. On a recensé près de six mille mazarinades, et dans son journal, Pierre de L'Estoile recopie fidèlement les chansons-pamphlets qui fleurissent les murs de la capitale [sic]. Sans doute ces chansons ne sont que rarement l'œuvre du peuple et bien souvent les *Harangères de Paris* s'exprimèrent par la plume des chansonniers : Claude de Chauvigny, baron de Blot, dit «Blot l'Esprit», ou, plus tard, par celle de Vadé et de P. A. de Piis. Ils n'étaient pas les seuls. Depuis Henri III, chaque niche du Pont-Neuf abritait un chansonnier ou un faiseur de libelles. La vocation chansonnrière de ce célèbre pont était avant tout politique et dura jusqu'à la chute de Napoléon I^{er}. Tous les événements de l'histoire de France y furent soit louangés, soit critiqués, de façon souvent acerbe et ce baromètre de l'opinion publique était redouté des plus braves¹⁰⁰.

Le Pont-Neuf, dont il est si souvent question dans la littérature parisienne du XVII^e siècle, était réputé pour être le coin chansonnier de la capitale. Loin des raffinements des salons et ruelles, la chanson satirique – «parfois anodine, souvent médisante, dans certains cas redoutable»¹⁰¹ – se développait partout, courait les rues et les cabarets, mais bien souvent naissait alors sur le Pont-Neuf. Chacun se pressait ainsi pour écouter les chanteurs et les ragots qu'ils pouvaient colporter ; les chansons et leur interprètes connaissaient un tel succès que Tallemant des Réaux relève «qu'un laquais qu'on envoyait dans la rue Dauphine, comme on lui demandait s'il reviendrait bientôt [répondit] “C'est selon les chansons qu'on chantera sur le Pont-Neuf”»¹⁰². Mais ce n'était pas uniquement le menu peuple qui se délectait de ces chansons ; les beaux esprits s'en montraient également fort friands, couraient après les airs du Pont-Neuf, les recherchaient, voire les collectionnaient. Dans ses *Historiettes*, des Réaux nous fournit ainsi une preuve que les chansons du Pont-Neuf ne constituaient pas seulement une des joies du peuple, mais pénétraient bel et bien dans tous les milieux : «on dit qu'un jour le cardinal de Richelieu pria Madame de Puisieux de la faire chanter (il s'agit de sa fille). Elle... ne prenant point de plaisir à faire la chanteuse... se mit à chanter une chanson de laquais où il y a à la fin» :

J'ai grand mal au vistannoire
J'ai grand mal au doigt...¹⁰³.

⁹⁸ France Vernillat et Jacques Charpentreau, *La chanson française, op. cit.*, p. 23.

⁹⁹ *Ibidem*.

¹⁰⁰ *Ibid.*, p. 23-24.

¹⁰¹ Armand Machabey, «La musique dans les *Historiettes* de Tallemant des Réaux», in *la Revue Musicale*, 14/138 (juillet 1933), p. 112 et p. 113.

¹⁰² Gédéon Tallemant des Réaux, *Historiettes, op. cit.*, tome II, p. 885.

¹⁰³ *Ibid.*, tome I, p. 205.

Ainsi, largement exploitée, savoureuse et savourée, la chanson n'épargnait rien, ni personne. «On le voit, jamais le proverbe *en France, tout finit par des chansons* n'a été si vrai. [Même] Les meilleurs poètes s'en mêlaient»¹⁰⁴. Voiture fit un pont-breton à propos de Buckingham ; Benserade chansonnait les dames de la reine – à ce propos, Madame de Chatillon lui dit «vraiment Monsieur de Benserade je vous ai bien de l'obligation de faire comme cela des chansons sur moi»¹⁰⁵. La cour de Gaston d'Orléans, frère du roi comptait également de nombreux auteurs de chansons : «Blot de l'Eglise qui a fait mille chanson»¹⁰⁶ et entre autre un couplet scabreux, ou Bezançon qui «chanta une fois en une débauche un impromptu sur une chanson qui courait à la louange du cabaret»¹⁰⁷. On trouve aussi, dans les récits de Tallemant des Réaux, trace d'un abbé du Buisson, entretenu par Madame de Champré «et qui fait des chansonnets et des vers burlesques assez méchants»¹⁰⁸. Des Réaux en juge ainsi.

Ainsi, les chansons du Pont-Neuf, virulentes et satiriques, plaisaient ; Tallemant des Réaux en témoigne une fois encore. Non loin de la vie de cour, dans les rues, au sein des foyers, comme au retour des champs de batailles, un genre musical moins policé, plus politique, connut donc un franc succès à cette époque. Il s'agit du pendant dionysiaque de l'art vocal ; les chansons protestantes ou catholiques, comme les chansons de la Ligue, comptent parmi elles.

¹⁰⁴ Armand Machabey, «La musique dans les Historiettes de Tallemant des Réaux», in *la Revue Musicale*, *op. cit.*, p. 114.

¹⁰⁵ Gédéon Tallemant des Réaux, *Historiettes*, *op. cit.*, tome II, p. 495.

¹⁰⁶ *Ibid.*, tome I, p. 497.

¹⁰⁷ *Ibid.*, tome I, p. 360.

¹⁰⁸ *Ibid.*, tome II, p. 279.



Tableau 17 – Henri III à son lit de mort

Joseph Beaume, vers 1822.
Huile sur toile, Paris, Musée du Louvre.

III-1. De la controverse à la légitimation du pouvoir : la chanson satirique, arme de propagande politique¹⁰⁹

«Ce vaillant Prince armé est un Mars furieux,
Du craintif Huguenot la terreur et la crainte ;
Sa lance, un fort pilier de l'Eglise très sainte,
Et son œil aux amis est toujours gracieux».

Au-dessous, L'Estoile a ajouté de sa main :

«Ce Chevalier armé est un fol furieux,
Du manant cazanier la terreur et la crainte ;
Sa lance, un ofrt pilier de ceste Ligue sainte,
Et son œil aux putains est toujours gracieux¹¹⁰».

Revenons aux années les plus sombres du règne d'Henri IV, les dix dernières années du XVI^e siècle. Après l'époque heureuse passée au royaume de Navarre, à Nérac, Henri dut guerroyer pendant près de dix ans avant de prendre les rênes du pouvoir en France. Il dut faire face à de nombreux ennemis et mettre fin à la huitième guerre de religion, pour reprendre la capitale aux mains des ligueurs et y installer sa cour. Là furent donnés, à nouveau, comme au temps des Valois, les fastueux divertissements et prestigieuses festivités qui firent sa renommée. Toutefois, si c'est bel et bien au XVII^e siècle que se développèrent l'air de cour, la musique instrumentale ou encore le ballet de cour, il ne faut pas en conclure que les dix dernières années du XVI^e siècle furent totalement exemptes de musique. Quelques ballets furent donnés à cette époque, tous dans un but bien précis : restaurer le pouvoir monarchique et asseoir un souverain bien controversé, Henri de Bourbon. Un grand nombre de chansons populaires ou spirituelles nous sont, par ailleurs, parvenues ; celles-ci participèrent tout autant à la conquête du royaume, mais furent avant cela utilisées en plein cœur de la bataille.

L'année 1589 sonna le glas de la dynastie des Valois. Poignardé par l'extrémiste catholique Jacques Clément, Henri III, sans descendance, lègue sa couronne et son royaume à

¹⁰⁹ Il s'agira d'étudier dans ce chapitre le rôle qui fut dévolu à la chanson populaire – tout d'abord anti-royaliste et favorable à la lutte menée par la Ligue contre Henri IV, puis, à l'inverse, profondément ancrée dans la politique de légitimation en faveur du nouveau souverain – durant les premières années du règne Henri IV. C'est durant les dix dernières années du XVI^e siècle, en effet que le pouvoir du premier roi Bourbon, et la légitimité de la nouvelle dynastie, après des années de lutte, ont pu s'affirmer. Il est important de noter le rôle qui fut assigné non seulement aux arts de cour, mais également à ceux diffusés et appréciés dans les rues des villes ou les chemins des campagnes à cette époque. Utilisées comme reflets de l'actualité d'une époque ou des ferveurs religieuses des camps opposés, les chansons constituent un genre musical indéniablement important. Elles pouvaient aisément être véhiculées en tout lieu, et c'est par elles que les légendes en faveur du premier roi de la dynastie des Bourbon se répandirent. Arme de propagande redoutable, elles participèrent à la reconquête du pouvoir par Henri IV.

¹¹⁰ Pierre de l'Estoile, *Mémoires-Journaux*, G. Brunet, A. Champollon, E. Halphen [et al] (éd.), Paris, Librairie des bibliophiles, tome IV : «Les belles figures et drolleries de la Ligue», 1876, p. 275-276. Pierre de l'Estoile regroupe les différents pamphlets et chansons satiriques qui se propagèrent durant les temps troublés du règne de la Ligue. Il relève ici un texte intitulé *Le Chevalier Adventureux, colonel-général des Enfants perdus de la Ligue*, et de sa plume, rajoute avec verve ce commentaire tout aussi satirique, prenant la Ligue à son propre jeu.

Henri de Bourbon, roi de Navarre et prince du sang. Débutent alors pour le nouveau roi de France, Henri IV, les six années les plus périlleuses de son règne. Roi protestant, il est mal accepté par les partisans de la Ligue qui, bien que les deux frères de Guise aient été assassinés sous ordre d'Henri III, est encore très puissante. Henri ne compte que peu d'alliés : «presque toutes les grandes villes tiennent pour la Ligue : Marseille, Toulouse, Lyon, Rouen, Rennes ont fermé leur porte aux Royaux ; Paris demeure la cité folle d'amour des Guise et du catholicisme [...]. Des provinces entières sont ligueuses : la Bourgogne, la Provence, la Bretagne, la Normandie, la Champagne, celles du Nord»¹¹¹. Peu nombreuses sont donc les régions et villes de France qui reconnaissent en Henri leur nouveau souverain : «des villes en maigre nombre ont reconnu le Béarnais : Bordeaux, Châlons, Langres, Compiègne, Clermont d'Auvergne... dans le Midi, les villes protestantes forment des noyaux de fidélité, mais elles sont en grande méfiance. [...] Dans les assemblées huguenotes, on a même parlé de choisir un nouveau protecteur tant le comportement de celui-là paraît soucieux du royaume plus que du parti»¹¹². Henri a bien des alliés étrangers qui lui permettent d'augmenter le nombre d'hommes dans ses rangs¹¹³, mais il compte parmi ses ennemis plusieurs puissances extérieures. Philippe II, roi d'Espagne, soutient les catholiques extrémistes «en hommes, en argent, en appuis»¹¹⁴ et ceci afin de pourvoir à ses desseins. Philippe II visait en effet le trône de France sur lequel il voulait asseoir sa fille, l'infante Claire-Isabelle, née de son union avec Elisabeth de France (elle-même fille du roi Henri II et de Catherine de Médicis, et sœur d'Henri III). La Savoie se rallie aussi aux ennemis d'Henri, et ce pour des raisons tout à fait similaires à celles du souverain espagnol¹¹⁵. Enfin, Rome est bien entendu totalement «anti-bourbon», pour reprendre l'expression de Janine Garrisson ; «le nonce [que le pape Grégoire XIV] expédie à Paris en 1591 est porteur de deux bulles d'excommunication. L'une renouvelle la déchéance du roi, l'autre excommunie les prélats, les nobles, les gens du tiers-état qui s'obstineraient à reconnaître l'hérétique comme souverain par droit dynastique»¹¹⁶. Face à tous ces ennemis, c'est progressivement, laborieusement parfois, qu'Henri devra reconquérir ce royaume qui lui revient de droit ; ville après ville, il devra occuper militairement ce pays qui le refuse. Cette époque, ces batailles les plus lugubrement célèbres,

¹¹¹ Janine Garrisson, *Henri IV*, Paris, Seuil, 1984, p. 150.

¹¹² *Ibid.*, p. 150-151.

¹¹³ «A l'extérieur Henry sait pouvoir compter sur des alliés mesurés, ce sont les Anglais ; sur des alliés fidèles mais peu efficaces, ce sont les gens des Provinces-Unies ; sur des alliés dispersés, ce sont les princes protestants allemands ; sur des alliés inattendus, ce sont les Vénitiens : prudents, avisés, ils ont parié sur la victoire finale d'Henry. En fait, l'appui venu de l'étranger représente pour le nouveau roi un des rares atouts maîtres de son jeu ; grâce à eux, de l'argent et des hommes viendront conforter ses positions». *Ibidem*.

¹¹⁴ *Ibidem*.

¹¹⁵ Charles-Emmanuel duc de Savoie espérait lui aussi profiter de cet état de chaos que connaissait la France pour agrandir ses possessions. Petit-fils par sa mère de François I^{er}, il aspirait à la couronne de France ou tout du moins, à défaut du royaume entier, aux terres du Dauphiné et de la Provence, compléments logiques, à ses yeux, de son royaume alpestre.

¹¹⁶ Janine Garrisson, *Henri IV*, *op. cit.*, p. 161.

les tactiques les plus singulières nous sont pour la plupart relatées. Si, bien souvent, les mémorialistes n'ont que peu détaillé le déroulement des fêtes royales, ils ont par contre porté grand intérêt aux événements funestes de cette période.

Pourtant, les chroniqueurs ne sont pas seuls à avoir voulu fixer ces douloureuses années dans notre histoire. Comme le notent Pierre Barbier et France Vernillat dans leur anthologie de chansons, «l'aspiration à la tranquillité, la souffrance née des désordres et des affrontements dramatiques auquel le roi voulut mettre fin jaillissent avec force, en un désir de paix suffisamment répandu pour se trouver bientôt sous la plume d'un grand nombre de versificateurs de chansons»¹¹⁷. Nombre de chansons furent en effet utilisées comme nos médias actuels. Certaines semblent seulement relater les événements, souvent politiques, qui se sont déroulés, d'autres sont plus fortement empreintes de l'idéologie de tout un peuple qui se lasse de la haine propagée par la Ligue, des guerres, du chaos dans lequel est plongée la France et de la crainte de l'Espagne¹¹⁸. Peu à peu, alors que la paix reprend ses droits, ces chansons feront place à une musique qui mettra à l'honneur le roi Henri IV, roi sauveur et libérateur, qui sut ramener la paix et relever son royaume.

III-1-1. L'Histoire de France en chansons

«La France est sans doute le seul pays au monde à pouvoir écrire son histoire en chansons»¹¹⁹. Depuis la Réforme, qui avait donné lieu à une véritable guerre pamphlétaire, la chanson est partout présente, dans chaque groupe social. «Au XVI^e siècle, commence ce phénomène distinctif en France, qui consiste à commenter ou à propager par des chansons l'actualité des événements remarquables. Des complaintes ou des satires soulignent les hauts faits, victoires, morts, naissances, mariages des grands [...]»¹²⁰. Les événements de l'époque donnent ainsi lieu à de nombreuses chansons. Sous la forme de cantiques, de pastourelles ou d'hymnes, ces chansons sont utilisées par toutes les classes de la société pour rapporter, souvent de manière satirique, les faits d'actualité ou les sentiments qu'ils inspirent.

La musique, essentiellement la chanson, plus encore que tout autre forme d'art, incarne l'union, la «ré-union». Elle est ainsi une expression utile et privilégiée pour galvaniser les

¹¹⁷ Pierre Barbier et France Vernillat, *Histoire de France par les chansons*, tome I : *Des croisades à Richelieu*, Paris, Gallimard, 1956-1961, p. 5.

¹¹⁸ La lassitude des Français face à cette période de guerres et de famines se traduira, après le retour de la paix, par une ferveur presque religieuse pour la personne du roi Henri IV. L'image du monarque absolu va naître à cette époque.

¹¹⁹ Pierre Barbier et France Vernillat, *Histoire de France par les chansons*, *op. cit.*, tome I, p. 5.

¹²⁰ Claude Duneton, *Histoire de la chanson française*, tome I : *Des origines à 1780*, Paris, Editions Du Seuil, 1998, p. 287.

foules. Mieux qu'un discours, la chanson peut permettre aux revendications d'être exprimées, aux messages d'être propagés et de s'inscrire dans les pensées. C'est en effet bien souvent le texte qui prime sur la musique ; à cette époque, l'air est fréquemment pensé *a posteriori*. Par ailleurs, il est d'usage d'associer le verbe à une mélodie connue, à laquelle on adjoint des paroles. Une même mélodie peut alors être utilisée plusieurs fois pour mettre en musique différents textes, quand le temps ou l'inspiration manquaient à l'auteur. Cette technique, communément appelée la "technique du timbre", permet aux foules de retenir la chanson plus aisément ; son message peut alors se répandre plus largement. Cette arme redoutable permit la diffusion et l'adoption rapide du dogme protestant, elle sera également utilisée à des fins de propagande politique. On ne peut qu'imaginer l'impact réel que ces chansons eurent sur le peuple parisien et français. De nombreuses chansons nous ayant été restituées par des mémorialistes tels Pierre de L'Estoile, on peut supposer qu'elles se propagèrent au-delà du seul cercle de la cour ; c'est à cette seule condition que nous pouvons utiliser les termes d'arme et de propagande. Il n'en reste pas moins que ces chansons, écrites et chantées en grand nombre, constituent un éclairage très intéressant sur le rôle dévolu à la musique et son importance, de fait, aux yeux des souverains de l'époque.

La chanson satirique est ainsi loin de constituer un moindre genre à cette époque. «La carrière du héros [Henri IV] est semée d'odes, de "chansons nouvelles" pour ou contre le Béarnais et enfin de cantiques d'action de grâce, véritables respirations pieuses au moment de certaines grandes victoires [...]»¹²¹. Comme l'auteur le souligne un peu plus loin, «les traditions musicales et littéraires sont diverses, mais aucune ne semble laissée à côté du chemin du roi»¹²². Ainsi la chanson, véritable chronique populaire, pouvait être le reflet des événements marquants du début du règne d'Henri IV et des aspirations du peuple français à cette époque.

¹²¹ Paul Mironneau, *Chansonnier Henri IV*, Pau, Editions du Pin à Crochets, 1999, p. 15.

¹²² *Ibidem*.

III-1-1-1. Le roi est mort ! Vive le roi ?

La première chanson que nous nous proposons de relever est donc celle qui fut composée pour la mort du dernier des Valois en 1589. Assassiné par Jacques Clément, «*jacopin*», indique la chanson, Henri III laisse la France en proie à une situation de chaos, de tumulte ineffable. La chanson nous fournit force détails sur l'événement¹²³ ; en cela, elle se veut "chronique" de l'époque ; elle nous relate le lieu du crime, ainsi que les circonstances :

Ce fust en aoust en sortant de l'Eglise,
Estant remply de toustes meschantises
Commes celuy qui n'a ne foy ne loy,
Tu t'en allas pour massacrer le Roy.

Un peu plus loin, elle nous relate même la tactique mise au point par le régicide pour accoster le roi sans trop éveiller les soupçons :

Devant le Roy se mettant à genoux,
Ayant toujours son malheureux courroux,
En luy disant : «Bonjour, mon Roy, mon maître,
Je sis icy vous portant une lettre
Que vous transmet de Brienne le Seigneur
Qui prisonnier, a besoin de faveur».

C'est ainsi que «*jacopin*» put approcher Henri III sans peine et le poignarda :

Le noble Roy, voulant lire la lettre,
Ne se doutant de ce malheureux traistre,
De sa gran'manche en sortit un cousteau
Qui luy perça le ventre et le boyau.

Mais elle met aussi en avant le désarroi du peuple face à ce meurtre qui compromet les temps de paix qui se profilaient sous le règne d'Henri III, après l'exécution des deux frères de Guise¹²⁴. Contre toute attente, Henri IV est même, dans cette chanson, considéré comme le sauveur possible de la France. La chanson exprime ainsi les espoirs des Français et leur crainte face à ce crime :

Et vous aussy noble roy de Navarre,
Soyez toujours suivi de bonne garde,
Ne vous fiez à ces traistres ligueux
Car vous voyez le malheur qui vient d'eux [...].

Mais ce grand roy de Navarre et de France
Nous osterà tretous hors de souffrance,
Ainsi il est à toutes verus vie
Et pour nostre heur, du haut du ciel destine¹²⁵.

¹²³ Pour notre étude, l'intérêt de cette chanson, comme de celles qui suivront, réside essentiellement dans les paroles (les termes employés, les thèmes abordés, se confrontant ou se faisant écho). La musique, nous l'avons souligné, restant bien secondaire, c'est en effet au texte, et à son utilisation politique et religieuse, selon un axe historique et sociologique, que nous nous intéresserons tout particulièrement.

¹²⁴ Après ce double assassinat, Henri III pensait que la France aurait pu se relever plus rapidement et plus facilement des guerres à répétition dans le tourbillon desquelles elle était ancrée depuis le règne d'Henri II.

¹²⁵ Extraits de la chanson *L'assassinat d'Henri III*, in Pierre Barbier et France Vernillat, *Histoire de France par les chansons*, op. cit., tome I, p. 115-116.

Toutefois, cette chanson assez élogieuse envers Henri IV et qui s'avère très défavorable aux partisans de la Ligue et à Jacques Clément, ne fait pas l'unanimité. D'autres chansons retracent ce même événement en des termes bien différents. En effet, dans son anthologie, Claude Duneton en relève plusieurs qui traduisent une certaine hostilité envers Henri de Bourbon et du ressentiment quant à l'assassinat des frères de Guise. Dans certaines, on peut même discerner une certaine forme de haine envers Henri III, instigateur de l'exécution des deux partisans de la Ligue, et font de Jacques Clément massacré et écartelé un martyr catholique :

Il sortit de Paris
Un homme illustre et saint,
De la religion
Des frères jacopins [...].

Qui portoit une lettre
A Henry le vaurien ;
Il tira de sa manche
Un couteau bien à point [...].

Nous vous prions Dieu pour l'âme
De l'heureux jacopin,
Qu'il reçoive son âme
En son trosne divin [...]¹²⁶.

Certaines chansons trahissent même la liesse de certains Français à l'annonce de l'assassinat d'Henri III :

Peuple dévot de Paris,
Resjouis-toy de courage,
Par gay chants et joyeux ris
Estant libres du naufrage
Préparé aux catholiques,
Par ce pervers et meschant
Bouclier des hérétiques¹²⁷
En tous les faits inconstants [...].

Il [Henri III] s'approche de Paris,
Y voulant couper les vivres ;
Mais à Saint-Clou fut surpris,
Y gissant mort s'il n'est yvre.
Je l'ay vu, je le tesmoigne,
Estant assis sur un lict,
Mis à mort par un saint moyne,
Jacopin, ainsy qu'on dict.

Dont le chantons, bien heureux
D'avoir fait tel sacrifice,
Faisant mourir l'orgueilleux
De tous les maux la nourrice [...]¹²⁸.

¹²⁶ Extraits de la chanson *Tu ne l'entends pas le latin*, in Claude Duneton, *Histoire de la chanson française*, *op. cit.*, tome I, p. 329.

¹²⁷ Henri III était en effet résolu à pacifier son pays et à accorder la liberté de culte aux protestants.

¹²⁸ Extraits de la chanson *Peuple dévot de Paris*, in Claude Duneton, *Histoire de la chanson française*, *op. cit.*, tome I, p. 331-332.

D'autres encore témoignent de l'opposition de nombreux Français, influencés par les doctrines de la Ligue, à voir un roi huguenot monter sur le trône de France, même si celui-ci est le successeur légitime de Henri III :

Roy de Navarre, tu n'as plus
Ny force, ny pouvoir quelconque ;
Tu es foible, tu es perclus ;
Roy tu ne le seras pas oncque.
Le peuple françois ne veut pas,
Puisqu'il est bon catholique,
Avoir un roy qui aux estats
S'est déclaré pour hérétique¹²⁹.

Il est vrai que la France, et les Parisiens tout particulièrement, venaient de vivre des années difficiles lorsque survint le meurtre du roi Henri III. Les chansons en témoignent ; conforté par les dogmes propagés par les puissants dirigeants de la Ligue, le peuple tient rigueur au feu roi – et à sa politique – qu'il dénonce comme seul responsable de la misère de la France. Il rejette également Henri IV comme successeur au trône. Ainsi, nombre de chansons qui font allusion à la mort du dernier Valois, ne se contentent pas seulement de relater les circonstances de l'assassinat d'Henri III (comme c'est le cas de la première chanson que nous avons citée) ; certaines évoquent plus essentiellement les guerres de religion qui avaient repris (malgré les tentatives de pacification d'Henri III et de son frère le duc d'Anjou), le siège de Paris, la famine qui en découla et la crainte que ressentit le peuple parisien épouvanté à l'idée d'essayer la vengeance d'Henri III, si ce dernier reprenait la capitale :

Il sortit de Paris, jurant
Qu'il la réduiroit toute en cendre,
Et que devant qu'il fust un an
Il feroit tout le peuple pendre [...].

Et est venu devant Paris,
Avec une puissance armée,
Menaçant dangers et périls
A la ville tant renommée.

Si bien que le peuple trembloit,
Craignant sa furie enragée,
Et jà à un chacun sembloit
De voir la ville saccagée [...]¹³⁰.

Cette prise à partie de la capitale fut la conséquence d'événements qui débutèrent treize années auparavant. En 1576, Henri III et son frère François, duc d'Anjou, menèrent une politique conciliatrice qui aboutit à la paix de Beaulieu, par laquelle était accordée une entière

¹²⁹ Extraits de la chanson *Celuy qui avait tant trompé*, in Claude Duneton, *Histoire de la chanson française*, *op. cit.*, tome I, p. 333-334.

¹³⁰ *Ibid.*, p. 334.

liberté de culte¹³¹. Cette politique de conciliation, à laquelle Catherine de Médicis elle-même était très favorable, déplut fortement aux catholiques intransigeants, en particulier au clan des de Guise qui se firent forts de défendre les intérêts de l'Église catholique. L'animosité entre les fanatiques catholiques, qui constituaient désormais la Sainte-Ligue, et Henri III se fit plus féroce encore lorsque François d'Anjou mourut en 1584. En effet, en l'absence d'héritier direct d'Henri III, le trône devait revenir à Henri de Bourbon, premier prince du sang et beau-frère d'Henri III du fait de son union avec Marguerite de Valois. Le clan des Guise ne l'entendait toutefois pas de cette oreille. La Ligue avait pris de plus en plus de vigueur ; elle avait accru son implantation dans de nombreuses grandes villes du royaume : Rouen, Reims et surtout Paris, dont elle fit chasser Henri III. Finalement, par quelques stratégies, ce dernier réussit à faire assassiner les deux frères de Guise, Henri, duc de Lorraine dit le Balafre (à cause d'une blessure qu'il avait au visage), et Louis, cardinal de Lorraine, à la suite de quoi, assisté par Henri de Navarre, il se mit à assiéger la capitale pour enfin pouvoir y reparaître. Il ne put cependant réaliser ses desseins ; Jacques Clément le poignarda avant qu'il ait pu reprendre Paris. La capitale souffrit beaucoup de ce siège. De plus, l'assassinat des deux frères de Guise, considérés comme les Rois de Paris, offusqua fâcheusement les Parisiens, pour la plupart partisans de la Ligue. C'est en cela que Jacques Clément leur apparut comme leur sauveur et libérateur :

Ô religieux fortuné !
Ô heureux, ô vraiment louable !
Heureux le jour que tu es né,
Pour nous estre si secourable¹³².

III-1-1-2. Les “chroniques” d'une conquête du royaume de France

Mais si Paris, par le geste de Jacques Clément, se croyait libérée, il n'en fut rien. À la mort de son prédécesseur, Henri IV dut continuer la guerre contre les partisans de la Sainte-Ligue, conduite désormais par le duc de Mayenne, frère d'Henri et Louis de Guise. Paris, toujours aux prises du clan des Guise, connut un second siège en 1590 ; Henri, ne serait-ce que d'un point de vue symbolique, souhaitant à tout prix reprendre la ville aux mains de la Ligue. En effet, ce serait pour le roi un acte tout à fait significatif que de réussir à faire plier cette ville, à la fois principal bastion de la Sainte-Union et capitale du royaume. Pour cela, une seule solution se présente au roi : réduire la ville à la famine. La résistance est vive, et Paris ne se rend pas aussi facilement qu'Henri l'aurait souhaité. Toutefois, la situation se

¹³¹ Aidés par le parti des *politiques* (ou des *malcontents*), formés de catholiques modérés et dont le chef de file était le frère cadet du roi, le duc d'Anjou, les huguenots obtinrent en effet la liberté de culte dans toutes les villes sauf Paris, le droit de placer des garnisons dans huit places fortes, ainsi qu'une représentation égale à celle des catholiques dans les Chambres.

¹³² Extrait de la chanson *Celuy qui avait tant trompé* in Claude Duneton, *Histoire de la chanson française*, op. cit., tome I, p. 334.

dégrade, et en août 1590, les provisions sont épuisées. Les Parisiens en viennent à panifier n'importe quoi. «La dernière étape tient de la légende noire, pourtant elle semble sérieusement attestée. Sur une idée avancée par la duchesse de Montpensier, sœur des Guises et véritable chef de la Ligue, on recueille des ossements des cimetières pour les broyer et en faire du pain»¹³³, et ce n'est certainement pas l'acte le plus horrible effectué par ces Parisiens affamés. Le peuple est ainsi tirillé. La duchesse de Montpensier fait régner la terreur ; la faim tenaille la population et le désir de se soumettre à Henri IV se fait de plus en plus ressentir ; «même au sein des autorités ligueuses, on cherche à négocier, tant la position est devenue impossible à tenir plus longtemps»¹³⁴. Toutefois, Henri ne montre pas vraiment de détermination à abjurer et les Parisiens refusent toujours de voir un roi protestant s'asseoir sur le trône. La lassitude se fait grandissante. Une complainte recueillie par Pierre de L'Estoile évoque cette époque lugubre. Il s'agit de la chanson intitulée *Mon Dieu où est le temps ?* Cette chanson, très certainement écrite par un membre de la Ligue, est aussi l'expression de l'idéologie religieuse et politique de son auteur. Selon lui, la faute revient à :

[ces] huguenots méchants,
 Qui vont avec leur bande.
 Ils viennent dans nos granges,
 Aussi dans nos maisons,
 En prenant (chose étrange !)
 Chevaux, bœufs et moutons.
 Encor' n'étant contents
 D'avoir nos biens et bêtes,
 Nous lie ! et nous mattant,
 Nous bandant yeux et têtes,
 Nous battent, nous molestent ! [...] ¹³⁵.

Par ailleurs, cette complainte reflète les événements de l'époque et constitue en cela un témoignage d'importance :

Lors ce n'est plus que vol
 Et toute pillerie.
 Puis chacun fait son flot
 Bref, n'est que volerie !
 La rançon est en règne,
 Et par tous les quartiers,
 Et mettent en épargne
 Nos biens et nos deniers [...].

Est-ce par cruauté
 D'affamer telle ville ?
 Est-ce par cruauté
 De prendre ainsi les vivres ?
 Et puis par leur grand' ire
 Faire coutelasser
 Ceux qui les apportais,
 Ils étaient massacrés.
 Las ! ils ont fait mourir

¹³³ Jean-Pierre Babelon, *Henri IV, op. cit.*, p. 494.

¹³⁴ *Ibid.*, p. 495.

¹³⁵ Extrait de la complainte *Mon Dieu où est le temps ?* in Claude Duneton, *Histoire de la chanson française, op. cit.*, tome I, p. 337.

Dans Paris, noble ville,
Et de faim fait languir
Hommes, femmes et filles,
Encore plus de dix mille
Sans les pauvres enfants
Qui mouraient aux mamelles
Des mères languissant¹³⁶.

Le siège de Paris n'apporta pas le résultat escompté. Henri IV pensait que le fanatisme des exaltés de la Ligue tomberait, pour reprendre les termes de Jean-Pierre Babelon, «comme un manteau de glace saisi par le premier dégel»¹³⁷, mais ce n'était qu'illusion de sa part. «L'horreur des privations, le drame de la faim, les cris, la maladie, la mort ne feront qu'exacerber l'esprit de résistance des Parisiens»¹³⁸. De plus, l'aide extérieure va peu à peu s'organiser. Devant les échecs accumulés de Mayenne, Philippe II décide de porter secours à la ville de Paris. Une armée espagnole de treize mille hommes, avec à sa tête le gouverneur des Pays-Bas, Alexandre de Farnèse, duc de Parme, est constituée afin de ravitailler la capitale et faire plier les forces monarchiques. Devant l'assaut futur qui se trame, Henri IV ne sait quelle position adopter : assurer encore le blocus de la capitale ou aller au devant de ses ennemis en s'éloignant de Paris. La seconde solution lui semble être la meilleure. Convaincu qu'une bataille d'importance se prépare, il préfère anticiper sur ses ennemis. Ce qu'il cherche, en effet c'est faire «une bataille mémorable à l'ennemi d'où il sortira, s'il est vainqueur, semblable à un saint Georges terrassant le dragon [...]». Il veut à tout prix montrer aux ligueurs par une victoire en règle que Dieu et donc la légitimité sont de son côté»¹³⁹. Sans le savoir, il facilite le cheminement des troupes espagnoles vers Paris. Car, contrairement à ce qu'Henri IV pense, Farnèse souhaite délivrer Paris sans engager le combat. Les troupes de Farnèse libèrent ainsi les deux rives de la Marne et peuvent ravitailler Paris par voie fluviale. La ville est sauvée, la Ligue est victorieuse. Malgré d'autres tentatives¹⁴⁰, la capitale française reste entre les mains de Mayenne et de ses partisans.

¹³⁶ Extrait de la complainte *Mon Dieu où est le temps ?* in Claude Duneton, *Histoire de la chanson française*, *op. cit.*, tome I, p. 337.

¹³⁷ Jean-Pierre Babelon, *Henri IV*, *op. cit.*, p. 490. L'auteur utilise ici une jolie métaphore faisant appel au thème du retour du printemps, imagerie largement évoquée et employée, nous le verrons, lorsque les chansons favorables à Henri IV «fleurirent» de par le royaume.

¹³⁸ *Ibidem*.

¹³⁹ Janine Garrisson, *Henri IV*, *op. cit.*, p. 159.

¹⁴⁰ «Le 20 janvier 1591, les ligueurs éventent facilement la ruse et reçoivent à coups d'arquebuse les soldats [royalistes] déguisés en paysans et portant des sacs de farines. La «journée des farines» s'ajoute aux fêtes calendaires de la révolution ligueuse». *Ibid.*, p. 160.



Tableau 18 – La bataille d’Arques

Anonyme, début du XVII^e siècle.

Peinture sur bois, Pau, Musée national du Château de Pau

Henri IV essuie, en cette fin d'année 1590, une défaite retentissante. Cependant, ce ne fut pas toujours le cas. Le nouveau souverain s'imposa par des victoires sur la Ligue, à Coutras (20 octobre 1587), puis à Arques (21 septembre 1589), ainsi qu'à Ivry (14 mars 1590). Antérieure au siège de Paris, la bataille d'Ivry se solda en effet par le succès des troupes royalistes sur l'armée menée par le duc de Mayenne ; «l'ennemi laissa six mille morts sur le terrain, chiffre énorme. Des milliers de prisonniers, une quarantaine de drapeaux, l'artillerie, un butin important. Le succès est total»¹⁴¹. De nombreuses chansons retracent d'ailleurs les événements. C'est le cas de la chanson intitulée *Sur la Bataille d'Ivry*, dont le texte, du poète Rapin, aurait été mis en musique par Eustache Du Caurroy. Dans son chansonnier, Paul Mironneau met en évidence trois autres chansons qui font allusion à cette victoire de l'armée d'Henri. Il relève ainsi deux hymnes, composées par le clergé de Tours, ville qui constitue le «point fort de l'édition de la propagande favorable au roi [...], [et la] base politique et morale d'une reconquête royaliste»¹⁴². L'une a été écrite et chantée avant la bataille, l'autre après, lorsque la victoire a été proclamée. Paul Mironneau, ainsi que d'autres historiens et biographes d'Henri, tels Jean-Pierre Babelon ou Janine Garrisson, ont souligné combien cette victoire d'Ivry a permis au roi Henri IV d'affirmer sa légitimité au trône, et mettent en évidence que ce fut à partir de cette bataille que se développa la propagande politique favorable au roi. Médailles, discours honorifiques¹⁴³ et chansons en faveur d'Henri se multiplièrent. «La victoire d'Henri IV, le 14 mars 1590 à Ivry, [ne constitue] pas seulement une étape décisive pour la conquête militaire du royaume reçu le 2 août 1589 ; elle coïncide aussi avec la mise en œuvre d'une ambitieuse stratégie de conquête de l'opinion»¹⁴⁴. Sur les quatre chansons que nous avons recueillies, une seule, celle de Rapin, nous retrace quelque peu la bataille telle qu'elle a eu lieu :

A cheval, a cheval, cazaniers, tout affaire laissé,
Le brillant coutelas à la main, et le casque abaissé
Debatés courageux vostre honeur, vostre vie et vos biens :
Ne souffrés ce tirant qui s'acroist de la perte des siens [...]¹⁴⁵.

¹⁴¹ Jean-Pierre Babelon, *Henri IV, op. cit.*, p. 484.

¹⁴² Paul Mironneau, *Chansonnier Henri IV, op. cit.*, p. 70.

¹⁴³ «Un discours véritable de la victoire obtenue par le roi en la bataille donnée près le village d'Ivry le quatorzième jour de mars 1590 paraît à Tours très peu de temps après l'événement et connaît une importante diffusion». *Ibid.*, p. 67.

¹⁴⁴ *Ibid.*, p. 76. Comme le souligne également Corrado Vivanti, les éloges au triomphateur Henri IV débutent avec les victoires d'Ivry et d'Arques : «Ce ne fut qu'après ses victoires d'Arques et d'Ivry, lors des deux premiers chocs importants contre ses ennemis, [...] qu'on célébra le restaurateur prédestiné du royaume : “nous devons attendre le retour de l'aage d'or à nostre siècle – assure l'auteur d'un des innombrables panégyriques dédiés à Henri IV – après que nous aurons esté assez espurgez par le feu, par le fer et par tous les tourmens que nous pourchassons à nous memes”. De Scévole de Sainte-Marthe et Salluste du Bartas, les deux plus grands continuateurs de Ronsard, c'est à qui exaltera le mieux ces victoires. L'un invite les Muses à chanter la piété et les armes d'Henri, surgi en des temps calamiteux pour faire la fortune du royaume ; l'autre voit en “l'Hercule Gaulois” le garant de la renaissance française “en arts, En bonnes mœurs, en loix...”. Pour lui, le nouveau «siècle juste, en heur ne devra rien au siècle heureux d'Auguste». Corrado Vivanti, *Guerre civile et paix religieuse dans la France d'Henri IV*, Paris, Desjonquères, coll. «La mesure des choses», 2006, p. 65.

¹⁴⁵ Extrait de la *Chanson sur la Bataille d'Ivry*, in Paul Mironneau, *Chansonnier Henri IV, op. cit.*, p. 76.

Cette chanson, bien évidemment, n'est pas complètement impartiale. Rapin ne se contente pas de décrire les combats. «Admirateur des vertus guerrières d'Henri IV, [ce poète] participe à l'aventure de la conquête du pouvoir»¹⁴⁶ et célèbre avec enthousiasme la victoire d'Henri (soulignant de nombreuses fois la légitimité du roi et la lignée dont il est issu) :

Chevaliers genereux qui avez le courage François,
Acourés, acourés, secourés l'**heritier** de vos Roys :
Secourés vostre Roy **naturel**, si vaillant, si guerrier.
A la peine, à la charge, à l'assaut, le premier le dernier :
Un Roy ne s'est jamais veu
De tant de grace pourveu¹⁴⁷.

Les autres, les deux hymnes et le cantique, ne sont plus seulement des chroniques ; ils ne relatent pas les détails de cette bataille, mais mettent à l'honneur le roi, exaltant sa gloire, sa puissance. Cet affrontement donne ainsi matière à toutes sortes de légendes qui se développeront pendant, mais aussi après le règne d'Henri IV. C'est lors de cette bataille qu'Henri suggéra à son armée de se rallier à son panache blanc qui devait devenir si célèbre. Agrippa d'Aubigné restitue le cri de guerre lancé par Henri IV à ses soldats : «mes compagnons, exhorta-t-il, Dieu est pour nous, voici ses ennemis et les nôtres. Voici votre roi : à eux. Si vos cornettes vous manquent, ralliez-vous à mon panache blanc, vous le trouverez au chemin de la victoire et de l'honneur»¹⁴⁸. Le sentiment patriotique des Français a été exalté par la conduite d'Henri lors de cette bataille ; ce dernier apparaît désormais comme le seul capable de libérer son peuple du joug des fanatiques catholiques et de mener le royaume vers une glorieuse destinée. Outrepasant les différences de religions, les soldats d'Henri se sont battus, certains de la légitimité d'Henri, digne descendant de Saint-Louis :

Chantons Henri, notre grand prince
Tout le clergé de la province
Chante son nom de banc en banc,
Prions que la paix il apporte,
Afin que les trois lys qu'il porte,
Ne soient plus entachés de sang.

D'être roi il est le plus digne
Comme **aîné de la mâle ligne**
Qui se rapporte à **saint Louis**,
C'est lui que devons reconnaître
Pour notre père, pour notre maître,
Né en notre pays¹⁴⁹.

Le cantique faict a l'honneur de Dieu met lui aussi en avant la victoire et la légitimité du roi Henri. Les vers de ce cantique – attribués à Henri lui-même – louent Dieu d'avoir bien voulu permettre à l'armée royale de vaincre celle du duc de Mayenne. Le message adressé

¹⁴⁶ Extrait de la *Chanson sur la Bataille d'Ivry*, in Paul Mironneau, *Chansonnier Henri IV*, op. cit., p. 77.

¹⁴⁷ *Ibid.*, p. 76.

¹⁴⁸ Agrippa d'Aubigné, *Histoire universelle*, op. cit., tome VIII, 1588-1593, p. 170.

¹⁴⁹ Extrait de *l'Hymne en l'honneur du Roi Henry IV avant la bataille d'Ivry, par le clergé de Tours* in Paul Mironneau, *Chansonnier Henri IV*, op. cit., p. 69.

aux Français, par ce cantique, est on ne peut plus clair : Dieu est aux côtés d'Henri et se venge, par les mains du souverain, de ces dissidents ; les ennemis du roi sont également les siens. Si le Créateur lui accorde la victoire, ce ne peut être que parce que lui seul est destiné à être roi :

Puis qu'il te plaist, Seigneur, d'une heureuse poursuite
Espandre, libéral, sur moy ton serviteur,
Un monde de bien-faits, et qu'ores en ma faveur
Tu as mis justement mes ennemis en fuite [...].
Rien que mon sang ne que meurtre en son cap ne resonance,
Là l'Espagnol cruel et l'avare Germain,
L'Italien, le Suyse, et le lasche Lorrain
Se vantoyent, insensez, de perdre ma couronne [...].
Je feray que ton Nom, tres saint et admirable
En ma France sera saintement honoré
Afin qu'estant de moy et des miens adoré,
De plus en plus, Seigneur, tu nous sois favorable¹⁵⁰.

Ce genre de discours est bel et bien explicite, «il s'agit de faire vibrer la corde nationaliste [du peuple] [...], Dieu, la noblesse, soutien du royaume, et la patrie s'identifiant à Henry pour remporter une brillante victoire, comment résister à une telle équation ? Ralliez-vous donc à celui qui aligne autant de preuves de son bon droit !»¹⁵¹. Henri est le roi béni, le

Premier roi de la terre
Invincible chef à la guerre,
A qui rien ne peut résister
Preneur de villes admirable,
Contre qui nul fort n'est tenable
Et nul mur ne peut subsister [...]¹⁵².

Cette bataille a, en effet, donné le coup d'envoi à toute une série de succès pour les royalistes : «au Mans, à Sablé, en Normandie, près de Metz, les ligueurs ont été repoussés. A Libourne, la population a allumé des feux de joie aux cris de : “A bas la Ligue”»¹⁵³. Si Paris constitua un échec d'importance dans la lutte d'Henri IV pour la conquête du pouvoir, nombre de chansons relatent la reprise de nombreuses villes du pays des mains de la Sainte-Union. La reconnaissance d'Henri se fait de plus en plus évidente. Des chansons écrites dans les années 1593-1594 célèbrent les victoires du Béarnais sur ceux qui sont désormais considérés (même par les partisans de la Ligue, leurs anciens alliés) comme les ennemis de la France : les Espagnols et les Italiens. Car, en effet, si nombre de ses compatriotes souhaitent l'abjuration d'Henri, ils préfèrent de loin le reconnaître lui, prince du sang, comme successeur légitime au trône, que voir la France démembrée, fragmentée et distribuée au bon vouloir de différents princes. A chaque victoire (ou presque) d'Henri sur une ville, une

¹⁵⁰ Extrait du *Cantique fait a l'honneur de Dieu par Henry de Bourbon IIII de ce nom, tres-Chrestien Roy de France et de Navarre, apres la bataille obtenue sur les Ligueurs en la plaine d'Ivry, le 14 de Mars, 1590* in Paul Mironneau, *Chansonnier Henri IV, op. cit.*, p. 73-74-75.

¹⁵¹ Janine Garrisson, *Henri IV, op. cit.*, p. 156.

¹⁵² Extrait du *second hymne du clergé de Tours, après la bataille d'Ivry* in Paul Mironneau, *Chansonnier Henri IV, op. cit.*, p. 71-72.

¹⁵³ Jean-Pierre Babelon, *Henri IV, op. cit.*, p. 487.

chanson fut alors composée¹⁵⁴. C'est le cas pour Mâcon, Orléans, Rouen, Lyon, Amiens. Ces chansons, si elles sont honorifiques pour le roi, sont aussi le reflet de l'opinion du peuple devant la fin de la présence ennemie et l'expression du sentiment patriotique qui s'affirme de plus en plus ; c'est ce que nous permettent de constater les vers suivants :

Prions le grand Dieu de tous
Qui par ses graces saintes
Fasse régner nostre bon roy de France,
Pour nous tirer hors de toute souffrance.

Qu'il chasse ses ennemis
Si loing de nostre France,
Qu'ils soyent à jamais bannis
Et chastiez à outrance [...]¹⁵⁵.

Une autre chanson que nous avons reprise à l'anthologie de Leroux de Lincy relate plus précisément la manière dont s'est déroulée la conquête des villes séditieuses :

Le roy les repoussa
Hors toutes ses tranchées,
Leurs Lansquenets chassez
A force coups d'espées,
Les ayant occupez [...].

Le Roy ne perdit temps
Ainsi les suyvans sans cesse,
Arriva à l'instant
Prés de leurs forteresses ;
Brief, si fort il les presse
Qu'il gaigna leurs faubourgs,
Quittant de hardiesse
Rues et carrefours [...].

Le roy les attendit
Quatre lieux dans la plaine,
A un trompette il dit :
Dites au duc de Mayne [Mayenne]
Présentement qu'il vienne,
Qu'icy je l'attendray
Pourveu qu'à luy ne tienne
Que je le combattray [...]¹⁵⁶.

Cette chanson, il est vrai peu impartiale et très certainement utilisée, elle aussi, autant comme objet de propagande que comme simple chronique, célèbre les différentes victoires du souverain : la reconquête de Paris sur les partisans de la Ligue, et sur le duc de Mayenne notamment. Le peuple sent venir le temps de la paix qui perce de plus en plus dans les années 1593-1594.

Orléans, Paris et Rouen
Qui sont rendus maintenant,
En voyant Lyon la jolie

¹⁵⁴ Leroux de Lincy et Paul Mironneau nous en fournissent quelques exemples. Voir Leroux de Lincy, *Recueil de chants historiques français*, Paris, Adolphe Delahays libraire, [s. d.], et Paul Mironneau, *Chansonnier Henri IV*, *op. cit.*.

¹⁵⁵ Extrait de la *chanson nouvelle sur la réduction de la ville de Mascon* in Leroux de Lincy, *Recueil de chants historiques français*, *op. cit.*, p. 543.

¹⁵⁶ Extrait de la *chanson nouvelle sur les conquestes du roy* in Leroux de Lincy, *Ibid.*, p. 547-548.

Qui a recogneu son Roy,
Comme prince de sa patrie ;

Lyon, prochain du savoyart,
A bien monstré qu'il est soldat,
L'une des clefs de France,
Et vous a monstré le chemin
Pour vous oster ors de souffrance [...].

Nous n'aurons que faire de vous ;
Or, vive la France jolie¹⁵⁷.

III-1-1-3. La couronne vaut bien une messe...

Mais, si le roi affirma son autorité dans différentes grandes villes et places fortes du royaume, ce n'est pas sans avoir fait, au préalable, quelques concessions, et non des moindres. Lorsqu'en janvier 1593, les Etats-généraux de la Ligue se rassemblèrent, ils avaient dans l'idée d'élire un roi qui serait catholique. Toutefois, les députés qui furent présents lors de cette assemblée connaissaient, à ce même moment, les véritables intentions des souverains et princes étrangers qui leur étaient venus en aide lors de leur lutte contre l'hérésie. Il n'était pas question pour eux d'accepter les propositions espagnoles, italiennes ou autres, sous peine de voir le royaume démantelé. Des discussions avec le successeur protestant Henri de Bourbon débutèrent alors. De son côté, «arrivé au bout de tous les chemins, Henry [était] désormais sans illusion sur la victoire par les armes comme il était sans illusion sur l'appui du Dieu juste à sa cause légitime»¹⁵⁸, il savait très bien qu'il pouvait se faire déchoir par un autre prétendant au trône. Poussé par son proche entourage¹⁵⁹, «Henry annonce solennellement, le 16 mai 1593, la nouvelle [de son abjuration] à son Conseil»¹⁶⁰. Cet événement capital fut bien évidemment inscrit dans les chroniques du temps par des mémorialistes tels que Pierre de L'Estoile¹⁶¹, mais bien des chansons y firent aussi allusion. C'est le dimanche 25 juillet 1593 qu'Henry effectua son «saut périlleux»¹⁶² : «je proteste et jure devant la face du Tout-Puissant de vivre et mourir en la religion catholique et romaine ; de la protéger et défendre envers tous, au péril de mon sang et de ma vie, renonçant à toutes hérésies contraires

¹⁵⁷ Extraits de la *chanson nouvelle sur la réduction des villes de Paris, Orléans, Rouen et Lyon, à l'obéissance du Roy* in Leroux de Lincy, *Recueil de chants historiques français*, op. cit., p. 545-546.

¹⁵⁸ Janine Garrisson, *Henri IV*, op. cit., p. 168.

¹⁵⁹ «Sully, protestant de la première heure et même Duplessis-Mornay, son mentor des jours difficiles, lui conseillent l'abjuration [...]», Janine Garrisson, *Henri IV*, op. cit., p. 169. Sa maîtresse Gabrielle d'Estrées elle-même lui conseille ardemment de «rejoindre la messe». *Ibidem*.

¹⁶⁰ *Ibid.*, p. 170.

¹⁶¹ Pour la description de l'abjuration d'Henry nous pouvons nous référer à Janine Garrisson qui, dans sa biographie d'Henry IV, relève le récit de ce jour, tel que le présente Pierre de L'Estoile, dans son intégralité.

¹⁶² Cette expression apparaît dans une lettre d'Henry destinée à sa maîtresse Gabrielle d'Estrées : «ce sera dimanche que je ferai le saut périlleux», Henry de Bourbon cité par Janine Garrisson. *Ibid.*, p. 172. Henry voulait peut-être exprimer par ce terme la part d'angoisse qui le tirait avant son abjuration ; Henry n'était en effet pas certain d'obtenir la compréhension des protestants français dont il était le dirigeant depuis 1576 et craignait une insurrection de leur part s'ils se sentaient trahis.

à icelle» déclara Henri¹⁶³. Puis, il fut conduit par le cardinal de Bourbon et l'archevêque de Bourges devant l'autel, à la suite de quoi fut chanté le *Te Deum*. Dans leur anthologie, Pierre Barbier et France Vernillat restituent une chanson qui fait allusion à l'abjuration d'Henri. Toutefois, cette chanson ne se présente pas comme le récit de cet événement, mais plutôt comme une liste des dix commandements qu'Henri devra suivre maintenant qu'il est redevenu catholique. Cette chanson traduit peut-être également le scepticisme de quelques Français devant le geste d'Henri ; il est vrai que certains ligueurs ont écrit des libelles très amusants à propos de cet événement :

Si catholique il est, jamais nul de nos rois
Le fut autant que lui, non pas Saint Louis même
Car ils ne l'ont été chacun d'eux qu'une fois,
Et Henry de Bourbon l'est jà pour la troisième¹⁶⁴.

La chanson intitulée *l'abjuration d'Henri IV* fait peut-être ainsi écho, elle aussi, à la réserve de certains sujets quant à la sincérité d'Henri :

Hérétique point tu ne seras
De fait ni de consentement [...],

lui somme l'auteur de la chanson.

Ta bonne sœur tu convertiras¹⁶⁵
Par ton exemple doucement.

Et enfin :

La femme d'autrui¹⁶⁶ tu rendras
Que tu retiens injustement ;
Et la tienne tu reprendras
Si tu veux vivre saintement¹⁶⁷.

¹⁶³ Pierre de L'Estoile, cité par Janine Garrisson, *Henri IV, op. cit.*, p. 173.

¹⁶⁴ Extrait du *Dialogue* cité par Janine Garrisson. *Ibid.*, p. 177.

¹⁶⁵ Chose à laquelle Catherine de Bourbon s'opposera toute sa vie ; même sous les menaces de son mari le duc de Bar, elle resta fervente protestante jusqu'à sa mort.

¹⁶⁶ Il ne peut s'agir ici de Charlotte de Montmorency, contrairement à ce qu'indiquent Pierre Barbier et France Vernillat, car, si Henri voulut en effet la voler à son mari Henri II de Condé, il ne la rencontra qu'en 1609, la chanson serait alors soit antidatée, soit vraiment prophétique. Nous pensons qu'il s'agit bien plutôt de Gabrielle d'Estrées pour laquelle il voulut se séparer de sa première épouse Marguerite de Valois. Gabrielle d'Estrées était en effet elle-même mariée lorsqu'elle rencontra le roi au dénommé Monsieur de Liancourt dont elle devra divorcer afin de vivre avec le roi. Henri, quant à lui, ne put voir sa volonté d'annuler son mariage avec Margot qu'une fois sa chère Gabrielle décédée. Marguerite de Valois ne consentit jamais, en effet, à voir une femme de si basse condition (selon ses propres termes) accéder au rang d'épouse légitime du souverain et, qui plus est, de reine de France. Voir Pierre Barbier et France Vernillat, *Histoire de France par les chansons, op. cit.*, tome I, p. 37.

¹⁶⁷ Extraits de la chanson *L'abjuration d'Henri IV* in Pierre Barbier et France Vernillat, *Ibidem*.



Tableau 19 – L’abjuration d’Henri IV (detail)

Nicolas Ballery, fin du XVI^e siècle.

Huile sur toile, Meudon, Musée d’Art et d’Histoire de la Ville de Meudon.

A cette époque, les chansons satiriques étaient très nombreuses, notre étude ne saurait se montrer exhaustive. Nous pouvons toutefois relever une dernière chanson qui fut écrite pour un événement de très grande importance dans l'Histoire de France : l'Edit de Nantes¹⁶⁸. Ce cantique sur l'Edit de Nantes célèbre la paix retrouvée entre les catholiques et les protestants, après avoir vécu huit guerres de religion, soit trente-six années de guerre. Par ce traité, les huguenots se voyaient garantir la liberté de conscience dans tout le pays. Ils étaient autorisés à exercer leur culte librement, à bâtir des temples et à tenir des offices religieux dans deux bourgs par baillage, ainsi que dans toutes les villes où leur religion était déjà présente, à l'exception toutefois des cités épiscopales et archiépiscopales, des résidences royales et dans un rayon de cinq lieues autour de Paris. L'édit accordait, de plus, aux protestants la jouissance de leurs droits civils et leur assurait l'accès aux postes officiels. Quatre universités ou écoles, Montauban, Montpellier, Sedan et Saumur, furent autorisées à être huguenotes. Des «tribunaux mi-parties», composés de catholiques et de protestants, appelés Chambres de l'édit, furent instaurés auprès du parlement de Paris et des parlements provinciaux pour la protection des huguenots. En outre, les pasteurs huguenots étaient payés par le gouvernement, tout comme les prêtres catholiques.

De nombreuses clauses de l'édit furent abrogées au fil du temps ; Louis XIII annula certaines clauses politiques, et Louis XIV le révoqua tout bonnement¹⁶⁹. Sous Henri IV, l'édit ne fut pas non plus vraiment appliqué à la lettre ; toutefois il permit aux protestants et aux catholiques de retrouver la paix et la liberté de culte qui leur avaient fait tant défaut pendant près d'un demi siècle.

Le tourbillon qui me donnait la chasse
Ne vient plus m'assaillir.
La peur s'enfuit et l'ennuyeux tourment
Ne peut longuement être
Ici, où je vois naître
L'espoir heureux d'un nouveau changement [...].

France a été à ses Français amère,
Et l'a été longtemps :
Mais maintenant ses entrailles de mère
Connaissent ses enfants.

¹⁶⁸ Fait étrange, nous n'avons pas trouvé de chansons écrites pour relater ou commenter le sacre d'Henri qui eut lieu un an après son abjuration.

¹⁶⁹ Par la promulgation de l'Edit de grâce d'Alès le 28 juin 1629, Louis XIII interdit les assemblées politiques et supprime les places de sûreté protestantes. Toutefois, la liberté de culte, établie par l'Edit de Nantes, est maintenue. Louis XIII restaure par ailleurs la liberté de culte des catholiques dans les territoires jusque-là réservés au culte protestant. Son fils Louis XIV, à partir des années 1660 mènera, quant à lui, une véritable politique de conversion des protestants au catholicisme à travers tout le royaume. Officiellement, cette politique de conversions plus ou moins forcées fut efficace, bien qu'on puisse imaginer que nombre de ces nouveaux convertis au catholicisme aient continué *ès maisons* et officieusement à pratiquer leur culte originel. Le 18 octobre 1685, persévérant dans cette voie, le souverain Louis XIV signa l'Edit de Fontainebleau qui révoquait le versant religieux de l'Edit de Nantes, interdisant dès lors le protestantisme sur le sol français.

Elle les appelle et ils lui vont après¹⁷⁰.

Quelques vers désignent Henri IV comme le sauveur de la France. Selon leur auteur, le sort du pays entre ses mains ; l'espoir en des jours meilleurs est alors traduit par les derniers vers de la chanson :

Henri mon Roi presque mon Dieu suprême,
Me ployant ton chef d'un diadème
Dessus moi souverain ;
Garde la paix, qui garde tes François,
Et pour rendre domptée
L'injustice effrontée
Fais lui mâcher la bride de tes lois :
Car la bonne justice
Est de la paix la garde et la nourrice [...].
Fuis loin de nous, fuis, Guerre, fuis encore
Sans jamais revenir [...].

Et que la Paix, avec toutes ses sœurs,
Foy, Liesse et Assurance,
Droiture et bienveillance,
Versent sur nous le miel de leurs douceurs,
Et que de Dieu la crainte
Rende la paix et assurée et sainte [...]¹⁷¹.

Cette chanson fait ainsi partie des chansons élogieuses envers le roi qui se développèrent dès les années 1594-1595, c'est-à-dire après son sacre et son entrée dans Paris. Elle instaure déjà des images et représentations du souverain qui seront fort utilisées afin d'affirmer plus encore le pouvoir du nouveau souverain : celles du roi juste et bon, incarnation du destin de la France, roi pacificateur et libérateur du royaume. Toutefois, des odes militantes précèdent ces textes favorables aux souverains ; l'outil de propagande que constitue la chanson sera dans un premier temps l'instrument redoutable dont s'arme la Sainte-Ligue, ennemie du Béarnais.

¹⁷⁰ Extraits du *Cantique de l'Edit de Nantes* in Paul Mironneau, *Chansonnier Henri IV, op. cit.*, p. 52.

¹⁷¹ *Ibidem*.

III-1-2. L'utilisation propagandiste¹⁷² des chansons populaires

L'esprit sauvage du monstre qui se rit de tous les ordres et de toutes les règles, se révèle dans le premier phénomène qui accompagne l'approche et la présence du dieu. C'est le *vacarme* et sa proche contrepartie : le *silence de mort*. Le vacarme dans lequel Dionysos lui-même et sa suite divine font de leur entrée, le vacarme que déchaîne la horde humaine touchée par son esprit est un vrai symbole du choc spirituel. Avec un effroi qui est en même temps ravissement, avec une émotion semblable à la paralysie, jugulant toutes les sensations naturelles et habituelles, le monstrueux pénètre soudainement dans l'être-là. Et au moment de la plus haute intensité, c'est comme si le fracas de la folie était en réalité le plus profond silence¹⁷³.

D'autres chansons, plus engagées, furent en effet utilisées pour refléter l'idéologie religieuse. Protestants et catholiques de la Ligue adoptèrent ce genre musical afin de propager leurs idées, leurs croyances, et rallier le plus grand nombre à leurs causes. Pierre de L'Estoile, mémorialiste, a pris soin de relever certaines des chansons qui furent composées au sein de la Ligue. En effet, quoique fervent royaliste, il ne quitta pas Paris pour Tours lorsque la capitale devint en 1588 bastion de la Ligue. «[...] Attentif au jour le jour à l'évolution de l'opinion publique à travers les innombrables pasquins, chansons, vers et libelles en tous genres qu'il copiait, achetait ou récupérait par divers moyens [...]»¹⁷⁴, il collecta et présenta les informations qu'il recueillit dans ses *Mémoires-journaux*. Aussi, comme le relève Paul Mironneau, «[...] l'une des sources les plus riches sur les chansons et pamphlets de la Ligue est [paradoxalement] extérieure et même hostile au mouvement»¹⁷⁵. Ainsi, dans son *Journal pour le règne d'Henri IV et le début du règne de Louis XIII*, Pierre de L'Estoile transcrit-il une chanson tout simplement intitulée *Chanson de la Ligue* dans laquelle les catholiques ligueurs font valoir la légitimité de leurs actions contre les troupes du roi huguenot :

Si pour vivre heureux et content,
Il faut renoncer à la Ligue ;

S'il faut être aussi inconstant
En la foi que la politique...
Sus, sus, faites moi donc mourir !
Il n'est que de mourir martyr¹⁷⁶ !

¹⁷² Le terme *propagande* est apparu selon le *Nouveau petit Robert* au XVII^e siècle. Ce dictionnaire nous en donne la définition suivante : «*institution pour la propagation de la foi chrétienne*» Josette Rey-Deboye et Alain Rey (dir.), *Le nouveau petit Robert, dictionnaire de la langue française*, Paris, Dictionnaire Le Robert, 2000, p. 2019. Peut-être un peu postérieur à l'époque qui nous intéresse, ce terme définit toutefois bien l'utilisation que les fervents catholiques de la Ligue et les Jésuites, ainsi que leurs opposants huguenots, ont fait des arts afin de diffuser leur doctrine. Les royalistes utiliseront de même l'art comme «outil de propagande», afin d'asseoir le pouvoir d'Henri IV. C'est pourquoi nous employons ce terme bien explicite dans notre étude.

¹⁷³ Walter F. Otto, *Dionysos, le mythe et le culte*, op. cit., p. 99.

¹⁷⁴ Paul Mironneau, *Chansonnier Henri IV*, op. cit., p. 55.

¹⁷⁵ *Ibidem*.

¹⁷⁶ Extrait de la *chanson de la Ligue* in Leroux de Lincy, *Recueil de chants historiques français*, op. cit., p. 539-540-541.

Cette chanson est un véritable objet de propagande pour la cause catholique et un appel à l'insurrection. Tout sert de prétexte à la lutte et l'objectif étant de toucher plusieurs fibres sensibles du public catholique, les questions religieuses, politiques et économiques sont ici mélangées afin de rassembler les ouailles au combat :

S'il faut voir en France prêcher
Partout de Calvin l'hérésie,
Et s'il faut voir aux pieds fouler
Le saint sacrement de l'Hostie...
Sus, sus, faites moi donc mourir !
Il n'est que de mourir martyr ! [...].

S'il faut souffrir de profaner
Les bénéfices de l'Eglise,
Les vendre, acheter et troquer,
Comme si c'était marchandise...
Sus, sus [etc...] [...].

S'il faut acheter chèrement
De la justice les offices,
Et vivre, après cela de présents et d'épices
Sus, sus [etc...] [...].

S'il faut que de nouveaux impôts,
De nouvelle dace et décime,
Du peuple et du clergé le dos
Soit chargé, tant qu'on les opprime...
Sus, sus [etc...] [...]¹⁷⁷.

L'auteur exhorte les catholiques à se défendre, leur honneur sera sauf puisqu'ils mourront en martyrs et, de plus, s'ils ne défendent pas leur intérêt lorsque le roi les aura vaincus, le malheur les attend :

Lors des catholiques français
Seront, par le roi de Navarre,
Traités, comme sont les Anglais
Par la Jésabel d'Angleterre [...].

Il faut donc prendre les armes ! Français catholiques, insiste l'auteur et «se réjouir de voir la Ligue reflourir !»¹⁷⁸.

¹⁷⁷ Extrait de la *chanson de la Ligue* in Leroux de Lincy, *Recueil de chants historiques français, op. cit.*, p. 539-540-541.

¹⁷⁸ Extraits de la *chanson de la Ligue* citée par Pierre de L'Estoile, *Journal du règne d'Henri IV, roi de France et de Navarre*, [Paris], Gallimard. (3 tomes), (3^{ème} édition, Réimpression de l'édition de La Haye, les frères Vaillant, 1741), tome III, p. 356. Il est intéressant de noter ici que la propagande royaliste se servira d'une image que la Ligue aura employée au préalable : celui du retour du printemps, d'un âge plus doux, plus prospère, fort attendu après celui de la rigueur, du froid et de la mort. Comme les fleurons de la Fleur de Lys qui bientôt vont bourgeonner et éclore – selon certaines œuvres royalistes – ce sont ici les fruits de la Ligue – encore fertile et vivace – ces idées et ces actions qui peuvent «renaître». Si les fidèles écoutent cet appel, se mobilisent et y répondent, la Ligue, tel un phœnix, aura la capacité de revivre.

III-1-2-1. Les chansons ligueuses contre le nouveau souverain

Nous pouvons trouver ainsi un grand nombre de chansons issues de l'époque des guerres de religion, qui étaient utilisées pour galvaniser les catholiques et les inciter à prendre les armes, en leur assurant qu'ils étaient dans leur bon droit. La propagande ligueuse était très organisée. En outre, elle a très vite compris que les nouvelles techniques de l'imprimerie pouvaient être des alliées de choix afin de diffuser leurs idées. «[Ainsi,] activement orchestré, le programme [de la Ligue] mobilisa l'imprimerie parisienne, il généra une prolifération de libelles enflammés, de prêches exaltés et son lot de rumeurs, de nouvelles, sans oublier l'estampe, bon véhicule d'émotions fortes et de positions bien tranchées. Rien n'a été épargné pour entraîner les cœurs et les âmes du côté de la défense de la France ultra-catholique»¹⁷⁹. Dans son intense activité de propagande et de controverse politique, la Ligue n'a pas omis, bien entendu, d'utiliser la chanson. Au contraire, elle a déployé un extraordinaire dynamisme à en composer et à en distribuer en masse. Dans ces chansons ligueuses, nous pouvons identifier deux idées qui reviennent comme des *leitmotive*. Dans un premier temps, l'objectif de la Ligue était de démontrer au peuple français que ces guerres fratricides, les torrents de sang écoulés, la misère et la famine n'étaient que la conséquence logique de l'affront que la France avait commis envers Dieu. On ne récolte que les fruits que l'on a semés ! Le peuple français s'est éloigné de Dieu en se ralliant à la religion réformée, il fait maintenant l'objet de sa fureur. Dans son ouvrage sur les guerres de religion, Denis Crouzet constate que ce message est en effet récurrent dans l'idéologie de l'Union catholique et que «contre une pensée ligueuse axée sur la faute collective et le refus du monde, l'amendement et la pénitence, le discours royaliste est d'abord consolatoire évacuant la référence à la culpabilité des hommes»¹⁸⁰. Le salut de la France est alors entre les mains des Français qui doivent faire disparaître l'hérésie de leur sol, car comme le relève Paul Mironneau, derrière cet inquiétant message, il y a «la conviction que cette déchirure temporaire effacée, l'ordre et la tranquillité publique reviendront dans le royaume»¹⁸¹, une fois les protestants chassés de France. Henri IV et ses troupes sont donc représentés dans certaines chansons comme le fléau à combattre, l'affliction du peuple catholique français : «ce qui domine, c'est la certitude entretenue par les prédicateurs de la Ligue que les maux du temps, la menace même que fait peser Henri de Navarre, représentent un "fléau" divin, une épreuve envoyée au royaume pour qu'il expie ses faiblesses face à l'hérésie»¹⁸². *La chanson de remontrance au Roy de*

¹⁷⁹ Paul Mironneau, *Chansonnier Henri IV, op. cit.*, p. 55.

¹⁸⁰ Denis Crouzet, *Les guerriers de Dieu, la violence au temps des troubles de religion*, Seyssel, Champ Vallon, 1990, tome I, p. 571.

¹⁸¹ Paul Mironneau, *Chansonnier Henri IV, op. cit.*, p. 55.

¹⁸² *Ibid.*, p. 60.

Navarre, rapportée par Pierre de L'Estoile, illustre très bien ce que nous venons de souligner. Dès les premiers vers, l'auteur évoque la vengeance de Dieu, la punition qu'il a prodiguée à la France en envoyant Henri de Navarre. Ce dernier lui même est "montré du doigt" : l'hérétique ne peut rien contre la toute-puissance de Dieu qui se vengera de lui s'il ne reconnaît pas l'Eglise catholique.

Dieu, qui voit le méchant
Régner en sa malice,
De son glaive tranchant
Il en fera justice.
Combien qu'il soit par longtemps attendant,
Le droit à chacun est rendant.

O Henri de Bourbon,
Note bien ce précepte
Et le reçois pour bon,
D'autant qu'il admoneste
Que, si ne fais vers ton Dieu autrement,
Il te punira aigrement [...].

Ce n'est pas bien fonder
(Pour régner) l'entreprise,
Que de vouloir bander
Contre la sainte Eglise.
Car, par ce point, jamais n'y parviendras,
Et fais tout ce que tu voudras [...].

Ton vrai chef-d'œuvre, c'est
De faire pénitence,
Et au Pape, à qui est
Donné toute puissance,
Lui requérir avec contrition,
De tes maux l'absolution.

Puis, feras le serment
D'abolir l'hérésie,
Et très étroitement,
Sans nulle hypocrisie,
Feras punir, avec tes prédicants,
Tous ceux qui seront délinquants.

Autrement, tiens et crois
De n'avoir la couronne !
Car, à tels gens que toi,
Jamais Dieu ne la donne.
Quoique tu sois d'icelle successeur,
Si n'en seras pas possesseur [...]¹⁸³.

Les derniers vers peuvent s'adresser à Henri IV comme au reste des Français ; c'est dans ce couplet que l'auteur énonce plus explicitement la punition, la vengeance de Dieu contre la France qui a accueilli l'hérésie :

Si Dieu te tient ainsi,
C'est pour punir le vice
De son peuple endurci
Du tout en maléfice.

¹⁸³ Extraits de *la chanson de remontrance au Roy de Navarre* citée par Pierre de L'Estoile, *Journal du règne d'Henri IV, roi de France et de Navarre*, op. cit., p. 340-341.

Comme un fléau, de toi se veut aider,
Pour faire son peuple amender [...] ¹⁸⁴.

L'invective finale résume à elle seule toute la haine de la Ligue face à ce prétendant au trône de confession huguenote :

Mès qu'il ait fait de toi,
Tu auras ton salaire.
Non pas que tu sois roi,
Mais bien, tout au contraire !
De tes beaux faits si fort de châтира
Qu'à jamais mémoire en sera !» ¹⁸⁵.

La deuxième idée que nourrit la Ligue dans ses chansons, c'est "l'hypocrisie" dont fait preuve le roi au sujet de sa conversion. La véritable foi d'Henri suscita, nous l'avons déjà constaté, la suspicion auprès de nombreux Français. Lorsque les victoires du Béarnais et de ses troupes se firent plus nombreuses, lorsque la lassitude du peuple se fit de plus en plus vive et que les Français se détournèrent de la fureur fanatique de la Ligue, craignant que leur pays ne tombe entre des mains étrangères, la Ligue changea son fusil d'épaule. Comme le note Paul Mironneau, «on perçoit déjà dans *la chanson de remontrance au Roy de Navarre* [que Pierre de L'Estoile date de 1590] ¹⁸⁶, l'embarras de la Ligue, ses difficultés à rendre crédible les forfaits qu'elle met au compte de ce prince tolérant et respectueux des églises» ¹⁸⁷. Le *leitmotiv* qui se développe alors est que le Béarnais est un menteur impénitent. Le roi gagne du terrain, les victoires se font nombreuses, mais Henri, comme les Ligueurs, sait déjà dans les années 1592-1593 que, pour pallier aux invasions étrangères et mettre un terme aux guerres fratricides, l'abjuration serait le seul remède efficace : «il y avait alors urgence [pour la Ligue] à dénoncer l'in vraisemblance de cette conversion, de l'instruction même du roi dans la foi catholique, discipline à laquelle celui-ci a laissé entendre qu'il se soumettrait, dans une déclaration du 4 avril 1592» ¹⁸⁸. Dans la chanson citée un peu plus bas, les vers font donc allusion à l'abjuration du roi qui semble imminente, étant donné qu'il a accepté d'épouser la religion catholique. Ces vers ne cachent pas la méfiance des membres de la Sainte-Union face à cette déclaration du souverain :

Nom de roi très chrétien
Tu veux avoir le titre,
Ne dérogeant en rien
De ce que ton ministre ¹⁸⁹

¹⁸⁴ Extraits de *la chanson de remontrance au Roy de Navarre* citée par Pierre de L'Estoile, *Journal du règne d'Henri IV, roi de France et de Navarre, op. cit.*, p. 340-341.

¹⁸⁵ *Ibid.*, p. 342.

¹⁸⁶ On peut toutefois penser que cette chanson est antidatée par Pierre de L'Estoile ou qu'il y a eu erreur. Cette chanson pourrait en effet avoir été écrite plus tard, étant donné qu'il est question ici de la conversion d'Henri et que celui-ci n'a déclaré vouloir s'instruire à la religion catholique qu'en avril 1592.

¹⁸⁷ Paul Mironneau, *Chansonnier Henri IV, op. cit.*, p. 60.

¹⁸⁸ *Ibidem.*

¹⁸⁹ Trois ans se sont écoulés depuis que, proclamé nouveau souverain de France à la mort d'Henri III, le roi de Navarre a promis solennellement de se faire instruire dans la religion catholique, reconnaissant ainsi que seule

T'a imprimé dedans l'entendement,
Te prêchant hérétiquement [...].

Depuis onze cents ans,
On n'a point vu en France
Que de bons rois chrétiens,
Qui en grand' révérence
Ont tous reçu le sacre avec serment
De vivre catholiquement.

**Tu fais courir un bruit
Que seras catholique :
Tu n'y fus onc instruit,
Ni n'en as fait pratique,
Mais, au contraire, on t'a vu protester
D'être toujours comme as été.**
[C'est nous qui soulignons].

Du bon roi Saint Louis
Ton droit tu veux prétendre,
Et jamais tu n'ouis
Ni n'as voulu entendre
L'instruction qu'il donna à son fils
Connaissant son âge préfix.

Puis donc que d'icellui
Tu prends ton origine,
Fais tout ainsi que lui
En la foi et doctrine.
Alors le peuple, avec un grand honneur,
Te recevra roi et seigneur¹⁹⁰.

Les mêmes propos de défiance envers l'abjuration d'Henri sont présents dans une deuxième chanson. Il s'agit de *la chanson nouvelle du Biernois*, intitulée aussi, comme c'est le cas dans l'anthologie de Paul Mironneau, *la chanson de Jean Sendreux*. Le titre de cette chanson est un jeu de mots ; les Catholiques y raillent Henri IV qui à l'époque n'a pas encore pu récupérer la ville de Dreux encore ligueuse. *La chanson de «Jean Sendreux»* est un pied de nez à *Henri sans Dreux*, roi de Navarre¹⁹¹. Cette chanson recueillie par Pierre de L'Estoile est datée de 1589 ; toutefois, comme le note Paul Mironneau, il serait plus vraisemblable qu'elle fut écrite pendant ou après le mois de mars 1590 : «en effet Henri IV doit alors lever le siège de Dreux

cette conversion pouvait lui permettre de mériter une couronne dont son hérésie l'écartait. Henri ne se convertit toutefois pas. Il craint dans un premier temps de perdre l'appui de ses coreligionnaires, ses plus fervents et puissants partisans contre la Sainte-Union. Aussi préfère-t-il attendre un succès décisif qui pourrait modifier l'opinion de son peuple. Or, en 1592, malgré ses victoires à Arques et Ivry, le triomphe total et définitif escompté est bel et bien compromis. Ses troupes essuient des échecs en des places stratégiques telles Paris ou Rouen. La Ligue met alors Henri devant ses contradictions et sème le doute chez la population ayant eu foi en ses promesses. Les choses se précipitent alors. Face à ces considérations politiques, fin 1592 – et bien que lui n'abjurera jamais –, le proche ministre d'Henri IV, Sully somme le roi d'épouser la religion catholique.

¹⁹⁰ Extraits de *la chanson de remontrance au Roy de Navarre* citée par Pierre de L'Estoile, *Journal du règne d'Henri IV, roi de France et de Navarre*, op. cit., p. 341-342-343.

¹⁹¹ Paul Mironneau note que «le roi lui-même dut avoir connaissance de la chanson puisque après ce succès, [Henri IV finit par reprendre la ville de Dreux aux Ligueurs en juillet 1593] il plaisantait devant la duchesse de Guise [le roi aimait particulièrement s'adonner aux jeux de mots et aux calembours], venue le trouver : «ma cousine, vous voyez un roi poudreux mais non cendreux [sans Dreux]». Paul Mironneau, *Chansonnier Henri IV*, op. cit., p. 58.

devant l'arrivée de Mayenne et se replier à Nonancourt»¹⁹². Dans cette chanson, la Ligue réitère le reproche d'hypocrisie faite précédemment à Henri IV, «dénonçant ce qui paraît à beaucoup comme une simple manœuvre»¹⁹³ politique. Pour la Ligue, Henri est un roi rusé, mais non sincère ; le message qui doit ressortir de cette chanson est que, lorsque ce dernier tiendra les Français sous son joug, il effectuera très certainement une dernière volte-face et abrogera son abjuration :

Tu fais le Catholique,
Mais c'est pour nous piper,
Et comme un Hypocrite,
Tachent [sic] à nous attrapper ;
Puis, soubz bonne mine,
Nous mettre en ruine.
Iean Sendreux, malheureux
Retire-toy arriere
Tu as les pies poudreux [...].

Pour couvrir ta malice
Prend la peau d'un renard,
Mais de tel artifice
Et de toy Dieu nous gard,
Et de tes politicques,
Pirs que Hereticques.
Iean Sendreux, etc. [...].

Ta face Hypocrite,
Sentant son Harlequin
Et son feu Hereticque,
Tendoit à ceste fin,
Nous faire apparostre
Que tu voulois estre. [...]¹⁹⁴.

Les derniers vers s'adressent à la noblesse française qui a rejoint les rangs d'Henri de Bourbon. Cette chanson exhorte les nobles et tous les Français à livrer bataille, comme l'ont fait Sens et d'autres villes, qui sont citées comme des exemples à suivre :

Les villes que tu as prises
Tesmoigneront tousjours
Comme de telle entreprise
As joué les fains tours :
Leur faisant promesse
D'aller à la Messe.

Sens ville Catholicque,
Te montrant sans obeir,
Qu'à un Roy Hereticque
Il ne faut obeir [...].

Vive la Sainte Ligue,
Vite tous les ligueux,
Leglise Catholicque,
Et tous les bons seigneurs,
Qui, sans nulle enuye,
Employent leur vie.

¹⁹² Paul Mironneau, *Chansonnier Henri IV*, op. cit., p. 58.

¹⁹³ *Ibidem*.

¹⁹⁴ Extrait de la *chanson de Jean Sendreux* in Paul Mironneau. *Ibid.*, p. 57-58.

Noblesse Catholique,
Mais à quoy pensez vous,
De suiure vn Hereticque,
Qui se mocque de vous
Il se donne carriere,
Se morgue en derriere¹⁹⁵ !

La Ligue est sûre que l'Eglise catholique et ses ouailles vaincront Henri IV et l'hérésie ; Dieu combat à ses côtés, et le dénouement de ces guerres sera sa victoire :

Dieu permet Hereticque,
Quelques fois dominer,
Ensemble Hypocrite,
Pour quelque temps regner :
Mais la fin finable
En est miserable¹⁹⁶.



Tableau 20 – Procession de la Ligue dans l'île de la Cité

Atelier de François Bunel, fin du XVIe siècle.
Huile sur toile, Paris, Musée Carnavalet.

¹⁹⁵ Extrait de la *chanson de Jean Sendreux* in Paul Mironneau, *Chansonnier Henri IV*, *op. cit.*, p. 57-58.

¹⁹⁶ *Ibidem*.

III-1-2-2. Les derniers soubresauts de l'Hydre à l'agonie

Peu à peu, la Ligue se voit toutefois mourir. Après des années de lutte, la lassitude de ces guerres fratricides et de leur cortège de massacres, pillages, tributs, dévastations et famines, se fait de plus en plus sentir. Comme le note Corrado Vivanti, l'auteur du *Panathénaïque* avait certainement raison lorsqu'il écrivait :

tout le peuple était si las de ceste guerre contre son roy, laquelle a esté en toutes façons malheureuse, que les armes luy tombent des mains. Le goust de la paix [...] est trop doux [...], le desir de vivre en repos, de labourer la terre, de restablir du tout le commerce, d'eslever ses enfans en tranquillité s'est tellement coulé aux esprits des François comme un douce haleine [sic], qu'il n'y plus moyen de les enflammer à la guerre¹⁹⁷.

Et l'auteur de rajouter : «en réalité, une seule chose encore pouvait faire courir le peuple aux armes : lui laisser entrevoir la poursuite de la guerre civile. Les populations en colère se soulevaient, mais pour se retourner contre les ligueurs, désormais considérés comme les responsables du conflit»¹⁹⁸. Ainsi, si la Ligue reste active jusqu'en 1593, elle n'est elle-même plus épargnée par les chansons satiriques et autres pamphlets. Après la fureur de Dieu, l'hypocrisie d'Henri était le thème de la dernière chance pour persuader les Français de se joindre à la Sainte-Union. Mais, à partir des années 1593, les chansons royalistes hostiles à la Ligue et mettant le souverain à l'honneur se font plus nombreuses. Un fervent partisan de l'Union catholique, dénommé Dorléans¹⁹⁹, continue toujours à écrire des chansons de ralliement, mais l'on sent bien aussi que ses chansons témoignent de sa désolation face à une Ligue de plus en plus abandonnée, en perte de vitesse et de reconnaissance. Paul Mironneau relève trois chansons de cet auteur, faisant toutes partie du *banquet et après dînée du comte d'Arète*, dialogue dans lequel «l'auteur déploie toutes les ressources de son abondante culture et construit [l'action] “dans un cadre à la Boccace”, sur une fiction narrative et poétique qui relève ses goûts littéraires raffinés (il y a çà et là des emprunts à Ronsard et Pétrarque)»²⁰⁰. *Le banquet et après dînée du comte d'Arète* est paru en février 1594, mais il fut «sans doute écrit dès 1593 et coïncide donc avec le moment où Henri [est déjà] converti»²⁰¹. La fin est proche pour la Ligue et l'auteur du dialogue l'a bien compris. «L'appui de l'Espagne, qui répugne à beaucoup, ne lui paraît pas devoir constituer un obstacle pour empêcher le pire : la conquête

¹⁹⁷ *Le Panathénaïque, qui est une exortation [sic] de Lyon, Orleans, Bourges et autres villes à ceux de Paris et autres qu'on veut assujettir à l'espagnol, de se remettre promptement à leur exemple en l'obeissance de Henry le Grand, Tres-Chrestien, tres-invincible et tres-debonnaire Roy de France et de Navarre*, Lyon, 1594. Référence empruntée à Corrado Vivanti, *Guerre civile et paix religieuse dans la France d'Henri IV*, op. cit., p. 15.

¹⁹⁸ *Ibidem*.

¹⁹⁹ Il s'agit de Louis Dorléans «avocat au Parlement, [...] figure en vue du parti des “Seize” et l'un des plus talentueux pamphlétaires de ce mouvement». Paul Mironneau, *Chansonnier Henri IV*, op. cit., p. 61.

²⁰⁰ *Ibidem*.

²⁰¹ *Ibidem*.

définitive du trône par le Béarnais hérétique, relaps et persécuteur de la vraie foi»²⁰². Aussi, par l'intermédiaire de son personnage, Dorléans lance-t-il un appel : selon lui, avec la mort de la Ligue, se joint celle de la religion catholique ; pour remédier à cela, le seul moyen est de se battre :

Sans elle [la Ligue] le peuple de France
Gémissoit sous la violence
Et perdions la Religion,
Celuy doncq qui n'aura envie
Pour la Ligue espandre sa vie,
N'aura point mon affection²⁰³.

Dans les chansons de Dorléans, le *leitmotiv* de la fourberie d'Henri IV est encore une fois présent. L'auteur met ainsi dans la bouche de son personnage, le comte d'Arete, que «la messe ne fait pas le catholique»²⁰⁴. Un nouveau thème apparaît toutefois. Les chansons interprétées à une voix accompagnée du luth, et qui constituent des intermèdes musicaux²⁰⁵ dans ce dialogue, témoignent également d'une certaine rancœur que Dorléans nourrit vis-à-vis de l'aristocratie française. Son recul dans l'opinion et l'échec de ses tentatives, la Ligue les doit aussi à cette noblesse qui a quitté ses rangs pour suivre cet hypocrite et hérétique Henri de Bourbon. Aussi, dans la chanson *Que j'ay de douleur au courage*, Dorléans n'épargne-t-il pas les nobles ; «grande est [ici] la nostalgie d'une noblesse de vertu qui serait occupée à combattre pour la foi, appuyée par une opinion populaire efficacement mobilisée contre l'Hérésie» :

Que j'ay de douleur au courage
De voir la France, si peu sage,
Que laissant le chemin battu,
Elle court avecq frenaisie
Après l'hypocrite heresie,
Qui destruit elle et sa vertu.

Que j'ay d'ennuy qui me devore,
De voir ceux que l'Eglise honore,
Et quel engresse de son bien,
Et tournant leurs armes contre elle,
Chercher à la réduire à rien.

Que j'ay dans le cœur de tristesse,
De voir la Françoisie Noblesse,
Perdre l'honneur et le renom,
Et du blasme de perfidie,
Souiller le bouton de sa vie

²⁰² Paul Mironneau, *Chansonnier Henri IV*, op. cit., p. 61.

²⁰³ Extrait de la chanson *Je suis bien jeune, et plus tendrette (...)* in Paul Mironneau, *Ibidem*.

²⁰⁴ Réponse satirique, bien évidemment, aux célèbres mots d'Henri.

²⁰⁵ Le chant monodique accompagné au luth jouissait à cette époque d'un très grand engouement : «la pratique chantante idéalisée, celle de cercles d'amateurs, donne lieu à une forme de délectation et de plénitude que recherchent en elle les utopies et les activismes de tous les temps : musique harmonieuse et paroles sans concession, intransigeance et transparence du projet politique, perfection et droiture d'un discours sans détour et sans dissimulation». *Ibid.*, p. 62. Dorléans use habilement de la musique. Chanté par une jeune fille qui s'accompagne d'un luth, son message clair passe facilement auprès de ses auditeurs.

Et l'immortelle fleur de son nom²⁰⁶.

L'espoir de voir toutefois la noblesse et le peuple français faire volte-face, et la croyance en un dénouement heureux pour l'Eglise romaine, sont cependant présents dans cette complainte.

Dieu ne peut abandonner ses représentants et ses fidèles :

Toutefois que la terre fonde,
Que les monts au milieu de l'onde [l'onde],
Transportez, luy servent de murs,
L'Eglise point je n'abandonne
C'est une enclume ou Sathan donne
Qui rompt des marteaux bien plus durs²⁰⁷.

Dernier intermède musical dans le dialogue du comte d'Arète et de ses invités, la chanson *Vivez ligueurs* est aussi l'ultime recommandation : battez-vous ligueurs... vivez !

Vivez Ligueurs, que tant je prise
Maintenez la cause de Dieu.
Qui defend l'honneur de l'Eglise,
A le cœur aussis en bon lieu.

Le renom de vostre prouesse
Ne sera jamais effacé.
Le Bernois court à la Messe,
C'est vous qui l'y avez chassé [...].

S'il est, comme il est, droict et juste,
Venu le terme qu'il a mis,
Vous verrez que son bras robuste,
Brisera tous ses ennemis.

O quel regret le cœur m'entame,
Quand on vous fait tant de rigueurs.
Mais je dy tout bas en mon ame,
Vive la Ligue et les Ligueurs²⁰⁸.

De tels appels, de tels encouragements à se rallier encore à la cause de l'Eglise catholique, sont toutefois sans grands résultats. La mort de la Ligue est irrémédiablement annoncée. L'aspiration à voir s'achever ces guerres intestines s'affirmait vivement.

Dès 1590, au cours du premier siège de Paris par les troupes royales, la capitale avait vu des prises de position en faveur de la paix. Un certain Moret, rapporte L'Estoile²⁰⁹, et d'autres "bourgeois" avaient été jetés à la Seine pour avoir souhaité la fin du siège et des négociations avec "le roi de Navarre". Accusés de complicité avec l'ennemi, un procureur du Châtelet et quelques-uns de ses collègues avaient été écroués. A la mi-juin, de nombreux hommes du peuple s'étaient rassemblés dans les rues de la capitale, demandant du pain et la paix. Le 8 août, une véritable émeute avait éclaté, organisée par "un bon nombre de bourgeois de la ville" [...]. Des membres du clergé aussi sont accusés d'avoir pris part à la conjuration. En particulier le curé de Saint-Séverin, Jean Prevost, surnommé "le politique" pour ses sentiments monarchistes ; celui de Saint-Sulpice, Chavagnac, accusé d'hérésie et appelé, de ce fait, "le ministre", ainsi que "le pape des Halles" ; René Benoist, curé de Saint-Eustache ; trois paroisses parmi les plus populaires de Paris²¹⁰.

²⁰⁶ Extrait de la chanson *Que j'ay de douleur au courage* in Paul Mironneau, *Chansonnier Henri IV*, op. cit., p. 63.

²⁰⁷ *Ibidem*.

²⁰⁸ Extraits de la chanson *Vivez ligueurs* in Paul Mironneau, *Ibid.*, p. 64.

²⁰⁹ Pierre de L'Estoile, *Journal pour le règne de Henri IV*, op. cit., volume I, pp. 49 et 64-65.

²¹⁰ Corrado Vivanti, *Guerre civile et paix religieuse dans la France d'Henri IV*, op. cit., p. 15-16.

Après les victoires des troupes royales sur plusieurs villes et bastions séditieux, et les revers de fortune des ennemis du monarque dus à la lassitude du peuple, la conversion d'Henri IV au catholicisme porte à nouveau un coup, fatal celui-ci, à la cause ligueuse. Désormais, il n'y a plus «d'obstacles à l'accession d'Henri IV au trône de France. Les causes de la guerre civile sont éliminées. La paix peut revenir»²¹¹. Les protestations contre la Ligue fanatique et les guerres dans lesquelles elle a plongé la France éclatent dans tout le pays et dans toutes les couches de la société, jusqu'aux plus humbles, encourageant par là même les manœuvres du roi et de ses ministres.

Parfois les flambées de colère contre les partisans de la guerre rassemblaient un grand concours du peuple. A l'ouverture de la conférence de Suresnes en avril 1593, la délégation parisienne doit, pour sortir de la capitale, se frayer un chemin parmi une haie vociférant pour demander la paix. On applaudit les délégués qui lui étaient favorables ; on menace ses adversaires notoires, on les voue à tous les diables. Les villageois [...] accourent à leur passage, s'agenouillant au bord de la route et invoquent la paix les mains jointes²¹².

Des débordements sont même à déplorer ; la population – comme les ménades assoiffées de sang et honorant leur Dieu dans une orgie de chair crue, courant les montagnes et déchirant à pleines dents leurs proies – se laisse aller à des manifestations de violence, élan spontané et déchaîné des forces élémentaires, d'un désir exacerbé de vengeance contre celle qu'on considère désormais comme le bourreau de la France.

Hormis quelques fanatiques, la grande majorité du peuple ne suit plus [les fanatiques et prêcheurs ligueurs]. Il ne manque pas une occasion pour manifester ses sentiments avec violence. Ayant menacé la femme d'un avocat parisien qui s'était proclamée fidèle sujette d'Henri IV, un soldat wallon manque d'être déchiré par la foule accourue à la défense de celle-ci. Henri, crie-t-on, «puisqu'il était catholique [...], était leur roi» ; les Français n'avaient plus que faire de Wallons et d'Espagnols. Un autre homme du peuple, «en pleine rue, devant tout le monde», déchire et piétine la déclaration du cardinal-légat excommuniant tous ceux qui oseraient se présenter à la messe royale à Saint-Denis. Alors que la Ligue, dans les dernières semaines du siège, organise une procession pour demander à la Vierge protectrice le salut contre les armes des «hérétiques», un homme va jusqu'à crier, parmi les approbations de la foule, qu'il voulait plutôt demander à Dieu, à la Vierge, à tous les saints, «et spécialement à Madame Sainte Geneviève», la grâce de voir bientôt pendus les chefs de bande ligueurs et «bonne paix» régner sur la France²¹³.

Certains mémorialistes nous livrent également de précieux renseignements sur ce revirement de situation en faveur du Béarnais. C'est notamment le cas de Pierre de L'Estoile qui, dans son journal, relate divers moments mémorables, témoins de ce changement de cap et d'opinion de la population. Les actions et les propos populaires en faveur de la paix et du roi se multiplient à Paris :

la discussion entre quatre dames, épouses de parlementaires, et leur curé ligueur, est particulièrement instructive. Contre celui-ci, elles soutiennent que le roi, désormais bon catholique, ne saurait être considéré comme relaps : sa première conversion, la nuit de la Saint-Barthélemy, lui avait été extorquée ; l'Eglise de France a donc pouvoir de l'absoudre, d'autant plus que le pape n'a aucun pouvoir temporel sur Henri, souverain absolu, soumis à Dieu seul²¹⁴.

²¹¹ Corrado Vivanti, *Guerre civile et paix religieuse dans la France d'Henri IV*, *op. cit.*, p. 18.

²¹² *Ibid.*, p. 16.

²¹³ *Ibid.*, p. 18-19. Voir également Pierre de L'Estoile, *Journal pour le règne de Henri IV*, *op. cit.*, volume I, pp. 299-300 et 383.

²¹⁴ Voir également Pierre de L'Estoile, *Journal pour le règne de Henri IV*, *op. cit.*, volume I, p. 360.

Arguments savants : leur formulation juridique révèle l'origine sociale de ces femmes. Pour autant, leur éducation n'était pas développée au point de les rendre très supérieures à la population parisienne moyenne. En des termes plus simples, de semblables discours pouvaient convaincre des individus moins cultivés²¹⁵.

Mais également, comme le relève l'auteur plus loin, à travers tout le royaume :

en dehors de Paris, on relève des témoignages analogues. S'il est difficile de réunir une documentation exhaustive pour toute la durée du règne, quelques épisodes significatifs révèlent une évolution accélérée en faveur d'Henri IV. En même temps, les émeutes anti-ligueuses se multiplient, pour se muer bientôt en tumultes anti-nobiliaires. Homme de cour et historien autorisé, Pierre Matthieu relate qu'«à l'exemple de Paris, sembloit y avoir contention par toutes les provinces, quelles des bonnes villes auroient l'honneur de se remettre les premières en la voye de l'obeissance à leur Prince»²¹⁶.

La population du monde rural ne reste pas en marge et prend les armes afin de servir son souverain contre les dissidents :

entre la fin de 1593 et les premiers mois de 1594, de vastes parties de l'Auvergne, du Limousin, des Marches, de l'Angoumois, de la Guyenne et de la Gascogne prennent les armes «contre les pernicieux desseings des ennemys du Roy nostre Sire et les nostres mesmement [...], faulx et adhérens tant d'un que d'autre party, lesquelz ne tendent qu'à bastir leur grandeur de la ruine de Sa Majesté, de son estat et la nostre»²¹⁷.

La littérature ainsi que la musique, et notamment les chansons entonnées alors dans les campagnes françaises, témoignent, une fois de plus de ce revirement d'humeur. Corrado Vivanti indique, à juste titre, que «les premiers mouvements paysans, religieux et proches des ligueurs, élevaient eux aussi des plaintes contre les ruines que provoquait la guerre ; mais ils désignaient les huguenots comme responsables»²¹⁸. A l'image des chansons de propagande ligueuse, la population catholique en prise avec les guerres à répétition et la famine accuse, ces «huguenots meschans», «jurant et blasphémant», «jurant et reniant». «Ces Hugues plains de rage», «ces volleurs et larrons», pillant, prenant otage et «bruslant les maisons» étaient considérés comme responsables des infamies dont souffraient les innocents français catholiques. «Telle était la Complainte des pauvres Laboureurs»²¹⁹, diffusée lors des premières émeutes paysannes. Quelques mois plus tard, on rencontre les mêmes plaintes ; or, les «volleurs et larrons» ne sont plus les huguenots, mais les chefs ligueurs :

Dieu, qui a cogneu nos cœurs plains d'ambitions et de toute meschanceté, nous a voulu visiter de ses fleaux, peste, guerre et famine, que nous avons veu dans ce Royaume, mesme la guerre, qui a duré presque neuf ans sans aucune trefve, et fault croire que nous avons bien mérité d'avantage. Les grands ny les petits ne s'en peuvent dire exemptés, car, outre ce que la guerre a cousté la vie au feu Roy et à plusieurs Princes et grands Seigneurs, on a veu toutes les villes de ce Royaume au hazard d'estre prinses et saccagées sans en exempter aucune. La guerre estant generale par tout ce

²¹⁵ Corrado Vivanti, *Guerre civile et paix religieuse dans la France d'Henri IV*, op. cit., p. 19.

²¹⁶ *Ibidem*.

²¹⁷ *Ibid.*, p. 25.

²¹⁸ *Ibid.*, p. 23.

²¹⁹ Citée sous ce nom par Corrado Vivanti et restituée à la page 23 de son ouvrage, cette complainte est relevée sous le titre *Mon Dieu où est le temps ?*, par Claude Duneton dans son *Histoire de la chanson française*, op. cit., p. 337.

Royaume, voire un grand nombre d'icelles ont passé par les mains de leurs ennemis, et Dieu sçait comme ils ont traictés avec leurs familles²²⁰.

Ce type de document, souligne l'auteur, montre «le mécanisme de la révolte [mais] témoigne aussi de l'évolution politique des paysans»²²¹ :

ils y évoquent le souvenir de la «paix royale» et voient en le roi leur protecteur. Il s'agit d'un roi selon le modèle d'une tradition profondément ancrée dans le peuple : protecteur des humbles, il redresse les torts perpétrés, évidemment à son insu, par ses hommes mêmes²²².

La propagande des politiques s'insère dans cette mouvance qu'ils exploitent, à leur fin, contre la menace ligueuse et étrangère encore vivace. C'est ainsi que seront de plus en plus largement diffusées des chansons sinon huguenotes tout du moins royalistes, qui reflètent bien souvent la pensée d'un peuple lassé de souffrir de ces guerres à répétition.

III-1-2-3. La mort de la Ligue et le réveil du patriotisme français

La responsabilité de la néfaste Ligue dans les maux et souffrance de la France constitue dès lors un des thèmes privilégiés et récurrents des chansons qui se propagent peu à peu en faveur du roi. Leurs auteurs dénoncent les funestes machinations qui, sans les actions du sauveur Henri de Navarre, auraient pu conduire la France à sa perte. C'est en effet l'Union catholique qui s'est alliée avec les Espagnols et les Italiens, et c'est par sa faute que la France risque de se voir démembrée. On assiste ainsi à un véritable retournement de situation. Les thèmes développés dans les chansons ligueuses sont détournés : cette fois, c'est elle qui est «montrée du doigt» et doit subir les foudres du divin. Car Dieu, comme c'était le cas dans les chansons ligueuses, est pris à partie. Cependant, si pour les auteurs et compositeurs de la Sainte Union, Dieu avait ainsi laissé les guerres fratricides terrasser le peuple français pour se venger de son adhésion à la religion hérétique, dans les chansons royalistes, Dieu est maintenant présent avec ceux qui, au contraire, reconnaissent Henri comme roi légitime. Ne perdons pas de vue que, sous Henri IV, la monarchie absolue de droit divin instaurée petit à petit sous François I^{er}, et qui avait été quelque peu éclipsée pendant les guerres de religion, va prendre plus de vigueur et refleurir, selon un thème également fort utilisé : celui du retour de l'âge doré. Henri est l'héritier légitime au trône selon la volonté divine, Dieu se range à ses côtés puisqu'il lui permet de gagner du terrain sur ses ennemis ; combattre aux côtés de ses opposants fanatiques, c'est se risquer à aller à son encontre. Dans ses correspondances, Henri IV lui-même cite le nom du Seigneur pour expliquer ses victoires : «Il a plu à Dieu de

²²⁰ Cette remontrance est contenue dans un *Advertissement au Tiers Estat de Perigord estant hors des villes et forts*. Référence empruntée à Corrado Vivanti, *Guerre civile et paix religieuse dans la France d'Henri IV*, *op. cit.*, p. 23.

²²¹ Corrado Vivanti, *Ibid.*, p. 25.

²²² *Ibidem*.

m'accorder ce que j'avais le plus désiré : d'avoir moyen de donner une bataille à mes ennemis [...]»²²³. A l'usage de Corisande sa maîtresse, il emploiera le même argument : «C'est un effet de la justice de Dieu qui témoigne évidemment à mes ennemis ce que doivent attendre ceux qui portent les armes contre leur devoir»²²⁴. Janine Garrisson relève que «des vers très ordinaires mais faciles à chanter reprennent ce thème pour mieux l'enfoncer dans les esprits»²²⁵. Il s'agit du *cantique faict en l'honneur de Dieu par Henri de Bourbon après la bataille obtenue sur les ligueurs en la plaine d'Ivry* (déjà cité plus haut) dans lequel Henri loue Dieu de s'être ainsi joint à sa cause :

Puis qu'il te plaist, Seigneur, d'une heureuse poursuite
 Espandre, libéral, sur moy ton serviteur,
 Un monde de bien-faicts, et qu'ores en ma faveur
 Tu as mis justement mes ennemis en fuite [...].

C'est toy, Seigneur, qui as parachevé cest œuvre,
 Cest œuvre tout entier, ô mon Dieu, tu l'as faict,
 Tu t'es servi de moy pour le rendre parfait,
 Et sur moy en cela ta bonté se descouvre²²⁶.

La Ligue perd en importance et en crédibilité. On se réjouit de plus en plus des victoires du roi, et les chansons se font dénonciatrices des vils procédés de ces dissidents fanatiques. Décrite en des termes souvent peu élogieux, elle est désormais considérée comme :

[...] un monstre odieux
 Remply de rage et de perfidie,
 A Dieu et aux hommes hayneux,
 Et plein de fureur estourdie ;
 La Ligue est yssue d'enfer,
 Fille aisnée de Lucifer²²⁷.

On se réjouit du tournant qu'a pris l'Histoire avec l'arrivée d'Henri de Navarre²²⁸ et de la déroute des bourreaux de la France. Reprenant les thèmes de l'imposture et de l'hypocrisie largement diffusés par les prêcheurs ligueurs, l'auteur de la *chanson nouvelle sur la tyrannie de la Ligue* témoigne de ces sentiments haineux envers la Sainte Union :

Celuy qui est bon François
 Maintenant se resjouïsse,
 Car il faut qu'à ceste fois
 Le Lorrain d'honte rougisse
 Puisque par l'aide de Dieu
 Sommes mis en nostre lieu,
 Et que nous faisons la figue (bis)

²²³ Henri de Navarre cité par Janine Garrisson, *Henri IV, op. cit.*, p. 155.

²²⁴ Lettre datée du 5 avril 1590 écrite par Henri de Navarre cité par Janine Garrisson, *Ibidem*.

²²⁵ *Ibidem*.

²²⁶ Extrait du *Cantique faict a l'honneur de Dieu par Henry de Bourbon IIII de ce nom, tres-chrestien Roy de France et de Navarre, apres la bataille obtenue sur les Ligueurs en la plaine d'Ivry, le 14 de Mars, 1590* in Paul Mironneau, *Chansonnier Henri IV, op. cit.*, p. 73-74.

²²⁷ Extrait de la *chanson nouvelle de la Ligue* in Leroux de Lincy, *Recueil de chants historiques français, op. cit.*, p. 491.

²²⁸ Voir infra annexe III, p. 686-687.

Ce n'est plus le Béarnais qui doit être considéré comme sournois, il convient désormais de mettre à jour la perfidie de la Ligue. C'est elle qui désirant en premier lieu protéger ses intérêts s'est alliée à l'ennemi étranger :

[...] au commencement
Nous tenoit tous en misères [...].
Ha ! disoyent ces imposteurs,
Vrais charmeurs et vrais Sirènes,
Vous n'aurez plus d'exacteurs
De tant d'exactions vaines.
Nous vous acquerrons un roy
Qui vivra selon la Loy ;
Voilà le project incique (bis)
Dont nous endormoit la Ligue, Ligue, Ligue²³⁰.

Face à la menace extérieure, l'opinion dénonce l'état dans lequel les exhortations de la Ligue ont plongé la France. Le devoir de la Sainte-Ligue était de protéger la religion de la France, instaurée depuis Saint-Louis. Avide traîtresse, elle est devenue le monstre auquel le pays doit son état misérable. En son sein se trouvent les véritables traîtres :

Les Lorrains et les Guisards
Se disoyent enfans de France ;
Cependant comme bastards
Tenoyent leur mère en souffrance.
Hélas, France, qu'as-tu faict ?
Tu as nourry de ton lait
Ceux qui ton fils légitime (bis)
Chassent sous le nom de la Ligue, Ligue, Ligue [...].

Vous souffrez que les canons
Foudroient toutes vos villes,
Qui pour la religion
Se rendent à eux servilles.
Las ! que les yeux sont scillez
De ces pauvres aveuglez
De rompre leur République (bis)
Et contre leur roy jurer Ligue, Ligue, Ligue !²³¹.

Une autre chanson utilise les mêmes procédés, les mêmes thèmes pour attaquer la Ligue. Elle porte le nom de *complainte du décez de la Ligue*, mais il ne faut pas se méprendre sur les intentions de l'auteur. Il ne se lamente pas sur le déclin de la Ligue, au contraire, il fait ici parler la "mourante" qui confesse ses péchés devant les hommes :

Venez, Ligueurs, je vous prie,
Venez tous me voir mourir
Venez pour voir de ma vie
La fin et dernier soupir.
Las ! J'ai la France
Mise en souffrance
Par mon ambition ;

²²⁹ Extrait de la *chanson nouvelle sur la tyrannie de la Ligue* in Leroux de Lincy, *Recueil de chants historiques français*, op. cit., p. 486.

²³⁰ *Ibid.*, p. 487.

²³¹ *Ibid.*, p. 488-489.

Mais à ceste heure
Faut que je meure
Par Henry de Bourbon [...].

J'ai troublé toute la France
Et aussi tout l'univers [...].

J'ai fait rougir les campagnes
Du sang des braves François,
J'ai faict ouyr aux montaignes
Les cris que souventes fois
Faisoyent les vefves,
Voyant la perte
De leurs maris occis,
Piller les villes,
Violer les filles ;
Dieu a ouy leurs cris.

Je suis cause de la ruine
Des villages et villageois [...] ²³².

La Sainte-Union parlant ainsi au peuple français se définit elle-même comme étant «*immonde*» ²³³ :

Je suis immonde,
Mon nom est odieux,
Jusques aux cendre [sic].
Il faut que j'entre
Dans l'enfer ténébreux [...].

Elle est désormais vouée à l'enfer :

[...] Je me meurs, plus ne respire,
Mon tombeau faut préparer.
Caron s'appreste
En sa nacelle
Afin de me passer.
Tout l'enfer s'arme
Contre mon âme
Afin de l'enchaîner [...].

Au seuil de sa mort, elle préconise alors aux derniers membres de ses rangs de se soumettre désormais au roi légitime, Henri IV :

Mes chefs et mes capitaines,
Changez tous d'opinion [...]

²³² Extrait de la *complainte du décez de la Ligue* in Leroux de Lincy, *Recueil de chants historiques français*, *op. cit.*, p. 504-505.

²³³ Corrado Vivanti relève également une chanson dans laquelle la Sainte-Ligue est décrite comme un être monstrueux et maléfique. Henri, nouveau Persée délivrera la France, nouvelle Andromède, des griffes de ses dangereux et monstrueux ennemis : fanatiques ligueurs et autres gorgones espagnoles :

«Desjà ce Monstre hideux, ceste horrible Meduse
Nos hommes, nos citez en pierre rechangeoit,
Et par des yeux mortels la France empoisonnoit,
Convertissant son lustre en une forme hideuse.
Alors ce grand Henry, qui de guerrier rusé
Au miroir de Pallas si difforme la void,
Autre Persé l'occist...».

Ainsi chantait l'auteur du *Miroir des rebelles*, traité «de l'excellence de la Majesté Royale et de la punition de ceux qui se sont eslevez contre icelle», que le Lyonnais Daniel Drouin publiait en 1592. Corrado Vivanti, *Guerre Civile et paix religieuse dans la France d'Henri IV*, *op. cit.*, p. 66.

Suivez l'exemple
De ceux qui se rendent
A leur roy naturel ;
Il est affable
Et en sa grâce
Il vous fera rentrer²³⁴.

On peut constater ici que le combat mené par Henri IV contre la Ligue touche à sa fin. Les chansons royalistes se font de plus en plus nombreuses. Dans les années 1593 à 1595, reflétant le réveil du sentiment national des Français, on entonna les odes triomphales en faveur du roi Henri IV. Louant les exploits guerriers du valeureux Henri de Bourbon, des chansons furent créées à chaque fois qu'une ville fut reprise des mains des dissidents ligueurs²³⁵. Peu à peu, au-delà même des événements que ces chansons voulaient relater, une véritable imagerie en faveur du roi apparaît dans les textes de ces chants. Le roi est alors présenté comme un être surhumain, demi-dieu, héros envoyé sur Terre pour dissiper les troubles de la France et la douleur du peuple :

[...] Des bruits et des légendes se répandaient sur le roi, confirmant sa mission providentielle. Sa jeunesse montagnarde, telle une onction de pureté originelle, l'aurait protégé contre les sortilèges corrupteurs de la cour des derniers Valois. Il en fut le prisonnier quelques années durant, tout comme les mythiques héros de la Grèce contraints de séjourner chez leurs ennemis. On contait les présages qui avaient scandé sa vie dès son plus jeune âge. On soulignait sa destinée extraordinaire, qui avait voulu l'élever au trône alors qu'il en était éloigné par quatre princes de sang, tous disparus jeunes sans héritiers directs. A propos de sa querelle avec l'Espagne, on invoquait même le pape Sixte-Quint, auquel on attribuait une exclamation prophétique à la nouvelle de la victoire d'Ivry. Comme inspiré, le pontife aurait cité, le rapportant à Henri IV, le verset biblique (*Ps.* 91, 13) : «Tu marcheras sur l'aspic et la vipère et tu fouleras aux pieds le lion et le dragon». A une époque passionnée d'horoscopes et de signes célestes, les présages annonçant le triomphe d'Henri IV et les conséquences de sa victoire ne pouvaient manquer : tout comme celle d'Auguste après la mort de César, le soleil avait soudain nimbé la tête du roi d'une nuée en forme de couronne à l'instant où, devant les nobles de la cour d'Henri III à Saint-Cloud, il faisait serment de garantir la paix religieuse. On avait vu des cohortes descendre du haut des cieux pour foudroyer ses adversaires sur les champs de bataille. Des météores avaient flamboyé dans le ciel de France en guise d'enseignes royales. [...] Dès lors, malgré les vicissitudes de la guerre qui se poursuivait quatre ans encore [...], les témoignages de son prestige grandissant se multiplient, l'attente de son gouvernement se répand et s'intensifie²³⁶.

²³⁴ Extraits de la *complainte du décez de la Ligue* in Leroux de Lincy, *Recueil de chants historiques français*, *op. cit.*, p. 506-507.

²³⁵ Comme le souligne Raoul Girardet, «à quelque modèle qu'il se réfère, qu'il s'agisse de Cincinnatus, d'Alexandre, de Solon ou de Moïse, et même s'il exprime une puissance d'ordre institutionnel ou sacerdotal, l'homme providentiel apparaît toujours comme un lutteur, un combattant. Toujours menacé, toujours arc-bouté au bord du gouffre, il refuse de se soumettre au destin. Qu'il restaure l'ordre établi ou qu'il le bouleverse, qu'il organise ou qu'il annonce celui qui vient, c'est toujours, d'autre part, sur une ligne de rupture des temps que se situe son personnage. C'est dans l'apparition du présent immédiat – présent de décadence, de confusion ou de ténèbres – qu'il s'affirme et se définit ; avec lui, «l'après» ne sera plus comme «l'avant». Associé à l'expression de sa légende, ce sont toujours d'ailleurs les mêmes images, les mêmes symboles de verticalité et de lumière que l'on retrouve. Ce peut-être l'arbre qui se dresse et qui protège, [...] la torche qui brûle et qui éclaire, le phare, la colonne, le soleil ascendant [...]». Ainsi, et paradoxalement, c'est sur le désordre, sur l'état de crise que traverse la France qu'Henri IV va pouvoir asseoir son pouvoir et son autorité. Cette image de lutteur, de conquérant puis de vainqueur lui permet peu à peu de renverser la situation et de se poser en sauveur et en protecteur, seul capable de permettre à la France de trouver un nouvel âge d'or. Raoul Girardet, *Mythes et mythologies politiques*, Paris, Editions du Seuil, 1986, p. 80.

²³⁶ Corrado Vivanti, *Guerre civile et paix religieuse dans la France d'Henri IV*, *op. cit.*, p. 65.

Pourtrait de la Ligue infernale

SIRE, c'est le portrait de l'hideux Lucifer
A tiré du profond des abismes d'Enfer.

SIRE, c'est le pourtraict de la Ligue damnable,
Qu'un François doit haïr beaucoup plus que le Diable.
Elle a dessus son chef plusieurs serpens tortus,
De furie, de rage et d'horreur revestus.

SIRE, c'est le pourtraict d'une Religieuse,
Ayant les yeux sanglans et la cervelle creuse,
Deux faces en un corps, visant de tous costez,
Pour mieux dissimuler ses grandes cruautéz.
Elle a pour son appuy les plus grands de la terre,
Pour nous combler de deuil, et de funeste guerre,
Et de feu, et de sang, et de divison,
Sous le prétexte faux d'une sainte Union.
L'escuçon Espagnol, qu'en sa main droite porte,
Rien que rançonnemens et tout malheur n'apporte ;
Escuçon recogneu par nos afflictions,
Qui nous a tant causé de malédictions.
Sa main gauche ressemble à celle d'un harpie,
Qui aspire à nos biens, et nos vies espie ;
Et tasche d'empoigner l'escuçon des François,
De corrompre nos mœurs, et renverser nos loix,
Par ses faicts glorieux et sanglantes menées,
Que nostre Roy Henry, lequel, puissant et fort,
Des ligueurs forcenez a surmonté l'effort,
Lequel repurgera, un jour, d'abuz le monde,
Et en France fera florir la paix feconde.
La Ligue a, de surplus, les deux pieds griffonnez,
Pour aller et venir vers les plus obstinez.
Elle a le cœur d'acier, le corps d'une Diabliesse,
La langue de sorcière et l'habit d'une Abbesse,
Pour, sous un zèle saint, forrer dans son fillé
Les plus simples, charmez par les fausses harangues
De ceux qui ont vendu, au plus offrant, leurs langues.

Faict à Lion, par Léonard Odet²³⁷.

²³⁷ Pierre de l'Estoile, *Mémoires-Journaux*, op. cit., tome IV, p. 298-299.



Tableau 21 – Pourtrait de la Ligue infernale, faict à Lion

Léonard Odet, dans le temps.

Figure gravée en bois.



Tableau 22 – Henri IV tenant la France par la main

Anonyme, fin du XVI^e siècle.

Département des estampes et de la photographie de la BnF.

Cette gravure allégorique, destinée à un public germanique, présente Henri IV sous les traits d'un guerrier terrassant un monstre, tel Saint Michel le Dragon. La Ligue, figurée ici sous la forme hybride du moine Jacques Clément, [est] pourvue d'une queue de basilic.[...] En terrassant la bête, Henri IV, que la légende désigne comme époux de la France, protège celle-ci, figurée sous les traits d'une femme couronnée vêtue d'un manteau fleurdelisé, qui est son épouse reconnaissante. La scène est placée sous l'effet de la grâce divine à laquelle Henri IV fit souvent référence, lors des retournements et attentats fâcheux qui marquèrent ses années de marche vers le pouvoir.

III-1-3. Henri IV et la «*renovatio*» française, les légendes en faveur du premier roi Bourbon

La première grande victoire, [celle de la ville d'Arques], s'accompagne d'une évolution de l'image du roi qui, précisément, n'est plus seulement image vivante de Dieu, mais dont l'existence et les actes sont d'essence divine : c'est Dieu qui a combattu dans la personne charnelle du roi et de ses guerriers qui sentaient en leur cœur la présence du Seigneur. Un grand dessein divin se révèle dans la gloire victorieuse du roi de Navarre²³⁸ [longtemps décrié, aujourd'hui acclamé].

Peu à peu, par le biais des actions de la propagande monarchique, Henri IV se verra consacré ; tout en étant homme, il sera désormais considéré comme au-dessus de la simple condition humaine²³⁹. En cette fin de XVI^e siècle, cette représentation d'un prince demi-Dieu s'impose de plus en plus. Les guerres menées à travers le royaume par le roi, les victoires et reconquêtes consécutives, font d'Henri «une figure agissante du destin [...] En le roi est une force divine qui décide de la vie et de la mort de tous [...]. Tout dans le royaume est suspendu à lui, véritable divinité parmi les hommes, par qui l'ordre voulu de Dieu doit s'imposer [...] Henri de Navarre est l'incarnation du destin²⁴⁰, [...] le sens de la vie de tous français»²⁴¹.

Durant la période consécutive aux guerres de religion, tout un ensemble de représentations à la gloire d'Henri de Bourbon se mit ainsi en place afin de réaffirmer l'autorité monarchique. Roi décrié et renié durant les quatre années qui suivirent l'assassinat d'Henri III, ce dernier sera alors représenté tour à tour sous les traits du **roi sauveur** – héros envoyé par Dieu pour guérir les maux de la France, dissiper la douleur du peuple par son

²³⁸ Denis Crouzet, *Les guerriers de Dieu, la violence au temps des troubles de religion*, op. cit., tome 1, p. 578.

²³⁹ «En France, durant la période consécutive aux guerres de religion, [...] tout, en effet, fut mis en œuvre afin d'accentuer le caractère sacré de la royauté. André Duchesne exprima ouvertement cette idée lorsqu'il écrivit en 1609 : «Nos grands rois [...] n'ont jamais été considérés comme des personnes du commun, mais investies à la fois du sacerdoce et de la royauté'». Roy Strong, *Les fêtes de la Renaissance (1450-1650) : art et pouvoir*, op. cit., p. 125.

²⁴⁰ C'est cette supériorité du roi que les fêtes de cour vont traduire sous forme de symboles, d'images et d'allégories. Comme le note Roy Strong «prendre ces spectacles pour de simples flagorneries reviendrait assurément à ne rien comprendre à leur nature authentique ; ils étaient, en fait, l'expression d'une réalité politique où l'on considérait les princes et les monarques comme une race semi-divine, n'ayant plus rien à voir avec le commun des mortels». *Ibid.*, p. 79.

²⁴¹ Denis Crouzet, *Les guerriers de Dieu, la violence au temps des troubles de religion*, op. cit., tome I, p. 579. Afin de véhiculer cette dernière idée, Henri IV sera fréquemment assimilé lors des spectacles de cour au personnage mythologique d'Hercule qui, par ses travaux, «nettoiera la France». Ce fut notamment le cas dans les entrées royales pour lesquelles tous les domaines de l'art furent employés afin d'exalter le nouveau roi de France ; afin, également, de mettre en exergue les attentes de la population vis-à-vis du souverain. «Appliqué à Henri, le mythe d'Hercule survit à la fin des guerres civiles ; l'hydre, les monstres et les différents travaux du héros antique représentent non seulement les luttes intestines, mais toutes les difficultés et les adversaires de la France. Par conséquent, sous la figure mythique du demi-dieu, son roi devra accomplir la mission de purifier le monde de cet «énorme ramassis de monstres» que l'Espagne nourrissait encore par flatterie ou violence. La comparaison du roi avec des personnages mythiques ou augustes avait plus qu'une fonction hagiographique. Ces identifications aux héros plus ou moins légendaires révélaient quelles attentes entouraient son action politique, ou plutôt quels axes de sa politique recueillaient la faveur même des milieux les plus éloignés de la cour». Corrado Vivanti, *Guerre civile et paix religieuse dans la France d'Henri IV*, op. cit., p. 79.

courage et sa bravoure – ou considéré comme le **roi soleil** – lumière guidant les hommes – ou encore appréhendé comme un **roi demi-Dieu** – être surhumain, il incarne le destin de la France. Véhiculées par les divers spectacles de cour (entrées royales et ballets de cour notamment) mais également par des pièces de moindre éclat, telles que les chansons populaires, ces images étaient, pour la plupart, déjà utilisées à la gloire des prédécesseurs du roi Henri IV. Toutefois, dans le cas d’Henri de Bourbon, elles furent toutes employées dans le même objectif : retrouver la crédibilité du peuple français après une longue période de guerres civiles où le concept de monarchie fut mis à mal. La propagande royaliste devait en effet convaincre le peuple qu’Henri IV était bien le successeur légitime au trône de France, choisi par Dieu, et que ce serait par lui que le royaume pourrait être sauvé :

la présence du roi de Navarre parmi les Français est, tout d’abord, conceptualisée par ses apologistes face au temps panique de la Ligue. Essentielle est une représentation du Temps, qui est destinée à persuader qu’Henri de Bourbon est celui par qui la France re-basculera dans une durée de paix et de bonheur. C’est-à-dire que la propagande anti-ligueuse donne du présent une définition d’autant plus catastrophiste qu’elle permet d’énoncer que seule l’obéissance au roi rétablira la concorde du royaume. Le roi terrestre est l’avenir du peuple, son unique salut²⁴².

Il fallait encourager les Français, par le biais de ces allégories et de ces légendes, à reconnaître Henri IV comme souverain et lui permettre par là même de recouvrer ses pleins pouvoirs.

III-1-3-1. Henri de Bourbon ou la renaissance du royaume de France

La propagande royaliste consacra ainsi le Béarnais comme celui grâce à qui le royaume – le monde – allait se régénérer ; «la méthode de glorification d’Henri de Navarre prédit qu’il est celui par qui le siècle doré va prendre enfin réalité²⁴³. La vertu d’obéissance aura pour effet de faire [revivre] le royaume, après le temps des “dangers” et du “brasier” des guerres»²⁴⁴. Afin de propager cette idée de renouveau, de régénérescence,

les politiques appréhendent sur le plan politique le mythe stoïcien de la vie du monde qui meurt pour revivre [...]. Dans l’image de l’impureté ligueuse, ils retrouvent l’idée selon laquelle toutes choses sont soumises à la corruption et à la régénération [...]. La polémique royaliste suggère ainsi

²⁴² Denis Crouzet, *Les guerriers de Dieu, la violence au temps des troubles de religion*, op. cit., tome I, p. 566.

²⁴³ L’âge d’or ou siècle doré renvoie communément à une époque heureuse, bien que méconnue et imaginée, où les hommes vivaient en harmonie, dans la paix et l’abondance. Le retour des temps saturniens devient un des éléments incontournables et récurrents des grandes fêtes de la Renaissance. Comme le relève Raoul Girardet, ce temps heureux «échappe à la mémoire individuelle [...] et se réfère [à un passé] qui n’a jamais été directement connu ; sa puissance évocatrice est celle d’un modèle, d’un archétype, modèle et archétype à qui l’émergence hors du temps enfui semble par définition donner une valeur supplémentaire d’exemplarité. [...] Opposé à l’image d’un présent senti et décrit comme un moment de tristesse et de déchéance, se dresse l’absolu d’un passé de plénitude et de lumière. Aboutissement quasi inévitable : cristallisant autour d’elle tous les élans, toutes les puissances du rêve, la représentation du “temps d’avant” est devenue mythe. Mythe au sens le plus complet du terme : à la fois fiction, système d’explication et message mobilisateur. Dans cette nébuleuse complexe, mouvante, qui est celle de l’imaginaire politique, il n’est guère en fin de compte de constellation mythologique plus constante, plus intensément présente que celle de l’Age d’or». Raoul Girardet, *Mythes et mythologies politiques*, op. cit., p. 98. Ce mythe servira durant toute la Renaissance, et qui plus est en temps de crise, les prétentions des monarques et empereurs, incarnations du monarque universel qui ramènera la paix et l’abondance des temps heureux sur terre.

²⁴⁴ Denis Crouzet, *Les guerriers de Dieu, la violence au temps des troubles de religion*, op. cit., tome I, p. 570.

que cette plongée dans le Chaos est un cycle temporel nécessaire : les ligueurs vivent dans un monde mort ou voué à la mort. De la conflagration dans laquelle ils se plaisent et qui renverse l'ordre de la Raison, un monde purifié va renaître [grâce à l'action d'Henri IV]²⁴⁵.

Henri IV va raviver la France. Ces contemporains en témoignent : «c'est sous ce Roy que les vertuz prendront la place des vices, que l'ordre chassera le desordre, la lumiere des tenebres, que amertumes seront changé en douceur, nos desastres en béatitudes, la longue guerre en un long repos. La force des loix reverdira sous luy...»²⁴⁶. Aussi, «au fur et à mesure que la progression victorieuse du roi de Navarre devient plus évidente, le thème du basculement dans le règne doré se fait plus puissant en ses images»²⁴⁷. Nombre de chansons sur le «printemps de la France» vont ainsi éclore.

Dans la *Chanson nouvelle sur la réjouissance des bons françois à l'honneur du roi de France et de Navarre*, datant de 1595, l'auteur loue le roi, et ses actions pour rétablir la paix, par des termes élogieux et en faisant référence à des personnages mythologiques. Selon l'auteur, le roi Henri de Bourbon, par ses combats et sa sagesse, va faire renaître le royaume de France de ses cendres ; voici le renouveau, le printemps de la France après ces longs temps de guerres fratricides :

Voicy la saison plaisante,
Florissante,
Que le beau printemps conduit ;
Voicy le soleil qui chasse
Froide glasse,
Voicy l'esté qui le suit.

Le nom d'Henri de Bourbon est ici cité au milieu de toute une compagnie de Dieux de l'Olympe, joyeux de retrouver la paix, de voir se dissiper l'hiver, l'obscurité que vient de traverser la France :

Voicy l'amoureux Zéphire
Qui soupire [...].
Voicy Flora sa mignonne [...].
Voicy Pomona la belle
Qui prés d'elle
Voit son ami Vertumus [...].

Voicy Vénus Cythérée
Bien parée,
Qui tient Mars enamouré, [...].

L'auteur honore le roi d'avoir déjà quelque peu – la paix ne sera entière que trois ans plus tard – calmé les ardeurs fratricides des Français puisque, écrit-il, «Mars enamouré, des combats [s'est] retiré». Le roi lui-même est paré d'un titre divin, dans les vers qui suivent :

²⁴⁵ Denis Crouzet, *Les guerriers de Dieu, la violence au temps des troubles de religion*, op. cit., tome I, p. 569.

²⁴⁶ Guillaume Joly, *Le Panegyrique ou discours des Louanges du Roy Henry III* cité par Denis Crouzet, *Ibid.*, tome I, p. 571.

²⁴⁷ *Ibidem*.

Voicy du saint Mont Parnasses
L'humble race
De Jupiter qui descend²⁴⁸ ;
Voicy toute ceste plaine
Desjà pleine
De son doux fruitc plus récent.

Puis Henri IV est cité de façon moins métaphorique par la suite : il est désigné par son nom, et ce n'est plus seulement les dieux et déesses qui louent ce roi et le rétablissement de la paix – dont il est l'instigateur – mais bien le peuple tout entier, à travers la voix des nymphes, qui chante la gloire d'Henri.

Voicy les nymphes cent mille
A la file,
Qui sortent des eaux et bois,
Chantant toutes ensemble,
Ce me semble,
Le noble sang Bourbonnois.

Nous [il s'agit des nymphes] allons chassant discorde,
En concorde
Maintenant ici vivons :
Nous t'offrons, à ta vaillance,
Roy de France,
Et Mars vaincu te livrons.

Les nymphes, comme le peuple, se soumettent désormais au roi vainqueur des dissidents de la Ligue, comme l'expriment ces vers :

Roy généreux, franc et sage [...].
Jouis donc des verds bocages
Et rivages,
Jouis des fruicts de nos champs [...] ²⁴⁹.

Cette chanson est un des premiers exemples, avec les ballets qui furent donnés chez Catherine de Bourbon dont nous parlerons plus tard, à dépeindre Henri comme un demi-Dieu. Certes, il n'est pas explicitement nommé Apollon, Dieu du soleil, mais on retrouve tout de même l'idée que le thème de l'astre solaire véhicule : le retour de la lumière, des rayons bienfaiteurs du soleil²⁵⁰ après la nuit de "l'erreur"²⁵¹ et de terreur qui a couvert la France pendant quarante années ; Henri apparaît ainsi, à l'image d'Apollon, comme un remède aux troubles de la France. C'est par lui que la raison et le discernement reprendront leurs droits. Dans cette chanson, la métaphore convoquée est toutefois différente, il s'agit de l'hiver qui

²⁴⁸ C'est nous qui soulignons.

²⁴⁹ Extraits de la *Chanson nouvelle sur la réjouissance des bons françois à l'honneur du Roy de France et de Navarre*, in Leroux de Lincy, *Recueil de chants historiques français*, op. cit., p. 565- 566-567.

²⁵⁰ On retrouve cette même métaphore du soleil printanier, qui fait revivre toutes choses, quelques années plus tard dans le ballet de Flore (donné au grand salon des Tuileries en 1669) composé par Lully et dans lequel Louis XIV joue deux rôles : celui de Cérès, puis d'Apollon lui-même.

²⁵¹ Françoise Bardon, *Le portrait mythologique à la cour de France sous Henri IV et Louis XIII, mythologie et politique*, Paris, Editions A. et J. Picard, 1974, p. 228.

fait place au printemps²⁵², mais bien entendu, l'image et le message politique véhiculés sont bel et bien identiques.

III-1-3-2. “Vive Henri IV, le Soleil de la France !”

De nombreuses chansons au dessein semblable, mettre à l'honneur le roi, peuvent être citées. Dans son anthologie, Paul Mironneau nous permet d'en relever d'ailleurs plusieurs. Dans la plupart de ces chansons, les auteurs font allusion aux personnages mythologiques et parent le roi Henri IV du nom des Dieux Olympiens ou de leurs attributs. Le plus souvent, c'est Apollon, Dieu envoyé à la France pour qu'elle retrouve la lumière et la raison, qui est invoqué. La Ligue a mené le royaume à l'anarchie et a jeté la France dans l'obscurité ; seul le roi, lumière et soleil de la terre, peut faire renaître le royaume de ses cendres.

La théologie politique est cosmique ; elle est valorisée à partir de cette fuite et relégation dans l'obscurité : le chaos est normal, puisque le peuple, en se séparant de son roi, s'est séparé de sa lumière, de son “soleil”. Le roy est le soleil de la terre qui irradie de ses rayons les hommes et les fait vivre dans l'ordre de Dieu ; il est l'âme du corps public qui, sans lui, est un corps mort, livré à ses seules passions et donc à la violence, sans force ni mouvement : le roi est représenté comme le dispensateur et le conservateur de la vie, l'être par qui le temps des hommes est un temps de concorde et d'humanité²⁵³.

Vive Henry, le beau soleil de France, chanson attribuée au musicien huguenot «tout dévoué à Henri»²⁵⁴, Guillaume de Chastillon, est, par le titre même, un exemple de cette image royale fort utilisée à l'époque du petit-fils d'Henri IV.

Vive Henri, le beau soleil²⁵⁵ de France,
Paré d'honneur, de bonheur, de vaillance,
De piété, de clémence et de foi
Vive le Roi !

Dans le troisième couplet de cette chanson, on retrouve aussi, double métaphore du statut semi-divin d'Henri, le thème du reverdissement de la France et du retour du printemps :

Veuille o grand Dieu faire qu'en sa couronne,
La sainte paix reverdisse et fleuronne²⁵⁶
Lors tous les français chanteront avec moi
Vive le Roi !

²⁵² L'hiver et ses sinistres tristesses sont passés et fait place au renouveau instauré grâce à la volonté du roi Henri IV.

²⁵³ Denis Cruzet, *Les guerriers de Dieu, la violence au temps des troubles de religion*, op. cit., tome I, p. 569.

²⁵⁴ Paul Mironneau, *Chansonnier Henri IV*, op. cit., p. 49.

²⁵⁵ Cette image du roi-soleil est un des *leitmotive* de nombreuses chansons, mais aussi stances, ballets de cour et entrées royales sous le règne d'Henri IV puis de ces successeurs. Déjà présent dans un des ballets de cour imaginé par Madame de Rohan, Paul Mironneau note que ce thème fut employé par un protestant nommé Pontaymeri dans un *Hymne au roi* paru en 1595 :

«Soleil de notre temps, lumière des guerriers
Qui fais naître sous toi la palme et les lauriers»

Ibidem.

²⁵⁶ Comme le note Paul Mironneau, l'auteur effectue un jeu de mots sur les fleurons de la couronne royale qui, en quelque sorte, reverdisent, reprennent de la vigueur, eux aussi après des années de guerre pendant lesquelles la couronne de France, la monarchie est bafouée.

Dans les deuxième et troisième couplets de cette chanson, Dieu lui-même est pris à partie :

Vive Henri, que Dieu défend et garde
Heureusement dessous sa sauvegarde,
Faisant ployer les mutins sous sa loi,
Vive le roi²⁵⁷ !

Le fait de prendre ainsi Dieu à témoin et de le faire protecteur d'Henri est là aussi, bien entendu, un moyen, pour l'auteur, fort favorable au roi de Navarre, de défendre la légitimité d'Henri de Bourbon, peut être encore mise en doute²⁵⁸. Un tel message était en effet très éloquent pour le peuple pieux de ce XVI^e siècle finissant. Ranger Dieu au côté d'Henri IV était un moyen de démontrer au peuple que c'était bien par décision divine qu'il était devenu roi, et par là-même cela renforçait un concept malmené lors des guerres de religion et qui va fortement être remis à l'ordre du jour par Henri IV et ses descendants : la monarchie absolue de droit divin.

Ce concept de monarchie absolue se développa surtout sous l'impulsion de François I^{er}. Il reflète une tendance européenne générale, particulièrement évidente dans les anciennes républiques italiennes, comme Florence, où les pouvoirs se concentrent de plus en plus entre les mains d'un seul prince et de sa dynastie. «Naguère, le roi n'avait d'autorité absolue que sur son domaine propre et les grands féodaux détenaient, sur leurs fiefs, une fraction du pouvoir, leur allégeance au roi demeurant personnelle. Au XVI^e siècle, l'autorité du roi s'exerçait partout par l'intermédiaire d'officiers qu'il nommait [...]»²⁵⁹. Si une sorte d'absolutisme était déjà réalisée en France du temps de Louis XII, c'est sous les règnes de François I^{er} et d'Henri II qu'il s'épanouit. Toutefois, la couronne de France fut ébranlée lors des guerres de religion : l'autorité des rois fut quelque peu controversée et les concepts nouveaux de monarchie absolue et de prince subirent une éclipse. Chacun en allait de son autorité, soustrayant au pouvoir royal différentes régions du territoire : «les protestants contrôlaient [ainsi] le Sud et le Sud-Ouest, les Ligueurs tenaient l'Ile-de-France, la Picardie, la Bretagne»²⁶⁰. Plus encore, redevenus de véritables vassaux sur leurs terres, certains gouverneurs de province menèrent la France à un état de complète anarchie : «[celle-ci] s'étend au niveau des villes, qui rejettent la tutelle royale, retrouvent la liberté des élections, réclament le rétablissement de leurs privilèges. Elle s'étend au niveau des seigneurs locaux»²⁶¹. En effet, lors des guerres de religion,

²⁵⁷ Extraits de la chanson *Vive Henry, le beau soleil de France* in Paul Mironneau, *Chansonnier Henri IV*, *op. cit.*, p. 49.

²⁵⁸ Comme le signale Paul Mironneau, la date de composition de cette chanson est méconnue.

²⁵⁹ Michel Morineau, *Le XVI^e siècle, 1492-1610*, Paris, Larousse, collection Histoire Universelle, 1968, p. 395.

²⁶⁰ Bartolomé Bennassar et Jean Jacquart, *Le XVI^e siècle*, Paris, Armand Colin, 1990, p. 299.

²⁶¹ *Ibidem*.

la tendance générale est au réveil des autonomies et des privilèges face aux tendances centralisatrices de l'état monarchique. La crise du pouvoir, le discrédit ou le refus de l'autorité légitime, le désordre qui isole gouvernement et provinces, amènent une dislocation de l'unité nationale. Chaque communauté – village, ville, province – tente de survivre en s'organisant d'une manière plus ou moins autonome. Les gouverneurs de province [...] utilisent leurs compétences militaires et leurs responsabilités de maintien de l'ordre pour agir en toute indépendance. Un Montmorency-Damville (Languedoc), un Bellegarde (Dauphiné), un Mayenne (Bourgogne), un Mercœur (Bretagne) sont de véritables souverains, traitant avec les partis, avec le roi. [...]²⁶².

La centralisation du pouvoir et l'idée de monarchie absolue²⁶³, déjà reléguées au second plan sous le règne d'Henri III, le sont plus encore après le régicide dont il fut victime. A cette époque, «le règne horrifiant de la violence a englouti la France dans un “grand chaos”. [...] Le royaume de France est livré au feu»²⁶⁴. L'auteur souligne que les contemporains eux-mêmes étaient conscients du déclin du pouvoir du prince et de l'état de profonde anarchie dans lequel avait sombré la France :

La polémique fait parler un Suisse²⁶⁵ voyageant à travers la France : c'est un monde revenu à la barbarie première, à la déraison la plus instinctivement sauvage et contraire à l'ordonnement voulu par Dieu, qu'il décrit, en s'étonnant de l'élévation du peuple contre son roi, du meurtre horrible du roi, du refus de la loi, du mépris du magistrat, du fils armé contre le père ou encore des “larrons et boutefeux” honorés des plus grandes charges de la justice [...]. On dira que la vraie confusion, le désordre, le monde renversé, le Chaos consiste en votre état, auquel chacun se veut dire maître, nul ne veut obéir ny céder à son Seigneur, plusieurs veulent être Roys, plusieurs veulent être Princes, tous prétendent trancher du grand, le soldat tient les liens ecclésiastiques, les Curez et Religieux chargent l'arquebuse, chacun veut être Juge, le particulier et le public sont esposez en proye, qui le prend et le tient, s'en dit maître²⁶⁶.

La paix une fois restaurée et l'opinion de son peuple devenue enfin favorable envers lui, ce fut le rôle et l'ambition d'Henri IV que d'asseoir son autorité royale sur l'ensemble du royaume que son beau-frère lui avait légué, et de rétablir ainsi son statut de monarque absolu.

L'ambition de la propagande royale était claire : il s'agissait de réaffirmer le prestige et le pouvoir royal affaibli par les entreprises ligueuses et monarchomaques. «Le royaume de France avait été livré au feu. Ce sont les ligueurs, eux-mêmes brûlés par le feu intérieur de leurs passions, qui l'ont allumé par leurs violences»²⁶⁷. Il convenait désormais d'assurer la paix, de faire cesser la violence, de dompter la peur et les débordements des passions²⁶⁸, de

²⁶² Bartolomé Bennassar et Jean Jacquart, *Le XVI^e siècle*, Paris, Armand Colin, 1990, p. 299.

²⁶³ C'est ainsi sous la dynastie des Bourbons plus encore que sous celle de leurs prédécesseurs que ce gouvernement autocratique du roi qui concentre sur sa personne tous les pouvoirs (exécutif, législatif, judiciaire, fiscal et militaire) fut mis en place et connut son apogée.

²⁶⁴ Denis Crouzet, *Les guerriers de Dieu, la violence au temps des troubles de religion*, op. cit., tome I, p. 567.

²⁶⁵ L'auteur ne donne pas ici le nom de l'auteur ni les références de l'ouvrage ou de l'article.

²⁶⁶ Denis Crouzet, *Les guerriers de Dieu, la violence au temps des troubles de religion*, op. cit., tome I, p. 567.

²⁶⁷ *Ibidem*.

²⁶⁸ Les stances et libelles royalistes veulent dénoncer la déraison des membres de la Ligue qui se sont levés contre leur propre pays et se sont faits bourreaux de leurs compatriotes : «Être ligueur, c'est être bourreaux de nous-mêmes, dans une guerre qui élève l'impiété en religion et qui est faite à Jésus-Christ. [...] C'est l'esprit malin qui jette les ligueurs dans les bras avides des Espagnols et qui les détourne du respect de la loi fondamentale de dévolution de la couronne». Seul Henri de Bourbon a put sauver la France de cette monstrueuse Ligue qui avait mené la France à l'anarchie. «Se ranger à ses côtés, c'est désormais sortir de l'angoisse [...]. Il faut désormais que les Français, tous les Français, se rassèrent et retrouvent l'envie de vivre devant ce

susciter, auprès du peuple, la volonté de voir naître des cendres de la guerre civile une communauté nationale forte et consolidée, bien au-dessus des dissensions culturelles. Il fallait également revendiquer la nouvelle situation de la France : sa force retrouvée, son hégémonie sur l'Europe après les temps de guerre – durant lesquels elle put craindre de se voir morcelée, vendue et déshonorée par les tractations espagnoles, notamment. Afin d'accomplir ces travaux, un homme, élu de Dieu et nouveau monarque²⁶⁹, que les Français devaient désormais accepter et légitimer²⁷⁰, apparaît désormais. Car, comme le souligne Raoul Girardet,

dans le cadre précis d'une société déterminée et pour une période également déterminée, la notion de légitimité ne correspond à rien d'autre qu'à la reconnaissance spontanée de l'ordre établi, qu'à l'acceptation naturelle, non pas obligatoirement des décisions de ceux qui gouvernent, mais des principes en vertu desquels ils gouvernent. Tout pouvoir peut en fin de compte apparaître comme légitime lorsque, pour la grande masse de l'opinion et dans le secret des esprits et des cœurs, le maintien des institutions en place est reconnu comme une évidence factuelle, échappant à toute contestation, à l'abri de toute remise en cause²⁷¹.

souverain tant attendu, parce qu'avec lui la fin du temps des calamités s'annonce infailliblement [...]. Désormais la France exalte son «roi sauveur, qui la re-crée dans une durée de bonheur, de richesse et d'abondance [...]» ; l'art y contribuera fortement. *Ibid.*, pp. 568, 574 et 572.

²⁶⁹ Comme le souligne Roy Strong, «dans une Europe déchirée par les rivalités religieuses et la désagrégation de l'Eglise universelle, le monarque non seulement se posait en arbitre des querelles théologiques, mais se voyait finalement considéré comme le garant unique de la paix et de l'ordre de l'Etat». C'est ainsi, écrit-il plus loin, que «bien avant l'invention des mass-média modernes, humanistes, poètes, écrivains et artistes eurent pour tâche de créer au bénéfice du souverain une “image” destinée à le fidéliser auprès de ses sujets. Au cours des XVI^e et XVII^e siècles, une solide alliance allait donc être conclue entre les nouvelles formes artistiques de la Renaissance – dans quelques domaines que ce fût – et le concept même de “prince”». Roy Strong, *Les fêtes de la Renaissance (1450-1650) : art et pouvoir, op. cit.*, p. 40.

²⁷⁰ Les événements clés sont fêtés dans tout le pays à travers diverses cérémonies utilisées afin de légitimer les actions du roi, mais également d'enjoindre les individus non seulement à célébrer, mais surtout à adhérer au pouvoir en place. Dans toutes les provinces de France et d'Espagne, la paix de Vervins en 1598 fut ainsi célébrée par des fêtes splendides. On y voyait des soldats mis en fuite, Mars et Bellone livrés aux flammes ou la Paix dispersant des fleurs. La publication de l'Edit de Nantes l'année suivante fit paraître une autre cohorte d'allégories bienfaisantes. Jusque dans les moindres villages, les batailles et les traités de paix furent, pendant les trois siècles modernes, marqués par des feux de joie. Lorsqu'après l'événement, la commémoration se maintenait d'année en année, l'intention de propagande, d'enracinement d'une fidélité devenait manifeste. Yves-Marie Bercé, *Fêtes et révoltes des mentalités populaires du XVI^e au XVIII^e siècles, op. cit.*, p. 62-63.

²⁷¹ Raoul Girardet, *Mythes et mythologies politiques, op. cit.*, 1986, p. 88.

III-2. De la facétie aux psaumes didactiques et œuvres honorifiques, la réponse du peuple protestant

Avant de réussir à affirmer son pouvoir et de travailler à la restauration du royaume de France, Henri IV essuya néanmoins de nombreuses contestations et remises en cause. Les chansons ligueuses diffusèrent ainsi largement les dogmes et revendications des fanatiques ou des plus fervents catholiques, avant qu'à ces dernières succèdent toutefois les chants royalistes qui, diffusés en masse, allaient résonner de par le royaume, louant les exploits et la bravoure de ce nouvel Hercule. Il est également un chant, et, à travers lui, un culte qu'il est nécessaire d'étudier à l'évocation de ce nouveau souverain bienveillant et tolérant : celui des protestants. Bien qu'il abjura plusieurs fois, Henri fut l'un des leurs ; une fois monté sur le trône, et bien qu'ayant épousé la religion catholique, il marquera l'Histoire d'un geste symbolique envers les coreligionnaires de sa mère, de sa sœur et de ses plus proches amis en promulguant un édit permettant la liberté de culte. Henri de Bourbon allait ainsi pacifier intérieurement le pays et tenter de mettre fin aux conflits et rituels de violences que l'un et l'autre camp alimentaient depuis un demi-siècle. Les chansons, nous l'avons vu, constituaient le véhicule privilégié de la haine de chacun ; les couplets de la Sainte-Union n'avaient alors pas pour seul ennemi et pour seule cible le souverain béarnais. La lutte de pamphlets et d'airs populaires s'adressait également au peuple qui le soutenait, et ce jusque dans l'exercice du culte : celui des réformés. Intéressons-nous dès lors aux réponses formulées par le camp protestant aux attaques des catholiques et des partisans de la Ligue. Mais tout d'abord, replongeons-nous un instant dans les années sombres de la guerre civile et dans ses débordements de violence.

III-2-1. La guerre des mots

A l'image de certains textes fort virulents adressés par l'une ou l'autre confession à leur ennemi cultuel, certaines paroles de prêtres ou de pasteurs étaient destinées à mettre le feu aux poudres, à galvaniser la haine et les comportements violents. Le but affiché de telles entreprises : défendre la véritable doctrine, ou encore délivrer le peuple français de la souillure et de la corruption des âmes.

Vous détruirez tous lieux esquels les gens que vous possederez auront servi à leurs dieux, sur les montagnes haustes et sur les costaux, et sous tout bois verd. Aussi vous demolirez leurs autels, et desrompez leurs statues, et bruslerez au feu leurs bois. Vous despecerez les images de leurs dieux et perdrez leur nom de ce lieu²⁷².

²⁷² Deutéronome XII, 1-3, citation empruntée à Natalie Z. Davis, *Les cultures du peuple, rituels, savoirs et résistances au 16^e siècle*, Paris, Aubier-Montaigne, Collection historique, 1979, p. 251.

A ces mots, déclamés de la bouche même d'un pasteur en 1562, font écho ceux qu'entendent en 1568 des fidèles catholiques parisiens, «à qui leurs prédicateurs évoquent la fin d'une idolâtrie dépravée»²⁷³ :

quand ton frère, fils de ta mère ou ton fils, lequel t'est comme ton ame, te voudra inciter, disant en secret, Allons et servons aux autres dieux lesquels tu n'as cognus toy ne tes peres [...]. Ne luy consen point, et si tu ne l'escoute pas [...]. Mais tu l'occiras, ta main sera pour luy la premiere pour le mettre à mort : et apres la main de tout le peuple [...]. Quand tu orras en l'une de tes villes, lesquelles le Seigneur ton Dieu te donne pour y demeurer, qu'on dira, aucuns hommes pervers sont sortis du milieu de toy, et ont seduit les habitans de leur ville, disans Allons, et servons aux autres dieux, lesquels vous n'aves cognus [...]. Tu desconfiras les habitans de ceste ville au trenchant de l'espee, et extermineras ladite ville et tout ce qui y est, et le bestial d'icelle au trenchant du glaive²⁷⁴.

III-2-1-1. Des invitations au meurtre et à la violence

De telles paroles, énoncées par les tenants mêmes de l'autorité catholique et protestante, des pasteurs ou des prêtres, ne pouvaient, nous l'imaginons bien, que déclencher des émeutes religieuses et des débordements violents : verbaux, “musicaux” et, qui plus est, armés. Toutefois, comme en conclut Natalie Z. Davis²⁷⁵, même dans les cas de violence les plus extrêmes, ni les catholiques, ni les protestants n'agissaient de manière inconsciente ou inconsidérée. Un but était bel et bien poursuivi : «il [fallait] qu'elles [les foules] aient, jusqu'à un certain point, le sentiment d'accomplir un acte légitime, que les occasions de violence aient quelque rapport avec la défense de cause [...]»²⁷⁶. La violence, affichée par l'un ou l'autre camp, paraît avoir ainsi une finalité semblable à celle de la prédication : il convient par de telles entreprises, virulentes, purificatrices, de mener des actions didactiques et exemplaires, de défendre et d'indiquer quelle est la véritable doctrine, de réfuter la mauvaise en montrant son caractère vil, en désaccord avec la volonté divine.

«Blasphémateur !» lance une femme de Montpellier à un prédicateur catholique en 1558, avant de semer la confusion dans la cérémonie et d'entraîner hors de l'église une partie de l'assemblée. «Menteur !» crie un gainier lyonnais au milieu du sermon pascal d'un franciscain ; et les coups de fusil des huguenots qui attendent sur la place viennent lui faire écho. «Voyez !» clame un tisseur de lisses de Tournai, en arrachant des mains du prêtre l'hostie consacrée, «peuple abusé, cuidez-vous que ce soit ici Jesus Christ, le vrai Dieu et Sauveur ?». Et l'homme prend la fuite, après avoir mis en miettes le pain sacré. «Voyez !» crie une troupe d'iconoclastes aux habitants d'Albiac en 1561, en brandissant les reliques pillées dans le couvent des carmélites, «voyez ! ce n'est que des os de chevaux et autres bestes». [...] Dans la maison d'un riche marchand d'Angers, une bande de catholiques s'empare d'une bible française bien reliée et dorée pour la promener dans les rues, fichée à la pointe d'une hallebarde : «Voilà la vérité pendue, la vérité des Huguenots, la vérité de tous les diables». Puis, l'ayant jetée à la rivière : «Voilà la vérité de tous les diables noyée». D'ailleurs, si la doctrine des huguenots est vraie, pourquoi le Seigneur ne vient-il pas les sauver des mains de leurs assassins ? C'est sur ce thème qu'une foule catholique invective ses victimes, à

²⁷³ Natalie Z. Davis, *Les cultures du peuple, rituels, savoirs et résistances au 16^e siècle*, op. cit., p. 251.

²⁷⁴ Deutéronome XIII, 6, 8-9, 12-13, 15, citation empruntée à Natalie Z. Davis, *Les cultures du peuple, rituels, savoirs et résistances au 16^e siècle*, op. cit., p. 251-252.

²⁷⁵ Voir l'étude de Natalie Z. Davis, *Les cultures du peuple, rituels, savoirs et résistances au 16^e siècle*, op. cit., p. 290.

²⁷⁶ *Ibidem*.

Orléans, en 1572 : «Où est vostre Dieu ? Où sont vos prières et Pseaumes ? Qu'il vous sauve s'il peut»²⁷⁷.

Ces émeutes ont également pour objectif de délivrer le peuple français de la «pollution»²⁷⁸, du caractère impur, sacrilège et blasphématoire que représentent les actes et dogmes du camp adverse.

Du côté catholique, on est convaincu qu'il en est des protestants comme des hérétiques des premiers temps : la nuit, dans leurs assemblées secrètes, après le chant voluptueux des psaumes, ils soufflent les chandelles et s'adonnent à des rapports sexuels. Même quand le culte réformé devient public, les choses ne s'arrangent pas : on ne voit qu'ivresse et désordre dans leur manière de célébrer la sainte Cène, vraie «baccanale». [...] Leur impureté ne se borne d'ailleurs pas à la licence charnelle : elle est aussi dans ce que disent leurs «petits livres pestilents», et dans tout ce qu'ils font en haine de la messe, des sacrements et de la religion catholique [...]²⁷⁹.

Du côté réformé – et les chansons, nous le verrons, prendront volontiers ce thème comme sujet de raillerie – on assimile également cette idée de souillure à celle de la débauche des sens, d'une impureté sexuelle perpétrée par les membres du clergé eux-mêmes.

Dans leurs polémiques, les protestants ne se lassent jamais d'attirer l'attention sur les relations lubriques des clercs avec leurs «concupines». [...] Un observateur souligne avec dégoût que la messe et le bordel furent réintroduits en même temps à Rouen, après la première guerre de religion. Un pasteur affirme même que la sodomie est une pratique répandue chez presque tous les clercs. Pourtant, il y a plus grave encore que ces abominations sexuelles du clergé : jusque dans son rituel, depuis la magie noire de la messe jusqu'au culte idolâtre des images, le catholicisme vient polluer le sacré. La messe n'est que «vilaine ordure»²⁸⁰.

Pour les protestants comme pour les catholiques, l'impureté est chose à éradiquer car elle conduit l'homme à la débauche et à la corruption et, attirant sur elle les foudres de Dieu, met la communauté en grand danger. Aussi, «n'est-il pas surprenant que tant d'actes de violence de foules catholiques et protestantes aient le caractère des rites de purification ou, paradoxalement, de profanation, destinés à prévenir la souillure en renvoyant au monde profane d'où ils viennent des objets comme le chrême et l'eau bénite [...]²⁸¹.

Ces rites de violence permettent également, ne le perdons pas de vue, de rassembler la communauté religieuse, de mener une expérience collective destinée à souder plus fortement encore les liens unissant l'homme à ses coreligionnaires²⁸². Aussi, loin de la violence des armes, des atrocités physiques perpétrées et des profanations, reste-t-il enfin un dernier type

²⁷⁷ Natalie Z. Davis, *Les cultures du peuple, rituels, savoirs et résistances au 16^e siècle*, op. cit., p. 256-257.

²⁷⁸ «Une croyance populaire sur l'origine du surnom “huguenot” montre à quel point les protestants semblent des créatures qui portent en elles la pollution. A Tours, le roi Huguet était un terme générique pour désigner des fantômes qui au lieu de faire leur temps de purgatoire, reviennent gratter aux portes, hanter les vivants et leur nuire. Or les protestants eux aussi sortent la nuit et dans le secret, pour se réunir en conventicules licencieux : aussi les prêtres et les gens se mettent-ils à les appeler huguenots, à Tours d'abord, et bientôt ailleurs. Les protestants sont des êtres aussi funestes que ces esprits des trépassés que l'on souhaite fixer à leur tombe en célébrant la fête des morts». *Ibid.*, p. 258.

²⁷⁹ *Ibidem*.

²⁸⁰ *Ibid.*, p. 259.

²⁸¹ *Ibidem*.

²⁸² «Dans ces expériences collectives, le peuple peut nourrir sa conviction qu'une foule a le droit de franchir les bornes de la violence pour la défense de la religion». *Ibid.*, p. 270.

d'expérience aux objectifs similaires (galvaniser les foules et consolider ce sentiment d'appartenance à la communauté) : entonner, d'une même voix, des chants et des psaumes en français, faire de la musique et de la voix une arme tout aussi puissante face aux dogmes et aux préceptes mis à mal par le camp adverse.

III-2-1-2. Le rire, objet didactique et arme protestante contre les griefs de l'Eglise romaine

La violence ne constitua pas l'unique manière, pour les protestants, de revendiquer leur positionnement et leurs points de désaccord vis-à-vis de l'Eglise catholique. Le rire, allié à la musique, constitua un moyen supplémentaire, efficace et plaisant, de propager les préceptes du culte réformé, tout en prenant le contrepied des révoltes sanguinaires et féroces qui pouvaient se dérouler par ailleurs. Car, comme le souligne Denis Crouzet, pour propager des idéologies, rien n'était plus efficace que l'humour : «s'armer du rire était un moyen extraordinairement garanti d'efficacité pour s'approcher d'une culture collective qui se méfiait de tout ce qui était sérieux, qui avait l'habitude d'établir une parenté entre la vérité libre et sans voile et le rire»²⁸³. Dans son ouvrage, l'auteur réalise une importante analyse du procédé développé essentiellement, selon lui, par les protestants pour propager, via leurs chansons, leurs idées et leurs dogmes. Les huguenots utilisaient la satire de façon très virulente pour dénoncer les vices et les abjections de l'Eglise romaine : «le rire, face aux abus est conçu comme un moyen d'enseigner, de faire éclater une vérité difficile à faire percevoir à tous les esprits»²⁸⁴. L'image la plus développée et la plus souvent utilisée dans les libelles, pamphlets et chansons satiriques huguenotes est celle d'une Eglise romaine obèse, gloutonne, qui se sert des hommes pour s'enrichir, s'engraisser, et qui voue un culte non pas à Dieu, comme elle le proclame, mais à Satan. Dans leurs chansons, les huguenots dénoncent la boulimie de ce «grand et lourd ventre cannibale» que constitue l'Eglise catholique : «c'est depuis des siècles entiers que les clercs n'ont fait que nourrir leurs corps grâce à l'Eglise romaine et à l'abomination d'une liturgie qui profane la gloire de Dieu et qui ne sert à rien d'autre qu'à satisfaire leur gourmandise insatiable»²⁸⁵. Pour cela, ils se sont alimentés de la vie même des hommes que l'Eglise romaine «pressure et opprime avidement»²⁸⁶.

²⁸³ Denis Crouzet, *Les guerriers de Dieu, la violence au temps des troubles de religion*, op. cit., tome I, p. 674.

²⁸⁴ *Ibid.*, tome I, p. 677.

²⁸⁵ *Ibid.*, tome I, p. 674.

²⁸⁶ *Ibidem*.

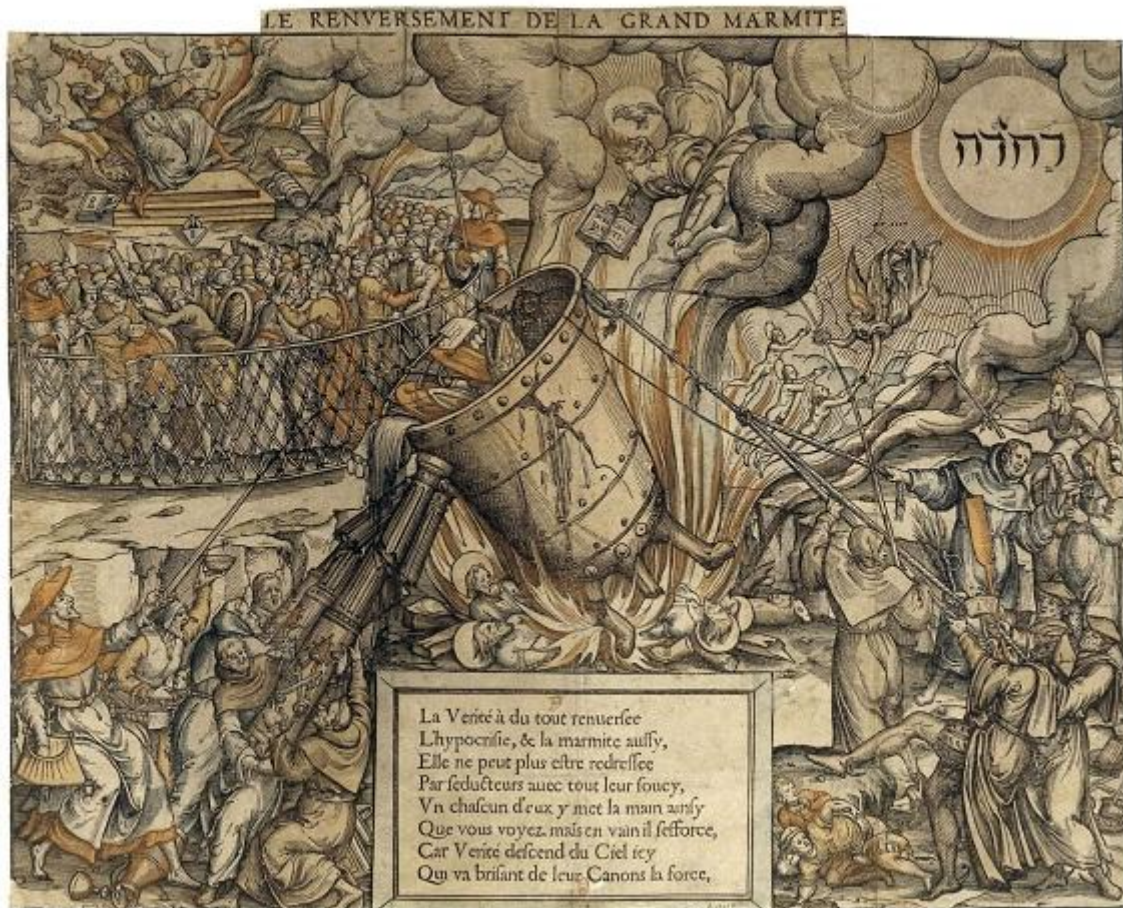


Tableau 23 – Le renversement de la grand marmite

Bois grave colorié au pochoir, 1562. Département des estampes et de la photographie, Qb1 (1585).

LAS ! Prince des Navarrois, tu te romps la teste
 De penser relever nostre pauvre Marmite,
 Puisque nostre bon Roy, qui en estoit le support,
 Par un Frère Jacobin a esté tué et mis à mort.
 Je pense qu'en Anglette il nous faudra aller,
 Puisqu'en ton país ne pouvons pas retourner.

TOY, Jean d'Espéron, tu as beau y souffler,
 Le bois que fais apporter ne sert de rien au feu.
 Le brouët est espandu, que tu avois fait dresser :
 Il faut que tu en sois banny et aille en autre lieu,
 Et aussi d'Aumont, Biron, et d'O, tous tes compagnons,
 Qui en une nuict estes venus, comme les champignons.

Pierre de l'Estoile, *Mémoires-Journaux*, op. cit., tome IV, p. 135.

Dans une chanson protestante en langue béarnaise – que nous avons déjà évoquée dans notre première partie et qui connut, semble-t-il, un franc succès à la cour de Jeanne d’Albret – cette question de la faim, du ventre de l’Eglise et du moine qu’il convient de sustenter, s’exprime déjà. Le moine dont il est alors question semble porter une attention toute particulière, non à sa foi, mais à sa nourriture. Malgré l’engagement personnel représenté par son costume, celui-ci ne reflète en rien sa profession de foi ou son sacerdoce, mais lui est absolument nécessaire, indique-t-il, afin d’obtenir pitance :

Mais laisserais-je, moi, l’habit
Là promptement
Moi qui n’ai pour me nourrir
D’autre moyen²⁸⁷ ?

Ce à quoi les jeunes filles protestantes répondent, certaines quant à elles de leurs convictions, de la puissance et de la clémence du Seigneur :

N’aie aucune crainte
Quant à ta nourriture
Car Dieu y pourvoira
Assurément²⁸⁸.

Le poète ayant écrit ces vers souhaite-t-il démontrer la force de la religion protestante incarnée par ces jeunes filles ? Ou se gausser tout bonnement de la vulnérabilité des croyances de ces moines catholiques, uniquement intéressés par leur personne et par leur ventre ?

Vous cherchez en vous seuls
Le sauvement,
Et abuser après vous
Les pauvres gens²⁸⁹.

Quoi qu’il en soit, bien vite à court d’arguments et réconforté par les paroles des jeunes filles, le moine prend conscience qu’il fait fausse route et accepte de suivre “le droit chemin” indiqué par les jeunes protestantes :

Filles, ce que vous dites
Vaincu me rend,
Car vous dites la vérité
Très-clairement [...] ²⁹⁰.

Ainsi fait, et sans y penser,
En ce moment,
Au droit chemin fut remis
Le révérend.

Tel se figure prendre un autre au piège
Qui s’y prend²⁹¹.

²⁸⁷ Anonyme, «Chanson en langue béarnaise du temps de Jeanne d’Albret» in *Bulletin de la Société de l’Histoire du Protestantisme Français*, op. cit., p. 479.

²⁸⁸ *Ibid.*, p. 480

²⁸⁹ *Ibid.*, p. 479.

²⁹⁰ *Ibidem.*

²⁹¹ *Ibid.*, p. 480

Ainsi, par le véhicule du rire et de la chanson, la vérité, selon les protestants, peut éclater au grand jour : «la figuration du ventre énorme a pour objet de faire prendre conscience que l'institution de l'Eglise est une vaste entreprise alimentant la boulimie des hommes qui, censés prier pour le salut extra-temporel des âmes des fidèles, n'ont de souci que de vivre temporellement»²⁹². La religion huguenote emploie aussi le rire afin de désacraliser la religion catholique implantée depuis si longtemps en France et en Europe ; «le rire est la culture de la démystification [...] un outil privilégié pour dire de l'Eglise romaine qu'elle était corruption et qu'elle était sur sa fin»²⁹³.

Après l'allusion à la boulimie de l'Eglise catholique, qui s'engraisse grâce aux tromperies et illusions qu'elle s'échine à imprimer dans les esprits aveuglés de «papelastres»²⁹⁴, la messe elle-même, ainsi que le repas eucharistique, sont tournés en dérision par la propagande huguenote. La messe catholique était parodiée par les protestants et donnait lieu à des représentations satiriques et carnavalesques. La Cène, qui est reproduite lors de la messe par le repas eucharistique et la distribution de l'hostie, est elle aussi tournée en ridicule. Selon les protestants, «un Dieu qui est corporel [dont on peut représenter le corps par ce pain distribué aux fidèles] est un Dieu que les hommes doivent détruire»²⁹⁵. De plus, les prêtres s'engraissent encore de ce corps (du Christ) qu'ils ingurgitent. Dans une des chansons de propagande protestante, la messe est ainsi personnifiée et confesse «le jeu qu'elle joue contre la gloire de Dieu» :

Gregoire m'a fait faire ...
J'ay forgé Purgatoire ...
Je fay les prebstres vivre²⁹⁶.

Les anthologies de chansons rapportent peu d'exemples de chansons de propagande huguenote ; dans leur anthologie, Pierre Barbier et France Vernillat en relèvent toutefois une qui convient très bien pour illustrer notre propos. Il s'agit de la chanson *O gras tondu*. Dans cette chanson, on retrouve l'imagerie utilisée par les huguenots et décrite dans l'étude de Denis Crouzet pour se railler des prêtres catholiques. Ici, l'auteur les interpelle en les traitant de «gras tondu», et dénonce les escroqueries de l'Eglise romaine :

O gras tondu,
Mal avez été secourus,
Longtemps y a
Vos grands abuz on les verra.

Vostre orgueil sera puni,
Et la beste de son nid

²⁹² Denis Crouzet, *Les guerriers de Dieu, la violence au temps des troubles de religion*, op. cit., tome I, p. 675.

²⁹³ *Ibid.*, tome I, p. 678.

²⁹⁴ *Ibidem*.

²⁹⁵ *Ibid.*, tome I, p. 692.

²⁹⁶ Extrait d'une chanson protestante relevée par Denis Crouzet. *Ibid.*, tome I, p. 689.

Descouchera.
L'Évangile que haïssez,
Quand aurez fait plus qu'assez,
Demourera²⁹⁷.

Dans cette chanson, allusion est aussi faite à l'Eucharistie, que les huguenots malmènent dans leurs messages de propagande, et qu'ils foulent aux pieds lorsqu'ils pénètrent dans les églises²⁹⁸ :

Votre joly pain béni
Se moysira²⁹⁹.

Enfin, les huguenots se réclament de la mort de l'Église romaine ; un nouveau monde doit voir le jour et cela ne peut se réaliser qu'avec son trépas. Les huguenots prétendaient en effet que le monde impur de l'Église romaine devait mourir pour que naisse consécutivement un univers immaculé, débarrassé des péchés perpétrés par les catholiques :

Votre autel est bien ruiné,
Vostre règne est bien miné,
Il tombera.
Papistes, pharisiens,
Vostre Antéchrist et les siens
Trébuchera³⁰⁰.

Selon les protestants, les catholiques eux-mêmes ont conscience de la mort annoncée de leur Église. Ainsi, dans une chanson intitulée *L'Église aux abois*³⁰¹, les protestants font "parler" l'Église catholique³⁰². Elle-même, se voyant assaillie et trop peu (ou trop mal) représentée par des hommes d'honneur et de foi, ne peut que constater sa mort prochaine :

²⁹⁷ Extrait de la chanson *O Gras tondu*, Pierre Barbier et France Vernillat, *Histoire de France par les chansons*, tome I : *Des croisades à Richelieu*, op. cit., p. 34.

²⁹⁸ Denis Crouzet dans son ouvrage nous donne différents exemples d'actions réalisées par les huguenots pour démontrer l'impureté et le vice de l'Église romaine. Entre autre exemple, il décrit que les huguenots pénétraient dans les églises afin d'uriner dans les bénitiers et salir le «Corps du Christ» contenu dans les armoires.

²⁹⁹ Extrait de la chanson *O Gras tondu*, Pierre Barbier et France Vernillat, *Histoire de France par les chansons*, tome I : *Des croisades à Richelieu*, op. cit., p. 34.

³⁰⁰ *Ibidem*.

³⁰¹ Cette chanson est tirée du recueil de Chansons spirituelles de 1569, elle dut toutefois, ne manquant pas de piquant et d'intérêt, se développer au sein de la population huguenote durant quelques décennies encore et jouir d'une grande popularité. Tirée du Bulletin de la société de l'histoire du protestantisme français, documents historiques inédits et originaux du XVI^e, XVII^e et XVIII^e siècles, XX^{ème} année, Paris, 1861, p. 440-441

³⁰² Après la messe, l'Église, c'est également le Pape, le plus haut représentant de la l'Église catholique qu'une autre chanson protestante met en scène. Dans la chanson *Le Pape a la question*, on retrouve ainsi les thèmes déjà évoqués plus haut. Celui de la vilénie, de la fausseté de l'Église catholique qui, désormais, grâce aux efforts des protestants, sont clairement mis au jour. Ainsi les protestants, remettant en cause la légitimité des catholiques, questionnent-il le Pape :

D'où prends-tu l'autorité
De te faire Dieu en terre [...] ?

Or, dis Pape [...]
Tu sçais bien que tout est faux,
Tant toy que tes cardinaux,
Tes evesques, archevesques,
Dont sortent infinis maux. [...].

Tu voulois le temps passé

Que ne faites-vous diligence
Mes suppôts, de me secourir ?
Je suis assaillie à outrance,
Je ne sçay à qui recourir...
Je croy qu'il me faudra mourir...
Camars, Caphars, Moines tondus.
Prestres, qu'êtes-vous devenus³⁰³ ?

Allusion est également faite à la glotonnerie des moines et prêtres, et à leur vilénie dont l'Eglise personnifiée souhaite se repentir :

Vous n'en lécherez plus vos doigts,
Ni gens par vous circonvenus [...] ³⁰⁴.

Car, comme elle le relève elle-même, l'Eglise a tout d'abord contribué à engraisser ses représentants : «J'ay bien nourri vostre panse», indique-t-elle ainsi. Elle le souligne encore : renoncer, mourir revient bel et bien à faire de ces pauvres pères des mendiants sans le sou ; et de se soucier également, moins de l'âme des pécheurs et fidèles, que du fait qu'elle devra, dès lors, renoncer à des autels richement décorés :

Plus ne serez Pères conscrits
Et perdrez, las ! vos revenus ! [...].

Si n'escoutez sans délayance
Mes cris et lamentations,
En malheur va tourner ma chance,
Plus n'auray d'adorations,
D'offrandes, ni d'oblations...
Mes autels demourront tout nuds³⁰⁵ !

Toutefois, elle en est consciente, sa fin est bel et bien annoncée : «Mais je voy bien que c'est en vain». Contre la force et la foi protestante, l'infâme Eglise catholique ne peut que renoncer³⁰⁶, car Dieu désormais est de leur côté :

Donner grand pardon et grâce,
A présent ce est passé,
Tout le monde te déchasse,
Il n'y a petit ni grand,
Gentilhomme ni marchand,
Qui ne die vilénie
Au faux Antechrist meschant.

Chanson *Le Pape a la question* in *Bulletin de la société de l'histoire du protestantisme français, documents historiques inédits et originaux du XVI^e, XVII^e et XVIII^e siècles, op. cit.*, p. 222-223.

³⁰³ Chanson *l'Eglise aux abois* in *Bulletin de la société de l'histoire du protestantisme français, documents historiques inédits et originaux du XVI^e, XVII^e et XVIII^e siècles, op. cit.*, p. 440.

³⁰⁴ *Ibid.*, p. 441. Dans la Chanson *Le Pape a la question*, cette question de la cupidité des représentants catholiques se pose en des termes similaires. Les moines ne sont pas les seuls à s'être rempli les poches, le Pape lui-même s'est enrichi jusqu'à l'ivresse :

[...] N'as-tu pas assez quoy vivre ?
Tu sçay bien, il est trop seur
Que de trop avoir es ivre.

³⁰⁵ Chanson *l'Eglise aux abois* in *Bulletin de la société de l'histoire du protestantisme français, documents historiques inédits et originaux du XVI^e, XVII^e et XVIII^e siècles, op. cit.*, p. 441.

³⁰⁶ La Chanson *Le Pape a la question* l'énonce clairement, aucune réforme ou concile n'a permis à l'Eglise Catholique de renoncer à ses excès, de mettre un terme à ses dysfonctionnements et de régler ses problèmes internes :

L'on t'a appelé souvent

L'Escriture sainte s'avance,
Contre qui puissance n'avons.
Là ne peuvent rien nos canons,
Sophismes, argumens cornus [...].

Voyez-vous par la deffiance
Que vous font en publique cris
Ces prescheurs, qui n'ont fiance
Qu'en Jésus et en ses escrits³⁰⁷ ?

Aussi implore-t-elle à ses suppôts d'abandonner leur couardise, de s'armer «d'espée et de lance» et de laisser «estolle et phanons». Peine perdue, semblent toutefois indiquer les auteurs protestants de cette chanson. L'Eglise doit se repentir de ses mensonges et de son impudence elle qui,

[...] disoit par [son] arrongance
Avoir sur Dieu autorité,
Le faire venir en présence
Quand j'avois cinq mots récité³⁰⁸.

et expier «[sa] grande abomination», confesser «l'horrible offense, contre Christ et sa passion», et bien avouer que «tant de maux par [sa] faction, sont aux chrestiens advenus». Elle doit même se purger :

Je croy que pour toute allégeance,
Un clystère me faut donner pour vuider³⁰⁹.

Ainsi conclut-elle, désormais vaincue et soumise :

Il vous faut prendre patience,
Mes suppôts, je vous dis : Adieu,
Faites de vos maux pénitence [...].
Ainsi va, par juste sentence,
La Messe bas à tous endroits³¹⁰.

D'autres chansons, plus vindicatives et licencieuses encore, aux couplets fort légers, fusaient des deux côtés lors des guerres de religion. Dans ces chansons, les huguenots dénonçaient non seulement le vice de gourmandise, la gloutonnerie, mais aussi le péché de

Pour nous donner un concile,
Que bon fust et consonnant
A Dieu et son Evangile.
Mais Satan t'a empesché,
Qui te tient en ton péché.

Aussi la question se pose :

Que sera-t-il de toy fait ?
Il est temps que tu y penses :
Autrement tu es desfaict
Sans rompre ne froisser lances.

Chanson *Le Pape a la question* in *Bulletin de la société de l'histoire du protestantisme français, documents historiques inédits et originaux du XVI^e, XVII^e et XVIII^e siècles, op. cit.*, p. 222-223.

³⁰⁷ Chanson *l'Eglise aux abois* in *Bulletin de la société de l'histoire du protestantisme français, documents historiques inédits et originaux du XVI^e, XVII^e et XVIII^e siècles, op. cit.*, p. 441.

³⁰⁸ *Ibidem*.

³⁰⁹ *Ibid.*, p. 440.

³¹⁰ *Ibidem*.

luxure que, selon eux, les prêtres commettaient. Les protestants utilisaient cette imagerie d'une Eglise et de prêtres luxurieux pour prouver à tous «que l'Eglise romaine était l'envers de la vraie piété, qu'elle n'adorait que le bas de l'homme, son corps et ses passions»³¹¹. Dans son anthologie, Guy Breton relève ainsi plusieurs chansons grivoises contre l'Eglise romaine, dont voici un extrait :

Prétraille, après la messe,
S'en va toucher les fesses
Des fringantes nonains,
Puis baiser les moinesses
Et chevaucher l'abesse
Qui se pâme en latin.
Moine, de qui te moques-tu ?
Tu aimes trop le c...³¹² !

Bien entendu, l'Eglise romaine ne pouvait pas rester de marbre face à de telles accusations et s'abaissait elle-même à utiliser des thèmes peu en rapport avec les dogmes prêchés dans les lieux de culte, et dénoncer même l'homosexualité prétendue de Calvin :

Calvin est un homme
Très intelligent.
Il vient de Sodome
Prêcher contre Rome
Et les sottes gens³¹³.

Certaines chansons font intervenir tous les acteurs principaux de la Réforme afin de se gausser d'eux ; ainsi, selon les catholiques...

Quatre grosses bêtes
Font un Huguenot :
Calvin fait la tête,
Et Luther le dos,
Marot fait les fesses
Et Bèze le trou du c...
Lanturlu (bis)³¹⁴.

Comme le souligne Guy Breton, «dans ce duel à coups de chansons, les problèmes religieux, on le voit étaient un peu oubliés»³¹⁵. Toutefois, des chants plus pieux, de facture bien différente, se développèrent parallèlement aux chansons de caractère populaire, et furent utilisés à des fins semblables : la diffusion d'un message religieux. Ce fut notamment le rôle du psaume.

³¹¹ Guy Breton, *La chanson satirique de Charlemagne à de Gaulle, mille ans de chronique scandaleuse*, Paris, Perrin, 1967, p. 95.

³¹² Extrait d'une chanson huguenote, Guy Breton, *Ibid.*, p. 95-96-97.

³¹³ Extrait d'une chanson catholique, Guy Breton, *Ibid.*, p. 97.

³¹⁴ *Ibidem*.

³¹⁵ *Ibid.*, p. 99.

III-2-2. Le psaume en français à la cour d'Henri IV, genre constitutif du renouveau musical et objet de propagande

Depuis le XIII^e siècle, l'Eglise de France présentait de grandes faiblesses : médiocrité du bas clergé, relâchement des réguliers et incohérences des nominations épiscopales conduisirent irréductiblement à un déclin de la spiritualité et à un désir de rénovation religieuse. La papauté s'était affaiblie en raison de l'avidité, de l'immoralité et de l'ignorance de beaucoup d'ecclésiastiques, à tous les niveaux de la hiérarchie. L'installation provisoire des papes à Avignon au XIV^e siècle, puis le Grand Schisme d'Occident³¹⁶ divisant les fidèles en partisans de l'un ou l'autre pape, portèrent un coup sévère à l'autorité de l'Eglise. Le clergé reconnaissait alors la nécessité d'une réforme. Mais, au concile de Constance (1414-1418) qui mit un terme au Grand Schisme, si des programmes ambitieux de réorganisation de toute l'Eglise furent débattus, aucun n'obtint le soutien d'une majorité d'évêques, de sorte qu'aucun changement radical ne put être mis en œuvre à cette occasion. Cette crise qui affectait la chrétienté aboutit ainsi au début du XVI^e siècle à la naissance du culte protestant.

III-2-2-1. Un culte nouveau qui s'organise peu à peu

C'est en Allemagne que la réforme éclata tout d'abord sous l'impulsion de Martin Luther ; ses préceptes se propagèrent ensuite hors des frontières germaniques. C'est ainsi qu'aux environs de 1519, les doctrines de Luther furent connues en France par le biais des diverses thèses et des premiers ouvrages du théologien. Un projet de réforme de l'Eglise de France est alors tenté à Meaux. C'est Jean Calvin, théologien français, qui prit la tête du mouvement. En 1536, ce dernier fit éditer à Bâle la première édition latine de son *Institution de la religion chrétienne*. Dans ce volume, Calvin prend notamment position vis-à-vis de la langue vernaculaire et de la musique. Il s'oppose tout d'abord – se plaçant ainsi ostensiblement à l'encontre des préceptes régissant le culte catholique – à tout langage étranger à la communauté locale, «dont il appert que les oraisons publiques ne se doyyent

³¹⁶ Le terme «schisme» désigne une scission formelle et volontaire de l'unité d'une Eglise (sans, toutefois, impliquer forcément une déviation doctrinale). Le Grand Schisme d'Occident (1378-1414), divisa l'Eglise catholique romaine, déchirée entre plusieurs papes qui revendiquaient simultanément leur légitimité. Le Grand Schisme débuta avec l'élection d'un pape italien, Urbain VI, en 1378. Treize cardinaux, pour la plupart français, qui l'avaient élu, furent consternés par son comportement incohérent et déclarèrent l'élection non valide. Ils choisirent alors un nouveau pape : Clément VIII. Urbain se vengea en excommuniant Clément et ses fidèles et en créant son propre collège cardinalice. Lorsque Clément VII s'installa en Avignon et recueillit l'adhésion du roi de France, Charles V, le schisme fut réellement établi. La soumission à l'un ou à l'autre pape dépendait des préférences politiques et des alliances scellées à l'occasion de la guerre de Cent Ans : le pape d'Avignon était soutenu par la France, et celui de Rome par l'Angleterre et l'Empire. Afin de mettre fin à ce schisme, les cardinaux se réunirent à Pise en 1409 mais ne parvinrent qu'à nommer un troisième pape : Alexandre V. Le concile de Constance (1414-1418) obtint finalement la démission ou la déposition des papes rivaux et l'élection de Martin V (qui régna de 1417 à 1431) fut universellement reconnue. Le scandale du schisme intensifia l'appel à la réforme qui vit réellement le jour avec la Réforme protestante.

faire n'en langage grec entre les Latins, ne en latin entre François et Anglois (comme la coustume a esté par tout cy devant), mais en langage commun du pays qui se puisse entendre de toute assemblée, puisqu'elles doyvent estre faictes à l'édification de toute l'Eglise, à laquelle ne revient aucun fruit d'un bruit non entendu [...]»³¹⁷. Le réformateur souhaite également qu'il y ait une «grande différence entre la musique que l'on fait pour resouyr [réjouir] les hommes à table et en leurs maisons et entre les psalmes qui se chantent en l'église en la présence de Dieu et ses anges»³¹⁸. Jean Calvin, désirant ainsi faire participer la foule au culte religieux dans sa langue, s'associe en 1541 à Clément Marot (1496-1544) et à Théodore de Bèze (1519-1605). L'entreprise menée par Calvin consiste alors en la création de paraphrases françaises versifiées et strophiques des psaumes de David, afin de fournir les textes qui seront, une fois mis en musique, chantés par l'audience lors du culte. A cette époque, la Réforme se poursuit et gagne bientôt un large public en France, comme en Alsace et en Suisse. Les protestants s'organisent et l'Eglise réformée se constitue progressivement. «Du 26 au 28 mai 1559 se tient, à Paris, le premier Synode des Eglises Réformées de France, attestant l'extension grandissante du protestantisme dans le pays»³¹⁹.

Le Psautier huguenot, avec ses 150 *Psaumes*, les *Dix Commandements*, le *Cantique de Siméon*, quelques *Prières* (oraison dominicale, prières avant et après les repas) et des *Cantiques*, fut achevé dès 1562 et représente la totalité de l'hymnologie réformée de langue française ainsi que le recueil officiel complet de référence³²⁰. Il sera édité, pendant la seule année de 1562, à plus de 30 000 exemplaires³²¹. En ce qui concerne les harmonisateurs de ce psautier, Loys Bourgeois y travailla beaucoup, mais d'autres chantres ont pu écrire des mélodies, par exemple Pierre Dagues («maître Pierre le chantre»), François Gindron, Guillaume Franc ou Pierre Dubuisson. La génération suivante de compositeurs aura pour têtes de file Claude Goudimel (v. 1520-1572), Claude Le Jeune (v. 1530-1600), Paschal de L'Estocart (1539- mort après 1584), Philibert Jambe de Fer (mort en 1566), Didier Lupi Second ou encore Jean Servin.

Selon Jean Calvin, la musique doit jouer un rôle assez restreint, comme le souligne sa définition :

et certes si le chant est accommodé à telle gravité qu'il convient d'avoir devant Dieu et devant ses anges, c'est un ornement pour donner plus de grâce et de dignité aux louanges de Dieu et c'est un

³¹⁷ Jean Calvin cité par Edith Weber, «La Réforme» in *Histoire de la musique*, Marie-Claire Beltrando-Patier (dir.), Paris, Larousse, 2002, p. 328.

³¹⁸ *Ibidem*.

³¹⁹ Edith Weber, *La musique protestante en langue française*, Paris, Honoré Champion, 1979, p. 29.

³²⁰ Par la suite, toutefois, quelques adaptations musicales de versets bibliques, ainsi que des chansons spirituelles paraliturgiques s'y ajouteront. Voir Edith Weber, «La Réforme» in *Histoire de la musique*, *op. cit.*, p. 328-329.

³²¹ Ce qui représente une entreprise d'édition considérable pour l'époque.

bon moyen pour inciter les cœurs et les enflammer à plus grande ardeur de prier, mais il se faut toujours donner garde que les oreilles ne soient plus attentives à l'harmonie du chant que les esprits au sens spirituel des paroles³²².

La primauté revient donc au texte ; le chant n'a qu'un rôle secondaire. Cependant, la musique est utile, et même indispensable, car elle contribue aux louanges du Seigneur et à l'édification des fidèles. Lors de l'élaboration du psautier, les réformateurs et les musiciens du XVI^e siècle, soucieux de doter la nouvelle Eglise (encore à la recherche de son identité musicale) de chants faciles à retenir par cœur, ont dû faire face alors à trois impératifs : trouver des poètes engagés, trouver des "mélodistes" (musiciens créant ou adaptant des mélodies pour les paraphrases) et ne pas dépayser les fidèles.

La recherche de textes constituait la condition essentielle. Clément Marot, Jean Calvin lui-même, puis Théodore de Bèze, élaborèrent progressivement les paraphrases françaises strophiques rimées des *Psaumes de David*. Il fallut ensuite rechercher des mélodies fonctionnelles pouvant être chantées par tous lors du culte. Mais, dans un premier temps, il était nécessaire de trouver un style musical qui ne désorientait pas les croyants, habitués au chant grégorien monodique en latin, sur le plan psychologique et émotionnel. Ainsi, afin de fidéliser les personnes à cette nouvelle religion, des mélodies profanes ont donc été adaptées

³²² Calvin cité par Edith Weber, *Histoire de la musique française de 1500 à 1650*, Paris, Editions Sedes, 1996, p. 113. La définition de Calvin fait très largement écho aux réflexions menées par Saint-Augustin au sujet de la musique. Comme le réformé, le théologien chrétien souligne l'utilité de la musique lors du culte, moyen de galvaniser et d'enflammer le fidèle, voie de connaissance également pour se rapprocher du Créateur : «[...] J'incline plutôt, sans porter toutefois une décision irrévocable, au maintien du chant dans l'Eglise, afin que le charme de l'oreille élève aux mouvements de la piété l'esprit trop faible encore». Théologie et musique ne sont donc pas nécessairement incompatibles ; néanmoins, l'instrumentalisation, la légitimation de la musique lors du culte ne va pas sans inquiéter le philosophe. Selon Saint-Augustin, la musique en effet, même si elle est la manifestation de l'harmonie divine, reste proprement du domaine du sensible. Il faut donc la consommer avec modération et tempérance, car le plaisir provoqué par la musique représente un réel danger. S'il ne peut nier que la volupté des chants joue un rôle dans la foi, Saint-Augustin craint cependant qu'elle n'aveugle les fidèles et, qu'au lieu d'être le doux et harmonieux support du texte, elle ne l'emporte sur le sens et éloigne l'assemblée du message divin. «Mais pourtant, lorsqu'il m'arrive d'être moins touché du verset que du chant, c'est un pêché, je l'avoue, qui mérite pénitence : je voudrais alors ne pas entendre chanter» écrit-il alors, avouant sa faiblesse devant la puissance de la musique et exposant sa méfiance envers cette forme d'art. Il y a le risque réel en effet de prendre cette harmonie inférieure pour l'harmonie divine, de faire de la beauté une idôle. Il ne faut donc surtout pas substituer la musique, et n'importe quel autre art, à Dieu : c'est une étape dans la connaissance de la loi divine, mais elle n'en est pas l'aboutissement. Dès lors, la musique est bien pour Saint-Augustin un moyen de transmission, et non une fin en soi. Pour lui, le chant serait utile et souhaitable lorsque les psaumes et les hymnes sont interprétés de manière à préserver l'intelligibilité du texte : «d'autres fois, un excès de précautions contre de telles surprises me jette dans un excès de rigidité, et je voudrais éloigner de mon oreille et de l'Eglise même ces touchantes harmonies, compagnes ordinaires des psaumes de David. [...] Et cependant quand je me rappelle ces larmes que les chants de votre Eglise me firent répandre aux premiers jours où je recouvrai la foi, et qu'aujourd'hui même je me sens encore ému, non de ces accents, mais des paroles modulées avec leur expression juste par une voix pure et limpide, je reconnais de nouveau la grande utilité de cette institution». Il est intéressant de noter dans leurs propos que Calvin, tout comme Saint-Augustin, soulignent que ce ne sont pas les choses qui sont mauvaises en soi, mais bien l'usage qu'on en fait. S'il faut donc faire usage de ces mouvements charnels que provoque la musique, il convient néanmoins de s'assurer qu'ils servent bien à tourner et conduire l'âme vers Dieu, et non vers les plaisirs sensuels qui pervertissent l'homme. Voir Aurelius Augustinus, *Les confessions de Saint-Augustin*, chapitre 33 «Plaisirs de l'Ouïe du chant d'Eglise», livre X, traduction nouvelle par M. Saint Victor, Paris, Charpentier, 1841, p. 293-294.

aux psaumes. La structure musicale et l'air étaient alors conservés ; seules les paroles changeaient. L'une des chansons d'amour écrite par Clément Marot, sur une mélodie de Claudin de Sermisy, fut ainsi "récupérée" par le culte réformé. La mélodie reste quasiment identique et très reconnaissable³²³. Seules quelques paroles sont modifiées : l'amour ressenti et les paroles de dévotion adressées à une femme chérie sont remplacés par l'amour de Dieu et des paroles de ferveur au Seigneur tout-puissant :

Version profane : chansons d'amour

Texte de Clément Marot

Mélodie de Claudin de Sermisy

Tant que vivrai en âge florissant,
Je servirai Amour, le Dieu puissant,
En faits et dits, en chansons et accords.
Par plusieurs jours m'a tenu languissant,
Mais après deuil m'a fait réjouissant,
Car j'ai l'amour de la belle au gent corps.
Son alliance,
Est ma fiancée :
Son coeur est mien,
Mon coeur est sien :
Fi de tristesse,
Vive liesse,
Puisqu'en Amour a tant de bien.

Version spiritualisée : chanson spirituelle

Texte d'Eustorg de Beaulieu

La ligne mélodique de Claudin de Sermisy est conservée

Tant que vivrai en âge florissant,
Je servirai Seigneur, le tout-puissant,
En faits et dits, en chansons et accords.
Le vieil serpent m'a tenu languissant,
Mais Jésus-Christ m'a fait réjouissant,
En exposant pour moi son sang et corps.
Son alliance,
Est ma fiancée :
Il est tout mien,
Je suis tout sien :
Fi de tristesse,
Vive liesse,
Puisqu'en Mon Dieu a tant de bien.

Voici la partition de cette chanson à quatre voix :

³²³ Le fait de se servir d'airs déjà bien connus permet de diffuser plus efficacement les nouveaux messages. L'effort de mémoire et de concentration s'en trouve allégé considérablement.

Tant que vivray

Claudin de Sermisy (1490 – 1562)
Transc. : Bernard Dewagtere

Soprano

Alto

Ténor

Basse

Tant que vi - vray en a - ge flo - ris - sant, Je ser - vi - ray A -
Quand je la veulx ser - vir et ho - no - rer, quand par es - criptz veulx

Tant que vi - vray en a - ge flo - ris - sant, Je ser - vi - ray A -
Quand je la veulx ser - vir et ho - no - rer, quand par es - criptz veulx

Tant que vi - vray en a - ge flo - ris - sant, Je ser - vi - ray A -
Quand je la veulx ser - vir et ho - no - rer, quand par es - criptz veulx

Tant que vi - vray en a - ge flo - ris - sant, Je ser - vi - ray A -
Quand je la veulx ser - vir et ho - no - rer, quand par es - criptz veulx

7

S

A

T

B

mour le dieu puis - sant, En faictz, en dictz, en chan - sons, et ac - cords.
son nom de - co - rer, Quand je la veoy, et vi - si - te sou - vent,

mour le dieu puis - sant, En faictz, en dictz, en chan - sons, et ac - cords.
son nom de - co - rer, Quand je la veoy, et vi - si - te sou - vent,

mour le dieu puis - sant, En faictz, en dictz, en chan - sons, et ac - cords.
son nom de - co - rer, Quand je la veoy, et vi - si - te sou - vent,

mour le dieu puis - sant, En faictz, en dictz, en chan - sons, et ac - cords.
son nom de - co - rer, Quand je la veoy, et vi - si - te sou - vent,

13

S

A

T

B

Par plu - sieurs jours m'a te - nu lan - guis - sant, Mais a - pres dueil m'a
Les en - vi - eux n'en font que mur - mu - rer, Mais nostre a - mour n'en

Par plu - sieurs jours m'a te - nu lan - guis - sant, Mais a - pres dueil m'a
Les en - vi - eux n'en font que mur - mu - rer, Mais nostre a - mour n'en

Par plu - sieurs jours m'a te - nu lan - guis - sant, Mais a - pres dueil m'a
Les en - vi - eux n'en font que mur - mu - rer, Mais nostre a - mour n'en

Par plu - sieurs jours m'a te - nu lan - guis - sant, Mais a - pres dueil m'a
Les en - vi - eux n'en font que mur - mu - rer, Mais nostre a - mour n'en

Tant que vivray

2
19

S
faict res - jou - ys - sant, Car j'ay l'a - mour de la belle au gent corps.
sçau - rait moins du - rer, Au - tant ou plus en em - por - te le vent.

A
faict res - jou - ys - sant, Car j'ay l'a - mour de la belle au gent corps.
sçau - rait moins du - rer, Au - tant ou plus en em - por - te le vent.

T
faict res - jou - ys - sant, Car j'ay l'a - mour de la belle au gent corps.
sçau - rait moins du - rer, Au - tant ou plus en em - por - te le vent.

B
faict res - jou - ys - sant, Car j'ay l'a - mour de la belle au gent corps.
sçau - rait moins du - rer, Au - tant ou plus en em - por - te le vent.

25

S
Son al - li - an - ce, C'est ma fi - an - ce: Son cœur est mien, Le mien est sien:
Maul - gré en - vi - e Tou - te ma vi - e Je l'ai - me - ray Et chan - te - ray:

A
Son al - li - an - ce, Son cœur est mien,
Maul - gré en - vi - e Je l'ai - me - ray

T
C'est ma fi - an - ce: Le mien est sien:
Tou - te ma vi - e Et chan - te - ray:

B
Son al - li - an - ce, C'est ma fi - an - ce: Son cœur est mien, Le mien est sien:
Maul - gré en - vi - e Tou - te ma vi - e Je l'ai - me - ray Et chan - te - ray:

29

S
Fy de tris - tes - se! Vi - ve li - es - se, Puis - qu'en a - mours, puis - qu'en a - mours a tant de bien!
C'est la pre - mie - re, C'est la der - nie - re Que j'ay ser - vie, que j'ay ser - vie et ser - vi - ray.

A
Fy de tris - tes - se! Puis - qu'en a - mours, puis - qu'en a - mours a tant de bien!
C'est la pre - mie - re, Que j'ay ser - vie, que j'ay ser - vie et ser - vi - ray.

T
Vi - ve li - es - se, Puis - qu'en a - mours, puis - qu'en a - mours a tant de bien!
C'est la der - nie - re Que j'ay ser - vie, que j'ay ser - vie et ser - vi - ray.

B
Fy de tris - tes - se! Vi - ve li - es - se, Puis - qu'en a - mours, puis - qu'en a - mours a tant de bien!
C'est la pre - mie - re, C'est la der - nie - re Que j'ay ser - vie, que j'ay ser - vie et ser - vi - ray.

Toutefois, la musique protestante n'utilisa pas seulement le répertoire profane. Et si l'art réformé emprunta d'abord ses thèmes musicaux au répertoire catholique existant, les musiciens huguenots étant trop peu nombreux pour fournir de nouvelles mélodies, par la suite, des musiciens convertis à la religion réformée, tels que Loys Bourgeois, Guillaume Franc et Pierre Davantés, entre autres, se sont chargés de créer un répertoire musical nouveau.

III-2-2-2. Le psaume à l'origine d'une nouvelle esthétique musicale française

Le style pratiqué par les poètes de la Réforme est clair, simple, sobre, varié sur le plan métrique. Tout d'abord, et selon le vœu de Calvin, le psaume se présenta dans une forme monodique. Chanté au culte et par tous les fidèles, les mélodies devaient être simples et faciles à mémoriser ; le texte, véhicule des nouvelles idées, était intelligible pour tous. Pourtant, si pour le culte, les musiciens obéissent aux contraintes imposées par Calvin en fournissant des mélodies où l'ambitus est restreint, le mouvement conjoint, le rythme simple et le chant surtout monodique, ils n'ont pas renoncé pour autant à traiter ces mélodies selon les goûts encore en vigueur à l'époque de la polyphonie vocale. L'harmonisation "note contre note", puis le contrepoint fleuri avec des imitations et des entrées successives étaient très prisés par les compositeurs. Des psaumes polyphoniques, destinés non pas au culte mais à la pratique privée des familles protestantes, se développèrent ainsi. La simplicité, la logique et la clarté des mélodies huguenotes attirèrent les musiciens et les incitèrent à adapter ces psaumes dans des versions polyphoniques de plus en plus usitées et développées. Il en va ainsi de Claude Goudimel qui, le premier, s'essaya à l'harmonisation de psaumes en style de motet.

Ces versions destinées à la pratique *ès-maisons* qui se développaient sous diverses façons (en polyphonie des voix ou d'instruments, ainsi qu'accompagnées au luth) connurent la ferveur du public. Les protestants bien entendu s'y adonnaient, mais, dans ces temps où les conflits religieux n'étaient pas encore aussi violents que dans les années 1580, les catholiques s'intéressaient aussi à ces nouvelles formes religieuses : les psaumes en français de Marot seront ainsi utilisés par des compositeurs tôt acquis à la Réforme comme Claude Goudimel, mais également par des compositeurs catholiques ouverts aux idées nouvelles, tels que Clément Janequin. Non seulement les psaumes attirèrent beaucoup les compositeurs, qui y voyaient un nouveau terrain d'expérimentation, mais également les aristocrates et les gens de la cour qui adoptèrent cette forme de chant, simple et en langue vulgaire, qui leur permettait de communiquer plus directement avec Dieu, depuis leurs appartements même. On chanta ainsi des psaumes jusque dans les chambres et résidences nobles et royales ; Henri II en sera d'ailleurs féru. Soucieux de répondre à la demande d'un public croissant, les imprimeurs

publièrent les psaumes huguenots. Dans les années 1555-1564, les éditeurs de musique parisiens Adrian Le Roy et Robert Ballard imprimèrent ainsi de nombreux recueils afin de familiariser plus encore le public avec ce genre vocal nouveau. «Le catalogue de la maison Le Roy-Ballard présent[a] longtemps un double visage : des messes et motets latins pour le culte catholique et des élaborations polyphoniques de psaumes, comportant ou non la référence aux mélodies de Genève, parmi lesquelles les contributions de deux grands compositeurs huguenots, Claude Goudimel et Claude Le Jeune»³²⁴.

Comme l'écrit Nicole Labelle, «cette période [1555-1564] du XVI^e siècle, particulièrement illustrée par le psaume dans le domaine religieux, peut être qualifiée de période de maturité. Maturité, puisque là, les premières tentatives dans des styles divers deviennent ici les fondements d'une nouvelle forme de musique religieuse»³²⁵. C'est à cette époque que le genre, en effet, prend son essor grâce à des compositeurs tels que Didier Lupi, Philibert Jambe de Fer et Claude Le Jeune. Claude Goudimel, s'intéressant ainsi aux psaumes polyphoniques, fut l'un des premiers à tenter de faire évoluer le psaume vers une esthétique différente :

Claude Goudimel, un, parmi quelques musiciens français a avoir emprunté le style franco-flamand, laisse à la postérité deux versions de psaumes où le procédé de l'imitation est développé à son plus haut degré. Ce musicien accompli reprend les audaces de Loys Bourgeois, mélodie au *supérius*, enchaînements d'accords, et oriente la modalité vers la tonalité. Il fait éclater la forme concise du psaume par le procédé de la variation et augmente l'effectif vocal de quatre à huit parties³²⁶.

Philibert Jambe de Fer, lui aussi musicien protestant, joua également un rôle important dans le développement d'une esthétique nouvelle du psaume : avec Philibert Jambe de Fer, «la pensée devient verticale, le contrepoint engendre un nouveau langage, l'harmonie. Chacune des parties vocales est pensée en fonction de son résultat vertical. [...] Désormais, ce n'est plus une superposition de polymélie mais plutôt une succession d'accord [...]»³²⁷. Ainsi, comme le note Georges Migot, «les compositeurs huguenots ont créé l'harmonie sans le savoir [...]»³²⁸, et il ajoute plus loin que «[...] la rigueur même des doctrines de Calvin a favorisé l'évolution de la musique de la Renaissance [...]»³²⁹, orientant les compositeurs vers un

³²⁴ Marc Desmet, «L'édit de Nantes : une date dans l'histoire de la musique» in *Le monde de la musique* n° 221, Paris, Iéna presse, 1998, p. 33.

³²⁵ Nicole Labelle, *Différents styles de la musique religieuse en France, le psaume de 1539 à 1572*, thèse de Doctorat, Université de musicologie, Paris IV, 1978, p. 130.

³²⁶ *Ibid.*, p. 255.

³²⁷ *Ibid.*, p. 171.

³²⁸ Georges Migot, «*La musique et le protestantisme en France*» in *Protestantisme et musique*, Paris, Edition Je sers, 1950, p. 28.

³²⁹ *Ibidem*.

PSAUME LXV.

(Harmonie du LXXII.)

Traduit par BÉZE.

Mélocle de L. BOURNESSON, 1554.

Baissé d'un ton.

1

ô Dieu, c'est dans ta Si-on saïn-te

2

se - - ras lou - - é;
Que tu se - - ras lou - é;

3

C'est là qu'a - vec res - pect et crain - te

4

l'est vou - - é.
Tout hon - neur l'est vou - é.

5

Et puis - que tu dai - gues en - ten - dre

6

Nos vœux et nos sou - - pirs,

7

Tous les peu - ples vien - dront s'y ren -

8

- dre, Pleins des mê - mes dé - sirs.

Tout ici concourt à l'intelligibilité du texte, une écriture syllabique, homophonique, strictement verticale, ancrée dans la tonalité de Sol mineur, avec des modulations vers son relatif majeur, faite de succession d'accords de quinte en majorité. La mélodie du *supérius* est elle aussi très simple et conjointe (excepté le saut de quinte dans le refrain), dans un ambitus de sixte. La musique suit rigoureusement le texte ; deux parties peuvent donc être distinguées, calquées sur les phrases constituant le psaume. La première partie, de forme ABAB, réservée à l'évocation du Seigneur, permet à l'auditeur d'en mémoriser facilement l'air. On note les retards à l'*altus* qui provoquent des frottements avec le *supérius*, seul effet expressif de la pièce, qui intervient à l'évocation de la foi et de la pieuse glorification de Dieu. La deuxième partie est quant à elle cantonnée à un style strictement vertical, sans artifice, dont les vers évoquent plus modestement l'humain.

nouveau style d'écriture musicale syllabique et homophone. En effet, le psaume a joué un rôle très notable dans l'évolution du langage musical du XVII^e siècle. Marc Honneger résume ainsi l'apport de la musique protestante :

De l'œuvre de ces maîtres protestants est sortie pendant la fin du XVI^e siècle toute l'harmonie moderne et l'idée d'une science de l'enchaînement des accords [...]. [Le psaume] introduit ainsi une époque nouvelle où les lois de l'enchaînement des accords vont supplanter la conception linéaire de la musique. Musique qui s'adaptera avec souplesse au texte poétique pour en rendre avec plus de vérité et de force d'accent les moindres nuances. Musique pensée en fonction de la poésie et inséparable d'elle. Musique [...] ouvrant la voie à la monodie accompagnée [...]³³⁰.

Au milieu du XVI^e siècle, le psaume en contrepoint simple influa donc bel et bien le devenir de la musique profane elle-même. Influençant le vaudeville, il agit ainsi sur l'air de cour :

Le début de l'évolution de l'air de cour ou du style de l'air peut être fixé en 1546 avec l'apparition des psaumes de Mornable-Certon, de ceux de Loys Bourgeois et des chansons spirituelles de Lupi, et ce n'est pas un hasard si les psaumes de Mornable-Certon ont donné lieu à une transcription pour voix seule (le dessus) et luth par Guillaume Morlaye qui représente un jalon important sur la voie qui mène à l'air de cour³³¹.

Comme le relève Jan Lévy Kenneth :

Les traductions strophiques des psaumes par Marot observaient déjà cette construction isostrophique, et l'alternance régulière des rimes masculines et féminines qui allaient devenir la règle pour les générations nouvelles dans les textes strophiques destinés à la musique³³².

Ceci ne pouvait que susciter l'intérêt des humanistes de l'Académie de Jean-Antoine de Baïf (1532-1589) qui, à l'instar des humanistes italiens, désiraient ardemment un retour à la musique antique et l'union du verbe et du son. La primauté accordée à la parole exigeait une simplification de la polyphonie et devait aboutir au syllabisme du contrepoint, chose déjà acquise par le psaume polyphonique. Mais ceci ne constitue pas la seule raison de l'attention portée à la musique protestante par de Baïf.

A partir de la radicalisation des conflits mais plus encore à partir de l'Edit de Nemours (1585) qui révoque les quelques concessions gagnées par les réformés, disparaissent toutes les références au psautier huguenot dans les publications parisiennes. Les catholiques s'inquiètent : les réformés disposent de chants qu'ils entonnent à l'unisson, fredonnent chez eux ou chantent en musique, et qui leur servent de signe de ralliement... Comment répondre au succès embarrassant de leur psautier³³³ ?

Jean-Antoine de Baïf s'employa ainsi à contrecarrer l'engouement dont les psaumes huguenots faisaient l'objet. Il se mit à traduire les psaumes en vers, qu'il tenta d'offrir en parallèle au psautier huguenot. Dès 1567, débuta la réalisation du Psautier en vers mesurés³³⁴. Ce furent les musiciens membres de l'Académie de musique et de poésie, Claude Le Jeune,

³³⁰ Marc Honneger, «Le choral protestant» in *Protestantisme et musique*, op. cit., p. 98-99.

³³¹ Marc Honneger cité par Nicole Labelle, *Différents styles de la musique religieuse en France, le psaume de 1539 à 1572*, op. cit., p. 107.

³³² Jan Lévy Kenneth, «Vaudevilles, vers mesurés et airs de cour» in *Musique et poésie au XVI^{ème} siècle*, Actes du colloque international du Centre National de la recherche scientifique, Paris, C.N.R.S., 1953, p. 192.

³³³ Marc Desmet, «L'édit de Nantes : une date dans l'histoire de la musique» in *Le monde de la musique*, op. cit., p. 34.

³³⁴ Rythmique qu'il mit sur pied au sein de son académie ayant pour but de ressusciter les mètres de la poésie antique et de les unir à la musique.

Jacques Mauduit et Eustache Du Caurroy, qui entreprirent de mettre ces paraphrases de psaumes en musique, selon l'esthétique de la musique mesurée à l'antique :

La pensée de Claude Le Jeune conduit l'évolution du psaume à son apogée. L'altération constante des modes, les progressions harmoniques, l'individualité mélodique du *supérioris*, le soutien harmonique du *bassus*, l'invention rythmique, mais surtout la signification du texte témoignent de la science et du génie de ce musicien³³⁵.

Claude Le Jeune introduisit en effet le symbolisme dans plusieurs psaumes ; en soulignant certains mots ou certaines strophes par le contrepoint, le résultat harmonique, le chromatisme et le rythme, il composa ainsi plusieurs pages d'une grande expressivité. Claude Le Jeune, de l'avis de nombreux musicologues, aura donc été un des musiciens qui a permis au psaume d'atteindre sa "perfection". Il fut sans conteste un des maîtres de la Renaissance française, par sa science de l'écriture, «mais surtout par sa recherche constante de l'expression qui font de lui un des musiciens les plus caractéristiques de cette période [...] où il propose certaines solutions à l'évolution du langage musical»³³⁶. Eustache Du Caurroy, autre musicien à avoir adopté les préceptes de la nouvelle Académie, mettra lui aussi en musique des psaumes dans le style de la musique mesurée à l'antique. Ses *Meslanges* publiés en 1610 par Pierre Ballard, fils et successeur de Robert Ballard, contiennent des Chansons spirituelles et profanes, des Noël et des Psaumes en vers mesurés, six en français et un en latin. Toutefois, les compositions de du Caurroy «ne s'échappent pas de la rigidité du moule qu'il s'est imposé. Aussi ses compositions demeurent-elles académiques sur le plan de l'écriture, mais exercent cependant une influence sur le style de l'air français du XVII^e siècle»³³⁷. Jacques Mauduit, le dernier des musiciens de la Renaissance, a également écrit huit psaumes français et latins en vers mesurés publiés dans les *Questiones celeberrimae* de Mersenne. Le psaume CL, *An son temple sacré*, le plus célèbre entre tous, a fait sa renommée : «les œuvres de ce musicien, gracieuses, légères et suaves par leurs dissonances, seront les derniers exemples du style de cette Académie»³³⁸. Les compositeurs de cette première moitié du XVII^e siècle continuèrent dès lors à s'intéresser aux psaumes. Toutefois, c'est ainsi que la forme du psaume, telle qu'utilisée par les musiciens protestants, tendit à disparaître. Désormais, le psaume connaît surtout l'intérêt des catholiques, qui entreprirent de nouvelles paraphrases. Philippe Desportes, abbé de Tiron et de Bonport, courtisan et poète de cour, et Antoine Godeau, évêque de Grasse et de Vence à sa suite, en ont réalisé. Ces paraphrases de psaumes connurent une importante diversité de mise en musique : psaumes en forme de motet, de concert mais surtout sous la forme de l'air de cour, à une ou plusieurs voix, parfois

³³⁵ Nicole Labelle, *Différents styles de la musique religieuse en France, le psaume de 1539 à 1572, op. cit.*, p. 257.

³³⁶ *Ibid.*, p. 231.

³³⁷ *Ibid.*, p. 239.

³³⁸ *Ibid.*, p. 240.

accompagnées du luth. Denis Caignet fait ainsi paraître ses *Cinquante Psaumes de David* à 3, 4, 5, 6, 7 et 8 parties sur les textes de Philippe Desportes en 1607. Parallèlement, Gabriel Bataille transcrit ces mêmes paraphrases pour voix seule avec accompagnement de luth qui parurent dans ses *Six livres d'Airs*.

C'est ainsi que le psaume sort de son contexte exclusivement cultuel et devient une musique appréciée plus encore des salons et des courtisans. Pierre Ballard et son fils Robert ne s'y trompèrent d'ailleurs pas et préférèrent, nous livre James R. Anthony presque à regret, «publier les adaptations musicales des psaumes traduits par Desportes, les paraphrases de Godeau, alors en vogue et les nombreuses parodies religieuses d'airs de cour, que les messes et les motets»³³⁹. La musique même des psaumes changea. Souvent, les compositeurs se détournèrent des mélodies du psautier de Genève pour créer leur propre musique :

Aucune directive n'ayant été donnée aux compositeurs, comme cela s'était passé à Genève pour les psaumes de Marot et de Bèze, chacun des musiciens de Desportes mettait des notes sur les psaumes de son choix, créant pour chacun d'eux une mélodie selon son propre goût. [...] Les musiciens des psaumes de Desportes avaient toute liberté pour composer à leur guise ; ils en ont usé de plusieurs manières différentes, les uns suivant la mode à laquelle ils se pliaient habituellement, qui est celle de l'air de cour à voix seule, au luth ; les autres sacrifiant à une autre mode, plus sévère, qui est celle de la musique polyphonique, allant de deux à huit voix, éventuellement à double chœur³⁴⁰.

Le psaume, au premier abord simple et austère, devint ainsi un des genres musicaux les plus importants du XVII^e siècle. Bien après que les paraphrases de psaumes de Desportes soient passées de mode, les psaumes continuèrent à être mis en musique. Selon Denise Launay, il permit même l'émancipation d'un autre genre, le motet :

Parallèlement et au-delà des paraphrases françaises de psaumes mises en musique, seront écrits des motets à double chœur sur des textes latins de psaumes. Celui-ci [le psaume] sera la source d'inspiration de cette nouvelle forme musicale qui trouvera son apogée à la Chapelle Royale de la cour de Versailles avec les grands maîtres de cette écriture : Pierre Robert, Marc-Antoine Charpentier et Michel-Richard Delalande. Tous utilisent les textes latins des psaumes et adaptent la technique du motet à double-chœur avec accompagnement instrumental³⁴¹.

³³⁹ James R. Anthony, *La musique en France à l'époque Baroque de Beaujoyeux à Rameau*, Paris, Harmoniques Flammarion, 1981, p. 211.

³⁴⁰ Denise Launay, *La musique en France du Concile de Trente à 1804*, Paris, Éditions Klincksieck, 1993, p. 93-94.

³⁴¹ Nicole Labelle, *Différents styles de la musique religieuse en France, le psaume de 1539 à 1572*, op. cit., p. 244.

III-2-2-3. Le psaume à l'époque de l'Édit de Nantes

Dans les années 1570, et plus encore dans les années 1580, au cœur des guerres de religion, la musique a joué un rôle important, celui d'outil de propagande. Les catholiques ont développé le désir de concurrencer la musique protestante, appréciée jusque dans les salons, pour sa simplicité musicale et parce qu'elle faisait appel à la langue vulgaire. Des catholiques, tels que le jésuite Michel Coyssard, allèrent même jusqu'à encourager la mise en musique

des hymnes de l'Eglise traduites en français pour faire pièce aux psaumes calvinistes [...]. Des positions divergentes se font alors jour dans le camp catholique : faut-il autoriser la traduction des textes saints, la lecture de la Bible chez les fidèles, l'usage de la langue vulgaire³⁴² ?

Les conflits se font durement ressentir dans chaque camp et les musiciens "engagés" ont eux aussi été la cible de la fureur fratricide. Claude Goudimel est assassiné lors de la saint Barthélémy et, dans le camp des catholiques, c'est le musicien Antoine de Bertrand qui trouve la mort à Toulouse après avoir mis en musique des hymnes traduits en français à la demande du Père Coyssard : c'est dans ce contexte que se situe l'Édit de Nantes, conçu et édicté en 1598.

L'Édit de Nantes, promulgué selon les vœux du nouveau souverain Henri IV, devait non seulement assurer le droit de culte aux protestants, mais aussi permettre, selon Marc Desmet, le développement de ce qui devait devenir l'une des spécificités musicales françaises : le psaume. Le psaume devint, en effet, l'une des formes religieuses les plus usitées au XVII^e siècle. Ainsi, selon l'auteur,

l'Édit de Nantes permit le développement d'une situation unique en Europe, faisant coexister catholiques et protestants sur un principe d'égalité. Aux côtés de puissances ayant rejeté toute forme d'altérité (pays catholiques du Sud mais aussi diverses Eglises nationales au Nord) ou ayant soumis leur division à une répartition géographique, sommant les populations de se conformer à la formule «tel prince telle religion», la France a présenté, à partir de 1598, un troisième modèle dont les conséquences furent de la plus haute importance³⁴³.

Peut-être ne faut-il pas cependant surestimer l'apport de l'Édit de Nantes en ce qui concerne le développement des psaumes. Le psaume avait déjà acquis, nous avons pu le constater, un statut important grâce aux musiciens protestants, puis grâce aux musiciens de l'académie de Baïf. D'abord monodique, le psaume est devenu polyphonique – afin de répondre aux aspirations des compositeurs de l'époque – puis il a suivi le courant musical tracé par l'académie de Baïf à la suite de celle de la Pléiade – qui mena au développement de l'air de cour, de l'harmonie, de la création de l'accord, et enfin de la monodie accompagnée – et il n'a eu de cesse de créer nombre d'émules, tant chez les compositeurs qu'auprès des courtisans et

³⁴² Marc Desmet, «L'édit de Nantes : une date dans l'histoire de la musique» in *Le monde de la musique*, op. cit., p. 34.

³⁴³ *Ibid.*, p. 32.

des familles royales. Cependant, l'Edit de Nantes dut très certainement assurer une plus grande liberté aux compositeurs qui purent laisser libre cours à leur imagination et servir le culte qu'ils désiraient. En outre, cet Edit permit sans nul doute au psaume tant catholique que protestant, de s'émanciper simultanément. Dans les années 1580, les psaumes huguenots avaient en effet disparu de l'édition parisienne. Les compositeurs protestants, tels Chastillon de La Tour ou Claude Le Jeune, mettaient plutôt en musique des paraphrases de psaumes catholiques, très certainement par crainte de représailles ou de censure. «Ce sont sans doute les troubles religieux qui expliquent qu'aucun psaume [protestant] de Le Jeune ne paraît entre 1564 et 1598, année de l'Edit de Nantes» souligne ainsi Isabelle His³⁴⁴. Les compositeurs reçurent avec grande joie la promulgation de cet édit qui leur conféra une plus grande liberté de création ; certains en témoignèrent d'ailleurs «musicalement» au nouveau souverain de France.

Henri de Bourbon, devenu Roi de France et couronné en 1594, se fit fort de rendre à son pays un état de paix qu'il n'avait pas connu depuis bien longtemps. L'Edit de Nantes promulgua la paix intérieure de la France ; les protestants et les catholiques purent désormais vivre ensemble, la liberté de culte étant assurée. En écho à cette décision, Claude Le Jeune dédia un imposant recueil de musique, intitulé le *Dodécacorde*, au nouveau roi Henri IV :

[...] douze psaumes dans la version de Marot/Bèze, [font] référence aux mélodies de Genève, utilisées de façon récurrente dans chaque strophe en manière de *cantus firmus* [...]. Le Jeune multiplie les allusions dans une écriture virtuose, tenant à la fois du motet, du madrigal, de la chanson, qu'il magnifie par une science rythmique de la musique mesurée dont il fut l'un des rares à percer le secret. Mais il y a plus : les textes des psaumes renferment presque tous des allusions à la royauté des temps bibliques, hommage à peine voilé au nouveau souverain, auteur de cette miraculeuse paix³⁴⁵.

Eloge à un roi, le *Dodécacorde* est destiné à louer, à la suite des français, les actes de tolérance et gestes en faveur de la paix du Béarnais qui dut guerroyer dix années avant d'affirmer son pouvoir et qui devint par la suite l'un des rois les plus populaires de France. Reflet de l'actualité politique de son époque, cette œuvre rend également compte des idées de tout un peuple soulagé de voir enfin la paix retrouvée. Dans sa thèse, Donat Roméo Lamothe³⁴⁶ indique en effet que le *Dodécacorde* exprime la pensée d'un compositeur de confession huguenote, Claude Le Jeune, face au geste de pacification du roi Henri IV, et par l'intermédiaire du musicien, la pensée de tout un peuple se trouve traduite³⁴⁷. D'autres

³⁴⁴ Isabelle His, *Claude Le Jeune 1530-1600. Un compositeur entre Renaissance et baroque*, op. cit., p. 86.

³⁴⁵ Marc Desmet, «L'édit de Nantes : une date dans l'histoire de la musique» in *Le monde de la musique*, op. cit., p. 34.

³⁴⁶ Donat Roméo Lamothe, *Claude Le Jeune, le psautier huguenot et la musique religieuse à la cour pendant les règnes de Charles IX, Henri III et Henri IV*, thèse de Doctorat, Université de Strasbourg. [s.l.], [s.n.], 1980.

³⁴⁷ Dans son ouvrage sur Claude Le Jeune, Isabelle His semble elle aussi tirer cette même conclusion : «ce recueil, offert comme une dette au vicomte de Turenne, duc de Bouillon, doit pourtant être considéré comme un

œuvres, bien que peu nombreuses, suivirent le *Dodécacorde* de Claude Le Jeune. Du Caurroy composa lui aussi une œuvre répondant à cette exigence de conciliation, en mariant la musique et les aspirations des deux confessions :

Outre sa version mesurée du psaume 88, sur des vers mesurés d'Agrippa d'Aubigné, trois de ses psaumes polyphoniques sur les textes du catholique Desportes se réfèrent curieusement aux mélodies genevoises. Le défit consiste à y faire fusionner un texte (catholique) avec une mélodie (huguenote) de découpe différente. La démarche est particulièrement originale, d'autant que Du Caurroy récidive dans six de ses fantaisies instrumentales (1610)³⁴⁸.

Didier Poncet effectua une démarche similaire dans l'une de ses œuvres. En 1609, le maître de musique du prince d'Orange publie, à Anvers, un recueil qui, bien que de moindre intérêt, traduit bien la même ambition. Il n'en reste pas moins que l'œuvre de Claude Le Jeune constitue un exemple très important d'œuvre musicale tendant à la fois à servir l'idéologie du culte réformé et à légitimer les actions d'un roi nouvellement accepté.

III-2-3. Le *Dodécacorde*³⁴⁹, témoin des aspirations et des espoirs de la France

La préface de cette œuvre d'envergure témoigne de l'admiration de Claude Le Jeune pour l'action du nouveau souverain en faveur de la paix. «L'Edit de Nantes, curieusement contemporain à un jour près du *Dodécacorde*³⁵⁰ est la dernière étape franchie»³⁵¹ par Henri de Bourbon après sa reconversion, son sacre et son entrée dans Paris. Dans les propos du musicien, la reconnaissance et l'espérance de Claude Le Jeune, et de toute la communauté huguenote à travers lui, sont bel et bien perceptibles. Le compositeur protestant explique les récents succès du roi par ses multiples qualités : vertu, magnanimité, patience et probité. Voici les termes qui ont été employés en témoignage de l'admiration de Claude Le Jeune dans la dédicace (rédigée par ou avec Agrippa d'Aubigné) de son œuvre :

aussi faut-il d'autres mouvements plus énergiques, pour estreindre les Phrigiennes fureurs des François : A tels effets ont eu plus de puissance l'heur et la vertu du Roy que tous les Tons du monde : Sa magnanimité n'a point eu besoin des modes, desquels Timothée resveillot le cœur d'Alexandre : Sa patience et probité ont esté naturelles, sans que les mesures Doriennes ayent fomenté ses esprits [...]»³⁵².

L'éloge fait à Henri IV se prolonge jusque dans la musique, puisque le choix des psaumes que Claude Le Jeune opéra semble, là encore, fait afin d'exalter la figure monarchique.

hommage circonstancié au roi» affirme-t-elle. Isabelle His, *Claude Le Jeune 1530-1600. Un compositeur entre Renaissance et baroque, op. cit.*, p. 63.

³⁴⁸ Isabelle His, *Claude Le Jeune 1530-1600. Un compositeur entre Renaissance et baroque, op. cit.*, p. 64.

³⁴⁹ Voir *infra* la partition du psaume n°138, annexe IV, pp. 727-734.

³⁵⁰ Isabelle His indique que le privilège néerlandais (le duché du duc de Bouillon s'étendait entre la France et le Luxembourg) date du 14 avril. L'édit fut signé un jour avant, le 13 avril 1598. *Ibidem*.

³⁵¹ *Ibid.*, p. 63.

³⁵² Dédicace du *Dodécacorde* contenant douze psaumes de David mis en musique selon les douze modes, approuvés des meilleurs Auteurs anciens et modernes, à deux, trois, quatre, cinq, six et sept voix, par Claude Le Jeune, Compositeur de la Musique de la chambre du Roy, La Rochelle, Hierosme Haultin, 1598.

Il apparaît effectivement que «le choix des douze textes psalmiques n’ait pas été déterminé uniquement par des considérations d’ordre théorique ou didactique»³⁵³. Toutefois, il est aussi incontestable que le *Dodécacorde*, sur un plan strictement musical, marque un tournant dans la carrière compositionnelle de Claude Le Jeune. Cet élément est à prendre en considération. «Le propos du *Dodécacorde* n’est pas de déclencher des effets merveilleux mais de construire dans une synthèse magistrale, un monument organisé par le moyen des douze modes modernes»³⁵⁴. Car, comme son nom l’indique, le *Dodécacorde* contient douze psaumes selon les douze modes de Zarlino et non plus seulement selon les huit modes qui constituaient la règle à l’époque.

III-2-3-1. Une œuvre d’essence spéculative

Claude Le Jeune fut «un des rares musiciens à avoir pris clairement parti, et immédiatement, pour la théorie des douze modes telle que la défend Gioseffo Zarlino, élève et successeur de Willaert à Venise, et héraut de l’enseignement de son maître»³⁵⁵. Dans ses *Istitutioni harmoniche*, Zarlino «reprend à son compte les conclusions antérieures de Glarean (*Dodecachordon* de 1547) concernant l’extension à douze des huit modes ecclésiastiques, par la renaissance des finales “la” et “do” jusque-là ignorées»³⁵⁶. Claude Le Jeune utilise cette idée comme ligne directrice de sa composition, ce qui se traduit par le titre même de son œuvre ; le terme de *Dodécacorde* est ainsi clairement évocateur de l’innovation du compositeur dans cette œuvre : l’extension à douze des huit modes jusque-là reconnus depuis le Moyen-Âge. Le compositeur huguenot fait alors figure de précurseur, ce que démontre Isabelle His dans son étude : «pour la postérité, la réputation de Le Jeune devra beaucoup à son “militantisme” en faveur de cette nouvelle théorie ; son *Dodécacorde* de 1598 et ses *Octonaires* de 1606 sont en effet deux recueils exceptionnels, conçus en fonction de l’ordonnance de Zarlino, dont ils constituent la démonstration pratique»³⁵⁷. En effet, souligne-t-elle :

s’il est certes établi que le traité de Zarlino a eu en France un impact considérable, la première manifestation de cette influence étant le *Traicté de musique* d’Adrian Le Roy, imprimé en 1583, [...] cette intéressante «défense et illustration» des propos de Zarlino fait de Le Jeune une figure tout à fait singulière : même comparée à la situation en Italie, sa précocité comme porte-parole de cette théorie nouvelle est remarquable³⁵⁸.

³⁵³ Donat Roméo Lamothe, *Claude Le Jeune, le psautier huguenot et la musique religieuse à la cour pendant les règnes de Charles IX, Henri III et Henri IV*, op. cit., p. 247.

³⁵⁴ Isabelle His, *Claude Le Jeune 1530-1600. Un compositeur entre Renaissance et baroque*, op. cit., p. 287.

³⁵⁵ *Ibid.*, p. 189.

³⁵⁶ *Ibidem.*

³⁵⁷ *Ibidem.*

³⁵⁸ *Ibid.*, p. 191.

En cela, l'entreprise de Claude Le Jeune, tout comme l'événement pour lequel il aurait composé cette œuvre, est incontournable.

Cette nouvelle voie compositionnelle, ouverte par l'œuvre de Claudin, fut en outre suivie par certains musiciens contemporains. Si le *Dodécacorde* constitue bel et bien le premier recueil à réaliser la démonstration "pratique" de la théorie de Zarlino, cette entreprise sera suivie de quelques entreprises similaires. Eustache Du Caurroy aurait "esquissé" un *Dodécacorde*, il en est de même pour Denis Caignet³⁵⁹. Jacques Mauduit se serait également intéressé aux théories de Zarlino et les aurait enseignées³⁶⁰. «D'autres corpus restent certainement à découvrir, tant le *Dodécacorde* semble avoir représenté un antécédent incontournable, en particulier pour les compositeurs de psaumes»³⁶¹. Néanmoins, si Mersenne confirme bien que du Caurroy et tous les autres ont puisé tout ce qu'ils savent de pratique dans les théories de Zarlino, Claude Le Jeune semble bien être le premier à mettre en pratique les spéculations de l'Italien dans une composition, arborant pour l'époque une «position exceptionnelle»³⁶². Isabelle His va même jusqu'à conclure que :

dans le domaine de la composition sur ces douze modes, Le Jeune précède de beaucoup les Guillet et Aux-Cousteaux qui s'y adonneront au début du XVII^e siècle, au moment où les *Institutioni* sont devenus la référence, le bagage théorique incontournable de tout musicien. Trois manuscrits français proposant des traductions de Zarlino semblent également bien postérieurs au *Dodécacorde*. En tout état de cause, les deux grands contemporains de Claudin que sont Lassus et Palestrina resteront, quant à eux, fidèles aux huit modes malgré leurs carrières italiennes³⁶³,

mettant ainsi en évidence l'innovation, l'avancée réalisée par Claudin.

Toutefois, le but recherché par Claude Le Jeune, en amont de cette action, n'était pas seulement d'offrir une œuvre dont l'intérêt n'aurait été que d'ordre spéculatif. Outre sa volonté de prendre en considération les nouvelles théories de Zarlino³⁶⁴, il apparaît que l'intention principale de Claude Le Jeune ait été aussi de poursuivre, à travers cette œuvre, un véritable "programme".

Selon un procédé vieux comme le christianisme lui-même, et très protestant, Le Jeune réinterprète la poésie spirituelle biblique à la lumière des événements douloureux que la France venait de vivre. Ces psaumes deviennent l'expression des sentiments d'un peuple dont l'espoir revit à l'accession du «bon roi Henri». Le *Dodécacorde* est une collection royale sinon royaliste. Le prince au panache blanc est le vrai dédicataire de l'œuvre³⁶⁵.

³⁵⁹ Isabelle His relève ici les travaux réalisés par Marc Desmet, qui dit-elle, «fait ainsi l'hypothèse, chez Eustache Du Caurroy, d'une "esquisse de *Dodécacorde*" [...], qui repère chez Denis Caignet un "*Dodécacorde* caché et disséminé", et chez Didier Poncet, un "faux *Dodécacorde*". *Ibidem*.

³⁶⁰ *Ibid.*, p. 193 et p. 390.

³⁶¹ *Ibid.*, p. 391.

³⁶² *Ibid.*, p. 390.

³⁶³ *Ibid.*, p. 193.

³⁶⁴ Claude Le Jeune renouvellera dans son œuvre les *Octonaires de la Vanité*, imprimés en 1606, les travaux sur cette théorie des douze modes de Zarlino inaugurée dans le *Dodécacorde*.

³⁶⁵ Donat Roméo Lamothe, *Claude Le Jeune, le psautier huguenot et la musique religieuse à la cour pendant les règnes de Charles IX, Henri III et Henri IV*, op. cit., p. 247.

Claude Le Jeune a voulu composer une œuvre grandiose afin de célébrer l'ère nouvelle de paix et d'entente inaugurée par l'accession au trône d'Henri de Bourbon dont il est, rappelons-le, le «maître de la musique de la chambre» depuis au moins³⁶⁶ 1596 (comme l'atteste le privilège royal du *Dodécacorde*³⁶⁷ daté du 8 septembre 1598). Dans son analyse des douze psaumes qui constituent le *Dodécacorde*, Donat Roméo Lamothe indique ainsi que «trois psaumes sont explicitement “royaux” ; trois autres se réfèrent au roi d'une façon implicite ; quatre psaumes attribuent une place importante à l'imagerie guerrière, à laquelle le Béarnais aurait été plus que sensible. Cinq des textes choisis contiennent un élément important d'actions de grâce après une épreuve personnelle ou communautaire»³⁶⁸. Le message est limpide pour tout Français de cette fin du XVI^e siècle, qu'il soit protestant ou bien catholique ; le langage de ces psaumes était clairement utilisé afin d'évoquer les événements de l'histoire récente. Dans ce but, le compositeur prit soin de choisir des textes qui faisaient écho aux paroles d'admiration, à l'égard du roi, qu'il avait déjà exprimées dans sa dédicace. Si Claude Le Jeune a composé une telle œuvre, c'est très certainement parce qu'étant protestant lui-même, l'acte prodigué par le roi le concerne directement, mais c'est peut-être aussi parce qu'un de ses souhaits le plus cher, le retour de la paix, se trouve enfin réalisé.

III-2-3-2. Une célébration de la paix

Il faut souligner, en effet, que Claude Le Jeune faisait partie de ces compositeurs qui avaient participé, aux côtés de Jean-Antoine de Baïf, à la restauration de la musique mesurée à l'antique au sein de son académie, et qui étaient, pour la plupart, modérés quant aux affaires concernant la religion. D'ailleurs, Claude Le Jeune ne comptait-il pas au nombre de ses amis un dénommé Jacques Mauduit, pourtant compositeur catholique, mais qui possédait très certainement les mêmes penchants que Claudin pour la paix et qui sauva les œuvres du compositeur protestant des flammes et de la fureur fanatique des membres de la Ligue, à l'époque du siège de Paris³⁶⁹ ? N'a-t-il pas lui-même écrit des œuvres pour le culte

³⁶⁶ Comme le note Isabelle His dans son ouvrage, il est difficile de savoir à quelle époque exactement Claude Le Jeune devint «maître compositeur ordinaire de la Musique de la Chambre du Roi» du fait des guerres de religion et de la laborieuse et progressive conquête du pouvoir par le nouveau souverain. Selon elle, «on peut supposer que le poste de Claudin [...] est créé avant septembre 1596 [...]». Isabelle His, *Claude Le Jeune 1530-1600. Un compositeur entre Renaissance et baroque*, op. cit., p. 361.

³⁶⁷ «Nostre cher et bien-aimé Claude Le Jeune, Maître compositeur ordinaire de la Musique de nostre chambre, nous a fait remonstrer, que depuis quelques temps, et avec grand'peine, labeur et fraiz, il a composé et fait plusieurs belles œuvres en Musique, tant en rime Françoisse, qu'en vers mesurez : lesquelles il desireroit faire imprimer et mettre en lumière [...]». Extrait du privilège royal du *Dodécacorde*.

³⁶⁸ Voir Donat Roméo Lamothe, *Claude Le Jeune, le psautier huguenot et la musique religieuse à la cour pendant les règnes de Charles IX, Henri III et Henri IV*, op. cit., p. 247 et suivantes.

³⁶⁹ Mersenne nous apprend qu'il sauva notamment le *Dodécacorde* d'une irrémédiable destruction.

catholique³⁷⁰, tandis que certains de ses compagnons de l'Académie de Baïf, dont notamment Eustache Du Caurroy, ont écrit pour le culte protestant, alors qu'ils appartenaient à la confession catholique ? Aussi,

dès la lettre dédicace des dix Psaumes de 1564, nous rencontrons chez Le Jeune cette volonté de vaincre les divisions entre les hommes par la puissance des voix qui s'unissaient dans la louange divine. Telle est l'impulsion fondamentale de son œuvre religieuse. [...] Le Jeune et son entourage font entendre une des voix qui ont participé au dialogue socio-politique à la fin du XVI^e siècle : celle de la modération et de la tolérance. C'était une idéologie qui ralliait, à certains moments, catholiques et protestants outrés par les excès des guerres fratricides. Le Jeune fait partie de cette minorité qui a eu l'audace de croire que la musique et la poésie pouvaient unir les hommes et les guérir de la folie de l'orgueil et de ses séquelles³⁷¹.

Claude Le Jeune croit en un certain pouvoir de la musique. Ainsi peut-on lire dans la dédicace du *Dodécacorde* : «j'ay pensé estre à propos en un temps où tant de discords sont accordez, donner aux François de quoy unir les tons comme les pensées, et les voix aussi bien que les cœurs»³⁷².

L'œuvre de Claude Le Jeune semble ainsi traduire sa pensée, mais également la position œcuménique dont il fit toujours preuve et qui fut une de ses caractéristiques ; le *Dodécacorde* apparaît donc bien comme un hommage au roi et à l'Edit de Nantes, ainsi que comme un reflet de l'actualité et des événements marquants de l'époque. Toutefois, bien qu'elle sonne on ne peut plus contemporaine de la promulgation de cet édit, il est désormais connu que cette œuvre fut composée par Claude Le Jeune huit ans auparavant. Des douze psaumes du *Dodécacorde*, on sait en effet, grâce au témoignage du Père Mersenne, qu'ils étaient déjà composés dès 1590. Ce dernier relate en ces termes un incident des plus graves, advenu à Claude Le Jeune durant le siège de Paris, et lors duquel le compositeur, ainsi que ses œuvres, furent mis en danger du fait de l'appartenance religieuse de «Claudin» :

[...] durant le siège de Paris, il [le musicien Jacques Mauduit] sauva les douze modes [le *Dodécacorde*] de Claudin Le Jeune, qui s'enfuyoit par la porte de Saint Denis, et les autres œuvres qui n'estoient pas encore imprimées, de sorte que tous ceux qui s'en servent maintenant dans leurs Concerts, en sont entièrement redevables à nostre Mauduit, qui arresta le bras du Sergent, qui les jettoit au feu du corps de garde, car comme il estoit de la Justice, et reconnu sçavant en Musique, il persuada aisément à la soldatesque de luy remettre le tout entre les mains...³⁷³.

³⁷⁰ «La diversité du répertoire religieux de Le Jeune, un répertoire qui contient, rappelons-le une messe, des motets latins, des psaumes mesurés, des psaumes basés sur le Psautier Huguenot et des chansons spirituelles, semble révéler autant d'affiliations rendues nécessaires pour s'assurer le pain quotidien. Mais cette diversité révèle aussi, nous le croyons, une prise de position personnelle. Le Jeune conçoit son activité dans une perspective œcuménique». Donat Roméo Lamothe, *Claude Le Jeune, le psautier huguenot et la musique religieuse à la cour pendant les règnes de Charles IX, Henri III et Henri IV, op. cit.*, p. 333c. Aussi l'œuvre de Claude Le Jeune compte-t-elle des motets écrits pour l'Ordre du Saint-Esprit, mandés par le roi Henri IV lui-même qui côtoient les psaumes ou les chansons spirituelles composées à la demande de ses coreligionnaires.

³⁷¹ *Ibid.*, p. 333d.

³⁷² Extrait de la dédicace du *Dodécacorde*.

³⁷³ Marin Mersenne, Livre Septiesme des Instruments de percussion, *Harmonie Universelle contenant la Théorie et la Pratique de la Musique, op. cit.*, p. 64-65.

Ces psaumes seraient donc nés chez le vicomte de Turenne, avant qu'il ne devienne duc de Bouillon et qu'il ne s'installe à Sedan, et auraient été composés au moment où Claude Le Jeune était encore à son service. Bien que tout ceci ne nous renseigne qu'insuffisamment, une explication logique, à cette différence de huit années entre la composition de l'œuvre et sa parution, peut être cependant avancée. Si le *Dodécacorde* ne fut imprimé que si tardivement après avoir été sauvé des flammes, c'est à n'en point douter à cause des guerres de religion. En effet, il faut prendre en compte que les troubles religieux avaient quelque peu paralysé l'édition, et que les œuvres de compositeurs (huguenots, de surcroît), tels que Claude Le Jeune, ne purent alors être imprimées. Aucun psaume de Claudin ne paraît alors entre 1564 et 1598, année de la promulgation de l'Edit de Nantes. Ceci nous laisse alors à penser que les douze spécimens, réunis sous le titre de *Dodécacorde*, s'ils étaient bien composés dès 1590 (au moment où Le Jeune risque sa vie pour fuir Paris), ils ne purent être diffusés qu'une fois la paix proclamée. D'ailleurs, le roi Henri IV lui-même «aurait pu sans doute être le dédicataire de l'ouvrage si la question religieuse n'était pas si sensible et le répertoire concerné si engagé»³⁷⁴. Toutefois, une question reste en suspens. Comme le souligne Isabelle His, il reste encore à expliquer comment ces psaumes, composés dès 1590, «peuvent à la fois être nés chez le duc de Bouillon et avoir trait aussi clairement aux événements de l'année 1598»³⁷⁵.

III-2-3-3. Des psaumes en adéquation avec les événements de l'époque

Se pose en effet la question de la proximité, du rapport qui existe pourtant bel et bien entre cette œuvre et l'événement de l'Edit de Nantes. Comment une œuvre écrite huit ans avant l'édit de Nantes peut-elle offrir un hommage si appuyé à Henri IV et avoir autant de lien avec l'actualité de l'époque ? En effet, si, comme l'indique Mersenne, le *Dodécacorde* date de 1590, les psaumes choisis par Claude Le Jeune peuvent nous paraître bien prophétiques ! Il est vrai que le roi profitait depuis la victoire de la Bataille d'Ivry de discours, sonnets et chansons élogieuses, mais comment Claude Le Jeune pouvait-il savoir qu'il vaincrait «les Phrygiennes fureurs des François» alors même que le siège de Paris ne s'annonçait pas encore comme une victoire³⁷⁶, et que le compositeur, huguenot, était lui-même traqué dans cette ville encore aux mains des Ligueurs. Il faut croire que Claude Le Jeune était aussi maître dans l'art de la reformulation, «dans la pratique de la réécriture et du remaniement»³⁷⁷, et qu'il en tira

³⁷⁴ Isabelle His, *Claude Le Jeune 1530-1600. Un compositeur entre Renaissance et baroque*, op. cit., p. 86.

³⁷⁵ *Ibid.*, p. 88.

³⁷⁶ Le siège tourna même à la débâcle pour le camp du roi.

³⁷⁷ Isabelle His, *Claude Le Jeune 1530-1600. Un compositeur entre Renaissance et baroque*, op. cit., p. 88.

profit au sujet de cette œuvre. Pour prouver cette hypothèse, Donat Roméo Lamothe souligne que l'un des psaumes n'était certainement pas celui d'origine.

Ainsi, concernant le *Dodécacorde*, un psaume 104 [‘*sus, sus, mon âme, il te faut dire bien de l’Eternel*’] isolé et tardivement publié en 1612, pourrait bien provenir d'un changement opéré sur une version initiale des «douze modes» : la musique de ce psaume en ré est de même type que celle des douze spécimens de 1598 ; son texte est une glorification de la création divine, qui a fort bien pu céder la place à son correspondant de même mode (le psaume nuptial 45) dans le recueil finalement composé³⁷⁸.

Peut-être y eut-il d'autres changements mais nous n'en avons aucune trace.

On ne peut nier toutefois que les textes des psaumes mis en polyphonie semblent être le plus souvent choisis pour leur adéquation avec l'actualité de l'époque. «Certes, Le Jeune avait décidé de construire un exceptionnel ensemble cyclique selon les douze modes, et se trouve contraint lors de sa sélection parmi les mélodies du Psautier huguenot de tenir compte de ce paramètre modal. Mais il semble avoir porté son choix, à l'intérieur de chaque groupe de psaumes du même mode, sur des textes liés à la figure royale»³⁷⁹. Dans les textes choisis par le compositeur, l'évocation des guerres est explicite : les psaumes 35 et 51 sont respectivement la prière du roi David, assiégé et pénitent ; le psaume 60, où «David reconnaissant les victoires lui être venues de Dieu, se confirme d'être maintenu jusqu'à la fin», commence par une strophe particulièrement évocatrice des guerres de Religion :

O Dieu qui nous as deboutez
Qui nous as de toi escartez,
Jadis contre nous irrité,
Tourne toy de nostre costé.
Tu as nostre pays secoux,
Et cassé à force de coups.
Guairi sa playe qui le presse,
Car tu vois comment il s'abaisse³⁸⁰.

Le psaume 46, qui exprime la confiance en Dieu après la guerre, fait sans nul doute référence aux guerres civiles qui se déroulent sur le sol français :

[...] Il a estaint cruelle guerre
Par tout jusqu'aux fins de la terre :
Brisé lances, rompu les arcs,
Et par feu les chariols ards.
Cessez, dit-il, et coignoissance
Ayez de ma haute puissance :
Dieu suis, j'ay exaltation
Sur toute terre et nation [...] ³⁸¹.

Les autres psaumes, quant à eux, évoquent plus directement le souverain et sont utilisés par Claude Le Jeune pour mettre en valeur, honorer le roi Henri. Ainsi, les psaumes 76 et 124 sont des actions de grâce après que Dieu ait sauvé son Eglise d'un grand péril. Le psaume

³⁷⁸ Isabelle His, *Claude Le Jeune 1530-1600. Un compositeur entre Renaissance et baroque, op. cit.*, p. 88.

³⁷⁹ *Ibid.*, p. 86.

³⁸⁰ Psaume 60 *O Dieu qui nous as deboutez.*

³⁸¹ Psaume 46 *Des qu'adversité nous offense.*

royal 72 début par ce qui apparaît comme un véritable appel à Dieu pour favoriser le règne d'Henri IV, clairement identifié ici au roi Salomon :

Tes jugements, Dieu veritable,
Baille au Roy pour regner :
Veuilles ta justice equitable
Au fils du Roy donner.
Il tiendra ton peuple en justice,
Chassant iniquité :
A tes paouvres sera propice
Leur gardant equité³⁸².

Quant au dernier psaume du cycle, le 110, il célèbre le règne de Christ en des termes aisément transposables au souverain Bourbon.

Deux autres psaumes font partie du cycle du *Dodécacorde* : le psaume initial 138 loue, la bonté de Dieu, «qu'il l'avoit retiré de tous perils, et heureusement eslevé en dignité royale»³⁸³. Peut-être faut-il voir dans le choix de ce psaume l'évocation de l'acte même de la promulgation de l'édit par Henri IV. Enfin, le cycle contient le psaume 45, le chant nuptial de Jésus Christ et de son Eglise, sous la figure de Salomon et de sa principale femme, et débute par :

Propos exquis faut que de mon cœur sorte :
Car du Roy veux dire chanson de sorte,
Qu'à ceste fois ma langue mieux dira,
Qu'un scribe prompts de plume n'escrira.
Le mieux formé tu es d'humaine race :
Et ton parler gist merveilleuse grace.
Parquoy Dieu fait que toute nation
Sans fin te loue en benediction³⁸⁴.

Ce dernier psaume est lui aussi en rapport avec l'actualité de l'époque, comme le suppose Donat Roméo Lamothe qui voit dans le choix de cette pièce l'évocation possible de l'union en secondes noces du duc de Bouillon, compagnon d'armes d'Henri IV et d'Elisabeth de Nassau, fille de Guillaume d'Orange, union qui eut lieu en 1595. Cependant, le choix de ce psaume peut aussi évoquer une deuxième union, qui n'est certes pas encore réalisée, mais qui est tout à fait à l'ordre du jour en cette année 1598 : celle d'Henri IV lui-même avec sa maîtresse Gabrielle d'Estrées. Les psaumes sont bien, comme nous pouvons le constater, «relus sous l'éclairage que leur donne la récente histoire de France ; ils expriment tout l'espoir suscité par l'Edit de Nantes et la nouvelle ère de paix qui paraît s'ouvrir»³⁸⁵. De plus, nous trouvons aussi dans le *Dodécacorde* l'exemple d'une œuvre honorifique envers la personne royale, genre qui contribua fortement à rendre son autorité au nouveau roi et à asseoir son pouvoir ; «la teneur de la dédicace, qui loue “l'heur, la vertu, la magnanimité, la patience et la probité” du roi, se

³⁸² Psaume 72 *Tes jugements, Dieu veritable.*

³⁸³ Psaume 138 *Il faut que de tous mes esprits.*

³⁸⁴ Psaume 45 *Propos exquis faut que de mon cœur sorte.*

³⁸⁵ Isabelle His, *Claude Le Jeune 1530-1600. Un compositeur entre Renaissance et baroque, op. cit.*, p. 87.

trouve donc confirmée par la nature des textes psalmiques sélectionnés, dont seuls quelques-uns expriment des sentiments plus neutres comme la lamentation (psaume 102) ou la confiance en Dieu (psaume 23)»³⁸⁶.

Ce dernier exemple d'utilisation de la musique comme reflet de l'actualité, comme média de l'époque, est aussi le témoignage de l'espoir d'un protestant, d'un peuple à sa suite, face aux guerres de religion. Le *Dodécacorde* de Claude Le Jeune transmet en cela un message de paix. Néanmoins, la musique ne servit pas seulement à refléter les événements qui eurent lieu, ni à propager de tels messages de pacification et d'espoir. Elle pouvait servir au contraire à enflammer les ardeurs fratricides des Français en ces temps de guerre où tous les moyens étaient utilisés par les deux camps – catholiques et protestants, ou plus précisément, royalistes et Ligueurs – pour diffuser la bonne parole de chacun. Nous avons pu le remarquer, de nombreuses chansons populaires, de propagande religieuse, naquirent au sein de chaque religion, persiflant les croyances et les actions de leurs ennemis et exaltant les leurs propres.

Hors des champs de batailles et des révoltes vindicatives des rues, des compositions furent également utilisées afin de rassembler les fidèles et désavouer les dogmes ennemis, dans les temples et les églises. Le psaume, “représentant” de la foi protestante et rejeté en cela par la ferveur catholique au début du XVI^e siècle, va prendre au fil du temps de plus en plus d'importance. Dès la seconde moitié du XVI^e siècle, les psaumes huguenots connurent un réel engouement auprès des catholiques eux-mêmes. Ces derniers les reprendront à leur compte afin d'asseoir leur culte et de propager un “contrepoison” aux compositions réformées. Les protestants possédaient en outre des œuvres destinées à être chantées *ès maisons* et qui étaient désignées sous le nom de chansons spirituelles. Comme les psaumes, ces dernières connurent un grand succès. Aussi, les catholiques composèrent-ils bien vite des chansons similaires, afin de diffuser leur message religieux. Les chansons spirituelles catholiques, ou cantiques spirituels, se développèrent dès lors au sein du culte de l'Eglise de Rome, notamment sous l'impulsion des Jésuites qui trouvèrent une réponse plaisante et didactique à l'engouement suscité par les compositions réformées. Ceci nous amène plus avant à étudier les pouvoirs de la musique.

³⁸⁶ Isabelle His, *Claude Le Jeune 1530-1600. Un compositeur entre Renaissance et baroque*, op. cit., p. 87.

III-3. De l'air de cour au cantique spirituel, expression de l'amour terrestre, sentiment de l'amour divin

Air de cour³⁸⁷ :

Adieu delices de mes jours,
Adieu les jours de mes delices,
Et le sejour où les amours
Me rendoient tant d'offices.

Cantique spirituel³⁸⁸ :

A Dieu delices des mondains ;
A Dieu passetemps, a Dieu vices ;
A Dieu honneurs, à Dieu dessein,
A Dieu fascheux offices.

Après la difficile (re)conquête du royaume par Henri IV, le divertissement, indispensable à la vie de la cour de France, reprend une place majeure. Dans l'intimité de la famille royale, dans la "Chambre du Roi"³⁸⁹ – entendez les appartements royaux –, des divertissements privés, des soirées où se rencontrent seigneurs et dames en vue, se développent lors desquels instrumentistes et chanteurs de talent régaleront leur public de musique agréable. Le genre usité alors sera l'air de cour, composition nouvellement créée, s'inscrivant à merveille dans le code social de cette cour, récemment refondée autour du souverain, et dont elle véhicule les thèmes chers, les valeurs, les modes de pensée et le désir de nouveauté. Le règne d'Henri IV fut ainsi témoin de profonds changements du point de vue artistique. Commencés sous la monarchie des Valois dès la deuxième moitié du XVI^e siècle, ces bouleversements esthétiques furent quelque peu freinés par les guerres de religion. Toutefois, la paix revenue, le terrain fut de nouveau propice aux expérimentations et aux spéculations des humanistes et artistes de l'époque. Une «période commençait au cours de laquelle les procédés d'écriture, le style et les principes esthétiques allaient se transformer»³⁹⁰, et affecter la conception même de la musique.

³⁸⁷ Air extrait des *Airs et chansons à 4 parties*, Caen, Jacques Mangeant, 1611.

³⁸⁸ Cantique extrait de *l'Amphion Sacré*, Lyon, Louis Muguët, 1615. Après la lutte contre les Huguenots, les Jésuites menèrent bataille au succès des chansons, aux charmes néfastes selon eux, qui se développent à la cour, dans les ruelles ou les salons mondains. Ce petit extrait d'une œuvre de Chastillon de la Tour et de sa parodie, présenté ici telle une énigme, donne le ton. De nombreux jeux de mots, dont ici le savoureux, mais néanmoins évident, A Dieu delices, sont fréquents. Le triomphe de Dieu est alors proclamé en place des plaisirs d'amour et passions humaines.

³⁸⁹ Le terme "Chambre du Roi" désigne toutes les activités touchant à la musique profane telle qu'elle se développe à la cour. Les musiciens – compositeurs, instrumentistes ou chanteurs – de cette institution que constitue la "Chambre" est néanmoins régulièrement amenée à se joindre à la "Chapelle" et à la "Grande Ecurie" pour les spectacles de grande envergure et solennités nécessitant l'*orchestrium* le plus complet.

³⁹⁰ André Verchaly, «Air de cour et ballet de cour» in *Histoire de la musique*, Claude Roland-Manuel (dir.), Paris, Gallimard, 1960. Reprint Paris, Gallimard, 1988, p. 1529.

III-3-1. Air de cour et société galante, l'émergence d'une musique de divertissement et de plaisir mondain

Ces tendances nouvelles, fruits de la pensée humaniste, s'affirmèrent de manière rapide en Italie avec l'avènement du *stile rappresentativo*, puis de l'*opéra*. En France, comme dans de nombreux autres pays européens, ces orientations récentes se révèlent de manière plus progressive. Toutefois, les humanistes français qui avaient fondé en 1571 l'Académie de poésie et de musique, puis animé le mouvement de musique mesurée à l'antique, avaient les mêmes préoccupations que leurs voisins transalpins ; ils orientèrent les compositeurs vers la traduction du sentiment personnel. Les musiciens français, cependant, ne s'engagèrent pas totalement sur la même voie que leurs confrères italiens. Ils préférèrent tenter leurs propres expériences qui aboutirent, au début du XVII^e siècle, à la création de formes vocales originales qui, «sans rompre brusquement avec le passé, se rattachaient à l'esprit nouveau de la monodie accompagnée : l'air de cour, la chanson à voix seule et le récit chanté»³⁹¹. Ces formes vocales devinrent, avec la danse, les éléments constitutifs d'un spectacle qui prit son essor en ce début de XVII^e siècle : le *ballet de cour*.

III-3-1-1. Un cadre et une société propices à l'air de cour

L'air de cour naquit des bouleversements esthétiques que nous avons signalés, ainsi que du courant humaniste qui tendit à réaffirmer un genre, il est vrai, bien antérieur au XVI^e siècle, puisqu'on en trouve déjà des exemples durant le Moyen-Âge, notamment avec la musique des troubadours : il s'agit de la monodie accompagnée. Durant la Renaissance, considérée comme l'âge d'or de la polyphonie, l'art vocal se développe en France à travers la chanson à plusieurs voix dont l'écriture, souvent complexe, allie style imitatif, progression des voix par intervalles parallèles (tierces, sixtes) et mélismes entre lesquels peuvent toutefois s'intercaler des passages d'un style totalement différent, homophonique et vertical. La *Bataille de Marignan* de Janequin, constitue l'archétype même de cette chanson française aux cinq voix entrant en canon à la trame contrapuntique continue, dans laquelle le compositeur apporte un soin accru à la prosodie et au respect des accents. Toutefois,

l'ancienne écriture contrapuntique [contrepoint simple avec passage de la mélodie du ténor au supérior, contrepoint fleuri, avec imitations, entrées successives ...] cède la place assez rapidement à la monodie accompagnée [...]. La partie supérieure véhicule la mélodie, les parties inférieures assurent l'accompagnement et la basse continue. En conséquence de ces transformations, la *chanson polyphonique* française – après avoir connu un âge d'or au XVI^e siècle – est relayée par l'*air de cour* [...] ³⁹².

³⁹¹ André Verchaly, «Air de cour et ballet de cour» in *Histoire de la musique, op. cit.*, p. 1529.

³⁹² Edith Weber, *Histoire de la musique française de 1500 à 1650*, Paris, Editions Sedes, 1996, p. 171.

Les compositeurs du début du XVII^e siècle délaissent ainsi les jeux polyphoniques auxquels se plaisaient leurs maîtres. Quoi de plus logique en somme, à une époque qui affirme l'individualité de chacun et qui confère à la musique la possibilité d'exprimer les sentiments les plus individuels, personnels de l'homme, que de proclamer la toute puissance de la monodie ? «L'usage du chœur se comprenait et se justifiait lorsqu'on chargeait les voix multiples de traduire des sentiments collectifs, comme le sentiment religieux. [Mais], ne se heurte-t-il pas au bon sens dès que le sentiment s'individualise ? Quel singulier instrument pour exprimer une émotion personnelle qu'un chœur à quatre parties ! [...]»³⁹³. Du reste, le contrepoint commençait à cesser de plaire, nous le savons par le Père Parran : «il ne plaist guère qu'aux Maistres qui goûtent et jugent ce qui est d'artifice en la disposition et meslange d'accords bien observés et pressés»³⁹⁴. Au-delà des Alpes, Caccini ne soutenait-il pas que : «pour bien chanter dans le nouveau style, il est beaucoup plus important de comprendre l'idée et les paroles, de les sentir et de les exprimer avec goût et émotion que de savoir le contrepoint»³⁹⁵. C'est ainsi, de façon toute naturelle, que l'on en vint peu à peu au «style d'air» qui comporte bien encore plusieurs voix³⁹⁶, «mais des voix parallèles et marchant du même pas, de façon à ne pas troubler la perception des paroles»³⁹⁷.

Les pensées humanistes d'un Pierre de Ronsard ou d'un Jean-Antoine de Baïf, qui prônaient tout deux la compréhension du texte et l'émanation, à travers la musique, du sentiment individuel, jouèrent évidemment beaucoup dans le développement de l'air et de l'air de cour. Toutefois, il ne faut pas seulement s'intéresser aux théories et aux spéculations musicales des humanistes, mais également au cadre social et culturel dans lequel l'air de cour est né : c'est désormais à la cour que se développe l'art sous toutes ses formes :

aux XIV^e et XV^e siècles, voire au XVI^e siècle, la musique, distribuée par les cours seigneuriales, atteignait toutes les provinces. Elle va s'intégrer désormais au mouvement de centralisation qui se dirige vers l'Ile-de-France ceux qui ont quelque chose à dire. Hier, expression d'une bourgeoisie d'élite qui chantait, la musique va devenir, demain expression d'une cour qui applaudit des virtuoses, des spécialistes³⁹⁸.

³⁹³ Lionel de La Laurencie, *Le goût musical en France*, Paris, A. Joanin et Cie éditeurs, 1905, p. 103.

³⁹⁴ Lionel de La Laurencie le note lui-même, bien que le *Traité de la musique théorique et pratique* de P. Parran date de 1639, c'est bien à la musique du XVI^e siècle et non celle du XVII^e siècle que P. Parran fait allusion ici citant comme exemple le genre de musique de Du Caurroy et de Claude Le Jeune. Parran cité par Lionel de La Laurencie, *Le goût musical en France, op. cit.*, p. 103.

³⁹⁵ Caccini cité par Lionel de La Laurencie, *Ibid.*, p. 103-104.

³⁹⁶ Les compositeurs les plus novateurs, Guédrón en tête, eurent quelques difficultés à se défaire de la tradition polyphonique. Les airs de cour à quatre voix furent encore longtemps les plus nombreux et les transcriptions pour voix seule et luth ne furent réalisées que dans un second temps contrairement à ce que l'on pourrait croire. L'œuvre de Gabriel Bataille qui transcrivit pour voix seule et luth de nombreuses compositions de Pierre Guédrón, destinées au préalable à un chœur de quatre voix, en constitue un excellent exemple.

³⁹⁷ Lionel de La Laurencie, *Le goût musical en France, op. cit.*, p. 104.

³⁹⁸ Norbert Dufourcq, *La musique française*, Paris, Larousse, 1949, p. 127.

La musique devait répondre ainsi aux attentes de l'ensemble des membres de la cour : famille princière, mais également courtisans. «La musique, qui appartenait à tous, semble chercher son renouvellement au sein d'une classe de lettrés, de spécialistes raffinés, d'aristocrates et de gens de cour, à l'instant où la monarchie des Bourbons achève de sceller l'unité française, et de capter à elle les forces vives de la province, en détruisant les particularismes»³⁹⁹. Car, comme son nom l'indique, l'air de cour est un art aristocratique ; témoin d'une nouvelle sociabilité, il devint bien vite un véritable symbole du loisir mondain. Ceci transparait aussi bien dans ses thèmes inspirateurs que dans la forme qu'il pouvait revêtir :

ses thèmes inspirateurs, essentiellement lyriques, n'ont que peu d'attaches avec la réalité. Le microcosme des salons parisiens, où les stratégies et les guerres, les victoires et les défaites, les sanglots et les plaies, les blessés et les mourants ne sont que d'Amour, sert de point de référence et modèle les sensibilités. Les tourments imaginaires que reflète la poésie de l'air de cour sont ceux d'une société comblée quoique insatiable, qui transfère dans le domaine du rêve et du verbe l'instabilité et l'angoisse du monde qui l'entoure, qui se rassure par les conventions du discours qu'elle crée, qui vit d'artifices, refermant prudemment entre elle et la réalité extérieure la porte capitonnée du salon parisien. Même assourdis, les bruits du monde ne lui parviennent pas ; en tout cas les poètes ne s'en font jamais l'écho. A peine si les rois assassinés méritent à leurs yeux quelques stances... alors que l'on a mis tant de temps et de ruses à se faire remarquer d'eux⁴⁰⁰.

Il se peut même que son polymorphisme soit en partie dû lui aussi au fait que l'air de cour devait répondre au mieux aux exigences d'une époque et d'une société en pleine mutation. Ainsi, pour répondre à la demande d'amateurs de musique de plus en plus désireux de montrer qu'ils avaient leur place à la cour, l'air se développa à plusieurs voix, à voix seule – pour parer, peut-être, la difficulté rencontrée parfois à trouver différents chanteurs –, puis pour voix seule et luth – répondant ainsi à une demande accrue des courtisans de pouvoir exécuter seul le chant, tout en réduisant à l'instrument les voix manquantes. L'engouement pour l'air de cour devint ainsi comparable à celui qui avait animé la société française du XVI^e siècle pour la chanson polyphonique. Au sein de la cour, mais également dans l'intérieur douillet des salons parisiens et “ruelles” fort friands de musique et de poésie, chacun trouve ainsi en l'air de cour et ses multiples formes, un répertoire à la mesure de ses capacités et une délicate manière de faire montre de ses talents.

III-3-1-2. Du “voix de ville” à “l'air de cour”, la naissance d'un nouveau genre profane issu de la société galante

Le terme *air de cour*, lui-même, semble naître vers le dernier quart du XVI^e siècle. C'est en 1571 que l'on voit apparaître⁴⁰¹ pour la première fois ce terme dans un ouvrage : il s'agit du recueil intitulé *Livre d'airs de cour mis sur le luth* publié par Adrian Le Roy et

³⁹⁹ *Ibid.*, p. 133.

⁴⁰⁰ Georgie Durosoir, *L'air de cour en France 1571-1655*, *op. cit.*, p. 15.

⁴⁰¹ Ce terme disparaît ensuite pour un temps de l'édition imprimée et est utilisé à nouveau en 1596.

Pierre Ballard à Paris. Toutefois, ses origines paraissent plus anciennes ; André Verchaly nous fournit la genèse de ce genre :

L'air de cour [...] se rattachait à une tradition jamais totalement abandonnée, dont on trouve des exemples dans tout notre Moyen-Âge et qui s'était perpétuée au XVI^e siècle, où les pièces polyphoniques étaient souvent exécutées – le dessus étant seul chanté – avec accompagnement de luth ; il se rattachait aussi à une tradition populaire qui n'avait jamais perdu de sa vigueur et qui avait acquis droit de cité dans la musique savante sous la forme de l'air, issu de l'ancien «vaudeville»⁴⁰².

Le terme *vaudeville* (ou *voix de ville*), apparu en 1507, était alors employé pour désigner un genre de musique vocale profane s'apparentant à la *frottola* italienne aux mélodies très simples, se répétant à chaque strophe, et le plus souvent de style homophonique, note contre note, sans ornements linéaires :

à l'encontre de la polyphonie, cette chanson «syllabique», de structure verticale – toutes les parties prononcent les mêmes syllabes en même temps –, donne l'importance non plus à l'ensemble des voix, mais au dessus, qui chante la mélodie, et au *bassus*, sur les notes duquel s'édifient les accords. De ce fait, les paroles, [comme le souhaitaient les humanistes] sont entendues avec la plus grande clarté possible⁴⁰³.

Dans les années 1550, plusieurs compositeurs s'intéressèrent à ce style de musique vocale profane, qui, pour ne pas être totalement nouveau⁴⁰⁴, n'avait jamais fait l'objet de recueil complet de chansons⁴⁰⁵. En ce qui concerne l'interprétation, les vaudevilles, comme plus tard ce que l'on prendra l'habitude d'appeler *airs de cour*, pouvaient revêtir différentes formes, être chantés à plusieurs voix ou bien à voix seule, avec ou sans accompagnement instrumental, et étaient composés soit sur des paroles de caractère populaire, soit sur des textes de véritables poètes, tels que Ronsard ou Desportes. Adrian Le Roy met lui-même en évidence, dans la dédicace de son recueil à Catherine de Clermont, comtesse de Retz, la filiation qui existe entre le vaudeville et l'air de cour : «ce petit opuscule [contient des] chansons de la cour beaucoup plus légères, que jadis on appeloit *Voix de ville*, aujourd'hui *Airs de cour*»⁴⁰⁶.

⁴⁰² André Verchaly, «Air de cour et ballet de cour» in *Histoire de la musique, op. cit.*, p. 1529.

⁴⁰³ André Verchaly, «Le pré-classicisme en France de 1589 à 1661» in *La musique, les hommes, les instruments, les œuvres*, tome I, *op. cit.*, p. 234.

⁴⁰⁴ Dans de nombreuses compositions polyphoniques de compositeurs tels que Janequin, les musiciens utilisaient souvent, bien que de façon sporadique, l'harmonisation note contre note, mêlant ainsi *ancien* et *nouveau style*.

⁴⁰⁵ On retrouve ainsi le style du vaudeville dans des recueils de chansons d'Arcadelt, de Pierre Certon, de Cléreau, Bussy, Le Roy, Maillard et de La Grotte. Arcadelt dans son recueil de chansons, publié en 1547, fut le premier à composer deux pièces entières dans le style de vaudeville. Toutefois, c'est à Pierre Certon que l'on doit le premier recueil, publié en 1552, composé entièrement de vaudevilles. «Toutes les pièces de ce recueil sont courtes, strophiques, homophoniques et syllabiques ; avec elles commencent le véritable développement du style de l'air». Kenneth Jan Levy, «Vaudevilles, vers mesurés et airs de cour» in *Musique et poésie au XVI^{ème} siècle, op. cit.*, p. 187.

⁴⁰⁶ Adrian Le Roy cité par James R. Anthony, *La musique en France à l'époque Baroque de Beaujoyeux à Rameau, op. cit.*, p. 450.

Dans le dernier tiers du XVI^e siècle, le terme *air* puis *air de cour* tend à se généraliser ; toutefois, il garde comme le terme *vaudeville* un sens très général et sa définition est loin d'être précise et établie. La première publication où l'on voit apparaître le terme *air de cour*, le recueil d'Adrian Le Roy, publié en 1571, propose un ensemble d'airs de cour pour voix seule avec accompagnement de luth. En 1603, un autre ouvrage, le *Thesaurus harmonicus* de Jean-Baptiste Besard, regroupera lui aussi cette forme d'air de cour, suivi plus tard par le luthiste Gabriel Bataille qui publiera, en 1608, le premier volume de sa collection d'*Airs de différents auteurs mis en tablature de luth*. Cependant, il ne faut pas en conclure que le terme *air de cour* désignait forcément, à l'époque, une chanson à voix seule avec accompagnement instrumental au luth ou à la guitare ; c'est essentiellement dans la seconde et la troisième décennies du XVII^e siècle que les recueils d'airs de cour avec tablature de luth vont se multiplier. De plus, le chant que ce terme désigne n'est pas seulement monodique, mais peut comporter quatre ou cinq parties, une forme très certainement plus usitée à cette époque que la précédente. En effet, en 1596 et en 1597, le même Adrian Le Roy et la veuve Ballard publient des *Airs de cour mis en musique à quatre et cinq parties de plusieurs auteurs*. Paraissent également en 1597, chez ces mêmes imprimeurs, les *Airs de cour mis en musique à quatre, cinq, six et huit parties par Denis Caignet*. Guédron lui-même, principal représentant du genre, semble avoir éprouvé quelques craintes à abandonner l'écriture à quatre voix si chère à ses prédécesseurs. L'air de cour a ainsi longtemps existé sous deux formes essentielles⁴⁰⁷ : l'air de cour polyphonique (à quatre ou cinq parties, le plus souvent), qui répond au mieux à l'esthétique des compositeurs français et qui connut la carrière la plus longue, et l'air de cour avec accompagnement au luth, apparu pour la première fois en 1571, qui rencontra un franc succès au début du XVII^e siècle notamment grâce aux travaux de Gabriel Bataille. Ces formes variées témoignent clairement de la diversité des publics ou des "consommateurs" du genre. Du virtuose reconnu et interprète de haut niveau⁴⁰⁸ au plus modeste amateur et mélomane, chacun pouvait s'adonner à ce plaisir "magique" du chant.

Tout autant que la forme, le genre poétique véhiculé par l'air de cour n'est pas non plus défini à l'époque où le terme apparaît, et il restera encore indéterminé dans le courant du XVII^e siècle. En effet, on pourrait supposer que, parmi les *voix de ville*, on désignait plus particulièrement comme *airs de cour* ceux qui avaient un caractère distingué, sérieux ou galant et qui étaient plus spécifiquement destinés à une société noble, élégante et raffinée. Or, en réalité, pendant le premier quart du XVII^e siècle, l'air de cour désigne encore toutes sortes

⁴⁰⁷ Auxquelles il faut toutefois ajouter une troisième forme, mineure, qui apparaît dans certaines éditions de Ballard : l'air de cour à voix seule sans accompagnement instrumental

⁴⁰⁸ Il en va ainsi des Chantres de la Chambre du Roi à qui sont dévolus les versions à quatre ou cinq voix les plus complexes et polyphoniquement les plus savantes.

d'airs : «les premiers recueils ne se distinguent pas d'abord de ceux de la fin du XVI^e siècle et contiennent des chansons à danser et à boire, des chansons gaillardes souvent grivoises, des chansons amoureuses, des airs de ballet, [...] des airs précieux et galants»⁴⁰⁹. Peu à peu toutefois, ces derniers se font plus nombreux. «Les textes populaires et gauloises de la première période cèdent graduellement la place à des poèmes plus élégants : odes néo-classiques et chansons dans le goût de la Pléiade»⁴¹⁰. Dans le courant du XVII^e siècle, l'air de cour rompt ainsi progressivement ses attaches avec le vaudeville pour devenir une œuvre plus sérieuse et plus précieuse, pour prendre un caractère de plus en plus raffiné. Désormais, l'air de cour relèvera surtout de la musique courtoise. Une poésie sentimentale qui se développait dans les cercles mondains influença le caractère du genre : «les recueils de l'époque donnent très rarement les noms des auteurs des paroles [...]. Beaucoup de vers sont dus à la plume de rimeurs forts obscurs, d'autres ont pour auteurs les compositeurs eux-mêmes⁴¹¹, ou des dilettantes, mondains ou mondaines, qui se piquent de faire de la poésie»⁴¹². Toutefois, les noms de plusieurs auteurs reviennent souvent⁴¹³ ; le genre de l'air de cour est ainsi dominé par la plume d'un Philippe Desportes ou d'un Malherbe, d'un Racan, d'un Honoré d'Urfé, d'un Tristan L'Hermite, d'un Jean Bertaut (qui signa 21 poésies mis en musique entre 1587 et sa mort), d'un Saint-Amant ou d'un Théophile de Viau qui, dans leurs compositions,

expriment surtout des sentiments amoureux, exempts de réelle passion et répètent souvent les mêmes idées formulées à l'aide d'un vocabulaire qui varie peu et que la préciosité marque de son empreinte. Pour chanter son amour l'amant compare les yeux de sa «déesse» à des «soleils», évoque sa «vermeille bouche», ses «blonds cheveux». L'amour est une guerre meurtrière, mais aussi un «doux martire» [sic] qui s'exhale en longues plaintes et en tendres soupirs⁴¹⁴.

Ce n'est ni le caractère monodique, ni le choix des paroles d'un genre précis qui constituent donc le propre de l'air de cour. La caractéristique principale de ce genre musical réside d'une part «dans la simplicité de sa mélodie et (dans les airs à plusieurs parties) de sa composition polyphonique, d'autre part dans sa construction strophique vis-à-vis de formes musicales plus compliquées, telles que les madrigaux ou les arrangements pour une voix et luth de pièces madrigalesques»⁴¹⁵. Qu'il soit polyphonique ou pour voix seule, sa forme relève ainsi toujours du même procédé : «c'est la strophe initiale qui sert de patron à toutes les autres, au point de vue du texte comme aussi de la musique»⁴¹⁶. Les courtes strophes

⁴⁰⁹ André Verchaly, «Air de cour et ballet de cour» in *Histoire de la musique*, op. cit., p. 1534.

⁴¹⁰ Kenneth Jan Levy, «Vaudevilles, vers mesurés et airs de cour», in *Musique et poésie au XVI^e siècle*, op. cit., p. 190.

⁴¹¹ Ce fut notamment le cas de Pierre Guédron qui s'improvisa lui-même poète.

⁴¹² Théodore Gérold, *L'art du chant en France au XVII^{ème} siècle*, op. cit., p. 37.

⁴¹³ Les musiciens vont peu à peu collaborer avec certains écrivains et devenir d'insatiables consommateurs de poésie (de qualités diverses) afin de satisfaire au désir des aristocrates et bourgeois de s'adonner avec plaisir à ce divertissement tant privé que public.

⁴¹⁴ André Verchaly, «Air de cour et ballet de cour» in *Histoire de la musique*, op. cit., p. 1534.

⁴¹⁵ Théodore Gérold, *L'art du chant en France au XVII^{ème} siècle*, op. cit., p. 17.

⁴¹⁶ *Ibid.*, p. 18.

littéraires, de quatre ou six vers le plus souvent, étaient toutes chantées sur la mélodie de la première, mélodie qui était généralement divisée en deux parties, chacune pouvant être répétée (donnant ainsi à l'air de cour plusieurs possibilités de formes : AB, AAB, AABB ou encore ABB, comme le montre l'exemple figurant sur la page suivante)⁴¹⁷.

⁴¹⁷ «Le maintien de la forme strophique, c'est-à-dire de l'air à couplets, est peut-être la preuve la plus évidente d'un état d'esprit conservateur [des musiciens français]». André Verchaly, «Les airs italiens mis en tablature de luth dans les recueils français du début du XVII^e siècle» in *Revue de musicologie* n° 105-106, Paris, Heugel et Cie, 1953, p. 50. La musique française ne prenait pas au sérieux les élans passionnés et les exclamations expressives ou violentes du récitatif tel qu'on le concevait alors en Italie préférant une musique plus neutre aux élans moins exagérés que dans la musique italienne. L'utilisation quasi-systématique de la forme strophique eut bien évidemment des incidences sur le rendu expressif de la musique française, sur l'expression figuraliste des passions contenues dans le texte, qui ne peut alors être rendu de manière aussi claire et parlante que dans les œuvres en composition continue, comme le madrigal, par exemple.

Charles TESSIER, *Airs et villanelles... à 3, 4 & 5 parties, 1604.*

(b)

Or que la nuit d'un bandeau té-né-breux Nous va ca.chant cet

Or que la nuit d'un bandeau té-né-breux Nous va ca.chant cet

Or que la nuit d'un bandeau té-né-breux Nous va ca.chant cet (h)

Or que la nuit d'un bandeau té-né-breux Nous va ca.chant cet

te bel le lu.miè-re Ouvre tes yeux, ma nymphe et nous

te bel le lu.miè-re Ouvre tes yeux ma nymphe et nous

te bel le lu miè-re Ouvre tes yeux ma nymphe et nous

te bel le lumiè-re Ouvre tes yeux ma nymphe et nous

é-clai-re Pour nous don-ner cent baisers a.mou-reux -reux

é-clai-re Pour nous don-ner cent baisers amou-reux -reux

é-clai-re Pour nous donner cent baisers a.mou-reux -reux

é-clai-re Pour nous don-ner cent baisers a.mou-reux -reux

III-3-1-3. Pierre Guédron ou l'épanouissement du genre : compositeur du roi, "roi des compositeurs"

«C'est seulement avec Guédron que débutera l'âge classique de l'air de cour, dont la fonction proprement courtesane s'affirmera à travers ses deux formes, monodique et polyphonique. [Cependant] une vingtaine de livres de musique [seront] livrés au public avant la parution du premier livre d'airs de Guédron»⁴¹⁸. Il était rare, avant l'arrivée de ce dernier, que soient restitués les noms des auteurs d'airs de cour publiés par la maison d'imprimerie Le Roy et Ballard. C'est ce que remarque Georgie Durosoir :

Les *Airs mis en musique à quatre et cinq parties de plusieurs auteurs* en 1595, 1596 et 1597 témoignent de l'intérêt des imprimeurs et de leur public pour les airs polyphoniques [mais] les auteurs n'en sont pas nommés ; leur position sociale ne leur permet peut-être pas cette gloire individuelle. L'urgence de la diffusion et de la consommation du répertoire musical prime, aux yeux d'Adrian Le Roy et Robert Ballard, sur la nécessité de reconnaître à chacun le mérite de ses œuvres⁴¹⁹.

Toutefois, les recueils unitaires, signés d'un seul auteur, révèlent au public les noms de quelques compositeurs, passés ainsi à la postérité. Fabrice Marin Caiétan⁴²⁰, Didier Le Blanc⁴²¹, Guillaume Tessier⁴²², Jean Planson⁴²³, Pierre Bonnet⁴²⁴, Nicolas de La Grotte, Denis Caignet⁴²⁵, ou Pierre Cerveau⁴²⁶ en constituent quelques exemples⁴²⁷.

A l'aube du XVII^e siècle, un musicien surpassa néanmoins tous les autres en talent, fécondité et réputation, il s'agit de Pierre Guédron. En effet, si c'est bel et bien sous le règne du dernier Valois, Henri III, que naquit le genre de l'air de cour, «c'est cependant le règne d'Henri IV qui verra s'affirmer le rôle historique de ce genre qui [...] deviendra bientôt le seul moyen d'expression de la musique profane»⁴²⁸. De l'avis de nombreux musicologues,

⁴¹⁸ Georgie Durosoir, *L'air de cour en France 1571-1655*, op. cit., p. 34.

⁴¹⁹ *Ibidem*.

⁴²⁰ Fabrice Marin Caiétan est musicien d'Henri de Guise, duc de Lorraine, lorsqu'il publie son premier livre d'airs en 1576.

⁴²¹ Didier Le Blanc fit publier deux recueils d'airs à quatre parties imprimés en 1579.

⁴²² Guillaume Tessier composa un livre d'airs en 1582 intitulé *Premier livre d'airs tant en français, italien qu'espagnol, mis en musique à quatre et cinq parties par Guillaume Tessier* publié à Paris par Pierre Ballard.

⁴²³ Jehan Planson composa un seul livre d'airs à quatre parties publié sous le titre *Airs mis en musique à quatre parties par Jehan Planson, tant de son invention que d'autres musiciens* par Le Roy et Ballard en 1587.

⁴²⁴ De Pierre Bonnet, on ne connaît que deux livres de polyphonie profane : le *Premier livre d'airs mis en musique à quatre, cinq six parties* de 1585 et les *Airs et villanelles* de 1600.

⁴²⁵ Denis Caignet fit publier son recueil d'*Airs de Court mis en musique à 4, 5, 6 & 8 parties* en 1597.

⁴²⁶ «En 1599, Adrian Le Roy et la veuve de Robert Ballard impriment un recueil d'airs de Pierre Cerveau. Le livre, à 4 et 5 parties, est dédié à Monseigneur Charles Myron, évêque d'Angers. Ce recueil est le seul ouvrage connu du musicien et le dernier livre d'airs polyphoniques avant l'entrée en jeu de Pierre Guédron». Georgie Durosoir, *L'air de cour en France 1571-1655*, op. cit., p. 37.

⁴²⁷ Claude Le Jeune, dont la production musicale ne sera imprimée qu'à titre posthume par les soins de sa sœur Cécile, ne figure pas dans cet inventaire "pré-Guédronien". Toutefois il composa lui aussi deux livres d'*Airs mis en musique à 3, 4, 5 et 6 parties* qui furent édités en 1608 et qui constituent, selon Georgie Durosoir, «un monument important de la polyphonie vocale du XVI^e siècle finissant». Georgie Durosoir, *L'air de cour en France 1571-1655*, op. cit., p. 37.

⁴²⁸ Georgie Durosoir, *Ibid.*, p. 20.

mais aussi selon ses contemporains, ce fut le compositeur Pierre Guédron (1565-1621) qui devint le maître incontesté dans l'art de l'air de cour, et qui sut donner au genre ses lettres de noblesse. Son nom apparut pour la première fois en 1602, dans l'une des éditions de Ballard. Ce recueil, intitulé *Airs de Cour à 4 & 5 parties*, fut le premier ouvrage du compositeur et laissait déjà présager une brillante carrière, «jalonnée par de régulières promotions, justifiée par une production musicale continue et attestée par une renommée qui s'étend bien au-delà des frontières de France»⁴²⁹.

Selon Georgie Durosoir, on peut fixer la naissance de Guédron aux alentours de 1565, «le premier document où il est nommé le signalant, en 1583, en la mutation de sa voix»⁴³⁰. Alors enfant de chœur de la chapelle du cardinal de Guise, il dut rester à son service jusqu'en 1588, bien qu'aucun document ne puisse nous le certifier. Sa carrière prend un tournant décisif l'année où Louis de Guise, cardinal de Lorraine, est assassiné en même temps que son frère Henri, par ordre du roi Henri III. Aux alentours de l'année 1588, Guédron passe alors du service du cardinal de Lorraine à celui du roi Henri III ; il entre à la Chapelle royale où il figure au nombre des chantres. Toutefois, Guédron ne s'arrête pas là. Progressivement, il franchit successivement tous les degrés de la hiérarchie et servit tour à tour, durant sa carrière, Henri IV, Marie de Médicis, puis Louis XIII. En 1601, tandis qu'il possède déjà la charge de «Maître des Chanteurs de la Chambre», il obtint le poste de «Compositeur de la Chambre du Roy», succédant en cela au compositeur Claude Le Jeune, récemment décédé. Dès 1603, il porte le titre de «Valet de Chambre ordinaire et Maître des Enfants de la Musique de la Chambre du Roy». En 1604, il apparaît successivement en tant que «Compositeur de Musique» puis «Maître de la Musique de la Chambre de sa Majesté». En 1612 enfin, le livre des *Airs de Cour*, publié cette année-là, le précise «Intendant de la Musique de la Chambre du Roy et de la Reyne-Mère». Au faite de sa gloire, Guédron mourra en 1620.

Le compositeur jouissait d'une grande considération de la part de ses contemporains. Estimé par la famille royale et sa cour en France, sa gloire franchit même les frontières du royaume. Il était ainsi fort apprécié en Angleterre et en Italie ; le duc de Mantoue, Vincent de Gonzague, se tenait au courant des productions du musicien, que lui faisait adresser son beau-frère Henri IV. Poètes et musiciens étaient unanimes quant à son talent ; de nombreux poètes de cour le célébrèrent en lui consacrant quelques vers. Guillaume Colletet lui dédia notamment un sonnet. «[...] Même si l'on fait la part de l'intérêt qu'il y a à flatter un artiste des plus en vue et du ton volontiers emphatique des poésies liminaires, il n'est pas rare que

⁴²⁹ Georgie Durosoir, *L'air de cour en France 1571-1655*, op. cit., p. 76.

⁴³⁰ *Ibidem*.

l'amitié perce sous l'éloquence»⁴³¹. Gabriel Bataille, dans le recueil de 1617, surnomme ainsi Guédron «frère des muses» et «père des chansons»⁴³². Le roi Henri IV lui-même prisait fort sa musique, ce que semble confirmer une dédicace réalisée par Pierre Guédron au roi de France :

[...] affin que tout le monde sçache aussi l'estime que vous avés toujours fait : quand mesmes au retour des combats, et encor tout baigné du sang de vos ennemis, vous faisiez voir à tous ceux qui estoient près de Vostre Majesté que le plaisir de les ouïr sembloit estre le soulagement de ses labours, et un raffraichissement de ses peines (tant la musique a le pouvoir sur vostre ame, que la crainte des périls n'a jamais peu saisir)⁴³³.

Enfin, Malherbe et Mersenne l'estimaient beaucoup, le reconnaissant comme l'un des plus illustres compositeurs de leur temps.

Pierre Guédron est en outre le premier compositeur à n'écrire exclusivement que des airs de cour. C'est ce que remarque Georgie Durosoir dans son étude : «l'œuvre de Guédron, surtout si on la compare à celle de son prédécesseur Claude Le Jeune, est relativement restreinte : elle se confine notamment dans le genre profane»⁴³⁴. Toutefois, si Pierre Guédron se cantonne au seul genre de l'air de cour, dont il devint le premier illustrateur exclusif, sa musique est suffisamment variée, «consistant en airs de cour sérieux ou galants, chansons aimables et légères, récits de ballet, écrits pour une voix avec tablature de luth ou à plusieurs parties vocales»⁴³⁵. Par les différents aspects de sa production et le polymorphisme de son œuvre (tant sur le plan des thèmes abordés et poèmes adoptés que sur celui des effectifs vocaux choisis ou de la forme utilisée), Pierre Guédron répond en effet aux goûts de son temps et de ses contemporains. L'essentiel de sa production est constituée par des airs de cour polyphoniques⁴³⁶, à quatre ou cinq parties, dont la plupart nous sont aussi restitués dans leur version pour voix et luth, tâche effectuée par Gabriel Bataille⁴³⁷. Guédron, «comme ses

⁴³¹ Georgie Durosoir, *L'air de cour en France 1571-1655, op. cit.*, p. 77.

⁴³² Gabriel Bataille cité par Georgie Durosoir, *L'air de cour en France 1571-1655, op. cit.*, p. 77.

⁴³³ Lettre dédicataire «au Roy» extraite du livre d'airs de cour de 1608 citée par Georgie Durosoir, *L'air de cour en France 1571-1655, op. cit.*, p. 78.

⁴³⁴ Georgie Durosoir, *L'air de cour en France 1571-1655, op. cit.*, p. 76.

⁴³⁵ Théodore Gérold, *L'art du chant en France au XVII^{ème} siècle, op. cit.*, p. 7.

⁴³⁶ Son œuvre compte au total six livres d'airs de cour à quatre et cinq parties parus chez Pierre Ballard entre 1602 et 1620 auxquels il faut ajouter des airs mis en tablature de luth qui ne connurent pas, quant à eux, de version polyphonique : *Airs de Cour à quatre et cinq parties de Pierre Guédron, Compositeur en musique de la Chambre du Roy*, Paris, P. Ballard, 1602 ; *Airs de Cour à quatre et cinq parties de Pierre Guédron, Maître et compositeur de la Chambre du Roy*, Paris, P. Ballard, 1608 ; *Second Livre* (qui est en fait le troisième) *d'Airs de Cour à quatre et cinq parties par Pierre Guédron, Maître et Compositeur de la musique de la Chambre du Roy*, Paris, P. Ballard (ce livre constitue un remaniement et un élargissement du recueil de 1602, sans doute les 30 airs empruntés à l'édition précédente alors fort en vogue, servirent-ils de rampe de lancement à ce nouvel opus), 1612 ; *Troisième Livre d'Airs de Cour à quatre et cinq parties par Pierre Guédron, Intendant des Musiques de la Chambre du Roy et de la Reyne Mère*, Paris, P. Ballard, 1617 ; *Quatrième Livre d'Airs de Cour à quatre et cinq parties par Pierre Guédron, Intendant des Musiques de la Chambre du Roy et de la Reyne Mère*, Paris, P. Ballard, 1618 ; *Cinquième Livre d'Airs de Cour à quatre et cinq parties par Pierre Guédron, Intendant des Musiques de la Chambre du Roy*, Paris, P. Ballard, 1620.

⁴³⁷ Grâce à cette transposition, l'air de cour s'ouvre à un public plus vaste encore. La version pour voix et luth permet la diffusion, à la ville, d'un art conçu à l'origine pour la cour et plus spécifiquement pour la Chambre du

prédécesseurs directs et nombre de ses successeurs manifeste [assurément] un attachement indéfectible à l'écriture polyphone»⁴³⁸ et c'est afin de se conformer à l'usage des artistes de son temps que sa production d'airs de cour est ainsi destinée à un chœur vocal. La version pour voix et luth, plus accessible pour les amateurs de musique⁴³⁹, et donc susceptible d'une plus large diffusion, connaissait en cela la faveur non seulement du public, mais plus encore celle des éditeurs. C'est également afin de répondre aux nouvelles exigences du genre que Pierre Guéron composa ainsi quelques airs de cour pour voix seule et luth, qui ne connurent pas de version polyphonique, ou pour lesquels la version à plusieurs voix – dans un souci de rester fidèle à la tradition savante – fut éditée ultérieurement. Ainsi Henri Quittard relève-t-il que «beaucoup de ses airs, tirés des ballets ou composés simplement pour la chambre, ont trouvé place dans les recueils de Ballard : *Airs de Cour de différents auteurs, Airs de Cour mis en tablature de luth*, tous publiés de 1602 à 1620»⁴⁴⁰.

La production du célèbre compositeur se distingue en outre de celle de la plupart de ses contemporains «par sa clarté, sa sobriété, mais surtout par ses accents énergiques et un souffle dramatique rares à cette époque»⁴⁴¹. Aussi ne faut-il pas minimiser l'apport du compositeur et la valeur de ses travaux. Déjà dans le recueil des *Airs de cour à quatre ou cinq parties* de 1602, qui constitue son premier coup d'essai, on peut remarquer l'ensemble des «caractères qui signent l'œuvre de Pierre Guéron : variété poétique, raffinement de l'écriture, subtilité et mobilité dans le traitement des voix»⁴⁴². Dans son ouvrage, Georgie Durosoir relève que Guéron usait de procédés rythmiques pour donner à ses airs «une impression de liberté et d'élégance»⁴⁴³. Mais l'originalité de ses airs de cour provient aussi et surtout des jeux sur

Roi (dans sa version polyphonique). Une image fidèle de ce qui se faisait de mieux dans l'entourage du souverain est ainsi accessible à tous, dans tout le royaume.

⁴³⁸ Georgie Durosoir, *L'air de cour en France 1571-1655*, op. cit., p. 78. Face à l'Italie qui vit depuis l'orée du XVII^e siècle à l'heure du *drama per musica*, les compositeurs français perpétuent une tradition polyphonique quelque peu archaïque. «Formé dans son jeune âge à l'école du contrepoint toujours vivace dans les maîtrises, dans les dernières décennies du XVI^e siècle, la pratique polyphonique demeure pour [Pierre Guéron] un art majeur, [...]. Les airs de cour à plusieurs voix et particulièrement ceux de Guéron, apparaissent comme un compromis entre l'héritage des siècles polyphoniques et la tendance toujours plus exigeante au langage harmonique naissant. Compromis durable, paradoxalement, puisqu'il faudra attendre l'avènement de l'opéra et la nette scission entre le concept de solo et celui de chœur pour que disparaisse la tradition des airs à plusieurs voix sans accompagnement noté». *Ibid.*, p. 78.

⁴³⁹ Il est incontestablement plus aléatoire de trouver, dans la compagnie des salons, quatre ou cinq chanteurs suffisamment compétents pour fournir une interprétation intelligente et fine des airs à plusieurs voix, qu'un habile gentilhomme capable de chanter quelques airs en s'accompagnant du luth. C'est encore un paradoxe du genre : par son raffinement, son élégance et sa qualité artistique, l'air polyphonique constitue une véritable musique de chambre ; mais il est fort probable qu'il est largement supplanté dans cette fonction par l'air accompagné ou même chanté «à la cavalière». *Ibid.*, p. 79.

⁴⁴⁰ Henri Quittard, «L'air à voix seule : ses origines» in *Revue Musicale* n° 16-17, 5^e année, Paris, [s.n.], 1905, p. 38.

⁴⁴¹ Théodore Gérold, *L'art du chant en France au XVII^e siècle*, op. cit., p. 7.

⁴⁴² Georgie Durosoir, *L'air de cour en France 1571-1655*, op. cit., p. 83.

⁴⁴³ *Ibid.*, p. 86.

l'effectif vocal auxquels Guédron s'adonnait : «ils concourent au dynamisme de l'ensemble et renouvellent l'intérêt auditif»⁴⁴⁴. Henri Quittard souligne de même que, dans les airs polyphoniques de Guédron,

la trame harmonique demeure d'une transparence et d'une fluidité remarquable. Visiblement préoccupé d'alléger ce que pourrait avoir de trop compact, ce contrepoint note contre note qui s'interdit toute combinaison tant soit peu complexe, il évite les accords trop remplis. Fort souvent les parties accessoires se taisent, et c'est alors à peine soutenue d'une voix ou deux que la mélodie se fait entendre. Le chœur complet se réserve pour le refrain de chaque couplet ou pour la conclusion des phrases. L'oreille n'est donc jamais choquée de convenances trop massives⁴⁴⁵.

Ceci lui valut d'être considéré comme l'un des plus grands mélodistes⁴⁴⁶ de son temps.

Si Pierre Guédron répondit ainsi aux goûts de la noblesse par les différents aspects que revêtit sa production d'airs de cour, le compositeur participa également à la création de nombreux spectacles fort en vogue sous les règnes d'Henri IV et de Louis XIII et qui tenaient une place sans cesse croissante dans la vie aristocratique : il s'agit des ballets de cour⁴⁴⁷. En ce qui concerne le contenu des deux recueils d'airs de cour qui furent édités par Ballard à l'époque d'Henri IV, Georgie Durosoir note que les airs de ballets ne sont toutefois que peu nombreux : «dans le recueil d'airs de 1602, si les airs courtois dominant, comme il est naturel, on peut noter six textes d'inspiration pastorale et une dizaine franchement populaires auxquels s'ajoutent un dialogue et un air de ballet»⁴⁴⁸. Cet air de ballet intitulé *Secours mes dames* provient du *Ballet des Etrangères* qui fut représenté à Saint-Germain-en-Laye le 12 novembre 1598 à l'occasion du baptême du duc de Vendôme, fils du roi Henri IV. De nombreux courtisans participèrent à cet événement ; Laugier de Porchères en fournit les vers, Pierre Guédron la musique⁴⁴⁹. Le recueil de 1608, quant à lui, comporte trois airs composés pour des ballets de cour intitulés : *Si cette malheureuse bande, Maintenant les Dieux ont quitté*, et *Maintenant les vertus sacrées*. Tous trois appartiennent au *Ballet des Bacchantes*, fait par Monsieur de la Chaigneraye et autres seigneurs et représenté le 4 février 1608. Pour un compositeur renommé pour sa contribution aux ballets de cour, on peut ainsi objecter que, du moins durant ses premières années de labeur au service royal, Pierre Guédron ne s'y intéressa

⁴⁴⁴ Georgie Durosoir, *L'air de cour en France 1571-1655*, op. cit., p. 86.

⁴⁴⁵ Henri Quittard, «L'air à voix seule : ses origines» in *Revue Musicale* n° 16-17 op. cit., p. 514.

⁴⁴⁶ L'ombre de Claude Le Jeune, dont sa sœur fit publier les œuvres à titre posthume, planait toujours au début du XVII^e siècle. La qualité de ses œuvres mesurées à l'antique permettait à leur auteur de jouir d'un grand prestige même après sa mort.

⁴⁴⁷ Parallèlement aux airs que l'on qualifie de cour, un autre style d'air se développe, il s'agit de l'air de ballet. Ses récits chantés, innovations de ce début du XVII^e siècle, se généralisent dans les ballets de cour, accompagnant les entrées des personnages et mettant en évidence les sentiments ou les actions de ces derniers.

⁴⁴⁸ Georgie Durosoir, *L'air de cour en France 1571- 1655*, op. cit., p. 83.

⁴⁴⁹ Bassompierre écrit même qu'il y dansa : «Le Roi... étant à Saint-Germain-en-Laye, il fit baptiser le dernier fils naturel qu'il avoit eu de Madame la Duchesse. Il fut nommé Alexandre par Madame, sœur du Roi et Monsieur le Comte de Soissons qui le tinrent sur les fonts et le soir de la cérémonie, on dansa le grand ballet des étrangers duquel j'estois de la troupe des Indiens». François de Bassompierre, *Nouveaux mémoires du maréchal de Bassompierre*, Paris, Edition Hénault, Réimpression de l'édition de Paris de 1801, 1803, p. 64.

que peu⁴⁵⁰. André Verchaly note alors qu'aux alentours de 1602, «la mode était au ballet-mascarade dont la structure simple – scènes et décors étaient inutiles – n'exigeait pas de dépenses considérables, dépenses que Sully eût refusé d'assumer [...]. L'ensemble manquait d'intérêt dramatique et Guédron, à qui ce défaut ne pouvait échapper, accordait alors peu d'importance au ballet»⁴⁵¹. Georgie Durosoir exprime la même opinion en soulignant que dans les ballets de l'époque, les ballets-mascarades, «l'air de ballet est encore tributaire de textes d'une grande médiocrité, où ne saurait s'exprimer autre chose qu'un rythme de danse, mais d'où toute recherche expressive est bannie. [Aussi], à ce stade de sa production, Pierre Guédron trouve dans la poésie de cour au lyrisme conventionnel dont il est lui-même souvent l'auteur, une matière bien plus gratifiante et valorisante que celle que lui fournissent les ballets»⁴⁵².

III-3-1-4. Pierre Guédron et le développement du récit mélodramatique... à la française

Cependant, en ce début du XVII^e siècle, de profonds changements vont s'opérer dans les deux genres de l'air de cour et du ballet de cour. Sous l'impulsion de Malherbe, notamment, les textes poétiques qui vont donner naissance aux ballets de cour vont évoluer peu à peu :

On peut noter, du point de vue poétique, une sensible évolution dans les recueils d'airs de Guédron, entre 1608 et 1620, évolution qui tend à libérer progressivement la poésie de la plupart des contraintes et qui n'est peut-être pas étrangère à l'influence croissante des vers de ballets, textes ponctuels, plus régis par la nécessité dramatique que par l'obéissance à une stricte théorie de l'art poétique⁴⁵³.

Dans le recueil d'airs de cour de Pierre Guédron publié en 1608, Malherbe fournit deux textes, *Donc cette merveille des cieux* et *Que n'estes vous lassées*, dont «les stances sont parfaitement belles depuis le commencement jusques à la fin»⁴⁵⁴. Aussi, «même si la personnalité de Malherbe n'est effectivement présente que dans ces quelques textes, son influence se révèle assez clairement dans l'évolution des choix poétiques, notable depuis le recueil de 1608. On peut surtout remarquer la régression du quatrain au profit du sixain, de l'octosyllabe au profit des vers hétérométriques et une abondance des rimes masculines»⁴⁵⁵. Le support musical des airs de ballets lui-même dénote une profonde évolution vers les années 1609-1610.

⁴⁵⁰ Peut-être que la rareté de ces documents musicaux est due à leur perte.

⁴⁵¹ André Verchaly, «Un précurseur de Lully : Pierre Guédron» in *La revue XVII^e siècle, bulletin de la société d'Etude du XVII^e siècle* n° 21-22, Paris, PUF, 1954, p. 387.

⁴⁵² Georgie Durosoir, *L'air de cour en France 1571-1655, op. cit.*, p. 92.

⁴⁵³ *Ibid.*, p. 82.

⁴⁵⁴ Ménage cité par Georgie Durosoir. *Ibid.*, p. 92.

⁴⁵⁵ *Ibidem.*

Intimement liée sans doute aux changements intervenus dans les goûts littéraires, cette transformation joue sur plusieurs paramètres. La mobilité de l'effectif vocal, déjà sensible en 1608, s'affirme plus nettement ici : nombreux sont les airs dans lesquels une ou deux voix se taisent périodiquement, pour changer la couleur vocale de l'ensemble et réserver, à leur retour, un effet d'enrichissement. De ce point de vue, ce sont les airs de ballet qui représentent la recherche la plus attentive. Dans le domaine du rythme, l'enrichissement du langage est également considérable. Guédron semble avoir dès lors rompu toute attache avec les souvenirs de la musique mesurée. Qu'il adopte une métrique franche et régulière (une quinzaine d'airs) ou un style plus libre, voire déclamatoire, les valeurs de notes se diversifient, attentives à la démarche prosodique bien plus qu'antérieurement⁴⁵⁶.

Guédron, s'il n'échappe pas à l'influence de la musique mesurée à l'antique qu'il connaissait, s'efforce de s'en libérer et fut ainsi «l'un des premiers à tenter de donner à l'air de cour une construction plus nette, une déclamation naturelle»⁴⁵⁷. On trouve en effet dans ses compositions un véritable «souci de la déclamation et de la diction expressive»⁴⁵⁸. Souci que l'on dénote surtout dans des airs de circonstances composés en l'honneur du roi, de la reine ou de quelques personnages importants de la cour⁴⁵⁹, ainsi que dans ses airs de ballets ou récits :

La musique de Guédron est tout entière habitée par une veine dramatique qui atteint son apogée dans ses récits de ballets [car] même si toutes les passions y sont peintes avec la retenue qui commence à distinguer l'art vocal français de l'italien, leur expression reste empreinte d'une énergie tout à fait exceptionnelle dans un genre musical trop largement touché par la fadeur de la préciosité⁴⁶⁰.

Pierre Guédron travaillait en effet à rendre les sentiments véhiculés par la poésie du mieux possible et tenter d'explorer toutes les dimensions (notamment mélodiques et harmoniques) de l'expressivité musicale.

⁴⁵⁶ Georgie Durosoir, *L'air de cour en France 1571-1655*, op. cit., p. 92-93.

⁴⁵⁷ André Verchaly, «Air de cour et ballet de cour» in *Histoire de la musique*, op. cit., p. 1537.

⁴⁵⁸ Théodore Gérold, *L'art du chant en France au XVII^e siècle*, op. cit., p. 42.

⁴⁵⁹ «Guédron trouve pour ces sortes d'airs des tournures expressives et quelquefois même des accents presque dramatiques. L'air qu'il fit à la demande d'Henri IV sur des vers de Malherbe nous en fournit un exemple. La petite formule ornementale sur «lassées» et «pensées» est bien choisie ; la note répétée devant être légèrement aspirée pour être distincte, il en résulte comme une sorte de petit soupir langoureux». Théodore Gérold, *L'art du chant en France au XVII^e siècle*, op. cit., p. 41-42. Voir partitions ci-jointes.

⁴⁶⁰ Christian Doumet et Claude Pincet, *Les musiciens français*, Rennes, «Ouest-France», Imprimerie Oberthur, 1982, p. 93.



Ainsi, dans cet air⁴⁶¹, la petite formule ornementale sur «lassées» et «pensées» est-elle bien choisie ; «la note répétée devant être légèrement aspirée pour être distincte, il en résulte comme une sorte de petit soupir langoureux»⁴⁶². Cet air fut composé par Guédron en 1610 à la demande d’Henri IV ; voici ce que Malherbe nous rapporte à ce sujet : «le Roi l’a envoyé quérir à l’heure même qu’il eut lu mes vers et lui a dit qu’il vouloit qu’il y travaille dès ce soir»⁴⁶³. Le 24 mars, Malherbe déclara à Peiresc à propos de cet air que «[...] tout le monde le trouve fort bon, surtout le roi»⁴⁶⁴.

Les récits⁴⁶⁵ sont donc une sorte d’airs spéciale dans lesquels on remarque un souci, de la part des compositeurs, de rehausser l’expression «soit par une déclamation plus précise, soit par une ornementation plus riche, ou encore par des motifs descriptifs»⁴⁶⁶. Élément essentiel du ballet de cour, il s’agit de morceaux chantés par des personnages spécifiques et qui ne faisaient pas partie du personnel dansant ; ces pièces permettaient aux auditeurs d’obtenir des éclaircissements sur l’action. Le récit est écrit directement pour voix avec

⁴⁶¹ Pièce extrait des *Airs de différents auteurs mis en tablature de luth par Gabriel Bataille*, Paris, Pierre Ballard, 1611.

⁴⁶² Théodore Gérold, *L’art du chant en France au XVII^e siècle*, op. cit. p. 42.

⁴⁶³ François de Malherbe, «Lettre à Peiresc du 18 février 1610» in *Œuvres*, op. cit., volume III, p. 142.

⁴⁶⁴ François de Malherbe, «Lettre à Peiresc du 24 mars 1610». *Ibid.*, volume III, p. 150.

⁴⁶⁵ Le terme «récit» était depuis longtemps usité dans le ballet de cour pour désigner toute pièce déclamée en vers. A partir de 1610, on voit apparaître des récits chantés sans que pour autant disparaissent les premiers. Il n’existe donc qu’un seul terme pour désigner deux manières bien différentes de s’exprimer : «Alcine récitait ces vers» se dira aussi bien d’un texte parlé que d’un récit chanté. Par ailleurs, les verbes *ré citer* et *chanter* semblent interchangeable dans les descriptions contemporaines. Telle pièce, «récitée» par la «nymphé des fonteynes» porte dans l’édition musicale la mention «air». Si l’on ajoute que la mention «récit» figure, dans les recueils de musique imprimée, en regard de pièces étrangères à des ballets, on peut poser l’alternative suivante : soit le terme est suffisamment flou pour justifier un emploi désordonné et peu cohérent, soit le concept de récitation musicale a donné naissance à un style particulier, qui, né pour les besoins du ballet de cour, s’est étendu à la pratique des salons». Georgie Durosoir, *L’air de cour en France 1571-1655*, op. cit., p. 103.

⁴⁶⁶ Théodore Gérold, *L’art du chant en France au XVII^e siècle*, op. cit., p. 46.

accompagnement de luth, et a pour fonction «soit d'expliquer la scène⁴⁶⁷, soit d'esquisser les sentiments d'un personnage. Les récits étaient donc destinés à des professionnels, et l'on comprend que les compositeurs aient pu déployer là toute leur science. Guédron y montre un grand souci de la déclamation et atteint l'expression d'un lyrisme sans faiblesse»⁴⁶⁸.

C'est le *Ballet de la reine*, représenté le 31 janvier 1609, qui donne le coup d'envoi au nouveau style de ballet : le *ballet mélodramatique*, et aux airs de ballet ou récits dans lesquels on remarque une véritable recherche expressive⁴⁶⁹. Le genre se développa par la suite. Sous le règne d'Henri IV, Pierre Guédron collabora notamment au *Ballet de Monsieur de Vendôme* ou *Ballet d'Alcine* qui fut représenté un an plus tard : «à en juger par quelques scènes de ballets, il semble avoir entrevu la possibilité d'introduire en France une musique dramatique telle que l'Italie la connaissait déjà»⁴⁷⁰. Certains récits du *Ballet d'Alcine* révèlent une recherche attentive de la part de Guédron de traduire musicalement les sentiments des personnages et ce qu'exprime le texte. «Des cinq airs de ballet du recueil d'airs paru en 1612, trois appartiennent au *Ballet de Monsieur de Vendôme*, dansé par luy [par le duc de Vendôme], en la ville de Paris, dans la Grand salle de la maison royale du Louvre, puis en celle de l'arsenal, le 17^e et 18^e jour de janvier 1610»⁴⁷¹ ; Georgie Durosoir décrit en ces termes l'effet musical de ces trois airs de ballets :

ces trois airs de ballet sont mis en musique selon un principe assez nouveau dans l'œuvre de Guédron : le duo superius/basse du premier vers s'oppose à l'entrée massive des cinq voix en conclusion ; celle-ci crée un effet théâtral parfaitement adéquat au caractère de ces textes. On notera également le progrès sensible de la prosodie ; l'aspect déclamatoire du superius, sur lequel la basse calque son rythme, relève de l'art du récit. Les mouvements mélodiques de la basse préfigurent incontestablement la basse continue : dépouillée de son texte, donc des rythmes du discours, cette partie est parfaitement instrumentale⁴⁷².

Visionnaire, Guédron explora ainsi les possibilités expressives de la musique. Les compositeurs, à sa suite, n'allèrent pas en ce sens. De fait, il faudra attendre près de soixante

⁴⁶⁷ Théodore Gérold relève que c'est plutôt dans les ballets à entrée que le récit a un caractère narratif et sert à expliquer la scène. «Dans les ballets mélodramatiques par contre, il permet aux différents personnages d'exprimer eux-mêmes leurs sentiments, leurs pensées». *Ibid.*, p. 65.

⁴⁶⁸ Christian Doumet et Claude Pincet, *Les musiciens français*, op. cit., p. 91.

⁴⁶⁹ «Au fur et à mesure que se développe le ballet mélodramatique, Guédron donne plus d'importance et d'originalité à la mélodie, plus de liberté et de pathétique à la déclamation» écrit André Verchaly, «Air de cour et ballet de cour» in *Histoire de la musique*, op. cit., p. 1554.

⁴⁷⁰ Théodore Gérold, *L'art du chant en France au XVII^e siècle*, op. cit., p. 8.

⁴⁷¹ Malherbe décrit longuement à son ami Pereisc ce spectacle royal, dans une lettre datée du 6 février 1610 : «Les danseurs du ballet estoient de cette façon quatre à quatre. Les quatre premiers estoient Monsieur de Vendosme et le Comte de Cremail qui alloient ensemble en forme de tours. Monsieur de Termes et la Ferté, petit-fils de Monsieur le Maréchal de Fervaques, en forme de femmes de grandeur colossale, suivoient après. Des autres quatre, les deux premiers dansoient sous la forme de deux grands pots à fleurs et les deux derniers sous la forme de chats huants ou hiboux : les pots estoient le baron de Sainte-Suzanne... Les chats huants étoient le comte de Roche Guyon et le baron de la Chataigneraye. Des quatre derniers, les deux premiers étoient Sesy et Jouy, qui étoient en forme de basses de violes, et les derniers en moulins à vent, qui étoient Monsieur le Général des galères et Vinsy». François de Malherbe, «Lettre à Peiresc du 6 février 1610» in *Œuvres*, op. cit., volume III, p. 138.

⁴⁷² *Ibidem*.

ans et un italien francisé du nom de Lully pour que cette brèche ouverte par Guédron soit pleinement explorée et que des recherches sur la musique dramatique soient menées.

Pierre GUÉDRON, «Ballet de Monsieur de Vendosme», *Second livre*
d'Airs de cour à 4 & 5 parties, 1612.

Noi...res fureurs Om...bres sans corps l'ef...froy des vivants

Noi...res fu...reurs Om...bres sans corps l'ef...froy des vi...
et des morts Trompeuse ban... de que j'ap...pel...le Im... puis...

_vants et des morts Trompeuse ban... de que j'ap...pel...le Im... puis...

The image shows a musical score for a chorus. It consists of two systems of staves. The first system has five staves (Soprano, Alto, Tenor 1, Tenor 2, Bass) with lyrics: ".san.te ou bien in...fi...del...le Al...lés Dé...mons". The second system also has five staves with lyrics: "foi...bles es...prits je vous quitte & tiens a mes pris pris". The score includes musical notation such as notes, rests, and bar lines, along with some performance markings like "3" and "2" above notes.

Dans le *Ballet de Monseigneur de Vandôme*, l'air *Rien ne s'oppose à mes loix* représentait le premier récit de la sorcière Alcine qui, entrant avec un luth, était suivie de douze nymphes. Alors qu'elle chantait ces vers, ses suivantes reprenaient en chœur le dernier vers de chaque couplet, en sonnait de leurs instruments. A la fin de son morceau, Alcine transformait douze chevaliers en naïades. Ces derniers toutefois se trouvaient bien vite délivrés de leur enchantement, du fait de la présence du roi auprès d'eux. Folle de rage, Alcine récitait les vers *Noires fureurs*, et ses nymphes chantaient ensemble le refrain *Allés démons*. On notera ainsi qu'après le récit de la sorcière, entrecoupé de silences, comprenant de nombreuses répétitions dans les deux premiers vers, ceci afin d'illustrer le dépit et la fureur de l'enchanteresse, les rythmes précipités sur *Trompeuse* ou *impuissante*, la tenue dans l'aigue sur la fin du mot *appelle*, le tout encore une fois au service de l'expression des sentiments de colère de la sorcière, l'écriture homophone du chœur permet bien la scansion énergique de cette imprécation des forces du mal, jetée à l'auditoire à la source de leur défaite.

Comme le souligne Henry Prunières, «il est curieux d’observer que cette évolution de la musique française vers un idéal plus dramatique, coïncide avec la présence à Paris des deux principaux partisans de la réforme poético-musicale de Florence : Ottaviano Rinuccini et Giulio Caccini»⁴⁷³. On peut imaginer, en effet, que Guédron avait rencontré Rinuccini et Caccini lors de leur passage à la cour de France entre 1601 et 1605 et ne pouvait ignorer le nouveau *stile rappresentativo*. Peut-être avait-il été fort impressionné par les recherches expressives et musicales des deux Florentins et que la découverte de ce nouveau récitatif italien importé à la cour de France l’incita à «réfléchir et à rechercher une nouvelle formule de ballet plus musicale où tous les récits parlés seraient remplacés par des chants expressifs»⁴⁷⁴.

Selon Henry Prunières, l’influence de Caccini sur les compositeurs français paraît avoir été réelle : «Si l’on étudie les airs dramatiques imprimés dans les recueils de Gabriel Bataille, on se rend compte que nos musiciens connurent fort bien, vers 1600, le *stile rappresentativo*»⁴⁷⁵ écrit-il. Gabriel Bataille s’essaya en effet à la composition d’airs de cour sur des textes italiens. Guédron, quant à lui, composa des récits pour expérimenter les effets de la déclamation chantée.

On trouve dans leurs récits des vocalises et des ornements apparentés à ceux des réformateurs florentins. La mélodie devient de plus en plus dépendante du vers. On sent un effort constant vers une déclamation musicale plus simple et plus naturelle. Des airs italiens apparaissent dans les recueils imprimés vers le même temps, enfin les compositeurs français donnent à la musique dramatique une part toujours plus grande dans les Ballets de Cour. Ainsi l’influence ultramontaine agit sur notre art sans nulle violence⁴⁷⁶.

Toutefois, il faut admettre que les Français restent assez vigilants à l’égard de la musique italienne, dont l’expérience et les acquis ne se diffusèrent que bien ponctuellement dans le milieu musical français. Il faut ainsi se garder de surestimer l’apport, l’influence, de la musique italienne ; «ce fut, en effet, le grand mérite de Pierre Guédron qui, à certains égards restait encore un musicien du XVI^e siècle, d’avoir tenté de se libérer des influences traditionnelles, et en se gardant d’imiter servilement le nouveau style italien qu’il connaissait sans aucun doute, de créer un style dramatique français»⁴⁷⁷. Henry Prunières le concède d’ailleurs :

Tout en s’enrichissant de tournures nouvelles, la musique française conserve son caractère et son originalité. L’art des disciples de Mauduit : Guédron, Antoine Boësset ou Bataille, ne connaissent pas les audaces expressives auxquelles se plaisent les Italiens du temps ; les sentiments élégiaques et mélancoliques dominant et les cris de passion y sont rares, mais cette musique d’intimité

⁴⁷³ Henry Prunières, *L’opéra en Italien en France avant Lulli*, op. cit., p. XXVII.

⁴⁷⁴ André Verchaly, «Le pré-classicisme en France de 1589 à 1661» in *La musique, les hommes, les instruments, les œuvres*, tome I, op. cit., p. 387.

⁴⁷⁵ Henry Prunières, *L’opéra en Italien en France avant Lulli*, op. cit., p. XXXIII.

⁴⁷⁶ *Ibidem*.

⁴⁷⁷ André Verchaly, «Poésie et air de cour en France jusqu’à 1620» in *Musique et poésie au XVI^e siècle*, op. cit., p. 222.

renferme des trésors de sensibilité, d'émotion, d'invention mélodique. Les Italiens eux-mêmes en subissent le charme⁴⁷⁸.

Du point de vue musical les compositeurs français restent encore attachés à une esthétique bien différente de l'esthétique italienne :

La tessiture des airs de cour est relativement restreinte ; elle ne dépasse guère la neuvième et se réduit parfois à la quinte, ce qui s'explique par le fait que, sauf pour certains récits, la partie de chant obéit encore aux lois de la composition polyphonique et non à celles de la monodie accompagnée. C'est donc assez rarement que l'on rencontre à cette époque les effets de déclamation utilisés alors par les Italiens. L'influence italienne apparaît plutôt dans l'usage plus ou moins habile de quelques formules mélodiques expressives. Dans certains airs, tant au point de vue littéraire qu'au point de vue musical on peut relever des analogies avec la villanella. Aucune pièce, en revanche, n'adopte le plan ABA⁴⁷⁹. Un ou deux vers, nous l'avons dit plus haut, sont souvent repris, parfois en guise de refrain, mais il n'y a pour ainsi dire jamais de répétitions de mots ou de courts membres de phrases comme dans les airs italiens. De même les progressions mélodiques et par voie de conséquence les marches harmoniques sont rares⁴⁸⁰.

Les musiciens français développèrent ainsi leur style propre, différent de celui de leurs confrères italiens.

Il ne faut cependant pas voir en cela un retard de la part des compositeurs français, mais bel et bien le reflet d'une vision, d'une conception de la musique et d'une esthétique différentes. Longtemps, les humanistes français ont cherché à développer une musique qui soit au service de la poésie sans tomber toutefois dans la tourmente et l'expression, à leurs yeux exagérées, de la musique italienne. André Verchaly exprime très clairement cette divergence d'esthétique dans un de ses articles : «Si l'influence italienne apparaît dans certains récits et airs de cour du temps, c'est toujours d'une manière épisodique, qui laisse supposer que nos compositeurs se sont détournés de la réforme mélodramatique parce qu'elle ne correspondait ni à leurs préoccupations immédiates, ni à leur idéal esthétique»⁴⁸¹. C'est pourquoi Pierre Guédron chercha à développer sa propre conception du «récitatif», un récitatif plus au goût de la société française, dépourvu de passages pathétiques et des hardiesses harmoniques des récitatifs italiens. Car c'est bien de cela qu'il s'agit ; les

⁴⁷⁸ Henry Prunières, *L'opéra en Italie en France avant Lulli*, op. cit., p. XXXIII. «Il y a certainement, en ces premières années du XVII^e siècle, un courant d'influence française en Italie : Rinuccini importe à Florence le Ballet de Cour parisien, des bandes françaises parcourent la péninsule en jouant sur leurs violons les airs et les danses de notre pays. Enfin, non seulement un grand artiste comme Giulio Caccini ne dédaigne pas d'interpréter nos airs de cour, mais le duc de Mantoue envoie même à Paris son chanteur Gio Maria Lugharo pour y étudier la manière française. Ainsi, durant quelques années, une sorte d'équilibre s'établit entre les enseignements que nous recevons de l'Italie et ceux que nous lui donnons [...]». *Ibid.*, p. XXXIV.

⁴⁷⁹ André Verchaly note que la principale différence entre le récit français et italien est l'utilisation systématique de la forme strophique : «l'influence italienne, en revanche, apparaît rarement à cette époque et toujours d'une manière épisodique. Les compositeurs manifestent à l'égard du récitatif florentin une indifférence qui se révèle notamment dans l'usage systématique de la forme strophique, c'est-à-dire de l'air à couplets. Dans le récit, où le style de la monodie accompagnée apparaît plus nettement, la mélodie est composée sur la première strophe. Le chanteur y adapte tant bien que mal les strophes suivantes». André Verchaly, «Air de cour et ballet de cour» in *Histoire de la musique*, op. cit., p. 1541.

⁴⁸⁰ André Verchaly, «Poésie et air de cour en France jusqu'à 1620» in *Musique et poésie au XVI^e siècle*, op. cit., p. 221.

⁴⁸¹ André Verchaly, «Les airs italiens mis en tablature de luth dans les recueils français du début du XVII^e siècle» in *Revue de musicologie* n° 105-106, op. cit., p. 50.

compositeurs étaient tenus de respecter les désirs, les exigences et les goûts de la société courtoise :

les Français persuadés avec Descartes⁴⁸² que la musique doit plaire et traduire avec simplicité les sentiments humains n'admettaient pas les élans passionnés de la musique italienne⁴⁸³. Tandis que la littérature évoluait vers l'équilibre classique ils recherchèrent une déclamation élégante, subtile, mais logique et raisonnable qui donnait satisfaction au goût de la société précieuse. A la préciosité que l'on réduirait volontiers au maniérisme et à la galanterie, mais qui fut un phénomène non seulement intellectuel mais moral et social, ils ne pouvaient se soustraire⁴⁸⁴.

III-3-1-5. Boësset, l'héritage "Guédronien" et la société précieuse

L'année 1613⁴⁸⁵ marque l'avènement d'un nouveau compositeur en la Chambre du Roi⁴⁸⁶, Antoine Boësset⁴⁸⁷, né à Blois vers 1556, et le début d'une brillante carrière qu'il mènera à la cour de France. C'est en 1617 que le premier livre d'airs de cour entièrement consacré à Boësset est édité. Constitué essentiellement de pièces déjà publiées antérieurement⁴⁸⁸, ce corpus marque toutefois pour le compositeur «le premier jalon d'une production qui va croître en importance jusqu'en 1632, s'exprimant par deux livres (un d'airs polyphoniques, un d'airs pour voix et luth) environ tous les deux ans»⁴⁸⁹. Au total, l'œuvre profane du compositeur s'achève «en cent quatre-vingt-sept airs à quatre et cinq parties répartis en neuf livres (1617 à 1642), tous publiés également avec la tablature de luth (*du*

⁴⁸² «La fin de la musique est de nous charmer et d'éveiller en nous divers sentiments». Descartes cité par André Verchaly, «Air de cour et ballet de cour» in *Histoire de la musique, op. cit.*, p. 1541.

⁴⁸³ André Verchaly souligna dans un autre article que «la musique italienne, en exprimant des sentiments que les Français jugent exagérés, affectés voire ridicules, se développe au-delà de certaines limites fixées par la société précieuse et que les compositeurs [français] ne peuvent dépasser». André Verchaly, «Air de cour et ballet de cour» in *Histoire de la musique, op. cit.*, p. 1541. Les compositeurs français s'adonnèrent à un art plus équilibré et naturel «qui satisfaisait à la fois la raison et les sens». *Ibidem*.

⁴⁸⁴ André Verchaly, «Poésie et air de cour en France jusqu'à 1620» in *Musique et poésie au XVI^{ème} siècle, op. cit.*, p. 222.

⁴⁸⁵ «Lorsqu'il prend, en 1613, son premier poste à la Cour, Antoine Boësset n'est pas pour autant un inconnu : depuis plusieurs années ses airs paraissent régulièrement dans des recueils collectifs de musique imprimés par Pierre Ballard. Dès 1606, un de ses airs figure dans l'anthologie : *Airs à quatre parties de différents auteurs recueillis et mis ensemble par Pierre Ballard*. Il s'agit de la pièce *Le mal qu'on n'ose découvrir*, que Boësset devait inclure, en 1617, dans son premier livre d'*Airs de Cour à quatre & cinq parties*. Georgie Durosoir, *L'air de cour en France 1571-1655, op. cit.*, p. 213.

⁴⁸⁶ Cette même année il épouse Jeanne Guédron, fille du musicien du roi et obtint, par contrat passé avec Pierre Guédron son nouveau beau-père, «son estat et charge de Maître des Enfants de la Musique de la Chambre du Roy». En 1617, un accord passé avec Gabriel Bataille lui permet de cumuler ce titre avec celui de «Maître de Musique de la Reyne». Sa carrière débutée sur les chapeaux de roues, évolue encore quand, en 1620, il est nommé «Secrétaire de la Chambre» puis en 1623, «Surintendant de la Musique de la Chambre». En 1634, enfin, il obtint le titre de «Conseiller et Maître d'Hotel ordinaire».

⁴⁸⁷ Notre propos ne se centrant pas sur l'œuvre de Boësset, pas plus que sur celle de Guédron, mais bien sûr la place qui fut dévolue à l'air de cour dans la société française de l'époque et au rôle que joua la musique profane au sein de la cour et des salons aristocratiques ou bourgeois, nous n'aborderons pas le corpus qui fut composé par Antoine de Boësset (l'esthétique de son œuvre, l'utilisation de "techniques" compositionnelles, etc.). Dans son ouvrage sur l'air de cour, Georgie Durosoir consacre un chapitre complet à l'œuvre du compositeur. Voir Georgie Durosoir, *L'air de cour en France 1571-1655, op. cit.*, pp. 213-249, ainsi que la thèse de Doctorat de Thomas Leconte, *Antoine Boësset 1587/1643 stratégies d'un musicien d'élite et d'un homme de cour*, sous la direction de Catherine Massip, EPHE (en cours de préparation).

⁴⁸⁸ «Bien qu'en nombre réduit, les airs de Boësset paraissent régulièrement dans les anthologies entre 1608 et 1617 la plupart du temps sous forme de mélodie avec la tablature de luth». Georgie Durosoir, *L'air de cour en France 1571-1655, op. cit.*, p. 214.

⁴⁸⁹ *Ibidem*.

IX^e au XVI^e livre, 1620 à 1643) ; auxquels s'ajoutent quarante-trois airs dont on ne connaît que la version mélodique avec tablature de luth⁴⁹⁰. Boësset peut ainsi bel et bien être considéré comme le très digne successeur de Pierre Guédron, son beau-père dans le domaine de l'air de cour.

Ses contemporains ne manquèrent d'ailleurs pas de louer les talents du musicien du roi – de l'accueillir, comme Guédron, en véritable héros⁴⁹¹ – et de mettre en évidence l'intime filiation qui existait entre Boësset et Guédron. Guillaume Colletet, dans son épigramme pour le *IX^e Livre*, rappelle ainsi que Guédron fut avant lui le maître incontesté de l'air de cour, mais qu'à son coucher, un autre «Soleil» vint lui succéder :

J'ay loué de Guédron les accords ravissans
Luy qui fit tant d'estat de mes muses naissantes ;
Et dans le soin de voir nos deux ames contentes,
Je flattois son esprit, il chatouilloit mes sens.
Aussi, dès que la Cour perdit ce grand génie
Je creu qu'elle perdoit le dieu de l'harmonie.
Mais quel Soleil succède à cet autre Soleil ?
Que voy je qui me charme, et que viens je d'entendre ?
Guédron seroit encore unique et sans pareil
Si Boësset n'eust esté son disciple et son gendre.

Dans le livre *De l'Embellissement des Chants*, Mersenne rend lui aussi un bel hommage au compositeur auquel il fait en outre bien souvent référence en des termes élogieux : «Ceux qui veulent apprendre à faire de bons Airs doivent tellement imiter les meilleurs Maistres, tel qu'est maintenant le sieur Boësset que toute la France considère comme un Phœnix en cette matière, qu'ils se revestent de leur esprit, jusqu'à ce qu'ils ayent la veine, & le génie semblable...»⁴⁹².

Comme le souligne Georgie Durosoir, avec les neuf livres d'*Airs de Cour à quatre et cinq parties*, la tradition de Guédron trouve, en l'œuvre de Boësset, à la fois sa perpétuation et son dépassement :

Perpétuation, car le nouveau musicien du roi conserve l'écriture polyphonique et dans les mêmes conditions que son prédécesseur, comme une garantie de protection de la musique savante, telle que les maîtres du XVI^e siècle l'ont léguée aux premières générations du XVII^e. Perpétuation aussi

⁴⁹⁰ Georgie Durosoir, *L'air de cour en France 1571-1655*, op. cit., p. 214.

⁴⁹¹ Georgie Durosoir déclare qu'à cette époque, «l'image mythique d'Orphée, omniprésente dans la poésie écrite à la louange des musiciens, a perdu sa force en se banalisant : confronté au demi-dieu, n'importe quel auteur d'airs lui est déclaré supérieur ; Orphée faisant s'ouvrir, par son chant, les portes des Enfers ; les Boësset, Moulinié, Chancy, Richard ou Cambefort ouvrent par leurs airs l'accès aux Champs-Élyséens». *Ibid.*, p. 321. Il est en effet symptomatique de cette époque que de remarquer, qu'à l'image des rois, ces poètes et compositeurs adulés sont souvent assimilés au *Soleil*, au *Dieu de l'Harmonie* (Harmonie des Sphères, harmonie terrestre comme de celle qui régit la musique ou le texte poétique), au Phœnix ou compagnon des Muses. Compositeur du roi, roi des compositeurs, c'est en des termes bien similaires à ceux utilisés au sein des pamphlets et pièces liminaires royalistes, qu'ils sont ainsi sacrés.

⁴⁹² Marin Mersenne, «De l'Embellissement des Chants», Proposition VIII, in *Harmonie Universelle contenant la Théorie et la Pratique de la Musique*, p. 363.

car Antoine Boësset se montre largement fidèle aux procédés de Guédron dans des domaines aussi divers que la rythmique, la prosodie, l'ornementation.

Dépassement, car Boësset réalise quelques transformations assez considérables. En effet, si en Antoine Boësset, la déclamation musicale, l'air du récit, tels que les avait élaborés Guédron ne trouvent pas un fidèle continuateur⁴⁹³, «les innovations qu'il apporta à [l'air de cour], stimulées en partie par sa riche production vocale destinée aux ballets de cour, précipitèrent paradoxalement le déclin de cette polyphonie savante dont il fut considéré comme le maître incontesté»⁴⁹⁴. Ainsi, «malgré la réédition tardive de ses neuf livres d'airs à quatre et cinq parties (1687-1689), ce sont bien les versions pour voix et luth (puis basse continue) qui connurent la postérité la plus grande. Les récits et dialogues de son tout dernier recueil publié peu de temps avant sa mort (*16^e livre d'airs pour voix et tablature de luth*, 1643), allaient entraîner l'air de cour vers un genre au tour plus galant, qui convenait davantage à la sensibilité de la société précieuse du milieu du siècle»⁴⁹⁵.

III-3-1-6. L'air de cour, art et miroir⁴⁹⁶ de la société

Excellent musicien, Guédron fut également un incontestable poète. En effet, ce dernier composa souvent lui-même les textes de ses airs⁴⁹⁷. Pierre de Deimier affirme ainsi dans son *Art poétique*⁴⁹⁸ : «Monsieur Guédron, qui est très bon poète et très excellent musicien». Dans son ode, pièce liminaire du *Second Livre d'airs de cour* de 1612, Guillaume de Baïf loue également la «double grace» dont Pierre Guédron fut doté :

[...] Mais de joindre les deux ensemble
Il s'en trouve peu ce me semble⁴⁹⁹.

La relation du *Ballet de La Délivrance de Renaud dansé en 1617*, imprimée chez Pierre Ballard, révèle que les textes de plusieurs airs avaient été composés par Guédron lui-même⁵⁰⁰. Ainsi, le musicien s'acquitte, aussi bien en poésie qu'en musique, de son hommage aux

⁴⁹³ «Il n'existe pas chez lui de ces longues périodes récitatives où la mélodie oublie sa grâce chantante pour calquer les intonations de la voix parlée». Georgie Durosoir, *L'air de cour en France 1571-1655*, op. cit., p. 235.

⁴⁹⁴ Thomas Leconte, «Airs de cour de Boësset» in *Louis XIII musicien et les musiciens de Louis XIII*, op. cit., p. 173.

⁴⁹⁵ *Ibidem*.

⁴⁹⁶ «Comme on a pu le dire de la chanson parisienne au temps de François I^{er} ou de celle de la cour de Bourgogne, on peut affirmer que l'air de cour est un miroir de société». Georgie Durosoir, «L'air de cour et ses poètes au temps d'Henri IV» in *Cahiers de l'association internationale des études françaises*, op. cit., p. 121.

⁴⁹⁷ Voir Georgie Durosoir et le chapitre dédié à «Guédron poète, Guédron et ses poètes dans son ouvrage, *L'air de cour en France 1571-1655*, op. cit., pp. 80-83.

⁴⁹⁸ Pierre de Deimier, *Académie de l'Art poétique*, J. de Bordeaux, 1610 cité par Georgie Durosoir, «L'air de cour et ses poètes au temps d'Henri IV» in *Cahiers de l'association internationale des études françaises*, op. cit., p. 120.

⁴⁹⁹ Guillaume de Baïf cité par Georgie Durosoir, «L'air de cour et ses poètes au temps d'Henri IV» in *Cahiers de l'association internationale des études françaises*, op. cit., p. 120.

⁵⁰⁰ Voir le *Discours av vray dv Ballet dansé par le Roy, le Dimanche XXIXe Iovr de Janvier M.VIe. XVII* in *Ballets pour Louis XIII. Danse et politique à la cour de France (1610-1643)*, p. 71.

souverains⁵⁰¹ ; «ces poésies dédicatoires peuvent figurer avant les airs eux-mêmes ou bien se regrouper dans les premières pages de musique : le *Second livre* de Guédron commence par les 3 airs suivants»⁵⁰² :

Voy je pas un soleil s'eslevant : au Roy,
Je voudroy bien chanter ta gloire : à la Reyne,
Cette Princesse dont le nom : pour Madame.

Cette poésie de circonstance trouve bien évidemment un épanouissement total, «en même temps qu'un emploi symbolique»⁵⁰³, dans les nombreux ballets dits «politiques» qui furent donnés à la cour. Tel fut le cas du *Ballet de Monsieur le Prince*, dont les deux premiers récits s'adressent au couple royal :

Monarque à nul autre pareil : récit de la Nuit au Roy, Du Bailly
Adorable Princesse : récit du Soleil à la Reyne, Guédron.

Il est fréquent que les grands récits introduisant des allégories (tels que la Renommée ou la Gloire) s'adressent au roi de France ou à une personne de la famille royale (Reine, Princesse, Dauphin) en des termes élogieux, et dans lesquels chacun peut être assimilé à l'une des divinités du Parnasse, au «Soleil, qui éclaire le monde» ou à «une Beauté sans nul autre pareille»⁵⁰⁴.

Un autre thème, très largement usité dans la poésie mondaine, est celui de l'amant animé d'un amour indéfectible et éternel pour une cruelle coquette⁵⁰⁵. A la Chambre du Roi, à la cour, mais également dans les salons et ruelles tenus par les dames les plus raffinées de l'aristocratie comme de la bourgeoisie, c'est l'amour qui est au centre du débat. Qu'on le lise ou qu'on le chante,

au cours des concerts, au gré des conversations, on peignait les différentes passions qu'il suscite. Au temps du «vert galant» Henri IV, on avait pu s'amuser de la chanson d'une paysanne harcelée puis abandonnée sans ménagement par un gentilhomme de passage. Le règne de Louis XIII fut plus sage, en apparence. La poésie délaissait l'inspiration populaire et paillardes pour se concentrer sur les sentiments plus nobles de la plainte amoureuse : l'on y voit sans cesse le galant se plaindre de l'infidélité de son «inexorable», de l'absence ou de l'inconstance de la «cruelle»... S'il ne «meurt» pas des rigueurs de l'ingrate à qui il a juré une flamme éternelle, l'amoureux transi passe rapidement de la douleur la plus rude à la résignation la plus extrême. Quelquefois seulement la coquette cède, par compassion ou après avoir été elle-même éconduite... Ces sentiments étaient strictement codifiés, «faire l'amour» (entendons «faire la cour») était devenu un véritable jeu de société⁵⁰⁶.

⁵⁰¹ A l'intérieur des livres d'airs de cour d'Antoine Boësset son successeur, il est également fréquent qu'une pièce, souvent la première, soit un hommage au roi ou à la reine : c'est le cas, dans le livre de 1617, de *Grand Soleil des François*, «Au Roy» et *Princesse dont la gloire*, «A la Reyne» dans le *VII^e Livre*, en 1630 : *Monarque triomphant*, «Au Roy» ; en 1632, *VIII^e Livre*, *Ce Roy vainqueur de nos malheurs*, «Pour le Roy».

⁵⁰² Georgie Durosoir, «L'air de cour et ses poètes au temps d'Henri IV» in *Cahiers de l'association internationale des études françaises*, op. cit., p. 121.

⁵⁰³ *Ibidem*.

⁵⁰⁴ Ceci fait l'objet d'une étude portant sur le ballet politique dans cette même partie, chapitre IV-3-2-1.

⁵⁰⁵ Voir les airs de Guédron intitulés *Puisqu'il faut désormais, Ne vous offensez pas Madame, Quand l'infidelle usait, Belle je maudirais le jour*.

⁵⁰⁶ Thomas Leconte, «Airs de cour de Boësset» in *Louis XIII musicien et les musiciens de Louis XIII*, op. cit., p. 154.

Recueils de poésie et recueils d'airs de cour regorgent, à cette époque, de vers ou de récits où tout n'est que calcul, coquetteries, jeu, amour heureux ou déçu, où amants et amantes se cherchent, jouent avec les sentiments de l'autre, se trouvent ou se déchirent, se trompent, se reconquièrent, s'avouent un amour éternel. «Les accessoires eux-mêmes sont désignés : si les yeux de la cruelle sont des *dards*, ceux de l'amant sont des *fontaines* ; d'elle, la *bouche* envoie des *traits* qui blessent et n'arrachent que *soupirs* à celle de l'homme qui l'*adore*»⁵⁰⁷. Alors, «la vraisemblance du propos import[e] peu. Polyphonique ou pour voix seule accompagnée au luth, l'air de cour [est] avant tout un exercice d'éloquence, où seule la qualité du discours prim[e]t»⁵⁰⁸ ; «on ne cherch[e] nullement à dire vrai, mais à dire bien»⁵⁰⁹. Car la musique a bien son éloquence propre ;

au XVII^e siècle, l'art du chanteur français est ostentatoire. De la mélodie écrite, il va faire la trame de mille prouesses vocales, exercices de haute voltige qui s'appellent les tremblements, les ports-de-voix, les trilles, les coulés, les passages, les diminutions⁵¹⁰.

Le chanteur ou la chanteuse, magiciens de la cour et des salons, fascinent la société du temps. Leur art semble dépasser tous les modes de communication et toucher la sensibilité de chacun. Peu importe finalement si «la superstructure ornementale neutralise la régularité métrique du vers, la logique interne de la mélodie [ou] l'intelligibilité du texte»⁵¹¹. L'attention et l'intérêt de l'auditoire se portent ailleurs. C'est sur la qualité de la prononciation, la justesse et le bon goût avec lesquels le chanteur (ou la chanteuse) inventera ou choisira, disposera et exécutera les différents ornements, que sera jugé tel ou tel «enchanteur». «Passée par toutes les étapes de la transformation musicale, la poésie n'est plus ce qu'elle était. Le chanteur a opéré la dernière magie, celle qui s'évanouit à peine imaginée et ne laisse aucune trace, sauf, peut-être, dans le souvenir»⁵¹². Sitôt entendue, sitôt évanouie, la pièce musicale engendre toutefois une notion, un sentiment, fort recherchés par le public à l'époque : elle lui apporte du plaisir. Lui «chatouillant l'oreille», le chanteur a donné à son auditeur à ressentir des sensations, non intellectuelles – la poésie s'effaçant au profit de la musique, se «métamorphose en chant»⁵¹³ – mais physiques. Ainsi, «la musique [a-t-elle joué] à la fois les

⁵⁰⁷ Georgie Durosoir, *L'air de cour en France 1571-1655*, op. cit., p. 219-220. «Ce jeu, qui dure depuis plusieurs décennies, semble satisfaire tout le monde ; pourtant, une certaine lassitude tend à s'exprimer par le biais des chansons à boire et à danser qui s'infiltrèrent peu à peu dans la pratique poétique et musicale. S'il était peu probable qu'une telle société bâtit, sur la base de rapports sociaux artificiels, une poésie de la sincérité, aux valeurs affectives plus profondes, du moins pouvait-elle réagir en faisant appel à ce ton rustique et gaillard que les Français ne laissent jamais bien longtemps à l'écart. Lui seul pouvait redonner un sang un peu vigoureux à cette poésie qui ne respirait plus que pour languir et ne vivait plus que pour son trépas». *Ibidem*.

⁵⁰⁸ *Ibidem*.

⁵⁰⁹ Georgie Durosoir citée par Thomas Leconte, «Airs de cour de Boësset» in *Louis XIII musicien et les musiciens de Louis XIII*, op. cit., p. 154.

⁵¹⁰ Georgie Durosoir, «L'air de cour et ses poètes au temps d'Henri IV» in *Cahiers de l'association internationale des études françaises*, op. cit., p. 127.

⁵¹¹ *Ibidem*.

⁵¹² *Ibidem*.

⁵¹³ *Ibidem*.

deux rôles : Circé, l'enchanteuse, la créatrice et le paon, qui révèle indéfiniment «sa robe à queue toute lourde des yeux qui n'ont pu se détacher d'elle»⁵¹⁴.

Plaisir enchanté et enchanteur, l'air de cour constitue-t-il pour autant l'expression des passions humaines, but ultime de la musique en général, et plus particulièrement de la musique vocale ? Il est en effet communément admis que le chant «est de nature à exercer un grand pouvoir sur l'âme humaine et à modifier ses comportements»⁵¹⁵. Mersenne témoigne de cette certitude bien ancrée et nullement remise en question : «les chants, il est certain, ont été inventés pour exciter les passions»⁵¹⁶. Tous partagent unanimement cet avis. Pourtant, l'air de cour et la musique vocale française sont-ils vraiment capables «d'exciter les passions» ? Mersenne s'interroge d'ailleurs «à savoir si l'on peut exprimer les susdites passions en chantant la musique, & si l'on peut faire toutes sortes d'accents»⁵¹⁷. La réponse apportée par Georgie Durosoir semble irrémédiablement négative : «trop enfermé dans ses étroites conventions d'écriture, et quelque peu bridé par la pauvreté de ses textes poétiques, l'air de cour français s'en remet à ses interprètes pour l'expression de passion qui resteront modérées, conventionnelles, à l'image des rapports sociaux dont elles émanent. L'amour de l'apparence, en musique comme en poésie, conduira au sacrifice de la vérité»⁵¹⁸. Non sans amertume, Mersenne constate ainsi que «les accents des passions manquent le plus souvent aux Airs français, parce que nos chants se contentent de chatouiller [flatter] l'oreille, et de plaire par leurs mignardises sans se soucier d'exciter les passions de leurs auditeurs [...]»⁵¹⁹. Flatter, plaire – bien moins refléter ou exciter les passions – voilà donc la raison d'être du chant français. Mersenne le déplore alors, constatant l'infériorité du chant de ses compatriotes par rapport aux airs italiens qui, quant à eux

observent plusieurs choses dans leurs récits, dont les nostres sont privez, parce qu'ils représentent tant qu'ils peuvent les passions et les affections de l'âme et de l'esprit ; par exemple, la cholère, la fureur, le dépit, la rage, les défaillances du cœur, et plusieurs autres passions, avec une violence si estrange, que l'on jugeoit quasi s'ils sont touchez des mesmes affections qu'ils représentent en

⁵¹⁴ Georgie Durosoir, «L'air de cour et ses poètes au temps d'Henri IV» in *Cahiers de l'association internationale des études françaises*, op. cit., p. 127.

⁵¹⁵ Georgie Durosoir, *L'air de cour en France 1571-1655*, op. cit., p. 321. «L'histoire de ce gentilhomme belliqueux qu'un simple air dans le monde dorien rend doux comme un agneau n'est que la forme romancée des observations qu'échangent entre eux musiciens et théoriciens. Titelouze, écrivant à Mersenne, donne son point de vue sur le pouvoir des différents modes. Selon lui, il faut admettre avec les Anciens «que le mode Dorien servoit à rendre un furieux tempéré, le mode Phrygien pour esmouvoir à la guerre et d'autres à d'autres effets». L'opinion que la tierce majeure est plus «virile» que la tierce mineure est communément acceptée. Il semble cependant que cette quête d'une musique capable, par ses modes, de représenter donc d'exciter les passions de l'âme, reste toute théorique». *Ibidem*.

⁵¹⁶ Lettre du 2 mars 1622, citée par Georgie Durosoir, *Ibid.*, p. 321.

⁵¹⁷ Marin Mersenne, Titre de la proposition XV du livre de l'«Embellissement des Chants» in *Harmonie Universelle contenant la Théorie et la Pratique de la Musique*, op. cit.

⁵¹⁸ Georgie Durosoir, *L'air de cour en France 1571-1655*, op. cit., p. 322.

⁵¹⁹ Marin Mersenne, «Embellissement des Chants», in *Harmonie Universelle contenant la Théorie et la Pratique de la Musique*, op. cit., p. 362.

chantant ; au lieu que nos François [...] usent d'une douceur perpétuelle dans leurs chants ; ce qui empesche l'énergie⁵²⁰.

L'air de cour, de par son langage fortement stéréotypé et le relatif archaïsme de ses formes strophiques, ne fait pas donc l'unanimité à une époque où l'avant-garde italienne et sa musique, résolument mise au service de l'expression des passions, commence à se répandre en Europe et en France. Tous s'accordent à reconnaître ainsi le pouvoir de la musique ultramontaine à exprimer véritablement les passions de l'âme. Les Français «tentent alors de railler les excès du chant italien et de justifier, par opposition, la mesure qui sera bientôt synonyme de goût français»⁵²¹. Sous cette bannière du bon goût, les Français justifient ainsi une esthétique qui, au final, ne fait que refléter le contexte et la société dans lesquels l'air de cour puise ses racines profondes :

né dans une société où les valeurs du «paraître» priment sur celle de l'«être», l'art musical comme l'art poétique, se trouvait limité dans sa capacité d'atteindre la vérité des sentiments et «la véhémence des passions». De ce culte de l'apparence vers lequel il s'est logiquement trouvé orienté, l'ornementation, par essence artificielle et ostentatoire, sera le rituel⁵²².

Nous empruntons aussi la conclusion de cette question à Mersenne qui, renonçant à voir l'air de cour et le chant en français «exprimer autre chose qu'un code amoureux monocorde et monochrome»⁵²³, écrit à son ami Huyghens : «Les Airs sont faitz particulièrement et principalement pour charmer l'esprit et l'oreille, et pour nous faire passer la vie avec un peu de douceur parmi les amertumes qui s'y rencontrent»⁵²⁴.

Art de divertissement, source de plaisir, l'air de cour, représentant du chant français, possédait ainsi son esthétique propre et une originalité que théoriciens, compositeurs et interprètes se targuèrent de mettre en lumière. Si cette originalité, souligne Georgie Durosoir «n'était [...] pas de nature à l'établir solidement, car il était confronté au chant italien, en passe de conquérir l'Europe [...] ce sont sans doute cette spécificité, cet esprit et cette technique si fortement typés, qui le rendirent unique en son temps [...]»⁵²⁵. Le chanteur d'air de cour bénéficie en outre d'une image flatteuse : «il participe, dans la vie des salons, et dans les concerts de la chambre du roi, à la vie littéraire dont il exporte la poésie dans le monde

⁵²⁰ Marin Mersenne, «Embellissement des Chants», in *Harmonie Universelle contenant la Théorie et la Pratique de la Musique*, op. cit., p. 356. Plus confiant dans le génie de ses compatriotes, Bacilly voit dans la nature même de la langue française et non dans les limites des musiciens, l'origine de l'incapacité des airs français à exprimer les passions, car «la langue italienne a bien des Licences que la françoise n'a pas, dont la sévérité (peut-être trop grande) tient les compositeurs en bride». Bénigne de Bacilly, *L'Art de bien Chanter. Remarques curieuses sur l'art de bien chanter et particulièrement pour ce qui concerne le chant français*, cité par Georgie Durosoir, *L'air de cour en France 1571-1655*, op. cit., p. 322.

⁵²¹ Georgie Durosoir, *L'air de cour en France 1571-1655*, op. cit., p. 323.

⁵²² *Ibidem*.

⁵²³ *Ibidem*.

⁵²⁴ Lettre du 29 novembre 1640, citée par Georgie Durosoir, *Ibidem*.

⁵²⁵ Georgie Durosoir, «Chanter, l'art et le plaisir» in *Louis XIII musicien et les musiciens de Louis XIII*, op. cit., p. 66.

musical»⁵²⁶. Messenger d'amour et de séduction, Orphée s'adressant à l'âme comme au cœur, le chanteur est un authentique représentant de la société galante. Et si "Cupidon" est son nom, l'air de cour est sa flèche ; c'est paré de cet "attribut" qu'il conquiert son public. Toutefois, en ces temps encore houleux qui font suite aux guerres de religion, et à l'orée du règne pieux de Louis XIII, le répertoire léger et galant de l'air de cour n'est pas le seul à exercer son pouvoir dans l'intimité des foyers : psaumes, cantiques, airs spirituels ou de dévotion à l'usage domestique vont se multiplier, rendant plus accessible le mystère divin et permettant un plus large partage de la foi. Qu'il exprime les codes sociaux et les idées de la société galante, ou qu'il soit dévoué à Dieu, le chant se développe ainsi brillamment et déploie tous ses charmes.

⁵²⁶ Georgie Durosoir, *Les ballets de la cour de France au XVII^e siècle ou les Fantaisies et les splendeurs du Baroque*, Genève, Editions Papillon, 2004, p. 67.

III-3-2. Contre-réforme et contrepoison : les cantiques spirituels⁵²⁷, moyens de diffusion du dogme catholique

Si les voies du Seigneur sont impénétrables, les desseins de la Compagnie de Jésus le sont presque autant. Qu'on en juge ! A l'époque où saint Ignace de Loyola imposait à la Société qu'il venait de fonder un seul chant liturgique, celui de saint Grégoire le Grand, à l'époque où le R.P. Laurent Maggio, l'un des *missi dominici* du Père Général, tentait de rédiger un compromis qui respecterait l'ordre ignatien, tout en tolérant la pénétration d'une autre musique liturgique au sein des collèges et des pensionnats, voici que la majorité des Jésuites abandonne les cantilènes grégoriennes et emprunte servilement ses formes chorales liturgiques au Luthéranisme et au Calvinisme, pour mieux combattre ces deux nouvelles doctrines⁵²⁸.

Nous l'avons signalé auparavant : dans un premier temps, ce fut effectivement l'esthétique musicale protestante telle qu'elle était utilisée lors du culte – c'est-à-dire les psaumes eux-mêmes – qui fut reprise pour le compte du culte catholique devant l'engouement qu'elle suscitait dans toutes les couches de la société. Il s'agissait alors, pour les catholiques, de créer un véritable «contrepoison»⁵²⁹ afin de pallier l'attrait qu'exerçaient les psaumes sur les catholiques⁵³⁰ et les adhésions à la Réforme, de plus en plus nombreuses, dont ils pouvaient être la cause. «L'histoire du psaume français, chanté, mis en vers par des catholiques et pourvu de mélodies, débute avec Jean-Antoine de Baïf»⁵³¹, et s'inscrit donc dans le plan de la Contre-Réforme⁵³². Quant aux cantiques spirituels, auxquels nous allons nous intéresser plus particulièrement ici, ils tiennent une place bien distincte de celle des psaumes, dans l'histoire du chant religieux en français chez les catholiques. «Cette différence

⁵²⁷ Dans son ouvrage, *La musique en France du Concile de Trente à 1804*, Denise Launay aborde de façon assez précise le cas des chansons spirituelles catholiques. Voir ainsi Denise Launay, *La musique en France du Concile de Trente à 1804*, *op. cit.*. Sur ce point nous nous rapporterons volontiers à ce remarquable ouvrage qui développe un sujet que nous n'évoquerons, quant à nous, que sous l'angle de l'enseignement didactique, du pouvoir et charmes que l'on attribuait alors à la musique pour contrer la progression du dogme protestant et de sa place dans l'éducation tant au sein des établissements jésuites que dans le cadre, plus large, de la mission apostolique de la Société de Jésus.

⁵²⁸ Pierre Guillot, *Les Jésuites et la musique, le collège de la Trinité à Lyon 1565-1762*, Liège, Editions Pierre Mardaga, 1991, p. 82.

⁵²⁹ Cette expression est utilisée par Denise Launay dans son ouvrage : *La musique en France du Concile de Trente à 1804*, *op. cit.*, p. 88.

⁵³⁰ Les psaumes de Marot connurent, en effet, un grand succès et étaient chantés partout, au sein des couches sociales : «on sait qu'avant d'avoir été mis en musique par de grands musiciens, notamment Claude Goudimel (1505-1572), ces psaumes se chantaient sur des timbres de vaudevilles que les princes et princesses de la Cour de France furent [nous l'avons signalé dans notre première partie] les premiers à reprendre, en en instituant ainsi le goût». Pierre Guillot, *Les Jésuites et la musique, le collège de la Trinité à Lyon 1565-1762*, *op. cit.*, p. 76. «Henri II avait adopté le psaume *Comme on oit le Cerf bruire*, lequel il chantoit à la chasse. Diane de Poitiers prit pour elle *Du fonds de ma pensée*, qu'elle chantait en dansant la volte, le Roi de Navarre, Antoine de Bourbon prit *Revanche moi, pendant ma querelle*, qu'il chantait en dansant le branle de Poitou». Florimond de Remond cité par Pierre Guillot, *Ibidem*.

⁵³¹ *Ibid.*, p. 90.

⁵³² Voir également l'ouvrage de référence d'Edith Weber, *Le Concile de Trente et la musique de la Réforme à la Contre-réforme*, Paris, Honoré Champion, 1982.

serait due principalement au fait que les psaumes, qui sont essentiellement des poèmes de prières, tantôt de louange, tantôt de supplication, ne contiennent pas la matière d'un enseignement doctrinal. En outre, étant extraits de l'Ancien testament, ils ne peuvent s'appliquer à l'enseignement de l'Évangile»⁵³³. De plus, les cantiques spirituels catholiques ne s'inscrivent plus dans le cadre de la Contre-Réforme – comme c'est le cas pour les psaumes catholiques – mais dans celui «plus précisément constructif de la Réforme catholique»⁵³⁴.

III-3-2-1. A la recherche d'une arme contre les progrès de la Réforme

Il convient de souligner tout d'abord que, tout comme les psaumes, les cantiques spirituels naquirent au sein du culte protestant. Les huguenots, «ayant achevé, mis au point et publié en 1562 la version officielle des cent cinquante Psaumes avec leurs mélodies, font paraître en effet des Cantiques spirituels [...]»⁵³⁵. Des poètes et des musiciens se mirent ainsi à créer, en marge des musiques employées lors du culte, «des poésies originales, strophiques, propres à être mises en musique à quatre et cinq voix aussi bien qu'à voix seule»⁵³⁶. Les compositeurs ou les poètes huguenots – renouant également avec un usage très ancien, connu dès le Moyen-Âge, dans le cas des hymnes notamment – reprirent aussi des airs connus, auxquels ils adaptèrent des paroles de dévotion. Ces airs déjà composés et ancrés dans les esprits pouvaient être des chansons d'amour, de guerre ou bien même des chansons à boire ou des airs paillards, sur lesquels étaient placées des paroles dévotes. Ils permettaient ainsi de renouveler le répertoire musical des protestants, de diffuser plus largement encore leur message auprès de la population française en facilitant son apprentissage⁵³⁷, mais plus encore «de faire pénétrer la bonne parole en des milieux mondains voire libertins sans souiller les langues ni offenser les oreilles»⁵³⁸.

Se posa à nouveau à l'Église romaine un problème de tout premier ordre : ces cantiques spirituels, destinés au culte *ès maisons* protestant, connurent un engouement semblable à celui des psaumes et ceci tout autant dans le milieu huguenot que dans le milieu catholique. Et si le public, toutes confessions confondues, adhéra rapidement et fortement à ce genre nouveau, il

⁵³³ Denise Launay, *La musique en France du Concile de Trente à 1804*, op. cit., p. 90.

⁵³⁴ *Ibidem*.

⁵³⁵ *Ibid.*, p. 97.

⁵³⁶ *Ibidem*.

⁵³⁷ Il suffisait au poète de modifier quelque peu le texte, de remplacer certains mots tendres, ou coquins, et quelques noms propres, par de pieuses paroles et des noms de saints ; «à condition toutefois de respecter le nombre des syllabes, le mètre et, si possible, la rime du texte original». Denise Launay, *La musique en France du Concile de Trente à 1804*, op. cit., p. 100.

⁵³⁸ *Ibidem*.

en fut très vite de même de la part des musiciens et des compositeurs catholiques. Ces derniers furent en effet fort inspirés par les cantiques spirituels protestants et s'essayèrent au genre. Il semble toutefois que, dans un premier temps, les compositeurs et les poètes catholiques ne créèrent pas leurs œuvres afin d'instituer – comme ce fut le cas des psaumes catholiques – un “contrepoison” aux cantiques spirituels huguenots : «[...] en cette même période, paraissent un certain nombre de Livres de chants imprégnés, semble-t-il, [d'] esprit de tolérance ou d'accommodement [...]»⁵³⁹. Des compositeurs catholiques, tels que Pierre Certon, Pierre Cléreau ou Nicolas Millot, ainsi que des poètes comme Philippe Desportes, catholique lui aussi, s'illustrèrent par leur esprit de conciliation, «éloigné des polémiques et des luttes partisans»⁵⁴⁰. Encore en 1593, Guillaume Chastillon de La Tour, un compositeur protestant, rassemble «en ses *Airs... [des pièces] sur plusieurs poèmes saints et chrétiens recueilli[e]s de divers auteurs- catholiques et protestants*»⁵⁴¹.

Néanmoins, et même si Denise Launay souligne que «cette tendance à la tolérance et à la conciliation ait pu exister malgré les tumultes de la dernière guerre de religion, malgré les haines de la Ligue, malgré l'incertitude du lendemain»⁵⁴², la haine de certains catholiques inconditionnels est encore vive. Bientôt, chez certains compositeurs, le désir de contrer ces compositions réformées, en créant un répertoire de chants religieux catholiques en langue française, se fait ressentir. «La première manifestation musicale de cette volonté de réagir au poison par le contrepoison pourrait bien être la publication par Adrian Le Roy et Robert Ballard, en 1582, des *Airs spirituels, contenant plusieurs Hymnes et cantiques, mis en musique à quatre et cinq parties* d'Antoine Bertrand»⁵⁴³, note Denise Launay⁵⁴⁴. De nombreux autres compositeurs catholiques ont pu également s'adonner au genre de la chanson spirituelle en cette fin du XVI^e siècle et à l'orée de l'époque Baroque. Toutefois, c'est au sein d'une Compagnie – celle des Jésuites⁵⁴⁵ – que, sous l'impulsion de Père Coyssard notamment, ce genre se développa abondamment.

⁵³⁹ Denise Launay, *La musique en France du Concile de Trente à 1804*, op. cit., p. 101.

⁵⁴⁰ *Ibidem*.

⁵⁴¹ *Ibid.*, p. 103.

⁵⁴² *Ibidem*.

⁵⁴³ Au sujet de ce premier recueil antérieur au règne d'Henri IV et sur lequel, de ce fait nous ne nous attarderons pas, Denise Launay en donne une description dans son ouvrage : *La musique en France du concile de Trente à 1804*, op. cit., p. 106-108. Jean-Michel Vaccaro a aussi étudié ce livre d'*Airs spirituels* dans son article : «Le livre d'*Airs spirituels* d'Antoine de Bertrand» in *Revue de Musicologie*, LVII, 1970, pp. 35-53.

⁵⁴⁴ Denise Launay, *La musique en France du concile de Trente à 1804*, op. cit., p. 106.

⁵⁴⁵ Comme le note Denise Launay, «le temps des initiatives individuelles, celui des Cantiques spirituels écrits et composés par “une floraison d'écrivains pieux” est révolu. Ce que vont dorénavant publier les éditeurs, ce sont des recueils de chants spirituels dont les auteurs, avoués ou non [...] sont des Pères de la Compagnie de Jésus, approuvés et soutenus par leurs supérieurs». *Ibid.*, p. 116.

La Société de Jésus fut établie en 1534 par l'Espagnol Saint Ignace de Loyola, à une époque où la Réforme avait fait de rapides et sérieux progrès dans toute l'Europe constituant un «secours inattendu à la papauté»⁵⁴⁶, car nourrissant une haine implacable pour l'hérésie et «un zèle ardent pour l'Eglise catholique»⁵⁴⁷. Cette Compagnie joua ainsi un rôle de tout premier plan dans le renouveau catholique au XVI^e siècle, et spécialement dans la lutte contre le protestantisme. Pour les Jésuites, il était impératif de remettre sur le droit chemin les fidèles qui s'étaient laissés endoctriner par la religion «prétendument» réformée, et de diffuser largement le dogme catholique. Aussi développèrent-ils – pour répondre à leurs adversaires – des procédés semblables à ceux utilisés par les protestants, et édifièrent-ils bientôt des collèges dans les villes où la Réforme avait fait le plus d'adeptes, portant ainsi un coup sensible à leurs ennemis huguenots. A l'instar des réformés, les Jésuites nourrissaient en effet une foi indéfectible en la puissance de l'éducation, moyen pour eux de «façonner la jeunesse extrêmement perméable aux diverses influences»⁵⁴⁸. Comme le souligne Pierre Guillot, «la vocation enseignante de la Compagnie de Jésus, fut donc en très grande partie déterminée au XVI^e siècle par la lutte contre les protestants qui, par le biais des écoles, faisaient prospérer leur doctrine»⁵⁴⁹. Il est clair que l'enseignement, aux mains de ces deux camps rivaux, va devenir un outil de propagande religieuse et, pour les Jésuites, un efficace moyen de propager l'esprit de la Contre-Réforme.

III-3-2-2. L'éducation musicale dispensée au sein des collèges Jésuites

Ce furent encore une fois les protestants qui, les premiers, édifièrent des collèges dans lesquels les idées de la Réforme furent propagées :

sous l'impulsion de Martin Luther (1485-1546) et de Philippe Mélanchton (1497-1560), bon nombre d'écoles ou d'universités furent réorganisées ou fondées, en même temps qu'un programme éducatif était établi. Ce plan pédagogique [...] reposait à la fois sur la Bible et sur l'humanisme. Il faisait une large part au latin et au grec, par le biais des textes anciens, à l'éloquence et à la musique⁵⁵⁰.

La musique avait en effet sa place dans les collèges protestants ; «l'enseignement musical est obligatoire dans tous les programmes scolaires. Selon le plan pédagogique, dressé par Philippe Mélanchton en 1528, les établissements doivent lui consacrer au moins une heure par jour, soit six heures hebdomadaires [...]»⁵⁵¹. Il est à noter d'ailleurs que la musique, jouant un rôle de haute importance, «aucune dispense ne [pouvait] être accordée aux élèves»⁵⁵². La

⁵⁴⁶ L.-V. Gofflot, *Le théâtre au collège : du Moyen-Âge à nos jours*, Paris, Honoré Champion, 1907, p. 89.

⁵⁴⁷ *Ibidem*.

⁵⁴⁸ Pierre Guillot, *Les Jésuites et la musique, le collège de la Trinité à Lyon 1565-1762*, *op. cit.*, p. 34-35.

⁵⁴⁹ *Ibid.*, p. 35.

⁵⁵⁰ *Ibid.*, p. 36.

⁵⁵¹ Edith Weber, *La musique mesurée à l'antique en Allemagne*, Paris, Klincksieck, 1974, tome I, p. 219-220.

⁵⁵² Pierre Guillot, *Les Jésuites et la musique, le collège de la Trinité à Lyon 1565-1762*, *op. cit.*, p. 36.

place même du Maître du chant nous renseigne plus encore sur la place confiée à la musique et sur l'intérêt porté sur ses effets sur l'âme de ces jeunes étudiants dont «la responsabilité [était] assumée par le Cantor», personnalité qui, après le Recteur, «était le maître le plus important»⁵⁵³. Devant le succès des collèges protestants, les catholiques décidèrent de répliquer. Ainsi se mirent-ils à développer eux aussi des établissements semblables. Collèges et académies devaient ainsi permettre, par le biais de l'enseignement – «instrument méthodique et discipliné de la Contre-Réforme»⁵⁵⁴ – la diffusion du dogme catholique :

[Face au succès des collèges réformés], l'Eglise catholique chercha à leur arracher quelques victoires et à faire rentrer, par un biais identique, celui de l'enseignement, le maximum de protestants en son sein⁵⁵⁵ [...] ils réussirent à s'imposer dans l'enseignement élémentaire, secondaire et supérieur, mais aussi, en tant que précepteurs, dans les familles royales et aristocratiques, détenant de cette façon, un pouvoir énorme et une influence qui fut éminemment sensible au plan politique⁵⁵⁶.

Il est nécessaire de noter d'emblée qu'à la différence de ce qui se produisait dans les collèges protestants, la musique – en tout cas dans son aspect pratique⁵⁵⁷ – avait peu de place dans l'enseignement dispensé par les frères de saint Ignace dans leurs établissements, car il ne fallait pas, selon eux, se détourner des études et de la religion pour s'adonner à ce genre de loisirs⁵⁵⁸. Comme le souligne Pierre Guillot, «pendant la longue et tumultueuse histoire de leur confrérie, ces religieux n'ont jamais étalé une particulière dévotion à l'art des sons»⁵⁵⁹. Ceci ressort d'ailleurs «piteusement» lors des quelques événements organisés par les Pères et donnés en public. Ainsi, dans le Chansonnier dit de Maurepas, une chanson, relatant l'entrée que le Roi Louis XIII fit à Paris après la prise de La Rochelle en 1628, assure :

Vous eussiez ouy les Jésuites
Criant comme des enragez
Ils pensoient faire de la musique,
Vive le Roy,
Ils fisoient de piteux cris,

⁵⁵³ Pierre Guillot, *Les Jésuites et la musique, le collège de la Trinité à Lyon 1565-1762, op. cit.*, p. 36.

⁵⁵⁴ *Ibidem*.

⁵⁵⁵ L'auteur ajoute ainsi que la qualité et la réputation de leur enseignement et de leurs maîtres étaient telles «que certains protestants leur confiaient parfois l'éducation de leurs enfants». Citation extraite de *l'histoire de l'Humanité*, citée par Pierre Guillot, *Ibid.*, p. 37.

⁵⁵⁶ *Ibid.*, p. 35.

⁵⁵⁷ En revanche, la musique sous son aspect théorique trouve officiellement droit de cité dans les programmes pédagogiques des collèges jésuites. «Certes, l'enseignement scientifique de la musique ne figure pas en toutes lettres dans le *Ratio studiorum*. Néanmoins, la troisième année de philosophie est consacrée à l'étude des mathématiques». Philippe Cabrié-Rambouze, *Pratiques musicales officielles au temps de Louis XIII, Contribution à l'histoire sociale de la musique française, op. cit.*, volume II, p. 243. Rochemonteix affirme que cet enseignement purement théorique dispensé au collège des R.R. P.P. Jésuites «se bornait à indiquer les divers modes de production, la nature, les propriétés de propagation du son, les différentes espèces de son, les intervalles et leurs proportions, leurs consonances et leurs dissonances, des différences, de l'utilité, de l'influence et des effets de la musique sacrée et profane». Rochemonteix (C. de), *Un collège de Jésuites au 17^e et 18^e siècles : le collège Henri IV de la Flèche*, Le Mans, Laguicheux, 1889, tome IV, p. 36. Référence empruntée à Philippe Cabrié-Rambouze, *Ibidem*.

⁵⁵⁸ Nous conseillons de se référer au livre de Pierre Guillot, *Les Jésuites et la musique, le collège de la Trinité à Lyon 1565-1762, op. cit.*, dans lequel l'auteur relate précisément les étapes de l'adoption et de l'utilisation de la musique dans l'enseignement jésuite.

⁵⁵⁹ *Ibid.*, p. 38.

De tels témoignages, populaires et satiriques pourraient bien paraître mensongers ou vindicatifs, s'ils étaient le seul fait de quelques chansonniers opposés à la Compagnie. Toutefois, des propos semblables viennent, malheureusement, renforcer ce constat. Loin alors d'être source de suspicion, puisque émanant de la Compagnie jésuite elle-même, divers récits concluent ainsi que :

si, par hasard, les pensionnaires [du Collège germanique de Rome] se trouvaient dans le cas de faire de la musique en public, il est certain que ce serait une musique tudesque, bonne à exciter le rire et à mettre l'auditoire en joie⁵⁶¹.

Le fait est que, tout du moins en apparence, le programme officiel des études dispensées dans les collèges ne donne aucune place à l'éducation musicale des étudiants. Un état de délabrement en la matière caractérise dès lors la plupart des établissements de la Compagnie. Ceci s'explique tout d'abord par le fait que les premiers Pères Jésuites étaient assez peu favorables aux arts, et à la musique tout particulièrement. Dans le *Ratio atque Institutio studiorum societatis Jesu* – célèbre charte de l'enseignement Jésuite, plus communément désignée sous la dénomination *Ratio studiorum* (1561) – la discipline et les études musicales ne sont jamais mentionnées. C'est que, dès le fondement même de la Compagnie, saint Ignace dicte précisément l'orientation que les Jésuites doivent suivre quant à la pratique et l'utilisation même de cet art :

pour le saint fondateur, la musique liturgique est l'affaire de l'Eglise catholique universelle, non celle de l'Ordre qui a reçu d'autres missions. Et d'abord «Parce que cette partie du culte divin, à savoir le chant, était suffisamment florissante dans l'Eglise, Dieu ne nous y a pas appelés, mais à d'autres tâches au devant desquelles nous allons partout». Et pour éviter toute tentation aux membres de la Compagnie, Ignace précise bien sa pensée : il engage : «Qu'aucune arme ni instrument de vanités trouvent place chez nous, mais seulement ceux qui se soumettent à la finalité du service divin et de la louange que la Société s'est fixée». Si dans ses lettres se dessine très nettement le refus de toute pratique instrumentale liturgique, Ignace de Loyola va encore plus loin interdisant le chant qui pourrait distraire les Jésuites de leur mission spécifique : le salut des âmes⁵⁶².

Il faudra attendre l'année 1727 et le traité du R. P. Jouvancy, son *De ratione discendi et docendi*, pour voir apparaître quelques considérations concernant le chant – éprouvé jusqu'à lors comme «fatigant et peu utile»⁵⁶³. Néanmoins,

⁵⁶⁰ Bibliothèque Nationale, Manuscrit Français 12616, *Chansonnier dit de Maurepas (1389-1641)*.

⁵⁶¹ C'est en ces termes que le R.P. Bernardin Castori nous relate la médiocrité des étudiants du collège germanique de Rome en ce qui concerne la pratique musicale. *Chronique* du R.P. Bernardin Castori, citée par Pierre Guillot, *Les Jésuites et la musique, le collège de la Trinité à Lyon 1565-1762, op. cit.*, p. 145. Pierre Guillot se réfère également à un autre ouvrage : *Agrippine. Tragédie ornée d'un balet en musique [...] par les humanistes du collège de la Compagnie de Jésus*, Toulouse, Colomiez, 1685 et relève que la compagnie invite son public à la complaisance signalant : «comme nous n'employons point de voix étrangères pour exécuter notre chant, on y trouvera beaucoup à redire. Mais nous comptons beaucoup sur l'indulgence de ceux qui nous ferons l'honneur de nous entendre». *Ibidem*.

⁵⁶² Pierre Guillot, *Les Jésuites et la musique, le collège de la Trinité à Lyon 1565-1762, op. cit.*, p. 65-66.

⁵⁶³ Robert W. Lowe, «Les représentations en musique au collège Louis-le-Grand (1650-1688)» in *Revue d'Histoire du Théâtre*, 1958, I, p. 22.

conscients que la pratique musicale sied à des enfants de qualité, [les R.R. P.P.] toléreront [peu à peu] que leurs pensionnaires puissent apprendre à chanter ou à jouer d'un instrument, sous la direction des maîtres les plus qualifiés de Paris et de province, et intègreront dans leur emploi du temps les plages horaires indispensables à cette étude. Mais il faut insister, de telles concessions, de tels aménagements ne seront jamais entérinés par le *Ratio Studiorum* en vigueur jusqu'en 1762⁵⁶⁴.

Ainsi, si certains recteurs, à l'instar du R. P. Gilles Schondonch (1556-1617), «recteur du Collège de Saint Omer»⁵⁶⁵, furent de grands amateurs de musique et cherchèrent tant bien que mal à donner une certaine place à l'art des sons dans leurs collèges, cette activité pédagogique au sein des établissements scolaires resta longtemps une discipline officieuse.

C'est que la musique eut longtemps à souffrir de préjugés sociaux particulièrement vivaces : accusée de favoriser une certaine mollesse chez les jeunes élèves⁵⁶⁶, elle paraît également pernicieuse aux Pères Jésuites, en ce sens qu'elle est indubitablement l'apanage des basses classes, dont seuls les membres peuvent en faire le métier et le commerce⁵⁶⁷. Une pratique trop assidue et perfectionnée n'est pas compatible avec la qualité des étudiants des Jésuites et des membres de la noblesse en son entier. Il faut dès lors veiller – si elle ne peut être inexorablement défendue dans tous les collèges – à bien en réglementer la pratique. L'art des sons ne doit être considéré que comme un simple exercice de délasserment, une récréation⁵⁶⁸ à leurs études et non comme une activité à part entière.

Etant donné les considérations qui entouraient la pratique,

on conçoit [...] que les interprétations vocales ou instrumentales des élèves puissent avoir *un-je-ne-sais-quoi* d'approximatif, et, en conséquence, de fort insupportable aux oreilles sensibles [...]. Cette médiocrité ne pouvant bientôt plus cohabiter avec la glorieuse réputation que la Compagnie s'est établie dès l'aube du XVII^e siècle dans tous les domaines, des musiciens professionnels se substituent progressivement aux collégiens, tant dans la symphonie, dans les voix, que dans la danse⁵⁶⁹.

⁵⁶⁴ Pierre Guillot, *Les Jésuites et la musique, le collège de la Trinité à Lyon 1565-1762, op. cit.*, p. 148-149.

⁵⁶⁵ *Ibid.*, p. 148. L'auteur ajoute d'ailleurs que le Jésuite, afin de favoriser l'étude de la musique, «fit emménager quatre salles spécifiques, où les élèves pouvaient aller travailler régulièrement [...] et que] lui-même dirigeait un cours de Psalmodie invitant tous ses élèves à y participer et à y faire sans exception les plus grands progrès». *Ibidem*.

⁵⁶⁶ Pierre Guillot note ainsi que «la musique, même une fois son enseignement acquis, leur apparaît le plus souvent un long détour. Elle est dangereuse, pernicieuse, en ce qu'elle amollit l'âme et développe, outre mesure, la sensibilité de ceux qui la pratiquent». *Ibid.*, p. 154.

⁵⁶⁷ «Pratiquer ouvertement et officiellement la musique dans un autre dessein que le seul délasserment est déchoir pour des "honnêtes gens". A la Cour, les musiciens sont souvent considérés, voire choyés et exceptionnellement honorés ; ils n'en demeurent pas moins des valets. C'est une condition sociale intrinsèque à la profession. Autant de raisons qui expliquent, même au Grand siècle, l'obscurité qui entoure, lorsqu'elles existaient, de telles activités pédagogiques, chez les Jésuites comme ailleurs». *Ibidem*.

⁵⁶⁸ Il est d'ailleurs symptomatique que la présence des Maîtres de danse, de musique et de dessin ne soit autorisée, au Collège de Clermont que durant les récréations. Nous faisons ici référence au règlement interne de l'établissement jésuite du 4 décembre 1769 cité par Gustave Dupont-Ferrier dans son ouvrage : *Du collège de Clermont au lycée Louis-le-Grand*, Paris, Editions de Boccard, 1921, I, p. 492. Référence citée par Philippe Cabrié-Rambouze, *Pratiques musicales officielles au temps de Louis XIII, Contribution à l'histoire sociale de la musique française, op. cit.*, volume II, p. 242. Gustave Dupont-Ferrier y rappelle que ce règlement ne faisait alors qu'entériner une pratique instituée depuis la création du collège.

⁵⁶⁹ Pierre Guillot, *Les Jésuites et la musique, le collège de la Trinité à Lyon 1565-1762, op. cit.*, p. 147.

Il n'en demeure pas moins que si les Jésuites ne tolérèrent tout d'abord la musique chez eux qu'afin de paraître agréable aux pensionnaires – de haute condition pour certains – les Pères s'aperçurent très vite du merveilleux instrument d'apostolat que pouvait représenter cet art. Par son éclat, ils en prirent conscience, la musique pouvaient rehausser plus encore le prestige de leurs cérémonies et, en cela, la renommée de leur Compagnie. Par sa popularité et ses effets, elle pouvait également prendre une place de choix dans la mission dévolue aux Jésuites catholiques. Après s'être soucié de l'apprentissage musical de leurs pensionnaires, les Pères entreprirent dès lors l'éducation – moins musicale, il est vrai, que doctrinale – de la population. Serait-ce en effet paradoxal que d'associer la musique à l'action des Jésuites ? Non, si l'on considère le contexte historique qui vit l'émergence de ces idées nouvelles au sein de la Compagnie, et surtout les adversaires, et les méthodes qu'emploient ces derniers, que les Pères s'étaient promis de combattre et de vaincre. La Société de Jésus ne put rester totalement hermétique au monde extérieur et à l'engouement de la société pour la musique ; cette dernière franchit ainsi peu à peu les portes des collèges. Une fois introduite dans les établissements, la musique devint rapidement un élément indispensable à l'enseignement des Jésuites ; toujours en suivant l'exemple des protestants, les chansons spirituelles allaient peu à peu être utilisées afin de diffuser plus largement, et de façon plus ludique, leur doctrine.

III-3-2-3. L'éducation religieuse du peuple et la diffusion du dogme catholique par le biais de la musique

En cette première moitié du XVII^e siècle, berceau de la dynastie Bourbon, la préoccupation majeure de l'Eglise catholique est clairement affichée : mener une “reconquête” à la fois des «territoires et des âmes»⁵⁷⁰. Afin de contrer la progression de l'hérésie – protestante – l'objectif premier est bien la conversion ; il s'agit d'inciter la population française à se détourner des dogmes réformés et de la (re)conduire en son sein. Néanmoins, cet ambitieux dessein mérite «une révision en profondeur des “techniques d'approche”» :

Les autorités ecclésiastiques se doivent d'admettre que les atrocités commises sous le règne de Charles IX, à l'encontre des protestants, ne peuvent nullement déboucher sur une conversion “naturelle” des âmes errantes⁵⁷¹.

Le recours à la force n'aboutissant pas au but recherché, il convient de travailler dès lors à l'élaboration de nouvelles “armes de persuasion” au sein desquelles la musique figure en bonne place. Moyen de raffermir la foi des fidèles, ou de gagner le cœur, et l'âme, des

⁵⁷⁰ Bernard Dompnier, *Le venin de l'hérésie : image du protestantisme et combat catholique au XVII^e siècle*, Paris, Le Centurion, 1985, p. 198.

⁵⁷¹ Philippe Cabrié-Rambouze, *Pratiques musicales officielles au temps de Louis XIII, Contribution à l'histoire sociale de la musique française, op. cit.*, p. 282.

protestants afin de les guider dans le giron de l’Eglise catholique, la musique servira bel et bien à l’éducation du peuple.

A ce sujet, Gérard Pau remarque que, «[...] doués d’une étonnante faculté d’adaptation aux circonstances, les fils de saint Ignace, en vrais soldats du Christ⁵⁷², allaient lutter sur tous les fronts et utiliser les moyens les plus divers pour mener à bien leur mission». C’est ainsi, «qu’ils comprirent très vite l’importance que revêtait l’usage de la musique en un temps où le public était fortement auditif et particulièrement sensible au charme de la polyphonie»⁵⁷³. La chanson, qu’elle soit populaire ou religieuse, protestante ou non, connaissait en effet un réel engouement de la part de toutes les couches de la société.

La masse du peuple [...] moins soucieuse de théorie ou de morale, n’en est pas moins éprise de musique, même si les chansons légères ou grossières dont elle se contente soulèvent la réprobation de ceux que scandalise l’immoralité générale et qui n’admettent pas que la musique, d’origine si haute, soit utilisée à des fins si médiocres. [...] Il est évident que les Jésuites n’ignoraient point ce goût du public pour la musique, notamment vocale, et qu’ils ne pouvaient manquer de chercher à l’exploiter à leurs fins religieuses. Il s’agissait de lutter contre les protestants sur leur propre terrain⁵⁷⁴.

Car après les psaumes, le développement des chansons spirituelles constitua pour le culte huguenot un véritable et efficace véhicule des idées réformées. Les Jésuites s’engagèrent ainsi sans tarder dans la partie, estimant qu’il s’avérait très nécessaire d’opposer aux chants huguenots «des cantiques en langue vulgaire où la doctrine catholique fut affirmée dans un langage compris de tous»⁵⁷⁵. En effet, comme le note Denise Launay, «le plus sûr moyen pour lutter contre les progrès de la Réforme n’était-il pas de former des générations de catholiques pourvus de notions indispensables à la compréhension de leur *Credo* ?»⁵⁷⁶. Il était ainsi essentiel pour les Jésuites d’organiser un enseignement doctrinal et catéchétique ouvert et compris par tous – non pas seulement les enfants venant dans leurs collèges, mais également les habitants des campagnes et provinces. L’utilisation de la musique leur facilita la tâche, mais l’autre élément nouveau et important fut l’utilisation, par cette Compagnie rattachée à l’Eglise romaine, de la langue vernaculaire. Les méthodes employées par les Jésuites

⁵⁷² Pierre Guillot note que la vocation principale de l’ordre était avant tout «de défendre la papauté, de préserver à n’importe quel prix l’Eglise catholique romaine des embûches réformistes et de prévenir l’hérésie en évangélisant le monde d’un pôle à l’autre». Pierre Guillot, *Les Jésuites et la musique, le collège de la Trinité à Lyon 1565-1762*, op. cit., p. 65. Pourquoi alors ne pas accepter la musique et en user à bon escient afin «d’évangéliser le monde»? Cet art allait ainsi bien vite être adopté et rejoindre les différentes “armes” utilisées par les Jésuites dans les divers combats qu’ils auraient à mener.

⁵⁷³ Gérard Pau, «De l’usage de la chanson spirituelle par les jésuites au temps de la Contre-réforme» in *La chanson à la Renaissance*. Actes du XX^e Colloque d’Etudes humanistes du Centre d’Etudes Supérieures de la Renaissance de l’université de Tours, Tours, Editions Van de Velde, 1981, p. 15.

⁵⁷⁴ *Ibid.*, p. 17.

⁵⁷⁵ *Ibidem*.

⁵⁷⁶ Denise Launay, *La musique en France du concile de Trente à 1804*, op. cit., p. 117.

réservèrent ainsi une place importante au chant en langue française⁵⁷⁷, méthodes que les Jésuites diffusèrent à travers la France et l'Europe⁵⁷⁸ au moyen de publications musicales imprimées. «Au même titre que le dialogue et que les saynètes jouées par les jeunes élèves, le Cantique spirituel en français s'insère ainsi dans un programme de méthodes actives de l'enseignement inauguré par les Jésuites [...]»⁵⁷⁹. Grâce aux chants religieux en langue française, les Jésuites pouvaient faire d'une pierre deux coups et accomplir une double tâche : «pédagogique, en introduisant les méthodes actives dans l'enseignement de la doctrine chrétienne aux enfants des villes et des campagnes, apostolique, en incitant ces enfants à chanter à la maison ce qu'ils avaient appris au catéchisme, dans l'espoir que toute la famille se joindrait à eux pour les chanter en chœur»⁵⁸⁰.

III-3-2-4. Les cantiques spirituels jésuites, contrepoison à la progression du protestantisme et outil d'apostolat

Ainsi, la Compagnie des Jésuites, bien qu'assez réticente à l'emploi de la musique à ses débuts, s'intéresse de plus près à ces chants spirituels qui vont bientôt servir à diffuser leur dogme catholique, mais aussi et surtout à affirmer la spécificité de l'Eglise romaine. Une des différences majeures entre le culte protestant et le culte catholique vient du fait que les protestants ne vouent pas de culte à la Vierge, mère du Christ, alors que la Compagnie des Jésuites est, tout au contraire, orientée vers la glorification de Marie. Les cantiques spirituels, «messagers» de la bonne parole, auront ainsi pour but de participer à cette glorification de la Vierge. En effet, «dans cette lutte [culturale], les Jésuites s'étaient fixés comme objectif très précis : restaurer, puis développer le culte à Marie, Vierge et Mère, pour contrebalancer les attaques protestantes visant à détruire la valeur de ce dogme. [...] En touchant Marie, les réformés excitaient le nerf sensible des Jésuites qui, à l'imitation de saint Ignace⁵⁸¹ vouaient à

⁵⁷⁷ Entre autres exemples, Denise Launay illustre son propos en retraçant les actions du Père Guillaume Marc – auteur des *Rossignols spirituels* – directeur des Ecoles dominicales ouvertes en 1567 à Valenciennes : «rencontrant de graves difficultés dues à l'ignorance et à l'inattention des enfants, le Père Marc ne parvient à les résoudre qu'après avoir tiré les registres de son industrie [...] en formant des chansons spirituelles. Il s'efforce de former aucuns à chanter simplement, aucuns en musique [...] ensuite il se risque, et toujours dans le cadre scolaire et non liturgique, à faire chanter le *Pater*, *Ave*, *Credo*, les Commandements de Dieu et de l'Eglise [...]». *Ibidem*.

⁵⁷⁸ Peu à peu paraissent quasi simultanément en Espagne, en Allemagne, en Belgique, en Italie, en France et au Portugal, voire même dans les pays Bohémiens et en Pologne, les premiers recueils de cantiques jésuites que la Compagnie fait imprimer. Il est à noter, comme le souligne Pierre Guillot que, les cantiques spirituels, ne connurent en Italie, par exemple, «qu'une existence et un essor éphémères» (Pierre Guillot, *Les Jésuites et la musique, le collège de la Trinité à Lyon 1565-1762, op. cit.*, p. 91), mais se sont épanouis en France et en Allemagne, «parce qu'ils sont au fondement même des luttes religieuses, que pendant des siècles, se sont livrées les deux grandes confessions chrétiennes». *Ibidem*.

⁵⁷⁹ Denise Launay, *La musique en France du concile de Trente à 1804, op. cit.*, p. 117.

⁵⁸⁰ *Ibid.*, p. 232.

⁵⁸¹ Pierre Guillot note dans son ouvrage que la Vierge serait apparue à saint Ignace et que c'est pour cette raison que l'homme voulut lui vouer dévotion et créa la Compagnie de Jésus.

la Mère du Christ une très grande dévotion»⁵⁸². Entre le XVI^e et le XVII^e siècle, les Jésuites se fixent deux objectifs afin de contrer la progression du nombre de réformés : «implanter partout où elle le peut des congrégations qui, placées sous le vocable de Marie, tenteront de faire à nouveau rayonner son culte [...] et participer activement à la glorification de la Reine du Ciel. Ce sera l'objet des cantiques spirituels»⁵⁸³.

Pour affirmer et propager plus rapidement leur *Credo*, «[...] les jésuites emprunt[èrent] à la Réforme ses propres armes pour mieux la combattre. C'est pourquoi, par l'abandon du latin, par leur forme, leur style, leurs tournures mélodiques inspirées des chansons populaires à succès, les premiers cantiques spirituels de la Société à recevoir l'*Imprimatur* s'apparentent au choral germanique ou au Psautier français»⁵⁸⁴. Les chansons spirituelles jésuites connurent les faveurs du public, comme peut en témoigner l'importante production qui nous est parvenue. «En effet, partis d'un culte presque essentiellement marial, ces cantiques embrasseront très vite toute l'année liturgique. Puis, dans des visées apostoliques élargies, ils s'adresseront aux différentes cellules sociologiques fondamentales : jeunes, parents, familles, religieuses et religieux [...]»⁵⁸⁵. Toutefois, ce succès des chansons religieuses en langue française ne se fit pas sans quelques difficultés, et c'est sous l'impulsion et l'obstination du Père Coyssard que la musique⁵⁸⁶, au sein de la Société de Jésus, put se développer et propager ainsi la parole de l'Eglise romaine.

Il est important de noter, en effet, que l'adoption, par Rome et les plus fervents catholiques, des chansons spirituelles jésuites en langue vulgaire ne se fit pas sans mal. Saint-Robert Bellarmin n'estimait-il pas, dans ses *Controverses*, qu'il fallait s'astreindre aux trois langues inscrites sur la croix du Christ, à savoir l'hébreu, le grec et le latin, lesquelles prévalaient par antériorité, majesté et gravité sur toutes les autres. Il faut en effet garder à l'esprit que l'idée de développer en langue vernaculaire des chants, psaumes ou cantiques spirituels, était née au sein du culte réformé qui en avait fait une de ses particularités. Le culte

⁵⁸² Pierre Guillot, *Les Jésuites et la musique, le collège de la Trinité à Lyon 1565-1762, op. cit.*, p. 73.

⁵⁸³ *Ibidem*.

⁵⁸⁴ *Ibidem*.

⁵⁸⁵ *Ibidem*.

⁵⁸⁶ Invoquant encore les Pères de l'Eglise, le Père Coyssard énonce toutes sortes de raisons qui prouvent l'utilité de la musique et surtout du chant. Il affirme que rien plus que la musique ne permet à l'homme de s'affranchir des liens du corps et de la terre et d'élever son âme vers Dieu. «Rien plus que quelque divin cantique ne favorise le détachement des choses d'ici-bas». Le Père cite à ce propos, saint Jean Chrysostome qui, «sans nécessairement remonter à la Bible, montre clairement comment le chant soulage le travail des hommes» : «il prouve, ajoute le Père Coyssard, l'efficace du chant par les enfants qui s'endorment à celui de leurs nourrices». Saint Augustin lui aussi reconnaît au chant des psaumes le pouvoir d'apporter la paix de l'âme, réprimer les mauvais sentiments et restaurer la paix entre les hommes : «c'est le pavois contre les frayeurs nocturnes et le repos des travaux du jour, la sauvegarde des enfants, l'ornement des jouvenceaux, le soulas des vieilles gens...», cités par Gérard Pau, «De l'usage de la chanson spirituelle par les jésuites au temps de la Contre-réforme» in *La chanson à la Renaissance, op. cit.*, p. 22.

catholique, lui, ne concevait pas l'utilisation de la langue profane en son temple. Le chant en langue vulgaire était tellement assimilé au culte protestant qu'il était même considéré, par de nombreux catholiques, comme un concept d'hérésie. Il était inacceptable pour nombre d'entre eux de voir se développer au sein de leur culte une musique dont les paroles ne seraient plus en latin, mais en français : «aussi l'usage que les jésuites en firent leur attira maintes fois de sérieuses difficultés»⁵⁸⁷. Le Père Coyssard, qui contribua beaucoup au développement des chansons spirituelles catholiques, se heurta ainsi à de féroces oppositions. «Pour avoir tenté, lui catholique, de faire chanter les louanges de Dieu dans sa langue maternelle, il a été certainement traité d'hérétique [...]. Certains ont accusé [même] le Jésuite de glisser vers le calvinisme et d'en adopter, avec les méthodes, les convictions hérétiques»⁵⁸⁸. Toutefois, il réussit à établir le bien-fondé de cette entreprise.

III-3-2-5. Le recueil des *Hymnes Sacrez et Odes spirituelles* du Père Coyssard

Michel Coyssard souhaite dans un premier temps mettre en évidence que la musique n'est pas dissociable du culte⁵⁸⁹ : selon lui, Dieu lui-même désire que ces ouailles l'utilisent pour s'adresser à lui. Surtout, il démontre que les chansons spirituelles dont les paroles seraient en langue vulgaire s'avèreraient plus bénéfiques à la compréhension du plus grand nombre. Face aux oppositions et aux réticences de certains, le Père Coyssard affirme qu'il ne doute pas de la sagesse de l'Eglise romaine qui, toujours selon lui, adoptera bientôt ce procédé lors du culte :

depuis l'époque où saint Thomas avait écrit, l'Eglise s'était fort bien faite à l'usage de l'orgue et autres instruments, comme elle pourra fort bien se faire à l'usage du chant en langue vulgaire : «avecque le temps, écrit-il, on trouvera fort à propos de chanter comme on fait à la Doctrine Chrétienne, iaçoit qu'il semble nouveau maintenant à d'aucuns». Même si, comme le dit encore saint Thomas, «toute l'assistance n'entende pas toujours ce qu'on chante, elle entend néantmoins pourquoy on chante, c'est à scavoir pour louer Dieu»⁵⁹⁰.

L'Eglise de Rome n'a de toute manière que peu de choix. «Dans les provinces entre lesquelles il circule, Coyssard se trouve sans cesse confronté à la situation presque dramatique qui résulte du refus opposé aux catholiques de chanter dans leur propre langue les Psaumes de

⁵⁸⁷ Gérald Pau, «De l'usage de la chanson spirituelle par les jésuites au temps de la Contre-réforme» in *La chanson à la Renaissance, op. cit.*, p. 19.

⁵⁸⁸ Denise Launay, *La musique en France du Concile de Trente à 1804, op. cit.*, p. 127.

⁵⁸⁹ Le Père Coyssard observe que «l'homme naturellement est espris de la musique et que la musique est faite pour louer Dieu». Il semble reconnaître ainsi, sans le préciser de manière explicite, que la musique est d'essence divine. La musique constitue, en tout cas à ses yeux, un moyen privilégié, un langage adéquat de communiquer avec Dieu. Dans son épître à Jean Ursicci, qui sert de préface à l'édition des *Hymnes sacrez et odes spirituelles* du Père Coyssard, Louis d'Orléans écrit : «la lettre muette est comme un corps et la musique est comme une âme infuse en iceluy, qui luy donne action et mouvement». *Hymnes Sacrez et Odes Spirituelles*, Anvers, Trognèse, 1600, p. 9, cité par Gérald Pau, «De l'usage de la chanson spirituelle par les jésuites au temps de la Contre-réforme» in *La chanson à la Renaissance, op. cit.*, p. 20

⁵⁹⁰ Saint Thomas et le Père Coyssard cités par Gérald Pau, *Ibid.*, p. 20.

Marot que leurs compatriotes protestants profèrent avec tant de joie, au culte et à la maison»⁵⁹¹. Le Père Coyssard note que les chants marotiques captent l'attention et le cœur des foules, les protestants ne s'étant pas fait prier d'utiliser cet outil afin de diffuser leurs erreurs. L'Eglise, qui détenait la saine Doctrine, se devait de réagir face aux multiples tentatives de subversion et d'imaginer, afin d'enrayer la progression de toute forme d'hérésie, de subtils moyens de répondre aux attaques dont elle était la cible. Pour le Père Coyssard, il ne fait aucun doute que l'utilisation d'un outil de propagande religieuse, tel que le cantique spirituel, était absolument nécessaire ; ne restait plus désormais qu'à convaincre l'autorité romaine. Ainsi, «convaincu de l'efficacité du chant, tant pour promouvoir son enseignement doctrinal que pour lutter contre les «psaumes marotiques», il voulut substituer à ces derniers «des hymnes et des psaumes sur tablature de l'église. Ce fut l'origine de son recueil des *Hymnes Sacrez et Odes spirituelles*⁵⁹² pour chanter devant et après la leçon du catéchisme»⁵⁹³. Entre ses mains, le chant religieux en langue française poursuit bel et bien les deux principaux desseins de la Compagnie et devient, d'un côté, «une arme de combat contre l'hérésie», un véritable antidote contre les chants des réformés et, de l'autre côté, «un procédé pédagogique propre à mieux faire pénétrer dans l'esprit des enfants, voire des adultes⁵⁹⁴, le rudiment de la doctrine chrétienne»⁵⁹⁵. Le Père Coyssard décrit l'utilité des cantiques spirituels en langue vernaculaire en ces termes : «On y chante [aux Assemblées de la Doctrine chrestienne] afin que les Auditeurs apprennent plus facilement par cœur & retiennent mieux ce qu'on leur enseigne»⁵⁹⁶. En 1591⁵⁹⁷, paraît ainsi le premier recueil de cantiques spirituels jésuites. Il s'agit du *Sommaire de la doctrine chrestienne*. Ce *Sommaire* «que l'on peut considérer

⁵⁹¹ Denise Launay, *La musique en France du Concile de Trente à 1804*, op. cit., p. 120.

⁵⁹² Les *Hymnes et Odes spirituels* mis en musique par Virgile Le Blanc furent ajoutés au *Sommaire de la Doctrine Chrestienne* du R. P. Coyssard en 1692 sous le titre : *Sommaire de la Doctrine Chrestienne, mis en vers François. Avec les Hymnes et Odes spirituelles qu'on chante devant et après la leçon d'icelle. Le tout reveu et augmenté de beaucoup en ceste quatriesme Edition Par Michel Coyssard de la Compagnie de Jésus, natif de Besse en Auvergne*.

⁵⁹³ *Ibid.*, p. 19.

⁵⁹⁴ «Le chant religieux en français est destiné plutôt aux adultes, et c'est pourquoi on peut en publier des versions nouvelles et les mettre en musique pour quatre voix mixtes», souligne Denise Launay dans son ouvrage *La musique en France du Concile de Trente à 1804*, op. cit., p. 120. Toutefois, considéré également comme outil pédagogique, le cantique spirituel peut et doit aussi être utilisé afin de catéchiser les enfants. «A leur intention, les mêmes chants seront imprimés, précédés de la mention suivante : qui ne les voudra chanter à 4 parties se pourra servir du *Supérior* seul». *Ibidem*.

⁵⁹⁵ Denise Launay, *La musique en France du Concile de Trente à 1804*, op. cit., p. 120.

⁵⁹⁶ Père Coyssard, cité par Denise Launay, *Ibid.*, p. 121.

⁵⁹⁷ Ce recueil, comme celui qui suivra fut édité en plein cœur des guerres de religion, alors que les invectives et les querelles entre les deux camps opposés étaient les plus vives et virulentes. De ce fait, la préface signée par Louys d'Orléans – ligueur et pamphlétaire français, auteur du *Banquet ou apres-dinée du comte d'Arète* dans lequel il accusait le futur Henri IV d'insincérité dans son retour à la religion catholique – est un libellé très dur envers les protestants dans leur ensemble et plus spécifiquement envers Marot qu'il souhaite – on le comprend bien, lui qui connaît avec ses psaumes, un (trop) vif succès – discréditer définitivement : «Gascon de nation, calviniste de religion, bouffon de vocation, et de mœurs un vrai bordelier ; [se pensant] un grand poète combien qu'il ne fut qu'un barbouilleur de payer et aussi propre à faire des vers qu'un asne à jouer du violon». Louys d'Orléans cité par Pierre Guillot, *Les Jésuites et la musique, le collège de la Trinité à Lyon 1565-1762*, op. cit., p. 76.

comme le *Supplément musical du manuel de catéchisme*, contient quatorze textes poétiques traduits du latin [et comprend] huit Hymnes et Proses, deux Antiennes à la Vierge et les commandements de Dieu et de l'Eglise»⁵⁹⁸. Dans cet ouvrage, le Père Coyssard expose le dogme catholique «en quatrains français qui pouvaient se chanter ; c'est ici qu'apparaît tout particulièrement la valeur du chant comme moyen mnémotechnique»⁵⁹⁹.

En ce qui concerne la musique des cantiques spirituels jésuites, écrite à quatre parties – *Superius, Contra-ténor, Ténor, Bassus* – elle ressemble étrangement aux mélodies du Psautier huguenot. S'il est vrai que, décochant aux protestants le cinglant reproche «d'utiliser des timbres profanes [dans son] *Traité du profit que toute Personne tire de chanter en la Doctrine Chrestienne, et ailleurs les hymnes et chansons spirituelles en vulgaire : et du Mal qu'apportent les Lascives et Hérétiques controuvées de Satan*»⁶⁰⁰, et souhaitant une musique nouvelle pour ces nouveaux outils d'apostolat catholique, le compositeur anonyme auquel s'est adressé le Père Coyssard s'est visiblement inspiré du Psautier huguenot. De plus, «[...] notée à quatre parties la musique est rigoureusement syllabique et homophone. La prosodie est le plus souvent défectueuse, plaçant les temps forts sur des syllabes muettes au mépris de l'accentuation naturelle»⁶⁰¹. Comme le souligne Gérard Pau,

il faut donc bien reconnaître que les Jésuites n'ont pas, en général, cultivé la musique et la poésie pour elles-mêmes et qu'en composant des cantiques, ils se proposaient essentiellement de répondre à un but didactique et doctrinal. [...] Ce n'est point la beauté qui y est recherchée mais l'expression de la vérité catholique en un langage intelligible et adapté à un auditoire qui soit le

⁵⁹⁸ Denise Launay, *La musique en France du Concile de Trente à 1804*, op. cit., p. 120.

⁵⁹⁹ Gérard Pau, «De l'usage de la chanson spirituelle par les jésuites au temps de la Contre-réforme» in *La chanson à la Renaissance*, op. cit., p. 31. Il est évident que le chant constitue un remarquable instrument mnémotechnique. Saint Basile lui-même le met en exergue écrivant : «nous voyons que c'est une chose naturelle que ce qu'on a appris par force et contre son gré, ne dure guère, mais s'oublie incontinent : ou au contraire ie ne sçay comment s'arreste plus fort en la mémoire ce que par une plaisante délectation et grâce s'insinue ou glisse en nostre esprit. [...] La Doctrine salutaire de l'Ame [lorsqu'elle] est comprinse en vers et poèmes musicaux s'imprime plus profondément en l'esprit». Saint Ambroise ne dit pas autre chose, et reconnaît volontiers que d'une doctrine apprise par jeu, la jeunesse tire bien plus d'enseignement que d'une doctrine inculquée de manière austère : «ce que tu auras receu et compris avec suavité, comme estant une fois infus en l'intérieur de l'Ame, n'a pas coustume d'eschapper». Saint Ambroise cité par Gérard Pau, *Ibid.*, p. 23. Il sied, bien évidemment que tous membres de l'assistance comprennent bien ce qui leur est enseigné. Le langage le plus approprié n'est-il pas alors la langue maternelle ? Ces réflexions furent dès lors mûries par le Père Coyssard, désireux, via son œuvre, de s'inscrire dans une tradition «ancienne et vénérable» et démontrer ainsi que ses tentatives ne devaient en rien «paraître suspectes». Reprenant à son compte les conclusions de ses prédécesseurs, le Père Coyssard reconnaît que, parmi les raisons les plus pertinentes pour lesquelles on chante dans les assemblées de la Doctrine Chrétienne, «l'une desquelles est, affin que les Auditeurs apprennent plus facilement par cœur, et retiennent mieux ce qu'on leur enseigne». Il est également évident pour le Père que : «les enfants demeurent plus joyeusement en la Doctrine durant le temps qu'ils sont conviés à jouer les festes ; car la musique n'est autre chose, qu'un honneste jeu». Plus encore, si aisément appris et retenus, les cantiques spirituels se diffusent plus largement encore, ainsi, «ceux qui ne veulent ou ne peuvent venir à la Doctrine, l'entendans chanter par les rues ou par les boutiques et maisons», l'apprennent tout autant. Père Coyssard cité par Gérard Pau, *Ibid.*, p. 23 et p. 31.

⁶⁰⁰ Pierre Guillot, *Les Jésuites et la musique, le collège de la Trinité à Lyon 1565-1762*, op. cit., p. 76.

⁶⁰¹ Denise Launay, *La musique en France du Concile de Trente à 1804*, op. cit., p. 122.

plus large possible. C'est ainsi que ces cantiques ne devaient jouer, à quelques exceptions près, qu'un rôle modeste sur le plan artistique⁶⁰².

Si l'on se place sur le terrain où ces cantiques spirituels jésuites se situent véritablement, celui du combat spirituel, «de la propagande religieuse, de la diffusion de la doctrine du Concile de Trente, force est de constater que l'influence qu'ils ont exercée est loin d'avoir été négligeable»⁶⁰³.

⁶⁰² Gérard Pau, «De l'usage de la chanson spirituelle par les jésuites au temps de la Contre-réforme» in *La chanson à la Renaissance, op. cit.*, p. 33. Comme le note Pierre Guillot, ce n'est pas tant dans la qualité artistique que dans la démarche même du Père Coyssard qu'il faut rechercher la valeur de ce recueil : «la lecture de quelques *Paraphrases* du R. P. Michel Coyssard prouve bien en effet, non seulement la faiblesse du texte [...] mais encore celle de la musique [...]. L'indulgence mélodique, harmonique, et les erreurs prosodiques sont manifestes. Néanmoins condamnant les emprunts des psaumes réformés aux vaudevillistes, Coyssard a voulu faire [...] une œuvre originale [y est-il arrivé la question se pose irrémédiablement] sinon œuvre de valeur. C'est là son mérite». Pierre Guillot, *Les Jésuites et la musique, le collège de la Trinité à Lyon 1565-1762, op. cit.*, p. 177.

⁶⁰³ Gérard Pau, «De l'usage de la chanson spirituelle par les jésuites au temps de la Contre-réforme» in *La chanson à la Renaissance, op. cit.*, p. 33.

Hé-las, qu'est-ce du mon - de Que l'on voit main-te - nant ?
Ce n'est que chose im-mon - de, Tout va en pé - ris - sant !

Hé-las, qu'est-ce du mon - de Que l'on voit main-te - nant ?
Ce n'est que chose im-mon - de, Tout va en pé - ris - sant !

Plusieurs vont, dé-gui-sant par er - reur l'Es - cri - tu - re, N'en-ten - dant

Plusieurs vont, dé-gui-sant par er - reur l'Es - cri - tu - re, N'en-ten - dant

pas le sens qui, ca-ché, est de-dans, Qui sur - - pas-se na - tu -

pas le sens qui, ca-ché, est de-dans, Qui sur - - passena - tu -

- re. Je veux vivre et mou - rir en la foi, pour jou - yr de

- re. Je veux vivre et mou - rir en la foi, pour jou - yr de

la vie é - ter-nel-le, De la vie é - ter-nel - - - - le.

la vie é - ter-nel-le, De la vie é - ter-nel - - - - le.

L'hérétique combien pernicieux, air spirituel de G. Marc, extrait des *Rossignols spirituels*. Liguez en Duo, dont les meilleurs accords, nommés par le Bas, relevent du Seigneur Pierre Philippes, Organiste de ses Alteszes serenissimes, Valenciennes, J. Vervliet, 1616.

Le thème majeur des actions menées par les Jésuites s'inscrit dans les projets de la Contre-Réforme, il s'agit d'enrayer la progression de "l'erreur" huguenote. Ceci apparaît avec force dans le chant intitulé *L'hérétique combien pernicieux* qui débute par une déploration sur les malheurs du temps, en lien, bien évidemment, avec le développement du culte réformé. Le texte est ensuite explicite ; après ce cours prologue – répété par deux fois, avec ce bel appui rythmique (on quitte alors le rythme régulier instauré au départ afin de donner une impulsion sur ce mot précisément) sur *maintenant*, mise en valeur de l'actualité du "drame" qui se joue – l'attaque est dirigée contre la faction ennemie, mais également contre l'interprétation qu'elle fait des Saintes Ecritures. Syllabique, d'une grande simplicité, la mélodie est joyeuse, enjouée, elle est ainsi utilisée pour donner du plaisir et galvaniser les foules tout en faisant passer un message clair. Notons la petite vocalise ornementale sur le mot «éternelle», déjà mis en valeur par l'utilisation du registre aigu, préfiguration des bonheurs qui attendent les bons chrétiens après la mort.

III-3-2-6. Les Rossignols spirituels (1616-1621) du Père Marc

L'œuvre inaugurée par le Père Coyssard fit des émules. Aussi est-il logique de trouver, dans un des recueils qui vit le jour au début du XVII^e siècle, une démarche et un programme analogues. Ce recueil s'intitule : *Les Rossignols spirituels. Liguez en Duo, dont les meilleurs accords, nommément le Bas, relevent du Seigneur Pierre Philippes, Organiste de ses Altezes Sérénissimes*, il a été publié en 1616 à Valenciennes par l'imprimeur Jean Vervliet⁶⁰⁴. Les textes poétiques imprimés sans nom d'auteur doivent être attribués à un membre de la Compagnie de Jésus : le Père Guillaume Marc (ou Marci). Quant à la musique, elle fut confiée au compositeur Peter Philips⁶⁰⁵. C'est fort de son expérience en tant que pédagogue, et tandis qu'il était en charge de la direction de l'école dominicale de Valenciennes, que le Père Marc mûrit patiemment l'idée contenue dans son recueil :

Le Père Marc aurait été chargé une première fois d'enseigner aux enfants un catéchisme élémentaire, mais il s'est heurté à des difficultés considérables, dues à l'ignorance des enfants, à leur apathie, à leur différence accrues par celle du milieu familial et, plus encore, par la misère des temps qui contraignait les parents à faire travailler garçons et filles dès l'âge de six ou sept ans⁶⁰⁶.

Découragé, le catéchiste tente toutefois d'atteindre le but recherché et y parvint quand l'idée s'impose à lui de capter l'attention des enfants «tantôt en formant des chansons spirituelles, tantôt en représentant quelque actionnette»⁶⁰⁷. Soucieux de rendre le catéchisme ludique et attractif, le Jésuite n'en oublie pas pour autant les intentions premières de ses attributions ; il n'en fait d'ailleurs «aucun mystère et [...] exprime [...] dans la pièce de vers conclusive, [...] le plus nettement [possible] son idée directrice, qui est la lutte ouverte contre la Réforme, par l'affirmation de la foi catholique»⁶⁰⁸ :

Luther, Viret, Bèze & Calvin
Ont renversé l'esprit divin,
Calvin, Luther, Viret & Bèze
Ont mis le monde à mal-aise,
Bèze & Calvin, Luther, Viret,
Croyent tant Christ que Mahomet,
Viret, Bèze & Calvin, Luther
Sont allez tous quatre en Enfer.
Quant à moy, lecteur, ie te iure
Je n'ay rien contre l'Escriture,
Tout y va selon la vraye Foy
Qu'en la vraye Eglise ie Croy.

⁶⁰⁴ Denise Launay note d'ailleurs que «ce recueil in-8° a connu un certain succès, ainsi que l'attestent la réédition faite en 1621, où il fut «regaiillardé», et celle de 1647, faite à Cologne, qui comprend vingt-trois chants de la première édition, augmentés de vingt-trois chants nouveaux. Denise Launay, *La musique religieuse en France du Concile de Trente à 1804*, op. cit., p. 191.

⁶⁰⁵ Le Père Marc confia «le soin de composer une basse pour les mélodies qu'il avait lui-même rassemblées (peut-être aussi composées ?) sans en donner la source». Denise Launay, *Ibid.*, p. 194.

⁶⁰⁶ *Ibidem*.

⁶⁰⁷ Père Marc cité par Denise Launay, *Ibidem*.

⁶⁰⁸ Denise Launay, *La musique religieuse en France du Concile de Trente à 1804*, op. cit., p. 195.

Plus encore, c'est dans son *Livre, au lecteur accort et aux catéchistes* et sa pièce de vers *Le Livre, à l'envieux* que Guillaume Marc expose ses arguments⁶⁰⁹ et met en place un véritable réquisitoire à l'encontre des réformés.

Ce dernier souligne tout d'abord que «chanter au Catéchisme n'est pas le fait des seuls protestants». Dans cette initiative, les catholiques les ont bel et bien devancés :

Longtemps devant que Calvin ny Luther
Eussent tiré du profond de l'Enfer
Leur hérésie & pervers athéisme,
On a chanté des vers au Catéchisme.
Si eux, depuis sus leur erreur huguenote,
Chrestien, tu peux, pour jouyr de ton bien,
De ces larrons revendiquer le tien.

Aussi rassure-t-il les catholiques, peut-être encore réticents : ce n'est pas imiter les huguenots, et donc embrasser l'hérésie, que de chanter :

Ne pense pas que tu sois hérétique
Or que tu chantes au Seigneur un cantique⁶¹⁰.

Le Père Marc va plus loin encore. S'il ne reprend pas le concept mûri par les hérétiques – son programme s'inscrivant dans une tradition catholique bien plus ancienne – il se défend également de subir l'influence voire de copier les psaumes marotiques :

Hé, dira quelques Envieux,
Hé, voicy chose nouvelle !
Sont-ce pas les tons des gueux
Que l'on chante à La Rochelle ?

Il proteste alors, que dans son œuvre,

Il n'y a rien qui s'accorde
Avec les tons de Marot.

Ceci posé, le Père Marc se défend de plagier, non plus seulement les psaumes marotiques, mais les chansons profanes et surtout les airs de cour :

Si parfois quelque fredon
Dans ce livre tu remarques

⁶⁰⁹ Comme Denise Launay le note, il ne suffit pas, toutefois, pour connaître la pensée profonde de l'auteur du recueil de s'arrêter aux seules pièces annexes mais également, et plus encore, s'attacher à analyser, comme l'entreprend Denise Launay, les différents textes – «révélateurs d'un programme qui outre-passe le rudiment pédagogique» – constituant cette œuvre. «L'esprit militant qui anime les membres de la Compagnie apparaît dans le chant intitulé «Le Soldat chrétien», qui doit être armé des vertus d'Espérance, de Justice, de Tempérance, de Charité, de Foy, de Prudence et de Force (par analogie avec les sept dons du Saint-Esprit dans le sacrement de Confirmation). On le trouve aussi dans «Le Bienheureux Père Ignace, à ses enfants», les exhortant ainsi : «si tu te dis de ma race, Oy donc mon enseignement...». Les saints Ignace et François-Xavier occupent une large place parmi les thèmes choisis pour les chants, et leurs vertus sont plusieurs fois citées en exemple. *Ibid.*, p. 197. Voir l'analyse complète du recueil réalisé par Denise Launay dans son ouvrage, pp. 191 à 201.

⁶¹⁰ Cependant, il est possible encore que la hiérarchie se montre quelque peu réticente et aille jusqu'à blâmer voire interdire de telles chansons. Le Père prend également cet élément en considération et préconise à son lecteur :

Si toutefois quelque surintendant
Aymeroit mieux qu'on usast point de chant,
Obeissance est un beau sacrifice,
Obéys-luy, Dieu te sera propice.

Qui ressente son Guédron
 Ou quelque bel air de marque,
 Ou si quelque trait mondain
 Ou quelque quinte huguenotte
 Se lance dans un refrain,
 Rencontrant la mesme notte,
 Tu dois estre lors joyeux
 Qu'ainsi fortune l'addonne⁶¹¹.

Qu'en est-il alors des mélodies ? Sont-elles si éloignées, dans leur esthétique, des psaltes et des chansons populaires, comme le Père Marc le met en évidence dans un premier temps ? Destinées aux enfants comme aux adultes, «elles frappent tout d'abord l'attention par leur grande simplicité (notées le plus souvent en noires, parfois en blanches et noires, rarement entremêlées de croches, elles sont dépourvues d'ornementation), sans tomber toutefois dans la platitude, car le dessin en est souvent très heureux»⁶¹². En ce qui concerne le caractère et la forme de ces pièces, Denise Launay signale encore :

qu'il y ait, ou non, influence de la chanson française, on en retrouve ici l'allure franche et nette et, plus encore, le ton alerte, voire joyeux (sauf pour les chants relatifs à la Passion, bien entendu). La forme est tantôt celle du rondeau, c'est-à-dire des couplets séparés par le refrain et ses reprises, tantôt celle d'un chant continu. En ce dernier cas les chants surprennent parfois par leur durée qui excède largement celle des chansons françaises, populaires ou savantes.

Le Père Marc mêle ainsi ingénieusement pièces s'inspirant ostensiblement des chansons populaires et des pièces d'une plus grande originalité tendant à s'en détacher. Mais la particularité de ce recueil ne réside pas seulement en cela. Ainsi certains passages musicaux qui «ressentent leur Guédron», malgré les «promesses» – désavouées – du Père, sont repérables : «on les rencontre en des chants tels que celui qui met en scène Sainte Catherine de Sienne désirante d'endurer avec son Jésus. Une prosodie dramatique, coupée de brefs silences, donne vie et accent aux paroles *O doux Jésus, ma gloire & mon Empire*. Cette pièce n'est pas sans évoquer certains Airs de cour de Guédron, annonceurs du récitatif dramatique»⁶¹³. Plus encore, Denise Launay note que, «s'adressant à l'Abbé de Saint-Amand,

⁶¹¹ Toutefois, les derniers arguments du Jésuite semble contredire quelque peu ce qui précède :

Car si, pour changer un mot,
 Souvent ne faut qu'une lettre,
 Comme Marot en marmot
 Ne faut qu'un M entremettre,
 Ainsi, pour changer de ton
 Ne faut qu'une seule note
 Pour desguiser la chanson,
 Soit mondaine, ou huguenote.

«En cet ultime paragraphe le pasticheur habile qu'est le Père Marc, oubliant son autodéfense, entre presque dans la voie des aveux et ne craint pas de livrer au public sa recette, qui n'est autre que la Parodie». Denise Launay, *La musique religieuse en France du Concile de Trente à 1804*, op. cit., p. 197. Quand bien même l'auteur serait coupable de parodie, est-ce véritablement condamnable ? Le Père Coyssard ne soulignait-il pas dans son traité que dans le monde, rien n'est tout à fait nouveau et que «même s'il y a de grandes différences entre les hérésies, les méthodes de propagande qu'elles utilisent se ressemblent et de même les moyens de les combattre» ? Père Coyssard cité par Gérard Pau, «De l'usage de la chanson spirituelle par les jésuites au temps de la Contre-réforme» in *La chanson à la Renaissance*, op. cit., p. 25.

⁶¹² Denise Launay, *La musique religieuse en France du Concile de Trente à 1804*, op. cit., p. 200.

⁶¹³ *Ibidem*.

l'auteur lui conseille (pour enrichir une polyphonie à deux voix qui pourrait lui paraître insuffisante) de former des trios, y pesle-meslant (son) clavicordion»⁶¹⁴. Liberté est ainsi donnée aux interprètes d'utiliser des instruments – première innovation – et qui plus est un clavecin – deuxième innovation, et non des moindres – afin, peut-on imaginer, de réaliser une basse continue. Par le choix des pièces utilisées – l'air de cour, du moins son esthétique – et les indications laissées à l'interprète – insertion d'instruments voire d'une basse continue –, le Père Marc s'affirme réellement comme un homme du XVII^e siècle, conscient des évolutions musicales de son temps. Mais plus encore, il se place ici au cœur d'un objectif nouveau, qui sera plus particulièrement celui des recueils suivants : la catéchèse des courtisans, nobles et bourgeois. Ce ne sont plus les enfants et les adultes des provinces qu'il s'agit de mener à la spiritualité, mais les gens de cour qu'il convient de détourner des idées libertines.

III-3-3. La lutte contre les libertins : de l'air de cour sensuel au cantique spirituel

Les cantiques spirituels catholiques avaient pu endiguer la progression protestante, pourquoi ne le pourraient-ils pas de la profusion des idées libertines ? Les Pères de l'Eglise, et Coyssard à leur suite, ne fournirent-ils pas de nombreux exemples du pouvoir quasi miraculeux de la musique religieuse et de la puissance curative de celle-ci sur les maladies de l'âme et du corps ? «Saint-Augustin dans *la Cité de Dieu* rapporte comment le chant de pieuses femmes délivra un possédé [...]. Saint-Ambroise [...] rappelle comment David avait chassé, en chantant, les mauvais esprits qui tourmentaient Saül»⁶¹⁵. C'est, écrit le Père Coyssard, «l'effet admirable des hymnes chantés, que de chasser les malins esprits»⁶¹⁶. Toutefois, si la musique religieuse peut réaliser de tels miracles, il en va tout autrement des chansons lascives qu'il convient d'éradiquer. Contrairement à la musique sainte et à ses multiples bienfaits, «les cantiques, farcis de toute impudicité [...] qui introduisent les amours dépravés, des embrassements illégitimes [...] sont cause de la ruine des maisons, excitent des tragédies innumérables»⁶¹⁷ et d'innombrables et irréductibles méfaits. Jean Chrysostome⁶¹⁸ souligne encore : «que les ordures estoupent les oreilles du corps, ny plus ny moins les chants impudiques ferment les oreilles de l'âme et les rendent impures... quelle grande punition méritent ceux qui disent des chansons sales et lubriques... que tous ceux-là entendent cecy, lesquels sont effeminez et corrompus par les chants sataniques. Quelle peine n'endureront-

⁶¹⁴ Denise Launay, *La musique religieuse en France du Concile de Trente à 1804*, op. cit., p. 200.

⁶¹⁵ Gérard Pau, «De l'usage de la chanson spirituelle par les jésuites au temps de la Contre-réforme» in *La chanson à la Renaissance*, op. cit., p. 23.

⁶¹⁶ *Ibidem*.

⁶¹⁷ Jean Chrysostome cité par Gérard Pau, *Ibid.*, p. 24.

⁶¹⁸ Né à Antioche entre 344 et 349, et mort en 407 à Comana, Jean Chrysostome est reconnu comme l'un des pères de l'Eglise grecque.

ils ?»⁶¹⁹. C'est d'ailleurs parce qu'il connaît ce pouvoir qu'exerce la musique sur l'âme humaine, et plus encore car il sait la faiblesse des hommes, que l'esprit malin utilise l'art des sons pour «les piper et les séduire et qu'il a cauteleusement controuvé et mis en vogue les poésies déshonnêtes et chansons mondaines»⁶²⁰ ! Aussi, «à de telles folles et pernicieuses chansons, il faut clore l'oreille, comme sagement les compagnons d'Ulysse aux fredons attrayants des Sirènes monstrueuses»⁶²¹. Le Père Coyssard conclut même à un miracle possible ; s'appuyant sur le témoignage de Bède le Vénérable⁶²², il annonce : «si tu méprises les chansons diaboliques, et qu'en leur place tu chantes quelques psalmes spirituels, tu commences à parler, ayant été devant muet, comme le démoniaque»⁶²³. C'est bien là un très grand prodige⁶²⁴ ! Il est évident que, si la musique possède réellement un tel pouvoir, il est dès lors d'autant plus souhaitable de développer la musique pieuse, seule susceptible de permettre à l'homme de communiquer avec Dieu et de condamner la musique inspirée du Diable, qui livre le genre humain à ses plus vils instincts. Reste à l'Eglise romaine, et aux Jésuites, d'en convaincre leur public.

III-3-3-1. Bienfaits et méfaits de l'art des sons sur l'âme humaine, la "leçon" de musique jésuite

Si la catéchèse des enfants comme des adultes constitua l'un des principaux éléments du programme de Réforme catholique, le combat se déplaça bien vite. Après les protestants, c'est contre les libertins que la lutte s'engagea. Le chant religieux en langue vulgaire représenta, là encore, une arme essentielle afin de promouvoir la bonne parole. Toutefois, entendons-nous sur le mot libertinage «au sens qu'avait ce terme au temps de Giordano Bruno, de Vanini, et,

⁶¹⁹ Gérard Pau, «De l'usage de la chanson spirituelle par les jésuites au temps de la Contre-réforme» in *La chanson à la Renaissance, op. cit.*, p. 23-24.

⁶²⁰ *Ibidem*.

⁶²¹ *Ibid.*, p. 24.

⁶²² Né entre 672 et 673 à Sunderland, et mort en 735 à Jarrow, Bède le Vénérable est un moine lettré anglo-saxon, surnommé le «Père de l'histoire anglaise» grâce à son œuvre la plus fameuse, *L'Histoire ecclésiastique du peuple anglais*.

⁶²³ Gérard Pau, «De l'usage de la chanson spirituelle par les jésuites au temps de la Contre-réforme» in *La chanson à la Renaissance, op. cit.*, p. 23.

⁶²⁴ Dans la préface de son *Traicté*, Michel Coyssard prétend que «les diables se congrègent où l'on dict des chansons lascives et la grâce du Saint-Esprit tombe où l'on chante quelque cantique spirituel». Dans ce but, le Père Jésuite veut que l'on chante partout, tout le temps, «les femmes en cousant, en filant, voyre à table, car lorsque Satan dresse ses embusches le plus souvent par le moyen de la Gourmandise, il se faut principalement armer et munir de l'armure des Psalmes, devant que de se mettre à table, et y estant, chanter les hymnes sacrez avec sa femme et enfans, et après le repas». Le chant des cantiques est très profitable, selon Coyssard qui déclare «il est doux à tout âge, propre à l'un et à l'autre sexe, les jouvenceaux le chantent sans envie de lascivité, les jouvencelles mesme, sans dommage de la Vergogne matronale, psalmodient, alors que les chansons fornicatrices et paillardes sont plus abominables que la fiente mesme». Michel Coyssard cité par Pierre Guillot, *Les Jésuites et la musique, le collège de la Trinité à Lyon 1565-1762, op. cit.*, p. 76.

en France, de Théophile de Viau, et qui impliquait liberté de penser autant que liberté de vivre»⁶²⁵ :

C'est en effet autour de Théophile Viau que se rassemblait les libertins de toutes nuances, érudits et poètes auxquels se joignaient des gens de cour, seigneurs et dames. Une floraison d'écrits, les uns satiriques, les autres licencieux, émane de ces milieux, et les musiciens à la mode, les Guédron, les Boësset, les Richard, les Bataille, s'emparent des vers de Tristan, de Boisrobert, de Saint-Amand et de bien d'autres et les mettent en musique sous forme d'airs de cour. La veuve Ballard les publie pour la délectation d'un public imprégné par cette philosophie de l'existence qui mêle le persiflage à la mélancolie, la tolérance à l'insolence et qui oppose à la brièveté de la vie sa soif de plaisirs sans cesse renouvelée⁶²⁶.

Les chants de la première heure, inspirés par ceux des protestants et dans une optique pédagogique bien affirmée, étaient conçus afin de toucher une assemblée la plus large possible : les enfants, adolescents ou adultes, issus de toutes les couches sociales, devaient pouvoir s'adonner à ces pièces. Nécessairement dépouillés et mesurés régulièrement, ces cantiques, simples à exécuter et faciles à mémoriser, pouvaient permettre la réunion en famille et amis, la pratique *ès maisons* du culte. C'est justement en raison de la simplicité de leur facture vocale qu'ils n'ont guère intéressé les couches sociales les plus hautes, et notamment les nobles, bourgeois et courtisans, plus enclins à s'adonner aux airs en vogue – à quatre voix, à voix seule ou accompagnée du luth – plus complexes et plus aptes à permettre la démonstration des talents de l'interprète.

C'est toutefois à ces classes sociales les plus favorisées, et afin également de combattre ces formes de vanité, que les recueils de parodies des décennies suivantes vont être édités par la Compagnie jésuite notamment :

peu à peu la musique très simple, dénudée, de rythme affirmé, fait place à la musique savante, ornée, de haute qualité artistique. La première convient à l'expression collective et la seconde, à l'expression individuelle. La première peut s'introduire partout, et rivaliser, s'il se peut, avec le Psautier de Marot et de Bèze ; la seconde est reçue dans les salons et peut tenter d'inciter les libertins à mieux choisir leur répertoire et, de là, à perfectionner leur mode d'existence...⁶²⁷.

Il ne s'agit plus, comme c'est le cas durant la période "expérimentale" des *hymnes et Cantiques spirituels* du Père Coyssard, de créer un catéchisme capable de contrer la progression de la Réforme. Comme le note Denise Launay,

ce qu'il faut toutefois souligner, c'est l'évolution qui se produit, au cours de cette période, dans la direction prise par l'apostolat dont l'esprit inspire ce recueil. Naguère, au temps des *Rossignols spirituels*, on visait à rivaliser avec les protestants en retournant contre eux leurs propres armes, c'est-à-dire en chantant la gloire de Dieu en langue française. Sous la régence de Marie de Médicis puis avec le jeune Louis XIII, les esprits se sont enfin calmés et un mode de coexistence pacifique s'est installé dans le royaume. Dorénavant ce ne seront plus les protestants dont on utilisera les chants en guise de contrepoison, mais les libertins⁶²⁸.

⁶²⁵ Denise Launay, *La musique religieuse en France du Concile de Trente à 1804*, op. cit., p. 180.

⁶²⁶ *Ibidem*.

⁶²⁷ *Ibid.*, p. 234.

⁶²⁸ *Ibid.*, p. 214.

Désormais, il convient de s'attaquer au libertinage et aux idées neuves qui envahissaient les cercles littéraires et salons mondains⁶²⁹, cette tâche nouvelle allait regrouper en son sein les ennemis de toujours : réformés et catholiques, notamment à travers les ordres militants tels que les Jésuites, les Capucins et les Franciscains. Dès lors, tous cherchèrent à pénétrer les milieux où les chansons «deshonnêtes» connaissaient le plus de succès et ceux, plus raffinés, où se pratiquait le genre vocal en vogue : l'air de cour⁶³⁰. Ce genre aux paroles parfois lascives avait une influence pernicieuse sur les âmes. La condamnation de l'Eglise est forte et radicale à l'encontre de ces mauvais chrétiens qui «aiment mieux boire dans la coupe empoisonnée de Babylonne [sic] que dans le Calice du Seigneur. Ils prennent plus de plaisir à chanter les louanges d'un Cupidon lascif et d'une infâme Vénus que celles de leur Sauveur & de sa sainte mère [sic]. Ils vont à des concerts où toutes les passions s'échauffent, & où tous les vices jouent leur personnage»⁶³¹. Pour lutter contre la débauche poétique, dont les airs de cour et les airs mondains constituent le vecteur, les dévots utilisèrent les mêmes pièces, mais en les détournant. L'objectif de l'Eglise est ainsi fixé : il s'agit de rendre «à la Poésie sa première pureté en la refermant dans les reigles [sic] de la pudeur, pour d'une prostituée qu'elle estoit en faire une Vestale et Religieuse»⁶³².

D'aucuns considérèrent à nouveau ce procédé désormais connu de tous, et utilisé par tous : celui du travestissement ou de la parodie, «moyen facile que de dépouiller l'Egypte de ses richesses pour les approprier à la parole de Dieu»⁶³³. Sur une musique à la mode, fréquemment chantée – et d'esthétique plus proche de l'air de cour et plus élaborée que les cantiques proposés jusqu'alors – il suffisait aux prédicateurs de glisser des vers “spirituels” – plus enclins à conduire l'homme à son salut – que l'on retiendra de fait plus aisément. «On en fait des recueils en choisissant les modèles dans le meilleur répertoire à la mode, afin de les supplanter auprès des amateurs éclairés. Par mesure de prudence ceux qui ont constitué ces

⁶²⁹ Ces cercles où femmes et hommes du monde, poètes, érudits ou savants, se détournant de la grande poésie spirituelle, jugée trop savante, définissaient un nouvel art de vivre et un langage axé sur l'expression du sentiment humain.

⁶³⁰ A partir des années 1620, ce répertoire devint d'autant plus dangereux que les recueils d'airs de cour pour voix et luth n'offraient plus les cantiques, psaumes et prières, paraphrasés en français par Philippe Desportes ou Claude Treillon, qui jusque-là concluaient les corpus et invitaient à la dévotion les âmes égarées venant de chanter les rigueurs de l'amour terrestre.

⁶³¹ Crasset cité par Thierry Favier, *Les Cantiques spirituels savants (1685-1715) : contribution à l'histoire du sentiment religieux en France à la fin du Grand siècle*, Thèse de Doctorat sous la direction de Jean Mongrédien, Université de Paris IV, 1996, volume I, p. 70.

⁶³² *Avertissement des Meslanges de sujets chrestiens d'Etienne Moulinié*, Paris, Sanlecque, 1657.

⁶³³ Cantiques spirituels composés par le Père Irénée d'Eu, mis en musique par Denis Macé, Paris, Ballard, 1639, cité par Denise Launay, *La musique religieuse en France du Concile de Trente à 1804, op. cit.*, p. 351. Il est intéressant de noter qu'un des recueils spirituels, par sa dénomination même, fait écho à cette réflexion du Père. La parodie repose en effet sur deux pratiques : le dépouillement (les airs sont privés du texte poétique qui leur a donné naissance) et le larcin (les airs plagiés sont bien détournés de leur usage premier et ne répondent plus à l'objectif originel établi par l'artiste). *La Dépouille d'Ægypte ou Larcin glorieux des plus beaux airs de cour* revendiqué d'une manière confondante et avec force sincérité cette stratégie adoptée par les catholiques.

recueils ont conservé le plus souvent l'anonymat. De telle sorte qu'il est difficile en outre de déterminer si l'on est en présence d'un recueil de provenance catholique ou protestante»⁶³⁴. L'impact se devait d'être important, aussi de tels recueils ont été nombreux au XVII^e siècle, principalement durant les trente premières années.

III-3-3-2. Des recueils dédiés à combattre l'impiété

En 1615 paraît le premier recueil dédié à ce nouveau combat : il s'agit de l'*Amphion Sacré*. Ce corpus affiche, dès son titre, une filiation directe avec les théories humanistes et leurs références à la musique des anciens, appliquées à la musique spirituelle. L'introduction, quant à elle, donne sans ambiguïté le ton du recueil :

cette page relate, d'après le poète grec Pherecrates, les tourments endurés par la musique «toute deschirée à coups de verges [...], mal-menée [par] un tas de follastres amoureux [qui l'ont] profanée & corrompue». Souhaitant être bientôt, grâce à l'*Amphion sacré*, «délivrée du servage de l'impure Vénus, [elle voit ses] tons, & accords estre remariez avec les paroles chastes». Réconfortée par cette espérance, elle appelle les «chantres Chrestiens» sans craindre que leurs «saintes aureilles soyent ici offensées. Au lieu d'un Cupidon, vous chanterez [leur dit-elle] le saint nom de Jésus : Et au lieu de follastres amours, les divins & éternels». Il s'agit donc bien d'un travestissement chrétien des poésies profanes mises en musique par J. Planson, La Tour, Bonnet, Cerveau, Guédron et Gastoldi⁶³⁵.

L'*Amphion sacré* diffère en cela des tentatives qui l'ont précédé. Ces chants en langue vernaculaire ont également une mission à accomplir ; toutefois, ces desseins sont moins catéchétiques que ceux des recueils antérieurs. Le but est autre : il s'agit «d'infiltrer les milieux cultivés où airs de cour et airs de ballets se diffusaient largement afin de palier au succès des airs légers et libertins»⁶³⁶.

Cet ouvrage s'adresse plus spécifiquement à un public de connaisseurs avertis et de musiciens instruits⁶³⁷, la facture des airs «étant nettement supérieure à celles des productions polyphoniques de Coyssard [...]»⁶³⁸. Ainsi, si l'*Amphion sacré* débute par des airs d'auteurs anonymes, c'est essentiellement aux musiciens ayant le vent en poupe qu'il "emprunte" les airs qui seront retravaillés : «trente cinq pièces [sont] de [Guillaume Chastillon] de La Tour,

⁶³⁴ Denise Launay, *La musique religieuse en France du Concile de Trente à 1804*, op. cit., p. 180.

⁶³⁵ Introduction de l'*Amphion sacré* citée par Denise Launay, *Ibid.*, p. 183.

⁶³⁶ *Ibidem*.

⁶³⁷ Le changement d'orientation du programme jésuite explique pourquoi dans de nombreux recueils les airs sont désormais empruntés à des compositeurs officiant à la cour ou dans son entourage, tel Guédron. Le but n'est plus de fournir des airs simples facilement réalisables pour tout un chacun, mais de véritables œuvres d'art répondant aux goûts de l'époque tout en diffusant le message divin. Les modifications alors apportées aux airs choisis pour "timbres", résultent précisément des difficultés techniques propres au répertoire mondain de ce temps. «Ces œuvres étaient le plus souvent faites pour être chantées par des solistes rompus à l'art et à la science des ornements et agréments vocaux. Pour [...] en permettre l'interprétation par des amateurs, plus dévots sans doute que compétents, [les auteurs de ces recueils, par exemple celui de *La Pieuse Alouette*] n'hésitent pas à normaliser les audaces rythmiques qui donnent aux Airs de Guédron un charme particulier». *Ibid.*, p. 212.

⁶³⁸ *Ibid.*, p. 183.

Superius



Texte de l'air de cour :

Puis qu'estant pres de vous, ma plainte fut si vaine,
Que sans ressentiment,
Vous ouy-stes ces vers, qui tesmoignent ma peine
Et mon cruel tourme[n]t,
Je veux qu'une eternelle absence
Vous face voir mon innocence,
M'oyant crier de loin
Secours à mon besoin.

Je n'imagine rien à mon mal salutaire,
Que de finir mes jours
Dans l'aggreable nuit d'un antre solitaire,
Et loin de mes amours,
Je croiray ma peine adoucie,
Quand sur le declin de ma vie
Je vous crieray de loin
Secours à mon besoin.

C'est donc par ce depart, où vos rigueurs aspirent,
Que vous me bannissez,
Vos yeux pleins de courroux à l'instant
qu'ils me veirent,]
Me le dirent assez,
Cest augure est bien veritable,
Car je vous trouve inexorable,
M'oyant crier en vain
Secours à mon besoin.

Texte du cantique spirituel

Onc aupres de Jesus ma plainte ne fut vaine :
Car il est tout Clément ;
Il a ouy mes pleurs, qui tesmoignent ma peine,
Et mon fascheux tourment ;
Prestant son oreille attentisve,
Pour escouter ma voix plaintisve
Luy demandant de loin
Secours à mon besoin.

Sous le faix se courboit mon courage,
Je ne pouvois trouver
Un tout seul des vivans qui de ce dur servage
Me voulust relever :
Fors mon JESUS mon esperance,
En qui seul est ma confiance,
Qui m'oyt crier de loin,
Secours à mon besoin.

Air Puisqu'étant près de vous ma plainte fut si vaine & Cantique Onc auprès de Jésus ma plainte fut vaine.
Guillaume Chastillon de la Tour. Air extrait des *Airs et chansons à 4 parties, op.cit.*, & cantique extrait de *l'Amphion Sacré, op. cit.*. L'air de cour de Guillaume de Chastillon, sur des paroles amoureuses, relate ainsi le désespoir d'un amant éconduit à qui sa belle ne daigne adresser un mot, et qui ne voit alors, comme solution à ses déboires, que la mort. Les paroles ne sont donc pas osées, ni tellement charmeuses, mais le recours à la mort, réprimandé par l'Eglise, et le dédain de cette maîtresse trouvent un recours bien plus heureux dans ce cantique spirituel, se chantant sur la même mélodie et adoptant la même versification, à la gloire d'un Dieu bon et clément, toujours attentif aux peines et besoins de ses ouailles.

huit pièces de P. Bonnet, trente et une de Guédron, une seule de Cerveau et treize de Gastoli [...]»⁶³⁹. Et si les compositeurs dont on parodie les œuvres sont sans nul doute choisis pour leur renommée et leur succès, il en va de même pour les pièces elles-mêmes⁶⁴⁰. Ainsi trouvons-nous, parmi les poésies anonymes mises en musique par Guillaume de La Tour, cinq pièces qui furent, semble-t-il, composées pour un ballet de cour. Quant aux airs à quatre ou cinq voix de Guédron qui y furent parodiés, le talent musical de l’auteur, tout comme les paroles polissonnes qui y étaient apposées, firent très certainement de ces œuvres des compositions fort en vogue et très prisées par le milieu courtois de l’époque. On prend alors conscience de la mission nouvelle qui était dévolue aux Pères Jésuites. Il s’agissait, pour les responsables de tels recueils, de se tenir informés des nouveautés en matière d’édition musicale, ceci afin de plaire au public et de remporter le plus grand nombre “d’adhérents”. Restait alors au versificateur/arrangeur d’en spiritualiser chrétiennement le texte en gommant ou christianisant le contenu mythologique des airs de de La Tour, et en travestissant pieusement ceux de Guédron.

L’aventure continua avec un second recueil. «Oiseleur impénitent»⁶⁴¹, Jean Vervliet, éditeur à Valenciennes, fait paraître trois ans après le recueil “musico-pédagogique” intitulé *Les Rossignols spirituels*, c’est-à-dire en 1619, un volume intitulé *La Pieuse Alouette avec son tirelire*⁶⁴², ouvrage que l’on doit à un Père de la Compagnie jésuite : Antoine de La Cauchie. Toutefois, il semble que cela soit moins avec les *Rossignols spirituels* qu’avec l’*Amphion Sacré* que cette *Pieuse Alouette* développe des similitudes. En effet, la *Pieuse Alouette* s’adresserait plutôt aux adultes – qui plus est amateurs de musique, voire bons musiciens – qu’aux enfants. De plus, désireux d’accomplir une tâche similaire à l’*Amphion Sacré*, ce recueil «se propose ouvertement de supplanter auprès du public mélomane les “Airs mondains” et les chansons libertines»⁶⁴³. Son dessein, s’il est pédagogique et dogmatique, n’est donc plus de proposer un catéchisme plus attrayant, mais bien de diffuser des versions pieuses des chansons courtoises, voire licencieuses, qui se chantaient *ès maison*. Dans son *Avertissement au lecteur*, l’auteur spécifie d’ailleurs de manière claire le but de son entreprise : il souhaite élargir son public et ne plus s’adresser aux seuls courtisans nobles ou bourgeois, mais également à «la plupart des simples, mais plus dévots», c’est-à-dire aux artisans et aux paysans. Ces derniers «s’entretiennent ordinairement pendant leur besogne

⁶³⁹ Denise Launay, *La musique religieuse en France du Concile de Trente à 1804*, op. cit., p. 184.

⁶⁴⁰ Se référer ici à l’analyse des diverses pièces composant ce recueil réalisée par Denise Launay dans son ouvrage *La musique religieuse en France du Concile de Trente à 1804*, op. cit., pp. 181 à 191.

⁶⁴¹ *Ibid.*, p. 201.

⁶⁴² Denise Launay a également procédé à une analyse minutieuse de ce recueil dans son ouvrage *La musique religieuse en France du Concile de Trente à 1804*, op. cit., pp. 201 à 214.

⁶⁴³ *Ibid.*, p. 201.

ès *chanson* qui accoissent la peine de leur travail [...] souvent il arrive que, sans y penser, & à faute d'autres meilleures, ils s'occupent à chanter des chansons mondaines, sales souvent, & deshonnêtes, & préjudiciables à leur salut»⁶⁴⁴. Le programme apostolique jésuite s'en trouve élargi. Tous les milieux, celui de la noblesse, des bourgeois, des libertins, des artisans, du monde rural, ainsi que celui de la jeunesse, sont désormais visés. En relevant les propos du Père jésuite, Denise Launay nous permet de savourer en quels termes comment ce dernier réalise sa "réclame", quasiment un plaidoyer, en faveur de son œuvre :

son indignation contre ces chants est telle qu'il se déchaîne alors en invectives, injures et épithètes empruntées à la démonologie contre le Diable et ses suppôts, contre «leurs amours charnelles, saletés impudiques». Le lecteur chrétien sera donc bien avisé, s'il veut échapper aux pièges diaboliques, de se procurer *La Pieuse Alouette*, où il trouvera «un amas de chansons pieuses, spirituelles & saintes». Il n'y perdra rien, puisque ces chansons, il pourra les chanter «la plupart sur les mêmes airs que les mondaines». En outre, et afin de parer aux critiques éventuelles visant l'ennui que pourrait susciter cette poésie édifiante, l'auteur précise que les personnes qui chanteront ces Airs y trouveront «de quoy s'occuper gayement & tout ensemble saintement». De ce fait, elles ne pourront plus «prétendre aucune excuse de continuer de se plaire à chanter encores [sic] ces méchantes & sales, en ayant maintenant d'autres et saintes, & sur les mêmes airs que celles-là»⁶⁴⁵.

Comme dans l'*Amphion Sacré*, l'auteur reprend en effet des airs à la mode, connus de tous, qu'il travestit afin d'en faire des chansons pieuses et de combattre en cela – puisque c'est bien le but – les libertins sur leur propre terrain, en retournant leurs propres armes contre eux. Ce recueil constitue alors le plus ample gisement de parodies spirituelles jamais publié, avec près de huit cents timbres de chansons populaires et airs mondains, sur lesquels des paroles pieuses ont été greffées. Un ingénieux système de croisements musicaux et littéraires a été imaginé et permet une interchangeabilité de ces associations texte/musique pour former, au final, un corpus quasiment inépuisable d'airs pieux.

En ce qui concerne les pièces qui composent ce recueil, l'auteur déclare alors «n'avoir suivi, pour le choix des poésies et de la musique, d'autre critère que son goût personnel, ce en quoi il se montre homme du XVII^e siècle»⁶⁴⁶ et il ajoute que «aucuns des principaux airs sont notés musicalement afin (dit-il) que ceux qui ne connaissent pas les dites chansons mondaines puissent s'adresser à quelqu'un de leurs domestiques, ou amys, qui sçaura la musique»⁶⁴⁷. N'est-ce pas ingénieux de la part des Jésuites que de permettre ce système de "solidarité" et d'échange entre ceux qui, connaissant l'air de cour ou la chanson, peuvent chanter et en faire entendre la mélodie, l'accentuation et la syntaxe, et le "tenant" de la (bonne) parole qui peut dès lors la diffuser et rectifier les "erreurs" de texte du premier ? Le Jésuite a également

⁶⁴⁴ Avertissement au lecteur du recueil de la *Pieuse Alouette* cité par Denise Launay. *La musique religieuse en France du Concile de Trente à 1804*, op. cit., p. 203.

⁶⁴⁵ *Ibidem*.

⁶⁴⁶ Denise Launay, *La musique religieuse en France du Concile de Trente à 1804*, op. cit., p. 204.

⁶⁴⁷ *Ibidem*.

cherché, à travers les différentes pièces constituant ce recueil, à offrir aux amateurs un choix très large, où soient représentés les différents styles alors en vogue. A la suite de Denise Launay, prenons l'exemple d'un cantique spirituel dont les vers chantent la louange de Saint François-Xavier. Le poème en sept strophes octosyllabiques de six vers chacun débute ainsi :

Xavier, d'où vient que tant de fois
Parmi les rochers et les bois
Remply de joie & d'allégresse
En ces mots à-demy cassés,
Vous venez à crier sans cesse :
C'est assez, Seigneur, c'est assez !

Pour ce cantique, dans lequel les épreuves subies par ce héros de la Compagnie de Jésus sont relatées, six airs mondains sont proposés au choix de l'interprète :

trois d'entre eux ont été identifiés et publiés par A. Verchaly comme étant de Guédron dans les *Airs de Cour* (A. V. A ; 19, 27, 30). Le premier de ces Airs chante, par les vers de Malherbe, les amours de Henri IV et de Charlotte de Montmorency, princesse de Condé ; le second est un hommage à Elisabeth de France, sœur de Louis XIII, bientôt reine d'Espagne (1621), composé à l'occasion du *Ballet de Madame*, où elle dansait sous les traits de Marphise ; le troisième Air est une déploration sur la mort de Henri IV. Dans le premier Air («Donc, cette merveille des Cieux»), comme dans le second («Cette princesse dont le nom»), la musique est pourvue de ports-de-voix, de sons coulés, d'agrèments, faits pour mettre en valeur la voix de Pierre Guédron ou de l'un de ses élèves. Le troisième Air («C'est en fait, je ne verray plus») est un peu différent. Le compositeur y déploie ses dons pour la déclamation théâtrale. L'écriture en est syllabique, peu ornée, proche du style récitatif que Guédron tente alors d'acclimater en France⁶⁴⁸.

Deux autres recueils suivront également. Tous deux sortiront des presses de Ballard lui-même, qui publiera ainsi des pièces spirituelles basées exclusivement sur les airs de cour en vogue qui constituaient son fond de commerce. Le recueil parodique intitulé *Odes chrestiennes accommodées aux plus beaux Airs à quatre & cinq parties, de Guédron, et de Boësset*, publié à Paris par Pierre Ballard en 1625⁶⁴⁹, suit le même programme que les corpus précédents. D'un recueil à l'autre persiste ainsi la même idée, celle de lutter dorénavant contre les libertins «en se servant des mêmes armes dont ils se sont servy pour perdre [...] les âmes»⁶⁵⁰. Afin de bien atteindre le but poursuivi, les auteurs des *Odes chrestiennes* ont ainsi puisé dans le répertoire des nouveautés, et notamment au cœur des *Livres d'Airs de cour à 4 et 5 parties* de Guédron et de Boësset publiés par Ballard en 1617, 1618, 1620 et 1621. Les parodistes affichent clairement en cela le but recherché : s'attaquer aux airs à la mode du moment : ceux de Pierre Guédron dont l'œuvre, bien que celui soit mort en 1620, jouissait d'un franc succès dans les milieux mondains et ceux du Surintendant de la Musique de la Chambre du roi, adulé par le public : Boësset.

⁶⁴⁸ Denise Launay, *La musique religieuse en France du Concile de Trente à 1804*, op. cit., p. 211.

⁶⁴⁹ Soit quatre ans seulement après le deuxième volume de *La Pieuse Alouette*.

⁶⁵⁰ Père de La Cauchie cité par Denise Launay dans son ouvrage *La musique religieuse en France du Concile de Trente à 1804*, op. cit., p. 203.

Les auteurs et éditeurs du nouveau recueil à paraître désiraient-ils répondre plus encore au goût du public et honorer les nouveaux genres à la mode⁶⁵¹ ? Ou les polyphonies des *Airs à quatre parties* de Guédron et de Boësset, qui furent parodiés dans les *Odes chrestiennes*, ne commençaient-elles pas à lasser l'auditoire et à ne plus emporter l'adhésion ? Soit qu'il faille de nouveau mobiliser les foules, soit que les auteurs soient plus enclins à accepter les innovations que subit l'air de cour depuis quelques décennies déjà, il n'en reste pas moins qu'en 1629, soit quatre ans après la publication des *Odes chrestiennes*⁶⁵², les Jésuites renoncent à la polyphonie et tentent à nouveau l'expérience du chant à voix seul⁶⁵³. Le titre du nouveau recueil est, comme les précédents, emblématique : *La Despouille d'Ægypte, ou Larcin glorieux des plus beaux Airs de cour appliquez à la Musique du Sanctuaire*. Aux côtés des pièces de Guédron et Boësset, des œuvres d'autres compositeurs forts populaires sont parodiées. Il en va ainsi de compositions de Gabriel Bataille, de François Richard ou Etienne Moulinié. Ce corpus correspond au dernier recueil de Parodies spirituelles établies par les Jésuites⁶⁵⁴ au XVII^e siècle. «La campagne d'apostolat par le chant religieux en français, entreprise par la Compagnie de Jésus dès la fin du XVI^e siècle, sera dorénavant poursuivie par les Fils de saint François d'Assise, Capucins, Cordeliers, dans un esprit un peu différent de celui des Jésuites»⁶⁵⁵.

⁶⁵¹ Il est évident que les religieux qui prênaient ainsi la musique, le chant et la poésie comme moyen de glorifier Dieu, et plus encore comme moyen pour l'homme, de pouvoir accéder au mystère divin, fréquentaient le monde aristocratique et artistique ; ils connaissaient le répertoire en vogue et avaient une culture musicale et littéraire suffisante pour réaliser les travestissements nécessaires à leur dessein.

⁶⁵² «Du point de vue du choix des thèmes de réflexion spirituelle, il existe une parenté évidente entre *La Despouille d'Ægypte* et les *Odes chrestiennes*. Dans ces deux recueils, le côté pédagogique et doctrinal propre aux recueils précédents, principalement dans les *Rossignols spirituels*, disparaît pour faire place à des élévations spirituelles». Denise Launay, *La musique religieuse en France du Concile de Trente à 1804*, op. cit., p. 225.

⁶⁵³ Telle que l'avaient tentée auparavant les auteurs de *La Pieuse Alouette*. «Pour ce qui est du choix des modèles profanes, remarquons tout d'abord que ce choix est porté exclusivement sur des Airs au luth, à voix seule, tirés des recueils récents les plus en vogue, certains d'entre eux ayant été chantés dans des Ballets de cour. Dans ces Airs les difficultés techniques abondent : intervalles mélodiques audacieux et inusités ; échelles pourvues d'altérations (dièses et bémols) étrangères au "ton" ou "mode" initial ; longs mélismes, ou longues vocalises sur une même syllabe, notes tenues exigeant un souffle exercé ; et surtout, profusion d'agrèments tels que pincés, ports-de-voix et sons glissés ou traînés. Toute cette musique ne peut être chantée que par des solistes professionnels ou par des amateurs très entraînés. Du point de vue rythmique les difficultés ne sont pas moindres. Au cours d'un même Air on passe du binaire au ternaire et, plus encore, de la mesure régulière à la "mesure d'air" qui, négligeant la régularité dans le rythme, ne s'attache qu'à suivre le débit des paroles et la "quantité" des syllabes». Malgré ces difficultés inhérentes au modèle choisit, il est à noter que les mélodies de *La Despouille d'Ægypte* restent absolument conformes aux modèles mondains : «on a supprimé, çà et là, quelques agrèments ; partout ailleurs la Parodie adopte fidèlement la mélodie de son modèle profane». *Ibid.*, p. 231-232. Le respect de la mélodie et de la prosodie rappelle encore que ce n'est pas la musique qui pervertit l'âme humaine, mais bien la poésie lascive issue du milieu mondain. La parodie autorise le plaisir du musicien et de son public éventuel et réserve à l'émotion et au sentiment – dévot, il va de soit – une place de tout premier plan.

⁶⁵⁴ La "paternité" jésuite de chaque recueil a été établie par Denise Launay.

⁶⁵⁵ Denise Launay, *La musique religieuse en France du Concile de Trente à 1804*, op. cit., p. 232.

C'en est fait, je ne ver - rai plus l'as - tre
 que la mort a re - clus Sous une dure et froi - de la - me,
 Pour rendre un tombeau glo - ri - eux Et rem - plir de dou - leurs
 mon â - me, La mort en a pri - vé mes yeux.

C'en est fait, je ne verrai plus l'astre, air de Pierre Guédron, extrait des *Airs des différents auteurs, mis en tablature de luth*. Par Gabriel Bataille. *Quatriesme livre*, Paris, P. Ballard, 1613.

C'en est fait, he - las ! il est mort, Ce - luy
 dont l'a-mou - - reux ef - fort M'a - vait saintement con - ver - tie :
 La tombe en-fer-me ce vain-queur, Et ca - che la flamme a -
 - mor - ti - e Qui don - noit la vie à mon cœur.

C'est en fait, hélas ! il est mort, parodie de l'air de Pierre Guédron extraite de *La Despouille d'Égypte, ou Larcin Glorieux des plus beaux Airs de cour apliquez à la Musique du Sanctuaire*, Paris, P. Ballard, 1629.

Air *Donc cette merveille des Cieux*, cantique *Xavier d'où vient que tant de fois*. Air de Pierre Guédron (François Malherbe pour le texte), transcription pour luth de Gabriel Bataille, extrait des *Airs de différents auteurs mis en tablature de luth par Gabriel Bataille*, III, Paris, Pierre Ballard, 1611, cantique extrait des *Odes chrétiennes accommodées aux airs à 4 & 5 parties de Guédron & de Boësset*, Paris, Pierre Ballard, 1625. Air également cité dans *La pieuse allouette*, Valenciennes, Jean Vervliet, 1621. Cette source propose alors deux textes («Xavier d'où vient que tant de fois» et «Comme au Père et en Jésus-Christ») qui se chantent sur sept timbres :

- C'en est fait je ne verrai plus
- Ces nymphes pleines de mépris
- Cette princesse dont le nom
- Donc cette merveille des cieux
- Las combien de fois m'as-tu vu
- Pleine de langues et de voix
- Séjour de la divinité

D Onc ceste merueille des cieux, Pource qu'elle est

o j o j o o

a c b a

b b a b a b b b

c c a c b c c

a b

a a a

Cantique spirituel

Texte de Malherbe sur une musique de Pierre Guédron

Donc cette merveille des cieux,
Pource qu'elle est chere à mes yeux,
En sera toujours éloignée :
Et mon impatient amour
Par tant de larmes tesmoignées,
N'obtiendra jamais son retour.

Mes voeux donc ne servent de rien,
Les Dieux ennemis de mon bien
Ne veulent plus que je la voye :
Et semble que les rechercher
De me promettre ceste joye
Les incite à me l'empescher

O beauté ! royne des beautés,
Bel astre de qui les clartés
President sur ma destinée :
Pourquoy n'est comme la toison
Vostre conquete abandonnée
Aux efforts de quelque Jason ?

Quels feux, quels dragons, quels toreaux,
Quel horreur de monstres nouveaux,
Et quelle puissance de charmes
Garderoyent que jusqu'aux Enfers
Je n'alasse avecques les armes
Rompre vos chaisnes & vos fers.

Ainsi d'une mourante voix
Alcandre au silence des bois
Tesmoignoit les vives ataintes :
Et son visage sans couleur,
Faisoit cognoistre que ses plaintes
Estoyent moindres que sa douleur.

Orante, qui pour les Zephirs
Reçeut les funestes soupirs
D'une passion si fidelle :
De coeur outré de mesme ennuy,
Jura que s'il mouroit pour elle,
Elle mouroit avecque luy.

Xavier, d'où vient, que tant de fois
Parmy les rochers, & les bois,
Remply de joye, & d'allegresse,
En ces mots à demy cassés,
Vous venés à crier sans cesse ?
C'ét assés, Seigneur, cét assés ?

Là le chaud vous point d'un côté,
Et de l'autre la pauvreté
Vous gourmande comme maîtresse,
Et ce pendant vous traversés
Tout ce tout en criant sans cesse :
C'ét assés, Seigneur, cét assés ?

Alexandre par l'Univers
Voyant ses lauriers toujours vers,
Vouloit rechercher d'autres mondes :
Vous en pauvreté ne cessés,
Parmy ces landes infécondes
De crier, Seigneur, c'ét assés.

L'or aussi ne pouvoit souler
Cresus, qui se voyoit brûler
En son feu, qui n'a point de cendre :
Vos voeux ne sont tant empressés
Car on ne peut de vous entendre,
Que ces cris ! Seigneur, c'ét assés.

Qui plus, qui moins, chacun ressent
Céte ardante soif, qui se rend
Lente à l'un, à l'autre excessive :
Toutéfois vous ne delaissés
De crier, repeu d'une eau vive :
C'ét assés, Seigneur, c'ét assés.

Bon Pere, vous avés ce bien
De posséder tout, n'ayant rien.
O la sainte, & riche indigence !
Ce pendant, ô Roys, vous pressés
Vos sujets pour faire finance,
Et n'en avés jamais assés.

XAVIER, JESUS vous fait l'honneur,
Ayant éprouvé vótre coeur,
De vous prendre en sa compagnie :
Ores prés de luy pourchassés,
Que puissions, durant céte vie,
Dire aussi, Seigneur, c'ét assés.

On peut pourtant s'interroger sur l'utilisation qui a été faite de ces diverses parodies spirituelles de chansons populaires et d'airs de cour, et plus encore sur le succès que ces recueils purent connaître. En somme, la question se pose de l'efficacité réelle d'un tel «contrepoison». Dans les cercles mondains, auxquels ces pièces étaient destinées en premier lieu, il semble peu probable qu'elles aient jamais réellement supplanté les airs de cour et airs au luth d'un Guédron, d'un Boësset ou d'un Bataille qui jouissait alors d'un succès quasi inébranlable. La société galante férue de poésie mondaine connaissait par trop les paroles profanes pour les remplacer de manière si évidente. Ces parodies ne pouvaient pas davantage répondre à la demande des catéchistes, les airs du Père Coyssard ou du Père Marc convenaient bien mieux à leur requête. Les milieux dévots eux-mêmes, au sein desquels ces chants en français auraient dû être bien accueillis, semblent avoir mal accepté ces airs pour beaucoup difficiles à chanter et jouissant d'une bien piètre réputation. De plus, si certaines âmes pieuses reçurent avec satisfaction ces parodies qui leur permettaient de jouir de la beauté de la musique de compositeurs reconnus – sans blesser leur langue ou leurs oreilles avec des paroles licencieuses, ni mettre leur foi en péril – l'Eglise elle-même commençait à dénoncer l'hypocrisie inhérente à l'entreprise. En 1639, le Père franciscain Irénée d'Eu affirmait que «l'âme doit prendre garde que ces Airs mondains ne luy fassent subtilement couler dans le cœur, et par l'aureille, des sentiments mondains, l'expérience faisait voir que, dans un lieu infecté, non seulement le corps & les meubles, mais mesmes l'air devient empesté»⁶⁵⁶. L'air mondain est bien à la fois cause et conséquence de la perversion des âmes... Les idées déshonnêtes contenues dans ces chants profanes, même masquées sous de pieuses paroles, ne se réveillent-elles pas à l'écoute de l'air⁶⁵⁷ ? En 1629, l'Avertissement de la *Dépouille d'Égypte* faisait déjà état de ces illusions :

Mais quoy ?... Nous sommes en une saison ou les Poëtes, & les Musiciens ne donnent que les heures perdues à la devotion ; on n'estime plus les pensées si elles ne sentent un peu du blaspheme & de l'impiété, les saintes fureurs de la poésie deviennent plus froides que la glace quand on ne se propose plus de sujets sur la Terre qui les puisse animer [...]. Il faut dire à mesme temps que les hommes parlent mieux que le Saint Esprit, & que l'eslegance, & les bonnes paroles ne sont pas si familiares en la bouche de Dieu qu'en celle des mortelz...⁶⁵⁸.

Quoi qu'il en soit, les Jésuites firent des cantiques spirituels – souvent basés sur des musiques populaires et airs à la mode, selon la technique du timbre – des instruments

⁶⁵⁶ Père Irénée d'Eu cité par Denise Launay, *La musique religieuse en France du Concile de Trente à 1804*, op. cit., p. 351.

⁶⁵⁷ Les chanteurs et auditeurs de ces parodies spirituelles avaient sans nul doute à l'esprit ou dans l'oreille les paroles originelles – d'où pour beaucoup ce sentiment d'hypocrisie à faire chanter pieusement les fidèles sur les airs mondains dont tous connaissaient très certainement paroles et sens. En 1703 le Père Albert de Paris met en exergue ce que tous savaient sans toujours l'avouer : «il y a un inconvénient fâcheux qui est qu'ordinairement les premières paroles qui ont donné cours à ces chansons profanes, sont déshonnêtes, & ces idées se réveillent en chantant : souvent même on répète les vilains mots pour se mettre en train de chanter les bons». *Manuel des Capucins de la province de Paris*, 1703, Père Albert cité par Denise Launay, *La musique religieuse en France du Concile de Trente à 1804*, op. cit., p. 348.

⁶⁵⁸ Avertissement de la *Dépouille d'Égypte* cité par Denise Launay, *Ibid.*, p. 223.

d'enseignement et d'apostolat utiles. Il s'agissait également pour eux de moraliser le contenu des chansons profanes, très en vogue, qui circulaient en grand nombre. Cette préoccupation se manifeste avec une remarquable insistance dans les différents recueils qui se développèrent alors. Toutefois, la musique ne fut pas seulement employée pour faciliter l'enseignement doctrinal, le catéchisme jésuite, mais de façon assez spectaculaire hors des enceintes des collèges ou des universités. «Enchanter les sens tout en éclairant l'esprit. Voilà ce que les Jésuites attendent des musiciens et de la musique»⁶⁵⁹. Aussi, les Jésuites virent-ils bien vite tout le bénéfice qu'ils pouvaient retirer «de la pratique du théâtre pour leurs élèves des collèges qu'ils venaient de fonder. Ils adoptèrent donc l'usage [...] de donner des représentations dramatiques dans leurs établissements d'instruction»⁶⁶⁰. Moyen d'enseignement utile et didactique, ils appréhendèrent rapidement ces divertissements comme un moyen de donner beaucoup d'attrait à leurs établissements et de mettre en relief leurs actions. A leurs réfractaires, les Jésuites répondirent toujours que «le théâtre n'était pas en lui-même une chose mauvaise, qu'il pouvait même devenir une bonne chose, selon l'usage qu'on en faisait. Dans leurs ouvrages dramatiques, ils s'efforcèrent de mettre en pratique cette théorie, et de faire sortir de leurs pièces un enseignement moral et social»⁶⁶¹. Bientôt, l'idée vint également aux membres de la Compagnie d'ajouter de la musique à cette tradition théâtrale ; les ballets de cour jésuites se développèrent ainsi. Peu à peu, la musique prit un aspect fonctionnel ; elle devint un agrément, une “dorure”, néanmoins indispensable «à l'éclat de quelques cérémonies profanes ou religieuses exceptionnelles, voire à quelques divertissements terminant l'année scolaire ou fêtant le carnaval»⁶⁶². La Société de Jésus avait, tant bien que mal, tenté de “contenir” la musique, craignant que son attrait et ses charmes ne l'emportent sur l'apostolat ou – dans le cas des collèges – sur l'étude, redoutant également l'intrusion de chansons populaires et lascives – véhicules d'ignominies et diableries – au cœur de leurs établissements. Bientôt, il ne sera toutefois une soutenance, une cérémonie mondaine ou solennité, dont la musique ne fera partie⁶⁶³. D'enchantement, de moment de divertissement, la musique va gagner bien vite en importance et en qualité. Comme le note Pierre Guillot, c'est en effet dans le domaine de la musique profane que «la musique jésuite –

⁶⁵⁹ Pierre Guillot, *Les Jésuites et la musique, le collège de la Trinité à Lyon 1565-1762, op. cit.*, p. 100.

⁶⁶⁰ L.-V. Gofflot, *Le théâtre au collège : du Moyen-Âge à nos jours, op. cit.*, p. 91.

⁶⁶¹ Ernest Boyssse, *Le théâtre des Jésuites*, Paris, 1880. Reprint Genève, Slatkine Reprints, 1970, p. 92.

⁶⁶² Pierre Guillot, *Les Jésuites et la musique, le collège de la Trinité à Lyon 1565-1762, op. cit.*, p. 124-125.

⁶⁶³ «Lors d'une thèse de philosophie, soutenue dans l'église des R.R. P.P. jésuites d'Avignon [...] l'archevêque [fut] accueilli aux bruits des trompettes et des hautbois, la musique et les violons augmentèrent le plaisir qu'il y avoit de voir le grand nombre de personnes de qualité qui composaient l'Assemblée». C'est également au son d'une musique toute fonctionnelle qu'au collège des R.R. P.P. d'Arles, «le 26 du mois d'Aoust [...] tout le monde se rendit à l'église du collège des jésuites où il y avoit un concert d'instruments pour divertir l'Assemblée en attendant que l'on commençast». Mercure Galant du mois de Novembre 1681 et 1683 cité par Pierre Guillot, *Les Jésuites et la musique, le collège de la Trinité à Lyon 1565-1762, op. cit.*, p. 126.

non la musique des Jésuites – s'épanouira le mieux»⁶⁶⁴, nous y reviendrons dans le chapitre suivant.

⁶⁶⁴ Pierre Guillot, *Les Jésuites et la musique, le collège de la Trinité à Lyon 1565-1762*, op. cit., p. 125.

Chapitre 4 : Du geste au sens, le langage par la danse

Prélude : Des Dithyrambes Dionysiaques et caprioles sataniques à la mise en scène du roi-Apollon : la danse, une pratique controversée

Lyre dorée, où Phoebus seulement
Et les neuf Sœurs ont par également,
Le seul confort qui mes tristesses tue,
Que la danse oit, et toute s'esvertue
De d'obeyr, et mesurer ses pas
Sous tes fredons accordez par compas
Lors qu'en sonnans tu marques la cadance
De l'avant-jeu, le guide de la dance¹.

1. De la pyrrhique² à l'art du ballet de cour : la pratique de la danse sous Henri IV et Louis XIII

La danse, tout comme la musique, jouissait au XVI^e siècle d'une place de tout premier plan³. L'apprentissage musical et chorégraphique, préconisés par nombre d'humanistes dans la plupart des traités et méthodes d'éducation et d'art du paraître édités à l'époque répondait alors à des exigences sociales et politiques très marquées. Les nombreux contrats d'engagement de professeurs de musique et de danse en font foi, tout comme les différents chroniqueurs et mémorialistes qui rendent compte – tel Brantôme dans le cas de Marguerite de Valois – du talent déployé par les souverains et notables de la cour. Toutefois, au XVII^e siècle, l'apprentissage de la danse s'apparente également à une recherche de notabilité⁴.

¹ Pierre de Ronsard, *Œuvres choisies, avec des notes explicatives du texte et une notice biographique par Paul L. Jacob*, Paris, Garnier frères, 1841, p. 92.

² «A Sparte, la pyrrhique était la danse nationale par excellence, considérée, outre sa fonction religieuse dont le sens s'est oblitéré peu à peu, comme un élément essentiel de l'éducation générale et comme une préparation militaire. Les enfants l'apprenaient dès l'âge de cinq ans (Platon, *Lois*, XIV, 630 sq.). L'apprentissage, sous la direction de l'*hoplomachos* (le combattant sous les armes), comprenait des exercices préparatoires d'assouplissement allant même au renversement du corps en arrière jusqu'à saisir les chevilles avec les mains. Venait ensuite l'enseignement de la chironomie (port des bras et des mains), simulacre des gestes du combat. Il s'agissait d'une véritable danse puisque tous les mouvements étaient enchaînés sur un rythme donné par le joueur de flûte double, l'*aulos*. [...] A Athènes, la pyrrhique était aussi considérée comme entraînement physique et préparation militaire, "la danse guerrière par excellence" (Platon, *Lois*, VII, 814 sq.)». Paul Bourcier, *Histoire de la danse en Occident, op. cit.*, p. 39 et 40.

³ L'avènement du ballet de cour dans les années 1570 suscita sans nul doute un intérêt sans précédent pour l'art chorégraphique. Tout prince, courtisan et personnalité de haute extraction se devait de connaître la danse et de figurer aux bals, mais plus encore aux ballets. Aussi convient-il de maîtriser les danses alors en vogue. C'est pour répondre à cette nécessité que traités et manuels de pédagogie paraissent alors, tels que *l'Orchésographie et traicté en forme de dialogue par lequel toutes personnes peuvent facilement apprendre et practiquer l'honneste exercice des danses* de Thoinot Arbeau (alias Jean Tabourot).

⁴ «Dans un ouvrage curieux [...] qui s'intitule] *l'Orchésographie* [...], on voit que la danse, outre ses agréments corporels, avait une immense importance pour arriver à une position, à un mariage, ou simplement pour se faire

Dans l'esprit de la moyenne et grande bourgeoisie Parisienne, l'enseignement chorégraphique contribue à accéder au rang de la classe dirigeante et de la noblesse. Au même titre et conjointement à la musique, la danse était une sorte de "ticket d'entrée" dans le "Grand monde", un moyen d'obtenir une promotion d'ordre social. La soudaine et fulgurante carrière du favori de Louis XIII, de Luynes, en est un des plus fameux exemples. Son talent lui permit d'accéder à une situation des plus enviables à laquelle rien ne le prédestinait ; en témoigne Madame de Motteville :

Lequel, pendant qu'il était son page, trouva le moyen de se rendre si agréable et si nécessaire à tous les plaisirs, tous les exercices et tous les divertissements de ce jeune prince (...) que la liberté avec laquelle il vivait avec lui l'éleva enfin à la dignité de Connétable⁵.

L'éducation tant d'Henri IV que de son fils Louis XIII, (ainsi que celle du futur Louis XIV), l'atteste : au XVI^e comme au XVII^e siècle, la danse est considérée, avec l'apprentissage des armes et l'équitation, comme l'une des disciplines indispensables à l'éducation de toute personne de haute lignée.

Cette conception semble s'inspirer de la pensée antique, alors en vogue, et notamment de Socrate. Platon considérait déjà la danse comme un excellent moyen «d'être agréable aux dieux et de les honorer»⁶, et d'atteindre ainsi l'équilibre et l'harmonie. Pour Socrate, elle était surtout un moyen de développer la maîtrise de soi et une manière de se préparer à l'art militaire. «Ceux qui honorent le plus bellement les dieux par la danse sont aussi les meilleurs au combat»⁷, indiquait-il alors.

Pour lui, la danse est un exercice qui «donne au corps de justes proportions». C'est la source de la bonne santé ; les pythagoriciens tiennent qu'elle «chasse les mauvaises humeurs de la tête» (Polydore, *Pythagore*, 32). Anacréon dit dans une chanson : «Quand un vieillard danse, il garde des cheveux de vieillard, mais son cœur est celui d'un jeune homme»⁸.

Ainsi, Alexander Bland note-t-il que :

Les Spartiates semblent avoir poussé la chorégraphie jusque dans de véritables combats. «La musique accompagne ce peuple dans tous ses mouvements, écrit Lucien. Les Spartiates avancent sur l'ennemi à un pas presque cadencé et, pendant la bataille, après que la flûte a lancé le signal strident de l'attaque, le rythme et la mélodie déterminent les mouvements des guerriers. Et ils marchent en si bon ordre aux accents de la musique qu'en tout temps ils surpassent tous les autres au combat»⁹.

bien venir des dames auxquelles il fallait plaire», indique Ludovic Celler. «Chacun, au reste, paraît savoir l'importance qu'il y avait à bien danser, à bien se tenir, à bien monter à cheval. Plaire était l'idée fixe de chacun [...]». Ludovic Celler, *Les origines de l'opéra et le ballet de la Reine (1581). Etudes sur les Danse, la Musique, les Orchestre et la Mise en scène au XVI^e siècle avec un aperçu des progrès du drame lyrique depuis le XIII^e siècle jusqu'à Lully*, Paris, Didier et C^{ie}, 1868, p. 44, 45 et 46.

⁵ Françoise de Motteville, *Mémoires de Madame de Motteville sur Anne d'Autriche et sa cour*, <http://www.voltaire-integral.com/La%20Bibliotheque/Histoire/Motteville>, p. 3.

⁶ Platon, *Lois*, VII, p. 796, cité par Paul Bourcier, *Histoire de la danse en Occident, op. cit.*, p. 30.

⁷ *Ibidem*.

⁸ Citation empruntée à Paul Bourcier, *Ibidem*.

⁹ Citation empruntée à Alexander Bland, *Histoire du ballet et de la danse en Occident*, Paris, Editions Alban Michel, 1977, p. 22.

A Sparte, dès le VII^e siècle avant Jésus-Christ, l'éducation fera ainsi une large place à la danse. Il en sera de même en Europe et en France aux XVI^e et XVII^e siècles, en témoigne Monsieur de Saint-Hubert, dans sa *Manière de composer et faire réussir les ballets* : «chacun savait qu'il est nécessaire pour pollir un jeune gentilhomme qu'il aprenne à monter à cheval, à tirer des armes et à danser»¹⁰. La danse contribue à édifier l'être, à «former le corps pour qu'il soit en harmonie avec l'esprit conformément au principe des Anciens qui constituaient la référence depuis la Renaissance»¹¹ ; le fortifier¹² afin d'«arracher les mauvaises actions qu'une négligente nourriture aurait enracinée»¹³.

La danse est également, nous l'avons évoqué auparavant, un exercice et un «passage» obligé, pourrait-on dire, pour quiconque souhaite faire partie de l'entourage royal. Elle est un moyen de briller en société pour qui sait en user, lors des bals royaux et des ballets de cour. Epreuve royale «obligatoire» s'il en est, c'est un moyen de se faire valoir auprès du souverain, de garantir sa position sociale¹⁴. Toutefois, arme à double tranchant, la danse pouvait tout à la fois permettre de gagner l'admiration et l'estime de ses pairs, à celui qui en avait une parfaite maîtrise, ou précipiter la chute du malhabile qui pouvait y perdre en prestige et devenir objet de railleries. Afin d'atteindre la maison du roi Louis XIII, de son frère Gaston d'Orléans ou du Cardinal Richelieu, des dispositions certaines en danse s'avèrent donc indispensables : «Etre page de la Chambre du Roy, page de la petite Escurye du Roy ou encore page de la Maison militaire du cardinal-duc, implique que le titulaire de cet office

¹⁰ Nicolas de Saint-Hubert, *La manière de composer et faire réussir les ballets*, Paris, Fr. Targa, 1641, p. 3. Pour Saint-Hubert, le ballet, l'équitation et l'escrime étaient les trois exercices qui convenaient à la noblesse et tous trois fournissaient d'excellentes occasions de jouer au courtisan modèle, de montrer ses prouesses au souverain afin, espérait-on, de bénéficier de ses largesses. Rappelons, à ce propos, qu'être courtisan est un véritable métier, selon l'expression de Sully : «il fut question pendant notre séjour en Béarn que de réjouissances et de galanteries. J'appris [...] le métier de courtisan dans lequel j'étais fort neuf». Maximilien de Béthune, duc de Sully, *Mémoires*, *op. cit.*, tome I, p. 21.

¹¹ Eugénia Roucher, «Entre le *bel estre* et le *paroistre* : la danse au temps de Louis XIII» in *Au temps de Louis XIII*, *op. cit.*, p. 84.

¹² Il était indispensable de travailler et maintenir son corps sain afin de pouvoir livrer batailles puisque «dans ces temps [...] l'adresse et la force corporelles étaient choses précieuses desquelles dépendait très souvent la vie elle-même» indique Ludovic Celler. Ludovic Celler, «Conférence sur le Ballet Comique de la Reine», cité par Eugénia Roucher, *Ibidem*. «Les principes sont pareils de la danse et de la guerre» lit-on dans le livret du *Ballet du Roy*, 1623, p. 56 ; «la guerre est une danse fière et majestueuse ; la danse une guerre douce et plaisante» souligne encore le *Mercure Galant*, Extraordinaire de juillet, p. 19-20, références empruntées à Eugénia Roucher. *Ibidem*.

¹³ François de Lauze, *Apologie de la danse et la parfaite methode de l'enseigner tant aux Cavaliers qu'aux dames*, fac-similé de l'édition de 1623, Genève, Minkoff, 1977, p. 23.

¹⁴ Nous avons déjà mis en évidence l'importance de la musique dans l'éducation des courtisans – qui s'est traduite par le développement de la pratique du chant (air de cour) et du luth (transcriptions d'œuvres vocales polyphoniques, airs de cour au luth). Il faut de même signaler à nouveau que, selon les préceptes humanistes, le courtisan se devait de savoir danser : «savoir danser représentait alors un signe d'accomplissement social, un exercice vertueux et moral, qui dans un contexte festif, soulignait les différences de rang». Roy Strong, *Les fêtes de la renaissance (1450-1650) : art et pouvoir*, *op. cit.*, 1991, p. 119. Roy Strong souligne en outre que «dans de nombreux cas, il était demandé au public de pouvoir lire et reconnaître les significations contenues dans les diverses figures du ballet» ; les figures géométriques, par exemple, qui pouvaient contenir un message allégorique lors de certains ballets et que le courtisan se devait de déchiffrer. *Ibidem*.

montre quelque aisance en la science de l'entregent. Qui plus est, une fois engagés, ces officiers bénéficient d'une formation continue en la matière, sous la conduite de maîtres à danser»¹⁵. Il en va de même des courtisans qui souhaitent conserver leur notoriété et leur position sociale. Ainsi, lors du *Bal donné par la reine Marguerite au sujet du mariage de Loüis XIII avec l'Infante d'Espagne*, en 1612, «la Reine ordonna à Monsieur le Chevalier de Guise de commencer à danser les courantes, ce qu'il fit avec Mademoiselle de Vendosme. Après les courantes, la Reine fit danser les canaries à Madame et Monsieur d'Elbeuf. Les gaillardes achevées, la Reine commanda à Madame de recommencer un bransle avec le duc de Pastrane»¹⁶.

A l'instar des nobles courtisans, ainsi que des domestiques des Grands, la bourgeoisie de l'époque prend conscience de l'impact social de la danse. Comme le note Philippe Cabrié-Rambouze,

la promotion sociale dans la bourgeoisie s'exerce souvent par des jeux d'alliances matrimoniales. Lorsqu'un commerçant enrichi – se faisant appeler *honorabile homme* ou *noble homme* – s'introduit dans la domesticité d'un Grand, il lui plaît à rêver d'une alliance avec un aristocrate désargenté, en lui offrant sa fille, pourvue d'une dot conséquente¹⁷.

Toutefois, l'apport d'une dot, aussi substantielle soit-elle, ne suffit pas ; pour qu'une telle union puisse être envisageable, il convient en effet de donner à la jeune fille une éducation digne de son époux et d'accorder, de fait, une large part à l'apprentissage de la musique et de la danse. En effet, «un aristocrate hésitera à s'abaisser à épouser une jeune femme non initiée aux convenances sociales en usage à la cour, parmi lesquelles se situe l'art du ballet»¹⁸. A ce sujet, Tallemant des Réaux met en évidence, dans une de ses *Historiettes*, que lorsque nobles et bourgeois venaient à se rencontrer durant ces bals royaux ou princiers, il pouvait en résulter quelques petits frottements : «Mme Aubert... l'ayant pris à danser, il [Monsieur de Roquelaure] se tourna vers un homme de la Cour : “Mon gouverneur”, luy dit-il tout haut, “danseray-je avec cette bourgeoise ?”... sur ce, on fit un vaudeville»¹⁹.

Le succès de la danse touchait ainsi toute la société ; tous couraient au bal et au ballet, quelle que soit leur condition. Et que ce soit par plaisir, pour répondre aux exigences du

¹⁵ A. N., M. C., XLII, 67, 30 avril 1625 : Angot Alain, maistre à dancier des pages de la petite escurye du Roy ; XLV, 179, 2 février 1642 : Annynet François, maistre à dancier des pages de la chambre du Roy, références empruntées à Philippe Cabrié-Rambouze, *Pratiques Musicales officielles au temps de Louis XIII, contribution à l'histoire sociale de la musique française, op. cit.*, volume II, p. 234-235.

¹⁶ A. N., O¹ 3260 : *Bal donné par la reine Marguerite au sujet du mariage de Loüis XIII avec l'Infante d'Espagne, Et celuy de l'Infant d'Espagne avec Madame de France, 1612*, référence empruntée à Philippe Cabrié-Rambouze, *Pratiques Musicales officielles au temps de Louis XIII, contribution à l'histoire sociale de la musique française, op. cit.*, p. 235.

¹⁷ *Ibid.*, p. 227.

¹⁸ *Ibidem.*

¹⁹ Gédéon Tallemant de Réaux, *Historiettes, op. cit.*, tome II, p. 376.

temps, ou par souci d'ascension sociale, les *Documents du Minutier Central* attestent de cet engouement : tous ou presque cherchent à atteindre un certain niveau, une certaine prestance et beaucoup – membres de la famille royale, aristocrates et bourgeois – s'attacheront, pour ce faire, les services d'un maître à danser²⁰.

Fut présent en sa personne Robert Desroziers, maistre joueurs d'instruments à Paris (...), lequel a promis et promet par ces présentes à honorable homme Pierre Mignon, cordonnier et valet de chambre de Monseigneur le Prince (...), à ce présent, acceptant de monstrier et enseigner à Jeanne Mignon, fille dudit Mignon, toutes sortes de dances qui se peuvent dancier et ce, jusques à entière perfection (...) ou qu'elle soit pourvue par mariage²¹.

Les *Historiettes* de Tallemant des Réaux constituent une fois encore l'un des principaux témoignages de cette "folie" pour l'art chorégraphique et confirment l'emprise véritable de la danse sur la société française à l'époque d'Henri IV et Louis XIII. La danse était partout, dans toutes les couches sociales, dans toutes les contrées de France. Nobles, bourgeois, laquais, hommes et femmes, tous dansaient. «S'*entregenter* semble [avoir été] ainsi la préoccupation majeure de la bonne société»²² ; les contemporains de Tallemant des Réaux dansaient quasiment tous. Certains faisaient de bien piètres danseurs, tels Crillon à qui l'on tenta en vain d'apprendre se mouvoir : «ce Crillon, comme on lui montrait à danser et qu'on lui dit : "Pliez, reculez" ; "Je n'en ferai rien", dit-il, Crillon ne plia ni ne recula jamais»²³ ; ou Ruvigny «qui n'estoit nullement homme de bal»²⁴, et Bassompierre qui, aux dires de des Réaux, dansait mal et dont Montmorency se moquait fort ; ou encore Langey qui, «après le congrès qui le ridiculisa eut l'effronterie d'aller au bal ; on le pria par malice à danser ; ce fust une huée étrange»²⁵. D'autres, au contraire, excellaient dans cet art, tels Marguerite de Lorraine, Julie d'Angennes, «fort aimable personne et qui dansoit admirablement»²⁶, le Marquis d'Alluye «aussi bien dansant que personne de cour»²⁷, d'Ablancourt qui, «aux noces de sa fille se mit à danser la Pavane et on dit qu'il n'y a jamais rien eu de plus plaisant»²⁸, la Vicomtesse de l'Ile qui «danse admirablement bien, en un mot comme une Basse-Brette, car,

²⁰ Afin de pouvoir briller en société, nobles et bourgeois gravitant dans l'orbite royale firent appel à des baladins et des maîtres à danser que la vogue de l'art chorégraphique avait désormais rendus indispensables. «Le corps d'un danseur, amateur ou professionnel peut importe, à la fois matière brute et œuvre finie, se sculptera dans les salles des maîtres et les Académies à force de travail assidu et d'exercice quotidien [...]. Maîtrisant peu à peu la technique, il gommara l'effort et dansera avec une négligence nullement affectée, apanage des danseurs accomplis». Eugénia Roucher, «Entre le *bel estre* et le *paroistre* : la danse au temps de Louis XIII» in *Au temps de Louis XIII, op. cit.*, p. 94.

²¹ Madeleine Jurgens, *Documents du Minutier Central concernant l'Histoire de la Musique (1600-1650), op. cit.*, tome I, p. 454.

²² Philippe Cabrié-Rambouze, *Pratiques Musicales officielles au temps de Louis XIII, contribution à l'histoire sociale de la musique française, op. cit.*, p. 235.

²³ Gédéon Tallemant de Réaux, *Historiettes, op. cit.*, tome I, p. 12

²⁴ *Ibid.*, tome I, p. 631.

²⁵ *Ibid.*, tome II, p. 893.

²⁶ *Ibid.*, tome I, p. 457.

²⁷ *Ibid.*, tome II, p. 742.

²⁸ *Ibid.*, tome II, p. 243.

en ce pays-là [la Basse-Bretagne] elles sont grandes danseuses»²⁹, Madame de Launay qui «réussissait admirablement bien au bal, car elle dansoit fort bien»³⁰, ou encore et enfin Sully lui-même : «c'étoit une de ses folies que la danse. Tous les soirs jusqu'à la mort d'Henri IV, un nommé La Roche, valet de chambre du Roi, jouait sur le luth les danses du temps et Monsieur de Sully les dansoit tout seul, avec je ne sais quel bonnet extravagant sur la tête [...] on l'applaudissait bien qu'il eût mauvaise grâce»³¹. De nombreux autres exemples pourraient encore être cités ; toutefois, ces quelques mentions peuvent déjà nous permettre d'apprécier quel fut l'engouement pour la danse, pour les bals, les soirées mondaines et les ballets. Tous voulaient en être, participer, se montrer. Blessés, femmes enceintes prêtes à accoucher, vieillards, malades, tous se précipitaient au bal en dépit de tout.

Combien d'intrigues galantes se nouèrent, dès lors, durant ces bals et réunions ? Tallemant des Réaux en cite encore quelques-unes, dont «celle de la fille de la présidente Aubry qui s'éprend d'un beau danseur»³² ; de lui-même «qui s'amourache d'une demoiselle Mourion»³³ ; ou celle de «Saugeon qui à la sortie du bal, tue sa maîtresse au lieu du frère de celle-ci»³⁴. Rien d'étonnant à ce qu'en ces assemblées, d'aucuns virent prétextes à la dépravation des mœurs, à la luxure et aux tromperies, intrigues et adultères. Pour certains, ces soirées portaient leur lot de péchés et menaient l'homme à sa perte. Tallemant des Réaux en témoigne à nouveau : «vers 1659, le curé de Saint-Paul s'avisait une fois de faire un prosne contre la danse ; elle [Madame Pilou] l'alla trouver et lui dit “Mon bon ami, vous ne savez ce que vous dites. Vous n'avez jamais esté au bal”...»³⁵.

2. La danse, un art aux influences néfastes ?

Bien qu'à l'instar de Madame Pilou, que cite l'auteur, nombre d'aristocrates et bourgeois, jusqu'au souverain, voyaient en la danse un moyen agréable de se divertir et d'accéder, ou de renforcer, une place notable au sein de la société, la danse, tout comme la musique, avait ses opposants. A une époque fragilisée par les dissensions religieuses, les thèses sur les effets néfastes de la danse allaient bon train. Moyen de se différencier et de se placer à l'encontre de ses rivaux, moyen de propagande religieuse, la danse tenait bel et bien une place de choix dans les écrits des XVI^e et XVII^e siècles, non seulement dans les traités

²⁹ Gédéon Tallemant des Réaux, *Historiettes*, *op. cit.*, tome II, p. 732.

³⁰ *Ibid.*, tome II, p. 856.

³¹ *Ibid.*, tome I, p. 49.

³² *Ibid.*, tome II, p. 474.

³³ *Ibid.*, tome II, p. 1172 (note 10).

³⁴ *Ibid.*, tome II, p. 673.

³⁵ *Ibid.*, tome II, p. 173.

théoriques humanistes, mais également dans les essais théologiques, tant protestants que catholiques.

2-1. La danse et le ballet de cour : reflets du “Bransle des cieux” ou simulacre de l’harmonie céleste

Selon Thoinot Arbeau, le rôle du danseur est semblable à celui d’un Orateur :

principalement tous les doctes tiennent que la danse est une espèce de Rhetorique muette, par laquelle l’Orateur peult par ses mouvements, sans parler un seul mot, se faire entendre et persuader aux spectateurs, qu’il est gaillard, digne d’estre loué, aymé et chery³⁶.

En effet, pour les théoriciens de la Renaissance, la danse doit être considérée comme un langage à part entière. Par ses mouvements, ses postures et ses gestes, le danseur parvient à exprimer des sentiments, des idées, jusqu’aux plus «secrettes [sic] pensées»³⁷, que les autres arts, nés toutefois du même souci d’imiter la Nature – prise dans un sens large, englobant tout à la fois : le monde terrestre, l’univers, mais également la nature humaine – tels la peinture ou la sculpture ne sauraient signifier. La danse «[...] va jusqu’à exprimer la Nature des choses, et les habitudes de l’âme, qui ne peuvent tomber sous les sens que par ces mouvements»³⁸, déclare Claude-François Ménéstrier. Et l’auteur d’ajouter plus loin que les mouvements du corps «sont les Interpretes des Passions et des sentiments d’intérieurs»³⁹. Michel de Pure voit également, dans l’art chorégraphique et le ballet un miroir, «qui reflète le monde, qui fait revivre l’histoire, qui dévoile les plus profonds mystères de la Nature, de la Morale et de l’Homme»⁴⁰. Quant à Mersenne, il expose en 1636, dans son *Harmonie Universelle*,

l’utilité de la danse, à des fins jusqu’alors méconnues par les inventeurs de ballets. Cet art pourrait être entièrement rénové, croyait-il si l’on voulait s’en servir pour la médecine, pour l’étude des cieux où la contemplation du mouvement des corps célestes à travers les figures de la danse dépasse le simple intérêt de la pédagogie, puisque par ce moyen on peut s’élever à «L’Autheur de l’Univers qui est le grand maistre du Ballet» ; il voyait aussi dans la danse un moyen pour étudier les sciences appliquées telles que la mécanique et la perspective, et enfin pour la création d’un langage universel⁴¹.

Selon les théoriciens des XVI^e et XVII^e siècles, la danse pouvait ainsi permettre de tout exprimer, de rendre tout visible, «[...] et représenter dans son miroir de gestes et de

³⁶ Jean Tabourot (sous le pseudonyme de Thoinot Arbeau), *Orchésographie*, *op. cit.*, p. 5.

³⁷ «Comme la Poésie est un vray tableau de nos passions et la Peinture un discours muet véritablement, mais capable néantmoins de reveiller tout ce qui tombe dans notre imagination : ainsi la Danse est une image vivante de nos actions, et une expression artificielle de nos secrettes pensées». Guillaume Colletet, *Le Grand Ballet des effects de la Nature*, Paris, 1632, p. 1 ; référence empruntée à Margaret M. Mac Gowan, *L’art du ballet de cour en France 1581-1643*, *op. cit.*, p. 12.

³⁸ Claude-François Ménéstrier, *Des ballets anciens et modernes selon les règles du théâtre*, Paris, 1682. Reprint Genève, Minkoff Reprint, 1972, p. 41.

³⁹ *Ibidem*.

⁴⁰ Michel de Pure (Abbé), *Idée des spectacles anciens et nouveaux*, Paris, 1681. Reprint Genève, Minkoff Reprint, 1972, p. 211-212.

⁴¹ Analyse réalisée par Margaret M. Mac Gowan, *L’art du ballet de cour en France 1581-1643*, *op. cit.*, p. 14.

mouvements la vie d'une époque⁴² dans toute sa complexité : sa philosophie, sa politique et ses mœurs»⁴³.

A la suite des théoriciens, les musiciens s'intéressèrent bien vite au pouvoir de la danse.

Selon Jean-Antoine de Baïf et ses collaborateurs,

le but principal de la musique et de la danse était le même : l'imitation des sentiments et des passions ; de plus, les effets produits par la musique et par la danse étaient analogues. [...] Par l'emploi d'une musique qui imitait exactement les proportions de l'harmonie des sphères on croyait au XVI^e siècle pouvoir, comme les anciens, attirer les influences planétaires sur l'âme humaine [...]. Ce que l'on cherchait surtout c'était le moyen d'exercer une action sur les passions de l'homme et d'attirer sur la terre l'harmonie céleste que l'âme de l'homme avait une fois connue et par conséquent qu'elle recherchait toujours⁴⁴.

Ils tentèrent alors de faire revivre le drame ancien par l'union de la poésie et de la musique dans un premier temps, avant de s'intéresser, dans une même logique, à la danse. Ainsi, des expériences menées à l'Académie de Musique et de Poésie dans les années 1570-1580, sous l'impulsion de Jean-Antoine de Baïf, naquit le ballet de cour. Fusion de tous les arts, spectacle total, «qui par sa nature composite pouvait, croyait-on alors, tout exprimer, tout représenter et tout expliquer jusqu'aux mystères les plus profonds de la nature»⁴⁵, le ballet de cour était pensé comme la «réalisation dramatique d'une harmonie imitée de celle des cieux»⁴⁶. Représentée dans un décor éphémère, sur les planches d'un théâtre, Margaret Mac Gowan note toutefois que cette réalisation – sorte d'incantation afin que s'établisse un transfert de l'harmonie des sphères dans le monde terrestre – n'avait rien d'éphémère pour les contemporains de Baïf et de ses musiciens, «ses effets devaient se prolonger dans la vie réelle au-delà du moment de la représentation théâtrale»⁴⁷.

Cette vision idyllique et néoplatonicienne ne fut toutefois pas du goût de tous les théoriciens qui travaillèrent sur la danse. La Renaissance voit sourdre, en effet une polémique morale et religieuse de la danse. «Le chœur des astres, la conjonction des planètes et des étoiles fixes, leur société harmonieuse, leur admirable concert, sont les modèles de la

⁴² C'est également ce que souligne Eugénia Roucher dans son étude lorsqu'elle écrit qu'«au service de la collectivité et de l'individu, la danse reflète la société. Que ce soit dans les rondes en chaîne fermée où la communauté au coude à coude, dansant les mêmes pas, atteste de la cohésion de ses membres ou que, dans les danses en chaîne ouverte l'individu se détache et se met en valeur, il s'agit toujours de pratiques qui révèlent la façon dont les membres d'un groupe conçoivent leur relation avec autrui». Eugénia Roucher, «Entre le *bel estre* et le *paroistre* : la danse au temps de Louis XIII» in *Au temps de Louis XIII, op. cit.*, p. 83. Sur cette question, voir également Yves Guilcher, «La danse renseigne sur plus qu'elle-même», *Danse et société : actes du colloque, Toulouse, 29 octobre 1988*, Toulouse, Conservatoire Occitan, 1992, pp. 8-26.

⁴³ Margaret M. Mac Gowan, *L'art du ballet de cour en France 1581-1643, op. cit.*, p. 15.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 18-19.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 22.

⁴⁶ *Ibidem.*

⁴⁷ *Ibidem.*

première danse», écrivait Lucien dans son *Traité de la danse*⁴⁸, alimentant ainsi la pensée néoplatonicienne qui voulait que la danse humaine et le ballet soient bien une imitation de la nature, et qui plus est du «Bransles de Cieux». La Tour d'Albenas, Tuccaro, ou encore l'auteur de l'*Apologie de la Jeunesse*⁴⁹, considèrent à sa suite que la première danse était née de l'imitation de la rotation et des mouvements des astres. Les détracteurs de la danse, notamment les théoriciens réformés, émirent toutefois des hypothèses bien différentes – nourrissant, quant à eux, la thèse selon laquelle la danse est pernicieuse, voire contre-nature, en tout cas néfaste pour l'homme. Ainsi en va-t-il de Lambert Daneau, l'un des plus virulents détracteurs de l'art chorégraphique et orchestique, qui évoque à son tour, dans son *Traité des danses*, l'origine cosmique des danses, mais à des fins bien différentes :

[...] si ce n'est qu'on nous veuille alléguer ce qui est du tout ordinaire, de la révolution des estoiles, s'entresuivantes l'une l'autre en leur rang, ordre et mesure. Car il y en a qui estiment que l'invention des danses vienne de là : mais ce sont abus. S'il fallait ensuivre l'ordre et le branle mesuré des créatures, ce serait d'y prendre exemple, non pas de follatrer et gambader avec telle suite de vices [...]. Quitter ainsi toute modestie [...] faire les fols et s'abandonner à des insolences si dommageables : c'est sortir de notre création, et ne servirent à cela tous ces luminaires celestes, [...] que de nous faire honte et reproche devant Dieu⁵⁰.

Comme le souligne Marie-Joëlle Louison-Lassablière, «si [l'auteur] récuse cette explication, c'est parce que les humains ne savent pas suivre la bonne mesure et qu'ils font injure à Dieu en ne prenant pas modèle sur sa création»⁵¹. En dansant à sa mesure, l'homme cherche à défier Dieu, commettant en cela un sacrilège. Les danses ne sont que de pâles copies de l'organisation cosmique, du ballet des cieux réglé par le Créateur ; pire encore, elles semblent avoir été inspirées à l'homme par Satan. Ces deux visions – théologiques – de la danse – reflet du ballet des astres pour les uns, contrefaçon de l'ordre divin pour les autres – témoignent des dissensions inhérentes à cet art. Cette question ne fut toutefois pas le seul point de désaccord entre les deux camps. D'autres arguments vinrent apporter du grain à moudre à cette controverse tant religieuse que politique.

2-2. Paradis d'amour et Saint-Barthélemy : la danse, un mal à proscrire

«On peut sans contexte parler de fécondité de la dissension religieuse à propos de la polémique suscitée aux XVI^e et XVII^e siècles par la pratique chorégraphique»⁵². Pour s'en convaincre, il n'est que de prendre en considération les admonestations en tout genre qui se

⁴⁸ Lucien cité par Marie-Joëlle Louison-Lassablière, *Etudes sur la danse de la Renaissance au siècle des Lumières*, Paris, L'Harmattan, 2003, p. 177.

⁴⁹ Voir Marie-Joëlle Louison-Lassablière, *Ibid.*, p. 123.

⁵⁰ Lambert Daneau, *Traité des danses, Auquel est amplement resolve la quetion, assavoir s'il est permis aux Chrestiens de Danser*, Genève, F. Estienne, 1579, p. 84-85.

⁵¹ Marie-Joëlle Louison-Lassablière, *Etudes sur la danse de la Renaissance au siècle des Lumières, op. cit.*, p. 177.

⁵² *Ibid.*, p. 115.

développent contre la danse. «Canons conciliaires ou synodaux, bulles, décrétales, écrits exégétiques ou missives épiscopales [...]. Elles émanent toujours d'instances officielles qui tentent de contenir les débordements des laïcs et de les amener à calquer leur attitude sur celle des dignitaires ecclésiastiques»⁵³. Traités et ouvrages d'obédiences protestante ou catholique se multiplient également, chacun exposant des avis divergents⁵⁴. Ces défenseurs louent la danse comme moyen de divertissement, de plaisir collectif et vantent son rôle pour assurer la cohésion sociale. D'autres rédigent, au contraire de véritables réquisitoires, discréditant la pratique de la danse, considérée comme un vice – instrument de péché et invitation à la lubricité – cherchant à la réglementer⁵⁵, voire à l'interdire tout bonnement⁵⁶ ; par ce biais,

⁵³ Marie-Joëlle Louison-Lassablière, *Etudes sur la danse de la Renaissance au siècle des Lumières, op. cit.*, p. 161.

⁵⁴ «Pour définir une éthique, les auteurs convoquent alors tous les textes antiques, profanes ou bibliques, qui abordent le sujet». Voir Marie-Joëlle Louison-Lassablière, *Feuillets pour Terpsichore : la danse par les textes du XV^e au XVII^e siècle, op. cit.*, p. 79.

⁵⁵ A l'image de l'ordonnance de Charles IX datée du 13 septembre 1561 et par laquelle les danses publiques les jours de fêtes religieuses ainsi que celles du dimanche furent interdites.

⁵⁶ Autour de cette querelle religieuse portant sur la danse, trois types d'ouvrages seront écrits et publiés :
- Les écrits à caractères moraux cherchant à décrier ou proscrire l'art chorégraphique tels *Le Traicté des Danses. Auquel il est monstré que les danses sont accessoires de paillardise, et par ainsi que d'icelles ne doit estre aucun usage entre les Chrestiens* de Thomas Chesneau paru en 1564, le *Traité des danses, Auquel est amplement resolve la quetion, assavoir s'il est permis aux Chrestiens de Danser* de Lambert Daneau publié à Genève en 1579 ou le *Traitté contre les danses* de Jehan Boiseul édité à La Rochelle en 1606.

A ces auteurs huguenots répondirent également certains auteurs catholiques tels Guillaume Paradin et son *Le blason des danses*, Paris, 1566 ainsi que, plus tardivement, Antoine Robert avec son *L'Anti-balladin ou sommaire démonstration des maux, folies et abus de la danse*, paru chez E. Tantillon à Lyon en 1611 ou Jean-Baptiste Gerberon et son *Jugement du bal et de la danse* publié à Paris en 1678. Après l'Edit de Nantes, les écrivains protestants abordèrent peu le sujet de la danse ; «en revanche, les catholiques, sous l'effet de la Contre-Réforme, réaffirment avec vigueur les valeurs religieuses. Leurs propos constituent une surenchère par rapport aux déclarations des réformés dont ils reconduisent les principaux arguments jusqu'à l'outrance».

- Les écrits apologétiques émanent, quant à eux, de Catholiques modérés tels Bérenger de La Tour d'Albenas, *La Choréide, autrement Louenge du Bal aux Dames* édité à Lyon par J. de Tournes en 1556 ou encore l'*Apologie de la Jeunesse, sur le fait et honneste recreation des danses. Contre les calomnies de ceux qui les blasment* d'auteur anonyme paru en 1572, ouvrage virulent à l'encontre des opposants de la danse.

L'auteur prend ici «le contre-pied systématique des arguments émis par les réformés pour en démontrer la vanité ou la partialité. Sa position personnelle est toute en nuances, puisqu'il considère que "selon l'affection et intention des danseurs, la danse est bonne, ou mauvaise" et que "paillardise peut estre sans danse". Loin d'être un extrémiste, il cherche à convaincre par l'évidence et le bon sens».

- Quant aux ouvrages didactiques, ils ont pour titre l'*Orchésographie et traicté en forme de dialogue par lequel toutes personnes peuvent facilement apprendre et practiquer l'honneste exercice des dances*, du Chanoine Jehan Tabourot, alias Thoinot Arbeau, paru en 1589 et *Trois dialogues de l'exercice de saulter et voltiger en l'air de Archange Tuccaro*, Paris, Claude de Monstroeil, 1599.

Explications techniques et conseils à l'attention de celles et ceux qui aiment pratiquer la danse et voudraient se perfectionner dans cette discipline sont alors prodigués. «Tabourot et Tuccaro se placent d'ailleurs au-dessus de la polémique proprement dite : il s'agit pour eux de transmettre une tradition chorégraphique qui lui est antérieure et qu'ils espèrent voir se perpétuer au-delà des dissensions momentanées dont elle est l'objet».

Voir Marie-Joëlle Louison-Lassablière, *Etudes sur la danse de la Renaissance au siècle des Lumières, op. cit.*, p. 116-120 et p. 125-128. A ces titres nous pouvons également ajouter d'autres ouvrages indispensables à quiconque souhaite étudier la danse et les ballets au temps d'Henri IV et Louis XIII comme : l'*Apologie de la Danse* (1623), *La Manière de composer et faire réussir les ballets* de Saint-Hubert, ou encore –l'*Harmonie Universelle* de Marin Mersenne, et des textes plus tardifs tels *Les Memoires ... divisez en trois parties, contenant ce qu'il a vu de plus remarquable en sa vie depuis 1600* de Michel de Marolles ou les *Remarquables pour la conduite des ballets* du Père Claude-François Ménéstrier. Les mémorialistes et chroniqueurs du temps, Tallemant des Réaux, Malherbe, Bassompierre, ou Pierre de L'Estoile, nous ont également laissé certains témoignages qui, bien que souvent anecdotiques, nous permettent de mieux saisir la place de la danse, des bals et ballets de l'époque et les replacent dans leur contexte social. Les livrets enfin contenant l'argument, parfois les vers, et certaines précieuses indications relatives à la scénographie, aux danses utilisées alors, aux personnalités – tant

c'est un véritable affrontement culturel qui se joue. Les écrivains se querellent et se prennent à partie, en convoquant différents exemples et références, afin d'asseoir leurs points de vue et argumentations, comme ils le feraient au cours d'un débat oral. On peut se poser alors la question de l'origine de cette querelle. S'agit-il seulement d'une manière de s'affirmer⁵⁷ en adoptant une position adverse à celle de ces détracteurs ? Ou cette querelle est-elle symptomatique d'une "blessure" plus profonde d'où naquit ce rejet, fermement affirmé, de la danse ?

Dans l'ensemble, tous les protestants sont assez fortement défavorables à la danse⁵⁸, à l'instar de Calvin qui «compte la danse au nombre des scandales et la considère comme une manifestation de paillardise»⁵⁹ ; en témoigne la réaction de Jeanne d'Albret, fervente protestante et fidèle du réformateur, qui, après sa conversion, interdit la pratique de la danse dans son fief. Protestant également, l'un des plus virulents détracteurs de l'art chorégraphique, et défenseur des préceptes énoncés par Calvin à ce sujet, sera Lambert Daneau et son *Traité des danses*, œuvre d'importance pour notre propos, car le réformé dédia l'ouvrage au roi (alors encore) huguenot Henri de Navarre :

Sire, la vanité de l'esprit humain est telle que les plus clair voyans sont souvent en danger de se tromper, en prenant le vice pour la vertu : mais la malice surmonte de beaucoup la vanité, en ce qu'à son escient, si elle ne peut du tout faire de vice vertu, tant y a que pour la moins elle l'amointrit & déguise avec toutes les subtilités qu'elle peut inventer, pour s'endormir soy-mesme en son mal, et décevoir autrui par son mauvais exemple [...]⁶⁰.

musiciens, artistes, machinistes que courtisans – faisant partie de la distribution, peuvent nous offrir des clés nous permettant de mieux saisir les enjeux de tels spectacles. Toutefois ce ne sont là que quelques indications et notre liste ne se veut en rien exhaustive.

⁵⁷ La danse devient véritablement un des enjeux de ces guerres de religions qui déchirent la France dans la seconde moitié du XVI^e siècle. Chaque camp y va de ses textes, de ses références et de ses invectives contre le laxisme, ou la position controversée de l'autre.

⁵⁸ Michel-Edmond Richard relève ainsi que, «la duchesse de Bouillon, princesse souveraine de Sedan, reçoit des remontrances parce qu'elle a dansé au festin de noces de M. de Pouilly, et comme quantité d'autres personnes y ont fait de même, le consistoire prescrit une enquête». Michel-Edmond Richard, *La vie des protestants français de l'édit de Nantes à la Révolution (1598-1789)*, Paris, Les Editions de Paris, 1994, p. 55.

L'auteur relate également que les synodes prennent des décisions tranchées au sujet de la pratique de la danse : «En 1612, le synode provincial de Montauban décide qu'en cas de contravention, les délinquants seront, pour la première fois, privés et suspendus des saints sacrements ; pour la seconde, feront reconnaissance publique, un jour de dimanche ; et pour la troisième, y ayant obstination et opiniâtreté, seront excommuniés et retranchés de l'Eglise». Il est alors assez remarquable de noter que la musique instrumentale, accompagnant communément la danse, n'est, quant à elle, nullement proscrite : «En 1604, à Sedan, un fidèle se plaint que pendant les festins on appelle les joueurs d'instruments pour jouer chansons de musique de psaumes et autres chants de gaillardes, de branles, etc... Le consistoire déclare que le son des instruments est chose indifférente, et qu'on peut en user avec la modération requise aux chrétiens». *Ibidem*.

⁵⁹ Jean Calvin, *Des Scandales qui empeschent aujourd'hui beaucoup de gens de venir à la pure doctrine de l'Evangile et en desbauchent d'autres*, Genève, J. Crespin, 1550 et Jean Calvin, *Institution de la religion chrestienne (1541)*, Paris, Belles Lettres, 1936, chapitre III ; références empruntées à Marie-Joëlle Louison-Lassablière, *Etudes sur la danse de la Renaissance au siècle des Lumières*, op. cit., p. 165.

⁶⁰ Lambert Daneau, *Traité des danses, Auquel est amplement resolve la quetion, assavoir s'il est permis aux Chrestiens de Danser*, op. cit., p. 5.

L'enjeu de cette dédicace est tout autant d'ordre religieux que politique, il s'agit de convaincre le nouveau souverain d'interdire la danse au sein de sa cour, de s'éloigner ainsi des traditions des dynasties antérieures. Daneau flatte alors le nouveau roi, l'enjoignant de prendre exemple sur sa mère, et jouant ainsi sur la corde sensible. Lors de sa démonstration, l'auteur protestant présente au monarque une sorte de comparaison entre son enfance passée en Navarre dans les bonnes mœurs, encouragées par sa mère Jeanne d'Albret, et les vices⁶¹ qui ont pu l'entourer par la suite, lorsque les enfants Navarre ont vécu à la cour de France. Daneau tente de persuader le souverain «de prendre des décrets civils en application des lois qu'édicte la morale protestante»⁶², afin «d'asseurer en bien ceux qui ne sont pas encore desbauchez, ramener au chemin ceux qui s'estans aucunement esgarez se rendent toutesfois dociles et capables de raison, et convaincre les plus incorrigibles et opiniastres, afin de les retrancher finalement du troupeau et les tenir pour tels, non pas qu'ils se disent, mais qu'ils sont à la vérité, faisant profession de cognoistre Dieu, dit l'Apostre, mais les renians par œuvres»⁶³. L'intransigeance de l'auteur «répond au laxisme des catholiques»⁶⁴, prêts à contourner les interdits émis par leur hiérarchie, pour servir leurs intérêts politiques. C'est pourtant au nom de ces mêmes intérêts qu'il invite Henri de Navarre à envisager la question»⁶⁵ :

Sire ayant avec les dons excellens d'esprit et de jugement que Dieu luy a départis, receu si bonne et sainte nourriture dès sa premiere enfance entre les bras d'une Royne et mère si rare [...] aussi est-il tout necessaire [...] que vous y regardiez deprès, considérant quel avantage ou désavantage peut apporter à l'avancement ou à la diminution du Royaume de Dieu l'exemple bon ou mauvais de votre maison royale⁶⁶.

Le débat – moral, religieux, voire politique – sur la danse débute dans la seconde moitié du XVI^e siècle. Sous le règne d'Henri II de Valois, la danse tient une place de tout premier ordre ; le souverain, ainsi que Catherine de Médicis son épouse, en sont friands et tiennent à ce que, selon les préceptes humanistes chers à Castiglione, la danse soit enseignée à leurs

⁶¹ C'est ce que relève Daneau en parlant «des mauvais exemples des autres cours [...], les allechemens du monde, les vains propos des flatteurs. Lambert Daneau, *Traité des danses, Auquel est amplement resolve la quetion, assavoir s'il est permis aux Chrestiens de Danser*, op. cit., p. 6.

⁶² Marie-Joëlle Louison-Lassablière, *Etudes sur la danse de la Renaissance au siècle des Lumières*, op. cit., p. 162.

⁶³ Lambert Daneau, *Traité des danses, Auquel est amplement resolve la quetion, assavoir s'il est permis aux Chrestiens de Danser*, op. cit., p. 5.

⁶⁴ La dénégation de l'art chorégraphique est une manière aussi, pour les huguenots, de se démarquer des catholiques qui acceptent sans rechigner un art qu'il utilise, alors qu'ils devraient l'interdire, à des fins viles et répréhensibles : «face à la position très ambiguë des catholiques qui prétendent interdire certaines danses mais applaudissent les ballets de cour, les réformés adoptent une attitude radicale. Ils en viennent à condamner la danse à deux fins : d'une part se démarquer nettement de l'Eglise catholique en se portant seuls garants des valeurs morales, et d'autre part, émettre un point de vue unanime sur cette question afin de mieux souligner les incohérences et les dissensions des milieux catholiques. [...] Le rejet de la danse doit donc apparaître comme une spécificité de l'Eglise réformée. Il y va de sa crédibilité». Marie-Joëlle Louison-Lassablière, *Etudes sur la danse de la Renaissance au siècle des Lumières*, op. cit., p. 164.

⁶⁵ *Ibidem*.

⁶⁶ Lambert Daneau, *Traité des danses, Auquel est amplement resolve la quetion, assavoir s'il est permis aux Chrestiens de Danser*, op. cit., p. 5-6.

enfants. A ces fins, Catherine de Médicis invite à la cour de France des maîtres à danser de renom, italiens pour la plupart, tels Giovanni Francesco Giera, Pompeo Diobono⁶⁷, Virgilio Bracesco, Ludovico Palvello et surtout Baldassarino de Belgioso qui, une fois anobli après avoir été valet de chambre de la reine à partir de 1567, fit carrière à la cour sous le nom francisé de Balthazar de Beaujoyeux, auteur du très célèbre *Balet comique de la Royne* donné en 1581. Ces derniers initièrent les enfants royaux à l'art chorégraphique et participèrent à l'organisation des nombreux bals et mascarades qui furent donnés à la cour des souverains, ainsi qu'aux ballets de cour qui y naquirent.

Plus encore que sous les souverains précédents – François I^{er} en tête⁶⁸ – l'engouement pour la danse fut vif sous Henri II et Catherine. Les courtisans se mettent à danser et y initient leurs enfants ; les contrats passés avec les maîtres à danser se font de plus en plus nombreux, à l'image des gens de métier. Un genre nouveau se développa alors, nous l'avons évoqué, il s'agit du ballet de cour. De toutes les fêtes auliques, il fut le plus fastueux, le plus prestigieux également, car il symbolisait mieux que tout autre festivité l'union des arts ; cette organisation orchestrale se voulait, de plus, le reflet le plus parfait de l'harmonie des sphères. Bien vite toutefois, cette conception néoplatonicienne fit place à une autre manière d'envisager ce spectacle novateur. Catherine de Médicis prit rapidement conscience que le ballet de cour, porteur de valeurs politiques, pouvait être utilisé afin d'affirmer son autorité, puis celle de ses fils, à la mort de son époux⁶⁹. Un événement va d'ailleurs «mettre le feu aux poudres» et constituera le point de départ de nombreux écrits protestants à l'encontre de la danse. Il s'agit du ballet *Le paradis d'amour*, donné en 1572 à l'occasion des noces de Marguerite de Valois et d'Henri de Navarre⁷⁰, et dont nous avons déjà établi le récit dans une première partie. Ballet allégorique sur un thème d'actualité évident, les guerres de religion – qui composent ainsi le cadre de l'action – ce spectacle met à l'honneur le roi (le jeune Charles IX), exemple de bonté et garant de l'ordre, et – objet de scandale pour les réformés – semble légitimer les autorités catholiques et leurs décisions aussi radicales soient-elles : les pécheurs sont bien les

⁶⁷ Qui fut engagé par le maréchal de Brissac en qualité de professeur de danse de Charles IX à partir de 1554.

⁶⁸ Catherine de Médicis ne conseilla-t-elle pas à ses enfants de donner au moins deux bals par semaine à la cour afin d'occuper les nobles et de les tenir sous le joug de la monarchie ? Recommandation qu'elle tenait elle-même de son beau-père.

⁶⁹ Catherine de Médicis sera à l'origine du ballet politique (genre largement utilisé par Richelieu quelques années plus tard) et s'en servira «de façon très médiatique pour donner à ses invités ou à sa cour une lecture officielle des événements présents ou attendus». Marie-Joëlle Louison-Lassablière, *Etudes sur la danse de la Renaissance au siècle des Lumières, op. cit.*, p. 247.

⁷⁰ La dédicace de Lambert Daneau n'est bien évidemment pas anodine. Il s'adresse au roi de Navarre, personnage de premier plan, du fait de son rang. Mais il sollicite également un membre de la communauté huguenote qui fut présent durant cette terrible nuit meurtrière de la Saint-Barthélemy, une des personnalités qui souffrit le plus de voir les protestants venus assister à ces noces se faire ainsi assassiner. Daneau apostrophe également le jeune homme qui dut se cacher et abjurer afin de sauver sa propre vie.

huguenots et, bien que la fin adoucisse quelque peu le déroulement du ballet, leur place est en enfer.

Annonciateur des funestes événements qui suivront les festivités nuptiales ? D'aucuns envisagèrent ce ballet de cette manière. Ballet prophétique ? Il n'en fut, rien si l'on considère qu'au dehors du théâtre, ce n'est plus dans l'absolution royale que les "chevaliers" huguenots achevèrent leur combat, mais bel et bien dans le sang et la mort, en cette terrible nuit de la Saint-Barthélemy. Comment alors ne pas envisager l'amalgame que nombre de protestants ont pu faire, après ces sinistres événements, et qui les ont amené à dénigrer la danse. «Le ballet de cour apparaît comme une manipulation des esprits visant à camoufler les véritables intentions du pouvoir catholique»⁷¹, indique Marie-Joëlle Louison-Lassablière ; c'est aussi, pour les huguenots révoltés ou en état de choc, synonyme et métaphore de la mort. Pour les protestants, à l'instar de Lambert Daneau, la pratique de la danse est pernicieuse, mais assister à un ballet – «d'où il ne peut procéder que du mal»⁷² – en simple spectateur est tout aussi préjudiciable. Le ballet de cour mène le chrétien à la damnation et le voue aux enfers et à ses souffrances : ainsi, «si les Salomés du XVI^e siècle n'obtiennent plus en s'exhibant la décollation de Jean-Baptiste, elles précipitent en enfer l'âme de ceux qui regardent "car les faisans esclaves de voluptez, en les enlaçant de convoitises et amours ordes, ils arrachent, non une teste, mais une âme hors du Christ",»⁷³⁷⁴. Dans le *Traité des danses* de Daneau, l'épisode biblique du roi Hérode et de la danse de Salomé revêt une dimension emblématique ; la morale en est la suivante : Hérode, qui respectait Jean-Baptiste, n'aurait pas permis un sort si funeste et injuste à ce dernier sans l'intervention et l'ascendant néfaste de la danseuse et prostituée Salomé⁷⁵. «Il s'ensuit que tout roi qui ne veut pas commettre de telles exactions doit interdire à ses courtisans de danser et refuser de les distraire par des spectacles chorégraphiques»⁷⁶. Henri de Navarre prend alors les traits d'Hérode, les réformés – dont on souhaite la mort au sein du théâtre comme dans la réalité – prennent ceux de Jean-Baptiste, mort de la danse de la perfide Salomé. Dès lors, l'art chorégraphique incarne Salomé elle-même, le vice, la corruption des sens menant à la dépravation, à la damnation et à la mort des justes. Cet ennemi doit être anéanti et

⁷¹ Marie-Joëlle Louison-Lassablière, *Etudes sur la danse de la Renaissance au siècle des Lumières*, op. cit., p. 162.

⁷² Lambert Daneau, *Traité des danses, Auquel est amplement resolve la quetion, assavoir s'il est permis aux Chrestiens de Danser*, op. cit., p. 75.

⁷³ *Ibid.*, p. 65

⁷⁴ Marie-Joëlle Louison-Lassablière, *Etudes sur la danse de la Renaissance au siècle des Lumières*, op. cit., p. 173.

⁷⁵ Voir Lambert Daneau, *Traité des danses, Auquel est amplement resolve la quetion, assavoir s'il est permis aux Chrestiens de Danser*, op. cit., p. 19.

⁷⁶ Marie-Joëlle Louison-Lassablière, *Etudes sur la danse de la Renaissance au siècle des Lumières*, op. cit., p. 173.

Henri/Hérode, s'il veut sauver l'homme et conserver son juste discernement, doit en venir à bout : «aussi est-il impérieux de supprimer toutes les manifestations chorégraphiques : bals, ballets de cour, danses populaires... pour tenter d'enrayer la chute des âmes»⁷⁷. L'enjeu de la dédicace est de première importance pour Lambert Daneau ; «si Henri de Navarre proscrit la danse, il sera le véritable champion de la cause protestante»⁷⁸, le garant véritable de l'harmonie du monde tel que Dieu l'a souhaité, protégeant ses sujets des tentations, du vice, et donc du ballet.

2-3. «Foulons aux pieds ces vains plaisirs»⁷⁹ ...

...«Détourne ton pied du mal»⁸⁰, «[...] Chassons mille occasions de trespachements tout ensemble»⁸¹. Empruntant le champ lexical du mouvement, Lambert Daneau vitupère la discipline qu'il condamne plus que nulle autre : la danse. Activité d'essence diabolique qui mène l'homme à sa perte, irrémédiablement. Débauche morale, débauche des sens, perversion physique reflétant la dépendance à l'alcool, la folie ou bien encore la possession satanique. Pour ses détracteurs, la danse ne peut être envisagée comme un art, ou comme un moyen d'expression ; c'est un vice⁸². Elle est tout du moins un véritable étendard d'une position morale dont les deux confessions religieuses se réclament. Elle est l'objet d'une prise de position, tant religieuse que politique, servant à affirmer l'autorité, la légitimité et le pouvoir de chacun des partis en présence.

La danse, en tant qu'imitation du ballet qui régit l'harmonie céleste, ne fut pas le seul objet de controverse, en effet. Pour ses opposants, la pratique de la danse conduit l'homme à perdre son humanité⁸³. Sous l'action du diable, le danseur invité à prendre part aux bals ou

⁷⁷ Marie-Joëlle Louison-Lassablière, *Etudes sur la danse de la Renaissance au siècle des Lumières*, op. cit., p. 173.

⁷⁸ *Ibidem*.

⁷⁹ Voir Lambert Daneau, *Traité des danses, Auquel est amplement resolve la question, assavoir s'il est permis aux Chrestiens de Danser*, op. cit., p. 97.

⁸⁰ *Ibid.*, p. 16.

⁸¹ *Ibid.*, p. 95.

⁸² «Car les danses ont toujours été suites de dépendances de très grands vices comme l'idolatrie, l'ivrognerie, paillardise, entre personne qui avoient rejezté les liens de la droite connaissance et crainte de Dieu, pour s'égayer en insolences et dissolution avec toute licence». Daneau assimile alors la danse aux fêtes «vilaines et éloignées de l'honnesteté commune», telles celle de Bacchus, Pan ou du Veau d'or. «Quant à l'ivrognerie, c'en est proprement la mère ; témoin le proverbe parlant d'une chose commune que "de la panse vient la danse"». *Ibidem*, p. 12. En s'appuyant sur l'exemple du *Traité des danses* de Daneau, nous pouvons schématiser le raisonnement de l'auteur et de nombreux huguenots comme suit : «l'ivrognerie, la paillardise et la luxure sont des vices. Or, la danse provient de l'ivrognerie, de la paillardise et de la luxure. Donc la danse est un vice». Voir Marie-Joëlle Louison-Lassablière, *Etudes sur la danse de la Renaissance au siècle des Lumières*, op. cit., p. 165 et suivantes.

⁸³ La danse est «un empeschement à la vertu La un acheminement au vice» Antoine Robert, *L'anti-Balladin*, 1611, cité par Marie-Joëlle Louison-Lassablière, *Feuillets pour Terpsichore : la danse par les textes du XV^e au XVII^e siècle*, op. cit., p. 88.

aux ballets, œuvres sataniques, régresserait au stade de l'animal. Marie-Joëlle Louison-Lassablière souligne ainsi que, pour l'auteur de la *Chrestienne instruction*, «l'homme est asservi à l'animal dont la peau ou les boyaux ont été utilisés à la confection d'instruments au son et au rythme desquels il danse»⁸⁴. Quant à Boiseul, il considère que danser revient à «faire ces sauts, tours, bonds et gambades qui tiennent plus des singes, chevreux et des jeunes bouquins et satires, c'est à dire Diabes à pieds de chèvres»⁸⁵. Le champ lexical chorégraphique emprunte à celui de l'animalité. Certaines danses, par leurs noms mêmes renvoyant à des animaux, sont ainsi considérées comme pernicieuses et sont, de fait, prises à partie, durant le débat. Tel est le cas de la *saltarelle*, dont les danseuses, à la faveur d'un jeu de mots, sont identifiées aux sauterelles, plaies de l'Égypte. La *capriole*, quant à elle, renvoie pour beaucoup à la démarche caprine. Or à qui fait référence cet animal si proche du bouc, si ce n'est à des personnages symbolisant le mal, l'ivrognerie et la luxure ? Le bouc, avatar du diable qui, pour danser, doit s'incarner en une forme vivante, renvoie également au culte et danses des satyres en l'honneur de Dionysos⁸⁶. C'est enfin cet animal que chevauche Aphrodite, emblème s'il en est de la luxure ! Daneau le met bel et bien en évidence : «les gambades sont l'apanage des chèvres et il en veut pour preuve l'étymologie du mot *capriole*»⁸⁷. Le chanoine Tabourot lui répondra avec humour ; Capriol devient le nom de l'élève un peu «pataud» et malhabile de son *Orchésographie*. «Car les catholiques pensent que si le danseur imite l'animal et lui emprunte même des figures – le *ru de vache*, par exemple –, cela prouve que la danse est chose naturelle et permise par le Créateur. Tuccaro devance le débat qui agitera le XVII^e siècle car, pour lui, les animaux dansent par instinct ou par suite d'un dressage minutieux : seul l'homme fait de la danse un art raisonné»⁸⁸.

A cette argumentation, des écrivains réformés et catholiques extrémistes se porteront en faux. Pour Lambert Daneau, par exemple, la danse ne ressort pas d'une pratique liée à la

⁸⁴ Marie-Joëlle Louison-Lassablière, *Feuillets pour Terpsichore : la danse par les textes du XV^e au XVII^e siècle*, *op. cit.*, p. 122.

⁸⁵ Boiseul cité par Marie-Joëlle Louison-Lassablière, *Études sur la danse de la Renaissance au siècle des Lumières*, *op. cit.*, p. 122.

⁸⁶ Ce culte était célébré principalement par des femmes saisies par la *mania*, la folie sacrée, qui leur conféra le nom de *Ménades*. Elles se livraient alors à des danse forcenées, prenant en course du petit gibier qu'elles sacrifiaient et déchiraient de leurs doigts, et à toute sorte de débauches pour célébrer leur dieu. L'extase mystique était obtenue par l'emploi de stimulants tels que le vin, qui permettaient aux fidèles de parvenir à un état d'abandon. Le thème bachique est d'ailleurs très largement développé par Lambert Daneau qui compare la danse à un «syrop magistral de toutes sortes de poisons». «Le Diable [note-t-il encore] faisant couler parmi telles desbauches et passetems ses poisons». Lambert Daneau, *Traité des danses, Auquel est amplement resolve la question, assavoir s'il est permis aux Chrestiens de Danser*, *op. cit.*, p. 32 et p. 38.

⁸⁷ *Ibid.*, p. 14.

⁸⁸ Marie-Joëlle Louison-Lassablière, *Études sur la danse de la Renaissance au siècle des Lumières*, *op. cit.*, p. 122-123.

raison, mais n'est que «gesticulations contre l'ordinaire de la nature»⁸⁹, ce que traduisent encore les mots utilisés dans sa démonstration, appartenant au champ lexical du travestissement et de la folie : «artifices»⁹⁰, «affeteries»⁹¹. Pour nombre de ses coreligionnaires, pour les extrémistes de tout bord, la danse est considérée comme une pathologie grave ; elle est le symptôme affiché d'un déséquilibre physique ou psychique, et s'apparente donc à une maladie : elle peut être la manifestation de l'ivrognerie, de certaines formes de la folie, ou de manie de la part de ce qui s'y adonnent. Danser porte atteinte à l'intégrité du corps⁹². Pire encore, certaines danses trop trépidantes provoqueraient des fausses couches chez les femmes qui, ne tenant compte des prédications des penseurs chrétiens, et ignorant le danger, s'adonneraient à la pratique chorégraphique. D'ailleurs, «ces croyances aboutirent à la condamnation de certaines danses telles la volte⁹³ [...] peu appréciée des moralises qui la jugeaient impudique en raison des sauts qu'elle autorisait, elle fut discréditée sous prétexte qu'elle résultait de la magie et qu'elle pouvait compromettre une grossesse au point d'être utilisée comme méthode abortive. Des voix s'élevèrent pour en réclamer l'interdiction»⁹⁴.

Les arguments avancés alors par les catholiques modérés, en réponse à ces points de vue, témoignent une fois encore des différends sur la manière d'envisager la danse. Pour eux, vivre, c'est bouger, sauter et danser ;

[...] danser fait partie de la vie, au même titre que boire et manger. Telle est l'opinion que développe l'*Apologie de la Jeunesse*⁹⁵. Elle est le mouvement même de la vie : La Tour d'Albenas

⁸⁹ Lambert Daneau, *Traité des danses, Auquel est amplement resolve la quetion, assavoir s'il est permis aux Chrestiens de Danser, op. cit.*, p. 14.

⁹⁰ *Ibid.*, p. 39.

⁹¹ *Ibid.*, p. 24.

⁹² «Les vices qui donnent présomption de la danse font volontiers un vilain banquet & dissolu, l'ivrognerie, l'amour, la paillardise». Lambert Daneau, *Ibid.*, p. 60.

⁹³ «Les danses des sorciers violents rendent les hommes furieux et font avorter les femmes : comme on peut dire que la Volte, que les sorciers ont amenée d'Italie en France, outre les mouvements insolens [sic] et impudiques, a cela de malheur que une infinité d'homicides et avortements en adviennent. Qui est une chose des plus considérables en la république, et qu'on devroit deffendre le plus rigoureusement. Quant à la fureur, on voit évidemment que tous les hommes furieux, forcenés, usent de telles danses et saults violens : et n'y a moyen plus expédient pour les guérir que de les faire dancer posément et en cadance pesante, comme on fait en Allemagne, aux insensez qui sont frappez de lamaladie qu'on dict de saint Victus et Modestius». Jehan Bodin, *De la Démonomanie des sorciers, 1587*, cité par Marie-Joëlle Louison-Lassablière, *Feuillets pour Terpsichore : la danse par les textes du XV^e au XVII^e siècle, op. cit.*, p. 87.

⁹⁴ Marie-Joëlle Louison-Lassablière, *Etudes sur la danse de la Renaissance au siècle des Lumières, op. cit.*, p. 151.

⁹⁵ «Danser n'est que mouvoir, branler ou agiter le corps par gayeté, ou resjouissance d'esprit, procedante de quelque occupation récréative, soit pudique ou impudique, vicieuse ou non ; et que à ce mouvement et exercice du corps, non seulement les hommes sont naturellement provoquez et induits : mais aussi toutes sortes d'animaus [sic]. Car aus animaus qui n'ont l'usage de raison, nous pouvons juger et discerner tels sautement et mouvemens de corps naturellement procédés selon les affections intérieures qui les esguillonnet à ce faire, soyent lascives ou non [...]. Anonyme, *Apologie de la Jeunesse, sur le fait et honneste recreation des danses. Contre les calomnies de ceus qui les blasment, 1572*, cité par Marie-Joëlle Louison-Lassablière, *Feuillets pour Terpsichore : la danse par les textes du XV^e au XVII^e siècle, op. cit.*, p. 33. «La référence animale n'est pourtant pas dépourvue d'ambiguïté. L'auteur de l'*Apologie de la Jeunesse* semble assimiler la danse à la parade amoureuse de certaines bêtes ou à l'instinct qui les pousse à manifester par des mouvements parfois complexes

en compare le rythme à celui du cœur et des poumons. Tabourot et Tuccaro y voient un exercice «nécessaire pour rendre les corps des jeunes hommes plus fort». Bref, pour les catholiques, danser, c'est exprimer et parachever la nature humaine, donc cela ne peut offenser Dieu⁹⁶.

De ces dissensions, un constat se fait jour. Nous voyons poindre là la conception dichotomique qui existait à la Renaissance, ainsi qu'à l'époque baroque, entre les deux "réalités" – dont la musique et la danse se font les représentantes – les deux manifestations et visions du corps humain que l'on avait alors : la danse symbolise le corps terrestre et mortel, tandis que la musique, reflet de l'âme, représente la pensée, corps immortel, pur et donc plus proche de Dieu.

Les anges chantent et les diables dansent. Alors que les Grecs accordaient à la Musique et à la Danse des places équivalentes au Parnasse⁹⁷ (Terpsichore n'est jamais passée pour la muse antagoniste d'Euterpe), la civilisation judéo-chrétienne discrédite la danse par mépris du corps (de la partie inférieure du corps : les jambes) alors qu'elle valorise la musique qui est l'expression de la pensée et de la voix, issues toutes deux de la tête. Cette dichotomie corporelle n'est que le reflet d'une conception macrocosmique : comme les régions infernales, le bas du corps est l'apanage du diable⁹⁸.

3. David ou la légitimation du roi danseur ?

Il est une figure toutefois qui réussit à établir, dans un élan mystique, un lien étroit entre la danse et l'élévation de l'âme et du cœur⁹⁹. En effet, aux côtés de Salomé, du diable et de Dionysos, une autre figure dansante crée la polémique : il s'agit du roi David. Dépeint dans l'iconographie, comme dans les textes, comme un artiste complet – compositeur de psaumes, chanteur s'accompagnant, tel Apollon, de sa lyre ou de sa harpe, roi danseur – la vertu de David doit servir, pour certains écrivains catholiques, pour beaucoup assez favorables à l'art chorégraphique et orchestrique, de caution morale pour tout danseur envisageant de pratiquer cet art :

[...] le recours au passage II, *Reg.*, VI leur permet de légitimer [la danse] comme une activité humaine agréée par Dieu ou d'opérer le *distinguo* entre danse morale et danse dévoyée, en opposant David et Salomé. [...] Les traités pédagogiques sont sans ambiguïté à cet égard : «le S. Prophète royal David dansa au devant de l'arche de Dieu» écrit Thoinot Arbeau et Tuccaro

et gracieux un désir sexuel, alimentaire ou sécuritaire. Ne nous y trompons pas : l'écrivain veut seulement démontrer que la danse est une chose naturelle, autrement dit qu'elle ne constitue pas un usage dévoyé du corps, mais qu'elle participe de son développement et de son épanouissement. Lui aussi cherche à placer l'origine de la danse sur un terrain neutre, celui de la biologie». *Ibid.*, p. 39.

⁹⁶ Marie-Joëlle Louison-Lassablière, *Etudes sur la danse de la Renaissance au siècle des Lumières*, op. cit., p. 121.

⁹⁷ C'est ce que Paul Bourcier met également en évidence en soulignant que : «l'orchestrique est la création directe de la Muse avec son aspect trinitaire [et complémentaire] : poésie, musique et mouvement. C'est la *mousiké*, c'est la *choreia* des Tragiques». Paul Bourcier (éd.), *Histoire de la danse en Occident*, op. cit., p. 30.

⁹⁸ Marie-Joëlle Louison-Lassablière, *Etudes sur la danse de la Renaissance au siècle des Lumières*, op. cit., p. 157.

⁹⁹ «Et d'autres fois, il sonnoit de la harpe devant l'Arche d'Alliance. Mais en cette dévote et mystérieuse danse, il n'y avoit rien de violent, ny accompagné d'indécence, ainsi le doux esclancement du corps ravissoit l'âme, et eslevoit le cœur au ciel». Pierre de Lancre, *The Geneva Bible* (1560), *fac-similé* University of Wisconsin Press, 1969 ; référence empruntée à Marie-Joëlle Louison-Lassablière, *Ibid.*, p. 136.

d'affirmer que David «dit à ceux qui le regardoient, je dance et assurément je sauteray et chanteray en l'honneur de la divine Majesté»¹⁰⁰.

Comme le note Marie-Joëlle Louison-Lassablière, «on peut voir là comme l'esquisse d'une réponse à la douloureuse dualité de la nature humaine : entre la pesanteur de la matière et l'esprit empreint d'élévation, la danse fonctionne en médiatrice, axe vertical qui permet d'atteindre Dieu [...]»¹⁰¹. L'acte chorégraphique réalisé par David devant l'Arche d'Alliance a également une valeur symbolique réelle : elle légitime la danse, elle lui donne une signification mystique, elle la sacralise. Ainsi, «aucun auteur ne peut fustiger une prestation faite pour honorer Dieu et agréée par lui. Critiquer David reviendrait à remettre en cause le jugement de Dieu»¹⁰².

Danse mystique ou danse impudique, il reste néanmoins que les réformés prennent leurs distances avec la pratique chorégraphique quelle qu'elle soit : «quant aux sauts de David devant l'Arche», écrit Lambert Daneau, «ils ne pouvoient estre autres qu'accompagnez de pseumes et cantiques»¹⁰³. Et l'auteur de préciser que la danse de David doit être considérée uniquement comme une exception, non comme un modèle à imiter¹⁰⁴. Ce passage biblique n'autorise en rien les chrétiens à prier de cette manière et à s'adonner à la danse, ni d'ailleurs à fréquenter et participer aux bals (où les hommes et les femmes se mêlent et se touchent¹⁰⁵, suscitant alors des désirs pernicieux entre partenaires¹⁰⁶). Quant aux ballets auliques, lors desquels tout danseur devient exhibitionniste¹⁰⁷, ils sont à bannir irrémédiablement...

Bien évidemment, il y a loin de la théorie à la pratique¹⁰⁸ ! Que Lambert Daneau «ait accablé les danseurs de termes injurieux n'a pas empêché la fondation, en 1593, de l'Académie de Danse Protestante de Saumur comme l'atteste l'*Album amicorum* que cent dix huit jeunes, pour la plupart étudiants allemands, autrichiens et russes, de confession réformée,

¹⁰⁰ Marie-Joëlle Louison-Lassablière, *Etudes sur la danse de la Renaissance au siècle des Lumières*, op. cit., p. 135-136.

¹⁰¹ *Ibid.*, p. 136.

¹⁰² *Ibid.*, p. 140.

¹⁰³ Lambert Daneau, *Traité des danses, Auquel est amplement resolve la quetion, assavoir s'il est permis aux Chrestiens de Danser*, op. cit., p. 80.

¹⁰⁴ Voir Lambert Daneau, *Ibid.*, p. 84.

¹⁰⁵ *Ibid.*, p. 46.

¹⁰⁶ *Ibid.*, p. 33. Danser, c'est «lascher les resnes à la chair» indique-t-il, p. 19.

¹⁰⁷ *Ibid.*, p. 82.

¹⁰⁸ L'interdiction théorique de l'art chorégraphique pose notamment des problèmes aux parents de jeunes nobles, car cet art fait partie de l'éducation d'un homme bien-né. Aussi «voit-on le pasteur fermer les yeux quand il s'agit du jeune prince de La Trémoille», et ce cas ne fut très certainement pas unique. Voir Michel-Edmond Richard, *La vie des protestants français de l'édit de Nantes à la Révolution (1598-1789)*, op. cit., p. 55.

ont signé à la mémoire de leur maître de danse, M. Le Puy-Rideau»¹⁰⁹. Quant aux Jésuites, nous le verrons également plus en détail, la danse et le ballet de cour, dès le règne d'Henri IV et plus encore sous celui de son fils, prirent une importance de plus en plus grande au sein de leur pédagogie. Ils s'intéressèrent très tôt à la danse et l'intégrèrent bien vite dans l'éducation dispensée aux gentilshommes qui leur étaient confiés. Parallèlement à son usage mondain, le ballet de cour – ainsi que le théâtre – se pratique ainsi dans les enceintes des collèges catholiques¹¹⁰. A des fins tant didactiques et morales que politiques, les Jésuites vont mettre sur pied, des spectacles mêlant danse, musique et théâtre. S'inspirant exactement des mêmes sources romanesques, mythologiques et historiques que le ballet donné aux courtisans, les Jésuites «sont animés par les mêmes intentions politiques [et] suivent l'évolution générale de l'époque qui tend à faire du ballet un genre où tout élément est soumis aux exigences spectaculaires, et le miroir d'une monarchie prospère»¹¹¹. «L'amour» de la danse eut ainsi raison de ce «combat de plumes» acharné. La raison d'Etat également.

Ainsi, «en dépit des convictions très affirmées de l'auteur et des moyens mis en œuvre pour y faire adhérer le lecteur, le *Traité des danses* n'a pas sensiblement changé le cours des choses»¹¹². Si la dédicace toucha le roi de Navarre¹¹³, devenu roi de France, Henri IV ne renonça nullement à la danse, préférant suivre ainsi les préceptes reçus à la cour des Valois auprès de la régente Catherine, plutôt que les doctrines adoptées par sa mère en Béarn. Le premier Bourbon, à l'instar de sa sœur, appréciait la danse et le ballet de cour, auquel il s'adonna parfois et qu'il aimait par-dessus tout admirer – la vision des jolies danseuses qui pouvaient y évoluer alors (telle Charlotte de Montmorency) ne gâchant rien. Il avait conscience également que l'art était un auxiliaire essentiel du pouvoir, allié indispensable afin de glorifier la personne royale et d'asseoir sa légitimité. La danse, comme la musique, permettait au souverain de voir ses courtisans occupés à des plaisirs honnêtes et se détourner d'éventuelles séditions ; elle constituait, en outre, un véritable réconfort aux malheurs du

¹⁰⁹ Marie-Joëlle Louison-Lassablière, *Etudes sur la danse de la Renaissance au siècle des Lumières*, op. cit., p. 172. Voir André Joubert, *Les étudiants allemands de l'Académie Protestante de Saumur (1625-1642)*, Angers, G. et G. Grassin, 1889, référence empruntée à l'auteur.

¹¹⁰ «Dans leurs collèges, destinés à la fine fleur de l'aristocratie française et étrangère, ils avaient bâti des «salles des actes» – sous Louis XIII, on en compte trente six – pour la représentation de divers spectacles où la danse était à l'honneur. [...] La vogue des ballets, fera entrevoir dès la fin du XVI^e siècle, le bénéfice qu'ils pourraient tirer de ce spectacle qui, par ses moyens spectaculaires, était éloquent et, surtout, plus attrayant qu'un discours». Eugénia Roucher, «Entre le *bel estre* et le *paroistre* : la danse au temps de Louis XIII» in *Au temps de Louis XIII*, op. cit., p. 93-94.

¹¹¹ Margaret M. Mac Gowan, *L'art du ballet de cour en France 1581-1643*, op. cit., p. 227.

¹¹² Marie-Joëlle Louison-Lassablière, *Etudes sur la danse de la Renaissance au siècle des Lumières*, op. cit., p. 178.

¹¹³ «[...] Dans les années 1582-1583, Lambert Daneau est appelé à enseigner la théologie à Orthez où Henri III de Navarre donnait un développement nouveau au collège fondé à Lescar par sa mère Jeanne d'Albret et l'élevant au rang d'Université. [...] Henri de Navarre honora ses services d'une aiguière en argent en 1585. De son côté, Daneau admirait beaucoup le souverain, ce qui ne l'empêchait nullement de dénoncer ses faiblesses morales». Olivier Fatio cité par Marie-Joëlle Louison-Lassablière, *Ibid.*, p. 178.

temps. Comme le souligne Eugénia Roucher : «en cette période de troubles, la danse sera le refuge de la cour qui, par le faste des bals et la magie enchanteresse des ballets, tentera, grâce au recours à la mythologie, à la fable, à la littérature chrétienne ou romanesque et à l'exotisme, d'échapper au réel, de le transcender en le magnifiant ou le tournant en ridicule»¹¹⁴. Il en sera du même du temps de son fils Louis XIII. «Caché sous son masque, enveloppé dans son habit, le danseur de ballet devient un autre. Travesti, voleur, Grenadin “mahométan vagabond”, pantalon..., Louis XIII a tenu tous ces rôles ; rôles modestes, subalternes, bouffons, qui ont alimenté la thèse d'un roi effacé, souvent au profit du duc de Luynes qui s'attribuait les rôles nobles»¹¹⁵. Initié aux danses populaires et aristocratiques, le jeune dauphin aima follement la danse et s'y adonna sa vie durant, incarnant les personnages de nombreux ballets de cour. Pourtant, aussi étrange que cela puisse paraître, peu de contemporains émirent leurs réticences à voir ainsi le souverain se travestir et prendre part aux spectacles chorégraphiques qui se donnèrent à la cour¹¹⁶. Sur ce point, Marie-Joëlle Louison-Lassablière apporte quelques points d'explication :

de nombreux ballets, il est vrai, ne sont que de l'histoire rejouée : les nobles y tiennent leur propre rôle, le roi également qui s'y justifie auprès du public. [...] Une machinerie pompeuse y est mise au service de la reconstitution historique et, en dépit des figures mythologiques ou allégoriques, on évite le domaine du simulacre pour donner à voir, sinon la vérité, du moins une vérité. [...] En l'occurrence, le roi n'est pas une idole *stricto sensu* : au contraire, il donne vie à son emblème. Le lien entre le rôle joué et la personnalité de celui qui l'interprète relève de l'allégorie. Il n'est pas plus choquant de contempler l'image solaire en peinture, en sculpture, gravée sur des médailles ou inscrite dans la pierre des châteaux royaux que de la regarder danser, parce qu'elle n'est pas mimétique et qu'elle n'expose pas l'âme du spectateur à un “divertissement” sensuel¹¹⁷.

D'autre part, le roi lui-même impose une certaine distanciation. Du fait de son rang, il ne peut être considéré comme un danseur ou artiste professionnel. La danse ne doit être pour lui que divertissement et travail du corps ; «sa personne est protégée par l'amateurisme et échappe au discrédit du baladin professionnel»¹¹⁸. C'est ce qu'exprime Louis XIV lorsque, s'adressant à son fils, il lui donne les conseils suivants :

si vous en croyez le maître à danser et le maître d'armes, et tous les autres, ils vous diront chacun, et il est vrai, que leur art demande l'homme tout entier, et qu'on y trouve toujours à apprendre ; mais c'est assez pour nous de connaître cette vérité sans en faire l'expérience, ni chercher les dernières bornes de leur savoir, qu'ils en trouvent jamais eux-mêmes. Cette perfection, quand nous

¹¹⁴ Eugénia Roucher, «Entre le *bel estre* et le *paroistre* : la danse au temps de Louis XIII» in *Au temps de Louis XIII, op. cit.*, p. 79.

¹¹⁵ *Ibid.*, p. 111.

¹¹⁶ Marie-Joëlle Louison-Lassablière note ainsi qu'«à défaut de s'en prendre à cette expression très particulière de l'absolutisme, ils utilisent la référence au roi David pour stigmatiser les ballets où sa Majesté se donne à voir. Ainsi, Don Augustin Calmet, dans son *Commentaire littéral sur tous les livres de l'Ancien et du Nouveau Testament*, aborde la question ainsi : “L'Esprit dont David étoit animé, et la circonstance où il se trouvoit alors, rendent non-seulement licite, mais même louable dans ce Prince une action qui, dans toute autre rencontre, n'auroit été séante en public, à une personne de son rang”». Marie-Joëlle Louison-Lassablière, *Etudes sur la danse de la Renaissance au siècle des Lumières, op. cit.*, p. 144.

¹¹⁷ *Ibid.*, p. 143-144.

¹¹⁸ *Ibid.*, p. 144.

pourrions l'acquérir, marquerait une attention et un soin peu digne de nous, qu'on ne peut avoir qu'en négligeant ce qui vaut beaucoup mieux¹¹⁹.

C'est également ce qu'il ressort de l'histoire même de Louis XIII. Enfant, il ne souhaitait pas qu'on le reconnaisse et eut toujours en lui le sentiment qu'il y avait bel et bien une barrière à ne pas franchir en ce domaine, du fait de son rang. Est-ce pour cela, ou bien du fait de sa timidité maladive, qu'il incarna toujours des personnages secondaires, alors même que, pris à partie durant les ballets de cour, ou bien encore lors des entrées, son autorité royale était déjà affiliée à celle d'Apollon et du Roi-Soleil ?

A titre de conclusion, il est important de souligner enfin que ces querelles, dont le domaine chorégraphique fit l'objet, ne furent toutefois pas fortuites et permirent à toute une réflexion sur la danse de voir le jour et de se concrétiser. «Paradoxalement c'est en dénonçant les effets pervers de la danse»¹²⁰ que ses qualités artistiques ont pu être mises en évidence ; «de la nécessité de moraliser ce qui est longtemps passé pour un divertissement dévoyé, est né un ensemble de règles codifiant les postures corporelles par la contrainte et aboutissant à ce que l'on appellera plus tard : la danse classique. Par voie de conséquence, cette technicité de haut niveau a tiré la danse de l'amateurisme pour en faire une discipline digne de professionnels»¹²¹.

¹¹⁹ Louis XIV, *Mémoires pour l'instruction du Dauphin*, éd. P. Goubert, Paris, Imprimerie Nationale, 1993, p. 136.

¹²⁰ Marie-Joëlle Louison-Lassablière, *Etudes sur la danse de la Renaissance au siècle des Lumières*, op. cit., p. 129.

¹²¹ *Ibidem*.

IV-1. Art du *bel estre*, art du paraître¹²² : le ballet de cour sous Henri IV et Louis XIII

Et si le paon existe avant tout par sa roue – dont il joue, tour à tour, comme écriin, comme écran – le pouvoir, lui, trouve son plein accomplissement sur les scènes qui le donnent à voir, donc, mais à aimer et à craindre, aussi¹²³.

Après une dizaine d'années d'éclipse, durant lesquelles les seuls divertissements qui subsistèrent ne se déroulèrent pas au Louvre, mais en province¹²⁴, le ballet retrouva sa place à la cour de France. Une fois la paix revenue et le pouvoir royal réaffirmé, le ballet put recommencer à enchanter les courtisans et invités des souverains Bourbons. Sous Henri IV, les ballets furent ainsi donnés en grand nombre¹²⁵ : de 1594 à 1610, on dénombre près de cent cinquante-six ballets et mascarades. La fin tragique du souverain n'entrava nullement l'essor du genre. Son épouse Marie de Médicis, éprise de spectacles et de divertissements, célébra sa régence et la gloire de la dynastie Bourbon par nombre de magnificences ; elle initia par ailleurs ses enfants aux ballets de cour. Durant l'année consécutive au régicide, en 1611, douze ballets furent ainsi organisés. Quant à Louis XIII, roi mélomane et musicien lui-même, danseur et compositeur occasionnel, «la prolifération des grands ballets royaux [en son temps] dit clairement les choix du roi. Il en règle le calendrier, en donne les sujets et en désigne les

¹²² «Dans son amour du paraître, le XVII^e siècle est essentiellement baroque ; ce sens de l'ostentation, s'il est présent partout, dans tous les faits et gestes du Roi et des courtisans, trouve sa réalisation idéale dans le ballet royal». Georgie Durosoir, «Danser, la grande affaire du règne : le ballet de cour» in *Louis XIII musicien et les musiciens de Louis XIII*, op. cit., p. 71. La belle danse, danse de cour, danse aristocratique qui prend part aux ballets royaux et qui s'y donne à voir, est «idéalisée dans la société de cour». Georgie Durosoir, *Les ballets de la Cour de France au XVII^e siècle ou les Fantaisies et les splendeurs du Baroque*, op. cit., p. 20.

¹²³ Pascal Lardellier, *Les miroirs du Paon, rites et rhétoriques politiques dans la France de l'Ancien Régime*, op. cit., p. 21.

¹²⁴ Ce fut le cas du ballet donné à Pau, puis de ceux joués à Tours, rares survivances d'un spectacle qui n'allait reprendre sa place à la cour qu'à partir de 1595.

¹²⁵ Ainsi Louis de Cahusac note-t-il que «Henri IV avait été élevé dans un pays où l'on danse en naissant», que «la danse fut un des amusements favoris d'Henri IV : il semblait trouver dans les charmes de cet exercice, lorsqu'il fut parvenu au trône, le dédommagement d'une partie des travaux qu'il lui avait coûté à conquérir». De même conclut-il que «les grands rois donnent toujours leur ton aux cours même des autres rois. On dansa dans tous les états de l'Europe, parce que cet exercice était à la mode à la cour d'Henri IV [...] ce bon roi avait une sorte de passion pour ce genre d'amusement. Peut-être est-ce durant son règne, que les français ont le plus dansé, et qu'ils se sont le mieux battus». Louis de Cahusac, *La danse ancienne et moderne ou Traité historique de la danse*, édition présentée, établie et annotée par Nathalie Lecomte, Laura Naudeix et Jean-Noël Laurenti, Paris, Editions Desjonquières, Centre National de la Danse, 2004, p. 164-165. Il convient, bien entendu, de nuancer les propos de l'auteur. Henri de Navarre ne fut en rien élevé dans un pays féru de danse, si allusion est faite au Béarn où cette pratique était absolument proscrite par la fervente huguenote Jeanne d'Albret. Quant «au ton donné par le roi», Henri IV ne fut certainement pas un roi musicien et un roi danseur (à la différence de son fils et surtout de son petit-fils) ; il est toutefois indubitable que ces divertissements lui servirent de «dédommagements», du moins d'artifices afin d'asseoir et de conserver cette autorité si durement conquise. Peut-être est-ce véritablement en cela que «la passion du souverain pour ce genre d'amusement» fut la plus grande, c'est également très certainement la raison du nombre conséquent de ballets de cour qui furent donnés sous son règne ; c'est vraisemblablement en cela que l'auteur put écrire que «c'est sous son règne que les français ont le plus dansé».

auteurs»¹²⁶. N'hésitant pas à y prendre part, voire à en composer lui-même la musique, le ballet de cour participe du triomphe politique de son règne. Sous son gouvernement, près de cent-quarante-et-un ballets de cour seront ainsi donnés¹²⁷.

IV-1-1. Le rétablissement d'un divertissement de cour

On peut regretter un certain silence des sources sur les descriptions des spectacles qui furent organisés à la cour. Toutefois, s'ils ne les décrivent pas, les mémorialistes tels que Bassompierre ou Pierre de L'Estoile nous indiquent les moments durant lesquels ces divertissements furent représentés, nous permettant ainsi d'établir une chronologie et de nous rendre compte qu'ils furent nombreux. Passe-temps favoris des courtisans, les ballets et mascarades sont à la mode et jouent un rôle d'importance tout au long des règnes d'Henri IV et de Louis XIII. Les ballets sont pour la société de ce temps, et surtout à la cour, une grande passion.

Agrippa d'Aubigné fait dire des ballets, que proprement «c'est l'excellence de la cour. Ostez-en les dames, les duels et les ballets ye ne boudrois pas biber». Dieu sait la fièvre, en effet, à laquelle donne lieu la préparation d'un ballet ! Il n'est courtisan qui ne grille d'en être. Les plus grands princes tiennent à l'honneur d'y figurer¹²⁸.

IV-1-1-1. Les prémices du ballet de cour

Mais, qu'est-ce qu'un ballet de cour ?

Ce n'est autre chose qu'une danse de plusieurs personnes masquées sous des habits éclatants, composée de diverses entrées ou parties qui se distribuent en plusieurs actes¹²⁹ et se rapportent agréablement à un tout, avec des airs différents pour représenter un sujet inventé, où le plaisant, le rare et le merveilleux ne sont point oubliés¹³⁰.

C'est en ces termes que Michel de Marolles, courtisan familier de ces divertissements de cour, répond à notre question initiale, nous offrant la «recette» nécessaire à la réalisation d'un ballet aulique. Ainsi, les acteurs et courtisans prenant part au spectacle sont luxueusement costumés et se présentent masqués, au milieu de décors et au cœur d'une scénographie faisant appel au merveilleux, aux mythes ou à l'univers chevaleresque. Ils progressent sur scène au

¹²⁶ Georgie Durosoir, *Les ballets de la cour de France au XVII^e siècle ou les Fantaisies et les splendeurs du Baroque*, op. cit., p. 47.

¹²⁷ Environ huit cents titres de ballets dansés entre 1589 et 1643 ont été retrouvés. Voir Thomas Leconte et Marie-Pascale de Carrara, *Dépouillement du recueil des ballets de cour* F-PN/Rès F 496, CMBV, Cahiers Philidor n° 18, juin 2003.

¹²⁸ Louis Batiffol, *Le Louvre sous Henri IV et Louis XIII*, Paris, Calmann-Lévy éditeurs, 1930, p. 110-111.

¹²⁹ Ainsi que le signale Georgie Durosoir, «si les «entrées» fondent le déroulement de l'action, il est très rare que l'on rencontre le terme «actes», que Marolles emprunte sans doute à la comédie ou à la tragédie, genres contemporains : les auteurs des livrets employaient plutôt le mot «parties», une partie rassemblant plusieurs entrées dans les ballets qui en contenaient un grand nombre». Georgie Durosoir, *Les ballets de la cour de France au XVII^e siècle ou les Fantaisies et les splendeurs du Baroque*, op. cit., p. 7.

¹³⁰ Michel de Marolles, abbé de Villeloin, «Neuvième discours du ballet» in *Mémoires*, Amsterdam, [s.n.], 1755, tome III, p. 111.

son d'instruments divers, de déclamations solistes – chantées ou récitées – ou des interventions du chœur. En ce qui concerne son déroulement, le ballet débute par un “grand chœur”. Ce dernier est suivi par une série d'entrées des danseurs et de pantomimes illustrant le thème principal. Chaque entrée est précédée par un récit¹³¹, souvent strophique, durant lequel on raconte la situation. Ces récits, généralement accompagnés par le luth, servent de fil conducteur et commentent l'action. A ces derniers succèdent les danses¹³², exécutées le plus souvent par les courtisans, et ordonnées selon un principe d'alternance dynamique : danse vive/danse lente¹³³. Le ballet se concluait par une ultime entrée, appelée “grand ballet”, qui réunissait l'ensemble des protagonistes.

C'est à la fin du XVI^e siècle, à la cour des Valois, que le ballet de cour s'élabore en France. Il serait né de la synthèse de l'apport italien (*balli*, mascarades) et du vieux fonds français de la cour de Bourgogne (entremets et momeries)¹³⁴. André Verchaly retrace ainsi la genèse de ce genre apparu à la cour de France dans la deuxième moitié du XVI^e siècle :

Au XV^e siècle, les entremets de la cour de Bourgogne, pantomimes représentées au cours des festins et accompagnées de chœurs, de danses et de musique, utilisaient déjà deux éléments essentiels du ballet de cour : les entrées et les machines. Les divertissements de la Renaissance, mascarades, tournois, joutes, courses de bague, entrées de souverains, s'étaient peu à peu transformés au contact de la civilisation italienne, mais donnaient encore la prépondérance à la mise en scène au détriment de la poésie et de la musique. Sous les derniers Valois, des danseurs et des chorégraphes italiens au service du roi firent connaître et mirent à la mode des danses figurées, comme le *brando* et le *balletto*, dont les pas étaient entièrement inventés, et que les Français désignèrent, pour les distinguer des danses à formes fixes, sous le nom de ballets. En même temps se développait le mouvement humaniste de l'académie de Baïf qui, en s'efforçant de retrouver

¹³¹ «Comment ces récits étaient-ils prononcés ? Étaient-ils chantés, étaient-ils dits ? Le récitatif fut introduit dans le ballet de cour, en 1610, pour le *Ballet de Monsieur de Vandôme*. La formule fut certainement développée, sans être pour autant toujours employée. [...] Le récitatif donnait à la parole, ainsi déclamée, une intensité et une sorte de pouvoir incantatoire qui affirmait les significations allégoriques de l'expression». Françoise Bardou, *Le Portrait mythologique à la cour de France sous Henri IV et Louis XIII. Mythologie et politique*, op. cit., p. 227.

¹³² «Les organisateurs de ballets avaient à leur disposition les danses de cour. La “basse danse” a disparu vers le milieu du XVI^e siècle, le bransle et la gaillarde ne sont plus usités à la fin du siècle, l'allemande, la gavotte, la pavane, la sarabande, le passe-pied, le louré, la bourrée, les canaries restent à la mode en attendant le règne du menuet vers le milieu du XVII^e siècle. C'était là le matériau à danser : le ballet de cour fut d'abord un bal organisé autour d'une action dramatique. Autre élément : la danse géométrique au sol. [...] Le ballet de cour affectionnera les évolutions géométriques des danseurs : cercle, carré, losange, rectangle. Ces figures étaient nettement lisibles car les ballets étaient conçus pour être vus de haut. Les danseurs évoluaient dans une partie de salle, de plain-pied ; dans l'autre partie étaient montés des gradins pour les spectateurs. On alla même jusqu'à faire dessiner des lettres par des lignes de danseurs, le plus souvent les monogrammes des souverains, parfois le nom de l'héroïne du ballet comme Alcine. Troisième élément : les *entrées* ou *airs*, réservés à des thèmes spécifiques ou traditionnels : *entrées* de furies, de démons, de combattants dont la danse était libre, sinon improvisée, et qui recouraient maintes fois à la mimique et à l'acrobatie. Ces combats dansés étaient alors un souvenir très proche, une transposition des joutes qui furent les principales fêtes curiales jusqu'au milieu du XVI^e siècle». Paul Bourcier, *Histoire de la danse en Occident*, op. cit., p. 74-75. Au sujet des basses danses (pavane, gaillarde, tourdion ou courante), se référer également à l'ouvrage d'Antonius Arena, premier ouvrage didactique de l'histoire de la danse, nouvellement traduit. Antonius Arena, *Ad suos compagnones... 1531*, édition bilingue, texte établi, traduit, annoté et commenté par Marie-Joëlle Louison-Lassablière, Paris, Honoré Champion, 2012.

¹³³ Il s'agit là des prémices de la suite de danse baroque.

¹³⁴ Des représentations de grand faste existent à la cour de France depuis le Moyen-Âge. Lors des grands banquets princiers, l'arrivée des différents plats donnaient l'occasion à l'hôte de faire valoir sa puissance et sa richesse. Les mises en scène tant luxueuses que surprenantes donnaient libre cours à l'imagination débordante des concepteurs : fontaine de vin, pâté d'où sortaient des oiseaux ou qui camouflaient des musiciens, etc.

dans la déclamation chantée les “effets” des Anciens et de faire revivre le drame antique où poésie, musique et danse s’unissaient harmonieusement, exerça une action puissante sur les divertissements¹³⁵.

Sous l’influence de Catherine de Médicis, l’art du ballet de cour – avec sa musique instrumentale, ses airs, ses danses, ses décors et ses machineries – naquit à la cour de France. Les créateurs des ballets s’inspirèrent des spectacles italiens, tels qu’ils s’exécutaient déjà à Florence chez les Médicis, ou à Mantoue chez les Gonzagues¹³⁶. Cet art et l’engouement qu’il connut dès sa naissance permirent à la Reine-mère de garder un certain contrôle sur ses courtisans¹³⁷ et de dévoiler aux yeux du peuple français, mais également de l’Europe entière, les richesses de sa cour. De ce fait, elle essaya d’en donner le plus grand nombre possible.

Le spectacle organisé en l’honneur d’Henri de Navarre et de Marguerite de Valois pour leur union en 1572, le *Paradis d’amour*, constitue le premier essai de “ballet de cour” de l’histoire de la musique. «La combinaison des divers éléments de cet important spectacle annonçait en effet le dispositif général du futur ballet de cour. Une action de caractère allégorique, dans laquelle intervenait une machine descendue du ciel, se déroulait dans un décor simultané où figuraient les Champs-Élysées, le Paradis et l’Enfer»¹³⁸. Sous les règnes de Charles IX, puis d’Henri III, le genre se développa. En 1573, lors de la venue des ambassadeurs polonais, Catherine offrit un autre divertissement du même genre que le *Paradis d’amour*, mais ce ballet ne fut pas l’exemple le plus probant de la fusion des arts tant souhaitée par les humanistes de l’Académie de Baïf¹³⁹ ; André Verchaly écrit même qu’«il se rattachait plutôt à la tradition des entremets et des mascarades et démontrait surtout que la cour de France avait adopté avec enthousiasme les danses figurées»¹⁴⁰. Il faut attendre neuf

¹³⁵ André Verchaly, «Air de cour et ballet de cour» in *Histoire de la musique, op. cit.*, p. 1547.

¹³⁶ Comme le souligne Paul Bourcier, «en réalité, pendant la Renaissance, les œuvres se sont succédées, les hommes échangés entre la France et l’Italie, à tel point que la culture chorégraphique a pu paraître commune. Le *Ballet comique de la reine* marque bien cette fusion : l’auteur est italien, le genre, avec sa technique de représentation, son action chorégraphique, est français. Mais avant qu’il soit complètement développé, on pouvait avoir en France le sentiment que le ballet était en son entier une importation italienne – c’était vrai de la technique seulement – [...]». Paul Bourcier, *Histoire de la danse en Occident, op. cit.*, p. 80-81.

¹³⁷ De vocation monarchiste, le ballet de cour a été bel et bien créé dans le but de tempérer les consciences divisées au sein de la cour des Valois, et d’instaurer la paix en plein cœur des guerres de religion. Ecrin de la belle danse, de la danse noble, le ballet exalte l’homme de cour ; il magnifie le courtisan, cet homme nouveau que l’on projette, à l’époque, dans l’image du parfait gentilhomme, dans l’idéal de “l’honnête homme” ; ce dernier devant se distinguer par sa culture et son esprit raffiné, son bon goût et ses bonnes manières, son élégance, son naturel et son aisance à évoluer en toutes circonstances avec préséance et bienséance. Voir également les différents articles contenus dans l’ouvrage collectif *Corps dansant, corps glorieux : Musique, danses et fêtes de cour en Europe au temps d’Henri IV et de Louis XIII*, Les Cahiers d’Artes n° 7, Marie-Bernadette Dufourcet-Hakim et Anne Surgers (dir.), Bordeaux, PU Bordeaux, 2011.

¹³⁸ André Verchaly, «Air de cour et ballet de cour» in *Histoire de la musique, op. cit.*, p. 1547.

¹³⁹ De Baïf voulait en effet réaliser, en s’inspirant des Grecs, la parfaite synthèse entre la musique, la poésie et la danse. L’influence de la Pléiade et des recherches de Ronsard, qui cherchaient à faire renaître la tragédie antique, et le travail de l’Académie de Baïf favorisèrent l’éclosion du ballet de cour dont le succès fut immédiat.

¹⁴⁰ André Verchaly, «Air de cour et ballet de cour» in *Histoire de la musique, op. cit.*, p. 1547.

ans et la venue d'un Balthasar de Beaujoyeux¹⁴¹, violoniste italien au service de Catherine de Médicis, pour que l'union des arts soit enfin réalisée. Le ballet qui fut représenté en l'honneur des noces de la belle-sœur d'Henri III, Marguerite de Vaudémont, avec Anne d'Arques, duc de Joyeuse et favori d'Henri III, intitulé le *Balet comique de la Royne*, constitue pour de nombreux musicologues le premier véritable ballet de cour français, faisant ainsi office de pièce maîtresse dans l'évolution des spectacles de cour. «La portée idéologique du [*Balet comique de la Royne*] conjugue l'éloge de la monarchie française avec les préoccupations humanistes qui sont celles de l'Italie et de la France en cette fin de siècle [...]. L'ambition dramatique résidait en la comparaison de la famille royale avec les plus grandes divinités de l'Olympe et en la glorification des vertus du roi»¹⁴². Avec ce ballet, commandé par Catherine de Médicis elle-même à son compatriote, s'ouvre ainsi la lignée des grands ballets allégoriques à dessein politique qui vont fleurir dès le règne d'Henri IV, et plus encore sous ceux de ses descendants Bourbons. Désireuse d'asseoir le pouvoir de son fils, la Reine-mère marque durablement de son empreinte le paysage musical français : «de cet événement considérable en ce qui concerne la mondanité, le concepteur a voulu faire un événement politique et symbolique. La magnifique conservation de l'intégralité des textes, des musiques et des maquettes (décors et costumes) dit d'ailleurs que l'entourage royal partageait ce désir de pérennité de l'œuvre»¹⁴³.

Mais que devint le ballet de cour sous le règne d'Henri IV, premier représentant de la dynastie Bourbon ? Faut-il vraiment en rester au constat assez navrant établi par Ferdinando Reyna : «ce fut la fin des spectacles dispendieux des règnes d'avant. On retourna aux mascarades italiennes et aux bouffonneries du Moyen-Âge, moins coûteuses et plus en accord avec la légèreté d'Henri»¹⁴⁴ ? Quelle fut l'esthétique des ballets de cour sous son fils Louis XIII ? Comment et en quoi l'influence de ce roi danseur et musicien fut-elle déterminante pour l'évolution de ce genre qui connaîtra son apothéose sous le Grand Louis XIV ?

¹⁴¹ Violoniste et maître à danser, Baltazarini di Beljoioso fit franciser son nom en de Beaujoyeux.

¹⁴² Georgie Durosoir, *Les ballets de la cour de France au XVII^e siècle ou les Fantaisies et les splendeurs du Baroque*, op. cit., p. 26 et p. 28.

¹⁴³ *Ibid.*, p. 25-26.

¹⁴⁴ Ferdinando Reyna, *L'histoire du ballet de cour*, op. cit., p. 42. «Sans doute, le manque de raffinement de la cour d'Henri est-elle pour quelque chose dans l'avitissement du ballet de cour, mais il faut noter que, pendant la décennie qui suit les guerres de religion, on observe une sorte de temps mort dans l'inspiration littéraire et artistique avant le grand élan qui va se produire dans le premiers tiers du siècle». Paul Bourcier, *Histoire de la danse en Occident*, op. cit., p. 91.

IV-1-1-2. Les occasions et les lieux des ballets de cour

Le ballet de cour constitue, sous le règne d'Henri IV, puis de Louis XIII et Louis XIV, le grand divertissement de la cour. Chaque année est inaugurée en musique et en ballets. En janvier, c'est le *Grand ballet du Roy* qui, le premier, est présenté à la cour, suivi peu après par celui de la *Reyne*. «La saison d'hiver se préoccupe de ballets jusqu'au Carême. L'automne, avec la conclusion de la saison de chasse, est également très propice à ces spectacles»¹⁴⁵. Les occasions en sont multiples et quasi quotidiennes. De raison d'Etat ou d'initiative privée, le ballet de cour est de toutes les fêtes : «que César de Vendôme, le premier bâtard de Henri et Gabrielle, soit fait pair de France à l'âge de 3 ans (1597), que Monsieur, frère du roi, ait envie d'honorer sa maîtresse Louison (1638), ou que la reine Christine de Suède arrive en France (1656)»¹⁴⁶, tout est prétexte à l'organisation d'un ballet. «Fiançailles, mariages, naissances, victoires, signatures de traités, réceptions d'ambassadeurs et visites princières offraient aux gentilshommes l'occasion d'organiser des fêtes chorégraphiques en dehors du carnaval, saison particulièrement réservée à ce genre de plaisir»¹⁴⁷. Mais c'est lors de la période du Carême-prenant¹⁴⁸ que les ballets et autres divertissements sont les plus nombreux, ce qu'attestent les mémorialistes et chroniqueurs de l'époque. Ainsi, Pierre de L'Estoile nous livre-t-il que «le jour de Carême-prenant (lundi 18) ou (mardi 19) [février 1602], la reine joua son ballet magnifique au Louvre, premièrement devant le roi, puis chez madame de Retz, à l'Evêché et autres lieux, où Sa Majesté avait commandé d'assembler compagnie pour le recevoir [...]»¹⁴⁹. De même «l'année 1607, se commença quasy avesques le caresme prenant, et ce caresme prenant par le *Ballet des Echecs* quy ne fut pas sy beau que d'autres, mais plus ingenieux qu'aucun autre quy se soit dansé. Ce ne fut pas le seul ; car ce carnaval en foysonna»¹⁵⁰. Deux ans plus tard, «le Dimanche 8^o [mars 1609], on fit un *Ballet des Fols* (fort convenable à la saison) qui fut joué à l'Arsenal, et disoit-on que c'étoit pour clôture des folies du caresme prenant»¹⁵¹.

¹⁴⁵ Georgie Durosoir, *Les ballets de la cour de France au XVII^e siècle ou les Fantaisies et les splendeurs du Baroque*, op. cit., p. 9.

¹⁴⁶ *Ibidem*.

¹⁴⁷ Marcel Paquot, *Les étrangers dans les divertissements de la cour, de Beaujoyeux à Molière (1581-1673)*, Bruxelles, Palais des Académies, 1932, p. 7.

¹⁴⁸ Le carême-prenant au sens strict comprend les trois jours gras qui précèdent le mercredi des Cendres (ce dernier correspondant au premier jour de carême). «Le mercredi des Cendres doit son nom à la cérémonie religieuse qui a pour objet d'inviter l'homme à la pénitence en lui rappelant son néant. Le carême est le temps de jeûne et d'abstinence qui précède la fête de Pâques et qui commence le 46^e jour avant Pâques (le mercredi des Cendres) et qui finit le jour de Pâques». Valérie Saint Bois, *Les spectacles à la cour d'Henri IV*, TER de maîtrise d'histoire moderne, Université de Pau, [s.l.], [s.n.], 1993, p. 35.

¹⁴⁹ Pierre de L'Estoile, *Journal pour le règne d'Henri IV*, [s.l.], Editions Gallimard, 3^{ème} édition, 1958, p. 65.

¹⁵⁰ François de Bassompierre, *Nouveaux mémoires du maréchal de Bassompierre*, op. cit., p. 191.

¹⁵¹ *Ibid.*, p. 434.

Les événements familiaux, mariages, naissances, anniversaires royaux, constituent donc la seconde importante circonstance de jeux. La cour participe activement à ces divertissements, mettant ainsi les souverains à l'honneur¹⁵². Les baptêmes sont ainsi prétextes à la représentation de nombreux ballets de cour : une naissance princière est un événement pour le royaume, que la cour se doit tout naturellement de fêter dignement¹⁵³. Ainsi, après les cérémonies religieuses, une célébration profane est organisée, où vont se mêler plaisirs de la table, musique et danse. En décembre 1598, la cour célébra le baptême du fils d'Henri IV et de la duchesse de Beaufort. L'Estoile y fait référence dans ses mémoires :

Le dimanche 13^e de ce mois, jour de Sainte Luce, fut fait à Saint-Germain-en-Laye le baptême du fils de madame la duchesse de Beaufort, avec les pompes et cérémonies accoutumées [...]. Au sortir d'icelui, on fit le festin magnifique, et joua-t-on devant le roi un ballet qu'on appelait des *Cinq Nations*, desquelles les cinq principaux chefs étaient Monsieur de Rohan, Monsieur de Nemours, le comte d'Auvergne, Monsieur le Grand et le marquis de Coeuvres. Il y eut aussi un jeune homme, natif des faubourgs S.-Germain, fort habile et des plus souples et adroits qui se soient vus de notre temps, qui donna plaisir au roi de danser sur une corde, voltiger, voler et faire autres tours de souplesse et gaillardise, que Sa Majesté admirait, et y prit plaisir, comme aussi firent tous ceux de la cour¹⁵⁴.

Les mariages sont évidemment eux aussi l'occasion d'organiser de somptueux spectacles, dont des ballets de cour. Pour le mariage d'Henri de Navarre et Marguerite de Valois, les festivités s'étalèrent sur plusieurs jours, offrant de nombreux divertissements à la cour de France. En ce qui concerne les noces de Madame, sœur du roi, et du duc de Bar, en février 1599, Pierre Victor Palma-Cayet mentionne que «après ceste folemmité, il y eut tant de recreations, ieux et balets, qu'impoffible eft de les reciter [...]»¹⁵⁵. Quant au mariage d'Henri et Marie de Médicis, s'il marqua l'histoire de la musique en donnant lieu à la représentation du premier drame en musique, l'*Euridice* de Péri, il fut également l'occasion de nombreuses réjouissances sur le sol français. Ce dont Philippe Hurault témoigne : «et le reste dudit jour, et quatre ou cinq suivans, furent employés en festin, danses, comédies, courses de bague,

¹⁵² Comme le relève Yves-Marie Bercé, «autrefois, dans les siècles médiévaux, le roi n'avait pas d'autres fêtes que celles de ses sujets, mais voici qu'avec la construction de l'Etat moderne et de son appareil de représentation, les sujets furent invités à célébrer les fêtes de leur prince. Dans l'image familiale, patriarcale du roi, père de son peuple, les fêtes de la famille royale devaient paraître comme les fêtes traditionnelles d'un foyer étendu aux dimensions du royaume. Ainsi, les sujets s'associaient aux bonheurs et aux deuils intimes du souverain». Yves-Marie Bercé, *Fêtes et révoltes des mentalités populaires du XVI^e au XVIII^e siècles*, op. cit., p. 62.

¹⁵³ Voir Marylise Samblancat, *Les bals et les ballets à la cour d'Henri IV*, TER de maîtrise d'histoire moderne, Université de Pau, [s.l.], [s.n.], 1991, p. 35.

¹⁵⁴ Pierre de L'Estoile, *Journal pour le règne d'Henri IV*, op. cit., p. 547.

¹⁵⁵ Pierre Victor Palma Cayet, *Chronologie septenaire contenant l'histoire de la paix entre les roys de France et d'Espagne et les choses les plus mémorables advenues depuis la paix faicte à Vervins, le 2 de Mai 1598 jusques à la fin de l'an 1604*, Nouvelle Collection des mémoires pour servir à l'histoire de France depuis le XIII^e jusqu'à la fin du XVIII^e siècle précédées de notices pour caractériser chaque auteur de mémoire et son époque, suivies de l'analyse des documents historiques qui s'y rapportent ; Joseph François Michaud et Jean Joseph François Poujoulat (dir.), volume XII, Paris, Chez l'Editeur de commentaire analytique du Code Civil, 1838, p. 345.

combats à la barrière et autres telles recreations qui se practiquent en tels mariages de grands princes [...]»¹⁵⁶.

D'autres occasions pouvaient donner lieu à de telles représentations. Eléments de séduction, les ballets avaient bien souvent pour objet de laisser un souvenir inoubliable aux spectateurs et invités. Lors des entrées royales – données alors devant une partie de peuple, tout du moins devant les hautes autorités provinciales – ou lors de visites d'ambassadeurs ou de hauts dignitaires étrangers à la cour, les ballets auliques pouvaient ainsi être utilisés comme de véritables «armes politiques»¹⁵⁷ et démonstrations ostentatoires de la richesse du pays¹⁵⁸. Ainsi en février 1595, pour la venue des représentants de la Seigneurie de Venise, «le dimanche 5^o furent faits à Paris force ballets, mascarades et collations ; et à la cour encore plus, où les plus belles dames, richement parées et magnifiquement atournées et si fort chargées de perles et de pierreries, qu'elles ne pouvaient remuer, se trouvèrent par commandement de Sa Majesté, pour donner plaisir et faire passer le temps à messieurs les ambassadeurs»¹⁵⁹. La cour se montra aussi sous ses plus beaux atours lors de la visite du duc de Mantoue, en septembre 1608. Le maréchal de Bassompierre écrit que de nombreux spectacles, dont un ballet de cour, furent donnés à cette occasion : «[...] nous fismes devant luy le *Ballet des Dieux marins* et puis nous courumes la bague, masqués à l'Arsenal [...]»¹⁶⁰.

Si les ballets de cour pouvaient ainsi jouer un rôle d'importance dans la vie diplomatique et faciliter les relations entre le roi et les représentants d'autres royaumes, et s'ils servaient nécessairement la politique du roi en soulignant la grandeur du monarque, le premier objectif de telles représentations restait toutefois de divertir la noblesse comme le roi. Ainsi, le *Ballet des Barbiers et des Chirurgiens* en octobre 1598 fut conçu afin de réjouir le roi alors souffrant ; les courtisans travestis y «representoient des barbiers pour se moquer, à mon avis, du roy, qu'une carnosité, qu'il avoit lors, avoit mis entre les mains de gens de ce mestier pour s'en faire panser...»¹⁶¹. De même, le *Ballet des fous* armés en décembre 1609 fit rire le roi, «combien qu'il ne soit pas en trop bonne humeur»¹⁶². Les ballets permettent ainsi

¹⁵⁶ Philippe Hurault, *Mémoires*, Nouvelle Collection des mémoires pour servir à l'histoire de France depuis le XIII^e jusqu'à la fin du XVIII^e siècle précédées de notices pour caractériser chaque auteur de mémoire et son époque, suivies de l'analyse des documents historiques qui s'y rapportent ; Joseph François Michaud et Jean Joseph François Poujoulat (dir.), volume X, Paris, Chez l'Editeur de commentaire analytique du Code Civil, 1838, p. 599.

¹⁵⁷ Cette utilisation de la musique et des ballets de cour comme «armes politiques» fera l'objet d'une étude plus approfondie par la suite.

¹⁵⁸ Nous reviendrons plus encore sur ce point dans la partie consacrée au ballet politique, chapitre IV-3-1-2.

¹⁵⁹ Pierre de L'Estoile, *Journal pour le règne d'Henri IV*, op. cit., p. 453.

¹⁶⁰ François de Bassompierre, *Nouveaux mémoires du maréchal de Bassompierre*, op. cit., 1870, p. 202.

¹⁶¹ *Ibid.*, p. 61.

¹⁶² Pierre de L'Estoile, *Journal pour le règne d'Henri IV*, op. cit., p. 427.

d'occuper la noblesse encore trop encline aux complots et aux guerres. En les distrayant, le roi les tient ainsi "sous son joug" et les dissuade d'entreprendre des actions séditeuses¹⁶³. Sully a parfaitement compris l'intérêt politique des divertissements et spectacles, et déclare ainsi : «[...] à la cour, à Paris, à Fontaine-bleau et à l'Arсенac [sic], l'on ne voyait que toutes sortes de galanteries et parties se faire pour aller à toutes sortes de chasses, courir la bague, rompre au faquin et en lice, faire de toutes sortes d'armes, ballets, mascarades et assemblées de dames, tout cela sans excez de despences, que le Roy ne trouvoit nullement bonnes : lequel [...] par ces] belles et honnestes occupations qu'il donnast aux esprits des hommes [tentait de] les divertir de toutes mauvaises pensées et pernicieux desseins»¹⁶⁴. Distraction, occupation, les ballets de cour sont également pour les courtisans un dérivatif à leur désœuvrement. Ils sont un moyen indispensable pour "survivre" en ces années si difficiles, et oublier, le temps d'un spectacle, les malheurs du temps.

Et les malheurs sont nombreux, du début du règne d'Henri IV à la fin du règne de Louis XIV. Mais la vie de cour se concentre obstinément sur l'oubli du présent¹⁶⁵ et sur l'idéalisation des êtres et des rapports sociaux qui forment son microcosme : le mélange d'héroïsme et de burlesque caractéristique des ballets pourraient s'expliquer par la simple conjugaison de ce culte de soi que pratique la cour de France et la nécessité absolue de s'abstraire de la cruauté des temps¹⁶⁶.

En témoigne Pierre de L'Estoile, qui, le 5 mars 1597, accueille les festivités qui furent organisées à l'occasion du baptême du fils du Connétable de Montmorency, qu'Henri IV lui-même tenait sur les fonts baptismaux, en ces termes :

Le festin, magnifique, fust faist à l'hôtel de Monmorenci pour lequel tous les cuisiniers de Paris estoient empeschés il y avoit plus de huit jours... [On y donna des] ballets, mascarades, musiques de toutes sortes, pantalonismes..., comme volontiers après la panse vient la danse, au fond de laquelle il sembloit que nous voulussions ensevelir tous nos malheurs¹⁶⁷.

En ce qui concerne les lieux où se déroulaient les bals, ballets et mascarades, ils sont très divers ; toutefois, les hauts lieux du divertissement et des ballets de cour commencent à se dessiner dès le règne d'Henri IV. Si le pouvoir sous l'impulsion du Béarnais se trouve centralisé, la cour n'en est pas moins encore itinérante. Le roi avait plusieurs résidences où la

¹⁶³ Voir *infra* chapitre IV-3-1-1.

¹⁶⁴ Maximilien de Béthune, duc de Sully, *Mémoires des sages et royales œconomies d'estat, suivies d'une réfutation contemporaine inédite*, 1, Nouvelle Collection des mémoires pour servir à l'histoire de France depuis le XIII^e jusqu'à la fin du XVIII^e siècle précédées de notices pour caractériser chaque auteur de mémoire et son époque, suivies de l'analyse des documents historiques qui s'y rapportent ; Joseph François Michaud et Jean Joseph François Poujoulat (dir.), volume II, Paris, Chez l'Editeur de commentaire analytique du Code Civil, 1837, p. 372.

¹⁶⁵ Les spectateurs des ballets voient dans le burlesque et les travestissements grotesques un moyen d'échapper aux vicissitudes de la vie de cour, comme aux événements malheureux de l'époque. Tout ceci ne convient pas forcément aux gens sérieux, en témoigne Pierre de l'Estoile qui déclare : «On m'a donné ce jour, le Ballet de M. de Vendosme, nouvelle fadèze imprimée qui grossira mes paquets de la sotterie de ce temps». Pierre de l'Estoile, *Journal pour le règne d'Henri IV et le début de Louis XIII*, texte présenté et annoté par André Martin, Paris, Gallimard, 1960, Collection Mémoires du temps passé pour servir au temps présent, tome III : 1610-1611, p. 26.

¹⁶⁶ Georgie Durosoir, *Les ballets de la cour de France au XVII^e siècle ou les Fantaisies et les splendeurs du Baroque*, *op. cit.*, p. 8.

¹⁶⁷ Pierre de L'Estoile, *Journal pour le règne d'Henri IV*, *op. cit.*, p. 83.

cour l'accompagnait. Les mémoires font ainsi état de plusieurs lieux de spectacles. De plus, les ballets connaissaient à l'époque un tel engouement qu'il n'était pas rare qu'ils soient donnés successivement dans plusieurs endroits de Paris afin de satisfaire la demande. Au début du règne d'Henri IV, du fait des guerres religieuses et des difficultés des finances royales, les divertissements étaient plutôt organisés en province, à Pau, Tours ou Bordeaux. Par la suite, une fois que le roi eut réinstallé la paix, repris la capitale des mains des Ligueurs et établi son pouvoir et sa cour, c'est à Paris qu'eurent lieu les spectacles : à Saint-Germain, au Louvre, à l' Arsenal, au Petit Bourbon, à l'Hôtel de Ville ou, plus rarement, au Palais des Tuileries¹⁶⁸. Le Louvre disposait de la "Salle des Etats", vaste pièce de quinze mètres de large sur cinquante de long, aménagée en forme d'amphithéâtre avec trois étages de galeries. Devenue résidence principale du roi Henri IV dès 1600, la bâtisse est ainsi pourvue d'une salle adéquate à de tels divertissements, notamment à ceux nécessitant, pour une meilleure lecture du "texte dansé", des gradins en hauteur. Toutefois, la construction d'une autre salle destinée à recevoir les divertissements proposés à la cour est mandée par Henri IV à l'intérieur de l' Arsenal. Le roi y fit construire une grande pièce qu'il souhaitait réserver aux spectacles. Inaugurée en 1609, cette nouvelle salle devait répondre au nombre grandissant de spectateurs qui se déplaçaient pour assister aux ballets de cour. L' Arsenal contient ainsi une salle à doubles rangs de galeries qui permettait au public d'apercevoir et de comprendre les figures réalisées sur le sol lors de certains ballets. Les spectateurs devaient en effet se trouver en hauteur par rapport aux danseurs, afin d'apprécier leurs danses géométriques et figuratives¹⁶⁹.

Les ballets étaient aussi représentés dans les autres lieux où la cour accompagnait son souverain, dans les résidences royales : le palais d'été ou d'automne de Fontainebleau, celui de Saint-Germain-en-Laye, ou encore de Monceau. Cependant, la vogue des ballets auliques ne toucha pas uniquement les palais royaux. Les aristocrates fort férus de ce genre de spectacles purent, eux aussi, organiser des ballets de cour chez eux¹⁷⁰. Les salonnières Madame d'Angoulême ou Madame de Retz firent représenter des ballets de cour dans leurs hôtels particuliers. Dernière représentante de la dynastie des Valois, la Reine Marguerite, qui

¹⁶⁸ Le Palais des Tuileries, semble-t-il, sert peu sous le règne d'Henri IV. Les mémorialistes de l'époque n'en font mention qu'une fois, pour un ballet qui eut lieu en 1598.

¹⁶⁹ Voir Valérie Saint Bois, *Les spectacles à la cour d'Henri IV*, op. cit., p. 47.

¹⁷⁰ Ainsi, les dépenses occasionnées par ces divertissements ne pesaient pas seulement sur les dépenses et les budgets royaux, mais également sur les courtisans qui donnaient à de tels spectacles chez eux ou bien encore qui collaboraient à l'entreprise royale. Le ballet de cour, plaisir et enchantement des nobles, pouvait également représenter un investissement coûteux. Tallemant des Réaux en témoigne relatant une anecdote à propos de Monsieur de Montmorency : «[ce dernier] un jour, se montrait triste ; on lui en demanda la raison : "c'est que je suis du ballet du Roi... et je n'ai pas le premier sou pour en faire la dépense"». Gédéon Tallemant de Réaux, *Historiettes*, op. cit., tome II, p. 531-532.

fit construire un Hôtel rue de Seine où il y avait une salle spéciale pour les spectacles, fut également à l'origine du *Ballet du roi Arthus* joué dans ses appartements en 1609. On peut penser que cela ne fut d'ailleurs pas le seul événement qu'elle organisa chez elle, si l'on se fie aux paroles d'un ambassadeur anglais, Cherbury, qui écrit dans ses mémoires :

je me rendois aussi parfois à la cour de la reine Marguerite, dans l'hôtel qui portoit son nom ; là, j'assistois à plusieurs ballets et mascarades, dans lesquels la reine me faisait la faveur de me placer près de son fauteuil, non sans exciter l'étonnement et l'envie de plusieurs de ceux qui avoient ordinairement cet honneur¹⁷¹.

La popularité des spectacles que la Reine Margot organisait était telle qu'il pouvait s'avérer difficile d'y assister commodément. Tallemant des Réaux en témoigne, indiquant : «une fois qu'on en dansoit un chez elle, la duchesse de Retz la pria d'ordonner qu'on ne lassast entrer que ceux qu'on avoit conviez, afin qu'on pust voir le ballet à son aise»¹⁷². La Reine Margot fut également à l'origine d'un ballet donné en 1609 intitulé le *Ballet de la Royne*. Ce ballet fut tout d'abord représenté à l'Arsenal avant de l'être à nouveau chez Marguerite. Si ce spectacle ne servit pas la diplomatie française – et pour cause – il participa tout du moins de la politique du roi ; comme le souligne Margaret M. Mac Gowan,

les vers de ce ballet [...] étaient l'œuvre de Malherbe et Lingendes ; ils laissent croire, surtout les vers de Malherbe pour la Renommée, que ce ballet avait un but politique : chanter la grandeur du roi Henri IV et du dauphin. Par contre, les répercussions politiques et sentimentales des vers du ballet chantés par Mademoiselle Paulet n'étaient certainement pas prévues par les inventeurs. C'est pendant la représentation de ce ballet qu'Henri IV tomba si amoureux de Charlotte de Montmorency qu'il se vit presque entraîné en une guerre. C'est à la même représentation que Pierre de Tolède, ambassadeur espagnol venu en France pour négocier les alliances entre les maisons royales française et espagnole, insulta publiquement l'ambassadeur vénitien. L'incident fut si vif qu'il amena plus de vingt défis entre les gentilshommes qui en avaient été témoins¹⁷³.

IV-1-2. Les acteurs des ballets de cour, entre professionnels du genre et réappropriation par les nobles

IV-I-2-1. Les professionnels dans les ballets de cour

Pour la première fois [...], le professionnalisme¹⁷⁴ apparaît avec des danseurs de métier et des maîtres à danser. Le fait est d'importance : jusqu'ici la danse était une expression corporelle de forme relativement libre ; désormais, on prend clairement conscience des possibilités d'expression esthétique du corps humain et de l'utilité de règles pour les exploiter¹⁷⁵.

¹⁷¹ Edouard Lord Herbert de Cherbury, *Mémoires, traduits pour la première fois en français par le comte de Baillon*, Paris, Techener, 1863, p. 66.

¹⁷² Gédéon Tallemant des Réaux, *Historiettes, op. cit.*, tome I, p. 61.

¹⁷³ Margaret M. Mac Gowan, *L'art du ballet de cour en France 1581-1643, op. cit.*, p. 66-67.

¹⁷⁴ Et l'auteur de rajouter, «le professionnalisme n'existait pas lors des débuts du ballet de cour : “chorégraphes”, exécutants étaient tous des courtisans, souvent de haut rang. Ce n'est que peu à peu – et d'abord dans les morceaux les moins nobles mais qui exigeaient de la virtuosité, dans les attractions telles que funambulisme, acrobatie, insérés dans le ballet – qu'apparurent des “baladins” de métiers. En un deuxième stade, qu'on peut placer vers 1635, ceux-ci figurèrent à égalité de rôle avec les courtisans. En troisième stade, à partir de 1670, les amateurs seront éliminés de la scène». Paul Bourcier, *Histoire de la danse en Occident, op. cit.*, p. 75-76.

¹⁷⁵ *Ibid.*, p. 66.

Les premiers organisateurs de ballets, tout comme les participants, danseurs et acteurs, étaient des personnalités de la cour, à l'exception des funambules et acrobates venant occasionnellement apporter leur savoir-faire¹⁷⁶. Au cours du siècle, toutefois, des maîtres à danser vont peu à peu être intégrés au travail de préparation et de conception des ballets. Ils viendront dispenser leurs précieux conseils aux courtisans désireux de s'adonner à des danses de plus en plus complexes ; c'est notamment le cas des danses géométriques.

Parmi ces "maîtres", souvent aussi violonistes, on connaît Jacques Cordier, dit Bocan ou Bocquain, maître à danser de la reine et de Madame Henriette en 1622, qui semble avoir débuté en Angleterre comme maître à danser et chorégraphe. Plus célèbre a été le sieur de Belleville, «conducteur des ballets de Sa Majesté». Il fut l'ordonnateur des ballets de Louis XIII, compositeur et chorégraphe de la *Délivrance de Renaud*, de *Tancrède*. Dans le *Ballet de la Merlaison*, dont la distribution nous a été conservée, un tiers au moins des danseurs sont des professionnels qui figurent aux côtés du roi et des plus grands seigneurs, à égalité de rôle : c'est l'un d'eux, le "sieur Haynault", qui est l'aubergiste, maître de Pierre de la Croix de Lorraine, dont Louis XIII¹⁷⁷ joue la femme¹⁷⁸.

Le XVII^e siècle marque en effet l'avènement progressif de professionnels de la danse, maîtres à danser et danseurs professionnels, au sein de ces divertissements jusqu'alors foncièrement aristocratiques. Parmi les nombreux baladins issus de la «Confrérie des Ménestriers», auprès de Belleville¹⁷⁹, Delfin, Saintot et Vertpré, se distingue l'incomparable Marais¹⁸⁰. Bon chanteur et musicien, mime remarquable, il tint dans les ballets de Louis XIII des rôles d'importance – mais que l'étiquette aristocratique interdisait aux seigneurs – tels ceux de Guillemine la Quinteuse, fée de la musique¹⁸¹, ou encore d'Armide, rôles pour lesquels il n'hésite pas à se masquer et surtout à se travestir¹⁸² (travestissement possible pour un baladin, mais qui se serait avéré bien peu convenable pour un noble). C'est en 1639, dans le *Ballet de la Félicité* célébrant la naissance du futur Louis XIV, que Marais fait son ultime apparition.

¹⁷⁶ Le baladin rejoint le noble dans les ballets de cour afin d'interpréter des rôles expressifs et d'exécuter les pas difficiles ou trop techniques. Il est à noter que c'est également à cause du mélange sérieux et du grotesque que le danseur professionnel fait son apparition dans le ballet parmi les courtisans. Tout ballet burlesque demande des qualités techniques et acrobatiques que ne possède pas, par éducation et bienséance, le courtisan (qui doit seulement tenir son rôle de danseur amateur). Les dislocations, acrobaties, mouvements exagérés ou grotesques (voire ridicules) et autres performances (qui auraient pu dégrader l'aristocrate tenu à son image de marque) ne convenant ni aux capacités ni au rang des nobles qui prenaient part aux ballets, exigeaient la présence de professionnels du genre.

¹⁷⁷ Il n'est que le roi pour pouvoir répondre à une telle volonté d'excentricité et d'extravagance, nul courtisan n'aurait pu, cela n'aurait pas été convenable, se travestir de la sorte.

¹⁷⁸ Paul Bourcier, *Histoire de la danse en Occident*, op. cit., p. 102.

¹⁷⁹ Jacques de Belleville, chorégraphe, danseur et maître de danse, luthiste et compositeur. Il participa à un grand nombre de ballets de cour entre 1615 et 1640, notamment au *Ballet de la Délivrance de Renaud* et au *Ballet des Fées des forêts de Saint-Germain*.

¹⁸⁰ Voir François de Malherbe, «Lettre à Peiresc datée du 28 février 1613» in *Œuvres*, op. cit., p. 295.

¹⁸¹ Dans le *Ballet des Fées des forêts de Saint-Germain*.

¹⁸² C'est le cas dans l'essentiel des ballets et notamment des ballets-mascarades qui furent dansés à la cour de Louis XIII. Les rôles féminins étaient tenus par des hommes, exception faite, bien évidemment, de ceux dédiés à la reine, tels que le *Ballet de Psyché* (1619) ou le *Ballet des Fêtes de Junon la Nopcière* (1623), lors desquels, c'est la reine elle-même et ses suivantes qui prennent part au spectacle.

Mais les danseurs ne sont pas les seuls professionnels à participer à de tels événements. En effet, les courtisans, créateurs amateurs, s'appuyaient aussi sur des poètes, des musiciens, instrumentistes ou compositeurs, et des machinistes, qui les assistaient dans la réalisation de ballets. «Tous les ballets de cour résultaient de la collaboration d'un protecteur royal, de poètes pour les vers et les récits, d'au moins deux compositeurs responsables de la musique vocale et instrumentale (la musique exige donc des spécialistes pour la partie vocale comme pour la symphonie) et d'un régisseur chargé de concevoir et d'exécuter une machinerie compliquée»¹⁸³. Des machinistes professionnels, souvent italiens, participaient à la création et à la splendeur de grands ballets. Ainsi, ce serait le machiniste Francini qui aurait introduit en France toutes les méthodes de machinerie théâtrale italienne. Temples, mers, rochers se scindant en deux, palais enchantés disparaissant comme par magie, montagnes, vallées, remparts de villes assiégées, constituent le cadre des différents ballets qui furent donnés sous Henri IV et Louis XIII, et qui nécessitaient, pour obtenir les plus merveilleux effets, l'adresse de quelques machinistes. Nombre de ballets illustrent avec une éloquence particulière l'importance des effets visuels ; il en va ainsi du *Ballet de Monseigneur de Vandôme* (1610), du *Ballet de Madame* (1615), du *Ballet de la Délivrance de Renaud* (1617), du *Ballet de Tancrède* (1619) ou encore du *Ballet de la prospérité des Armes de France* (1641). Pour tous ces ballets, le but essentiel était bel et bien politique et l'intention première consistait à «provoquer l'admiration du spectateur, [à] rendre sensible l'autorité du roi aux yeux de la cour, [à] faire reconnaître l'étendue de sa gloire à l'étranger, [et à] imposer l'idée de la grandeur de la France [...]»¹⁸⁴.

Les poètes de la cour fournissaient également de nombreux vers pour tous ces spectacles. Malherbe fut ainsi l'auteur de vers pour deux ballets de Monsieur le Dauphin, en 1608 et en 1610. Il œuvra aussi, comme il l'indique lui-même, pour le *Ballet de Madame* en 1609 : «Marc-Antoine vous fera voir des vers que j'ai faits pour le ballet de Madame. Il se doit danser à Saint-Germain de jeudi prochain en huit jours [...]»¹⁸⁵. Pourtant, Margaret Mac Gowan signale que «sa contribution semble faible quand on la compare à celle de : Desportes, de La Roque, de Du Mas, de d'Audiguier, de Deimier, de Montgaillard, de Grisel, de La Vallétrye, d'Expilly, de Le Digne, de Nervèze, de Rapin, de Trellon, de Bertaut, de Lingendes, de Porchères, de Régnier, de Rosset, de Gombauld qui ont participé à

¹⁸³ James R. Anthony, *La musique en France à l'époque Baroque de Beaujoyeux à Rameau*, op. cit., p. 47.

¹⁸⁴ Margaret M. Mac Gowan, *L'art du ballet de cour en France 1581-1643*, op. cit., p. 188. Sur l'importance des décors, costumes et machineries lors des ballets politiques, afin de mettre en lumière la richesse du royaume, voir *infra* dans ce chapitre, IV-3-1-3.

¹⁸⁵ François de Malherbe, *Œuvres (poésies et lettres)*, op. cit., p. 64.

l'invention de plus d'une centaine de ballets pendant ces années»¹⁸⁶. Une vingtaine de poètes – citons encore Bordier, Maynard, Saint-Amant, Tristan L'Hermitte – ont ainsi apporté leur contribution à la création des ballets du règne d'Henri IV et de celui de son fils, écrivant des vers ou concevant les livrets entièrement. Souvent, ils écrivaient sous ordre du roi et pour se concilier les bonnes grâces des Grands. Leurs vers consistaient ainsi en épîtres laudatives à l'adresse de la famille royale, du roi, de la reine ou de quelques princes du sang, ou encore en compliments aux dames et nobles qui composaient la cour. Un poème, chanté en 1615 lors du *Ballet de Madame*¹⁸⁷ et intitulé *Cette Anne si belle*¹⁸⁸, fait partie de ces pièces de circonstance, dans le cas présent de piètre inspiration qui ont valu à son auteur des railleries bien connues :

Cette Anne si belle,
 Qu'on vante si fort,
 Pourquoi ne vient-elle ?
 Vraiment elle a tort.

Son Louis soupire
 Après ses appas ;
 Que veut-elle dire
 De ne venir pas ?

S'il ne la possède
 Il s'en va mourir ;
 Donnons-y remède,
 Allons la querir.

Assemblons, Marie,
 Ses yeux à vos yeux :
 Notre bergerie
 N'en vaudra que mieux.

Hâtons le voyage ;
 Le siècle doré
 En ce mariage
 Nous est assuré¹⁸⁹.

Hâtivement rédigé par Malherbe, qui n'aimait guère composer des vers de ballet, ce texte écrit en l'honneur de l'infante d'Espagne, Anne d'Autriche, qui devait bientôt s'unir à Louis XIII, valut à son auteur, du fait de son excessive pauvreté, bien des moqueries et quelques quolibets cuisants des plumes les plus acérées. C'est Ménage qui relate cette anecdote, qu'il tient lui-même de Racan et qui dut réjouir plus d'un ennemi du poète : «J'ay ouï dire à Monsieur de Racan que Malherbe fit ces vers à la prière de Marais, Portemanteau du feu Roi, sur un air qui couroit, & qu'il les fit en moins d'un quart d'heure. Ils ne furent point estimez, & Théophile [de Viau] qui s'en moque, parodia le premier couplet de la sorte :

¹⁸⁶ Margaret M. Mac Gowan, *L'art du ballet de cour en France 1581-1643*, op. cit., p. 50.

¹⁸⁷ Et non pour le *Ballet de la délivrance de Renaud*, comme on peut le lire parfois.

¹⁸⁸ Cet air, qui ne se trouve pas dans la description du ballet imprimé fut mis en musique par Pierre Guédron.

¹⁸⁹ Chanson chantée au *Ballet du Triomphe de Pallas*, 1615, François de Malherbe, *Poésies*, Collection des auteurs classiques françois et latins, Paris, Didot, 1797, p. 264.

Ce brave Malherbe
Qu'on tient si parfait
Donnez lui de l'herbe
Car il a bien fait.

Malherbe lui même ne les estimoit pas»¹⁹⁰.

Nombreux aussi sont les musiciens qui prenaient part aux ballets de cour. Selon le recueil de Michel Henry, les compositeurs de musique instrumentale étaient Francisque, La Font, Richaine, La Motte, Lore Chevalier et Le Bret. Cependant, l'interprétation musicale n'était pas uniquement confiée aux musiciens de la Chambre ; en effet, ceux de la Chapelle et de l'Ecurie, lors de tels spectacles, se joignaient très souvent à eux. Violons, violes, luths, cornets, hautbois, flûtes et musettes jouaient alors des interludes et accompagnaient les danses. En ce qui concerne la musique vocale, le compositeur le plus en vue était Pierre Guédron, surintendant de la musique du roi. Il prit part à la réalisation de nombreux ballets de cour du règne d'Henri IV, en tant que musicien ou certaines fois poète, et contribua à l'émancipation du nouveau genre du ballet mélodramatique à partir de 1609. Les compositions d'autres musiciens pour le ballet avant 1610 sont assez rares ; on trouve cependant quelques airs composés par Bataille ou Vincent. Marie-Françoise Christout note par ailleurs que, pour le règne d'Henri IV, les ballets sont réglés aussi sur des airs de Jacques Mauduit, de Michel Henry ou d'Eustache Du Caurroy. Cette grande période est également celle d'un véritable règne musical : celui d'Antoine Boësset, surintendant de la musique de la Chambre et auteur de la musique vocale de tous les ballets royaux du règne de Louis XIII. Les chanteurs étaient également souvent des professionnels. Mais le chant jouissait alors d'un grand engouement, et il n'était pas rare que de nobles amateurs travaillent si bien leur voix et leur diction qu'ils égalent les meilleurs chanteurs professionnels de leurs temps. Une des élèves de Pierre Guédron, Angélique Paulet¹⁹¹, surnommée la Paulette, bénéficia de l'admiration du public de l'époque. Cantatrice, excellente luthiste et habile danseuse, elle participa à quelques ballets dont le *Ballet des Nymphes de Diane* donné en 1609.

IV-1-2-2. L'engouement de l'aristocratie pour le ballet de cour ou le "métier" de bon courtisan

Le ballet de cour est donc bien une œuvre collective. Conjuguant poésie, musique instrumentale et vocale, chorégraphie et scénographie, la réalisation d'un ballet de cour nécessite la collaboration de plusieurs artistes et artisans. Des poètes sont sollicités, dont

¹⁹⁰ Ménage cité par Georgie Durosoir, *L'air de cour en France 1571-1655, op. cit.*, p. 97.

¹⁹¹ Voir dans cette partie, le prélude au chapitre III, pp. 311-314.

Bordier, L'Estoile, Racan, Sorel ou Malherbe¹⁹², afin d'écrire les vers des airs de ballets. Certains acrobates ou danseurs professionnels pouvaient intervenir lors de ces divertissements. Des musiciens enfin, dont les Vingt-quatre violons du roi, des joueurs de cornets, de luths, de hautbois, de flûtes ou de musettes interprétaient la musique, accompagnaient les danses et les pantomimes ; la musique instrumentale servait en outre à établir un climat général au ballet. Toutefois, si la présence de professionnels est attestée, le ballet de cour était un spectacle essentiellement aristocratique¹⁹³. La noblesse n'était pas simplement spectatrice lors des ballets de cour ; elle y participait activement en exécutant des danses, mais parfois aussi en créant les sujets ou même les textes¹⁹⁴. Ainsi, si en ce qui concerne le théâtre, le roi faisait venir des troupes de comédiens professionnels, souvent italiens, afin de divertir sa cour, ou si les feux d'artifices demandaient des gens de métier, il en allait tout autrement des ballets et mascarades.

Sous Henri IV, puis sous son fils Louis XIII, la popularité du ballet de cour fut immense : nobles et bourgeois, parisiens comme provinciaux, tous semblaient apprécier ces représentations», véritables événements mondains auxquels tous souhaitaient prendre part. Rien ne pouvait empêcher les aristocrates d'assister à de tels spectacles ; même malades, ils désiraient y prendre part. L'exemple du maréchal de Bassompierre est assez probant puisque, bien que souffrant, il assista tout de même à un ballet :

[...] toutefois, parce qu'il y avait un ballet de filles quy se dansoit le soir a l'Arsenal, ou le roy, la reine, et les princesses estoit, et que je fus convié de m'y trouver, je ne laissais pas d'y aller en l'estat que j'estois, et d'y demeurer jusques au lendemain ; dont je fus sy malade que j'en pensay mourir, et ne me levay du lit que le mardy gras pour aller a l'Arsenal, ou l'on couroit une bague que mademoiselle de Montmorency donnait [...]¹⁹⁵.

¹⁹² «Au temps d'Henri IV et de Louis XIII, la versification des ballets était [également] l'œuvre de multiples amateurs plus ou moins talentueux ; tout lettré était capable de composer des vers ou se piquait de l'être. Si tout le monde est poète, être poète ne saurait être un métier ; aussi est-il relativement rare que le roi ou la reine confie à un spécialiste de poésie la tâche d'écrire les vers d'un ballet. On accordera cependant un soin particulier à la confection des vers destinés aux récits chantés, ces pièces d'apparat qui ouvrent les entrées et qui annoncent l'épisode narratif qui suit. René Bordier, Etienne Durand, puis François de Malherbe, Tristan L'Hermite ou Théophile de Viau écrivent de ces vers». Georgie Durosoir, *Les ballets de la cour de France au XVII^e siècle ou les Fantaisies et les splendeurs du Baroque*, op. cit., 2004, p. 13.

¹⁹³ Comme le relève Georgie Durosoir, ces spectacles ressortent véritablement de «l'amateurisme» : si certains professionnels étaient appelés à prendre part à ces divertissements, ce sont essentiellement les courtisans qui s'emploient à la création de tels spectacles. Poésies, danses, chants sont ainsi l'œuvre, non d'une pratique professionnelle, mais d'un art de cour que les nobles offrent à voir et à entendre à la famille royale qu'ils souhaitent ainsi ravir. «A ses débuts, ses concepteurs ne sont pas des auteurs dramatiques, pas plus que les auteurs de ses vers ne sont des poètes ; les compositeurs des airs ne sont requis que pour trois ou quatre pièces et la musique instrumentale de ces ballets qui durent des heures est écrite occasionnellement, sur des feuilles volantes, par les «violons de la chambre» ; jamais imprimée, elle est perdue pour une bonne part, ou mal conservée. Des danseurs professionnels conçoivent les évolutions, les figures et les pas, mais n'ont laissé presque aucune trace écrite de leurs chorégraphies avant 1700». *Ibid.*, p. 9.

¹⁹⁴ «Professionnels et amateurs se côtoient donc au gré des compétences respectives dans les ballets sans nulle distinction ou préséance, mis à part le «Grand Ballet final» réservé aux grands seigneurs masqués, une écharpe nouée au bras distinguant seul le souverain». Marie-Françoise Christout, *Le Ballet de cour de Louis XIV : 1643-1672 – Mises en scène*, Paris, Editions Picard, Collection «La vie musicale sous les rois Bourbons», n° 34, 2005, p. 27.

¹⁹⁵ François de Bassompierre, *Nouveaux mémoires du maréchal de Bassompierre*, op. cit., p. 222.

La satisfaction de l'aristocratie de se montrer à la cour lors d'événements semblables est la plus forte et même mourant, nul ne renonçait à être présent. En mars 1608, relate le maréchal de Bassompierre, «Monsieur de Vendosme dansa aussi un ballet dont le roy voulut que nous fussions, Cramail, Termes et moy, qu'on nommoit lors des Dangereux : nous le fumes danser cheux Monsieur de Montpensier, quy se leva pour le voir, bien qu'il s'en allat mourant»¹⁹⁶.

Les spectateurs étaient assurément très nombreux à assister aux représentations de ballets de cour et n'hésitaient pas à attendre de longues heures dans une effroyable confusion. Se targuant de leurs titres, fonctions et relations, ou filoutant leurs entrées, chacun faisait valoir ses droits. «Le désordre¹⁹⁷ qui accompagnait fort souvent la représentation de ballets et qui était provoqué par la foule¹⁹⁸ qui courait voir ces spectacles à la cour [...] marque l'engouement général pour le ballet»¹⁹⁹. Les ballets de plus grande envergure pouvaient d'ailleurs être joués plusieurs fois dans différents lieux de Paris, afin de satisfaire le maximum de personnes. S'il n'avait pu assister à la représentation donnée au Louvre, le public pouvait toujours se rendre dans la salle de l'Hôtel de Ville ou dans celle construite, à la demande d'Henri IV, à l' Arsenal. Ainsi, le 24 janvier 1605, pour le *Ballet de la Reine*, la foule était bel et bien au rendez-vous ; on donna par conséquent plusieurs représentations, après lesquelles les courtisans coururent une partie de la nuit. En témoigne le duc de La Force :

Je n'ai jamais vu une si grande assemblée dans le Louvre, car la Cour est fort grande, nous y en eûmes jusqu'à une heure après minuit ; il y avait encore deux autres grandes assemblées à la ville, où la Reine alla danser à l' Arsenal et à l' Evêché. Le Roi s'y voulut trouver partout, de sorte que nous n'avons fait que trotter toute la nuit, et étoit jour quand le Roi a été de retour au Louvre²⁰⁰.

Le fait n'est pas rare. Les ballets connaissaient en effet un tel succès que nombre de représentations durèrent toute la nuit. «[...] Toute l'assistance fut ravie de voir un choix de si belles gens ; de sorte que, les branles finis, on les fit recommencer encore une autre fois sans que l'on se quittat [...]. Madame, sœur du roi [...] retint [ainsi] l'assemblée depuis dix heures du soir jusques au lendemain qu'il estoit grand jour»²⁰¹, relate Bassompierre.

¹⁹⁶ François de Bassompierre, *Nouveaux mémoires du maréchal de Bassompierre*, op. cit., p. 195.

¹⁹⁷ A ce sujet, nous pouvons relever une remarque que fit Malherbe en 1614 à propos d'une représentation de ballet de cour : «A Paris ce dimanche 27^e de janvier, je ne vous dirai autre chose [du ballet qui fut donné] que ce fut un désordre le plus grand du monde». François de Malherbe, *Œuvres (poésies et lettres)*, op. cit., p. 379-380. Louis Batiffol relève même qu'à l'occasion d'un ballet joué en 1602, «il y eut tant de monde que des gens manquèrent être étouffés». Louis Batiffol, *Le Louvre sous Henri IV et Louis XIII*, op. cit., p. 112.

¹⁹⁸ La foule est dense et les accidents nombreux. Une comtesse est même obligée d'accoucher sur place, durant le *Ballet du Château de Bicêtre* (1632) ne pouvant s'éclipser de la salle. Anecdote empruntée à Marie-Françoise Christout, *Histoire du ballet*, Paris, PUF, Collection Que-sais-je, 1966, p. 17.

¹⁹⁹ Margaret M. Mac Gowan, *L'art du ballet de cour en France 1581-1643*, op. cit., p. 230.

²⁰⁰ Jacques Nompar de Caumont, duc de La Force, maréchal de France, *Mémoires authentiques*, Paris, Charpentier, 1843, p. 390-391.

²⁰¹ François de Bassompierre, *Nouveaux mémoires du maréchal de Bassompierre*, op. cit., p. 64.

Toutefois, les nobles de la cour ne faisaient pas que se ‘‘bousculer’’ afin d’assister aux ballets de cour. De manière à se rendre plus visibles encore aux yeux des souverains, nombre d’entre eux participaient activement, pouvant s’illustrer ainsi dans la mise en place, la création et l’organisation même des ballets²⁰².

Le ballet de cour est doublement bien nommé car, non seulement il est le divertissement favori à la cour, mais encore toute la cour participe à sa réalisation en la personne du roi lui-même et de ses courtisans. C’est même là que réside sa caractéristique la plus remarquable car il est la seule forme d’art à laquelle ait participé activement la noblesse en France²⁰³.

Dans le recueil de Michel Henry, qui énumère tous les ballets dansés à la cour durant les vingt premières années du XVII^e siècle, on retrouve ainsi, parmi les danseurs, beaucoup des grands noms de l’aristocratie française. Hommes, femmes et même enfants, issus de la noblesse, participaient avec grand plaisir aux ballets. C’était le moyen de se montrer à la cour, de se faire valoir et d’obtenir l’intérêt du souverain. Bassompierre nous apprend ainsi que, lors du final du *Ballet des Barbiers et des Chirurgiens*, «les douze masques prindrent pour danser les branles Mademoyselle de Guyse, Madame la duchesse, Catherine de Rohan, Mademoyselle de Luce, Madame de Villars, de la Pardieu, Mesdemoyselles de Rets, de Bassompierre, de Haraucourt, d’Antragues, de la Patriere et de Mortemer [...]»²⁰⁴.

Les noms des danseurs les plus fervents et, de fait, les plus fréquemment cités sont : le duc de Rohan, le comte d’Auvergne, inventeur d’une dizaine de ballets, le comte de Sommerive, le comte de Cramail, «d’un des dix-sept seigneurs de la cour qui paraissaient le plus»²⁰⁵, Monsieur de Nemours, qui dansa et produisit de nombreux ballets, Monsieur le Grand, Monsieur de Vendôme, le baron de Termes «dont Malherbe rapporte qu’il ne s’est passé occasion [...] en laquelle, pour le service du Roy [...] il n’ait esté des premiers à se mettre dans le péril et des derniers à s’en retirer»²⁰⁶, Monsieur de Montmorency qui, si l’on en croit Tallemant des Réaux, avait de l’esprit surtout aux pieds, et plus encore le maréchal

²⁰² Il est à noter qu’avant son évolution dans un sens politique, le ballet de cour occupa tout d’abord une place privilégiée parmi les activités ludiques de la cour. «Les préparatifs tenaient celle-ci occupée pendant des mois entiers, par le choix du sujet, par l’attribution des rôles, par la rédaction des textes et des musiques, par le dessin et l’exécution des costumes. Assez fréquemment, la popularité du spectacle était encore amplifiée par les rédacteurs de gazettes et par les chroniqueurs, qui donnaient à l’événement une résonance dépassant le simple divertissement royal. Parfois, la renommée du ballet trouvait un témoignage durable dans la peinture et dans les tapisseries. Ce fut peut-être justement un ballet, offert par Sully au roi et à la reine dans la salle de l’arsenal, qui donna naissance aux sujets des six *Tapisseries des dieux*, conservées aujourd’hui au musée d’Ecouen. Le roi et la reine y sont représentés, selon leur désignation métamorphique habituelle, sous les traits d’Apollon et de Junon, tandis qu’il semble qu’on puisse identifier les amphitryons (Sully, précisément, et sa seconde femme, Rachel de Cocheilet) sous les aspects de Saturne et de Vénus». Sara Mamone, *Paris et Florence : deux capitales du spectacle pour une reine, Marie de Médicis*, op. cit., p. 171.

²⁰³ Nanie Bridgman, «L’aristocratie française et le ballet de cour» in *Les cahiers de l’association internationale des études françaises*, XI, Paris, Association internationale des études françaises, 1957, p. 9.

²⁰⁴ François de Bassompierre, *Nouveaux mémoires du maréchal de Bassompierre*, op. cit., 1870, p. 63.

²⁰⁵ Nanie Bridgman, «L’aristocratie française et le ballet de cour» in *Les cahiers de l’association internationale des études françaises*, XI, op. cit., p. 9.

²⁰⁶ *Ibidem*.

de Bassompierre, qui participa au moins à huit ballets. Les ducs de Montpensier, de Guise ou de Nevers associèrent également leurs noms à quelques-uns de ces divertissements de cour. Autour de Louis XIII, on rencontre fréquemment Messieurs de la Roche-Guyon, de Créqui et de Pallau ; tandis que le Prince de Condé ou le Prince de Joinville, s'ils dansèrent, furent également à l'initiative de quelques spectacles. Le ministre des finances d'Henri IV lui-même, le duc de Sully, prit part à certains ballets. Il figura, peut-on supposer, dans le ballet qui fut joué à Pau en 1592, car il écrit que, pour l'occasion, Catherine de Bourbon, sœur du roi, lui apprit elle-même les pas : «Madame sœur du Roy prenant la peine elle mesme, de vous montrer les pas d'un balet, dont elle vouloit que vous fussiez et de ce fait vous le dançastes huit jours après devant le Roy»²⁰⁷. A ce titre, et comme le souligne Nanie Bridgman, nous pouvons signaler que «l'endurance de ces danseurs amateurs [a de quoi nous] étonne[r] étant donné, [nous l'avons signalé], qu'il n'était pas rare qu'un ballet soit dansé jusqu'à trois fois de suite dans la même nuit»²⁰⁸.

Les enfants eux aussi prenaient plaisir à ces déguisements et entregents. Certains ballets étaient même exclusivement joués par des enfants. Le dauphin, futur Louis XIII, figurait souvent au nombre des danseurs. Ainsi, en mars 1608, «[...] les personnages du ballet étoient Monsieur le Dauphin²⁰⁹, Madame, Monsieur le Chevalier de Vendôme, Mademoiselle de Vendôme, Monsieur et Mademoiselle de Verneuil et quatre ou cinq autres petits garçons de leur age»²¹⁰. Quant aux dames de la cour, elles ne sont pas en reste ; en témoignent quelques titres donnés à certains ballets de cour : les *Ballet de Madame de Rohan* (1593), *Ballet de Madame* (en 1605 et 1607), *Ballet des nymphes de Diane* (1609), *Ballet de Madame de Puisieux et d'autres dames* (1612), *Ballet de la Reine représentant la Beauté et ses Nymphes* (1618), et cætera²¹¹. La reine Marie de Médicis elle-même participa souvent aux ballets de cour. Ce fut le cas, par exemple, dans le *Ballet des nymphes de Diane* donné en 1609 et dont le maréchal de La Force rend compte : «j'apprehende bien la soirée car la reine

²⁰⁷ Maximilien de Béthune, duc de Sully, *Mémoires des sages et royales œconomies d'estat suivies d'une réfutation contemporaine inédite*, op. cit., p. 269.

²⁰⁸ Nanie Bridgman, «L'aristocratie française et le ballet de cour» in *Les cahiers de l'association internationale des études françaises*, XI, op. cit., p. 10.

²⁰⁹ De même en février 1610, «Le Roy fit danser un ballet à monsieur le dauphin, et parce que c'eut esté une feste assés mélancolique s'il n'y eut eu que ces petits enfans quy en eussent esté, le roy commanda que les galans de la court en dansassent un immédiatement avant le sien ; ce que nous fismes» François de Bassompierre, *Journal de ma vie : Mémoires du Maréchal de Bassompierre*, Paris, Jules Renouard, 1870, tome I, p. 270.

²¹⁰ François de Malherbe, *Lettres*, Paris, J.-J. Blaise, 1822, p. 48-49.

²¹¹ A la lecture de ces titres peut-on imaginer que ces ballets ont bel et bien été conçus par elles ? En sont-elles seulement les dédicataires ? Ou bien encore les actrices ? Ainsi que l'exprime Georgie Durosoir, «l'expression "ballet de ..." en effet, peut désigner un spectacle que l'on offre à une personnalité. C'est certainement le cas le plus fréquent de tous ceux intitulés *Ballet de la Reine* et auxquels la reine ne participait pas. Parce ce que les ballets féminins demeurent rares, leur création est un événement, surtout lorsque la reine y prend part». Georgie Durosoir, *Les ballets de la cour de France au XVII^e siècle ou les Fantaisies et les splendeurs du Baroque*, op. cit., p. 54.

danse avec toutes les princesses et nombres de dames», écrit-il²¹². Anne d'Autriche, sa bru, s'illustra aussi dans quelques ballets de cour. Elle prit ainsi part au *Ballet de la Reine représentant la Beauté et ses Nymphes*, dans lequel elle incarnait la Beauté, et ses dames d'honneur²¹³ étaient les nymphes. Elle endossa également le personnage de la déesse Junon, son rôle privilégié, dans le *Ballet de la Reine tiré de la fable de Psyché* (donné au Louvre le 17 février 1619) et dans celui des *Festes de Junon la Nopcière* (donné également au Louvre le 5 mars 1623). Les souveraines n'étaient toutefois pas les seules à danser ; nombre de dames de la cour aimaient participer aux ballets. En février 1609, la reine Marie de Médicis «fit un ballet dont elle mit les plus belles de la cour ; pensez qu'elle n'oublia pas Mademoiselle de Montmorency»²¹⁴. S'étant d'abord opposé à ce ballet, son époux changea bien vite d'avis dès qu'il vit passer, par hasard, la jeune et jolie princesse de seize ans qui se rendait à une répétition. La passion remplaça ainsi la mauvaise humeur dans le cœur du roi, qui, au lieu de s'enfermer ostensiblement dans sa chambre pour démontrer son désaccord, se rendit plutôt «voir répéter le ballet»²¹⁵. Nous apprenons par la même occasion que «Madame la Marquise de Rambouillet, alors Vidame du Mans, était dans ce ballet», tout comme une autre jeune fille, pour qui le roi ressentit également une certaine attirance : Angélique Paulet, la chanteuse mentionnée plus haut. Une autre personnalité majeure de l'histoire du ballet sous Louis XIII est Mademoiselle, fille de Gaston d'Orléans²¹⁶ et nièce du roi.

Elle s'illustra dans deux grands ballets du règne : elle fut Minerve, incarnant la France, dans le *Ballet des Quatre monarchies chrétiennes* (1635, *Ballet de Mademoiselle* dans les sources musicales). Il en va de même en 1640, dans le *Ballet du Triomphe de la Beauté*. Il fut dansé devant la reine par des jeunes seigneurs de la cour, sous la direction de Mademoiselle²¹⁷.

Cet engouement pour le ballet de cour inspira même le désir, chez certaines nonnes aux mœurs quelque peu légères, de tenter à leur tour de s'égayer en participant à quelques spectacles, au grand dam du roi et de sa cour : «Madame de Frontenac, religieuse à Poissy, non contente de faire l'amour, s'avisa avec cinq autres religieuses et leurs six galants de venir danser une entrée de ballet à Saint-Germain devant le Roi. On crut d'abord que ce ballet venait de Paris, mais dès le lendemain matin on sut l'affaire...»²¹⁸.

²¹² Le maréchal de La Force cité par Valérie Saint Bois, *Les spectacles à la cour d'Henri IV, op. cit.*, p. 73.

²¹³ Mesdames de Luynes et de Rochefort, et Mesdemoiselles de Vendôme, de Verneuil et de Courtenay.

²¹⁴ Gédéon Tallemant des Réaux, *Historiettes, op. cit.*, tome I, p. 68-69.

²¹⁵ *Ibidem*.

²¹⁶ Anne-Marie-Louise d'Orléans, duchesse de Montpensier, 1627-1693, dite la Grande Mademoiselle.

²¹⁷ Georgie Durosoir, *Les ballets de la cour de France au XVII^e siècle ou les Fantaisies et les splendeurs du Baroque, op. cit.*, p. 55.

²¹⁸ Gédéon Tallemant des Réaux, *Historiettes, op. cit.*, tome I, p. 261-262.

IV-1-2-3. Des spectacles à l'initiative des courtisans

Quant à Henri IV, mis à part le *Paradis d'amour* qui fut donné pour ses premières noces avec Marguerite de Valois et dans lequel il tint un rôle, il ne semble pas avoir participé aux ballets qui furent donnés à sa cour. En revanche, L'Estoile nous indique qu'il s'adonna aux bals et mascarades. Ainsi, en 1597, «le dimanche 23^o, qui était le premier de carême, le roi fit une mascarade de sorciers, et alla voir les compagnies de Paris. Il fut sur la présidente Saint-André, sur Zamet, et en tout plein d'autres lieux ayant toujours la marquise à son côté, qui le démasquait et le baisait partout où il entra. Et ainsi se passa la nuit, étant huit heures du matin quand Sa Majesté revint au Louvre»²¹⁹. Contrairement à son père, Louis XIII, adulte et nouveau souverain de France, fut incontestablement un roi fort friand de ballets de cour²²⁰, non seulement en tant que spectateur, mais aussi et surtout en tant que danseur, voire concepteur. Elevé dans cette atmosphère de fêtes quasi-perpétuelles à la cour de ses parents, Louis XIII ne pouvait manquer, une fois monté sur le trône, d'en multiplier les occasions. «Ces principales participations prendront place entre 1616 et 1636 : vingt ans pendant lesquels il répétera ses pas avec ses maîtres, (ce dont témoigne, dès sa prime enfance, le journal de son médecin Jean Héroard), assumera les rôles les plus inattendus et souvent les plus modestes»²²¹. Tallemant des Réaux, qui ne cache pas son aversion pour le souverain Bourbon, en témoigne une fois encore : «il était bien fait, dansait assez bien en ballet mais il ne faisait jamais que des personnages ridicules»²²². Il est vrai qu'en tant qu'acteur de ballets, le roi affectionnait tout particulièrement les rôles de grotesques mal fagotés ou de femmes²²³.

Dans l'ensemble, les rôles choisis par le roi sont plutôt obscurs : il fut Pantalon, personnage de la comédie italienne, dans un ballet de 1616 ; un chasseur dans le *Ballet de la Furie de Roland*, en 1618, aux côtés de M. de Liancourt (Roland) et de Luynes (Astolphe). Les métiers ont souvent sa préférence, fût-ce celui de tireur de laine (un voleur) dans le *Ballet des Bacchanales*, en 1623. Il était un capitaine hollandais dans le *Ballet des Voleurs*, aux côtés de Monsieur qui représentait un pirate. Il mima un chaconniste espagnol dans l'entrée de Guillemette la Quinteuse, fée de la Musique du *Ballet des Fées et de la forêt Saint-Germain*. Le *Grand Bal de la Douairière de Billebahaut* fut l'occasion d'une débauche de bouffonnerie : le roi participa à deux entrées : il incarnait un gentilhomme persan lettré dans l'entrée du Grand Turc avec les peuples d'Asie (Monsieur était une sultane) et un Grenadin joueur de guitare dans l'entrée de l'Europe. Les rôles féminins l'amuse et il choisit d'être l'épouse dans l'entrée de maître Pierre de la Croix de Lorraine et sa femme, du *Ballet de la Merlaison*, en 1635²²⁴.

²¹⁹ Pierre de L'Estoile, *Journal pour le règne d'Henri IV*, op. cit., p. 495.

²²⁰ «C'est avec lui que la mention "dansé par le roi" va devenir courante jusque dans les annonces» note Georgie Durosoir, *Les ballets de la cour de France au XVII^e siècle ou les Fantaisies et les splendeurs du Baroque*, op. cit., p. 52.

²²¹ *Ibidem*.

²²² Gédéon Tallemant des Réaux, *Historiettes*, op. cit., tome I, p. 334.

²²³ Ce qui, selon Paul Bourcier, «ouvre sur sa psychologie une approche que les historiens ont trop négligée». Paul Bourcier, *Histoire de la danse en Occident*, op. cit., p. 98.

²²⁴ Georgie Durosoir, *Les ballets de la cour de France au XVII^e siècle ou les Fantaisies et les splendeurs du Baroque*, op. cit., p. 53.

Toutefois, le roi ne se contenta pas seulement de revêtir jupons ou costumes bouffons. Il entreprit ainsi de composer un ballet en seize entrées (dans lequel il figura également) : le *Ballet de la Merlaison*, dont se gausse Tallemant des Réaux²²⁵, mais dont l'*Extraordinaire de la gazette* du 22 mars 1635 rend compte en ses termes :

dansé par le roi en son château de Chantilly le jeudi 15 mars sur les 7 heures du soir devant une telle affluence de seigneurs qu'ils se croyaient plutôt à Paris qu'à Chantilly et encore le 17 à Royaumont ; on y a tout admiré mais principalement la promptitude avec laquelle le roi n'a guère plus employé d'heures que l'on fait ordinairement de jours à composer un ballet (dont le sujet était la chasse au merle à laquelle sa Majesté se plaît fort en hiver) et à inventer les pas, les airs et la façon des habits, car tout a été de l'invention de sa Majesté²²⁶.

Ce ballet ne contient pas réellement d'intrigue ; il s'agit simplement du récit d'une chasse à laquelle prennent part des piqueurs, des fauconniers, des tendeurs de filets, un pipeur, des pistolliers, un aubergiste et sa femme (incarnée par le roi), un fermier et sa femme (également personnifiée par le roi). Le Printemps, en allégorie, intervient également et met fin à la chasse.

Louis XIII ne fut pas le seul à s'intéresser à l'organisation et à la réalisation des ballets de cour. Si, à la différence de leur souverain, ils n'en conçurent pas la totalité et ne s'essayèrent pas à la composition, nombre de gentilshommes et de dames de la cour ne se contentèrent pas d'y danser ; certains d'entre eux inventèrent aussi les sujets des ballets. De nombreux ballets de cour comportent dans leur titre le nom d'une personne ; ainsi parle-t-on du *Premier Ballet de la Reine* en 1601, du *Ballet de Monsieur de Vandôme* en 1604, du *Ballet de Monsieur de Nemours* en 1604, du *Ballet de Bassompierre* en 1605, du *Ballet de Monsieur le Prince de Condé* en 1605, et nous pourrions ainsi en citer bien d'autres. Il ne faut cependant pas en conclure que le titre renvoie systématiquement à la personne qui est à l'origine du spectacle. Si, dans certains cas, il s'agit bien du nom du créateur, dans d'autres il s'agit seulement du nom d'un des danseurs du ballet, voire du financeur, ou encore de celui à qui l'on souhaite rendre hommage²²⁷. Toutefois, certains nobles furent bel et bien à l'origine de quelques spectacles. Marie de Médicis imagina et organisa au moins sept ballets de cour. Son premier ballet date de 1601 ; un autre est joué en 1602 ; un troisième est monté en 1605. Puis, trois autres ballets sont réalisés en 1609 : l'un fin janvier, l'autre début mars et un autre encore au mois d'avril. Un dernier ballet est représenté en mars 1610. Mais la reine n'est pas

²²⁵ «Une fois [que le Roi] dansoit je ne sçay quel ballet de la *Chasse aux Merles*... qu'il aimoit tendrement et qu'il avoit nommé *la Merlaison*, un M. Boudonné, qui connoissoit M. Godeau, depuis evesque de Grasse [...] luy escrivit : «Monsieur, sçachant que vous faites gentiment en vers, je vous prie de faire les vers du ballet du Roi dont j'ay l'honneur d'estre, et d'y mettre souvent le mot Merlaison, parce que Sa Majesté l'aime'»». Ecœuré, Godeau se dérobe : «Godeau est encore à faire ces vers», écrit Tallemant des Réaux, sarcastique. Gédéon Tallemant des Réaux, *Historiettes, op. cit.*, tome I, p. 341.

²²⁶ Citation empruntée à Paul Bourcier, *Histoire de la danse en Occident, op. cit.*, p. 98-99.

²²⁷ Dans cette catégorie nous pouvons citer, en autre exemple, le *Ballet de Henry le Grand* dont la date est incertaine (1598 ou 1601). Henri n'ayant, semble-t-il, jamais participé ou organisé un ballet, il faut voir en ce titre un hommage rendu au roi.

seule à en créer. Catherine de Bourbon, sœur d'Henri IV, se serait illustrée elle aussi dans la création de plusieurs spectacles : en 1595, trois ballets sont dits de Madame, en 1597 un autre porte ce titre, et en 1598, deux ballets sont dans le même cas²²⁸. Parmi les autres compositeurs amateurs œuvrant à la cour, nous pouvons citer aussi le comte d'Auvergne qui serait l'auteur du *Ballet des Grimasseurs* en 1598, du *Ballet de la Mariée* en 1600, du *Ballet de la Blanque* en 1605 et du *Ballet des Sénateurs* daté de façon erronée en 1608²²⁹. Bassompierre aurait été l'auteur du ballet joué en 1604 et qui porte son nom. Monsieur de Nemours se serait lancé également dans la mise en scène pour le *Ballet des Juifs* en 1600, le *Ballet de l'Inconstance* en 1604, celui de *l'Infante* en 1606, pour le *Ballet des Eschechs* en 1607, le *Ballet de l'Académie d'Hyrlande* en 1607 et enfin pour celui des *Oyseaux* en 1609. Monsieur de Vendosme, le Duc de Nevers, Monsieur le prince de Condé, Monsieur de Montpensier, le comte de Soissons, tous auraient aussi présidé à la création de ballets. Un courtisan, plus que tout autre, se distingue cependant. Il s'agit du duc de Luynes, favori de Louis XIII.

IV-1-2-4. Charles d'Albert, duc de Luynes : sauveur, guérisseur ou usurpateur ?

Ce dernier a aimé passionnément les ballets de cour, notamment ceux à sujets romanesques. Du fait de sa position auprès du souverain, le duc sut d'ailleurs imposer ses goûts et ses choix. Le ballet de cour céda ainsi, durant quelques temps, aux sujets romanesques tirés de l'Arioste ou du Tasse, aux dépens des sujets mythologiques. Les ballets de *Renaud* (1617), de *la Furie de Roland* (1618) et de *Tancredi* (1619) furent montés sous son impulsion. L'influence de de Luynes sur le roi et sur son entourage ne s'arrête toutefois pas aux seuls sujets et esthétiques des ballets. Richelieu avait bien remarqué le souci du favori de Louis XIII de s'établir rapidement, durablement et fastueusement. «De Luynes ne perdoit pas ce temps favorable à l'avancement de sa grandeur et à l'établissement de sa maison» écrit ainsi le ministre²³⁰. Par les rôles que le duc endossa dans les divers ballets de cour qui furent donnés de 1617 à 1621, il affirma sa position de conseiller principal du roi, de sauveur à ses côtés, de héros, jusqu'à parfois éclipser le souverain lui-même. Dans le *Ballet de la Délivrance de Renaud* qui évoque, nous y reviendrons, la délivrance du souverain du joug de sa mère, de Luynes revêt ainsi, lui-même, le costume du héros du Tasse convoqué dès

²²⁸ Cependant, le ballet nommé lui aussi *Ballet de Madame*, que l'on trouve dans le recueil de Raymond Ritter et qui a été joué à Pau devant Henri le 23 août 1592, aurait été créé, selon Ritter, par Catherine de Rohan. Raymond Ritter, *Catherine de Parthenay, Dame de Rohan : Ballets allégoriques en vers 1592-1593*, Paris, Edouard Champion, 1927.

²²⁹ Les deux ballets, *Ballet de la Blanque* et *Ballet des Sénateurs*, sont très certainement mal datés, car entre 1604 et 1616, le comte d'Auvergne est en prison.

²³⁰ Richelieu cité par Margaret M. Mac Gowan, *L'art du ballet de cour en France 1581-1643, op. cit.*, p. 180.

le titre. Si cet état de fait peut trouver quelques explications²³¹, il est néanmoins intéressant de noter la place qui est ainsi attribuée à de Luynes qui partage, avec le souverain, les lauriers et la gloire de cette délivrance à venir. Dans le *Ballet de la Furie de Roland*, donné un an à peine après la mort du favori de Marie de Médicis, Concini, de Luynes consolide plus fortement encore sa position comme favori de Louis XIII et ose très largement se présenter au-dessus des Grands, aux côtés du roi, dans les représentations. Comme Renaud délivré était le double du souverain dans le précédent ballet, dans celui de *Roland*, le duc se présente comme étant l'auteur de la guérison de Roland, sous les traits d'Astolphe. Le sieur de Gaubertin a précisé le sens du choix de de Luynes en ces termes :

Monsieur de Luynes, qui representoit Astolphe, fut dans le Ciel chercher la guérison de Roland, pour représenter l'antidote que son Conseil contribua pour la santé de cet Estat, lors qu'un furieux iouïant à quitte et à double, representoit par les campagnes d'horribles tragedies. Il obligea la France, en luy faisant recouvrer les sens qu'elle avoit perdues²³².

Et c'est en ces termes que de Luynes-Astolfe déclame le rôle qu'il joue dans ce ballet :

Par miracle ie viens du celeste sciour²³³
 Au secours de Roland [...].
 Voyez si de m'aymer mes amys ont raison,
 Puis que ma passion va de leurs maladies
 Iusques dedans le Ciel chercher la guerison.

Pour obliger Roland dont le mal ie ressens
 Puis-ie faire aujourdhuy qu'il recouvre le sens [...]²³⁴.

Héroïque, son personnage l'est autant que sa personne, et si de Luynes a beaucoup contribué aux desseins de Louis XIII, c'est à la gloire du souverain que tout doit revenir. Ainsi son personnage, s'il vient apaiser la douleur de son ami, ne pense pas à la sienne :

L'apporte à mon amy l'eau qui le doit guerir
 Et ie ne pense pas à me guerir moy-mesme²³⁵.

A l'instar du duc lui-même qui, bien que «conscient de son ascendant sur l'esprit du roi [et désireux] de faire briller son propre pouvoir aux yeux de toute la cour [...] ne pouvait

²³¹ Le souverain joue quant à lui le rôle du feu purificateur et expiateur (allégorie lourde de signification) et celui de Godefroy, chef triomphant par la main duquel Louis XIII touche, s'empare et se sert d'un pouvoir nouvellement acquis. De plus, Renaud peut paraître plus faible et bien moins honorable. Cédant aux charmes de la sorcière et «transporté d'aise en la possession de son Armide», il célèbre la puissance de l'amour qui l'a transformé en Dieu avant d'apercevoir, dans l'écu de cristal qu'un soldat lui tend, toute l'étendue de sa paresse et de ses fautes. A travers ce miroir magique, il prend conscience de sa conduite impardonnable, «d'une jeunesse gaspillée dans les plaisirs, par des appétits voluptueux», Margaret M. Mac Gowan, *L'art du ballet de cour en France 1581-1643*, op. cit., p. 106. Ce personnage ne peut être incarné par un roi qui, comme en conclura plus tard l'*Armide* de Lully, étant d'essence divine, est bien trop sage, pur et grand, pour se laisser aller de la sorte aux plaisirs terrestres, vils et honteux.

²³² Relation du ballet donnée par Pierre Boitel, sieur de Gaubertin, dans «l'Histoire mémorable de ce qui s'est passé tant en France que aux Païs Estrangers», citée par Marie-Claude Canova-Green (éd.), *Ballets pour Louis XIII. Danse et politique à la cour de France (1610-1643)*, op. cit., p. 112

²³³ Selon l'Arioste, Astolfe, chevalier anglais, était allé dans la lune afin de chercher la raison perdue de Roland. Ce dernier était devenu fou après avoir appris qu'Angélique, dont il était épris, était amoureuse de Médor. Astolfe guérit Roland de son amour malheureux et lui rendit la raison.

²³⁴ Vers pour Monsieur de Luynes représentant Astolfe, vers extraits du *Ballet de la Furie de Roland* in *Ballets pour Louis XIII. Danse et politique à la cour de France (1610-1643)*, op. cit., p. 102.

²³⁵ *Ibidem*.

[déce[m]ent] pas se montrer en maître absolu et en restaurateur du royaume devant une telle assistance où l'autorité du roi ne se discutait pas»²³⁶. Aussi, si la guérison de Roland renvoyait bel et bien à la guérison de la France, délivrée des maux qui l'affligeaient par la mort de Concini, et si le rôle du guérisseur, attribut solaire et donc royal, était incarné par de Luynes, c'est à Louis XIII, sous les traits du Chasseur qu'il représentait dans ce ballet, que revient toutefois le bonheur de la France. Tel Hercule²³⁷, le roi-chasseur de monstres délivrait son royaume et son peuple du «plus horrible monstre» que la Terre eût jamais porté :

[...] Il ne le vouloit pas feindre en ceste qualité, que pour faire voir que son bras indomptable a purgé toute la terre du plus horrible monstre qu'elle auorta iamais. C'est cét Hercules qui nous a apporté [non point en peinture] du miel pour nostre absinthe, et donné le Dictam à la douleur²³⁸. C'est ce grand Roy Louys le Iuste, sorty du Phœnix des guerriers, qui pour arracher l'espouvante du front de son peuple, fit cognoistre que l'orage de ses coups estoit fatal à ses ennemis et que le trait de sa main estoit plus infaillible que le doit de Céphale²³⁹.

Dans le *Ballet de l'Aventure de Tancrede*, sur lequel nous reviendrons également plus loin, de Luynes apparaît également dans un rôle et sous des traits avantageux qui lui permettent encore d'asseoir son prestige et son désir d'affirmer son ascendant sur le jeune roi. «Il y tint le rôle de Tancrede, tandis que Louis XIII reprenait celui de Godefroy de Bouillon qui avait été le sien dans le *Ballet de la Délivrance de Renaud*, deux ans plus tôt. C'était en fait, malgré l'apparente hiérarchie des rôles, exalter les mérites du premier aux dépens du second»²⁴⁰. Dans une dédicace flatteuse, le poète Gramont, qui avait collaboré au ballet avec Laugier de Porchères et Bordier, n'hésite pas à faire du duc de Luynes «le restaurateur de l'ordre, le protecteur de l'état et même le mentor de Louis XIII»²⁴¹ :

[...] Les bons François vous dressent dans leurs cœurs autant de trophées d'Honneur, et d'affection, comme vous avez dans la vostre de bons désirs, pour la conservation de l'Estat, duquel vous emportez à bon droict le Juste titre de Restaurateur. Que si pour assister la jeunesse du Roy de bons et sages conseils, pour former son esprit aux vertus Royales, pour sacrifier vos particuliers interests au salut du public, pour faire nager le vaisseau de la France dans le calme d'une profonde paix, les peuples vous comblent icy-bas, de mille bénédictions : sçachez Monseigneur, que les Anges s'esjouyssent encore plus au ciel, de ce que vous possédez la faveur d'un si grant Monarque, puis que vous l'employez si bien pour la manutention de la piété, de la Justice et du repos public²⁴².

²³⁶ Margaret M. Mac Gowan, *L'art du ballet de cour en France 1581-1643*, op. cit., p. 179.

²³⁷ Louis XIII «n'avait-il pas d'ailleurs adopté la massue du héros pour corps de sa devise, avec le mot *Erit haec quoque cognita monstrus* ? On retrouvera également cette comparaison ou plutôt cette assimilation en 1641 dans le *Ballet de la prospérité des armes de la France*, bien que Louis XIII ne dansant pas, le rôle d'Hercule fut à cette occasion tenu par le comte d'Harcourt». Marie-Claude Canova-Green (éd.), *Ballets pour Louis XIII. Danse et politique à la cour de France (1610-1643)*, op. cit., p. 100.

²³⁸ Ses attributs de guérisseur de son peuple lui sont ainsi restitués.

²³⁹ Relation du Ballet in *Ballets pour Louis XIII. Danse et politique à la cour de France (1610-1643)*, op. cit., p. 113.

²⁴⁰ Marie-Claude Canova-Green (éd.), *Ballets pour Louis XIII. Danse et politique à la cour de France (1610-1643)*, op. cit., p. 118.

²⁴¹ Margaret M. Mac Gowan, *L'art du ballet de cour en France 1581-1643*, op. cit., p. 122.

²⁴² A Monseigneur de Luynes, dédicace du Ballet de l'Aventure de Tancrede in *Ballets pour Louis XIII. Danse et politique à la cour de France (1610-1643)*, op. cit., p. 120.

Au combat de Tancrède et de ses chevaliers contre les monstres de la forêt enchantée répondait la lutte victorieuse de Louis XIII et de de Luynes contre les séditeux et rebelles à l'autorité royale. Plus encore que dans les ballets précédents, les services et le rôle du favori sont mis en exergue :

Ceste Relation que j'ay faicte de l'aventure de Tancrede en la Forest enchantée, qui a servy du subject au Ballet du Roy, ... vous estoit justement deüe pour deux raisons. L'une, par ce que vous y avez beaucoup contribué du vostre, en ce qui est de son embellissement ; l'autre, parce que vous y faisiez un personnage qui vous convenoit merueilleusement bien : car vous estes le Tancrede François, qui avez rendu de tout temps de si bons et agreables services à Nostre Godefroy, en la glorieuse conquete des cœurs les plus reveches. C'est vous, Monseigneur, qui par vostre valeur avez courageusement rebellé les monstres des guerres, et seditions, que la discorde civile avoit fait venir de l'enfer, pour empescher les justes desseins de Louys le Juste. C'est vous, enfin, Monseigneur, qui par vostre prudence et bonheur, avez deffaict les charmes, non d'une Forest enchantée, mais de tout un Royaume charmé de son propre malheur²⁴³.

Les contemporains du duc n'étaient toutefois pas dupes. Son amour du pouvoir, de Luynes ne le montrait que trop. Richelieu ne fut pas le seul à émettre son avis, Jean-Baptiste Matthieu écrivit à ce sujet : «De Luynes ne perdit point de temps... mais il estoit nécessaire de mesnager l'esprit du Roy et d'en suyvre les mouvements sans le presser avec trop d'animosité, de peur qu'on ne luy fist connoistre qu'il y avoit en ce dessein quelque autre passion que de son service»²⁴⁴. Peu de temps avant sa mort prématurée, le duc dépasse toutefois la mesure dans un dernier ballet donné à sa gloire. Ce spectacle, note Marie-Claude Canova-Green, consacra «[...] au culte du favori toutes les ressources de l'allégorie, soutenue par l'appareil magnifique d'un spectacle où la splendeur des costumes le disputait à celle des décors»²⁴⁵. En cette année 1621, il osa en effet davantage. Dans le *Ballet d'Apollon*, tandis que le souverain jouait le rôle quelque peu effacé du chef des Forgerons, de Luynes, grand héros du ballet, resplendissait dans le costume d'or d'Apollon, maître des quatre arts «de prédire, de guérir, de chanter et de tirer»²⁴⁶. Inventé par le sieur Bordier (celui-là même qui, désireux de se rattraper et de sauver l'affront, fut à l'origine du *Grand Ballet de la Reyne représentant le soleil*), le ballet fut ainsi mis à profit afin de faire éclater la gloire de de Luynes, qui plus est entouré de ses deux frères²⁴⁷ devant toute la cour. Y jouant le rôle «d'Apollon pour une infinité de belles actions qu'il fit jadis au monde», il fut, dans ce ballet, «plus honoré que le reste des hommes»²⁴⁸. Avec ses deux frères Castor et Pollux, c'est à lui

²⁴³ A Monseigneur de Luynes, dédicace du Ballet de l'Aventure de Tancrède in *Ballets pour Louis XIII. Danse et politique à la cour de France (1610-1643)*, op. cit., p. 120.

²⁴⁴ Jean-Baptiste Matthieu, *Histoire de Louys XIII roy de France et de Navarre*, Paris, 1631, p. 77.

²⁴⁵ Marie-Claude Canova-Green (éd.), *Ballets pour Louis XIII. Danse et politique à la cour de France (1610-1643)*, op. cit., p. 160.

²⁴⁶ Sujet du *Ballet du Roy* in *Ballets pour Louis XIII. Danse et politique à la cour de France (1610-1643)*, op. cit., p. 163.

²⁴⁷ Cadenet devenu duc de Chaulnes et Brantes, duc et pair de Luxembourg-Piney, apparaissent respectivement dans les rôles d'un peintre et d'un marchand de miroirs.

²⁴⁸ Sujet du *Ballet du Roy* in *Ballets pour Louis XIII. Danse et politique à la cour de France (1610-1643)*, op. cit., p. 162.

qu'incombait la charge de purger de la Terre tous les voleurs ; médecin universel, c'est à lui que revenait la gloire de la guérir de toutes ses infirmités ; Dieu de la poésie et de la musique, il était le plus digne de la louange «des plus celebres esprits de son temps»²⁴⁹ ; guerrier hors pair, il avait réussi à terrasser «le serpent python (Concini) à coup de traict [...]»²⁵⁰. Rappelant au public ses exploits guerriers contre les rebelles et les protestants, il chantait sa propre gloire.

La garde des troupeaux du Roy de Thessalie
Rend mon nom si fameux entre tous les Bergers
Que mon cœur fier du joug où le Destin me lie,
Préfère ma houlette aux spectres estrangers...
Le courage des chiens que je tiens à l'attache,
Sert d'une sévère bride à la rage des loups²⁵¹.

Héroard rapporte que les répétitions pour ce ballet commencèrent dès le 13 janvier, soit plus d'un mois avant la première représentation. Il y en eut une quinzaine et le roi assista à chacune. Les airs étaient composés par Antoine de Boësset, et Bordier lui-même insiste sur la somptuosité des décors et de la mise en scène, soulignant dans sa préface: «pour les quatre professions qu'on luy donne... vous remarquerez autant de scenes au changemens du théâtre»²⁵². Comme le note Margaret Mac Gowan, «tout l'appareil d'un ballet royal fut [ainsi] mis en œuvre²⁵³, avec le consentement évident du roi, qui n'y jouait qu'un rôle secondaire, pour louer de Luynes à son apogée. Mais celui-ci mourut avant la fin de l'année, et pour un instant seulement le culte de de Luynes remplaça celui du roi»²⁵⁴. Bien vite ainsi, ce «faux Dieu», «tenu pour le Soleil», considéré comme le Sauveur, sera éclipsé par le véritable guérisseur des maux de la France, le véritable Apollon qui, de sa lumière, chassera l'ombre, l'erreur, le falsificateur et restaurera le véritable âge d'or : le roi Louis XIII.

Après le décès du sieur de Luynes, ordonnateur des ballets héroïques, c'est au duc de Nemours d'imposer son style, égayant la cour par des spectacles sous formes de ballets burlesques et de véritables mascarades. Au style mythologique succède ainsi bien vite le style léger et grotesque. Il serait néanmoins faux de laisser entendre que seuls les aristocrates pouvaient être à l'origine de tels divertissements. Margaret Mac Gowan souligne que «la

²⁴⁹ Sujet du *Ballet du Roy* in *Ballets pour Louis XIII. Danse et politique à la cour de France (1610-1643)*, *op. cit.*, p. 163.

²⁵⁰ *Ibidem*.

²⁵¹ Vers pour Monsieur le duc de Luynes, représentant Apollon Berger au *Ballet du Roy*, vers extrait du *Ballets pour Louis XIII. Danse et politique à la cour de France (1610-1643)*, *op. cit.*, p. 180.

²⁵² Sujet du *Ballet du Roy* in *Ballets pour Louis XIII. Danse et politique à la cour de France (1610-1643)*, *op. cit.*, p. 162.

²⁵³ Tout concordait à faire briller la gloire du duc et rappeler aux spectateurs combien le royaume lui était redevable «d'une infinité de belles actions» ayant mis en déroute les projets pernicieux et permis au roi de triompher des révoltes et séditions, et de rétablir la paix comme le pouvoir souverain. Voir le sujet du *Ballet du Roy* in *Ballets pour Louis XIII. Danse et politique à la cour de France (1610-1643)*, *op. cit.*, p. 162-163.

²⁵⁴ Margaret M. Mac Gowan, *L'art du ballet de cour en France 1581-1643*, *op. cit.*, p. 181.

vogue du ballet de cour s'étendait à tous les rangs de la société»²⁵⁵. En 1607, indique-t-elle, «Jean-Baptiste, piémontais, soldat de la compagnie de M. de Manson, avait composé et fait danser à Noisy un *Ballet des Lanterniers*»²⁵⁶. Héroard nous relate ceci dans son journal : «le 29 novembre jeudi à Noisy. Il (Louis) va en la grande salle où il voit dansé le *Ballet des Lanterniers*, fait par des soldats de la compagnie»²⁵⁷. Ce ne fut pas le seul ballet que ce dénommé Jean-Baptiste créa : «ce même Jean-Baptiste inventa l'année suivante un *Ballet des Sorciers et diables*»²⁵⁸.

Comme nous pouvons le constater, que ce soit par la danse, l'organisation, et même la création, l'aristocratie est très active lorsqu'il s'agit de ballet de cour. Il y a une raison très simple à ce déploiement d'énergie de la part des courtisans car, comme le souligne Nanie Bridgman : «[...] il serait un peu superficiel de ne voir là que le passe-temps d'une jeunesse qui s'amuse [...]»²⁵⁹. Ce genre de spectacle pouvait permettre aux aristocrates de réaliser réellement leurs desseins de courtisans et montrer leur savoir-faire au souverain. «[Car] le roi aime le ballet, ou tout au moins, même s'il danse peu comme Henri IV, il exige que ses courtisans lui donnent le ballet. Sully lui-même, quoique le plus maladroit homme du monde, avait dû se mettre à la danse car s'il ne se mêlait pas lui aussi à ces divertissements, le roi trouvait qu'il y manquait quelque chose»²⁶⁰. «Ce sont les grandes corvées de nos charges», soupirait le duc de La Force²⁶¹.

IV-1-3. L'esthétique des ballets sous les règnes d'Henri IV et Louis XIII

Les documents sur les spectacles donnés sous Henri IV sont relativement mal conservés. Des ballets de son règne, on ne possède parfois que le livret, des fragments de textes, voire son titre seul. De la musique instrumentale (conservée dans la Collection Philidor), ne nous sont parvenues que des bribes inutilisables en l'état (car il faudrait, pour reconstituer le "son" de ces ballets, réécrire les parties intermédiaires et fragments manquants). La musique vocale est présente, mais "camouflée" et associée à d'autres œuvres, dans les recueils d'air de cour imprimés alors par les presses des imprimeurs du roi :

²⁵⁵ Margaret M. Mac Gowan, *L'art du ballet de cour en France 1581-1643*, op. cit., p. 51.

²⁵⁶ *Ibidem*.

²⁵⁷ Jean Héroard, *Journal de Jean Héroard, médecin de Louis XIII*, op. cit., tome I, p. 1336.

²⁵⁸ Margaret M. Mac Gowan, *L'art du ballet de cour en France 1581-1643*, op. cit., p. 51.

²⁵⁹ Nanie Bridgman, «L'aristocratie française et le ballet de cour» in *Les cahiers de l'association internationale des études françaises*, XI, op. cit., p. 12.

²⁶⁰ *Ibid.*, p. 14.

²⁶¹ Le duc de La Force cité par Marcel Paquot, *Les étrangers dans les divertissements de la cour, de Beaujoyeux à Molière (1581-1673)*, op. cit., p. 33.

les Ballard, et «sous une forme très éloignée de la pratique supposée des ballets»²⁶². Même s'il nous est difficile de concevoir, de fait, ce que furent les ballets de cour sous le règne du premier Bourbon, il est une chose indéniable : malgré la participation de nombreux corps de métiers de professionnels, ce genre de divertissement reste foncièrement un art de cour, plus encore un art de courtisans, ce qui ne va pas sans poser problème.

Toute cette structure sociale et politique du ballet ne pouvait manquer d'avoir un retentissement sur l'art lui-même [...]. Cette prédominance d'un élément mondain dans l'art a consacré la vogue des petits genres en ce début du XVII^e siècle où la littérature n'offre rien qu'une armée de mémorialistes en la personne des aristocrates. Comme le note Hazard, «il semble qu'il y ait dans le camp des lettres une sorte de fatigue et une peur des grands sujets». La musique obéit aux mêmes lois et aucun des musiciens qui a participé aux ballets n'a innové. Tous leurs récits se ressemblent, ils n'y respectent même pas la métrique du vers, faisant ainsi fi du grand principe esthétique de Baïf qui avait préconisé l'alliance étroite de poésie et de musique. D'ailleurs, la musique vocale va tenir de moins en moins de place dans le ballet où il s'agit seulement de soutenir le rythme des danseurs, de procurer aux auditeurs un divertissement passager. A ce titre le ballet de cour est à peine une œuvre d'art²⁶³.

IV-1-3-1. Le ballet de cour, œuvre d'art ou moyen de plaisir immédiat ?

Le ballet de cour, qui était né en France des idées un peu abstraites, mais fécondes, de Jean-Antoine de Baïf, va s'engager ainsi au XVII^e siècle dans une toute autre voie que celle que lui avait tracé l'humaniste désireux de reconstituer la tragédie antique. L'aristocratie en a dénaturé l'esprit.

[...] Les hommes dont l'influence personnelle a réussi, au début du siècle, à transformer les tendances du ballet, n'étaient que des courtisans, le favori du moment : Luynes qui aimait les sujets allégoriques et mythologiques, puis Nemours qui préfère les sujets grotesques où son imagination peut se donner libre cours. C'est lui qui va achever de faire perdre au ballet son intérêt dramatique, car il était plus facile de juxtaposer des entrées plus ou moins pittoresques sans lien entre elles, que d'élaborer un sujet dans la vraie tradition du *Ballet comique*. Le ballet devient alors «une gigantesque mascarade» [...]²⁶⁴.

S'ajoute à cela la conjoncture politique et économique de la France à cette époque, peu favorable, il est vrai, à la répétition de spectacles grandioses comme le *Balet comique de la Royne*. Des ballets de structure plus simple, moins onéreux et plus faciles à mettre en œuvre, se développent alors à la cour comme chez les particuliers.

Si, avec le *Balet comique de la Royne*, Beaujoyeux avait réussi la fusion des arts souhaitée par les humanistes de l'Académie de Baïf, le ballet sous Henri IV se transforma ainsi en un genre sans grande unité dramatique, et où allait prédominer la fantaisie burlesque :

[...] d'après les quelques documents qui nous restent, il semble que les inventeurs de ballets n'ont pas su reproduire la fusion harmonieuse des arts réalisée dans le *Ballet Comique*. Parfois, dans ces ballets joués entre 1581 et 1610, la poésie prédomine et le ballet semble évoluer vers un genre

²⁶² Georgie Durosoir, *Les ballets de la cour de France au XVII^e siècle ou les Fantaisies et les splendeurs du Baroque*, op. cit., p. 30.

²⁶³ Nanie Bridgman, «L'aristocratie française et le ballet de cour» in *Les cahiers de l'association internationale des études françaises*, XI, op. cit., p. 17-18.

²⁶⁴ *Ibid.*, p. 18.

littéraire et même dramatique réduisant ainsi l'importance de l'allégorie ; parfois c'est l'allégorie politique seule qui l'emporte ; parfois c'est l'élément burlesque qui modifie le caractère du ballet [...]. La forme du ballet de cour n'est pas encore fixée²⁶⁵.

Peut-être Ferdinando Reyna fait-il preuve d'une certaine dureté et se montre-t-il quelque peu excessif dans ses propos²⁶⁶ ; toutefois, il est vrai que, devant relever la France, Henri et Sully durent prendre des mesures d'économie budgétaire, et les ballets organisés à cette époque furent bien différents du ballet donné par Catherine de Médicis. «Du point de vue théâtral, le ballet – avec mélange de déclamation, de chant, de musique instrumentale, de danse sur une intrigue versifiée d'essence mythologique et pastorale – subit une éclipse due, en grande partie, aux mesures de restauration économique entreprises par Henri IV [...]»²⁶⁷.

Ce n'était pas que Sully n'aimât pas la danse, il en avait au contraire la passion, et Tallemant des Réaux relate qu'il «gardait lui-même la porte de la salle à double rang de galeries qu'il avait fait faire à l'Arsenal pour les ballets»²⁶⁸. Toutefois, «on ne pouvait songer à donner souvent à la cour un divertissement si coûteux, en un temps où Sully faisait régner sur les finances une sage économie²⁶⁹. [...] On en vint donc rapidement à combiner la mascarade et le ballet de manière à former un spectacle dépourvu d'intérêt dramatique mais plaisant et peu dispendieux»²⁷⁰. Ce genre hybride est communément appelé le *ballet-mascarade*. Ainsi, en marge du *Balet comique*, «dont les scènes étaient à nouveau déclamées et qui était représenté sur un théâtre»²⁷¹, les dix premières années du XVII^e siècle virent la naissance et le développement de ce genre moins coûteux, qui connut un succès important et se dansa par centaines chaque année. Il faut dire que ce genre de ballet de cour ne demandait pas de bien longs préparatifs : «un jour quelques courtisans se réunissaient et décidaient de danser un ballet ; ils convenaient d'abord du choix des déguisements : sorciers, maures, barbiers, garçons de taverne, juifs, etc.»²⁷². Sans action suivie, sans grand intérêt dramatique

²⁶⁵ Margaret M. Mac Gowan, *L'art du ballet de cour en France 1581-1643*, op. cit., p. 49.

²⁶⁶ Lorsqu'il écrit que sous le règne d'Henri IV «on retourna aux mascarades italiennes, aux bouffonneries du Moyen-Âge, moins coûteuses et plus en accord avec la légèreté du vert galant et la gauloiserie ambiante de son règne» Ferdinando Reyna, *L'histoire du ballet de cour*, op. cit., p. 42.

²⁶⁷ Marie Naudin, *Evolution parallèle de la poésie et de la musique en France : Rôle unificateur de la chanson*, Paris, A.G. Nizet, 1968, p. 6.

²⁶⁸ Gédéon Tallemant des Réaux, *Historiettes*, op. cit., tome I, p. 50.

²⁶⁹ Tallemant des Réaux relève une anecdote assez cocasse au sujet de Sully. Il souligne que les aristocrates parvenaient difficilement à faire payer les dépenses des ballets et le roi devait souvent intervenir auprès de son ministre : «A propos de ballet, conte Tallemant des Réaux, M. le Prince en dansa un et le Roy commanda à Monsieur de Sully de donner une ordonnance pour cela. M. de Sully enrageoit et, comme pour se moquer il mit en bas : "Et autant pour le brodeur". Pour le faire enrager encore plus, M. le Prince se fit payer le double, en disant qu'il y en auroit la moitié pour le brodeur. Il alla avec toute sa maison chez M. d'Arbaut, trésorier de l'épargne, et n'en sortit qu'il n'eût reçu l'argent...». *Ibid.*, tome I, p. 49.

²⁷⁰ Henry Prunières, *Le ballet de cour en France avant Benserade et Lully, suivi du ballet de la délivrance de Renaud*, op. cit., p. 99.

²⁷¹ André Verchaly, «Air de cour et ballet de cour» in *Histoire de la musique*, op. cit., p. 1549.

²⁷² Henry Prunières, *Le ballet de cour en France avant Benserade et Lully, suivi du ballet de la délivrance de Renaud*, op. cit., p. 92.

et sans décor, le *ballet-mascarade* comportait surtout des danses et des pantomimes exécutées par des personnages masqués, et parfois même des tours d'acrobaties. Il était composé de nombreuses entrées de personnages colorés ou grotesques. De plus, si le grand ballet royal, dansé une fois par an, est souvent préparé et répété avec soin, il n'en est pas de même pour la plupart des *ballets-mascarades* offerts en divertissement au roi et à sa cour. «Bien que Saint-Hubert constate : «les choses à l'improviste ne réussissent jamais bien», c'est pourtant ainsi que sont le plus souvent décidés ces spectacles»²⁷³.

IV-1-3-2. Du ballet burlesque au mélange des genres

Ne te réjouis point ô France, et ne t'étonne
De l'accord du Grotesque avec le sérieux
Puisqu'ils se sont unis par une paix bouffonne
Le fruit de cette paix n'est que pour les rieux²⁷⁴.

De nombreux ballets royaux intégrèrent en effet quelques épisodes burlesques qui conjuguèrent divers éléments de nature comique : les déguisements et accessoires notamment, mais également les vers, voire la musique, et surtout la gestuelle et la posture. «Témoin cette entrée du *Ballet des Triomphes* [1635] où l'accessoire comique faisant fonction d'instrument de musique ne peut manquer de réaliser une superbe musique grotesque»²⁷⁵ :

Les musiciens de la musique grotesque vinrent danser à leur tour, l'un vestu d'une cloche, l'autre coiffé d'une pinte, qui d'une cage à moineaux, d'un chaudron, d'un alambic, jouans chacun d'un instrument bizarre à l'équipolain, comme vieilles salieres, symphonies, rebus et cymballes, au bruit duquel charivari ils allerent querir la Princesse et tout de suite [sic] qu'ils emmenerent de la salle²⁷⁶.

Pour se faire une idée du contenu de ces ballets, montés à l'improviste et sans grand appareil, il suffit d'en lire les titres. «Cela va de la féerie quasi surréaliste des *Fées de Saint-Germain* à l'obscène *Ballet des Andouilles*»²⁷⁷, souligne Paul Bourcier dans son étude. Le recueil de Michel Henry, par exemple, contient nombre de ballets, dont certains aux titres loufoques, voire ridicules, nous permettent de saisir quelle était la qualité de ces spectacles : *Ballets des Foux* (1596), *des Grimasseurs* (1598), *des Barbiers et des Chirurgiens* (1598), *des Docteurs Gratieux* (1600), *des nègres* (1601), *des Sorciers* (1601), *des garçons de tavernes* (1603), *des Juifs Frippiers* (1604), *des Bouteilles et des Dames* (1604), *des Aveugles et des Borgnes* (1604), *de la Folie des Folies* (1605), *des Jaloux* (1607), *des Vieilles* (1607), *des Paysans et*

²⁷³ Nanie Bridgman, «L'aristocratie française et le ballet de cour» in *Les cahiers de l'association internationale des études françaises*, XI, op. cit., p. 19.

²⁷⁴ Récit de la Grande Bouffonnerie, Ballet dit *Le Sérieux et le Grotesque*, 1627, in Paul Lacroix, *Ballets et mascarades de cour de Henri III à Louis XIV (1581-1652)*, op. cit., tome III, p. 315.

²⁷⁵ Georgie Durosoir, «Danser, la grande affaire du règne : le ballet de cour» in *Louis XIII musicien et les musiciens de Louis XIII*, op. cit., p. 80.

²⁷⁶ Extrait du *Ballet des Triomphes* in Paul Lacroix, *Ballets et mascarades de cour de Henri III à Louis XIV (1581-1652)*, op. cit., tome V, p. 62.

²⁷⁷ Paul Bourcier, *Histoire de la danse en Occident*, op. cit., p. 78.

des Grenouilles (1607), *des Moulins à vent et des Pots à bouquets* (1610), *de la femme sans tête* (1610). Ce ne sont là que quelques exemples ; la plupart des ballets qui furent donnés sous le règne d'Henri IV développèrent toutefois un sujet burlesque. L'humour et le burlesque sont des thèmes très largement exploités dans les ballets et les mascarades de cour montés à cette époque, et l'influence de la farce²⁷⁸ y est très notable (le fou et l'aveugle, par exemple, sont des personnages comiques depuis le Moyen-Âge). Airs, récits chantés ou parlés, danses, pantomimes ou tours d'acrobatie se mêlent alors durant ces spectacles à but humoristique. Le *Ballet des chirurgiens barbiers*, conçu tout autant pour faire rire l'assemblée qu'afin de taquiner le roi, est un exemple de ballet de ce genre.

Toutefois, il ne suffit guère de se fier au seul titre pour pouvoir embrasser totalement la portée des sujets burlesques au sein des spectacles de cour de l'époque. Le comique pouvait faire irruption dans la solennité²⁷⁹. Ainsi, même dans des ballets aux titres fort peu amusants et éloquents, le burlesque peut néanmoins demeurer présent : dans le *Ballet de Monsieur de Vandôme* (aussi intitulé le *Ballet d'Alcine*) représenté en 1610, sous couvert d'une intrigue noble et romanesque puisée dans la *Jérusalem Délivrée*, certains personnages relèvent ainsi du burlesque, voire du grotesque. Car plus encore que les costumes et les accessoires, c'est par l'arrivée de personnages inattendus, déplacés de leur contexte originel, que la surprise se créait et que l'irruption du comique dans le sérieux aboutissait à son meilleur effet. Le *Ballet d'Alcine* intégrait ainsi, dans un argument épique, une entrée de Messire Gobbemagne, grand confallottier de l'Isle des singes, suivi des trois esclaves Turcs (aux masques basanés). Ce dernier se «transformait en un jeune Maure vêtu d'un habit dont les deux moitiés longitudinales se contredisaient par leurs tissus, leurs couleurs et leurs parements ; appelant les porte-flambeaux, il déclenchait la danse des Magots verts, faite de sauts et de cabrioles [...]»²⁸⁰. Plus tard, à la suite de la magicienne, des chevaliers transformés en pots de fleurs, moulins à vent, grosses tours, basses de violes, grandes demoiselles ou hiboux apparaissent et amusent le public, tant par leurs costumes délirants que par leurs attitudes. L'attitude, la danse et le geste pouvaient, en effet, réellement renforcer l'effet burlesque. Dans ce type de ballet, le danseur fait «comprendre» par sa mimique, sa gestuelle, parfois ses acrobaties, le caractère ou l'identité de son personnage. Ainsi, dans le *Ballet d'Alcine*, les grotesques marchent «d'un pas gay, tournant et retournant la teste de tout costé en dançant [...] avec plusieurs gestes et

²⁷⁸ Au sujet de l'influence de la farce dans les divertissements de cour sous les règnes d'Henri IV, Louis XIII et Louis XIV, voir l'article de Robert Garapon : «La performance de la farce dans les divertissements au XVII^e siècle» in *Les cahiers de l'association des études françaises*, n° 9 juin 1957, pp. 117-127.

²⁷⁹ «[...] En la personne de nains dont la fonction chorégraphique se résumait à des sauts et des grimaces, de Maures menaçants, d'étrangers ridicules par leur langue, leurs habits et leurs postures [...]». Georgie Durosoir, «Danser, la grande affaire du règne : le ballet de cour» in *Louis XIII musicien et les musiciens de Louis XIII*, *op. cit.*, p. 80.

²⁸⁰ *Ibidem*.

grimasses bien plaisantes à voir»²⁸¹. Récits chantés, scènes mimées, danses figurées et entrées acrobatiques alternent alors.

Sous Louis XIII, les thèmes burlesques restent à l'honneur dans de nombreux ballets de cour²⁸². Si, sous l'influence du Tasse et de l'Arioste, l'inspiration chevaleresque tend à se faire la part belle (supplantant même la fable mythologique), le burlesque n'est nullement abandonné. Au début du règne de Louis de Bourbon, grâce à la protection du duc de Luynes, premier gentilhomme de la Chambre et favori de Louis XIII, le ballet mélodramatique – nous y reviendrons plus précisément – va connaître un succès manifeste, bien qu'éphémère. Les ballets de la *Furie de Roland* (1618), de *l'Aventure de Tancrède en la forêt enchantée* (1619) ou de *Psyché* (1619) sont représentatifs du genre. A travers ces quelques exemples, le ballet de cour apparaît comme parfaitement accompli. A propos du *Ballet de la Délivrance de Renaud*, dansé au Louvre le 29 janvier 1617 par Louis XIII et dans lequel le duc de Luynes interprétait Renaud, Marie-Françoise Christout écrit ainsi que

tous les éléments du spectacle concourent à exprimer l'action d'une façon claire et cohérente. Bordier est l'auteur des vers, Jacques Mauduit et Pierre Guédron ont écrit la musique vocale, tandis que Jacques de Belleville s'est chargé de celle des danses [...]. Ce spectacle somptueux annonce déjà les fastes de l'Académie royale de Musique qui héritera cinquante ans plus tard de ses dépouilles²⁸³.

La mort du favori, qui survient subitement en 1621, coïncide cependant avec un déclin momentané du genre noble et de l'intrigue dramatique :

sous l'impulsion de Nemours, les mascarades burlesques chères à Henri IV retrouvent une vie nouvelle sous la forme du ballet mascarade à entrées [...]. La permanence de la farce, héritage du théâtre médiéval, l'emporte pour un temps sur le goût mythologique, legs de la Renaissance humanistes²⁸⁴.

«Diverses actions se juxtaposent, s'interrompent [...]»²⁸⁵ alors. Désormais, le ballet consiste en une série d'entrées dansées, parfois chantées, «devant un décor plus ou moins compliqué selon les besoins du ballet et les dimensions du théâtre ou du salon, car le ballet burlesque dépend toujours du lieu de représentation»²⁸⁶. Tant bien que mal, un fil conducteur (une idée ou un thème) liait ces diverses entrées, bien que ces dernières aient bien souvent peu de rapports entre elles. Afin de divertir l'assemblée, les inventeurs des ballets mêlent dans leurs spectacles divers ingrédients susceptibles d'amuser et d'étonner l'auditoire, poussant

²⁸¹ Extrait du *Ballet de Monsieur de Vandôme* in Paul Lacroix, *Ballets et mascarades de cour de Henri III à Louis XIV (1581-1652)*, op. cit., tome I, p. 249.

²⁸² «Ils se développent [...] en France, et particulièrement à Paris, entre les années 1620 et 1636, au point d'éliminer presque complètement l'élément sérieux, inspiré de la mythologie et du romanesque». Margaret M. Mac Gowan, *L'art du ballet de cour en France 1581-1643*, op. cit., p. 133.

²⁸³ Marie-Françoise Christout, *Histoire du ballet*, op. cit., p. 15.

²⁸⁴ *Ibid.*, p. 16.

²⁸⁵ *Ibidem*.

²⁸⁶ Margaret M. Mac Gowan, *L'art du ballet de cour en France 1581-1643*, op. cit., p. 138.

«souvent jusqu’à la bouffonnerie et [tombant] volontiers dans l’obscénité»²⁸⁷. Comme dans les ballets donnés sous son père Henri IV, certains personnages de la farce aux caractères extravagants et pittoresques sont bel et bien présents : nombreux sont les ballets donnant un rôle tout particulier ou consacrant leurs arguments aux personnages du fou, ou bien du voleur. Les mélancoliques, les lunatiques, les bossus, les hypocondriaques, les borgnes, les teigneux et les hydropiques ne sont pas en reste et «sont les rivaux en amour de la *Boutade des Incurables*, vers 1640»²⁸⁸, quand le goutteux, le frénétique et le capitaine estropié «sont les plus acharnés danseurs du *Ballet des Infatigables*, en 1624»²⁸⁹. A eux se joignent également, en une farandole drolatique, les rieurs, ivrognes et autres estropiés de la cervelle, mais également les étrangers²⁹⁰ qui sont «traditionnellement la risée de l’aristocratie française : Italiens, Espagnols, Suédois, Lapons, Turcs, Maures, Persans montrent tour à tour les ridicules les plus invraisemblables et ne sont là que pour rehausser encore davantage l’éclat de la belle société française»²⁹¹. Comme le note Georgie Durosoir, «le ballet est aussi un réservoir de personnages de la vie quotidienne : vendeurs d’almanach, porteurs d’eau, garçons de taverne, afficheurs, annonceurs, libraires du Pont-neuf, ramoneurs (aux vers toujours obscènes), baladins, muletiers, fourriers, maquereaux, charlatans et des dizaines d’autres, [mais aussi boulangers, parfumeurs, soldats, musiciens, etc.] proposent une liste presque exhaustive des métiers du XVII^e siècle»²⁹². Familiers des entrées bouffonnes sont également les charlatans, les donneurs de sérénades, les chercheurs de midi à quatorze heures, les vendeurs de billevesées, les tireurs de laine et les coupeurs de bourses, dont le “titre” ou

²⁸⁷ Georgie Durosoir, *Les ballets de la cour de France au XVII^e siècle ou les Fantaisies et les splendeurs du Baroque*, op. cit., p. 58.

²⁸⁸ *Ibid.*, p. 63.

²⁸⁹ *Ibidem*.

²⁹⁰ Dans le *Ballet des Quatre monarchies chrestiennes*, l’Italie et l’Espagne sont noblement introduites par Junon et par Orphée ; toutefois, les deux nationalités sont incarnées par des personnages dont l’apparence bouffonne est encore soulignée par la gestuelle et les postures étranges des danseurs : Trastulles, ou bouffons napolitains, Caldarrustes ou fricasseurs de châtaignes, Trapolins, ou harlequins à faire mourir de rire, piombins et nains raccourcis de corps mais non pas d’esprit. Le burlesque de ces personnages est accentué plus encore par le langage de ces étrangers. Les auteurs de vers écrivent alors des textes qui nous donnent la portée des sentiments que les Français, de culture bien supérieure, éprouvaient pour les habitants d’autres contrées. Voici par exemple les vers (ou plutôt le galimatias) par lesquels le Bailly du Groenland présente sa suite à la cour de France :

*Toupan mepchico doulon
Tatanilla Norveguen laton,
El bino fortan nil gonfongo
Gan tourpin noubla rabon torbengo.*

*Punfa zapaly noncan,
Britanu gogita moüescan
Vzllaguino nordamidon
Golgon midarman ninbolbodidon.*

Extraits du *Ballet du Grand Bal de la Douairière de Billebahaut*, 1626, Paul Lacroix, *Ballets et mascarades de cour de Henri III à Louis XIV (1581-1652)*, op. cit., tome III, p. 174.

²⁹¹ Georgie Durosoir, «Danser, la grande affaire du règne : le ballet de cour» in *Louis XIII musicien et les musiciens de Louis XIII*, op. cit., p. 84.

²⁹² Georgie Durosoir, *Les ballets de la cour de France au XVII^e siècle ou les Fantaisies et les splendeurs du Baroque*, op. cit., p. 63.

“métier” même est déjà tout un programme ! Le *Ballet des Verriers* (1610), le *Ballet des Fâcheux* (1610), les ballets des *Insensés*, des *Usuriers* ou celui des *Avares* (1611), le *Ballet des Singes* (1612), celui des *Follets qui dansent les matassins* (1613), les ballets des *Hypocondriaques* ou des *Pigmées* (donnés en 1615), ceux de la *Boulangère*, des *Forgerons* et des *Vendangeurs* (1617), ou encore ceux du *Sérieux et du Grotesque* (1627), de la *Bouffonnerie rabeleisque*, *Des mariages sans dégoust et sans cocuage* (1638), nous offrent encore quelques exemples de ballets prenant comme source d’inspiration les personnages qui peuplent le quotidien, et des personnalités aux caractères pittoresques qu’on aimait railler. Ce n’est toutefois pas dans le titre seul que les inventeurs de ballets de cour aimaient à insérer des éléments burlesques ou étonnants.

La fantaisie délirante des créateurs de ballets s’exprime également dans la dénomination des héros, dès qu’on entre dans la zone burlesque d’un ballet : la Mammelue, la princesse Micomicona et Ronge-Bontemps, avant-coureur de carême-prenant, côtoient les célèbres Ferragus, Bradamante, Marphise et Dulcinée dans l’*Entrée en France de Don Quichotte de la Manche* (1625). Triboulet le Gaillard, Rondibilis le médecin et Trouillogan le docteur, augurent bien des plaisants héros des comédies de Molière ; ils dansent aux côtés de Raminagrobis, poète extravagant et Morecafalabarbacan, maîtresse de Panurge, dans la *Bouffonnerie Rabeleisque* donnée à Paris le jour de Mardi gras, le 16 février 1638²⁹³.

Si son titre n’indique guère le contenu de son livret, on trouve dans le *Ballet des Triomphes* de nombreux personnages burlesques du fait de leur tenue, de leur comportement ou de leur personnalité propre : ce spectacle comporte ainsi les entrées d’un folet, d’un rieur, d’un pédant, d’une coquette, d’un capitaine des Suisses et de musiciens grotesques rassemblés afin d’amuser le public présent au Louvre. De même, «dans le *Ballet des Quatre monarchies chrestiennes*, chaque allégorie nationale occasionne le défilé d’une profusion d’ethnies ou de groupes humains fantaisistes comme les Caldarrostes (ou fricasseurs de châtaignes), les Piombins, les Trastulles, les Tropolains, les Offelardis et les Zingres²⁹⁴, venus d’Italie ; les Villains, les Canariens, les Rodomontoux²⁹⁵ venus d’Espagne»²⁹⁶. Plus encore que le ballet des *Fées de la forêt de Saint-Germain* (1625), celui de la *Douairière de Billebahaut* (1626) répond aux exigences du genre. Ce ballet parodique «affecte la magnificence des ballets à arguments nobles, mais s’organise autour d’une intrigue absurde» : la Douairière de Billebahaut²⁹⁷, assaillie par les galanteries de Fanfan de Sotteville, «assemble le grand Bal à la manière de ses ancêtres, pour reconnoistre les gestes de son galant et contrôler le

²⁹³ Georgie Durosoir, *Les ballets de la cour de France au XVII^e siècle ou les Fantaisies et les splendeurs du Baroque*, op. cit., p. 62.

²⁹⁴ Ou Zingaros, qui pourrait s’assimiler au terme “Gitans”.

²⁹⁵ Se rapportant peut-être aux “rodomontades” caractéristiques des Espagnols.

²⁹⁶ Georgie Durosoir, *Les ballets de la cour de France au XVII^e siècle ou les Fantaisies et les splendeurs du Baroque*, op. cit., p. 58.

²⁹⁷ On reconnaîtra, dissimulée sous cette orthographe erronée, la ville de Bilbao.

maintien des Estrangers qui arrivent de tous costés»²⁹⁸. Invités par la Douairière, les illustres souverains des quatre parties du monde se rejoignent afin de participer au grand bal donné en l'honneur de leur hôtesse :

on y voyait des peuples venus des quatre coins du monde et plus saugrenus les uns que les autres dans leur grandeur pleine d'affetterie. Atabalipa, roi de Cusco, apparaît à la tête d'une troupe d'Américains qui chassent le perroquet avec des miroirs ; il aggrave son ridicule en chantant *Je suis l'effroi des puissants rois*. Vient peu à peu après le ballet du *Grand Turc* et des peuples d'Asie, avec les porteurs de l'Alcoran marchant devant Mahomet «lequel vient après au pas niaisement grave». On y voit un ballet des docteurs de la loi, les laquais du Grand Turc, les dames du Sérail, des eunuques et des sultanes (tous les rôles masculins, bien entendu : c'est là que le roi dansait un gentilhomme persan lettré). L'entrée des Baillis du Groenland et des Peuples du Nord est le prétexte à l'arrivée des Emmitoufflés, des Glisseurs, et des Damoiseaux glacés. Sur son éléphant (ou sur une machine le représentant), le Cacique introduisait les peuples d'Afrique et le Grand Cam inconnu en chantant : *Je fais pleuvoir partout la honte et le malheur*. Le ballet des peuples d'Europe devant la Douairière venait enfin. Il montrait les Grenadins (dont était le roi), «lesquels étant bannis d'Espagne comme Mahométans», viennent courir la France comme vagabonds²⁹⁹.

Le burlesque fonctionne par inversion, caricaturant le réel ; «tout ce qu'il est d'usage de traiter avec sérieux, voire avec gravité, y est tourné en dérision et le public [...] se délecte de ces situations abracadabrantes [...]». Aussi aime-t-on particulièrement former dans ces ballets des associations et des couples «contre nature», vus dans le reflet déformant du ballet burlesque : une femme qui bat son mari, un valet enseignant la philosophie, une nourrice portée par un enfant. Le processus d'accumulation figure également en bonne place dans l'arsenal comique : accumulation de personnages totalement étrangers les uns aux autres et surtout dotés d'un caractère complètement opposé.

On prendra pour exemple le *Ballet de la Vallée de misère*, dans lequel on trouve, rassemblés autour d'un Albanais³⁰⁰ : le balayeur de la Vallée de misère, les poulaillers, le maître d'hôtel, la hotteuse, l'homme sans bras, le joueur de bâton à deux bouts, la servante à tortillon ; le secrétaire des Innocents, l'arracheur de dents, le crieur de peaux à conins et sa femme, les joueurs de luth, le fou nu, le rôtiiseur, la revendeuse, la demoiselle jouant de la basse... de vessie, trois pèlerins, le singe, le revendeur de ferrailles, des chasseurs, une bouquetière (pour n'en citer que quelques uns)³⁰¹.

Durant les années de jeunesse de Louis XIII, les ballets à sujet burlesque fleurirent ainsi de toutes parts et connurent un engouement indéniable.

²⁹⁸ Extrait du *Ballet du Grand Bal de la Douairière de Billebahaut* in Paul Lacroix, *Ballets et mascarades de cour de Henri III à Louis XIV (1581-1652)*, op. cit., tome III, p. 153.

²⁹⁹ Georgie Durosoir, *Les ballets de la cour de France au XVII^e siècle ou les Fantaisies et les splendeurs du Baroque*, op. cit., p. 59-60.

³⁰⁰ S'exprimant lui aussi dans un langage incompréhensible utilisé autant pour se moquer de la langue ou de l'accent étrangers que du langage pédant que l'on pouvait entendre à la cour :

*Albam cudejady
Loncapz mautifady
Confondranta zabe
Caminanta fade
Les arage comfles
Spermenti monfles.*

Extrait du *Ballet de la Vallée de misère*, Paul Lacroix, *Ballets et mascarades de cour de Henri III à Louis XIV (1581-1652)*, op. cit., tome IV, p. 253.

³⁰¹ Georgie Durosoir, «Danser, la grande affaire du règne : le ballet de cour» in *Louis XIII musicien et les musiciens de Louis XIII*, op. cit., p. 83.



Tableau 24 – Entrée du Roy Atabalipa, *Ballet de la Douairière de Billebahaut*, 1626



Tableau 25 – Entrée de la Douairière, *Ballet de la Douairière de Billebahaut*, 1626

«Les historiens de l’opéra³⁰² ont expliqué [cette inclination du spectacle de cour] par le tempérament du roi et par la mort du duc de Luynes ; plongé toujours, d’après eux, dans une profonde mélancolie³⁰³, Louis XIII ne s’égayait qu’en revêtant un costume grotesque dans une des nombreuses représentations qu’organisaient ses courtisans pour son amusement»³⁰⁴. Le problème semble tout de même bien plus complexe. Comme sous le règne de son père Henri IV, il faut très certainement voir en ce phénomène, en cet engouement pour le comique et le burlesque, le reflet et la marque du public et des créateurs même des ballets. Après le roi, la reine, les princes, seigneurs et dames de la cour, ce sont également les bourgeois que la passion du ballet frappa, sous le second Bourbon. «Avocats et échevins voyaient dans le ballet un excellent divertissement»³⁰⁵. Dans un premier temps, ce sont en tant que spectateurs que les membres de la société bourgeoise prirent part à ce genre de festivités : «les seigneurs essayaient de contenter non seulement le roi, la cour et leurs amis en donnant des ballets au Louvre, à l’Arsenal et dans leurs hôtels particuliers³⁰⁶, mais ils s’adressaient également au public bourgeois qui courait à l’Hôtel de Ville pour les voir»³⁰⁷.

Bien vite, cependant, la bourgeoisie éprise du genre, fit représenter chez elle de tels spectacles : «dès 1600, la maison d’un bourgeois de Châlons devient le lieu d’une représentation de Ballet : *Le Ballet donné aux nopces de l’advocat Bernard* [et] il ne constitue

³⁰² Voir Henry Prunières, *Le ballet de cour en France avant Benserade et Lully, suivi du ballet de la délivrance de Renaud*, op. cit., p. 123-124 ; Charles Nuitter et Ernest Thoinan, *Les origines de l’opéra français*, Paris, 1886, p. XVI ; Louis de Cahusac, *La danse ancienne et moderne ou Traité historique de la danse*, op. cit., p. 2-3.

³⁰³ Des fêtes et spectacles donnés sous Louis XIII, on peut retenir le foisonnement (ces ballets de cour étaient donnés en très grand nombre) ainsi que la diversité des registres (historique, mythologique, mélodramatique ou burlesque), la somptuosité des décors pour certains, l’inventivité et l’originalité des costumes et accessoires, l’ampleur des danseurs et musiciens qui y prenaient part et la passion dont les spectateurs pouvaient faire preuve. Comme le note Anne Surgers, c’est bien la preuve, s’il en faut que, «aussi agitée de conflits et de tension qu’elle fût l’époque était gaie : on aimait les divertissements, on y dansait, on y chantait, on y allait au théâtre, on n’y était pas morose». Anne Surgers, «Les cadences et bransles des Cieux, spectacles, fêtes et cérémonies à l’époque de Louis XIII» in *Au temps de Louis XIII*, op. cit., p. 142.

³⁰⁴ Margaret M. Mac Gowan, *L’art du ballet de cour en France 1581-1643*, op. cit., p. 133-134.

³⁰⁵ *Ibid.*, p. 134.

³⁰⁶ Les Condé à Chantilly, les Guise à Meudon, Monsieur, frère du Roi et duc d’Orléans, au Palais du Luxembourg et à Blois, Marguerite de Valois non loin du Louvre et Richelieu au Palais Cardinal.

³⁰⁷ Margaret M. Mac Gowan, *L’art du ballet de cour en France 1581-1643*, op. cit., p. 135. C’est ainsi qu’afin d’assister au *Ballet du Château de Bicêtre*, en 1632, Sa Majesté, «alla pour [...] le jour précédent coucher à Paris, où dès le lendemain le Comte de Soissons dansa son Ballet au Louvre, à l’Arsenal et en la Maison de Ville», anecdote empruntée à Margaret M. Mac Gowan, *Ibid.*, p. 135. Contrairement à une idée reçue, les ballets de cour n’étaient pas réservés à une élite mais étaient représentés devant un public nombreux et varié. «Certes, les spectateurs directs des ballets de cour étaient des invités, proches du pouvoir royal. Mais, même s’ils étaient réservés à un public choisi, les ballets étaient dansés, sous Louis XIII, au moins deux ou trois fois au Louvre, puis dans les jours qui suivaient, au moins une fois, parfois deux, à l’Hôtel de Ville (où le public était nécessairement plus ‘bourgeois’) et enfin une ou deux fois à l’Arsenal, chez le Grand-Maître de l’artillerie : chaque ballet était par conséquent vu par un nombre important de spectateurs. En outre, ce qu’il est convenu d’appeler aujourd’hui le grand-public en avait des échos par les gazettes, et par les gravures, largement diffusées dans le royaume entier par les colporteurs [...]. Un large public assistait [de plus] aux fêtes urbaines, carrousels, entrées royales et cérémonies officielles. Pour ces cérémonies-spectacles, des gradins étaient installés dans les rues, les spectateurs se massaient aux fenêtres, et même sur les toits des maisons». Anne Surgers, «Les cadences et bransles des Cieux, spectacles, fêtes et cérémonies à l’époque de Louis XIII» in *Au temps de Louis XIII*, op. cit., p. 140.

pas un exemple isolé. En 1620, plusieurs ballets furent donnés chez la maîtresse d'un autre avocat»³⁰⁸. Après les bourgeois, les domestiques du roi et certains membres du clergé³⁰⁹, le peuple lui-même développa une passion pour ce spectacle et se pressait à la Foire Saint-Germain³¹⁰ pour y assister. «Il est donc clair que toutes les représentations de ballet ne s'adressaient pas à un public d'élite comme on l'a trop souvent dit [...]. Il faudrait donc transformer notre conception du ballet toujours joué avec grand éclat, dans une salle de théâtre superbement préparée pour sa représentation ; la plupart des ballets joués entre 1610 et 1636 ont été représentés dans des maisons de particuliers (nobles ou bourgeois) où une simple salle était accommodée aux besoins du ballet [...]»³¹¹. Or l'élargissement du public du ballet, mais plus encore le transfert du ballet dans des salles de théâtre³¹² (telles que les salles du Louvre ou plus encore celle de l' Arsenal, conçues à cet effet) organisées et agencées afin de recevoir ces divertissements, ces œuvres "totales" et particulières aux salons et appartements privés, nécessitaient obligatoirement «des modifications dans la réalisation scénique et entraînaient aussi des changements dans la conception de la forme même du ballet»³¹³ :

On ne pouvait pas improviser la descente d'une gloire, faire chanter les anges au ciel, organiser des feux d'artifices, bref, monter des mises en scènes compliquées dans un salon. L'attention se détournait donc du perfectionnement du décor qui préoccupait les inventeurs des ballets antérieurs [...] pour se reporter sur le costume, qu'on pouvait varier à l'infini, surtout par l'introduction d'éléments d'exagération qui modifiaient la forme du ballet lequel, de drame allégorique chanté et dansé, devenait un défilé de personnages hétéroclites. Il n'était plus nécessaire d'attendre des occasions spéciales (mariage royal, naissance d'un dauphin, réception d'un prince étranger, etc.), qui réclamaient des thèmes mythologiques ou romanesques, pour monter un ballet ; tout prétexte et tout sujet devenaient bons. Il semble que le sujet et la forme du ballet soient déterminés par l'occasion qui le fait naître. [...] Le goût manifesté par les bourgeois pour le ballet apporte donc des modifications matérielles au ballet de cour, qui à leur tour changent profondément le contenu du ballet. Le ballet, miroir de l'époque, reflète la société qui le représente³¹⁴.

IV-1-3-3. Le ballet mélodramatique

Il ne faut néanmoins pas conclure que les ballets sous Henri et Louis XIII ne répondaient qu'à ce côté burlesque. La mythologie inspirait aussi les créateurs de ballets.

³⁰⁸ Margaret M. Mac Gowan, *L'art du ballet de cour en France 1581-1643*, op. cit., p. 135.

³⁰⁹ Nous renvoyons ici à l'insolent exemple des religieuses de Poissy.

³¹⁰ Margaret M. Mac Gowan, *L'art du ballet de cour en France 1581-1643*, op. cit., p. 135.

³¹¹ *Ibid.*, p. 135-136.

³¹² Georgie Durosoir met également en évidence que le contexte nouveau, dans lequel se développait le ballet, influença très certainement la conception que l'on avait de ce genre de divertissement et l'esthétique même qu'il pouvait alors revêtir : «nombreux sont les ballets donnés loin des demeures royales ; chez les seigneurs, on peut prendre quelque distance avec le ton de grandeur et de solennité qui préside à la plupart des divertissements royaux. C'est ce qui permet le développement des ballets burlesques. Particulièrement fréquents entre 1627 et 1638, les ballets burlesques sont le fait [en effet] de jeunes seigneurs, désireux de divertir leurs amis et les dames de leur entourage et d'animer leur palais d'une vie plus libre que celle qu'impose l'étiquette royale [...]». Georgie Durosoir, «Danser, la grande affaire du règne : le ballet de cour» in *Louis XIII musicien et les musiciens de Louis XIII*, op. cit., p. 82.

³¹³ Margaret M. Mac Gowan, *L'art du ballet de cour en France 1581-1643*, op. cit., p. 136.

³¹⁴ *Ibidem.*

Certains titres de ballets témoignent de cette influence mythologique : le *Ballet des Dieux* (1599), le *Ballet des Nymphes* (1600), le *Ballet des quatre nymphes* (1601), le *Ballet des Sybilles* (1605), le *Ballet d'Andromède exposée au monstre marin* (1606), le *Ballet des Bacchantes* (1608), le *Ballet des Nymphes* (1608), le *Ballet des Dieux Marins* (1608), le *Ballet des Nymphes de Diane* (1609), le *Ballet des Argonautes* (1614), celui d'Apollon (1621). Même si le titre ne le dévoile pas, de nombreux autres ballets font appel aux personnages mythologiques ; la mythologie est partout présente, cachant à peine de son masque les visages des personnalités royales. Les ballets représentés à Pau et à Tours devant Henri et sa sœur Catherine, par exemple, font appel à de telles figures emblématiques. Apollon, Mercure, Jupiter, Diane, entre autres, apparaissent souvent ; en outre, ils sont fréquemment utilisés afin de mettre en valeur, de glorifier un personnage important ou le souverain lui-même. «Les ballets burlesques eux-mêmes ne laissent pas d'associer parfois des dieux et des déesses à leurs inventions bizarres. Un ballet d'usuriers commence par un récit de Vénus qui cherche Cupidon pour lui annoncer qu'elle vient de rendre amoureux de cupides usuriers»³¹⁵. Les sujets chevaleresques et le romanesque reviennent également souvent, comme en témoignent le *Ballet des six chevaliers* (1603), le *Ballet du combat à la barrière* (1610) ou le *Ballet de la Furie de Roland* (1618). La littérature était aussi une source d'inspiration. Le *Ballet des Echecs*, par exemple, joué en 1607, s'inspirait du «*Poliphili Hypnerotomachia*» (le Songe de Poliphile) de Francesco Colonna. Le thème de l'exotisme est également très souvent utilisé³¹⁶. Les *Ballets des Cinq Nations* (1598), *des Amazones* (1598), *des Sarrazins* (1598), *des princesses des Isles* (1601), *des princes de la Chine, habillés de plumes, de miroirs, de blanc et de noir, qui vouloient l'inconstance* (1601) en sont quelques exemples³¹⁷. Le merveilleux et le fantastique, de même, sont des thèmes de prédilection : *Ballet des sorcières* (1604), *des magiciens* (1607), entre autres. La nature peut être un sujet d'inspiration ; nous pouvons ainsi relever, par exemple, le *Ballet des bergères* (1604), *des paysans et des grenouilles* (1607), ou celui *des Oyseaux* (1609). En outre, dès le début du XVII^e siècle, parallèlement au ballet-mascarade (sans intrigue suivie et représenté sans décor), genre tant prisé du roi et des courtisans, «la transformation du *Balet comique* – les scènes parlées sont à nouveau chantées – donne naissance au *ballet mélodramatique*, qui adopte une action suivie et dont Pierre Guédrón devient le véritable animateur»³¹⁸. Un style de

³¹⁵ Henry Prunières, *Le ballet de cour en France avant Benserade et Lully, suivi du ballet de la délivrance de Renaud*, op. cit., p. 106.

³¹⁶ Marcel Paquot a écrit un ouvrage très intéressant sur ce sujet où il souligne les nombreux personnages exotiques : indiens, nègres, chinois, espagnols qui étaient présents dans les ballets à cette époque ; Marcel Paquot, *Les étrangers dans les divertissements de la cour, de Beaujoyeux à Molière (1581-1673)*, op. cit..

³¹⁷ Valérie Saint Bois a pu remarquer que ces ballets, d'inspiration exotique, se sont surtout développés entre 1598 et 1601. Voir Valérie Saint Bois, *Les spectacles à la cour d'Henri IV*, op. cit., p. 65-66.

³¹⁸ André Verchaly, «Le préclassicisme en France de 1589 à 1661» in *La musique, les hommes, les instruments, les œuvres*, op. cit., p. 238.

déclamation chantée, dénommée récit³¹⁹, y fut alors adopté ; les recueils d'airs de cour en donnent des exemples intéressants. Si nous ne pouvons détailler ce point, du moins est-il nécessaire de le relever.

A l'instar d'Henry Prunières, on peut alors se demander si des influences ultramontaines ne participèrent pas à cette orientation nouvelle du ballet «vers un idéal mélodramatique»³²⁰. Il semble, en effet, que ce soit à partir de 1605, c'est-à-dire après les visites de Caccini et de Rinuccini à la cour d'Henri IV, «qu'on commença à rencontrer dans les ballets comiques des récits destinés à être chantés»³²¹. Il ne faut toutefois pas amplifier l'apport des Italiens sur la musique française ; «si le *ballo dell'Ingrate* [*le Ballet des dames ingrates*], représenté en 1608 à Mantoue, témoignait de l'influence des ballets français de ce temps sur les compositeurs italiens, aucune œuvre française de ce temps, sauf en ce qui concerne le dispositif théâtral introduit par Francini, ne révélait l'influence ultramontaine»³²², souligne, à bon escient, André Verchaly. Les travaux des Italiens Peri et Caccini étaient sans nul doute connus des musiciens français, présents à la cour lors de leur venue. Au contact des deux compositeurs, la musique française put très certainement s'enrichir de tournures nouvelles ; elle conserva néanmoins son caractère et son originalité propre.

Sous l'impulsion conjuguée de Malherbe et de Lingendes pour la poésie et de Pierre Guédron – essentiellement – pour la musique, le récit chanté se développe et c'est ainsi «qu'en 1609, avec le *Ballet de le Reyne* [puis] en 1610, avec le *Ballet d'Alcine*, l'on en revint à l'action dramatique unique établie vingt neuf ans auparavant par Beaujoyeux»³²³.

Comme le “*ballet comique*”, le “*ballet mélodramatique*” présente une action suivie de caractère pastoral, mythologique et romanesque, un dénouement heureux. Il est écrit en vers par les poètes consacrés et joint à la musique instrumentale, avant tout de danse, de la musique vocale comprenant des récits monodiques [de caractère dramatique], homophoniques ou polyphoniques qui servent à exposer et à commenter le spectacle, des chansons mesurées à une ou plusieurs voix

³¹⁹ «Le terme «récit» était depuis longtemps usité dans le ballet de cour pour désigner toute pièce déclamée en vers. A partir de 1610, on voit apparaître des récits chantés sans que pour autant disparaissent les premiers. Il n'existe donc qu'un seul terme pour désigner deux manières bien différentes de s'exprimer : «Alcine récitait ces vers» se dira aussi bien d'un texte parlé que d'un récit chanté. Par ailleurs, les verbes *réciter* et *chanter* semblent interchangeables dans les descriptions contemporaines. Telle pièce, «récitée» par la «nymphé des fonteynes» porte dans l'édition musicale la mention «air». Si l'on ajoute que la mention «récit» figure, dans les recueils de musique imprimée, en regard de pièces étrangères à des ballets, on peut poser l'alternative suivante : soit le terme est suffisamment flou pour justifier un emploi désordonné et peu cohérent, soit le concept de récitation musicale a donné naissance à un style particulier, qui, né pour les besoins du ballet de cour, s'est étendu [également] à la pratique des salons». Georgie Durosoir, *L'air de cour en France 1571-1655*, op. cit., p. 103.

³²⁰ Voir Henry Prunières, *Le ballet de cour en France avant Benserade et Lully, suivi du ballet de la délivrance de Renaud*, Paris, Edition d'Aujourd'hui, 1982, p. 106 et suivantes.

³²¹ André Verchaly, «Air de cour et ballet de cour» in *Histoire de la musique*, op. cit., p. 1550-1551.

³²² *Ibid.*, p. 1550.

³²³ James R. Anthony, *La musique en France à l'époque Baroque de Beaujoyeux à Rameau*, op. cit., p. 49.

qui accompagnent les danses, des airs de cour purement décoratifs, dont les paroles n'ont aucun rapport avec l'action, mettant en valeur des couplets bachiques ou galants³²⁴.

Compositeur, puis Surintendant de la Musique de la Chambre, Pierre Guédron fut essentiellement un compositeur de musique vocale profane. Il participa en outre – selon les sources conservées, à supposer qu'elles le soient en totalité – à une douzaine de ballets de cour sous Henri IV, durant la régence et au début du règne de Louis XIII. En 1610, dans le *Ballet de Monseigneur le duc de Vendôme*, Guédron composa trois récits dont l'air *Noires fureurs*, chanté par la magicienne Alcine, furieuse de sa défaite, et invitant par cet air les démons à la rejoindre. Ce récit constitue l'un des tout premiers exemples de récitatif dramatique.

Guédron participa également au *Ballet des Argonautes* en 1614, puis à celui commandé par Marie de Médicis à l'occasion des fêtes données à Paris pour le départ de la princesse Elisabeth en Espagne où elle devait épouser l'héritier au trône, Philippe IV. Sur six récits, cinq furent composés par Pierre Guédron. La musique des ballets de *La Délivrance de Renaud* (1617), *de Roland* (1618) et *des Aventures de Tancredi* (1619) est également due, en partie tout du moins, à Guédron. «Dans la délivrance de Renaud, véritable ébauche de l'opéra, Guédron, qui s'inspire des Italiens, donne les premiers exemples de récitatifs accommodés “à la douceur Française”, écrits parfois directement pour chant et luth, et remarquables par le ton pathétique et la sobriété de leur déclamation»³²⁵. Ce genre de ballet, né sous le règne d'Henri IV, perdura une dizaine d'années encore ; Guédron s'y consacra jusqu'à sa mort en 1620, puis il fit place au ballet à entrées qui connut un succès important sous Louis XIII et Louis XIV.

A sujets mythologiques, chevaleresques, romanesques, burlesques ou exotiques, sous la forme d'un ballet-mascarade ou selon les règles plus élaborées du ballet-mélodramatique, la dynastie Bourbon et sa cour renouèrent ainsi avec un genre fort en vogue à l'époque des Valois, et surent, à leur tour, en épuiser les ressources. Les ballets auliques pouvaient aussi être de véritables reflets de l'actualité et des événements, notamment politiques, qui avaient lieu sur le sol français. Les ballets joués à Pau et à Tours en présence d'Henri IV et Catherine de Bourbon, sa sœur, en sont les principaux exemples. Ces trois ballets de cour, qui inaugurèrent le renouveau du genre sous le règne du premier Bourbon, sont les seuls ballets documentés à ainsi refléter les événements qui se déroulaient à cette époque. Il serait étonnant

³²⁴ Marie Naudin, *Evolution parallèle de la poésie et de la musique en France : Rôle unificateur de la chanson*, op. cit., p. 6.

³²⁵ André Verchaly, «Le préclassicisme en France de 1589 à 1661» in *La musique, les hommes, les instruments, les œuvres*, op. cit., p. 238.

que d'autres événements du règne d'Henri, tels que son abjuration, son sacre, son entrée dans la capitale débarrassée de sa tutelle ligueuse, ou encore la signature de la paix de Vervins, ou la promulgation de l'Edit de Nantes, n'aient pas donné lieu à des ballets ; toutefois, s'ils ont eu lieu, il ne nous reste aucune trace des livrets. Les ballets donnés par Madame constituent ainsi les seuls témoignages "orchésographiques" des tumultes traversés par le royaume. Ils sont également les premiers spectacles – donnés alors que la guerre civile faisait encore rage – qui, avec les chansons monarchistes, naissent de la volonté royale d'affirmer son autorité via une véritable politique de propagande artistique.

IV-2. Les ballets de Catherine de Parthenay, messagers des astres

Ce Prince, quel qu'il puisse estre,
Que les Dieux ayant fait naistre
Soubz un astre tant heureux,
Puisse tant de los acquerre,
Qu'il remplisse ciel et terre
De ses actes valeureux.³²⁶

Comme Henri, Catherine de Bourbon passa sa jeunesse à la cour de France et s'inspira de Catherine de Médicis comme d'un modèle d'autorité royale et de mécénat artistique. Durant son enfance auprès de la Reine-mère et des enfants royaux, la petite princesse de Navarre assista à de nombreux ballets de cour destinés à divertir l'assemblée, mais aussi et surtout à délivrer un message métaphorique aux courtisans et ambassadeurs présents. «Catherine, nonobstant l'insulte faite à sa foi, profit[a] de ces leçons [données par Catherine de Médicis] pour cultiver un goût raffiné et elle sut ultérieurement utiliser à ses propres fins les divertissements mondains»³²⁷. Il faut se souvenir ainsi que la jeune princesse suivit la cour durant son long périple à travers le royaume, assistant aux divers spectacles et magnificences qui furent donnés tout au long du voyage, et qui participèrent à la glorification du tout jeune souverain et de la puissance de son royaume. Dans la mascarade de *Bar-le-Duc* – également dénommée mascarade des *Quatre éléments* – de 1564, dont le livret est de Ronsard, le sujet fait référence aux événements politiques, au chaos de l'époque. L'auteur met en scène Jupiter, divinité symbolisant l'autorité royale – alors dans les mains du jeune Charles IX –, unique solution et recours face au désordre cosmique en jeu. Alors que les quatre éléments et les quatre astres (le Soleil, Mercure, Saturne et Mars) se querellent au sujet de leur allégeance et de leur soutien au roi³²⁸, Jupiter, garant de l'harmonie des sphères, vient apaiser les discordes et rétablir l'ordre céleste. Durant les fêtes données à Bayonne à l'occasion de l'entrevue de Catherine de Médicis et de sa fille, plusieurs tournois, spectacles et mascarades – dont les courtisans, et la jeune Catherine de Bourbon, devaient longtemps garder le souvenir – furent également organisés. Elle assista en outre à la mascarade donnée devant les seigneurs espagnols et mettant en scène les seize provinces françaises du royaume. La jeune Catherine

³²⁶ Chant des nymphes, *Ballet des chevaliers français et béarnois* in Paul Lacroix, *Ballets et mascarades de cour de Henri III à Louis XIV (1581-1652)*, op. cit., tome I, p. 105.

³²⁷ Marie-Hélène Grintchenko, *Catherine de Bourbon (1559-1604), influence politique, religieuse et culturelle d'une princesse calviniste*, op. cit., p. 822. On sait en outre que Catherine de Bourbon adora follement la danse. Elle s'y adonna tant à la cour de France qu'en Béarn et également lorsqu'elle devint Duchesse de Bar. Pour le mariage de son frère avec la Reine Margot et «malgré le deuil récent de sa mère, la jeune princesse de Navarre, âgée de 13 ans, participa au ballet [du *Paradis d'amour*] sans doute parmi les nymphes. L'inventaire de ses bijoux mentionne la perte de rubis au cours des festivités». *Ibid.*, p. 822.

³²⁸ La Terre, la Mer, l'Air et le Feu se vantent tour à tour d'avoir fait de Charles IX le plus grand roi du monde. Les quatre planètes revendiquent à leur suite leurs influences bienfaisantes sur la grandeur et le pouvoir du souverain.

côtoya ainsi la cour de France au moment même des premières utilisations politiques du spectacle et du ballet. Encore à Paris pour célébrer l'événement, Catherine assista également aux cérémonies de mariage d'Henri, son frère, et de Marguerite de Valois, en 1572, et au ballet qui fut joué pour l'occasion. Elle y participa vraisemblablement sous les traits d'une nymphe. L'action dramatique était simple : plusieurs troupes de chevaliers errants tentaient de prendre le Paradis d'assaut et d'enlever des nymphes. Le roi et ses frères mirent fin à leur dessein, les repoussèrent et les renvoyèrent en enfer où ils furent entraînés par des diables. Or, ces chevaliers errants, contrés et rejetés en enfer par Charles IX, n'étaient autres que le roi de Navarre lui-même et ses compagnons huguenots. Ce ballet allégorique représentait ainsi la relégation des protestants en enfer et la victoire du roi contre les dissidents au pouvoir. Ces derniers échappaient cependant à la damnation. Le roi, une fois encore garant de l'ordre, mais également, du fait de son titre de souverain, clément et juste, même envers ses ennemis, leur pardonnait et les sauvait de leur funeste destin. Le programme politique, en ces temps de guerres, est ainsi clairement mis en scène et en musique : les protestants libérés par la magnanimité de leur roi devaient se soumettre à son autorité³²⁹. Les premiers ballets de cour donnés sous Catherine de Médicis préparent ainsi le terrain aux nombreux ballets à sujet et projet politiques qui seront donnés sous les premiers Bourbons ; en effet, ils mettent toujours en scène les acteurs du pouvoir, jusque dans les arguments les plus anodins ou prosaïques³³⁰. Malgré tout, la politique va s'affirmer de plus en plus comme l'argument principal de plusieurs ballets ; ainsi, «si le *Balet comique de la Royne* ne présente que des allusions à la politique, les *Ballets de Pau et de Tours*, comme plus tard [celui] de *la prospérité des armes de la France* de Richelieu, donnent objectivement de véritables leçons de politique monarchique»³³¹.

³²⁹ Paul Bourcier s'interroge sur la responsabilité de cette propagande "illusoire" et politique utilisée durant ces festivités dans le déclenchement de la terrible nuit de la Saint-Barthélemy, trois jours plus tard. «L'affirmation publique de changement politique» a peut-être exacerbé les tensions. «Ainsi a-t-il [peut-être] posé les Guises et Catherine à faire commettre l'irréparable». Paul Bourcier, *Histoire de la danse en Occident, op. cit.*, p. 84. Voir également le préluce à ce chapitre, consacré aux pouvoirs dévolus à la danse et à son image, pp. 472-493.

³³⁰ Marie-Hélène Grintchenko, *Catherine de Bourbon (1559-1604), influence politique, religieuse et culturelle d'une princesse calviniste, op. cit.*, p. 823.

³³¹ *Ibidem*.

IV-2-1. «Les trois leçons dansées de politiques»³³² de Catherine de Bourbon à son frère

La plupart des ballets qui furent donnés sous le règne d'Henri IV étaient des sortes de jeux où le burlesque primait sur la satire. Ainsi, si certains étaient utilisés afin de glorifier le souverain, nombre de ballets étaient essentiellement proposés pour divertir le roi et sa cour ; pour la plupart, ils n'avaient que peu de portée politique. Il est néanmoins significatif de remarquer que ce sont durant les premières années de son règne, tandis que le souverain était encore en proie à de nombreux détracteurs, que les premiers ballets politiques mettant à l'honneur la grandeur et la légitimité de la nouvelle dynastie en place furent joués. Véritables chroniques de leur époque, ces ballets furent donnés par sa sœur Catherine de Bourbon et quelques courtisans, à Pau à la fin du mois d'août 1592, puis à Tours en mars 1593, lors de l'entrée solennelle de la princesse de Navarre dans la ville, alors siège du parlement de Paris. Ces trois ballets, les premiers du règne, permirent alors au roi et à la cour de renouer avec un genre qui avait subi une éclipse pendant une dizaine d'années, du fait des guerres de religion. L'auteur n'est pas indiqué sur les livrets – complets – qui nous sont parvenus, mais il est fort possible que ce soit Catherine de Parthenay, dame de Rohan, amie et familière de la cour de Catherine de Bourbon³³³. Ces ballets mettent en scène Catherine elle-même, ainsi que son frère Henri. Quant aux sujets, l'auteur s'inspire des intrigues amoureuses et manœuvres politiques qui se nouaient dans l'entourage de la princesse et régente de la Basse-Navarre : ils furent «[...] écrits et joués dans les années les plus sombres des guerres de religion et au paroxysme du conflit qui opposait Catherine à Henri IV. Conflit qui relevait autant des affaires privées (mariage de la princesse, sauvegarde et partage du domaine), que des affaires publiques (alliances, statut et responsabilités politiques de Madame, abjuration)»³³⁴. Ils se présentent ainsi comme de réels témoins ou reflet des tumultes, de l'atmosphère orageuse que la France était en train de vivre depuis bientôt quatre ans : les tensions entre protestants et catholiques, la lutte entre Henri de Navarre, les chefs de la Ligue et Philippe II, roi d'Espagne, ainsi que les divergences farouches entre le frère et la sœur.

³³² Cette expression est empruntée à Paul Bourcier qui intitule ainsi, dans son ouvrage, les trois ballets représentés à Pau puis à Tours en 1592 et 1593. L'auteur indique alors qu'«il faut réserver un sort spécial aux *Ballets de Pau et de Tours*, trois ballets courts, mais qui montrent bien la finalité politique». Paul Bourcier, *Histoire de la danse en Occident*, op. cit., p. 89-90.

³³³ «L'œuvre a été attribuée par M. Paquot à Catherine de Parthenay, vicomtesse de Larchevêque, dame de Soubize, dame d'honneur de Catherine de Bourbon» indique Margaret M. Mac Gowan, *L'art du ballet de cour en France 1581-1643*, op. cit., p. 54. C'est aussi ce que Raymond Ritter semble penser ; son titre même en est la preuve : *Catherine de Parthenay, Dame de Rohan : Ballets allégoriques en vers 1592-1593*, écrit-il en en-tête de son ouvrage dans lequel il restitue les livrets des trois ballets. Raymond Ritter, *Catherine de Parthenay, Dame de Rohan : Ballets allégoriques en vers 1592-1593*, op. cit., 1927.

³³⁴ Marie-Hélène Grintchenko, *Catherine de Bourbon (1559-1604), influence politique, religieuse et culturelle d'une princesse calviniste*, op. cit., p. 815.

«L'habitude de faire représenter des pièces qui relèvent directement de l'actualité est très ancienne au théâtre. Les auteurs et leurs protecteurs se sont rendus compte très tôt de l'utilité du spectacle comme moyen de propagande pour ou contre un régime politique»³³⁵. Margaret Mac Gowan note par exemple qu'«en 1529, lors de l'entrée de François I^{er} à Bordeaux, on fit représenter une pièce qui critiquait vivement la politique étrangère du roi»³³⁶. Cette tradition théâtrale se maintint malgré les édits royaux qui auraient pu entraver un tel usage de ces pièces. Margaret Mac Gowan cite ainsi d'autres exemples : une pastorale anonyme jouée en 1592 à Troyes, intitulée *Charlot* et ayant pour sujet «les misères de la France et la très-heureuse et miraculeuse délivrance du très-magnanime et très-illustre prince Mgr le duc de Guise»³³⁷, et deux pièces de théâtre qui furent écrites en 1617 «sur la mort du maréchal d'Ancre, devenu aux yeux des auteurs le favori perfide par excellence»³³⁸. Ces œuvres étaient conçues comme de véritables commentaires sur des événements historiques précis et s'inspiraient directement de l'actualité ; «ces pièces sont en général une critique plus ou moins sévère d'un désastre qui aurait pu être évité, d'un abus de justice, ou bien l'expression d'une approbation à l'égard de la politique du roi [...]»³³⁹. Les ballets représentés en 1592 et 1593 furent eux aussi utilisés comme propagateurs idéologiques. En effet, il ne faut pas seulement les considérer comme de simples reflets des événements historiques qui se déroulaient alors. Pour ainsi dire, ces ballets de cour exprimaient des aspirations politiques : «[ils] visaient l'avenir, ils étaient en grande partie l'expression des idées politico-philosophiques, non seulement de leurs inventeurs, mais aussi de ceux qui prenaient part à la représentation ou qui faisaient partie de l'assistance»³⁴⁰. Ces trois ballets se distinguent donc par des allusions critiques précises aux événements politiques contemporains³⁴¹.

Comme le note Marcel Paquot, «beaucoup de ballets de cour perdraient leur signification si l'on négligeait de les replacer dans l'atmosphère du temps»³⁴². Par ailleurs, ce dernier rajoute que «le plus ancien libretto du temps de Henri IV appartient précisément à ce groupe d'œuvres dont le sens véritable n'apparaît qu'à la condition de se rappeler les faits

³³⁵ Margaret M. Mac Gowan, *L'art du ballet de cour en France 1581-1643*, op. cit., p. 169.

³³⁶ *Ibidem*.

³³⁷ *Ibidem*.

³³⁸ *Ibidem*.

³³⁹ *Ibidem*.

³⁴⁰ *Ibid.*, p. 170.

³⁴¹ «Certes, à l'époque, le premier rôle [du ballet de cour], il ne faut pas le négliger, reste de divertir les princes, et autour d'eux leurs sujets, de leurs soucis quotidiens en leur permettant à l'occasion de fêtes religieuses ou civiles, mariages ou carnivals, d'oublier la dureté de ces temps troublés. [Toutefois il] n'a pas seulement joué le rôle de catharsis et d'évasion, mais aussi celui de média privilégié et d'interprète du pouvoir, reflétant parfois les luttes dont celui-ci venait de triompher». Marie-Françoise Christout, *Le ballet de cour au XVII^e siècle*, Genève, Edition Minkoff, collection Iconographie musicale, François Lesure (dir.), 1987, p. 7.

³⁴² Marcel Paquot, *Les étrangers dans les divertissements de la cour, de Beaujoyeux à Molière (1581-1673)*, op. cit., p. 13.

principaux du règne. Son titre d'*Aultre Balet representé devant Madame à Pau le jour 23^e d'Aoust 1592* est banal, mais il faut se défier des titres : allusions politiques et allusions aux amours de la princesse s'entrecroisent dans les vers de ce programme»³⁴³. En effet, il convient d'étudier l'argumentation de ces ballets, ainsi que les danses, la musique et les éléments scénographiques – qui nous sont restitués par les livrets – à la lumière du contexte historique. Paul Bourcier indique, à juste titre, que ces ballets constituent «trois leçons dansées de politiques»³⁴⁴ ; ces leçons sont données par Catherine elle-même et s'adressent à Henri son frère, et non l'inverse. Selon l'auteur, il convient alors d'interpréter le ballet de Pau comme «la première mise en demeure publique à la princesse, sous forme d'allusion transparente»³⁴⁵. Marie-Hélène Gritchenko dresse «l'atmosphère» qui donna lieu à ces trois leçons de Catherine à son frère en ces termes :

[...] le ballet de Pau a lieu au château le 23 août 1592, alors que la princesse vient de subir de la part de son frère un affront qui entérine la rupture d'une étroite et longue collaboration des enfants de Jeanne d'Albret au service de la maison de Navarre et de la cause protestante. En refusant le mariage de sa sœur avec le comte de Soissons, Henri IV jette à bas le projet politique de Catherine concernant la perpétuation de la dynastie Bourbon-Navarre et ses ambitions personnelles de demeurer auprès de son frère, comme soutien du pouvoir royal, en tant que sœur du roi et épouse d'un prince du sang, et donc potentiellement, de garantir à ses futurs enfants des droits de succession sur la Couronne de France. Sur ces considérations fondamentales, viennent se greffer les différends engendrés par les intérêts de Madame sur la succession de ses parents et ses droits sur la Couronne de Navarre et les terres souveraines du Béarnais. Madame s'oppose aux aliénations du domaine ancien du roi, refuse son intégration dans le domaine de la Couronne de France et réclame un partage qui établisse enfin sa puissance et son autonomie sur des terres patrimoniales détenues en propre. [...] Les deux autres ballets sont joués à Tours en mars 1593, alors que la princesse vient juste de rejoindre son frère en France, abandonnant la régence des terres méridionales du roi afin de défendre sa cause auprès du roi et du parlement de Paris, qui siège à Tours à la faveur des troubles, et s'oppose aux intérêts de Madame sur la question de l'union du domaine ancien à celui de la Couronne³⁴⁶.

On comprend dès lors que c'est bel et bien à des fins tout à la fois didactiques et stratégiques que Madame organisa ces trois ballets. A la suite des Valois et certainement sous leur influence, Catherine utilise ce genre spectaculaire, ce moyen d'expression, afin d'affirmer ses ambitions personnelles, ainsi que son statut : princesse de Bourbon, sœur du roi, femme indépendante libre de ses choix et de ses décisions, et régente de Navarre.

³⁴³ Marcel Paquot, *Les étrangers dans les divertissements de la cour, de Beaujoyeux à Molière (1581-1673)*, *op. cit.*, p., p. 33-34.

³⁴⁴ Paul Bourcier, *Histoire de la danse en Occident*, *op. cit.*, p. 89.

³⁴⁵ *Ibid.*, p. 90.

³⁴⁶ Marie-Hélène Gritchenko, *Catherine de Bourbon (1559-1604), influence politique, religieuse et culturelle d'une princesse calviniste*, *op. cit.*, p. 824.

IV-2-1-1. Le Ballet des chevaliers françois et béarnois représenté devant Madame, à Pau, le 23^e jour d'Aoust 1592

Pendant que son frère guerroyait vaillamment pour conquérir un royaume qui lui revenait de droit, sa sœur Catherine de Bourbon, qu'il avait désignée en tant que régente du Béarn, gouvernait le royaume de Navarre avec l'aide de son Parlement, à Pau. Depuis plusieurs années, Catherine aimait son cousin, le comte de Soissons, Charles de Bourbon-Condé, fils de Louis de Condé, qui à son tour s'était épris d'elle. Afin d'épouser Catherine, ce dernier quitta secrètement l'armée d'Henri campée devant Rouen en 1592, et alla retrouver sa promise en Navarre. Henri IV, d'abord favorable au mariage de sa sœur et de son cousin qui combattait à ses côtés, s'était mis à tergiverser du jour où il avait cru voir en lui un prétendant possible à la couronne de France. Dans sa biographie d'Henri IV, Janine Garrisson souligne en effet que les souverains étrangers, comme Philippe II d'Espagne ou Charles-Emmanuel de Savoie, n'étaient pas les seuls à convoiter le trône de France. Devant l'obstination d'Henri de Bourbon à ne pas se convertir au catholicisme, des intellectuels et des notables modérés constituèrent le tiers parti. Fermement opposés à voir un roi hérétique monter sur le trône, mais aussi révoltés par les violences générées par les partisans de la Ligue, le tiers parti se mit à chercher un successeur potentiel à Henri III. Or, des prétendants possibles au trône, il y en a beaucoup, et l'un d'eux n'est autre que le cousin d'Henri tant aimé de Catherine, le comte de Soissons. «Henri étant seulement le roi de Navarre les aurait sans doute laissés s'épouser, mais devenu roi de France, il ne peut que s'y opposer avec rage ; l'occasion serait trop belle de laisser se faire dans son dos l'accord du tiers parti et des protestants ; Soissons, Bourbon comme lui, est un bon catholique, Catherine est une zélée calviniste. Henry ne peut courir le risque de se voir trahi par les siens [...]»³⁴⁷. Aussi, prévenu par ses amis béarnais de la venue du déserteur à Pau, Henri envoie-t-il une lettre très significative de son opposition à l'union de Soissons et Catherine à son premier président du conseil souverain de Pau, Ravignan : «Monsieur de Ravignan, j'ai reçu du déplaisir de la façon que le voyage de mon cousin le comte de Soissons s'est entrepris. Je ne vous en dirai autre chose, sinon que, s'il se passe rien où vous consentiez ou assistiez contre ma volonté, votre tête m'en répondra»³⁴⁸. Henri mit ainsi fin aux projets de sa sœur et l'appela à Tours, où il put la surveiller de plus près. En 1599, Catherine de Bourbon se soumit finalement à la volonté de son frère et accepta d'épouser le duc de Bar. L'entourage de Catherine porta un intérêt particulier aux péripéties des amours de la princesse et de son prétendant ; d'autre part, il ne put ignorer les événements politico-religieux qui étaient en train de se dérouler dans le royaume de France. C'est un

³⁴⁷ Janine Garrisson, *Henri IV, op. cit.*, p. 165.

³⁴⁸ Henri de Bourbon, *Lettres missives du roi de Navarre, op. cit.*, tome III, p. 588.

mélange de ces différents traits d'actualité qui alimenta l'action des trois ballets donnés en sa présence.

Le premier ballet, très certainement joué sans grand appareil dans les appartements même de Catherine³⁴⁹ au château de Pau, comptait une dizaine de personnages : quatre chevaliers (deux béarnais et deux français), quatre nymphes, Mercure et Cupidon. Les rôles étaient tenus par quelques courtisans proches de la princesse³⁵⁰. Ce ballet débute par des éloges poétiques sur la beauté de Catherine de Bourbon, déclamés tour à tour par les chevaliers béarnais (Monsieur de Génissac) et français (le jeune duc de Rohan). Ces derniers se mettent alors bien vite à discuter du choix d'un époux pour Madame ; le Français souhaite qu'elle s'unisse à l'un des ses compatriotes, «quelqu'un des Demy-dieux du royaume Gaulois»³⁵¹, ce à quoi le chevalier béarnais s'oppose fermement. Souhaitant que Madame, «Phœnix des princesses»³⁵², conserve la régence et reste avec ses compatriotes en Béarn, il se dit prêt à en découdre avec ces chevaliers français venus «jusques dans [sa] maison pour [lui] ravir ceste princesse»³⁵³ :

Princesse illustre de bear
Avec l'espée et le poignard,
Tousjours prests pour vostre deffence,
Nous nous vantons de soustenir
Ce que nous voulons maintenir
A ceste heure en vostre presence.
C'est que nature n'a rien fait
En ce monde de si parfait
Qui vous esgale ou vous ressemble [...].
Que donc nul Prince tant heureux,
Tant grand, tant brave, ou vertueux,
N'est de vostre bel amour digne [...].
Que si quelqu'un veut contester
Qu'un Prince puisse mériter

³⁴⁹ Comme le souligne Margaret Mac Gowan, il reste de nombreuses zones d'ombre concernant ce ballet de cour : aucun élément ne nous indique le lieu de la représentation, nous ne connaissons rien non plus du public qui y assista ou des costumes et décors qui furent confectionnés pour l'occasion : «le ballet représenté à Pau en 1592 ne nous fournit malheureusement aucun renseignement sur le lieu de la représentation, ni sur le nombre de spectateurs. Il semble probable, étant donné l'absence totale d'indications de musique, de costume ou de décor, que le ballet ait été joué très simplement dans les appartements de Madame, donc devant un public très restreint. Son caractère privé ressort aussi du nombre des personnages qui est peu élevé», Margaret M. Mac Gowan, *L'art du ballet de cour en France 1581-1643*, op. cit., p. 56.

³⁵⁰ Messieurs Henri duc de Rohan et Benjamin Seigneur de Soubise, tous deux fils de Catherine de Parthenay, jouaient le rôle des deux chevaliers français. Les deux chevaliers béarnais furent représentés par Messieurs de Génissac «un sieur du pays d'Entre-deux-Mers en Guyenne» et de Boitenau. Jean Robert, «Comédies et ballets au temps de Marguerite de Valois» in *Bulletin de la société des amis du Château de Pau*, n° 72, op. cit., p. 154. Deux demoiselles de Rohan, sœurs des deux chevaliers français et Mesdemoiselles Charlotte d'Apchier des Bessons, et de Sourcelles, demoiselles d'honneur de Catherine de Parthenay tenaient le rôle des quatre nymphes. «Les rôles de Mercure et de Cupidon [quant à eux] ne sont pas indiqués dans le livret. On se demande si Sully lui-même n'a pas pris part à ce ballet, il parle avec reconnaissance de Catherine, "Madame", sœur du Roy prenant la peine elle-mesme, de vous [à Sully] montrer les pas d'un Balet, dont elle vouloit que vous fussiez, et de fait vous le dançates huit jours apres devant le Roy». Margaret M. Mac Gowan, *L'art du ballet de cour en France 1581-1643*, op. cit., p. 56.

³⁵¹ Paul Lacroix, *Ballets et mascarades de cour de Henri III à Louis XIV (1581-1652)*, op. cit., tome I, p. 98.

³⁵² *Ibid.*, p. 93.

³⁵³ *Ibid.*, p. 94.

Une Princesse si divine,
Nous le ferons bien ressentir
Et soudainement repentir
De sa temerité insine³⁵⁴.

Nul «Prince» ne peut prétendre à Catherine. Aussi, selon Genissac, «puisque nul ne peut s'estimer digne de si celeste flamme», la princesse devrait tout aussi bien «roidir son brave cœur à la rigueur» et faire que jamais «l'amour l'entame». Catherine serait célibataire, certes, mais resterait forte en Béarn. Rohan, bien au contraire, lui conseille «d'augmenter la race de France» dont, par Saint-Louis, elle fait bel et bien partie. Portant sa main au fourreau, il déclare :

Madame, en toute humilité,
Ayans le respect apporté
Que nous devons à vostre Altesse,
Nous soustiendrons d'un cœur hautain,
L'espée et la dague à la main,
Ceux qui ce deffy s'adresse.
[Car si] il n'est rien si parfait que vous [...].
Que nul ne vous peut meriter [...].
[...] Madame, ces deux soleils
De vos yeux, qui sont sans pareils,
Ne doivent desdaigner de luire
Sur quelque Prince valeureux [...].

[...] Et quoy ? Faudrait-il que toujours
Vesquit en tristesse profonde.
Sans heur, sans plaisir, sans amours,
La sœur du plus grand roy du monde³⁵⁵ ?

Les Béarnais s'en défendent : bien que célibataire, Catherine est heureuse en Béarn ; «sans heur elle n'est nullement, ses vertus la rendent heureuse, et son juste gouvernement dont sa province est glorieuse»³⁵⁶. Comme le démontre brillamment Marie-Hélène Gritchenko dans son étude³⁵⁷ – apportant par là même un éclairage totalement nouveau sur ces trois ballets – le ballet joué à Pau en 1592, comme celui joué à Tours l'année suivante, aborde, et ce dès les premiers vers du livret, le dilemme auquel Catherine doit faire face : obéir aux volontés de son frère et quitter la Navarre, ou rester en Béarn célibataire, mais puissante puisque régente, et refuser ainsi la dissolution du royaume et du patrimoine³⁵⁸ – hérités de sa mère – au sein du domaine royal. Le chevalier béarnais de ce premier ballet de cour exprime les vœux de ses compatriotes de voir Catherine demeurer en Navarre ; «[...] les Béarnais, qui avaient réclamé sa présence, ne consentaient pas aisément à son départ. Depuis de longues années, la Couronne de France accapare totalement Henri. Les sujets projetaient sur la famille royale la

³⁵⁴ Paul Lacroix, *Ballets et mascarades de cour de Henri III à Louis XIV (1581-1652)*, op. cit., tome I, p. 92.

³⁵⁵ *Ibid.*, tome I, p. 93.

³⁵⁶ *Ibid.*, tome I, p. 95.

³⁵⁷ Marie-Hélène Gritchenko, *Catherine de Bourbon (1559-1604), influence politique, religieuse et culturelle d'une princesse calviniste*, op. cit..

³⁵⁸ Voir à ce sujet Marie-Hélène Gritchenko, *Ibid.*, et plus précisément le chapitre V b. Espérances déçues, p. 517-522.

perception qu'ils avaient de leur propre système familial. Catherine représentait pour les Béarnais la sauvegarde de la maison de Navarre et de la principauté, qui risquaient de se fondre dans le royaume de France»³⁵⁹. Entre «les fleurs de lis de France» et «les vaches du Béar»³⁶⁰, la princesse devra opérer un choix plus ou moins dicté par son frère. Ce ballet est ainsi un moyen pour Catherine de revendiquer son émancipation³⁶¹. Elle y proclame sa ferme volonté d'écouter son cœur et d'épouser Soissons³⁶². Selon elle, Henri n'a pas le droit d'interférer ainsi sur son destin. Elle connaît toutefois son rôle et se débat en vain :

Catherine avait cependant une très haute idée du pouvoir royal et une affection sincère pour son frère qui la conduisirent à participer à l'exaltation de la personne du roi. Elle possédait en outre une conscience très nette des intérêts de la Couronne et reconnaissait que la paix et la prospérité du royaume dépendaient de la restauration de l'autorité du roi. Paradoxalement, en contribuant dans ce but à la glorification d'Henri IV, elle participa à son propre effacement³⁶³.

La discorde entre Français et Béarnais tourne bien vite au combat, bientôt interrompu par l'arrivée de Mercure, messenger des dieux. «L'éclair et le tonnerre se font, et Mercure sort, et en mesme temps le luth et autres instruments jouent une passemesse, durant laquelle Mercure se promene [...]»³⁶⁴. La musique cessant, Mercure expose les motifs de sa venue. Jupiter désire que ce combat cesse et s'indigne «de ces vulgaires mortels qui prétendent arranger les affaires des Dieux»³⁶⁵. S'adressant à Catherine de Bourbon et à son frère Henri IV – qu'il désigne sous le nom d'Apollon – Mercure explique que Jupiter souhaite que le différend soit bel et bien tranché par un combat ; ce dernier, toutefois, ne doit plus s'effectuer entre les chevaliers français et béarnais, mais entre les quatre nymphes «de la sœur d'Apollon» et Cupidon «enfant de Cythérée» :

³⁵⁹ Marie-Hélène Grintchenko, *Catherine de Bourbon (1559-1604), influence politique, religieuse et culturelle d'une princesse calviniste*, op. cit., p. 509.

³⁶⁰ Paul Lacroix, *Ballets et mascarades de cour de Henri III à Louis XIV (1581-1652)*, op. cit., tome I, p. 96.

³⁶¹ Comme Marie-Hélène Grintchenko le souligne, «les ballets de Pau et de Tours créés dans l'entourage de Madame, expriment son ambition politique : détenir auprès du roi une part de l'autorité souveraine, soutenir le trône en assurant la perpétuation de la dynastie Bourbon-Navarre en épousant son cousin Charles de Bourbon». Marie-Hélène Grintchenko, *Catherine de Bourbon (1559-1604), influence politique, religieuse et culturelle d'une princesse calviniste*, op. cit., p. 833-834.

³⁶² Que chacun reconnaît en la description suivante :

Chantons l'heur de ce grand Prince
Que la François Province
Vous destine pour espoux [...].
Qu'Amour son visage peigne
Qu'il ait un Lis pour enseigne,
Et le laurier sur le front. [...].
Puissez-vous bien tost, Madame,
Brusler d'une sainte flame
Pour ce Prince heureux et bon,
Et soubz un saint hymenée,
Renouveler la lignée
De Navarre et de Bourbon.

Paul Lacroix, *Ballets et mascarades de cour de Henri III à Louis XIV (1581-1652)*, op. cit., tome I, p. 105-106.

³⁶³ Marie-Hélène Grintchenko, *Catherine de Bourbon (1559-1604), influence politique, religieuse et culturelle d'une princesse calviniste*, op. cit., p. 842.

³⁶⁴ Paul Lacroix, *Ballets et mascarades de cour de Henri III à Louis XIV (1581-1652)*, op. cit., tome I, p. 97.

³⁶⁵ Margaret M. Mac Gowan, *L'art du ballet de cour en France 1581-1643*, op. cit., p. 56.

Maintenant, de Jupin, escoutez l'ordonnance
Et prestez attentifs l'oreille à sa sentence.
Il vous mande, par moy, que le chaste escadron
Des filles de la sœur du divin Apollon
Combattront ce jourdhuy l'enfant de Cytherée,
Pour luy ravir son arc et sa flèche acerée,
Son bandeau et ses feux, et son doré carquois,
Et le faire captif obéir à leurs loix [...] ³⁶⁶.

Du dénouement de ce combat dépendra le destin de Madame : si les nymphes, suivantes de Diane, sœur du Soleil, s'emparent des flèches de l'Amour, les chevaliers béarnais remporteront la victoire et Catherine pourra rester en Navarre ; mais si Cupidon sort vainqueur, Catherine de Bourbon devra se marier hors des frontières du Béarn et donc se soumettre à la volonté de son frère de l'éloigner de Soissons. La joute entre Cupidon et les quatre nymphes, sous la forme d'un ballet, se joue ainsi sous les yeux des spectateurs. L'amour en revient vainqueur ; une nouvelle *passemese* célèbre cette victoire. Mercure revient alors et formule des vœux de bonheur à Catherine de Bourbon :

Voicy de Cupidon la dextre glorieuse,
Qui, de ce beau combat, revient victorieuse.
Vainqueur, il a vaincu cet escadron chasseur,
Qui, hardy du combat, pensoit avoir l'honneur
Du grand Dieu portefeux, et des Nymphes vaincues [...].

Qu'on lui dresse une pompe, et la voix esclatante
De cent et cent clairons, sa victoire nous chante ;
Cent fifres, cent tambours et cent luths doux-sonnant,
Nous chantent la vigueur de ce bras triomphant [...] ³⁶⁷.

Puis, s'adressant à Catherine :

Il [Cupidon, dieu de l'amour] veut tant seulement,
caché dedans voz yeux,
Vous choisir pour mary un Prince valeureux,
Jeune, heureux et hardy, qui ait sa renommée,
Par ses braves exploits en mille lieux semée [...].

Afin que, jointe à luy, par un saint mariage,
Vous puissiez passer le reste de vostre aage
En cent mille plaisirs, et qu'au bout de quatre ans,
Bear vous puisse voir mere de quatre enfans,
Qui, quelque jour, parmy les effects de Bellonne,
Courageux, soutiendront la royale couronne [...] ³⁶⁸.

Selon le jugement de Jupiter, le destin de Madame est désormais scellé : elle devra se résigner à épouser un prince des fleurs de lys afin de soutenir la Couronne et conforter la paix du royaume :

Madame eschauffera son cœur d'une divine flame,
Afin que le flambeau d'un hymen bien heureux
Lui baille pour Mary quelqu'un des demy-dieux
Du royaume Gaulois [...] ³⁶⁹.

³⁶⁶ Paul Lacroix, *Ballets et mascarades de cour de Henri III à Louis XIV (1581-1652)*, op. cit., tome I, p. 99.

³⁶⁷ *Ibid.*, tome I, p. 100.

³⁶⁸ *Ibid.*, tome I, p. 101.

³⁶⁹ *Ibid.*, tome I, p. 99.

Après la longue tirade de Mercure, les chevaliers béarnais s'inclinent et rendent leurs armes aux français ; ces derniers déposent alors leurs épées aux pieds de Madame, tandis que les nymphes rendent leurs arcs à l'Amour. Ensuite, elles entonnent une chanson, hymne au mariage de Catherine et à la paix, à laquelle succède le ballet final, dansé par les dix acteurs. Ballet final qui représente par ses mouvements et ses pas harmonieux «l'accord de tous et leur espoir d'une paix durable»³⁷⁰.

Comme le souligne Margaret Mac Gowan, «à première vue l'auteur de ce ballet semble [surtout] préoccupé des amours et du mariage de Madame. Il la flatte, l'encourage dans ses espoirs. Pourtant ce n'est pas seulement le bonheur de Madame qui est en jeu, mais le bonheur de la France et de la Navarre»³⁷¹. Il ne faut pas s'y méprendre.

L'amour, dans ce ballet, a des rapports très étroits avec la politique, et ce biais permet de faire entrer dans le cadre du ballet des problèmes politiques du temps. Les chevaliers béarnais (protestants) et français (catholiques) se disputent apparemment au sujet d'un époux pour Madame, mais bien que la religion ne soit pas mentionnée, ce qui serait dangereux dans une représentation de ce genre, elle est à la base du conflit et son importance est nettement indiquée à travers tout le ballet. [...] Mercure exprime clairement les vœux de l'auteur (qui sont également ceux de l'entourage de Catherine) [...] : l'union des Béarnais et des français, des protestants et des catholiques, qui apportera la paix, et, avec le mariage de Madame, des enfants, des héritiers et une paix durable [...]³⁷².

Ce ballet est une allégorie des espoirs du peuple français fatigué des guerres fratricides qui se succèdent sur leur sol.

Jupin vous fait sçavoir qu'avant que vostre lance
S'employe à ruiner les haineux de la France,
Il veut que, [vous] monster que vous estes d'accord,
Et que vous avez mis fin à vostre discord [...].

A ces vers, suit le ballet final, dansé par tous les personnages témoignant ainsi de la réconciliation des chevaliers³⁷³.

Ce ballet reflète également le désir de nombre de Français de se débarrasser de la présence des armées espagnoles³⁷⁴ sur leur sol. L'auteur de ce ballet exhorte ainsi les

³⁷⁰ Margaret M. Mac Gowan, *L'art du ballet de cour en France 1581-1643*, op. cit., p. 57.

³⁷¹ *Ibidem*.

³⁷² *Ibidem*.

³⁷³ Paul Lacroix, *Ballets et mascarades de cour de Henri III à Louis XIV (1581-1652)*, op. cit., tome I, p. 107.

³⁷⁴ Il s'agissait avant tout pour Catherine d'étouffer la guerre civile et de déplacer les combats hors de France, en direction des armées étrangères présentes sur et hors de terres du royaume : «la propagande anti-espagnole de Catherine reprenait les rêves de reconquête des rois de Navarre». Marie-Hélène Grintchenko, *Catherine de Bourbon (1559-1604), influence politique, religieuse et culturelle d'une princesse calviniste*, op. cit., p. 845. Mercure prétend ainsi que les enfants de Catherine, descendants de la lignée Albret-Bourbon, iront «pour le grand Henry, rare honneur de nos roys, [...] reconquêter le spectre Navarrois», rappelant en cela l'annexion de la Navarre française au royaume «Très Catholique». Paul Lacroix, *Ballets et mascarades de cour de Henri III à Louis XIV (1581-1652)*, op. cit., tome I, p. 101.

chevaliers du ballet, mais également les gentilshommes de France et de Navarre présents dans l'auditoire, à s'unir face aux ennemis de la paix et à se battre au côté du roi Henri IV :

Et vous, vaillans heros, dont l'âme généreuse,
Dedans les bataillons ardente et courageuse [...].
Finiſſez voz débats, tournez votre fureur
Sur les perturbateurs du repos de la France,
C'est un tresbeau subject pour monſter sa vaillance.
Allez viſte, courez, endosſez les harnis
Pour renſer les Ligueurs ſoubz le joug de voz loix,
Passez les Pyrenés, et domptez la furie
Des traistres nourriſſons de la fiere Iberie [...]³⁷⁵.

L'avenir promet la gloire, Mercure évoque de retentissantes victoires sur l'Espagne et l'Italie ; il «chante la gloire retrouvée de la Couronne de France et propose un programme de conquête universelle qui contribue à ranimer l'ardeur patriotique de la noblesse française»³⁷⁶ :

Au vouloir de leur Roy, les peuples Iberides
Replanteront les lis ès terres Gebusides,
Et versans leur fureur sur les champs Milanois,
Feront les fiers Lombards obeir à leurs loix³⁷⁷.

L'auteur ne manque pas non plus de glorifier le souverain en lui adressant quelques mots élogieux :

Que la France divisée,
Par son bon cœur appaisée,
Sente le fruit d'une paix,
Et ſoubz le regne prospere
Du grand Henry, votre frere,
Reste heureuse pour jamais [...]³⁷⁸.

«L'allégorie de ce ballet reflète donc la pensée et les aspirations du temps»³⁷⁹, il témoigne du désir de paix de tous les Français. Il en est de même en ce qui concerne les deux ballets qui furent donnés à Tours en 1593. Henri y tenait alors sa cour, et sa sœur Catherine, appelée à venir le rejoindre³⁸⁰, y séjournait également.

³⁷⁵ Paul Lacroix, *Ballets et mascarades de cour de Henri III à Louis XIV (1581-1652)*, op. cit., tome I, p. 102.

³⁷⁶ Marie-Hélène Grintchenko, *Catherine de Bourbon (1559-1604), influence politique, religieuse et culturelle d'une princesse calviniste*, op. cit., p. 846.

³⁷⁷ Paul Lacroix, *Ballets et mascarades de cour de Henri III à Louis XIV (1581-1652)*, op. cit., tome I, p. 102.

³⁷⁸ *Ibid.*, p. 106.

³⁷⁹ Margaret M. Mac Gowan, *L'art du ballet de cour en France 1581-1643*, op. cit., p. 57.

³⁸⁰ Marie-Hélène Grintchenko relève à juste titre que c'est véritablement par souci politique qu'Henri, nonobstant les ambitions personnelles et désirs de sa sœur, appela Catherine près de lui. Non seulement il put ainsi avoir un œil sur sa sœur et défaire ses projets de mariage avec Soissons pour mener une politique matrimoniale qui correspondait plus à ses desseins politiques, mais l'affirmation même de son autorité dépendait de la présence de sa sœur à ses côtés. «Le rappel de Catherine à la cour de France concourt à l'effacement de la dynastie des Foix-Béarn-Albret dans la généalogie du roi et à l'ancrage des Bourbon-Navarre dans la lignée capétienne. Tant que sa sœur assurait prioritairement la régence des terres souveraines du roi de Navarre, Henri apparaissait comme un prince de Béarn à la conquête du royaume de France. La présence de Madame auprès de lui, comme princesse du sang de France, tenant légitimement sa cour conforte son image de prince français dès sa naissance et restaure la majesté royale du roi dans sa cour». Marie-Hélène Grintchenko, *Catherine de Bourbon (1559-1604), influence politique, religieuse et culturelle d'une princesse calviniste*, op. cit., p. 844.

IV-2-1-2. Le Ballet représenté devant le Roy à la venue de Madame à Tours en 1593

Le *Ballet de Madame* est représenté devant Henri IV au palais de l'archevêché de Tours. Comme le précédent, ce ballet ne comporte qu'un nombre restreint de personnages. Treize rôles au total (dix nymphes, l'Amour, la Raison et Diane) sont tenus par quelques courtisans et habitués de Catherine de Bourbon³⁸¹. Ce ballet allégorique ne se réfère pas autant aux actualités politiques que celui qui l'a précédé ou celui qui fut donné quelques mois plus tard. Dans ce ballet, il est bien plus question des intrigues amoureuses de Catherine de Bourbon et du comte de Soissons que des guerres qui se déroulaient hors des murs du château. Un élément revient toutefois : l'auteur fait participer le roi Henri IV, en s'adressant à lui directement, et le désigne de nouveau par le nom d'Apollon, roi du Soleil, image qui va se développer abondamment par la suite.

Une nymphe interpelle ainsi Henri, qui assiste à la représentation du ballet. Elle lui demande de jeter, sur elle et sur ses compagnes, ses rayons bienfaisants :

Grand Apollon, où caches-tu tes rais³⁸² ?
Où sont tes feux, et ton arc, et tes traits ?
Où as-tu mis ceste belle lumière
Dont tu soulois éclairer à ta Seur,
Qui maintenant, privé de lueur,
Ne nous rend plus sa clarté coutumière³⁸³ ?

Un ballet dansé par les dix nymphes et Diane, déesse de la Chasteté interprétée par Catherine, suit cette prière. L'Amour entre alors en scène indigné et porte les griefs de Madame devant le

³⁸¹ Les rôles étaient tenus par Madame, Madame de Panjas, Mesdemoiselles du Beuil, d'Aubeterre, de Moncaut, de Monguion, Catherine de Rohan, de la Patriere, de Sourcelles, de Rohan (les dix nymphes) ; Mademoiselle Anne de Rohan jouait l'Amour. Les interprètes des rôles de la Raison et de Diane ne sont pas indiqués dans le livret.

³⁸² «L'astronomie vient au secours de la mythologie, écrit Marie-Hélène Grintchenko, pour préciser la nature de la puissance de Madame. Son éclat comme celui de la Lune dépend des rayons du Soleil». Marie-Hélène Grintchenko, *Catherine de Bourbon (1559-1604), influence politique, religieuse et culturelle d'une princesse calviniste*, op. cit., p. 830. Car c'est bien d'elle dont il est question ici :

Elle languit parmi nous sans clarté
Aucun signal de sa divinité
Ne la remarque entre ses vierges belles,
Depuis le jour qu'absente de ton œil,
Le sien voilé de tristesse et de deuil
Fut éclipsé d'ombres perpétuelles.

Paul Lacroix, *Ballets et mascarades de cour de Henri III à Louis XIV (1581-1652)*, op. cit., tome I, p. 113. Dans le premier ballet déjà, Catherine était considérée comme «la sœur du Soleil», mais Diane, pour refléter la clarté et la lumière d'Apollon, a besoin que ce dernier l'éclaire de ses rayons. Comme l'indique Marie-Hélène Grintchenko : «elle revendique par la métaphore de la réverbération de la lumière du soleil une place de médiatrice entre le roi et sa cour [...] l'astre lunaire renvoyant la seule lumière solaire qui soutiendra la gloire d'Apollon». Marie-Hélène Grintchenko, *Catherine de Bourbon (1559-1604), influence politique, religieuse et culturelle d'une princesse calviniste*, op. cit., p. 830. Catherine tend une main à son frère. C'est leur union et donc leur réconciliation qui contribuera à la puissance solaire d'Apollon en éradiquant les «flambeaux» ou «lumières» rivales. Nous l'avons souligné dans notre première partie, Catherine jouera un rôle de tout premier plan auprès de son frère dans l'affirmation de son pouvoir politique. Elle devra souffrir toutefois l'épreuve difficile de l'abnégation. Muse au visage lunaire, elle devra s'effacer au profit des rayons d'Apollon.

³⁸³ Paul Lacroix, *Ballets et mascarades de cour de Henri III à Louis XIV (1581-1652)*, op. cit., tome I, p. 113.

roi, son frère. La Jeunesse, le Jeu et l'Amour éplorés viennent d'être renvoyés de l'Assemblée des Dieux. Empli de sentiments de révolte et clamant son indépendance, l'Amour refuse de se soumettre aux lois de la Raison et à la chasteté de Diane et de ses nymphes³⁸⁴ :

Je ne sçaurois souffrir qu'on me donne la loy.
Je ne suis pas enfant ; non, ce n'est pas à moy
Qu'il faut lier les mains, limitant ma puissance.
Je leur monstrey bien que je suis hors d'enfance [...].

C'est qu'ils ont resolu de me faire deffence
D'aller plus sans Raison. Moy je n'en feray rien.
Suis-je pas Dieu comme eux ? Mon arc est-il pas mien ?
Que peuvent-ils sur moy ? Qu'ils facent de leurs armes
Tout ce qu'il leur plaira ; je n'envy point leurs flammes,
Leur foudre, leur trident, leurs serpens enlassez.
Qu'ils en ayent un cent, s'ils n'en ont pas assez ;
Je ne m'en mesle point, je n'en ay point affaire ;
Je n'ay point resolu aussi de leur complaire [...]³⁸⁵.

L'Amour s'enfuit, refusant de rester en compagnie de la Raison, comme les Dieux le lui ont ordonné, afin de pallier à ses folies. La Raison, aidée de Diane et de ses suivantes, le poursuivent et emportent la victoire. L'Amour, dont les pouvoirs sont inférieurs à ceux de Diane, se soumet à elle :

He quoy ! Voilà Diane. O Deesse, comment
Es-tu du ciel venuë ainsi soudainement ?
Je ne te voyois pas, mais j'ay senty ta force ;
Je cognoy bien qu'en vain contre toy je m'efforce :
Ton arc, ton feu, tes traicts sont plus forts que les miens [...]³⁸⁶.

Mais l'Amour doit devenir raisonnable. Les armes de l'Amour, capturées par Diane, sont remises à la Raison qui les présente au roi «*Apollon*» – qui, par son seul regard, est associé et intégré à l'intrigue, devenant un des acteurs principaux – en chantant ces vers :

Prends des mains de la chasteté
Cest Amour qui t'est présenté,
A qui la raison sert de Guide.
Mais ne le laisse pas aller :
Tu le verras bientost voler,
Si raison ne luy tient la bride.

Prince, le favori des cieux,
Qui as planté en mille lieux

³⁸⁴ Comme le note Marie-Hélène Grintchenko, dans ce ballet, Catherine passe à l'offensive ; «Catherine expose ses griefs par la bouche de [...] Cupidon [...]. L'allégorie permet à Madame d'affirmer avec arrogance son désir d'émancipation : “*Je suis hors d'enfance*” et son statut de fille de roi “*Suis-je pas Dieu comme eux ?*”. Ce texte démontre bien à quel point l'idée d'appartenir à une race divine élue, était ancrée dans les mentalités des familles princières». Marie-Hélène Grintchenko, *Catherine de Bourbon (1559-1604), influence politique, religieuse et culturelle d'une princesse calviniste, op. cit.*, p. 519. La princesse met également en exergue les dernières volontés de Jeanne d'Albret sa mère qui avait insisté auprès de son fils Henri : Catherine devait épouser le prince de son choix – qui plus est de même confession qu'elle –, et ne devait aucunement faire l'objet d'un “marchandage” aussi grossier afin d'assouvir les desseins politiques du nouveau souverain comme le souligne l'argumentation du ballet : “*Ma mere seulement n'a esté de leur bande*”. Elle est indépendante et compte le rester : “*Mais cependant qu'au ciel ils discourent en vain, je suis venu icy faire un coup de ma main*”.

³⁸⁵ Paul Lacroix, *Ballets et mascarades de cour de Henri III à Louis XIV (1581-1652), op. cit.*, tome I, p. 113.

³⁸⁶ *Ibidem*.

Les trophées de la victoire,
De cet arc et de ces traits d'or,
Honore ton triomphe encor :
Ce sera ta plus belle gloire³⁸⁷.

Ce ballet de cour ne fait donc pas allusion à la situation de la France à cette époque, mais il glorifie d'un certain côté la politique du roi qui, pour permettre à ses desseins de se réaliser comme il le souhaite, décide d'éloigner sa sœur du comte de Soissons, concurrent éventuel au trône de France. Ce ballet enseigne à Catherine à reconnaître son devoir ; elle doit oublier son affection pour son cousin et se soumettre, comme l'Amour, aux vœux raisonnables de son frère. Car, par crainte d'être évincé «alors qu'il a organisé toute sa vie en fonction de sa qualité de prince de sang et donc d'éventuel prétendant à la couronne [...] Henry a tranché dans le vif, en empêchant l'union de sa sœur et du comte de Soissons»³⁸⁸. Toutefois, la soumission apparente de Diane/Catherine à Apollon/Henri «ne cache guère les menaces proférées par Amour et la justification des projets de la sœur du roi qui, selon elle, allient Amour et Raison, soit la satisfaction personnelle de Catherine et les intérêts du royaume»³⁸⁹. Il n'en reste pas moins qu'après ces années de guerre, ces années tragiques durant lesquelles chansons, libelles et poèmes régicides ou du moins anti-monarchiques, circulent à travers le royaume de France, c'est par l'œuvre de Catherine de Bourbon que l'art et les ballets «renouent avec l'exaltation curiale de la personne du roi [...]. Catherine réaffirme devant les grands la nature quasi divine de la majesté royale»³⁹⁰. En ces temps instables, la sœur du souverain devint l'un des premiers et des principaux vecteurs de la propagande royaliste qui se mit peu à peu en place. Le roi n'avait pu encore totalement se faire accepter de ses compatriotes, il s'agissait alors pour Diane/Catherine, par ces ballets, de réfléchir les rayons et l'image du roi Apollon :

Il s'agissait d'exalter son nom dans un vaste programme de reconstruction de l'image du roi, dégradée par les attaques des libelles ligueuses. Au-delà de la guerre civile, Henri IV succède à un roi dévalorisé, désigné seulement comme Henri de Valois dans les pamphlets, comme le Béarnais est nommé Henri de Bourbon par ceux qui contestent ses droits de succession au trône. Madame participe à la campagne de propagande qui restaure l'autorité royale. Le nouvel anagramme, «De Bon Roi Bonheur», pour «Henri de Bourbon», remplace celui de «Vilain Herodes» qui avait été fatal à «Henri de Valois»³⁹¹.

Le but était également, afin d'enflammer les ardeurs patriotiques des Français, de galvaniser leurs sentiments d'appartenance à un royaume uni, de déplacer le «problème» et la hargne des Français du conflit religieux et fratricide vers la trahison des ligueurs et partisans des

³⁸⁷ Paul Lacroix, *Ballets et mascarades de cour de Henri III à Louis XIV (1581-1652)*, op. cit., tome I, p. 113.

³⁸⁸ Janine Garrisson, *Henri IV*, op. cit., p. 166. Toujours pour satisfaire ses propres intérêts, il contraindra plus tard sa sœur à épouser le marquis de Pont-à-Mousson, futur duc de Bar. Comme le personnage de l'Amour dans le ballet, Catherine se soumettra aux désirs de son frère lui assurant la couronne de France.

³⁸⁹ Marie-Hélène Grintchenko, *Catherine de Bourbon (1559-1604), influence politique, religieuse et culturelle d'une princesse calviniste*, op. cit., p. 826.

³⁹⁰ *Ibid.*, p. 834.

³⁹¹ *Ibid.*, p. 835.

monarchies étrangères. Les ballets de 1592 et 1593 exaltent des valeurs de concorde, de paix et d'union à l'intérieur du royaume, tout en attisant alors la haine des Français envers les ennemis extérieurs, et plus particulièrement l'Espagne, véritable ennemi à combattre. Ce fut notamment le rôle du second ballet joué à Tours.

IV-2-1-3. Le Ballet de Madame de Rohan représenté devant le Roy à Tours en 1593

Le troisième ballet eut lieu lui aussi en 1593, à Tours. «C'est une œuvre frémissante d'actualité», écrit Marcel Paquot³⁹². Ce ballet constitue en effet une sorte de commentaire sur les événements qui se déroulent en France à cette époque et nous plonge directement dans les conflits politiques du moment ; comme le constate Margaret Mac Gowan, les allusions aux événements sont à peine voilées «par un recours à la mythologie et à l'allégorie»³⁹³. Le ballet est constitué, encore une fois, d'un nombre assez restreint de figurants. Dix personnages y sont représentés : Médée, quatre nymphes, deux chevaliers français, deux chevaliers espagnols et une Sybille³⁹⁴. Le ballet commence par une tirade énoncée par une des quatre nymphes. Le tableau qui se présente au public, à Catherine et à Henri, au «lever de rideau», est désastreux. Cette dernière implore Madame, unique secours possible du royaume, de venir en aide à la France aux prises avec une déesse néfaste qui, soutenant le parti espagnol, «envahit la terre et lui ôte sa liberté»³⁹⁵ :

[...] Qu'elle entreprend hausser et faire reconnoistre
A nous, à nos enfans, à ceux qui sont à naistre,
Voire d'assujettir soubz sa meschanceté
Le bien tant precieux de nostre liberté.
Sa puissance outre bord desjà se voit anchrée ;
Desjà gist languissant des Lis la fleur sacrée,
Et l'ecusson transmis du haut du ciel çà bas,
Endure indignement le marcher de ses pas,
Et ne nous reste plus en si grande souffrance
Que ton bon secours la dernière espérance³⁹⁶.

Après ce récit d'introduction, l'action commence. Sur la scène, qui représente un camp, Médée³⁹⁷ est assise sur un trône surplombé par un mât qu'ornent les armes triomphantes d'Espagne. Les puissances monarchiques en présence sont ostensiblement représentées par

³⁹² Marcel Paquot, *Les étrangers dans les divertissements de la cour, de Beaujoyeux à Molière (1581-1673)*, *op. cit.*, p. 38.

³⁹³ Margaret M. Mac Gowan, *L'art du ballet de cour en France 1581-1643*, *op. cit.*, p. 58

³⁹⁴ Les rôles étaient joués par Mademoiselle de Rohan, Catherine de Parthenay, Mademoiselle de Sourcelles, Mademoiselle de Beauvois (les quatre nymphes), Monsieur de Rohan et Monsieur de Soubize (les deux chevaliers français), Monsieur de Genissac et Monsieur de Boitenau (les deux chevaliers espagnols) et Mademoiselle Anne de Rohan (la Sybille). La personne qui représentait Médée n'est pas désignée dans le livret.

³⁹⁵ Margaret M. Mac Gowan, *L'art du ballet de cour en France 1581-1643*, *op. cit.*, p. 58.

³⁹⁶ Paul Lacroix, *Ballets et mascarades de cour de Henri III à Louis XIV (1581-1652)*, *op. cit.*, tome I, p. 118.

³⁹⁷ D'abord considérée comme une bonne fée, elle est devenue dans de nombreux récits une prêtresse maléfique.

leurs symboles : à la toison d'or espagnole et aux croix de Lorraine³⁹⁸ s'opposent, alliés, les lys du royaume de France et l'écusson de Navarre. Aux côtés de l'enchanteresse se tiennent les chevaliers espagnols. Cette dernière se réjouit de sa gloire, et, dans une tirade, clame toute l'étendue de son pouvoir. Les quatre nymphes apparaissent à la fin de ces vers et dansent devant Médée «un ballet au son des violons»³⁹⁹. Devant la vision de Médée victorieuse et des armes françaises jetées à terre, elles s'insurgent de la barbarie et de la victoire espagnole injustement acquises, puisque c'est aux enchantements de Médée que les Espagnols doivent leur puissance au combat :

O Dieu, qui vois cela, quelle cruelle guerre
Peut ravir aux François le cœur et la raison ?
Ma sœur, voyez-vous pas les Lis couchez par terre,
De leur cheute honorans l'Espagnolle Toison ?

Helas ! ma sœur, je vois ce Castillan barbare,
Regorgeant de tresors acquis injustement,
Qui foule encor aux piedz l'écusson de Navarre,
Et faut qu'à son trophée il serve d'ornement⁴⁰⁰.

Comme le souligne Marie-Hélène Gritchenko, on assiste, au cours du règne d'Henri III, à un rejet du système curial et monarchique ; ce qui conduisit au régicide du 1^{er} août 1589 :

le divorce entre le roi et ses sujets était si profond que le peuple de Paris accueille la nouvelle avec des débordements de joie populaire. A cette époque, Henri de Bourbon apparaît dans la propagande ligueuse comme simple seigneur du Béarn, huguenot et relaps, prince du sang déchu et excommunié par le Pape. Il faudra tout le talent diplomatique d'un Duplessis-Mornay et la présence active de Catherine à la cour pour imposer une dimension royale à Henri IV, restaurer l'outil monarchique curial, et rallier au roi le cœur de ses sujets⁴⁰¹.

A ces fins, la propagande monarchique développée par Catherine dans ces ballets – et comme ce fut le cas dans les chansons que nous avons étudiées – s'appuie sur les mêmes ressorts que la propagande menée par la Ligue. C'est en reprenant, dans son propre discours, les mêmes «ficelles», les mêmes images et références que celles utilisées par la Sainte Union, que sa démarche fait sens :

le thème du roi sorcier avait été largement employé contre Henri III, et le ballet de Madame de Rohan retourne contre le roi d'Espagne les calomnies de la propagande ligueuse. Le rapprochement entre la monarchie espagnole et la sorcière Médée reposait sur l'ordre de la Toison

³⁹⁸ Si la véritable ennemie de la France, dans ce ballet, est bel et bien l'Espagne, on retrouve également, associée à ses méfaits, la maison de Lorraine, ennemie constitutive de la France. Les Guise, fervents partisans de la Ligue, opposants tant de l'autorité du roi de Navarre que celle d'Henri III avant lui, sont ainsi assimilés encore à la maison de Lorraine, «bien que leur aïeul Claude ait été naturalisé Français en 1506» et sont alors «comme tels, affiliés à une puissance étrangère». Marie-Hélène Gritchenko, *Catherine de Bourbon (1559-1604), influence politique, religieuse et culturelle d'une princesse calviniste*, op. cit., p. 850. Les nymphes s'en font l'écho :

On dit que c'est par l'art d'une Magicienne,
Qui, soufflant son venin dans le cœur des François,
Fait que la Toison d'or et les croix de Lorraine
Triomphent de l'honneur des légitimes roys.

Paul Lacroix, *Ballets et mascarades de cour de Henri III à Louis XIV (1581-1652)*, op. cit., tome I, p. 121.

³⁹⁹ *Ibid.*, p. 120.

⁴⁰⁰ *Ibidem.*

⁴⁰¹ Marie-Hélène Gritchenko, *Catherine de Bourbon (1559-1604), influence politique, religieuse et culturelle d'une princesse calviniste*, op. cit., p. 843.

d'Or que les rois d'Espagne arboraient et le mythe des Argonautes. Médée, puissante magicienne et fille du roi Aïétès, gardien de la Toison d'Or, s'éprit de Jason, et l'aida dans sa quête. Elle fit, en particulier, s'entretuer les guerriers de son père pendant que Jason s'emparait de la précieuse Toison. Devenue son épouse, elle avait ensuite perpétré des crimes affreux par amour, puis par vengeance envers Jason, démembré son frère, brûlé sa rivale et égorgé ses propres enfants. Les circonstances troubles de la mort d'Elisabeth de Valois et de l'infant don Carlos encourageaient la diffusion des pires rumeurs qui s'adaptaient au mythe de Médée⁴⁰².

En s'appuyant sur ce mythe, présent dans tous les esprits de la Renaissance, et sur l'imagerie de la "magie noire" et de la "sorcellerie" auparavant utilisée par la Ligue pour désavouer la dynastie Valois, Catherine propage dans ce ballet «une légende noire de la monarchie espagnole [...] où s'agrégeaient parfaitement la rancœur et la haine issues des prétentions de l'Espagne sur la couronne de France, de son soutien à la Ligue et de la présence des armées espagnoles sur le sol français»⁴⁰³. Fondés sur des forces occultes et sur le recours à Médée, les succès du royaume ibérique – à commencer par la conquête des Amériques et l'Or maléfique dont elle souhaite abreuver les traîtres à la France – sont frauduleux et usurpés, et il convient dès lors pour tous bons Français de se rassembler autour du roi afin de la combattre.

Les auteurs du ballet entendent ainsi réveiller l'ardeur guerrière des gentilshommes – tant français que béarnais – contre l'ennemi commun et de fédérer autour du souverain la noblesse d'épée. Apercevant les deux chevaliers français, les nymphes s'approchent en dansant et les invitent à venger l'outrage espagnol :

Voyez ces chevaliers, dont la fière arrogance
Triumphe de l'honneur de Navarre et de France ;
Tournez là vostre estroc, faisant qu'à leur malheur
Ils sentent ce que peut la françoise valeur⁴⁰⁴.

Avant d'entamer les hostilités envers les chevaliers espagnols, les deux combattants français décident de consulter la Sybille dont le temple est tout proche. «Les violons sonnèrent alors un autre ballet et les deux chevaliers et les quatre nymphes dansèrent et, sur la fin s'avancerent jusques auprès d'une voulte où estoit l'Oracle [...]»⁴⁰⁵. La nymphe, dont le rôle est tenu par Mademoiselle de Rohan, formule ses vœux à la Sybille :

Fay-nous sçavoir la fin de ce charme cruel
Qui enchante la France, et de quelle mesure
Est ordonné le temps de sa misere dure,
Avant que d'esprouver ton secours paternel
Voicy deux Chevaliers, qui, d'un brave courage,
Sont prests de s'opposer à l'Espagnole rage,
Pour rabaisser l'orgueil de la fiere Toison.
Plaise toy nous monstret si tu l'as agreable,
Ou si tu veulx estre à leurs vœux favorables,

⁴⁰² Marie-Hélène Grintchenko, *Catherine de Bourbon (1559-1604), influence politique, religieuse et culturelle d'une princesse calviniste*, op. cit., p. 847.

⁴⁰³ *Ibidem*.

⁴⁰⁴ Paul Lacroix, *Ballets et mascarades de cour de Henri III à Louis XIV (1581-1652)*, op. cit., tome I, p. 124.

⁴⁰⁵ *Ibid.*, tome I, p. 125.

Car ton juste vouloir nous sera pour raison⁴⁰⁶.

La Sybille promet la victoire aux chevaliers français et aux quatre nymphes, et formule une prédiction : le sauveur de la France sera Henri, aidé par sa sœur Catherine. Ce sont eux, par leur union dans une politique commune, qui briseront l'enchantement de Médée et vaincront «par leur influence les destins ennemis»⁴⁰⁷ :

Sçachez donc, Chevaliers, que la Sœur et le Frere,
Soubz qui vous est promis un succez tant prospere,
Sont ces deux Astres clairs, tant honorez de vous,
Soubz qui tous vrais François flechissent les genoux.

Le Frere est ce Henry, dont la rare vaillance
Faict trembler l'univers au seul bruit de sa lance [...].
Sa Sœur, dont la vertu toutes autres surpasse,
A surmonté l'hyver, les neiges et la glace,
Pour voir ce Frere cher, son désiré souhait,
Signe seur que l'Oracle aura bien tost effect [...].

Assez proches de vous sont la Sœur et le Frere,
Pour vaincre par leur heur l'influence contraire
Des destins ennemis. Allez donc seulement,
Car leur nom prononcé rompt tout enchantement,
Et du fier Castillan la fatale ruine
Doit honorer le los d'Henry et de Catherine⁴⁰⁸.

Rassérénés, sûrs de la victoire, les chevaliers français glorifient Henri et Catherine :

De l'invincible Henry, le nom et la valeur
J'appelle en ce combat, pour me porter bonheur [...].

Puis, le combat commence, les injures fusent des deux parts :

Miserables François, foibles audacieux,
Osez-vous bien mouvoir à l'Espagnol la guerre,
L'Espagnol, chef du monde et favori des Dieux ?
A Jupiter le Ciel, à Philippe la terre.

Ce à quoi un des chevaliers français répond :

Ha ! pauvre outrecuidé, quel superbe dessein
Pour glorieusement te rendre misérable !
Hélas ! n'attens les coups de ma pesante main :
Un tel trespas pour toy seroit trop honorable⁴⁰⁹.

Comme auparavant les violons avaient créé l'atmosphère de la prédiction de l'oracle, les trompettes plantent le décor et sonnent la charge des chevaliers français. Comme prévu, les Français l'emportent, redressent les armes de France et de Navarre et amènent leurs prisonniers devant le roi et Catherine. Henri reçoit les deux chevaliers espagnols, «en hommage à sa royauté»⁴¹⁰ :

Grand Roy, dont le bonheur rend la victoire nostre,

⁴⁰⁶ Paul Lacroix, *Ballets et mascarades de cour de Henri III à Louis XIV (1581-1652)*, op. cit., tome I, p. 126.

⁴⁰⁷ *Ibidem*.

⁴⁰⁸ *Ibidem*.

⁴⁰⁹ *Ibid.*, tome I, p. 129.

⁴¹⁰ Margaret M. Mac Gowan, *L'art du ballet de cour en France 1581-1643*, op. cit., p. 59.

Le grand prisonnier est vostre, à vous seul je le doy ;
Je le vous offre donc, car puis que je suis vostre,
C'est à vous qu'appartient tout ce qui est à moy

Médée, quant à elle, bien que furieuse de cette cuisante défaite, se rend finalement à Catherine :

Madame, nous vous offrons aux pieds de vostre Altesse
Médée, que le Sort contraint à confesser
Que son sçavoir exquis cede à vostre sagesse,
Et que vostre vertu peut son art surpasser⁴¹¹.

Un ballet final dansé par les nymphes et les quatre chevaliers clôtüre la représentation.

Comme le note Margaret Mac Gowan, «il semble superflu de commenter le sens de ce ballet»⁴¹². Le message de ce spectacle est on ne peut plus clair, le texte parle de lui-même. Il traduit les vœux de tous les Français de ce temps : la libération du royaume français du joug espagnol. «Il faut remarquer qu'il ne s'agit plus d'une guerre civile entre Béarnais et Français, comme dans le ballet de 1592. Ce combat a déjà été livré. Le roi paraît sûr maintenant d'accéder au trône, et il ne reste qu'une seule véritable ennemie, l'Espagne»⁴¹³. L'heure était grave, en effet. Le 26 Janvier 1593, bien qu'Henri IV ait déclaré cette réunion illégale, les Etats Généraux de la Ligue se sont réunis à Paris. Ces derniers contestent toujours la légitimité d'Henri de Bourbon et désirent désigner un nouveau roi. Philippe II souhaite obtenir le trône pour sa fille l'infante Claire-Isabelle, petite-fille d'Henri II par sa mère. Il fait ainsi assiéger par un de ses généraux, le comte de Mansfeld, la ville de Noyon, située à proximité de Paris. Ainsi, «une armée pouvait rapidement venir renforcer la garnison espagnole de la capitale»⁴¹⁴, si cela s'avérait nécessaire. «Alliant la force à la dissuasion»⁴¹⁵, Philippe II tente aussi de soudoyer quelques membres de la réunion et envoie à Paris un ambassadeur, «le duc de Feria, et un légiste habile, Mendoza, dont les poches bourrées de réaux d'argent s'ouvrent à propos»⁴¹⁶. Le *Ballet de Madame de Rohan* ne manque d'ailleurs pas d'y faire allusion. Les lys de France et les chaînes de Navarre gisant sur la scène suggèrent la dangereuse situation du roi et de la France. Les Espagnols sont déterminés à s'emparer de la couronne de France et à assujettir son peuple ; à ces fins, ils corrompent les Français et ne combattent pas loyalement Henri de Bourbon. Ainsi, le «Castillan barbare», «ce peuple mutin» «regorgeant des trésors, [de l'or d'Amérique mais également du fait de

⁴¹¹ Paul Lacroix, *Ballets et mascarades de cour de Henri III à Louis XIV (1581-1652)*, op. cit., tome I, p. 132.

⁴¹² Margaret M. Mac Gowan, *L'art du ballet de cour en France 1581-1643*, op. cit., p. 59.

⁴¹³ *Ibidem*.

⁴¹⁴ Marcel Paquot, *Les étrangers dans les divertissements de la cour, de Beaujoyeux à Molière (1581-1673)*, op. cit., p. 40.

⁴¹⁵ Janine Garrisson, *Henri IV*, op. cit., p.167.

⁴¹⁶ *Ibidem*.

l'annexion de la Navarre] injustement acquis»⁴¹⁷ pervertit le Français en répandant l'or corrupteur, et le Français lui vend sa liberté⁴¹⁸. L'auteur du ballet de Tours se fait donc l'interprète du sentiment national et exalte le peuple français à demeurer fidèle au successeur choisi par Henri III et à combattre l'ennemi espagnol à ses côtés. Comme le souligne Marcel Paquot, on pourrait s'étonner que seuls les Espagnols soient ainsi méprisés et fassent l'objet d'un tel ballet. Henri n'avait-il pas, en effet, bien plus d'ennemis à combattre que les seuls Espagnols ? Le pape Grégoire XIV, dès le début de son pontificat, ne s'était-il pas, lui aussi, montré partisan de la Ligue et des actions menées par Philippe II ? Le duc de Savoie et la Lorraine ne s'étaient-ils pas élevés, de même, contre le nouveau roi de France ? Toutefois, «ceux-ci étaient instigués par l'Espagne, qui avait intérêt à susciter des adversaires au Bourbon. Tout le monde le savait ; aussi, ni le Savoyard ni les Lorrains n'étaient-ils vraiment détestés. L'ennemie redoutable et haïe, c'était l'Espagne»⁴¹⁹. C'est donc l'Espagne qui est prise à parti dans ce ballet de cour, qui se veut à la fois chronique de son temps et action de propagande contre les ennemis d'Henri IV, et donc de la France ; l'auteur, semble-t-il, a pour but de toucher le sentiment national des Français⁴²⁰.

IV-2-2. Les trois leçons données par Catherine de Bourbon et Henri IV au peuple français

Ces trois ballets de cour, qui inaugurèrent le renouveau du genre sous le règne d'Henri IV, sont les seuls ballets documentés à ainsi refléter les événements qui se déroulaient à cette époque. Ils constituent par ailleurs les seuls exemples de ballets politiques qui aient été

⁴¹⁷ Paul Lacroix, *Ballets et mascarades de cour de Henri III à Louis XIV (1581-1652)*, *op. cit.*, tome I, p. 121.

⁴¹⁸ C'est en des termes explicites que le ballet met en évidence que la corruption espagnole et la vénalité ligueuse ont conduit à ce que les lois de succession du royaume de France soient bafouées et violées :

Mais d'où nous peut venir ceste triste aventure ? [si ce n'est des traitres ligueurs]
 Qui a peu de François les courages changer,
 Pour violer ainsi les lois de la nature.
 Et les faire courber» [autrement dit se vendre] soubz un joug étranger.

Ibidem.

Médée la néfaste se vante elle-même de la connivence entre l'Espagne perfide et la vénalité des chefs de la Ligue. Enjôleuse elle rit même de ce vil marché passé avec ces traîtres, ces «fossoyeurs de l'Etat» :

J'endormiray tellement les esprits
 De la splendeur de mes lingots epris
 Et apastez de si puissance amorce,
 Que le François, sans le glaive dompté,
 Pour un vil prix vendra sa liberté,
 Montrant de l'or et de mon art la force.

Ibid., tome I, p. 120.

⁴¹⁹ Marcel Paquot, *Les étrangers dans les divertissements de la cour, de Beaujoyeux à Molière (1581-1673)*, *op. cit.*, p. 41.

⁴²⁰ Il est toutefois à noter que ce ballet fut joué très certainement devant un nombre assez limité de spectateurs et que, si le message est d'importance, il n'a dû être reçu que par le nombre restreint de courtisans qui ont assisté à la représentation. Il nous semble cependant important de noter la signification de ce ballet et la façon dont il se voulait le reflet de l'actualité, car il fut un des premiers ballets du règne d'Henri IV qui avait pour but de propager ainsi la politique du roi et d'exalter les Français à lui être fidèles.

organisés durant les guerres de religion, et ce malgré le fait que le pouvoir n'était pas encore en place. Joués sans grand apparat et devant un nombre restreint de spectateurs, c'est essentiellement à l'entourage de Catherine, et donc à des courtisans déjà tout acquis à la cause du roi, que le message est ainsi communiqué. Il n'en reste pas moins que ces ballets constituent des exemples très importants, dans un premier temps, car ils «fournissent des exemples d'une rupture de l'équilibre si difficile entre les quatre arts, qui avait été tenté douze ans auparavant dans le *Balet Comique* – ou si l'on veut d'une “orientation nouvelle” puisque la poésie laisse aux autres arts un rôle très réduit»⁴²¹. Comme le souligne Margaret Mac Gowan,

Bien que le rôle de la poésie fut grand dans le *Balet Comique*, il était soutenu de façon égale par d'autres éléments artistiques : la danse, la peinture et la musique. Dans les trois ballets de 1592-1593, l'auteur a développé seulement l'un des éléments au détriment des autres, et semble pousser le ballet de cour dans une direction nouvelle. Le rôle de la poésie y est prépondérant, car, libérée de la contrainte qu'imposaient les tentatives de musique mesurée à l'antique, elle prend une ampleur considérable. Dans le ballet de 1592, soucieux de commenter les événements politiques, l'auteur nous fait entendre de longues tirades poétiques sans le concours de la musique ni du décor⁴²².

Bien plus qu'au spectacle et au spectaculaire, que les costumes, les machineries et les décors fastueux des ballets antérieurs et de nombreux ballets donnés par la suite auraient pu lui conférer, c'est à l'intrigue et aux faits, au sujet même du ballet, que l'auteur porte un soin bien particulier :

Dans les deux autres ballets, le dialogue prend également de l'importance, et cette indifférence envers le spectacle est poussée plus loin encore, si bien que le ballet commence à ressembler à un drame. [...] La limitation du nombre de personnages vient renforcer la tendance générale. Resserrer le cadre, ne pas éblouir l'esprit du spectateur par des machines, ne pas détourner son attention des personnages et de l'intrigue par l'emploi de musique, telles semblent être les intentions de l'auteur, à moins que celui-ci ne s'accommode des circonstances⁴²³.

Ces trois ballets, représentés devant Henri IV et sa sœur en 1592 et 1593, comportent bien de longs récits déclamés, des dialogues et plusieurs chants de combats, mais dans ces ballets au sujet politique, voire patriotique, c'est bel et bien le texte qui prime : la musique est sacrifiée à la poésie. Les rares fois où l'on fait appel à la musique instrumentale, elle n'est employée que pour planter le décor de l'action, pour accompagner la danse ou bien encore pour rehausser un effet dramatique (les charges militaires et scènes guerrières, le triomphe des victoires, les moments forts et points culminants de l'intrigue sont sonnés par les fanfares et trompettes ; les violons, quant à eux, créent une atmosphère divine et onirique, nécessaire lors de la consultation de l'oracle). Quant aux danses, les livrets des ballets de cour sont bien souvent muets sur celles utilisées ; les indications demeurent en tout cas souvent bien vagues. En ce qui concerne les ballets de Pau et de Tours, la danse est également bien peu mentionnée

⁴²¹ Margaret M. Mac Gowan, *L'art du ballet de cour en France 1581-1643*, op. cit., p. 61.

⁴²² *Ibid.*, p. 60.

⁴²³ *Ibidem*.

dans les livrets qui nous sont parvenus. Dans le premier ballet, elle ne fait qu'une courte apparition. Lorsque Mercure entre en scène pour la première fois, «les luths et autres instruments jouent une *passeméze*»⁴²⁴. Rien n'indique toutefois que Mercure dansa véritablement au son des instruments (le livret stipule que durant cette *passeméze*, «Mercure se promène»⁴²⁵) ou si, comme les «esclairs et le tonnerre»⁴²⁶ (rares “effets spéciaux”, peut-être pyrotechniques, intervenant dans ce ballet) qui introduisent et présentent la divinité, par la majesté sonore de cette pièce (aux pas glissés), c'est le personnage qui est ainsi musicalement identifié et personnifié. Une *passeméze* est également indiquée, toujours de manière aussi vague, après la victoire de l'Amour sur les nymphes. Elle intervient à nouveau lors de l'entrée du personnage de Mercure⁴²⁷ : «sur cela se fait encore l'esclair et le tonnerre, et la musique jouë une *passeméze* [...]»⁴²⁸. Deux ballets sont également indiqués de manière aussi laconique : «Après cecy Mercure se retira en sa première place, et les Nymphes entrans tenans en la main droite un javelot, et en l'autre leurs arcs, et dançans une forme de balet. Amour les suit, leur tirant ses fleches»⁴²⁹. «[...] Enfin elles sont vaincues et se retirent auprès des Chevaliers bearnois»⁴³⁰, et au moment du final, «ce fait, les quatre Chevaliers prennent les quatre Nymphes par la main et dancent un ballet ensemble»⁴³¹. Il est probable également, mais on ne peut l'affirmer, que durant les deux combats (entre les chevaliers béarnais et français, et entre les nymphes et l'Amour), des danses et gestuelles⁴³² se mêlent afin de figurer la lutte. Dans le second ballet, une seule allusion est faite à une action dansée. Catherine, qui aimait la danse et interprétait Diane, ne pouvait incarner son personnage sans un passage chorégraphié. Entourée de ses nymphes, elle exécute ainsi un ballet. Dans le *Ballet de Madame de Rohan*, ce sont de nouveau des nymphes qui évoluent sur scène ; elles dansent devant Médée «au son des violons»⁴³³, puis devant les chevaliers français et avant l'invocation de Mademoiselle de Rohan à Jupiter. Comme le souligne Marie-Hélène Grintchenko dans son analyse, ceci n'est pas étranger à la politique de persuasion menée par Catherine de Bourbon. Tout à la fois guerrières et combattantes “viriles” et “angéliques”, ces personnages répondent à la nécessité – toute féministe – de démontrer le pouvoir des

⁴²⁴ Paul Lacroix, *Ballets et mascarades de cour de Henri III à Louis XIV (1581-1652)*, op. cit., tome I, p. 97.

⁴²⁵ *Ibidem*.

⁴²⁶ *Ibidem*.

⁴²⁷ Ce qui peut encore une fois nous laisser imaginer que scénographie et musique sont ici utilisées pour entourer Mercure d'une aura spéciale.

⁴²⁸ Paul Lacroix, *Ballets et mascarades de cour de Henri III à Louis XIV (1581-1652)*, op. cit., tome I, p. 100.

⁴²⁹ *Ibidem*.

⁴³⁰ *Ibidem*.

⁴³¹ *Ibid.*, p. 107.

⁴³² Ces danses, souvent très libres (imitation des actions, simulations des gestes de combat), s'inspiraient alors des joutes du début du siècle. Ce fut peut-être également le cas dans le ballet de Mme de Rohan (entre les chevaliers espagnols et les chevaliers français). Cette dernière dut probablement chercher à tirer de la danse et de la gestuelle théâtrale certains effets dramatiques afin de rendre son ballet plus éloquent encore.

⁴³³ Paul Lacroix, *Ballets et mascarades de cour de Henri III à Louis XIV (1581-1652)*, op. cit., tome I, p. 120.

femmes et, par là même, son ascendant sur Henri. Puis ce fut au tour des chevaliers «de faire quelques pas à ceste cadence»⁴³⁴, et enfin aux nymphes et chevaliers réunis qui «dancerent et sur la fin s'avancerent jusques auprès d'une voulte où estoit l'Oracle [...]»⁴³⁵. Ce fut également le cas à la fin du ballet, où les quatre chevaliers et les quatre nymphes se retrouvèrent «à la cadence d'une *passeméze*» – à la gloire de la victoire du frère et de la sœur réunis «par les Destins amis» – où les nymphes «désarmèrent les Chevaliers, puis dancerent tout huit un ballet ensemble». Comme le souligne Margaret Mac Gowan, «il y a donc bien peu de danse dans ces pièces qui s'intitulent ballets !»⁴³⁶.

Margaret Mac Gowan et Marie-Hélène Gritchenko, qui ont procédé à une analyse de ces ballets du point de vue de Catherine, ont toutes deux mis en évidence le rôle politique qui leur était dévolu. Moyen de propagande privilégié de l'exaltation et de l'adulation de la personne royale, le ballet de cour participe véritablement au pouvoir monarchique. Mettant en scène, en représentation, l'essence divine du souverain, le ballet aulique concourt véritablement à l'affirmation et au rétablissement de la puissance royale. Après ces temps de guerres religieuses, l'unité du pays et l'autorité royale centralisatrice étant sérieusement remises en question, il est indispensable pour le nouveau roi de réussir à imposer solidement sa souveraineté comme l'unique source possible de prospérité et de paix intérieure pour le royaume. Ce sera à Catherine de Bourbon d'orchestrer ainsi, via ces ballets et sa présence à la cour, cette vaste opération de reconquête idéologique, afin d'asseoir durablement la position de son frère.

On attribue à Henri IV la restauration de l'image royale en deux directions : destruction de tout ce qui a été publié contre son prédécesseur Henri III et diffusion d'une légende dorée à son profit. De 1593 à 1599, sa sœur a personnellement contribué à la construction de cette image positive dans l'orientation des divertissements de la cour. L'avènement d'Henri IV marque le développement du ballet de cour et Madame n'y est pas étrangère [...]. Catherine correspondait à l'archétype de la princesse cultivée, dont l'action civilisatrice s'étendait sur le roi lui-même. Sa présence était indispensable à la vie de cour [...]. Elle était également une médiatrice entre le monde du pouvoir et le monde des arts et de la culture et dut affronter les goûts grossiers et paillardes de l'entourage d'Henri IV. Ses créations anticipent l'inspiration littéraire et artistique qui va se développer dans le premier tiers du XVII^e siècle et luttent contre le manque de raffinement de la cour pendant la décennie qui suit les guerres de Religion⁴³⁷.

Ces ballets ont également une dimension didactique très importante. Pour Catherine de Bourbon comme pour Catherine de Médicis, le ballet de cour est un moyen de communication essentiel et participe non seulement de l'éducation artistique, mais aussi politique des jeunes nobles et courtisans, leur enseignant leur place et leur rôle de bons et loyaux sujets. Les

⁴³⁴ Paul Lacroix, *Ballets et mascarades de cour de Henri III à Louis XIV (1581-1652)*, op. cit., tome I, p. 120.

⁴³⁵ *Ibid.*, p. 125.

⁴³⁶ Margaret M. Mac Gowan, *L'art du ballet de cour en France 1581-1643*, op. cit., p. 60-61.

⁴³⁷ Marie-Hélène Gritchenko, *Catherine de Bourbon (1559-1604), influence politique, religieuse et culturelle d'une princesse calviniste*, op. cit., p. 834-835.

gentilshommes et demoiselles assistant ou prenant part au ballet reçoivent, par ce vecteur, «le discours politique et les représentations symboliques du pouvoir monarchique et de la société de cour»⁴³⁸. Ces trois ballets épousent la cause de Catherine, ainsi que celle de son frère ; les jeunes courtisans présents intègrent tout naturellement les revendications du roi et de Madame, et les directives qui y sont enseignées.

Nous devons toutefois relever deux autres aspects de ces ballets, à la fois reflets de l'actualité, mais aussi spectacles prophétiques. A une époque tant attirée par les prophéties des grands astrologues, notons en effet leur dimension divinatoire. Des signes avant-coureurs de la victoire de la France sur l'Espagne et la Ligue étaient-ils perceptibles ? Nous ne pouvons le dire. Dans son ouvrage, Corrado Vivanti⁴³⁹ parle bien de signes d'essoufflement, de critiques face à la Ligue et l'Espagne, mais ces ballets, joués cinq ans avant la promulgation de l'Edit de Vervins et de l'Edit de Nantes, sonnent véritablement comme une prédiction. Est-il alors seulement question ici d'une fastueuse célébration de la foi, et de la confiance en le roi et en ses actions futures ? Ces ballets, uniques dans le paysage français en ces années de guerres, doivent-ils seulement être considérés comme une sorte d'incantation pour le retour de la paix ? Le pouvoir de la musique, reflet de la divine harmonie, de l'harmonie des sphères, dont le corps dansant des ballets se veut le reflet terrestre, est-il ainsi invoqué ? Il est bien évident que de tels questionnements et suppositions ne peuvent se poser qu'au vu et au su de l'évolution des événements et des actions futures ; il en aurait été tout autrement si les opérations menées par le roi Bourbon ne s'étaient soldées de la sorte. Il est intéressant de souligner cependant cet aspect annonciateur, originalité de ces ballets, qui plus est les premiers du règne⁴⁴⁰. Les ballets qui suivent sont plutôt bâtis en réponse à l'actualité. Mises en abyme des événements importants et des personnalités de l'époque, les ballets de cour mettent dès lors en scène la "réalité", déformée par le prisme du théâtre. Tout autant acteur que spectateur, le roi y tient le rôle principal : astre solaire autour de qui dansent et gravitent les courtisans, vers qui se tournent tous les regards. Il en va ainsi des ballets politiques qui furent donnés par la suite.

⁴³⁸ Marie-Hélène Grintchenko, *Catherine de Bourbon (1559-1604), influence politique, religieuse et culturelle d'une princesse calviniste*, op. cit., p. 842.

⁴³⁹ Corrado Vivanti, *Guerre civile et paix religieuse dans la France d'Henri IV*, op. cit..

⁴⁴⁰ Il convient de souligner également que ces trois ballets, donnés par Catherine à son frère, inaugurent les différents thèmes (celui du Soleil, de la délivrance, les allusions aux faits historiques récents) qui seront repris par la suite et constituent en cela une sorte de "réservoir" d'idées, de thèmes, tout en donnant une impulsion sur le plan idéologique et politique. Il développe ainsi toute une imagerie qui sera récupérée et largement utilisée par la suite par le système monarchique. Après ces ballets, foncièrement politiques, le retour de la paix est abondamment fêté par des spectacles dédiés au plaisir et à la distraction, où le burlesque et la farce tiennent une place de choix. C'est d'ailleurs par l'entrée d'un personnage burlesque que débute le *Ballet de Monsieur de Vandôme*, le dernier ballet politique du règne d'Henri IV, qui ouvre la voie aux spectacles qui permettront, comme ceux de Catherine pour le Béarnais, d'asseoir le pouvoir de Louis.

IV-3. Mieux qu'un discours, un ballet de cour

Le pas de ballet ne consiste pas simplement aux subtils mouvements des pieds ou diverses agitations du corps. Il est composé de l'un et de l'autre et comprend tout ce qu'un corps bien adroit et bien instruit peut avoir de geste ou d'action pour exprimer quelque chose sans parler [...]. Mais la principale et la plus importante règle est de rendre le pas expressif, que la tête, les épaules, les bras, les mains, fassent entendre ce que le danseur ne dit point⁴⁴¹.

A l'origine, le dessein principal du ballet avait été de montrer sur scène, voire de mettre en scène et en représentation, l'harmonie universelle⁴⁴². Sous Henri IV, puis sous Louis XIII, le genre allait devenir plus encore un véritable outil de propagande, utilisé afin d'affermir et d'imposer toujours plus fortement, aux yeux des sujets, la prééminence du souverain. La monarchie s'efforça ainsi de s'appropriier et d'exploiter le potentiel métaphorique du genre à son profit ; de simple passe-temps de la noblesse, le ballet de cour s'affirma dès lors comme ostension du pouvoir monarchique et souverain⁴⁴³. Certes, tous les ballets représentés à la cour des Bourbons n'ont pas toujours eu une intention explicitement politique, loin s'en faut. Beaucoup, notamment dans les années 1620, adoptèrent un burlesque dépourvu d'incidence politique, à première vue en tout cas⁴⁴⁴. Car, si le ballet de cour revêtait bien souvent l'aspect d'un «éloge à la gloire du souverain, [d'une] célébration concertée de la monarchie, [il] pouvait être aussi le lieu, jusque sous sa forme la plus ludique, d'une mise à distance critique du pouvoir»⁴⁴⁵, et chercher à tendre un miroir vers cette époque qui le prisait tant.

⁴⁴¹ Michel de Pure (Abbé), *Idées des spectacles anciens et modernes*, *op. cit.*, p. 248.

⁴⁴² Beaujoyeux, auteur du *Balet comique de la Royne* en 1581, avait ainsi été loué pour la façon dont :

Les vers avecques la musique,
Le Balet confus mesuré,
Demonstr[ai]ent du ciel azuré
L'accord par un effect mystique.

Vers extraits du *Balet comique de la Royne* in Paul Lacroix, *Ballets et mascarades de cour de Henri III à Louis XIV (1581-1652)*, *op. cit.*, tome I, p. 12.

⁴⁴³ Voir Marie-Claude Canova-Green (éd.), *Ballets pour Louis XIII. Danse et politique à la cour de France (1610-1643)*, *op. cit.*, p. VII.

⁴⁴⁴ Cette esthétique comique n'étant bien souvent que de façade ; les ballets dits burlesques, ou mascarades, considérés pour beaucoup comme moyens de réjouissance pure et simple, de plaisir immédiat (et que l'on imagine à tort comme étant dépourvu d'intérêt) comportaient de nombreuses allusions à l'actualité, et des critiques ouvertes (et souvent acerbes) envers la société. Ces ballets, commandités pour la plupart par les grands seigneurs eux-mêmes, «avaient de soi de commentaire ambivalent sur l'exercice du pouvoir». Mark Franko, *La Danse comme texte. Idéologies du corps baroque*, trad. S. Renaut, Paris, Kargo & L'Eclat, 2005, p. 138.

⁴⁴⁵ Marie-Claude Canova-Green (éd.), *Ballets pour Louis XIII. Danse et politique à la cour de France (1610-1643)*, *op. cit.*, p. VIII. Voir Mark Franko, *La Danse comme texte. Idéologies du corps baroque*, *op. cit.* et plus précisément le chapitre intitulé «Erotisme politique du ballet burlesque, 1624-1627», pp. 91-141.

IV-3-1. Le ballet de cour : miroir du monde et métaphore politique

Musique, danse, poésie et peinture. C'est de l'union de ces quatre arts que naquit le ballet de cour à la fin du XVI^e siècle. Alliant la musique, la poésie, «peinture parlante», la peinture, «poésie muette»⁴⁴⁶, et la danse, «peinture agissante»⁴⁴⁷ ou «poésie animée», le ballet de cour fonde son esthétique sur la complémentarité de ces diverses composantes. Dans le *Grand Ballet des effets de la nature*, Guillaume Colletet dégageait en ces termes les implications de ces correspondances :

si les anciens ont appelé la Poésie une peinture parlante, et la Peinture une poésie muette, à leur exemple nous pouvons appeler la Dance, et surtout celle qui se pratique dans nos Ballets, une peinture mouvante, ou une poésie animée. Car comme la Poésie est un vray tableau de nos passions, et la Peinture un discours muet véritablement, mais capable neantmoins de reveiller tout ce qui tombe dans nostre imagination : ainsi la Dance est une image vivante de nos actions, et une expression artificielle de nos secrettes pensées⁴⁴⁸.

C'est que, «par-delà la diversité des moyens d'expression mis en œuvre, les arts concourent tous à une même fin, qui est l'imitation, ou la représentation, de la Nature»⁴⁴⁹. Aussi, si chaque art possédait un pouvoir qui lui était propre, en les alliant le ballet de cour permettait d'accéder plus encore à la vérité et de mieux appréhender la création divine. C'est ce qui fait dire à l'Abbé Michel de Pure, dans son *Idée des spectacles anciens et nouveaux*, que le ballet de cour était à considérer comme le miroir du monde, seul apte à en dévoiler les secrets les plus cachés⁴⁵⁰. Dès lors, l'union harmonieuse des différents arts constituée par le ballet de cour fut éprouvée «comme œuvrant effectivement à l'instauration sur terre d'une harmonie imitée des cieux, dont l'effet sur les passions entraînerait l'âme humaine à participer de l'harmonie universelle»⁴⁵¹. En d'autres termes, le ballet pouvait «l'eleuer [...] à l'Autheur de l'Uniuers, qui est le grand maistre du Balet que dansent toutes les creatures par des pas & des mouuemens qui sont si bien reglez, qu'ils rauissent les sages & les sçauans, & qu'ils seruent de contentement aux Anges, & à tous les Bien-heureux»⁴⁵².

L'invention du ballet répondait aux croyances néoplatoniciennes de Catherine de Médicis, selon lesquelles le souverain, centre de gravité de la cour, était également le garant de l'ordre, de l'harmonie terrestre imitée de celle des Cieux. Ce pouvoir reçu de Dieu, cette

⁴⁴⁶ Selon la théorie des anciens déjà énoncée par Horace dans le célèbre *ut pictura poesis* de l'*Épître aux Pisons*.

⁴⁴⁷ Claude-François Ménéstrier, *Le Temple de la Sagesse*, Lyon, P. Guillimin, 1663, p. 17.

⁴⁴⁸ Guillaume Colletet, *Le Grand Ballet des effets de la nature* in Paul Lacroix, *Ballets et mascarades de cour de Henri III à Louis XIV (1581-1652)*, op. cit., tome IV, p. 191.

⁴⁴⁹ Marie-Claude Canova-Green (éd.), *Ballets pour Louis XIII. Danse et politique à la cour de France (1610-1643)*, op. cit., p. VIII

⁴⁵⁰ Michel de Pure (Abbé), *Idée des spectacles anciens et nouveaux*, op. cit., p. 211-212.

⁴⁵¹ Marie-Claude Canova-Green (éd.), *Ballets pour Louis XIII. Danse et politique à la cour de France (1610-1643)*, op. cit., p. VIII

⁴⁵² Marin Mersenne, «Des Chants» in *Harmonie Universelle contenant la Theorie et la Pratique de la Musique*, op. cit., p. 159.

mission dévolue au roi, le ballet de cour s'efforçait alors d'en être le meilleur reflet ; ce "modèle réduit", ou maquette de l'ordre monarchique, devait servir également de ligne directrice, et en cela délivrer un message clair pouvant être compris de tous. Comme le relève Marie-Claude Canova-Green, «au temps des guerres de religion, la portée philosophique et morale mais aussi politique et sociale de cette conception du ballet ne pouvait échapper aux inventeurs et aux spectateurs des divertissements de cour»⁴⁵³. Ces témoins impuissants des déchirements politiques et religieux, que vivait le royaume, concédaient au genre cet irrésistible besoin de la société de trouver refuge non pas seulement dans le plaisir et les divertissements (afin d'y «ensevelir les maux de l'époque»), mais également dans les spéculations magiques⁴⁵⁴. On conçoit dès lors «les multiples raisons qui ont pu inciter la monarchie à capter et à exploiter ces croyances» :

par sa place au cœur à la fois de l'Etat et des divertissements de cour, le roi était appelé à jouer un double rôle d'ordonnateur de la représentation et d'interprète inspiré de l'ordre et harmonies universels, qu'il mimait en personne sur la scène, sous les yeux de ses sujets, pour aider à en propager l'efficacité sur terre. Les mimer c'était les montrer s'accomplissant en acte : l'action mimétique se faisait performative, qui actualisait l'harmonie rêvée dans un processus incantatoire jouant de l'éblouissement et du ravissement publics⁴⁵⁵.

L'incantation des pouvoirs magiques de la musique, de la poésie et de la danse, réunis en un seul spectacle, n'était cependant pas le seul dessein du ballet de cour. La "représentation" de l'harmonie céleste devenait également "représentation" de l'harmonie terrestre, soit celle de la hiérarchie même de la cour, et des rôles et places que chacun devait jouer et tenir auprès de son souverain. Le roi, lorsqu'il se produisait sur scène, et même en tant que "spectateur-acteur" du fait de la disposition de la salle, était entouré de sa famille, mais également et surtout des membres de sa cour. A chacun un rôle était attribué, à chacun une place était distribuée, et ceci en fonction et en rapport avec son rang, sa position sociale, voire son degré de faveur auprès du souverain. Ceux qui prenaient part au ballet gravitaient autour d'Henri IV ou de Louis XIII, «au sein de figures chorégraphiques également conformes à la structure d'une société hiérarchisée [...] pour communiquer une vision ordonnée de la cour et de l'Etat, la répartition des places donnant loisir à chacun de se situer et se définir par rapport au centre géopolitique occupé par le roi»⁴⁵⁶.

Aussi fallait-il que le souverain lui-même se mette en représentation et s'il dansait, comme ce fut le cas de Louis XIII, puis de son fils, encore fallait-il que ce soit à la perfection. Danser magnifiquement, danser majestueusement et sans faux pas, pour le roi, «c'était

⁴⁵³ Marie-Claude Canova-Green (éd.), *Ballets pour Louis XIII. Danse et politique à la cour de France (1610-1643)*, op. cit., p. IX

⁴⁵⁴ Voir Marie-Claude Canova-Green (éd.), *Ibidem*.

⁴⁵⁵ *Ibidem*.

⁴⁵⁶ *Ibid.*, p. X.

imposer l'image exemplaire de l'harmonie se matérialisant de son fait dans l'ordre politique»⁴⁵⁷. Aussi, sur le plan chorégraphique, le niveau technique, mais bien plus encore «l'accord des danseurs entre eux»⁴⁵⁸, étaient-ils primordiaux. L'harmonie au sein du groupe des danseurs et la perfection de la représentation, de l'accomplissement de ce «bransles des cieux», revêtaient une signification hautement politique : «si le roi trébuchait, c'était l'Etat qui vacillait ; si les courtisans faisaient un faux-pas, c'était l'ordre social qui était menacé»⁴⁵⁹. Aussi fallait-il beaucoup travailler, répéter de longues heures et mener la représentation à un haut degré d'excellence. De ces conditions mêmes, inhérentes au bon déroulement du spectacle, le roi sut tirer profit.

IV-3-1-1. Un moyen de tenir en joug la noblesse, un outil pour gouverner le royaume

«Il n'y avoit rien à craindre de son humeur, la musique des carrousels et des ballets étant capables de le divertir des pensées qui pourroient être préjudiciables à l'Etat». C'est en ces termes, nous rapporte le cardinal de Richelieu dans ses *Mémoires*⁴⁶⁰, qu'Henri IV avait parlé du comte de Nemours. Le sachant trop occupé à ce genre de «frivolités», le souverain considérait «n'avoir rien à craindre de cet homme» – qui de fait ne disposait plus de temps libre à consacrer aux complots et séditions. Le ballet de cour, avec tout ce qu'il supposait de répétitions⁴⁶¹, avec tout ce qu'il prétendait de préparation et d'organisation, présentait l'avantage – pour le souverain, comme pour le royaume – de garantir la paix et le calme. Occuper la noblesse oisive et turbulente, tel était le premier rôle du souverain, garant de l'ordre, père et «Berger» de son peuple ; le ballet de cour constitua une manière agréable d'y parvenir. Car, souligne l'Abbé d'Aubignac,

l'un des plus dignes soins de la bonté d'un Souverain enuers ses Suiets, est de les empêcher tant qu'il peut d'estre oysifs. De sorte que comme il seroit mal-aisé, & qu'il ne seroit pas mesme

⁴⁵⁷ Marie-Claude Canova-Green (éd.), *Ballets pour Louis XIII. Danse et politique à la cour de France (1610-1643)*, op. cit., p. X.

⁴⁵⁸ *Ibidem*.

⁴⁵⁹ Jean-Pierre Néraudau, *L'Olympe du Roi-Soleil. Mythologie et idéologie royale au Grand Siècle*, Paris, Les Belles Lettres, 1986, p. 122.

⁴⁶⁰ Armand Jean du Plessis, Cardinal de Richelieu, *Mémoires*, Paris, Editions Henri Laurens, 1908-1931, tome I, p. 39.

⁴⁶¹ Nous renvoyons ici au *Journal* d'Héroard qui relate et énumère les différents moments dévolus aux répétitions des ballets auxquels Louis XIII prenait part. Jean Héroard, *Journal de Jean Héroard Médecin de Louis XIII*, op. cit.. Grâce au journal tenu par Jean Héroard, on sait, par exemple, que pour le *Ballet de Renaud*, les répétitions de Louis XIII ont débuté le 23 décembre 1616. A ce jour, le fidèle médecin du souverain note : «[il] commence a apprendre son balet pour le danser aux jours du Quaresme prenant». Jean Héroard, *Journal de Jean Héroard Médecin de Louis XIII*, op. cit., volume II, p. 2430. Les répétitions se sont succédé presque chaque jour, pendant plus d'un mois (il en va de même pour le *Ballet de Tancrede*, dansé en 1619) : le 23 décembre 1616, il «recorde son balet» les 27, 28, 29, 30 décembre 1616, puis les 3, 8, 13, 14 (deux fois dans l'après midi), 16, 17, 18, 19, 20, 21, 23, 26, 27 et 28 janvier ; le 7 janvier, il «recorde son balet, chante en concert». Certaines indications d'Héroard précisent que les répétitions duraient parfois jusqu'à trois heures. *Ibidem*. [10 janvier] : «Par la galerie a une heure aux Tuileries où il recorde son balet. Y a gousté... Revient par le mesme chemin a quatre heures et demie chez la rne [sic] sa mere».

raisonnable de leur imposer des travaux continuels ; il leur faut donner les Spectacles, comme une occupation générale pour ceux qui n'en ont point⁴⁶².

Excellent moyen d'occuper la noblesse, de la retenir à la cour tout en détournant son attention des affaires d'Etat, le ballet de cour put également servir, selon certains mémorialistes, à régler quelques différends personnels qui opposaient les membres de la noblesse. Le Père Ménestrier relève ainsi que

cet usage [la représentation de ballets] s'est introduit comme celui des anciens Tournois que l'empereur Henry surnommé L'Oiseleur institua pour exercer la Noblesse en temps de Paix, pour la tenir unie et pour terminer les différends dans les assemblées de Fêtes et de réjouissances⁴⁶³.

Les potentialités de tels spectacles n'avaient ainsi pas échappé à Catherine de Médicis, nous l'avons souligné au préalable. La reine s'évertua toujours à organiser de nombreuses fêtes afin de maintenir la paix en son royaume, d'apaiser et de contenter, à la faveur des divertissements, la noblesse divisée à cette époque en deux factions opposées. C'est à ces fins qu'elle avait organisé le "Tour de France" de son fils Charles IX et de sa cour. C'est dans le but de tenter un rapprochement entre les forces ennemies, mais également afin d'éloigner momentanément les Espagnols et les Français de leurs dissensions et rivalités politico-religieuses, voire de les rassembler, qu'elle organisa les fêtes de l'Entrevue de Bayonne. C'est également avec le fol espoir de réconcilier les protestants et les catholiques qu'elle tenta de mettre à profit les festivités des noces d'Henri IV et de sa fille Marguerite. Union qui devait en outre entériner la paix entre les deux clans opposés et couronner la politique de réconciliation nationale de la reine. Les fêtes données à l'occasion du mariage – et notamment le ballet qui fut organisé en l'honneur des époux – n'obtinrent hélas pas l'effet escompté, et laissèrent un goût bien amer aux protestants (qui y virent un message belliqueux à leur encontre et le coup d'envoi des assassinats de la Saint-Barthélemy). Si l'exemple de Catherine de Médicis, dans son utilisation du ballet de cour, ne fut pas probant sur tous les points, il n'en reste pas moins que l'idée même, développée autour de l'utilisation du spectacle, allait être adoptée par les générations suivantes. Notamment par Marie de Médicis, Louis XIII, ainsi que Richelieu.

«Allégories, mythes anciens, sources romanesques étaient [...] mis à contribution pour dire et interpréter l'actualité contemporaine, car la fable qui servait de trame aux ballets ne se limitait pas aux faits, elle en fournissait aussi l'explication autorisée»⁴⁶⁴. En 1616, la mise aux

⁴⁶² François Hedelin d'Aubignac, *La pratique du théâtre. Ouvrage très-necessaire à ceux qui veulent s'appliquer à la composition des Poëmes Dramatiques, qui les récitent en public, ou qui prennent plaisir d'en voir les représentations*, Amsterdam, Jean Frédéric Bernard, 1715, tome I, p. 6.

⁴⁶³ Claude-François Ménestrier, *Des représentations en musique anciennes et modernes*, op. cit., préface, p. é.

⁴⁶⁴ Marie-Claude Canova-Green (éd.), *Ballets pour Louis XIII. Danse et politique à la cour de France (1610-1643)*, op. cit., p. XVIII

fers du prince de Condé, sur ordre de Marie de Médicis, se trouve justifié lors d'un dialogue pastoral⁴⁶⁵. Les efforts de la Reine-mère, à cette époque, convergeaient vers la même volonté : réduire la noblesse à l'obéissance. Ces démarches se soldèrent par l'arrestation du prince de Condé (le meneur de tous les complots des nobles à la cour), et la paix conclue par le duc d'Epemon avec les Rochelais. Le ballet dansé cette année-là pour se réjouir de la quiétude restaurée se fonde sur ces deux événements. Les chants d'allégresse, célébrant la paix retrouvée grâce aux actions de la reine, étaient alors interrompus par une sorte de pastorale, un dialogue qui faisait largement allusion à l'emprisonnement de Condé. Ce dialogue commençait ainsi :

Damon (Prince de Condé) :
Dois-je perdre tout mon aage
Sans repos ni liberté ?

Sylvie (Marie de Médicis) :
Berger, vous étiez volage
Mais vous êtes arrêté⁴⁶⁶.

En février 1635, c'est également par la représentation d'un ballet, le *Ballet des quatre Monarchies chrestiennes*, que Richelieu et Gaston d'Orléans célébrèrent la réconciliation du roi avec le duc comploteur, son frère. Mademoiselle de Montpensier, fille du duc d'Orléans, y faisait son entrée sous les traits de Minerve. La jeune fille, «descendants de son Char, [...] venoit presenter à cette merveille des Rois les armes fatalles, comme l'Espee, la Lance, & le Bouclier, qui sont avec raison données à ce miracle du monde»⁴⁶⁷, et célébrait la bonté et la justice de Louis XIII. Par ce geste, elle faisait acte d'allégeance et amende honorable pour les complots ourdis par son père.

Néanmoins, tous les divertissements royaux ne se soldaient pas toujours d'une manière aussi heureuse ; tous ne scellaient pas la paix et n'effaçaient pas les querelles et cabales passées ; tous ne justifiaient pas les actions royales ou les arrestations au nom de la paix d'Etat. Sous Richelieu, les ballets de cour pouvaient constituer de doux pièges qui se refermaient alors sur les courtisans frondeurs et comploteurs, mais cependant trop enclins à

⁴⁶⁵ Bazin a rapporté certains détails de ce ballet dans ses *Mémoires d'un cadet de Gascogne* : «Après les entrées magnifiques qui représentent les peuples des quatre parties du monde, un hérault annonça deux bergers qui demandaient à la plus grande Reine de l'univers la permission de lui faire entendre une pastorale. Alors parvient un jeune seigneur et une demoiselle de la cour, élégamment vêtus de soirie et tout couverts de rubans, portant chacun une houlette d'or. On s'attendait à les ouïr parler de leurs amours ou de leurs troupeaux, à la façon du marquis de Racan. Mais un murmure de surprise et de satisfaction se répandit dans l'assemblée, lorsque, dès les premiers vers, on s'aperçut que sous les formules ordinaires des plaintes amoureuses, le berger et la bergère figuraient le Prince de Condé et la Reine-Mère». Anaïs de Raucou, dit Bazin, *La cour de Marie de Médicis, mémoires d'un cadet de Gascogne, 1615-1618*, Paris, A. Mesnier, 1830. Référence empruntée à Margaret M. Mac Gowan, *L'art du ballet de cour en France 1581-1643, op. cit.*, p. 171.

⁴⁶⁶ Cité par Margaret M. Mac Gowan, *L'art du ballet de cour en France 1581-1643, op. cit.*, p. 171.

⁴⁶⁷ Vers extraits du *Ballet des quatre Monarchies chrestiennes*, in *Ballets pour Louis XIII. Danse et politique à la cour de France (1610-1643), op. cit.*, p. 305.

participer aux actions chorégraphiques, ou à se faire valoir. Si ces ballets étaient bel et bien utilisés pour mettre en évidence le retour au calme et à la paix, cette dernière sous-entendait au préalable une fin plus funeste pour ces danseurs (doublement) coupables : leur arrestation et mise sous les verrous. Comme le note Margaret Mac Gowan, «[Richelieu] sut tirer parti des répétitions du *Ballet des triomphes* en 1635 pour faire arrêter sans coup férir le duc de Puylaurens, favori de Gaston d'Orléans, dont il voulait se défaire»⁴⁶⁸. Mademoiselle de Montpensier relate les événements en ces termes :

Monsieur de Puilaurent ne fut ce Ballet que pour couvrir l'intention que le Cardinal avoit de le faire arrêter, ce qui s'exécuta peu après son mariage : il le fit prendre au Louvre pendant une répétition du Ballet. Il fut conduit au Bois de Vincennes, où il mourut prisonnier assez subitement. L'on a voulu imputer, & avec assez d'apparence, sa mort à la vengeance & à la mauvaise foi de Monsieur le Cardinal de Richelieu⁴⁶⁹.

En 1631, soit quatre ans auparavant, Richelieu avait déjà mis à profit le pouvoir du ballet de cour à jeter un voile sur la vérité et à masquer ses véritables intentions politiques. A cette époque, alors que ses différends avec Marie de Médicis étaient au plus fort, et que cette dernière passait son temps à ourdir des complots à l'encontre de l'autorité de Richelieu, le cardinal se décida à stopper ses agissements et à l'envoyer en exil. Et quel meilleur endroit, pour être certain de trouver la reine et prévoir son arrestation, qu'une salle de spectacle où un ballet de cour devait être donné. Afin de dissimuler ses véritables intentions, Richelieu fit ainsi croire, «par l'accumulation d'appareils pour la représentation de ballets, que la cour allait passer l'hiver à Compiègne où se trouvait la Reine-mère et où [il] voulait l'arrêter»⁴⁷⁰.

L'histoire est relatée par un contemporain, témoin des manœuvres du cardinal :

Monsieur le cardinal de Richelieu s'étoit rétabli dans l'esprit du Roi ; mais craignant que la Reine mère ne fit de nouveaux efforts pour l'y ruiner, il prit le dessein de la faire sortir du royaume. Pour en venir à bout, et perdre en même temps ceux qui s'étoient attachés à elle, à son préjudice, il fit trouver bon au Roi de la faire arrêter à Compiègne ; pour couvrir ce dessein, il fit courir le bruit que la cour alloit passer tout l'hiver en cette ville, et que l'on s'y divertiroit admirablement bien ; ce que tout le monde crut aisément, par les appareils de machines pour les ballets et comédies qu'il y fit porter. Pour couvrir encore son jeu, il s'avisa d'un tour d'esprit très subtil, qui fut, voyant Monsieur de Bassompierre, de lui demander ce qu'on disoit à Paris. Monsieur de Bassompierre lui répondit que tout le monde jugeoit par les Préparatifs, que la cour passeroit agréablement l'hiver à Compiègne. «Ne savez-vous que cela ?» lui répondit Monsieur Le cardinal ; «il y a bien d'autres nouvelles : on va arrêter la Reine mère et mettre Monsieur de Bassompierre à la Bastille». Il lui dit encore en riant d'autres choses qu'il avoit dessein de faire, afin que la Reine et Monsieur de Bassompierre apprenant ces nouvelles d'ailleurs, les regardassent comme de faux bruits, et ne prissent aucunes mesures pour parer le coup qu'il vouloit porter. Cette subtilité lui réussit : la Reine-mère ni ses affidés ne se doutèrent de rien, et ainsi ils furent pris pour dupes⁴⁷¹.

Dans le rétablissement ou le maintien de l'ordre monarchique, le ballet de cour jouait ainsi un rôle de très grande importance. Cependant, de tels spectacles servant également à célébrer les

⁴⁶⁸ Margaret M. Mac Gowan, *L'art du ballet de cour en France 1581-1643*, op. cit., p. 171.

⁴⁶⁹ Anne Marie Louise d'Orléans, *Mémoires de Mademoiselle de Montpensier*, op. cit., tome I, p. 7.

⁴⁷⁰ Margaret M. Mac Gowan, *L'art du ballet de cour en France 1581-1643*, op. cit., p. 178.

⁴⁷¹ Pierre de la Porte, *Mémoires de P. de la Porte, premier valet de chambre de Louis XIV: contenant plusieurs particularités des règnes de Louis XIII et de Louis XIV*, volume 59 de la *Collection des Mémoires Relatifs à l'Histoire de France : depuis l'avènement de Henri IV jusqu'à la paix de Paris conclue en 1763*, Paris, Foucault, 1827, p. 313.

événements diplomatiques – conclusion de traités de paix ou d’alliance, réceptions d’ambassadeurs étrangers, célébrations de mariages princiers – «la portée excédait bien souvent le cadre de politique intérieure. [... Aussi] pouvaient-ils contribuer, dans un esprit de conciliation ou bien de condescendance, à cimenter l’entente entre des nations»⁴⁷².

IV-3-1-2. Le ballet de cour dans le concert des nations, un moyen d’affirmer la prééminence française

A l’égard des étrangers, dans un Etat qu’ils voient florissant d’ailleurs et bien réglé, ce qui se consume en ces dépenses qui peuvent passer pour superflues, fait sur eux une impression très avantageuse de magnificence, de puissance, de richesse et de grandeur⁴⁷³.

Voici ce que notait Louis XIV dans ses *Mémoires pour l’instruction du Dauphin*. Aux préconisations du souverain français répondent également les remarques apportées par Samuel Chappuzeau dans son *Theatre François* :

mais un seul des Spectacles que le Roy don à la Cour, & dont il permet aussi la veüe à ses peuples, soit dans la pompe Royale qui les acompagne, soit dans la richesse du lieu où ils sont representez, [...] fait voir à ces mêmes Etrangers ce qu’un Roy de France peut faire dans son Royaume, apres avoir veu avec plus d’étonnement ce qu’il peut faire au dehors⁴⁷⁴.

En effet, la cour de France est le centre d’attraction de l’aristocratie, mais également le point de mire de l’Europe. Les ballets et spectacles donnés à la cour de France, s’ils permettaient de garantir la tranquillité publique, et participaient en temps de troubles ou de guerres (civiles et religieuses, mais également menées contre les puissances étrangères) d’une tactique visant à apaiser les craintes du peuple, pouvaient également – dans une véritable stratégie de politique étrangère – «étonner» (comme le souligne Samuel Chappuzeau), et donc décontenancer l’ennemi. Car, manifestation de la libéralité du prince – qu’il est nécessaire d’affirmer aux yeux du peuple –, les ballets de cour n’étaient-ils pas aussi, par le faste et le luxe qu’ils déployaient, le moyen privilégié «de montrer en acte la vertu toute royale de magnificence»⁴⁷⁵, réputée contribuer à la «gloire de l’Estat» et à «la réputation de la Couronne»⁴⁷⁶ ? L’organisation de spectacles honorables, en ces heures sombres, supposant des ressources financières abondantes, «aidait à imposer l’idée de la prospérité du pays, et donc sa capacité à soutenir un effort de guerre prolongé»⁴⁷⁷. D’Aubignac, dans *La Pratique du theatre*, en témoigne en ces termes :

⁴⁷² Marie-Claude Canova-Green (éd.), *Ballets pour Louis XIII. Danse et politique à la cour de France (1610-1643)*, op. cit., p. XVI

⁴⁷³ Louis XIV, *Mémoires pour l’instruction du Dauphin*, op. cit., p. 135.

⁴⁷⁴ Samuel Chappuzeau, *Le théâtre françois*, Paris, Jules Bonnassies, 1875, p. 133.

⁴⁷⁵ Marie-Claude Canova-Green (éd.), *Ballets pour Louis XIII. Danse et politique à la cour de France (1610-1643)*, op. cit., p. XX.

⁴⁷⁶ Pierre Le Moyne, *De l’Art de régner*, Paris, S. Cramoisy et S. Mabre-Cramoisy, 1665, p. 631.

⁴⁷⁷ Marie-Claude Canova-Green (éd.), *Ballets pour Louis XIII. Danse et politique à la cour de France (1610-1643)*, op. cit., p. XX.

quand durant la guerre on continuë ces Jeux dans un Estat, c'est donner des témoignages bien signalez, qu'il y a des tresors inépuisables & des Hommes de reste [...]»⁴⁷⁸.

Donner des ballets en abondance dans un temps très court, voilà une démonstration de puissance simple, plus efficace qu'un discours, «plus probante que des déclarations officielles que leur enflure évidente suffisait à discréditer»⁴⁷⁹. Un véritable ultimatum lancé à la face du monde. «De fait, en 1636, l'année même du siège de Corbie, furent dansés à la cour un *Ballet des sottises* (le 15 janvier), un *Ballet des improvisistes* (le 12 février) et un *Ballet des deux magiciens* (le 2 mars)»⁴⁸⁰. Stratégie commune, au demeurant, à la maison d'Autriche, selon l'Abbé d'Aubignac :

et si nous parlons sainement de ce qui se passa sous le ministere du grand Cardinal de Richelieu durant plusieurs années dans Paris, & dans Vienne, ces deux fameux sieges de deux Empires jaloux, nous dirons que ces deux grandes Villes par leurs Magnificences, par leurs Comedies, par leurs Balets incomparables, & par tous leurs divertissemens superbes & pompeux, se sont efforcées de faire croire à tout le monde, que tous les événemens de la guerre sont indifferens à leur bonne ou à leur mauvaise Fortune⁴⁸¹.

«Les ballets furent donc souvent mis à contribution par la propagande royale dans le jeu diplomatique pour en imposer à l'étranger»⁴⁸². C'est pour cela que le *Ballet de la prospérité des Armes de la France* fut repris au Palais-Cardinal, le 14 mars 1641. Pourtant déjà représenté devant toute la cour le 7 février, ce dernier fut rejoué «pour le faire voir au duc Charles de Lorraine alors en visite à Paris, car il était de bonne guerre d'associer à une opération de prestige un partenaire particulièrement retors dans la guerre de Trente Ans»⁴⁸³. Les mêmes desseins politiques expliquent très certainement que des prisonniers de guerre, comme Jean de Werth ou Ekenfort⁴⁸⁴, aient été conviés à cette représentation. De nombreux ambassadeurs faisant partie du public, on comptait assurément sur le fait que ces derniers s'empresseraient d'en référer à leurs monarques⁴⁸⁵.

⁴⁷⁸ François Hedelin d'Aubignac, *La pratique du théâtre. Ouvrage très-necessaire à ceux qui veulent s'appliquer à la composition des Poëmes Dramatiques, qui les récitent en public, ou qui prennent plaisir d'en voir les représentations*, op. cit., tome I, p. 2-3.

⁴⁷⁹ Marie-Claude Canova-Green (éd.), *Ballets pour Louis XIII. Danse et politique à la cour de France (1610-1643)*, op. cit., p. XXI.

⁴⁸⁰ *Ibidem*.

⁴⁸¹ François Hedelin d'Aubignac, *La pratique du théâtre. Ouvrage très-necessaire à ceux qui veulent s'appliquer à la composition des Poëmes Dramatiques, qui les récitent en public, ou qui prennent plaisir d'en voir les représentations*, op. cit., tome I, p. 3.

⁴⁸² Marie-Claude Canova-Green (éd.), *Ballets pour Louis XIII. Danse et politique à la cour de France (1610-1643)*, op. cit., p. XXI.

⁴⁸³ *Ibidem*.

⁴⁸⁴ «Les nostres [places] se trouverent à deux loges de celles qui furent occupées par Jean de Werth & Ekenfort, que l'on avoit fait venir expres du Bois de Vincennes, où ils estoient prisonniers». Michel de Marolles, *Mémoires*, Paris, A. de Sommaville, 1656, p. 126-127.

⁴⁸⁵ L'instauration des relations imprimées de ce type de fêtes puis celle de revue telles que la *Gazette* ou le *Mercur* permettront bien vite de rendre compte de ces ballets de cour à travers l'Europe entière. Cette mission ne sera ainsi plus le seul fait des ambassadeurs en poste à la cour et l'impact n'en sera que plus important : «relayés par la *Gazette d'Amsterdam* et le *Mercur de Lyon* entre autres, les récits de ces fêtes [...] 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 [...]». Danièle Becker, «Images de l'Europe, de la France et de l'Espagne dans

«Par ailleurs, les attentions et marques d'honneur distribuées ou non en ces occasions étaient un enjeu diplomatique subtil puisqu'elles fixaient le rang concédé à chaque pays sur l'échiquier européen. C'est pourquoi les représentations des grands ballets de cour suscitaient fréquemment des querelles de préséance, encore attisées par les antipathies personnelles entre ambassadeurs [...]»⁴⁸⁶. Parce que l'offense infligée à l'ambassadeur français à la cour d'Angleterre en janvier 1618 (alors que seul l'ambassadeur espagnol fut convié à assister à la représentation du masque *Pleasure reconciled to Virtue*) entraîna la suspension des relations diplomatiques⁴⁸⁷, on essaya, en France, de contenter tout le monde en proposant, à des moments et lieux différents, la reprise d'un même spectacle ; ceci afin d'éviter que les émissaires de pays ennemis, ou en conflit, ne se retrouvent dans la même pièce et n'en viennent à devoir se rencontrer. Afin de ne pas attiser les passions, on renonça également, lors de certains spectacles, à lancer des invitations officielles. Ainsi, en février 1635, pour le *Ballet des triomphes* :

on leur fit dire que s'ils vouloient venir, on les feroit entrer, non comme Ambassadeurs, qu'ils se placeroient sur les eschafaux qui leur seroient gardés ; mais qu'ils se mettroient confusement avec les Dames, et quelques Courtisans qu'on placeroit avec eux, et que tous y seroient sans rang, ce qu'ils acceptèrent⁴⁸⁸.

«Ils acceptèrent» de s'y rendre, laissant les dissensions politiques et diplomatiques, mais aussi personnelles, de côté, baissant les armes. «[...] Ils savaient que de leur participation au cérémonial dépendait pour une part le statut de leur pays sur la scène internationale, qui pouvait à chaque fois être remis en question par la volonté du monarque français⁴⁸⁹ d'en modifier la disposition en faveur de tel d'entre eux»⁴⁹⁰. C'est dans ce souci que les ambassadeurs pouvaient accepter de répondre à l'appel du souverain français. Il convient ainsi de souligner que, comme dans le cas des courtisans, le ballet de cour était, pour les ambassadeurs et hauts dignitaires étrangers, le lieu où il convenait de se rendre, le spectacle auquel il fallait prendre part ; tous spectateurs-acteurs d'un moment où ces astres de tout rang et de toute nationalité devaient tenir leur place. Le ballet, son invention, sa richesse et, pourrait-on ajouter, la place qui est assignée à chacun, acteurs comme spectateurs, sont autant

le ballet de cour français et dans le théâtre espagnol de la première moitié du dix-septième siècle» in *Le Théâtre et l'opéra sous le signe de l'Histoire*, Irène Mamczarz (dir.), Paris, Klincksieck, 1994, p. 60.

⁴⁸⁶ Marie-Claude Canova-Green (éd.), *Ballets pour Louis XIII. Danse et politique à la cour de France (1610-1643)*, op. cit., p. XXII.

⁴⁸⁷ A ce sujet, voir l'ouvrage de Marie-Claude Canova-Green, *La Politique-spectacle au Grand Siècle*, Tübingen, PFSCS, «Biblio 17», 1993.

⁴⁸⁸ Nicolas de Saintot cité par Marie-Claude Canova-Green (éd.), *Ballets pour Louis XIII. Danse et politique à la cour de France (1610-1643)*, op. cit., p. XXII.

⁴⁸⁹ «Loin d'un formalisme rigide, étiquette et protocole offraient une latitude d'utilisation qui en faisait une arme entre les mains du roi, au service d'une politique attentive à tirer bénéfice des rivalités de prestige et donc de puissance entre nations européennes». *Ibidem*. A ce sujet, voir également Norbert Elias, *La Société de cour*, trad. P. Kamnitzer et J. Etoré, Paris, Flammarion, 1985.

⁴⁹⁰ Marie-Claude Canova-Green (éd.), *Ballets pour Louis XIII. Danse et politique à la cour de France (1610-1643)*, op. cit., p. XXII.

d'éléments de propagande politique de la puissance royale⁴⁹¹. Dans ces spectacles, on peut discerner la position de la France vis-à-vis des étrangers qu'elle héberge sur son sol, ou qui l'entourent sur le plan international. «Comme il s'agit souvent d'un divertissement de Carnaval, presque toutes les attaques sont permises : la moquerie est de mise et, au passage, les auteurs de livrets s'en donnent à cœur joie pour fustiger de leurs critiques malicieuses tel pays qui s'est montré inamical pour le moins. L'Espagne à cet égard est, si on ose dire, “la tête de turc” des sarcasmes de la cour»⁴⁹².

Le but de nombreux ballets est également de célébrer la grandeur du roi de France, de chanter à sa louange et à sa gloire⁴⁹³, et de mettre en exergue la supériorité de son peuple sur toutes les autres nations. Ce fut en effet l'un des thèmes principaux du ballet, surtout à partir de 1627 ; ces spectacles faisaient alors l'éloge du «monarque le plus glorieux qui fut jamais sur terre»⁴⁹⁴ et le public pouvait y voir toutes les nations de l'Europe, voire du monde, agenouillées et asservies à ses pieds. Le monde, qui venait rendre hommage au monarque français, était souvent représenté par “les quatre parties” du globe⁴⁹⁵ ; dans le *Ballet des quatre Monarchies chrestiennes*, elles ont été remplacées par des Dieux, chacun venant devant Louis XIII représenter une nation. Orphée (l'Italie), Junon (l'Espagne), Bacchus (l'Allemagne) s'abaissaient devant Minerve (la France) conseillée par le savoir de Mercure (Louis XIII). Lors de ce ballet, dansé en 1635⁴⁹⁶, Mademoiselle de Montpensier⁴⁹⁷, nièce du roi, alors âgée de huit ans, tient le rôle de Minerve, montée sur un char⁴⁹⁸. D'emblée, dès les

⁴⁹¹ S'il s'agissait de permettre aux ambassadeurs, aux étrangers de passage, invités pour l'occasion, ou aux opposants au régime, de mesurer la richesse du pays, le ballet constituait également un moyen d'éprouver la “cohésion” quasi-militaire des nobles qui composaient la cour.

⁴⁹² Danièle Becker, «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» in *Le Théâtre et l'opéra sous le signe de l'Histoire*, op. cit., p. 60.

⁴⁹³ «Ce souci de la gloire était fondamental au XVII^e siècle. Si la réputation de l'individu dans la société était importante, à plus forte raison celle du roi dans son pays et aux yeux de l'étranger ; c'était l'unique moyen de mesurer sa grandeur». Margaret M. Mac Gowan, *L'art du ballet de cour en France 1581-1643*, op. cit., p. 184.

⁴⁹⁴ Vers issus du *Ballet des quatre Monarchies chrestiennes* in *Ballets pour Louis XIII. Danse et politique à la cour de France (1610-1643)*, op. cit., p. 320.

⁴⁹⁵ Ce fut notamment le cas dans le ballet burlesque de la *Douairière de Billebahaut*.

⁴⁹⁶ Ce ballet fut donné au Louvre le 27 février 1635 et repris le 6 mars suivant.

⁴⁹⁷ L'initiative en serait venue de Mademoiselle de Montpensier elle-même désireuse de «témoigner au Roy la joye qu'elle ressentoit du bien-heureux retour de Monsieur», le duc d'Orléans son père. *Suiet du Ballet des quatre Monarchies chrestiennes* in *Ballets pour Louis XIII. Danse et politique à la cour de France (1610-1643)*, op. cit., p. 304.

⁴⁹⁸ Comme le note Margaret Mac Gowan, «cet emploi d'un char de triomphe n'est pas un retour en arrière, il est utilisé exprès pour insister sur le fait que ce ballet est un triomphe» ; ce qui tend à souligner à nouveau les liens étroits qui pouvaient exister entre le ballet de cour et l'entrée royale. Margaret M. Mac Gowan, *L'art du ballet de cour en France 1581-1643*, op. cit., p. 184. «Il est remarquable que des ballets utilisent l'accessoire du char de triomphe qu'on s'attendit à voir seulement dans une entrée [...]. L'emploi du char de triomphe n'est absolument pas gratuit : il contribue à dégager la signification politique de ce ballet [...]». L'autre insiste sur les frontières poreuses qui existent entre ballet et entrée, dont nombre utilisent des thèmes identiques ou analogues : «*Le Labyrinthe Royal de l'Hercule Gaulois Triomphant, Le Soleil au signe du lion*, pourraient être des titres de ballet et de telles entrées participent de l'image, de la lettre et du mouvement [...]». Ici, comme là, même dialectique des

premières pages du livret, le projet du ballet est mis en évidence : il s'agit de plaire au souverain. Vient ensuite le détail des différentes entrées qui le composent :

l'on donna à cest admirable sujet le titre du *Ballet des Quatre Monarchies chrestiennes*, qui sont l'Italie [...], l'Espagne [...], l'Allemagne [...], et la France [...] : tous ces Royaumes ayant quelque rapport aux qualitez de ces quatre nations qui venoient tout aux pieds du plus genereux Roy de la terre, et particulièrement Mademoiselle representant Minerve, monté sur un char de triomphe tiré par deux hiboux, oyseaux dediez à cette déesse... Et parce que ce sujet ne peut estre entendu que par sa conclusion, je vous diray en bref que tous ces peuples ayant offerts leur vœux à ce grand Roy, n'estans nés que pour servir à sa gloire, Minerve, que Mademoiselle representoit, descendant de son char [...] venoit presenter à ceste merveille des Roys les armes fatales, comme l'espée, la lance et le bouclier, qui sont avec raison données à ce miracle du monde⁴⁹⁹.

Le message est bien clair ; cette œuvre était destinée à glorifier le souverain – qui assistait à la représentation – les “monarchies” en présence venant exalter la grandeur de la France. Les autres nations n'existeraient ainsi que pour permettre à la gloire du roi français de s'accroître :

Grand LOVIS le miracle par les Cieux
Le Soleil en courant par les Cieux
Peut voir la Terre & l'Ordre
Et ne peut voir un Roy plus glorieux
Mais est jaloux
Quand on parle de vous [...].

l'ameine icy des rivages d'Ibere
Des soldats autrefois desconfis
Par la valeur du Père⁵⁰⁰
Qui font hommage à la valeur du Fils [...] ⁵⁰¹.

Dans la dixième entrée de la première partie, le *Ballet de la Marine* (1635) montre également l'admiration d'une Espagnole, d'un Français, d'un Bohémien, d'un Polonais et d'un Anglais pour le roi. Durant la seconde partie, des nations d'Europe, mais aussi d'Asie, viennent admirer les beautés du royaume de France⁵⁰². Chacun, à sa manière, s'en déclare épris : Moscovite, Persan, Chinois, Maure et même Lapon viennent ainsi louer ce beau et riche pays. Des habitants de contrées bien plus lointaines encore, Pygmées et Géants, amazones et américains, Topinambous, se joignent également à eux. Ainsi, outre les Néréides, Tritons, amiral, pilote et matelots, le spectacle mettait en scène la Renommée, mais également

différents arts, même vocabulaire, même idéologie». Françoise Bardou, *Le Portrait mythologique à la cour de France sous Henri IV et Louis XIII. Mythologie et politique*, op. cit., p. 223.

⁴⁹⁹ *Sujet du Ballet des quatre Monarchies chrestiennes* in *Ballets pour Louis XIII. Danse et politique à la cour de France (1610-1643)*, op. cit., p.304-305.

⁵⁰⁰ Allusion est faite ici aux victoires des armées d'Henri IV dans la guerre qui opposa la France à l'Espagne de 1595 à 1598 et notamment à la Victoire de Fontaine-Française le 5 juin 1595, par laquelle la Bourgogne fut enlevée aux Espagnols et à la prise d'Amiens qui permit au souverain français de réduire la Picardie le 11 mars 1597.

⁵⁰¹ Vers issus du *Ballet des quatre Monarchies chrestiennes* in Marie-Claude Canova-Green (éd.), *Ballets pour Louis XIII. Danse et politique à la cour de France (1610-1643)*, op. cit., p. 313-314.

⁵⁰² Le sujet du ballet expose en ces termes le déroulement de l'action : «l'Ouverture de la première partie se fait par un récit de Néréides & de Dieux Marins qui viennent annoncer à la France le retour de ses vaisseaux glorieux, & la seconde est tirée de l'estime des Princes étrangers qui raui des merueilles du plus grand Monarque du monde enuoyent porter à sa Majesté par la bouche de leurs Ambassadeurs, les assurances d'une affection qu'ils protestent de voir estre inuiolable». *Sujet du Ballet de la Marine* in *Ballets pour Louis XIII. Danse et politique à la cour de France (1610-1643)*, op. cit., p.282.

les Ambassadeurs eux-mêmes venus pour l'occasion de Chine, de Perse, d'Amazonie et même de pays inconnus. Tous, peuples civilisés ou barbares, s'inclinaient devant Louis XIII. La Renommée, dont le rôle, comme dans tous les ballets, était de publier la gloire du souverain de France, déclare alors avec emphase :

GRAND ROY, la merueille du monde,
Je viens des bouts de l'Vniuers,
Mais dans tous les Climats diuers
De la terre & de l'onde ;
Je n'ay rien veu qu'on puisse comparer
Aux grandes actions qui te font adorer.

Par tout où les peuples barbares
Ignoroient les Dieux & les loix,
I'ay porté si haut tes exploits
Et tes vertus si rares
Que le respect de ton nom glorieux
Leur tient lieu desormais & de lois & de Dieux⁵⁰³.

On peut ainsi remarquer l'apparition d'une nouvelle constante, d'une «nouvelle obsession»⁵⁰⁴ : dans les ballets de cour, désormais, on assiste à une prolifération de récits durant lesquels les peuples – sauvages comme civilisés, en tout cas vaincus – venant se ranger de manière tout à fait volontaire sous la bannière de la France, acclament comme leur vainqueur, presque comme leur sauveur⁵⁰⁵, le souverain Louis XIII.

Nos plus proches voisins, l'Italie et l'Espagne, sont alors conviés à prendre part à la plupart des ballets. «Nombreux sont les couplets de l'Italie, parlés ou chantés en ces années, qui déclarent sa soumission au roi de France : l'Italie est en effet le pays d'Europe que la France jalousait le plus et dont elle redoutait la supériorité culturelle»⁵⁰⁶ ; les auteurs des ballets eurent tôt fait d'exprimer les desseins et ambitions du royaume de France dans des récits à la gloire de la culture et de la valeur française, mais plus encore de son courageux monarque, sauveur non seulement des ses ouailles, mais aussi de tous les peuples :

A mon secours, monarque des François,
Un dur tyran veut ravir ma franchise
J'ai su ranger l'univers sous les loix
Et maintenant je crains d'être soumise⁵⁰⁷.

Quant à l'Espagne, «elle constitue toujours, au fil des œuvres, une cible privilégiée : la faconde des auteurs de vers s'exerce plus volontiers contre elle que contre tout autre pays

⁵⁰³ *Récit de la Renommée au Roy*, vers issus du *Ballet de la Marine* in *Ballets pour Louis XIII. Danse et politique à la cour de France (1610-1643)*, op. cit., p. 294.

⁵⁰⁴ Selon les termes de Georgie Durosoir, *Les ballets de la Cour de France au XVII^e siècle ou les Fantaisies et les splendeurs du Baroque*, op. cit., p. 51.

⁵⁰⁵ Georgie Durosoir, *Les ballets de la Cour de France au XVII^e siècle ou les Fantaisies et les splendeurs du Baroque*, op. cit., p. 51.

⁵⁰⁶ *Ibidem*.

⁵⁰⁷ Récit issu du *Ballet de la Prospérité des Armes de la France* in Paul Lacroix, *Ballets et mascarades de cour de Henri III à Louis XIV (1581-1652)*, op. cit., tome VI, p. 37.

[...]»⁵⁰⁸. Ennemi héréditaire, et ce malgré les mariages franco-espagnols et la présence d'une souveraine Habsbourg sur le trône de France, l'Espagne reste à vaincre. Or, pour donner cette impulsion, pour revendiquer ce désir de domination, quoi de mieux que de l'inscrire au programme du théâtre, d'invoquer ce pouvoir politique sur scène et d'en imposer la force par le prisme de l'art scénique ?

C'est ainsi que pour le *Ballet du Triomphe de Minerve*, donné en 1615 à l'occasion du mariage de Madame Elisabeth, la princesse française, sous les traits du rôle-titre, réduit l'Espagne et son roi à la sagesse et à la paix ; dès lors, on peut chanter : «ce que nous avons craint si longtemps, à la fin va nous rendre contents»⁵⁰⁹. Toutefois, la «morale» du ballet n'est que rarement aussi bienveillante envers cette puissance ennemie. Les traits de caractère, les postures et attitudes de nos voisins ibériques sont souvent grossis, moqués ; la domination française s'opère alors par le biais du burlesque et du bouffon. Les Espagnols, «arrogants, bouffis et pleins de rodomontades»⁵¹⁰ ne pouvaient que s'effacer devant le valeureux Français. L'*Entrée des Espagnols* résume bien l'image qu'on se fait de nos voisins :

Bien que nous ayons changé nos pas
En des démarches espagnoles,
Des castillans pourtant nous n'avons pas
Les humeurs ni les paroles,
Et ceux qui ; comme nous, sont vaillants et courtois
Ne sauroient être que français.

Nos nations n'ont rien d'approchant
En leur quartier le jour s'achève,
Lorsqu'ils ont leur soleil couchant
Le nôtre encore se lève⁵¹¹.

La critique du *Ballet des Volleurs* (1624) est également dirigée de manière ostensible contre les Espagnols. Par «voleurs d'Empire» étaient en effet bien entendu visés nos voisins castillans, dont les offensives menées dans les Provinces-Unies allaient bientôt reprendre à l'investigation du comte d'Olivarès, le puissant et proche ministre de Philippe IV. Le ballet se veut le reflet de la conviction et du courage de la France. Cette dernière ne saurait plier sous les lois des Espagnols :

[...] Je n'en veux qu'aux Volleurs qui vollent des Empires⁵¹²

⁵⁰⁸ Georgie Durosoir, *Les ballets de la Cour de France au XVII^e siècle ou les Fantaisies et les splendeurs du Baroque*, op. cit., p. 51.

⁵⁰⁹ *Ibidem*.

⁵¹⁰ Voir également Anne d'Autriche, et l'image des Espagnols en France à cette époque, dans la première partie, chapitre II-3-2-1. Voir également le tout nouvel ouvrage de Clara Rico-Oses, *L'Espagne vue de France à travers les ballets de cour du XVII^e siècle*, Genève, Papillon, Coll. «Mélaphiles», 2012, ainsi que l'ouvrage plus ancien, mais de référence, de Maurice Bardou, *«Don Quichotte» en France au XVII^e et au XVIII^e siècle, 1605-1815*, Paris, Honoré Champion, 1931, et surtout le chapitre consacré à l'image des Espagnols sous Louis XIII, «Le «Don Quichotte» et la scène française, 1620-1660», pp. 169-178.

⁵¹¹ L'*Entrée des Espagnols*, récit extrait du 13^e livre des *Airs* d'Antoine Boësset. Référence empruntée à Danièle Becker, «La musique espagnole à la cour de France au XVII^e siècle» in *Deux siècles de relations hispano-françaises*, op. cit., p. 77.

Ils ont beau l’Ocean & la Terre troubler,
Pour de tout l’Vniuers ne faire qu’un partage.
Les armes en la main ie les feray trembler
Iusques dessus les bords de l’Euphrate & du Tage.
Ceux qui de ma valeur eschapperont l’effort
Au lieu de fer au poing n’auront plus que des rames⁵¹³ [...] ⁵¹⁴.

Le message est clair, point de missive envoyée alors, seuls quelques vers bien à propos.

IV-3-1-3. L’art du spectacle, art du spectaculaire

Les costumes, décors et machineries participent hautement à l’expression de la magnificence consubstantielle aux ballets auliques. Mais si le faste et la somptuosité des ballets devaient être saisissants, c’est également par la véracité de ce qui se jouait sur scène – un feu, des ténèbres mugissants, ou encore l’impétuosité d’une tempête ou d’un orage – que le public devait être surpris. «Les habits des ballets ne sauraient être trop beaux pourvu qu’ils soient faits suivant le sujet... Il faut exactement prendre garde que chacun soit vêtu suivant ce qu’il représente»⁵¹⁵, insiste Nicolas de Saint-Hubert. Les costumes des protagonistes et des troupes semblent ainsi devoir répondre à deux missions fondamentales : éblouir⁵¹⁶ et informer⁵¹⁷. Le démon du feu, incarné par Louis XIII lui-même, portera des habits à dominante rouge et dont les poignets et chevilles seront ornés de langues pointues comme autant de flammèches. Il tiendra également une torche vivace à la main :

il se vestit... de la sorte à desseing de tesmoigner sa bonté à ses sujets, sa puissance à ses ennemis, et sa Majesté aux estrangers ; il sçavoit bien que c’est le propre du feu d’épurer les corps impurs et de réunir les choses homogénées et semblables, separant l’or & l’argent de toute autre matiere moins noble et moins riche, comme c’est le principal desir de Sa Majesté, de rappeler tous ses sujets à leur devoir et de les purger de tous pretextes de desobeissance⁵¹⁸.

Les dieux, quant à eux, ne paraîtront pas – mais les corps de métiers et les peuples étrangers non plus – sans les attributs qui permettent leur identification immédiate. Ramoneur, magicien, apothicaire, fées, nymphes, indiens ou espagnols devront tous être facilement identifiables, sous couvert de faste et de fantaisie.

⁵¹² C’est-à-dire les Espagnols et les Turcs.

⁵¹³ La France les condamnera, selon ces vers, aux galères.

⁵¹⁴ *Vers pour le Roy, représentant un Capitaine Hollandois*, issus du *Ballet des Volleurs* in *Ballets pour Louis XIII. Danse et politique à la cour de France (1610-1643)*, op. cit., p. 218.

⁵¹⁵ Nicolas de Saint-Hubert, *La manière de composer et faire réussir les ballets*, op. cit., p. 18.

⁵¹⁶ Couturières, brodeuses et tailleurs sont sollicités afin de confectionner ces costumes, riches et luxueux, voire de grande extravagance.

⁵¹⁷ Minerve apparaît ainsi, reconnaissable à son casque et sa cuirasse, Mercure à ses chevilles ornées d’une paire d’ailes, Apollon à sa couronne soit constituée de laurier, soit d’or simulant un soleil. Pluton porte un costume noir brodé de flammes argentées, avec à la main les clés des enfers. Zeus chevauche un aigle tout en brandissant la foudre. Les divinités de l’eau (tritons ou sirènes) sont vêtues de toile d’argent, qui rappelle les écailles des poissons, agrémentée d’ornements tels que des coquillages, des fleurs de lotus ou des algues. Les divinités de la forêt (silènes et silvains) ont un costume orné de feuilles, de branches ou de fleurs, quand celles de l’air (zéphires, éoles) revêtent des parures faites de plumes.

⁵¹⁸ Extrait du *Discours au vray du ballet dansé par le Roy* in Paul Lacroix, *Ballets et mascarades de cour de Henri III à Louis XIV (1581-1652)*, op. cit., tome II, p. 104.

Les auteurs des comptes-rendus des ballets se complaisaient parfois à en fournir de longues descriptions :

Alcine...⁵¹⁹ entroit de la forest dans la salle, richement vestue d'une robe de drap d'or frizé et bleu, dont les bords estoient enrichis partout d'une broderie d'étoiles d'or, au milieu de chacune desquelles y avait enchassé une grosse perle. Les manches estoient découpées par de longues bandes reprises de petits boutons esmaillez d'azur : au travers desdites coupures sortait la chemise par gros bouillons, tous parsemez de plusieurs diverses fleurettes nuées de toutes couleurs. Les lamequins qui tombaient du tour de la ceinture en bas, estoient de lamé d'argent battu, ondé et frizé, sur lesquels on voyait force chatons de pierreries bien adjancez, avec des campanes d'or sur chacune pointée d'iceux. La mante qui couvroit ses épaules était d'une gaze d'or et incarnat fort délié, reprise par le devant et lié d'un lacs d'amour sur l'espaule gauche ; sa riche coiffure, faite et ployée en arcade sur arcade, globe sur globe et chevron sur chevron, sur un fond de satin bleu en broderie, relevé d'estoillettes d'or, toutes les arcades couvertes de perles rondes, de gros rubis et de belles emeraudes, si bien mise en œuvre et si artistement, que la manufacture en surpassait la matière...⁵²⁰.

«Rares sont les descriptions aussi finement détaillées, mais d'autres costumes aussi somptueux que celui d'Alcine ont marqué l'histoire du ballet royal»⁵²¹ ; il n'y a qu'à explorer les sources iconographiques pour s'en persuader⁵²². «La splendeur, la fantaisie et l'originalité des costumes sont une chose saisissante»⁵²³. Il ne peut en être autrement dans les ballets royaux ; le luxe vestimentaire est synonyme de puissance.

«Quant aux machines, elles servent d'un grand ornement aux ballets et les décorent extrêmement lorsqu'elles sont belles, bien conduites et mises à propos⁵²⁴ dans le sujet»⁵²⁵. De nombreux ballets illustrent à merveille le rôle donné aux effets visuels, costumes, décors et machines, lors des divertissements de cour. Dans le *Ballet des aventures de Tancrède en la*

⁵¹⁹ Il s'agit de la description du costume du personnage Alcine, néfaste sorcière du *Ballet de Monseigneur le duc de Vandosme* donné quelques mois avant l'assassinat d'Henri IV en 1610.

⁵²⁰ Entrée d'Alcine, *Ballet de Monseigneur le duc de Vandosme* in Paul Lacroix, *Ballets et mascarades de cour de Henri III à Louis XIV (1581-1652)*, op. cit., tome I, p. 245.

⁵²¹ Georgie Durosoir, *Les ballets de la Cour de France au XVII^e siècle ou les Fantaisies et les splendeurs du Baroque*, op. cit., p. 19.

⁵²² Les costumes des ballets de cour sont en général somptueux. Les comptes du roi citent taffetas, soie, satin et brocarts. Voir *Archives curieuses de l'Histoire de France*, publication par F. Danjou, II^e série, tome VI, p. 66. Les toiles d'argent ou d'or étaient elles-mêmes rehaussées par des pierreries, des perles ou broderies précieuses. Les souverains de France n'hésitaient ainsi pas à consacrer des sommes importantes à la conception de ces vêtements d'apparat pourtant éphémères, et ce malgré les temps difficiles que le royaume, en proie aux guerres civiles comme étrangères, pouvait bien connaître. On peut alors constater que ces costumes riches et coûteux, utilisés afin d'impressionner les spectateurs, courtisans et bourgeois, parlementaires ou ambassadeurs étrangers, faisaient partie des dépenses obligatoires et inhérentes au prestige de la Couronne. Véritable point stratégique, le budget alloué aux costumes comme aux autres composantes du ballet de cour se devait d'être conséquent.

⁵²³ Georgie Durosoir, *Les ballets de la Cour de France au XVII^e siècle ou les Fantaisies et les splendeurs du Baroque*, op. cit., p. 17.

⁵²⁴ «De cette réflexion de Saint-Hubert on retiendra la notion de convenance («mise à propos dans le sujet») qui est une des préoccupations majeures des théoriciens de tous les arts classiques». Georgie Durosoir, *Les ballets de la Cour de France au XVII^e siècle ou les Fantaisies et les splendeurs du Baroque*, op. cit., p. 22. Le même souci de «convenance» anime les réflexions de Michel de Pure, théoricien des spectacles : «Il est deux sortes de machines, les unes sont arbitraires et ont leur effet partout où le poète s'en veut servir. Les autres sont nécessaires ou pour la perfection, ou pour l'intelligence du sujet... Elles ont deux beautés : la première est l'extérieure, qui frappe les sens par la surprise des nouveaux objets qu'elle dérober aux yeux contre l'attente du spectateur... Mais la seconde bien que plus obscure, est bien plus forte et plus spirituelle, et consiste dans l'invention des ressorts et des mouvements. C'est l'âme de ces enchantements naturels». Michel de Pure (Abbé), *Idée des spectacles anciens et modernes*, op. cit., p. 301.

⁵²⁵ Nicolas de Saint-Hubert, *La manière de composer et faire réussir les ballets*, op. cit., p. 21.

*forêt enchantée*⁵²⁶ (1619), le spectacle se déroulait dans la grande salle du Louvre. Au fond de celle-ci, sur une toile tendue, était peinte Jérusalem assiégée, flanquée d'une forêt peuplée de monstres, dans laquelle Tancrede s'avancit seul :

alors la scène parut toute enflammée par une palissade de feu que l'on y vit représenter. [Lorsque la flamme disparut tout d'un coup] le théâtre fut rempli de ténèbres... Alors on ouit de grands bruits, hurlements et rugissements avec tonnerres et éclairs après lesquels furent ouies plusieurs voix plaintives représentant les âmes qui se séparaient des corps⁵²⁷.

Les décors participent donc également de la richesse du spectacle ; ils n'en ressortent pas moins, eux aussi, de cette tentative de rester au plus proche que possible de la vérité, au-delà du fantasque, de l'onirique et du merveilleux :

[...] montagnes enneigées, grottes profondes, forêts touffues d'où sortent indifféremment monstres, magiciens ou soldats. Les jardins enchantés se transforment en déserts hostiles et les gracieux chevaliers, eux-mêmes, peuvent être métamorphosés en nains hideux et contrefaits. [...] Les divinités surgissent de l'océan ou des nues, selon leur fonction dans la mythologie, paraissent sur des chars ailés ou bien tirés par des dragons, des hiboux, des dauphins... Le tonnerre gronde, la foudre jupitérienne s'abat sur les hommes irrespectueux ou rebelles, magiciens et ensorceleuses se jouent des destins humains. On imagine l'armée de menuisiers, de plâtriers, de peintres, qui s'active dans les jours qui précèdent la représentation d'un ballet royal⁵²⁸.

Voici, à ce propos, comment est décrite la première scène du *Ballet de la délivrance de Renaud*, joué en 1617 :

Renault (représenté par Monsieur de Luynes, premier gentilhomme de la chambre de sa Majesté...) estoit couché sur l'herbe et sur les fleurs, au dedans d'une grotte enfoncée dans le milieu [d'une] montagne. [...] A chacun des costez de ceste montaigne estoit une roche se perdant dans les nues, qui sembloient rouler au-dessus. Et tout ensemble avec les bocages des costez (où se cachait le corps de la musique...) occupoit la largeur de la grande salle du Louvre, où fut faite ceste action. Pas un ne vist ceste montaigne ornée d'une si bizarre beauté, rempli de personnes si inventivement masquées et vestues, et si claire les brillans et broderies rejaillissantes contre les flambeaux opposez, qui ne creust estre en quelque agreable songe, ou qui ne prist pour Demons veritables ceux qui les representoyent seulement⁵²⁹.

Comme le note Georgie Durosoir, «cette description permet d'imaginer la profusion des éléments du décor initial, avec les vastes structures, comme montagnes et grottes capables d'héberger un nombre important de musiciens ; avec les décors de bosquets environnants et de prés sur lesquels évoluaient les principaux personnages»⁵³⁰. L'imbrication des actions dansées, gestes et déplacements des personnages avec la machinerie, apparaît également clairement dans certaines narrations :

comme Tancrede commençoit à faire quelque cadence, il vit naistre à ses pieds un grand cyprez qui s'esleva tout à coup au milieu du théâtre comme si quelque Demon l'y fust venu porter... Sur l'escorce du cyprez se voyoient escrites les mesmes paroles que les voix plaintives avoient

⁵²⁶ Dont les décors et les machines étaient de Francine, architecte et ingénieur du roi.

⁵²⁷ Extrait de la *Relation du grand ballet au Roy* in Paul Lacroix, *Ballets et mascarades de cour de Henri III à Louis XIV (1581-1652)*, op. cit., tome II, p. 180.

⁵²⁸ Georgie Durosoir, «Danser, la grande affaire du règne : le ballet de cour» in *Louis XIII musicien et les musiciens de Louis XIII*, op. cit., p. 72-73.

⁵²⁹ Extrait du *Discours au vray du ballet dansé par le Roy* in Paul Lacroix, *Ballets et mascarades de cour de Henri III à Louis XIV (1581-1652)*, op. cit., tome II, p. 103.

⁵³⁰ Georgie Durosoir, «Danser, la grande affaire du règne : le ballet de cour» in *Louis XIII musicien et les musiciens de Louis XIII*, op. cit., p. 73.

chantées. Tancrede s'approcha en dansant, et ayant leu les caracteres, donna un grand coup d'espée au cyprez en cadence et en coupa une branche dont sortit du sang⁵³¹.

La splendeur visuelle s'accompagne également, dans le ballet de cour, de magnificence auditive. Dans les grands ballets royaux, les trois entités musicales de la Maison du Roi, Chambre, Chapelle et Écurie, se réunissaient bien souvent. Les instrumentistes et chanteurs prenant part au spectacle se trouvaient alors très nombreux, comme en témoignent les lignes suivantes :

rien n'estoit encore paru qu'une si grande perspective de palais et paysage recullé, qui cachoit le jardin d'Armide à tous les spectateurs, quand on entendit un grand concert de musique, dont les concertans estoient cachez et pouvoient neanmoins voir toute l'assemblée au travers des feuillages qui les couvroient. Ceste musique, composée de soixante et quatre voix, vinct-huit violles, et quatorze luths, estoit conduite par le sieur Mauduit, et tellement concertée qu'il sembloit que tout ensemble ne fust qu'une voix⁵³².

Outre ce que les décors, les machineries et les costumes rendaient visibles et compréhensibles aux spectateurs, il y avait donc cette importante troupe de musiciens cachés, invisibles. La magie de leur concert s'exerçait alors plus fortement et prenait tout son sens ; «on peut imaginer la puissance sonore réalisée par quarante-deux instruments et soixante-quatre voix, mais aussi le chatolement des timbres mêlés des luths et des violes avec les voix mixtes»⁵³³. Lors de tels spectacles, «la participation musicale était constante et variée ; des symphonies précédaient le lever de la toile qui allait révéler les décors, avant la première entrée. Elles pouvaient être jouées par tous les musiciens présents, c'est-à-dire des timbres instrumentaux variés, mêlant cordes, bois et cuivres, ou bien, selon le caractère recherché, par un groupe seulement»⁵³⁴. Les récits vocaux étaient généralement accompagnés d'une musique de luth, de guitare, de théorbe ou d'un petit ensemble instrumental, tandis que les violons étaient prioritairement dévolus à la danse. On recherchait des effets particuliers, des connotations spécifiques : «les hautbois étaient censés représenter les divinités marines, alors que les flûtes s'accordaient bien aux sylvains, satyres et autres habitants des forêts. Les chœurs, qui simulaient couramment les musiques célestes, chantaient aussi les démons ou les monstres»⁵³⁵. Les cordes pouvaient alors servir à dresser une atmosphère onirique ou feutrée, les cuivres à brosser des moments de grande solennité, des victoires ou des entrées, rendant encore une fois le spectacle plus réel, plus vivant, plus saisissable, plus fastueux, et affirmant toujours plus fortement la grandeur de la monarchie française aux yeux du monde. Tous les

⁵³¹ Extrait de la *Relation du grand ballet au Roy* in Paul Lacroix, *Ballets et mascarades de cour de Henri III à Louis XIV (1581-1652)*, op. cit., tome II, p. 182.

⁵³² Extrait du *Ballet des chevaliers François et Béarnois* in Paul Lacroix, *Ibid.*, tome I, p. 102.

⁵³³ Georgie Durosoir, «Danser, la grande affaire du règne : le ballet de cour» in *Louis XIII musicien et les musiciens de Louis XIII*, op. cit., p. 76.

⁵³⁴ *Ibid.*, p. 78.

⁵³⁵ *Ibidem*.

éléments de la représentation convergent ainsi vers un point : la glorification du souverain. Le ballet de cour est construit pour émerveiller, intimider, en tout cas surprendre⁵³⁶.

IV-3-2. Le ballet au service du culte monarchique

«Le ballet avait un rôle politique important ; il s’agissait d’établir l’autorité du roi aux yeux de ceux qui la contestaient»⁵³⁷. Aussi, il n’est pas de ballet royal qui ne soit, sinon ostensiblement, du moins implicitement politique⁵³⁸. Tous comportent des allusions plus ou moins appuyées aux événements contemporains : aux différends ou aux alliances avec les pays voisins, aux luttes intérieures, aux cabales de certains nobles, aux guerres de religion, voire aux rivalités entre princes. Tous concourent également aux mêmes desseins. Persuadés, comme nombre de leurs contemporains, que la musique exerce une influence magique et pacificatrice sur les esprits, les souverains et souveraines se donnent les moyens, via de tels spectacles, de divertir et de détourner les grands seigneurs des intrigues, complots et entreprises séditeuses. Le ballet de cour, s’il permettait ainsi d’assurer l’unité et la paix au sein de la cour et du royaume, constituait également une “arme diplomatique”, un moyen de s’adresser aux monarques étrangers par le biais de leurs ambassadeurs, et d’exposer la souveraineté de la France, ou les décisions prises en matière de diplomatie internationale. C’était toutefois aussi, et surtout, une manière de mettre en représentation le pouvoir monarchique, par l’identification du roi et de sa famille, à des figures mythiques, mythologiques ou allégoriques⁵³⁹, symboles de puissance infinie. «Le pouvoir s’y trouvait représenté⁵⁴⁰ doublement : “présenté à nouveau”, dans un autre espace, et “montré”,

⁵³⁶ Valérie Folliot appelle cela la «théo-politique du corps glorieux». Valérie Folliot, «Le costume comme support d’inscription», <http://www.dansez.com/iufm/costume.html>. Le roi, en incarnant un héros ou plus particulièrement un Dieu tisse un mythe autour de sa personne et renforce plus fermement l’idée d’une souveraineté de droit divin.

⁵³⁷ Margaret M. Mac Gowan, *L’art du ballet de cour en France 1581-1643*, op. cit., p. 175. La chorégraphie elle-même participait à la glorification du souverain : les pas ordonnés des danseurs représentaient l’image de l’ordre social et des hiérarchies, symbolisaient l’harmonie des sphères : «Des philosophes tels que Binet et Baudoin, conscients des rapports étroits entre la musique et la danse, ont attribué plus particulièrement à cette dernière le pouvoir d’imiter l’harmonie des sphères ou le “bransles des cieux”. Ils voyaient l’origine divine de la danse dans le bal des astres». *Ibid.*, p. 20.

⁵³⁸ «Si certains ballets cachent leurs intentions politiques derrière des sous-entendus plus ou moins limpides pour les contemporains, d’autres affirment dès leur titre la volonté de louer la valeur du monarque français, de citer la France en exemple au monde civilisé, de prédire au royaume un avenir de puissance universelle. Les ballets conçus pour célébrer une véritable liturgie de la monarchie connaîtront une faveur particulière entre 1635 et 1643 ; dans cette période, en effet, l’autorité difficilement contestée de Richelieu conforte la monarchie française dans une position dominante en Europe et les linéaments de l’absolutisme louis-quatorzien sont déjà solidement tissés». Georgie Durosoir, *Les ballets de la Cour de France au XVII^e siècle ou Les Fantaisies et les splendeurs du Baroque*, op. cit., p. 49.

⁵³⁹ L’ouvrage de référence sur la question reste encore celui de Françoise Bardon, *Le Portrait mythologique à la cour de France sous Henri IV et Louis XIII. Mythologie et politique*, op. cit..

⁵⁴⁰ Voir l’analyse du concept de représentation et de sa mécanique donnée par Louis Marin dans *Le Portrait du roi*, Paris, Editions de Minuit, 1981.

“manifesté”, dans l’étendue de sa puissance. Car se dire puissant, c’est déjà exercer cette puissance»⁵⁴¹.

L’esprit du ballet royal, c’est donc d’abord la splendeur ; cette dernière devant faire écho à la grandeur de la France et de son souverain, devant en être à la fois le reflet et la proclamation. A ces fins, les arguments des ballets royaux empruntèrent bien souvent aux légendes et mythes de l’Antiquité⁵⁴², ainsi qu’aux épopées plus contemporaines, leurs personnages divins ou malfaisants et leurs attributs magiques, leurs preux chevaliers et leurs sorcières néfastes, leurs pouvoirs et leurs exploits, dont ils transposèrent aisément la signification et la symbolique à des fins de propagande politique. Le roi – Henri IV, mais plus encore Louis XIII – apparaîtra tour à tour sous les traits d’Hercule⁵⁴³, de Jupiter⁵⁴⁴, de Mars⁵⁴⁵ ou de Mercure⁵⁴⁶, mais également du Soleil⁵⁴⁷, du Chef des Forgerons autrement dit Vulcain⁵⁴⁸, et même de Neptune⁵⁴⁹ ; «ses triomphes, sa gloire et ses victoires étaient annoncées au monde entier par la Renommée⁵⁵⁰ qui incitait tous les peuples, les quatre parties du monde⁵⁵¹, à venir rendre hommage au plus grand roi de la terre»⁵⁵². La reine prendra les traits de Junon, les dames de sa suite ceux d’autant de nymphes, naïades ou néréides. Quant aux Seigneurs, ils seront transformés tantôt en chevaliers de la Terre Sainte, tantôt en tritons, ou bien encore en monstres et démons qu’il s’agira de combattre, ou en prisonniers qu’il faudra délivrer. «Sous forme de simples comparaisons et assimilations ou sous forme de *personae* véritables, les facettes de ces identités successives concouraient à donner une idée

⁵⁴¹ Marie-Claude Canova-Green (éd.), *Ballets pour Louis XIII. Danse et politique à la cour de France (1610-1643)*, op. cit., p. XI.

⁵⁴² «La plupart des thèmes dansés renvoient à des thèmes identiques ou analogues, exploités dans les Entrées. Ici comme là, même dialectique des différents arts, même vocabulaire, même idéologie». Françoise Bardou, *Le Portrait mythologique à la cour de France sous Henri IV et Louis XIII. Mythologie et politique*, op. cit., p. 223.

⁵⁴³ Dans le *Ballet des quatre Monarchies chrestiennes* (1635) ou celui *De la prospérité des armes de la France* (1641).

⁵⁴⁴ Dans le *Ballet de la Reine, tiré de la fable de Psyché* (1619), et celui *De la Reine représentant les fêtes de Junon la Nocière* (1623) ; clémence et justice, les qualités de Louis XIII sont celles de Jupiter.

⁵⁴⁵ Dans le *Ballet de la Marine* (1635).

⁵⁴⁶ Dans le *Ballet des quatre Monarchies chrestiennes* (1635), par exemple.

⁵⁴⁷ Dans les ballets donnés à Tours et à Pau par Catherine de Bourbon, sœur du roi tel celui *Des chevaliers françois et béarnois représenté devant Madame, à Pau, le 23^e jour d’Aoust 1592*, mais également dans le *Ballet des Douze dames couronnées de myrtes* donné en 1601, ou dans le *Ballet de la Reine représentant le Soleil* (1621) ainsi que dans les *Ballet de la Reine dansé par les Nymphes des jardins* (1624) et *Ballet des Nymphes bocagères de la forêt sacrée* (1627).

⁵⁴⁸ Dans le *Ballet du Roi d’Apollon* (1621).

⁵⁴⁹ Dans le *Ballet de la Marine* (1635).

⁵⁵⁰ Dans les *Ballet de la Marine* – où nous avons déjà évoqué le rôle de Renommée, voir infra p.13 – *Ballet des quatre Monarchies chrestiennes*, *Ballet de la Félicité* (1639), *Ballet des réjouissances* (1639), *Ballet des Triomphes* (1643).

⁵⁵¹ Dans les *Ballet dansé à Dijon* (1627), *Ballet de la puissance de l’Amour* (1633), *Ballet des quatre Monarchies chrestiennes*, *Ballet de la vieille cour*, *Ballet de la Marine*, *Ballet de la Félicité*, *Ballet des réjouissances*, *Ballet des triomphes*, etc.

⁵⁵² Margaret M. Mac Gowan, *L’art du ballet de cour en France 1581-1643*, op. cit., p. 187-188.

de l'essence de la royauté, à cerner son champ d'action dans l'histoire, voire à dessiner la personnalité du prince»⁵⁵³.

C'est ainsi qu'en 1618, dans le *Ballet de la furie de Roland*, Louis XIII tint le rôle du Chasseur. Ce personnage renvoyait, au plan personnel, à une activité adorée du roi⁵⁵⁴, mais «s'approfondissait par transposition au plan du mythe antique, en évocation des troubles du royaume»⁵⁵⁵. Dans ce même ballet, la guérison de Roland par Astolfe fut utilisée afin de “représenter” les bienfaits du gouvernement du jeune souverain, ainsi que le soulagement du royaume après l'assassinat du maréchal d'Ancre, véritablement néfaste pour la France, assassinat commandité par Louis XIII lui-même. Un an auparavant, l'épisode de la délivrance de Renaud tiré de l'œuvre du Tasse fut convoqué dans le *Ballet du Roi*⁵⁵⁶, afin de mettre en avant la détermination du jeune Louis à reprendre des mains de sa mère⁵⁵⁷ son trône et son pouvoir, et à renverser Concini quand, en 1619, les aventures de Tancrède dans la forêt enchantée⁵⁵⁸ servirent à justifier le verdict du procès en sorcellerie de Leonora Galigai. L'actualité se mêle ainsi volontiers à la légende et si les ballets de 1617, 1618 et 1619, premiers ballets du règne de Louis XIII, font de fréquentes allusions aux succès du tout jeune souverain, d'autres ballets s'inscriront également dans l'actualité politique et feront référence aux événements importants : le mariage de Madame, en 1615, l'intronisation de Louis XIII, ou diverses victoires à fêter ou campagnes à justifier. En 1621, le recours au mythe apollinien illustre l'influence bénéfique du duc de Luynes, favori de Louis XIII, sur les affaires de l'Etat⁵⁵⁹. Quelques jours plus tard, la référence au roi-soleil chante la gloire du règne-même du souverain⁵⁶⁰. En 1635, c'est obéissant aux mêmes desseins que le créateur du *Ballet de la Marine* incorpore Neptune, le Dieu aquatique, au récit ; lequel proclame la forte volonté de Louis XIII de «soumettre à [s]a fortune tout l'Empire des flots»⁵⁶¹.

⁵⁵³ Marie-Claude Canova-Green (éd.), *Ballets pour Louis XIII. Danse et politique à la cour de France (1610-1643)*, op. cit., p. XI.

⁵⁵⁴ La passion que vouait Louis XIII à cette activité le conduisit d'ailleurs à composer lui-même un ballet sur le thème de la chasse aux merles intitulé le *Ballet de la Merlaison*, en 1635.

⁵⁵⁵ Marie-Claude Canova-Green (éd.), *Ballets pour Louis XIII. Danse et politique à la cour de France (1610-1643)*, op. cit., p. XI.

⁵⁵⁶ Il s'agit du *Ballet du Roi de la délivrance de Renaud* (1617).

⁵⁵⁷ L'auteur du livret écrivit ainsi que «outre que sa Majesté voulut faire voir à la Reyne sa femme, quelque représentation des feux qu'il sentoit pour elle, il se vestit [en démon du feu] a desseing de tesmoigner sa bonté a ses sujets, sa puissance a ses ennemis, & sa Majesté aux estrangers, il sçauoit bien, que c'est le propre du feu d'épurer les corps impurs & de réunir les choses Homogénées & semblables, [...] comme c'est le principal desir de sa Majesté de rapeler tous ses sujets a leur deuoir, & les purger de tous pretextes de desobeissance». *Discours au vray du Ballet dansé par le Roy*, in *Ballets pour Louis XIII. Danse et politique à la cour de France (1610-1643)*, op. cit., p. 71.

⁵⁵⁸ Il s'agit du *Ballet du roi sur l'aventure de Tancrède en la forêt enchantée* (1619).

⁵⁵⁹ Dans le *Ballet du Roi d'Apollon* (1621).

⁵⁶⁰ Dans le *Ballet de la Reine représentant le Soleil* (1621).

⁵⁶¹ Vers extraits du *Ballet de la Marine* in *Ballets pour Louis XIII. Danse et politique à la cour de France (1610-1643)*, op. cit., p. 299.

Le recours à l'allégorie s'avérait donc indispensable, car seule apte à rendre compte de l'indicible. Loin de n'être qu'un voile illusionniste et mensonger, elle s'avérait l'unique manière d'exprimer la vérité du souverain et de son action⁵⁶². Comme le Père Ménestrier devait le souligner plus tard,

souvent sous des allegories ingenieuses on represente les évenemens qui font le bon-heur de l'Etat, pour en faire goûter aux peuples toutes les douceurs, sous les appas du plaisir & du divertissement qui les leur rendent plus sensibles⁵⁶³.

Ne restait plus aux spectateurs qu'à lire entre les lignes, en filigrane, le message politique qui leur était adressé. Des vers d'accompagnements, sorte de petits recueils de vers distribués au public avant la représentation, pouvaient alors permettre une meilleure compréhension et assimilation du message contenu dans le ballet. Ils constituaient en même temps «un autre lieu d'expression de la louange royale»⁵⁶⁴, puisqu'ils contenaient certaines strophes qui accompagnaient les évolutions chorégraphiques des danseurs. Les vers suivants, symbolisant le jeune souverain ayant revêtu son costume de chasseur, affirment ainsi la toute nouvelle puissance du roi :

Tel que ces grands chasseurs dont le bras indompté
De monstres autrefois purgea toute la terre,
Pour asseurer le front du peuple espouventé
Aux plus fiers animaux je viens faire la guerre⁵⁶⁵.

Dans un autre ballet, c'est à la Reine-mère, momentanément réconciliée avec son fils, que l'on adresse des paroles élogieuses, et à travers elle, que l'on encense le souverain. «L'allégorie de la Beauté s'adresse à Marie de Médicis, selon une convention de la littérature de Cour qui veut que les femmes de la famille royale soient toujours parées de toutes les grâces physiques (comme de toutes les vertus morales)»⁵⁶⁶ :

Je sçay bien que les immortels
Reconnoissent tout mon empire,
Et que rien ça bas ne respire
Qui ne me donne des autels ;
Mais je quitte cette puissance,
Et me range à l'obéissance
D'un juste et d'un aymable Roy,
De qui l'âme en vertus feconde,
Reçoit autant de vœux de moy
Que j'en reçois de tout le monde⁵⁶⁷.

⁵⁶² Voir Marie-Claude Canova-Green (éd), *Ballets pour Louis XIII. Danse et politique à la cour de France (1610-1643)*, op. cit., p. XIX.

⁵⁶³ Claude-François Ménestrier, *Des ballets anciens et modernes selon les règles du théâtre*, op. cit., Préface, p. éiij.

⁵⁶⁴ Georgie Durosoir, «Danser, la grande affaire du règne : le ballet de cour» in *Louis XIII musicien et les musiciens de Louis XIII*, op. cit., p. 71.

⁵⁶⁵ Vers pour le *Ballet du Roy, représentant la furie de Roland* in *Ballets pour Louis XIII. Danse et politique à la cour de France (1610-1643)*, op. cit., p. 103.

⁵⁶⁶ Georgie Durosoir, «Danser, la grande affaire du règne : le ballet de cour» in *Louis XIII musicien et les musiciens de Louis XIII*, op. cit., p. 71.

⁵⁶⁷ Vers extraits du *Ballet de la Reyne*, 1618, in Paul Lacroix, *Ballets et mascarades de cour de Henri III à Louis XIV (1581-1652)*, tome II, p. 137.

Dans le ballet de cour, les mêmes symboles, les mêmes allégories, les mêmes lieux communs étaient utilisés jour après jour, spectacle après spectacle, afin de célébrer le roi, d'en édifier le culte. Ces images étaient également utilisées, à l'identique, dans les entrées royales ou dans les feux d'artifice. Ne faisant que répéter à plus grande échelle ce qu'on trouvait déjà dans les représentations chorégraphiques, ces divertissements qui se déroulaient dans la rue pouvaient néanmoins toucher plus facilement et plus largement le cœur même de la population française. Car tous avaient bien un même but :

[...] le visible de la représentation, et le spectacle dans son ensemble, étaient pensés et construits pour servir de médiation vers un autre sens, vers d'autres niveaux de sens. Le spectacle permettait au spectateur de passer du sens premier du visible, à d'autres sens abstraits ou spirituels [...] L'allégorie mythologique était à l'époque de Louis XIII ce que l'on appelle un «lieu commun», une image de mémoire, qui structurait l'imagination et la pensée commune, un «lieu» partagé, inscrit dans l'imaginaire de chacun et compris par tous⁵⁶⁸ : l'allégorie mythologique avait été largement diffusée à la Renaissance, par les poètes, les historiens et les lettrés, puis par la gravure. Elle était, de plus, systématiquement employée dans les spectacles de cour et les décors de palais, depuis François I^{er}. Dans la première partie du XVII^e siècle, elle était devenue un modèle, qui se déclinait dans les différents spectacles⁵⁶⁹.

Les images théâtrales du roi et de la reine, de leurs rapports au peuple (sentiment de justice et de magnanimité), de leurs valeurs (tels que le courage, la probité, la vaillance, etc.), étaient depuis sans cesse réutilisées jusqu'aux règnes d'Henri IV et de son fils. Malgré tout, «loin d'en épuiser la signification, la récurrence ballet après ballet des mêmes images et portraits la redoublait au contraire et la légitimait par l'effet d'entraînement propre à la répétition»⁵⁷⁰, perçue «comme une conséquence de leur véracité, une garantie de leur réalité»⁵⁷¹. Le pouvoir royal s'attachait toujours, à l'instar de la régente Catherine de Médicis⁵⁷², à mettre en pratique le principe machiavélien, selon lequel gouverner, «c'est faire croire» ; «la manipulation des images visait expressément à persuader non seulement de la toute-puissance du monarque, mais encore des vertus bénéfiques pour le royaume de cette toute-puissance royale, en rehaussant des couleurs d'un imaginaire fantasmé une illusion politique de fait. [... Aussi,] ce qui aurait pu devenir routine intellectuelle, révélatrice de sclérose dans l'invention, relevait au contraire d'une recherche concertée de redondance aux fins de propagande»⁵⁷³. Comme l'a

⁵⁶⁸ Voir à ce sujet Francis Goyet, *Le sublime du «lieu commun». L'invention rhétorique dans l'Antiquité et à la Renaissance*, Paris, Champion, 1996.

⁵⁶⁹ Anne Surgers, «Les cadences et bransles de Cieux, spectacles, fêtes et cérémonies à l'époque de Louis XIII» in *Au temps de Louis XIII*, op. cit., p. 151-152.

⁵⁷⁰ Marie-Claude Canova-Green (éd.), *Ballets pour Louis XIII. Danse et politique à la cour de France (1610-1643)*, op. cit., p. XII.

⁵⁷¹ Pierre Ronzeaud, *Peuple et représentations sous Louis XIV*, Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence, p. 395. Référence empruntée à Marie-Claude Canova-Green (éd.), *Ballets pour Louis XIII. Danse et politique à la cour de France (1610-1643)*, op. cit., p. XIII.

⁵⁷² Sur l'influence de Catherine de Médicis sur l'émergence du ballet de cour et la fonction médiatique de ces spectacles, voir également Marie-Joëlle Louison-Lassablière, «Idéologie et propagande dans les livrets de ballets à la cour des Valois» in *Spectacles et pouvoirs dans l'Europe de l'Ancien Régime (XVI^e-XVIII^e siècle)*, op. cit., pp. 61-78.

⁵⁷³ Pierre Ronzeaud, *Peuple et représentations sous Louis XIV*, Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence, p. 395. Référence empruntée à Marie-Claude Canova-Green (éd.), *Ballets pour Louis XIII. Danse et politique à la cour de France (1610-1643)*, op. cit., p. XIV.

démontré Gérard Ferreyrolles⁵⁷⁴, la répétition faisant du “connaître” un “reconnaître”, «le pouvoir politique cesse d’être perçu pour ce qu’il est pour devenir en effet ce qu’il représente ou veut être»⁵⁷⁵.

En prêtant les traits héroïsés d’Hercule, de Jupiter ou d’Apollon au souverain français, le parant des attributs et pouvoirs divins, le ballet de cour reflétait «ainsi l’aspiration de la monarchie au pouvoir absolu»⁵⁷⁶. Cependant, ces “représentations”, ces figures n’étaient pas toujours “fidèles” au modèle qu’elles souhaitaient pourtant sublimer, et ne réussissaient pas forcément à «épuiser l’essence transcendante du pouvoir»⁵⁷⁷. L’auteur d’un *Ballet dansé en la ville de Bordeaux*, en septembre 1620 fit tout au contraire reposer ses «vers chantez en la présence du roi» sur la prise de conscience «du caractère ineffable de l’identité royale, au point de rejeter *in fine* la foule des rapprochements mythologiques vainement invoqués»⁵⁷⁸ :

J’aperçoy le grand Mars tout couronné de palmes
Marcher en ces bas lieux :
[...]
Non, non, ce n’est point Mars, il n’a point tant de grâce
D’attraits, ni de valeur :
C’est Louys, le je voy, qui porte sur sa face
La marque du vainqueur.

Je voy le blond Phœbus qui quitte sa carriere
Pour s’approcher de nous :
[...]
Non, ce n’est point Phœbus, il n’a point tant de lustre,
Tant d’esclat, ni de feux :
C’est Louys, je le voy, qui glorieux le frustre
De l’honneur de ses vœux⁵⁷⁹.

Il n’en reste pas moins que ces portraits du souverain, mythologiques ou non, dressés et diffusés par le biais du ballet aulique, proposaient aux spectateurs, voire au roi lui-même, «une icône de monarque absolu, à laquelle l’assistance était conviée à adhérer comme à la réalité»⁵⁸⁰.

⁵⁷⁴ Gérard Ferreyrolles, *Pascal et la raison politique*, Paris, PUF, 1984. Référence empruntée à Marie-Claude Canova-Green (éd.), *Ballets pour Louis XIII. Danse et politique à la cour de France (1610-1643)*, op. cit., p. XIII.

⁵⁷⁵ Marie-Claude Canova-Green (éd.), *Ballets pour Louis XIII. Danse et politique à la cour de France (1610-1643)*, op. cit., p. XIV.

⁵⁷⁶ *Ibid.*, p. XII.

⁵⁷⁷ *Ibidem.*

⁵⁷⁸ *Ibidem.*

⁵⁷⁹ *Ballet dansé en la présence du Roy, princes et seigneurs de sa court en la ville de Bourdeaux* in Paul Lacroix, *Ballets et mascarades de cour de Henri III à Louis XIV (1581-1652)*, op. cit., tome II, p. 248-249.

⁵⁸⁰ Marie-Claude Canova-Green (éd.), *Ballets pour Louis XIII. Danse et politique à la cour de France (1610-1643)*, op. cit., p. XIII.

IV-3-2-1. Comme un Soleil au plus haut des Cieux

«La conception du prince, au temps d'Henri IV et de Louis XIII, c'est d'abord dans les pièces de circonstance et la littérature qu'on la déchiffre, – une vulgarisation énorme, le prêt-à-penser du bon et fidèle sujet. Dans ce bréviaire à l'année, à la semaine ou au mois, quelques thèmes⁵⁸¹ reviennent, systématiquement, constamment répétés, et, malgré des variantes, identiques au cours des deux règnes»⁵⁸². Un extrait d'un Panégyrique de 1590 résumera ce concept en ces termes :

en sa proïesse et preud'homme Royale, résident toutes les marques d'un tresgrand Empereur, telles que vous les trouvez descriptes par les Historiographes ès personnes d'Alexandre le Grand, Annibal, Pyrrhus, Scipion et autres Capitaines... il peut s'adapter fort à propos le dire de Cesar, "veni, vidi", y adjoutant selon l'advis de l'Empereur Charles V. "Dominus Deus vicit"⁵⁸³.

Toutefois, qu'ils descendent d'Hercule, de Jupiter ou qu'ils s'apparentent à Alexandre ou César, la véritable origine des rois de France est Dieu⁵⁸⁴ : «de Dieu seul ils détiennent leur pouvoir»⁵⁸⁵, Dieu seul est puissant : «La providence divine conduit nostre Roy comme par le fil de Ariadné, en toutes ses entreprinses et desseins»⁵⁸⁶. Fils de Jupiter, Hercule ou Apollon, c'est néanmoins plus des attributs de ces Dieux que les auteurs des entrées, ballets et épîtres revêtent nos rois. Et pour cause, «la mythologie profane ne contredit pas la réalité du roi, très-chrétien, elle n'en est que l'expression culturelle et la signification politique. D'où la contamination de deux vocabulaires qui expriment la même réalité : Dieu a envoyé à la France ce beau soleil levant, pour chasser tous les brouillars, et espesses nuées de confusion»⁵⁸⁷, lit-on dans un discours de 1590.

Ainsi, parmi les divinités convoquées dans les ballets de cour, le Soleil, «trop souvent considéré par les historiens comme devise réservée à Louis XIV»⁵⁸⁸, est peut-être le symbole

⁵⁸¹ «En fait, le thème est sacrifié dans les deux règnes au profit d'une continuité qui lui est apparentée structurellement et qui est la continuité de l'histoire et de l'héroïsme». Françoise Bardon, *Le Portrait mythologique à la cour de France sous Henri IV et Louis XIII. Mythologie et politique*, op. cit., p. 254.

⁵⁸² *Ibid.*, p. 253.

⁵⁸³ *Panégyric au tres-chrestien Henry III. Roy de France et de Navarre. Par le S.D.I.E.S.L.*, Tours, 1590, cité par Françoise Bardon, *Ibid.*, p. 254.

⁵⁸⁴ Le Roi était presque Dieu pour le peuple ; «à ses yeux, il était tout grand, tout beau, tout juste, tout puissant. Il était le Grand Libérateur qui les délivrait de tous maux, le vainqueur inévitable dans tous les combats. Sa naissance le séparait du reste des humains, il était incontestablement un être supérieur. Du point de vue politique, la royauté constituait l'élément stable d'où rayonnaient des bienfaits dans un monde toujours en branle ; il était en résumé la source d'abondance, d'harmonie et de paix. Le roi représentait Dieu sur la Terre et était responsable de ses actions seulement devant lui. La doctrine du droit divin le mettait au-dessus de toute loi et c'est cet aspect de la royauté qui est développé par les fêtes de cour sous forme de symboles, d'images soutenues [et] d'allégories [...]». Margaret M. Mac Gowan, *L'art du ballet de cour en France 1581-1643*, op. cit., p. 175.

⁵⁸⁵ *Panégyric au tres-chrestien Henry III. Roy de France et de Navarre. Par le S.D.I.E.S.L.*, Tours, 1590, cité par Françoise Bardon, *Le Portrait mythologique à la cour de France sous Henri IV et Louis XIII. Mythologie et politique*, op. cit., p. 254.

⁵⁸⁶ *Ibidem.*

⁵⁸⁷ *Ibidem.*

⁵⁸⁸ Margaret M. Mac Gowan, *L'art du ballet de cour en France 1581-1643*, op. cit., p. 182.

le plus employé pour représenter tant Henri IV que Louis XIII⁵⁸⁹. Le thème du roi Soleil est complémentaire au concept même de monarchie absolue de droit divin : «apprenez que ce n'est pas plus grād prodige d'estre sans soleil, que d'estre sans Roy. Le Roy est le soleil de la terre, comme le soleil le Roy des estoilles du ciel»⁵⁹⁰. Et voici esquissée une morale du bon et fidèle courtisan : «quiconque suit son Roy, ne peut cheminer en ténèbres, parce qu'il est le Soleil qui rend splendides et lumineux ceux qui l'assistent, seulement par la reverbération de sa Royale presence»⁵⁹¹. Comme le note Françoise Bardon, l'esprit de la cour du Roi-Soleil, à Versailles, est déjà exprimé ici.

Voicy (quel heur et quelle joye)
Ton Roy qui flambe par la Voye,
Comme un Soleil au haut des Cieux :
Et qui parmy ses Gentils-hommes,
Comme un demy-Dieu sur les hommes
Vient esclairer devant tes yeux⁵⁹².

La cour représente le Ciel, les princes les astres, et le roi le Soleil autour duquel ces planètes gravitent. Ils constituent tous ensemble une image réduite de l'équilibre planétaire : «les Princes de sang sont les vrayes planetes du Ciel de la France, qui n'ont point de lumière qu'autant qu'ils accompagnent leur Roy, qui est leur vray Soleil»⁵⁹³. La même comparaison au système solaire et à son fonctionnement «est poussée dans ses conséquences politiques : le roi, qui est tout-puissant, comme le soleil, doit faire participer⁵⁹⁴ les Princes à son rayonnement»⁵⁹⁵ (c'est-à-dire à son gouvernement⁵⁹⁶) :

si ce que le Soleil est au ciel, les Roys le sont en la terre, cela s'entend que ce que celuy la fait envers les Planettes, celuy cy le doit faire a l'endroit des Princes, de son royaume. Or nous voyons que le Soleil ne retire des autres Planettes sa clarté : le Roy ne doit donc point refuser la splendeur de sa Majesté aux princes qui l'environnent, et qui comme de belles nuées opposées à ce brillant Soleil, luy donnent l'occasion de produire le bel Arc en Ciel de sa grandeur royale⁵⁹⁷.

⁵⁸⁹ «Même en 1691 C. F. Menestier fait placer la transcription «Ortus Solis Gallici» sur le revers de la Médaille de Louis XIII dans son *Histoire du Roy Louis le Grand*. Il est aussi le symbole le plus employé dans les entrées royales ; voir, par exemple, les entrées à Rouen, 1588 ; à Lyon, 1595 ; à Soissons, 1618 ; à Lyon, 1622 ; à Paris, 1622 et 1629». Margaret M. Mac Gowan, *L'art du ballet de cour en France 1581-1643, op. cit.*, p. 182.

⁵⁹⁰ *Le Panégyrique adressé au Roy de la part de ses bons sujets de sa ville de Paris* cité par Françoise Bardon, *Le portrait mythologique à la cour de France sous Henri IV et Louis XIII, mythologie et politique, op. cit.*, p. 256.

⁵⁹¹ *Le Citoyen françois ou Courrier des Bonnes nouvelles de la Court* cité par Françoise Bardon, *Ibidem*.

⁵⁹² *Chant de resjouyssance sur le retour du Roy Louys XIII en sa ville de Paris* cité par Françoise Bardon, *Ibidem*.

⁵⁹³ *Remerciement au Roy sur la delivrance de Monsieur le Prince*. A Paris, 1619 cité par Françoise Bardon, *Ibidem*.

⁵⁹⁴ Comme le souligne Marie-Françoise Christout, «les courtisans apprécient cette familiarité flatteuse avec le prince inséparable des répétitions et de la représentation, et les bourgeois sont touchés par l'honneur que leur fait ce dernier en venant danser devant eux, voire même auprès d'eux à l'hôtel de ville de Paris. Mus par des raisons complexes, tous s'accordent à trouver au ballet un prix considérable». Marie-Françoise Christout, *Le Ballet de cour de Louis XIV : 1643-1672 – Mises en scène, op. cit.*, p. 20.

⁵⁹⁵ Françoise Bardon, *Le portrait mythologique à la cour de France sous Henri IV et Louis XIII, mythologie et politique, op. cit.*, p. 257.

⁵⁹⁶ On retrouve ici la conception néoplatonicienne du spectacle chère à Catherine de Médicis.

⁵⁹⁷ *Le Vray Portraict de Louys le Juste...* à Paris, 1619, cité par Françoise Bardon, *Le portrait mythologique à la cour de France sous Henri IV et Louis XIII, mythologie et politique, op. cit.*, p. 257.

Le premier ballet de cour de la dynastie Bourbon à utiliser l'image du roi Soleil ou de la figure apollinienne est le *Ballet des chevaliers françois et béarnois représenté devant Madame, à Pau, le 23^e jour d'Aoust 1592*. Premier ballet à mettre en valeur le nouveau souverain, alors même que son pouvoir n'est pas encore assis, il constitue également le premier ballet de propagande royaliste :

Maintenant, de Jupin, escoutez l'ordonnance.
Il vous mande, par moy, que le chaste escadron
Des filles de la sœur **du divin Apollon**
Combattront ce jourdhuy l'enfant de Cytherée [...]⁵⁹⁸.

Ce thème sera ensuite fort utilisé par les partisans du roi. Ainsi, lors du *Ballet des Douze dames couronnées de myrtes* donné en 1601, quelques vers désignent Henri IV par le nom de l'astre solaire :

Ces Nymphes toutes estoillées
Sont naguere icy devalées
Du palais celeste des Dieux,
Pour voir un grand Roy, dont la gloire,
Sur l'aile de mainte victoire,
Est vollée au plus haut des Cieux [...].

Aussi, c'est à la gloire auguste
D'un Roy si vaillant et si juste,
L'espoir des armes et des loix,
Que viennent consacrer leurs flames
Ces douze Astres des belles dames,
Ainsi qu'à l'astre des grands Roy [...].

Honorez leur sainte ambassade,
De quelque favorable œillade,
O Roy, qui vivez sans pareil ;

Et dissipant ces tristes voiles,
Souffrez que leurs vives estoilles
Luisent devant vous, grand Soleil⁵⁹⁹.

Il en est de même dans le *Ballet des Sept fous et Sept sages*, qui fut représenté en janvier 1602. Pierre de L'Estoile nous en livre certains vers, composés eux aussi à la gloire du roi :

Ce jour 15^e de ce mois [janvier 1602], M. le comte d'Auvergne, M. de Nevers, le comte de Sommerive, le comte de Cramail et quelques autres princes et seigneurs, firent un ballet composé de Sept fols et Sept sages [...] qu'ils jouèrent devant le roi. Une demoiselle me donna les vers suivants, qui furent prononcés et récités au ballet :

Nous avons employé la plupart de la vie
A connaître des cieux les divers mouvements,
Et, de tous les secrets qu'apprend l'Astrologie,
A découvrir la cause et les événements.

Mais, voyant **les clartés** dont celle cette Cour abonde,
Nous sommes étonnés parmi tant de flambeaux,

⁵⁹⁸ Vers extraits du *Ballet des chevaliers françois et béarnois représenté devant Madame, à Pau, le 23^e jour d'Aoust 1592* in Paul Lacroix, *Ballets et mascarades de cour de Henri III à Louis XIV (1581-1652)*, op. cit., tome I, p. 99. C'est nous qui soulignons.

⁵⁹⁹ *Ibid.*, p. 145-146. C'est nous qui soulignons.

Et crions fermement que c'est un autre monde,
Puisqu'on voit **un soleil et des astres nouveaux** [...] ⁶⁰⁰.

Mais l'image du Dieu solaire prit encore plus d'importance sous le règne de son fils.

L'assimilation de Louis XIII au Soleil fut très fréquente dans les ballets de cour. Symbole monarchique déjà éprouvé, le soleil avait une valeur particulière ; il signifiait le retour de l'âge d'or, du printemps, de la paix retrouvée et de l'éclat d'un règne nouveau, délivré des menaces et complots ourdis contre le souverain. Cette signification prend donc tout son sens avec le *Ballet de la Reine dansé par les Nymphes des Jardins*, donné en février 1624, et celui joué trois ans plus tard, intitulé le *Ballet des nymphes bocagères*. En 1624, le *Ballet de la Reine* chantait le bonheur du «Jardin de France», où le Soleil Royal, brillant de mille feux, faisait régner sur le pays un printemps éternel. Le public de ce ballet, dansé par Anne d'Autriche en la grande salle du Louvre, comprenait en outre, selon le maréchal de Bassompierre, le comte de Hollande, ambassadeur du roi Jacques I^{er} d'Angleterre, venu négocier le mariage de son prince avec la plus jeune sœur de Louis XIII :

la Foire de St. Germain arriva après, qui fut suivie de deux excellents ballets que nous dansâmes avec le Roy le premier [le *Ballet des Volleurs*], & puis avec la Reyne, auquel se trouva le Comte de Hollande, qui vint sonder le gué, de la part du Roy d'Angleterre, si l'on voudroit entendre au mariage du Prince de Galles, son fils, avec Madame Elisabeth, dernière fille de France ⁶⁰¹.

Comme le note Marie-Claude Canova-Green, «étant donné les circonstances, le ballet se devait d'être une œuvre de célébration toute entière tournée vers la glorification du monarque et de son règne» ⁶⁰² ; la venue d'un ambassadeur étranger nécessitait la mise en valeur du souverain français à grand renfort d'allégorie et de vers élogieux destinés à ce

Monarque le plus grand de tout cet Univers,
Qui par des miracles diuers
Auez de nos discors surmonté la tempeste ⁶⁰³.

Le ballet met ainsi en évidence comment, sous les rayons bénéfiques de cet astre royal, le royaume de France avait retrouvé la paix, la prospérité et la liberté. Le calme régnant depuis la paix de Montpellier, signée en octobre 1622 avec les protestants, et le Traité de Paix, qui avait soldé l'affaire de Valteline en février 1623, les français pouvaient, comme «les Nymphes des Fontaines [sic]» libérées de leur piège glacé, retrouver la douceur de vivre :

⁶⁰⁰ Extraits d'un récit du *Ballet des Sept Fous et Sept Sages* cités par Pierre de L'Estoile, *Journal du règne d'Henri IV, roi de France et de Navarre*, [Paris], Gallimard, Réimpression de l'édition de La Haye, les frères Vaillant, 1741, 1958, p. 57-58.

⁶⁰¹ Bassompierre se trompe ici. Il s'agit de la princesse Henriette-Marie et non de la princesse Elisabeth qui avait épousé le futur roi d'Espagne en 1615. François de Bassompierre, *Mémoires du Mareschal de Bassompierre contenant l'Histoire de sa vie*, Cologne, Pierre du Marteau, 1692, tome II, p. 309.

⁶⁰² Marie-Claude Canova-Green (éd.), *Ballets pour Louis XIII. Danse et politique à la cour de France (1610-1643)*, op. cit., p. 234.

⁶⁰³ Récit de la Reyne au Roy extrait du *Ballet des Nymphes des Jardins* in *Ballets pour Louis XIII. Danse et politique à la cour de France (1610-1643)*, op. cit., p. 238. La France vivait une période d'accalmie et en prospérité après les troubles civils qui avaient obscurci son ciel.

En sortant de nos froides prisons,
Adorons ce doux Roy des Saisons,
Ce beau Soleil de qui la clairté
Nous rend la liberté⁶⁰⁴.

Un véritable renouveau faisait reflourir les champs et se charger de fruits les arbres reverdis :

Bel Astre du iour, vous nous ramenez les fleurs.
Ha ! que vos rais nous semblent doux,
C'est mourir que de vivre esloigné de vous⁶⁰⁵.

Dans ce ballet d'inspiration pastorale, «tout respirant la douceur de vivre et le divertissement lui-même, avec ses danses, ses rires et ses jeux, en portait le témoignage [...]. Cette simplicité profonde du but visé trouva son pendant dans la simplicité, structurelle et la cohérence thématique de l'œuvre. Un petit nombre d'entrées dansées alternaient avec récits chantés et chœurs, comme se succédaient sur scène les diverses divinités champêtres convoquées par Mercure»⁶⁰⁶, afin de rendre hommage au grand roi Louis XIII.

Rien ne distingue à première vue le *Ballet des Nymphes bocagères de la forêt sacrée*, également écrit par l'abbé Boisrobert, de celui des *Nymphes des jardins*, composé trois ans auparavant. Ce ballet, dansé lui aussi par la reine Anne d'Autriche en la grande salle du Louvre, est également de veine pastorale et constitué, à l'instar du précédent *Ballet des Nymphes*, d'un défilé de divinités et personnages champêtres venus chanter les louanges «d'une terre bénie des cieus où régnait un printemps éternel»⁶⁰⁷, grâce à son souverain. «N'étant pas officiellement en guerre, la France pouvait encore apparaître comme un havre de paix⁶⁰⁸, au milieu de la tourmente qui se déchaînait alors en Europe»⁶⁰⁹. Afin de montrer cet âge d'or que connaissait la France, le royaume est ainsi assimilé aux «Isles fortunées» de l'Antiquité, ce qui «le posait métaphoriquement à part du reste du monde»⁶¹⁰.

Sous le plus doux climat des Isles fortunées⁶¹¹
Où les felicités ne sont iamais bornées,
Où règne l'abôdâce au milieu des plaisirs⁶¹².

⁶⁰⁴ Concert des Nymphes des Fontaines [sic] extrait du *Ballet des Nymphes des Jardins* in *Ballets pour Louis XIII. Danse et politique à la cour de France (1610-1643)*, op. cit., p. 237.

⁶⁰⁵ Concert des Hamadriades, extrait du *Ballet des Nymphes des Jardins* in *Ballets pour Louis XIII. Danse et politique à la cour de France (1610-1643)*, op. cit., p. 236.

⁶⁰⁶ Marie-Claude Canova-Green (éd.), *Ballets pour Louis XIII. Danse et politique à la cour de France (1610-1643)*, op. cit., p. 234.

⁶⁰⁷ *Ibid.*, p. 242.

⁶⁰⁸ Paix néanmoins toute relative : les protestants avaient repris les armes en 1625 et la rupture avec l'Angleterre allait bientôt être consommée.

⁶⁰⁹ Marie-Claude Canova-Green (éd.), *Ballets pour Louis XIII. Danse et politique à la cour de France (1610-1643)*, op. cit., p. 242.

⁶¹⁰ *Ibidem*.

⁶¹¹ Ces isles situées loin des hommes, «aux confins de la terre», «aux bords des tourbillons profonds de l'Océan» est le lieu, selon Hérode où aurait persisté l'âge d'or. Voir note de l'éditeur in *Ballets pour Louis XIII. Danse et politique à la cour de France (1610-1643)*, op. cit., p. 243.

⁶¹² Extraits du sujet du *Ballet des Nymphes bocagères de la forêt sacrée* in *Ballets pour Louis XIII. Danse et politique à la cour de France (1610-1643)*, op. cit., p. 243.

Orphée rend hommage «au plus grand des Rois»⁶¹³ et invite les Hamadriades à le rejoindre :

Allons donc tous ensembles, accordons nos voix
En l'honneur du Miracle des Rois
[...] Un Roy chery des Cieux⁶¹⁴.

La reine Anne d'Autriche, dans ce ballet aussi, se voit confier un récit, dont les vers mettent une fois encore en lumière non seulement la vaillance et les exploits guerriers du souverain, mais surtout cette notion de continuité, de "postérité" inhérente au concept de monarchie absolue, puisqu'elle ancre plus profondément le règne du roi dans la tradition (et confirme la légitimité de son pouvoir), et qu'elle garantit également la survivance du règne d'essence divine (et induit l'immortalité) :

ROY le plus grand des Rois, victorieux Monarque,
Herôs, qui pour les fruits d'un courage indompté
Laissez de vostre gloire une éternelle marque
A la postérité⁶¹⁵.

Seul cet astre royal diffuse ces bienfaits, seul le pouvoir de son rayonnement dissipe les ténèbres, l'hérésie de la rébellion, et peut rétablir l'ordre. Car, si le thème principal du *Grand ballet de la Reyne représentant le Soleil* en 1621 est bien celui d'Apollon, Dieu solaire, incarné par Louis XIII, n'est-ce pas pour réparer une méprise ? Si l'intention, souligne Margaret Mac Gowan, «était de démontrer comment la volonté, les désirs et les bienfaits du roi pouvaient pénétrer jusqu'au cœur du menu peuple si éloigné de sa vue»⁶¹⁶, le but principal n'est-il pas de restaurer la vérité un mois après le *Ballet d'Apollon* ? Durant ce ballet, le duc de Luynes avait revêtu les habits resplendissants d'or et s'était vu paré des attributs du dieu solaire, quand le roi lui-même n'avait joué qu'un rôle bien plus effacé ; ce nouveau ballet, composé par René Bordier et dansé le 2 mars 1621, dut sans nul doute être choisi pour «atténuer l'impression négative que pouvait avoir laissée la louange excessive du duc de Luynes⁶¹⁷ dans le ballet précédent»⁶¹⁸. Bordier insiste alors sur le fait que la gloire de de Luynes n'avait pu qu'éclipser momentanément celle du roi. Dans l'argument, l'auteur avance cette «ingénieuse»⁶¹⁹ explication : Apollon (de Luynes) n'était qu'un faux dieu, seulement

⁶¹³ *Concert en dialogue d'Orphée & de sa troupe, & des Hamadriades qu'ils attirent* extrait du *Ballet des Nymphes bocagères de la forêt sacrée* in *Ballets pour Louis XIII. Danse et politique à la cour de France (1610-1643)*, op. cit., p. 248.

⁶¹⁴ *Ibid.*, p. 248-249.

⁶¹⁵ Vers de la *Reyne représentant la première des Nymphes Bocagères* extraits du *Ballet des Nymphes bocagères de la forêt sacrée* in *Ballets pour Louis XIII. Danse et politique à la cour de France (1610-1643)*, op. cit., p. 251.

⁶¹⁶ Margaret M. Mac Gowan, *L'art du ballet de cour en France 1581-1643*, op. cit., p. 182.

⁶¹⁷ Voir *infra* chapitre IV-1-2-4.

⁶¹⁸ Marie-Claude Canova-Green (éd.), *Ballets pour Louis XIII. Danse et politique à la cour de France (1610-1643)*, op. cit., p. 188.

⁶¹⁹ Margaret M. Mac Gowan, *L'art du ballet de cour en France 1581-1643*, op. cit., p. 182.

«tenu»⁶²⁰ pour le Soleil. Le véritable astre solaire, celui dont l'influence toujours bienfaisante s'étendait à tout, agissant en la nature, c'est bien le roi.

Ainsi, le Soleil apporte la paix et, avec elle, la liberté, mais également l'abondance. Régulant le rythme des saisons, il comble son peuple de richesses ; les vendanges, les moissons et les bonnes récoltes, dépendent de ses rayons bienfaiteurs. La beauté de la nature⁶²¹ et le bonheur de ses sujets relèvent de sa lumière et de sa clarté. Il «allume d'amour tous les cœurs»⁶²² et triomphe de la mélancolie⁶²³. «Porté dans un char brillant d'or et d'ivoire, le Soleil répand ses lumières sur tout l'univers qui doit admirer son éclat, apprécier ses bienfaits, reconnaître sa magnificence»⁶²⁴. Car seul le souverain français est le véritable astre solaire, ce qu'une épître dédicatoire à Louis XIII datant du 29 avril 1643 met en exergue :

ce qu'est le Soleil au Monde, vous l'estes en tout l'Univers, au fait de la Vie Civile ; Et vos Heroïques Actions, que l'on sçait aux Antipodes, aussi-bien qu'en France, servent de Lumiere à ceux qui les considerent, pour les Imiter... Sire, les plus sublimes Pensées me semblent trop basses, pour parler de vos Merites : Les meilleurs Esprits du temps ne peuvent faire d'Image qui vous represente ; Et la Nature, ny l'Art ne peuvent bien imiter vos Perfections. Toutes vos Vertus ont plus de Solidité, qu'elles n'ont de montre ; On n'en sçauroit voir autant que vous en cachez...⁶²⁵.

Et c'est ce qu'un étranger, un chinois mis en scène dans le *Ballet de la Marine*, souligne également :

Comme fils du Soleil⁶²⁶ nos Roys ont l'aduantage,
De recevoir de luy la lumiere en partage [...],
Mais ne voyons nous pas, inenez que nous sommes,
Que ce n'est qu'une fable, & qu'icy bas LOVIS
Voit plus clair que les Dieux, ny que les autres hommes⁶²⁷ [...].

A l'instar de l'astre solaire, ou du Dieu Apollon, source de lumière et de chaleur, qui réglait les saisons pour redonner vie sur terre, le roi ramenait l'abondance et la prospérité dans le royaume : «Le Soleil qui la suit de pres fait chanter en la naissance les oyseaux & les Bergers ensemble. A son progrez il convertit les glaçons en fontaines, par la terre de fleurs : met en Amour Zephire & Flore ; & tous ceux qui jadis furent changez en fleurs»⁶²⁸. Le roi

⁶²⁰ Sujet du *Ballet d'Apollon* in *Ballets pour Louis XIII. Danse et politique à la cour de France (1610-1643)*, op. cit., p. 162.

⁶²¹ Fleurs et fruits embellissent la terre.

⁶²² Voir le *Grand ballet de la Reine*.

⁶²³ Voir le *Ballet des Gaillardons*, 1632.

⁶²⁴ Margaret M. Mac Gowan, *L'art du ballet de cour en France 1581-1643*, op. cit., p. 183.

⁶²⁵ *Le Flambeau du Juste Pour la conduite des Esprits sublimes Dedié au Roy*. Par le R. P. Sebastien de Senlis Capucin cité par Françoise Bardon, *Le Portrait mythologique à la cour de France sous Henri IV et Louis XIII. Mythologie et politique*, op. cit., p. 259.

⁶²⁶ «Les empereurs de Chine avaient plusieurs titres, dont ceux de *fils du Dragon*, *fils des Cieux* et *fils du Soleil*» Note de l'éditrice in *Ballets pour Louis XIII. Danse et politique à la cour de France (1610-1643)*, op. cit., p. 296.

⁶²⁷ «Pour des Chinois», vers extraits du *Ballet de la Marine* in *Ballets pour Louis XIII. Danse et politique à la cour de France (1610-1643)*, op. cit., p. 296.

⁶²⁸ Vers extraits du *Grand Ballet de la Reyne representant le Soleil* in *Ballets pour Louis XIII. Danse et politique à la cour de France (1610-1643)*, op. cit., p. 190.

Soleil ramenait également la paix, dissipant de sa lueur la nuit des troubles civils, qu'il s'agisse des soulèvements protestants, des prises d'armes des puissants, ou des complots ourdis par sa propre mère⁶²⁹. Les pouvoirs solaires du souverain⁶³⁰ sont convoqués et par «[sa] vertu héroïque, tous soupçons sont ensevelis, Et l'Empire des Fleurs-de-lis, est exempt de l'erreur panique»⁶³¹. La nuit, ses songes, ses chimères et la confusion qu'elle cache sous son voile de ténèbres, couvrait la scène ; elle disparaît dès la venue de l'Aurore et l'arrivée du Soleil, dont

[la] divine spendeur que tout le monde implore,
Des ombres de la nuit dissipe l'appareil⁶³².

Ce soleil apparaît afin d'apaiser les fureurs guerrières, et «de ses doux regards» jetés «sur l'horizon françois», «adoucir la lumière qu'espand l'Astre de Mars»⁶³³. Guérisseur, le roi, astre solaire, jette sur les spectateurs sa lumière bienfaisante, dont «tous [les] maux intestins se vont convertir en tournois, bal et Frestins»⁶³⁴.

Après les nouveaux soulèvements des années 1627-1630, ainsi que la campagne d'Italie de 1629-1630, le *Ballet des Gaillardons*, joué à Châlons-sur-Saône en 1632, réutilise à nouveau l'image du soleil chassant «la nuit et la tristesse et l'horreur la plus espesse»⁶³⁵. Cette image fut également reprise dans de nombreux ballets sous Louis XIV. Le plus célèbre de

⁶²⁹ «L'année 1620 avait été particulièrement difficile : il y avait eu une nouvelle révolte des Grands en juin, la deuxième "guerre" de la mère et du fils avait éclaté en juillet (pour se terminer le 10 août par le traité d'Angers)». Note de l'éditrice in *Ballets pour Louis XIII. Danse et politique à la cour de France (1610-1643)*, op. cit., p. 188. A ceci s'ajoutent également les remous des rebelles protestants du sud de la France qui, échauffés depuis l'arrêt du 25 juin 1617 qui restituait à l'Eglise ses anciennes terres en Béarn, avaient repris les armes (la paix de Montpellier ne sera signée qu'en octobre 1622).

⁶³⁰ Il est à noter toutefois que Louis XIII ne se produisait pas sur scène dans ce ballet. Le *Ballet de la Reyne représentant le soleil* est, comme son nom l'indique, dansé par la reine qui revêt, pour l'occasion, les attributs de la figure solaire. Ce soleil, incarné par Anne d'Autriche, n'est alors qu'un "feint soleil" qui ne brille que d'un éclat emprunté, comme le précisent les vers qu'elle déclame au roi :

Devant vous, mon Soleil vainqueur,
Pour recevoir vostre lumiere
Qui m'esclaire les yeux, & me brusle le cœur.
C'est de vous que ie prens ma flame.
En quelque lieu que nous soyons,
Vous estes l'Astre de mon ame,
Et seulement ie suis l'object de vos rayons.

Vers pour la *Reyne représentant le Soleil* extraits du *Grand Ballet de la Reyne représentant le Soleil* in *Ballets pour Louis XIII. Danse et politique à la cour de France (1610-1643)*, op. cit., p.200. Le soleil de la beauté de la reine puise ainsi les rayons de son roi, réfléchit sa lumière tout en «tempérant de sa douceur l'éclat trop aveuglant de l'astre royal». Marie-Claude Canova-Green (éd.), *Ballets pour Louis XIII. Danse et politique à la cour de France (1610-1643)*, op. cit., p. 188.

⁶³¹ Récit des Dieux des songes extrait du *Grand Ballet de la Reyne représentant le Soleil* in *Ballets pour Louis XIII. Danse et politique à la cour de France (1610-1643)*, op. cit., p. 193.

⁶³² Vers pour Madame représentant l'Aurore extraits du *Grand Ballet de la Reyne représentant le Soleil* in *Ballets pour Louis XIII. Danse et politique à la cour de France (1610-1643)*, op. cit., p. 195.

⁶³³ Récit de l'Aurore extrait du *Grand Ballet de la Reyne représentant le Soleil* in *Ballets pour Louis XIII. Danse et politique à la cour de France (1610-1643)*, op. cit., p. 194.

⁶³⁴ Pour Iris, vers extraits du *Grand Ballet de la Reyne représentant le Soleil* in *Ballets pour Louis XIII. Danse et politique à la cour de France (1610-1643)*, op. cit., p. 194.

⁶³⁵ Margaret M. Mac Gowan, *L'art du ballet de cour en France 1581-1643*, op. cit., p. 183.

tous fut sans nul doute le *Ballet de la Nuit*, dansé par le roi lui-même vêtu en soleil levant, dans un éblouissant costume de pierreries et d'or, le visage encadré de rayons. Sorti vainqueur des troubles de la Fronde, il apparaît, comme son père et son grand-père, en astre le plus étincelant, feu de vie, clarté fertile, lumière de la raison. Comme l'indique Françoise Bardon, «le roi est le spectacle de tous les peuples, et l'estude de tous les Princes»⁶³⁶. La continuité héroïque implique le modèle, la comparaison et le dépassement par rapport au modèle. Or le modèle est donné à voir et à admirer, pour être relayé ou dépassé, les deux notions de modèle et de spectacle sont structurellement liées»⁶³⁷. Ainsi, si l'image du Soleil diffusée dans les Entrées, les Ballets, les gravures et les peintures, est utilisée à l'identique durant les règnes des différents rois Bourbons, c'est parce qu'il véhicule une même conception du Prince : «il s'agit toujours de récupérer un imaginaire culturel et ancien au profit du monarque vivant»⁶³⁸. Les vieux thèmes sont au service de la monarchie nouvelle, au cœur d'une rhétorique qui, «loin d'être une mode [...] est une expression politique»⁶³⁹, et constitue un moyen de diffusion de théories qu'il faut désormais rappeler à tous, par le biais de ces spectacles.

IV-3-2-2. D'un désordre dionysiaque et monstrueux au rétablissement de l'harmonie : les Bourbons sauveurs de la France

Un autre thème, finalement assez proche de celui du «Roi Soleil» – ce n'est plus désormais par la puissance de ses rayons que le roi dissipe les angoisses de son peuple, mais grâce à son épée, à la force de son courage et à sa bravoure – est celui du «Roi-Sauveur», libérateur, venu délivrer son peuple des méfaits et enchantements d'une mauvaise sorcière :

[...] le ballet, au début du XVII^e siècle, tout comme le théâtre, ont repris une tradition beaucoup plus ancienne, celle des diableries des mystères, tout en la modifiant considérablement. Ce qu'ils en ont retenu, c'est le côté spectaculaire, et la nette antithèse entre l'harmonie de l'ordre divin et le chaos créé par le diable. [...] Dans cet univers des extrêmes, il est plus que probable que le chaos ait semblé plus passionnant que l'ordre, et en particulier sur le plan esthétique ; les créateurs des ballets maîtres des illusions ont ainsi usé de leurs pouvoirs «diaboliques», en offrant aux spectateurs un univers où le désordre⁶⁴⁰, comme principe organisateur, règne⁶⁴¹.

Dans ces ballets, l'obscurité, l'erreur ou le malheur possèdent ainsi un visage, et participent de l'action du spectacle ; bien souvent, c'est sous les traits d'une néfaste enchanteresse que le

⁶³⁶ *Les Triomphes de Louis le Juste*, épître à la Reine, cité par Françoise Bardon, *Le Portrait mythologique à la cour de France sous Henri IV et Louis XIII. Mythologie et politique*, op. cit., p. 259.

⁶³⁷ Françoise Bardon, *Le Portrait mythologique à la cour de France sous Henri IV et Louis XIII. Mythologie et politique*, op. cit., p. 259.

⁶³⁸ *Ibid.*, p. 260.

⁶³⁹ *Ibidem*.

⁶⁴⁰ Personnages monstrueux, femmes dans la transe amoureuse ou vengeresse, danses «endiablées», musiques cacophoniques, flammes et feux participent dès lors à ces thèmes entre univers chevaleresques, mythologies, légendes anciennes et références aux cérémonies de sabbat.

⁶⁴¹ Marianne Closson, *L'imaginaire Démoniaque en France (1550-1650)*, Genève, Droz, 2000, p. 143. Voir essentiellement les pages consacrées à Circée et Médée (pages 83 à 101) et le deuxième chapitre de l'ouvrage consacré aux «Sorcières et magiciens italiens et espagnols» (pages 132 à 143 notamment).

mal est alors incarné⁶⁴² : Circé (le *Ballet Comique de la Reyne*, 1581 et le *Ballet des Argonautes*, 1614), Médée (le *Ballet de Madame de Rohan*, 1593), Alcine, (le *Ballet de Monsieur de Vendôme*, 1610), Armide (le *Ballet de la délivrance de Renaud*, 1617) ou Ismen (le *Ballet du Roi sur l'aventure de Tancrede en la forêt enchantée*, 1619). Ces incarnations du mal, moral ou politique, étaient alors irrémédiablement défaites par l'apparition magique et l'harmonieuse aura du souverain⁶⁴³.

Ce dernier prenant part au ballet – du fait de sa seule présence, ou de sa réelle participation chorégraphique – garantissait le retour de la paix et de l'ordre, figuré par l'avènement de l'âge d'or. Dans le dernier ballet donné avant la mort d'Henri IV, ainsi que dans plusieurs spectacles donnés sous le règne de son fils, ce thème est développé. Margaret Mac Gowan⁶⁴⁴ a fourni une analyse complète et détaillée de trois d'entre eux : le *Ballet de Monsieur de Vandôme* ou d'*Alcine*, celui de la *Délivrance de Renaud*, et de *Tancrede en la forêt enchantée*⁶⁴⁵. Nous ne nous bornerons pas ainsi à en fournir une simple description, ni à proposer, pour chacun d'entre eux, une étude qui serait bien proche de celle de Margaret Mac Gowan. Une analyse croisée de ces ballets pourrait toutefois nous permettre d'en dégager les similitudes et les différences, et de comprendre en quoi l'utilisation récurrente de ce thème – usité déjà sous Charles IX ou Henri III – loin de se borner à ancrer toujours plus fortement la dynastie Bourbon dans la tradition monarchique française, est sans cesse renouvelé au regard de l'histoire, permettant ainsi des lectures multiples.

Tout d'abord, le contexte de ces trois ballets diffère. Le souverain, par le coup du sort, a changé ; les mœurs, la situation économique et politique également. Le cadre, mais surtout le dessein de ces ballets, à la fable pourtant bien identique et tirée des mêmes sources, a ainsi évolué. Deux ballets, sur les trois que nous nous proposons d'analyser, sont utilisés à la louange du souverain, alors que la paix et la concorde, après des années obscures, règnent enfin. Le troisième est utilisé, au contraire, afin d'invoquer cette quiétude, cette harmonie

⁶⁴² Dans ces ballets, les concepteurs ne font que peu appel aux personnages mythologiques : «le rôle du roi libérateur est exprimé dans les ballets, non pas sous l'affabulation mythologique de Persée, de Jason ou d'Apollon Pythien, très prospère ailleurs, mais sous l'apparence du héros raisonnable et lucide qui délivre son peuple des enchantements d'une magicienne». Françoise Bardon, *Le Portrait mythologique à la cour de France sous Henri IV et Louis XIII. Mythologie et politique*, op. cit., p. 228.

⁶⁴³ La sorcière et ses pouvoirs incarnent le monde du désordre et de la guerre. «La magicienne, et c'est là une nouveauté par rapport à l'Antiquité incarne donc avant tout la figure de la Discorde». Marianne Closson, *L'imaginaire Démoniaque en France (1550-1650)*, op. cit., p. 91.

⁶⁴⁴ Voir Margaret M. Mac Gowan, *L'art du ballet de cour en France 1581-1643*, op. cit., pp. 69-84, pp. 101-115 et pp. 117-131.

⁶⁴⁵ Un autre ballet, basé également sur ce thème romanesque fut donné en 1618. Il s'agit du *Ballet de la furie de Roland*. Néanmoins, il ne nous reste ni musique, ni élément scénographique qui pourrait nous aider à en fournir une analyse précise.

terrestre imitée des cieux. Ainsi, le *Ballet de Monsieur de Vandôme*, joué en 1610⁶⁴⁶, fut-il donné tandis que, depuis plusieurs années déjà, le premier représentant de la dynastie Bourbon régnait sur un pays apaisé, enfin calmé. La diplomatie du roi avait contenté catholiques et protestants, sa tolérance avait rendu tranquilles et obéissants⁶⁴⁷ les seigneurs cabaleurs, et sa politique économique⁶⁴⁸ avait permis aux richesses du royaume de croître de jour en jour. Son prestige à l'étranger était également tout assuré : «la Savoie avait dû céder à la puissance de la France⁶⁴⁹, l'Espagne même avait reconnu son pouvoir croissant et cherchait à unir par le mariage les deux maisons royales. [...] Cette prospérité inattendue pour la cour, qui coïncide avec le désir de faire sentir la grandeur de la France à l'étranger est sans doute la cause principale de la magnificence des fêtes données à l'approche du Carnaval, en 1610»⁶⁵⁰.

En ces circonstances, le thème de la délivrance se prêtait admirablement bien aux intentions politiques de l'inventeur. Il s'agissait de mettre en relief la gloire du libérateur et protecteur de la France, c'est-à-dire le souverain lui-même⁶⁵¹. Comme dans les chansons de propagande royaliste, le monarque fait tout à la fois figure de souverain vengeur et bienfaiteur, de sauveur et restaurateur de l'ordre. Il faut voir ainsi, dans la démarche du concepteur de ce ballet, un désir d'exalter la gloire et la justice royale par le biais d'un spectacle, miroir du monde, qui opposerait ce souverain magnanime aux forces du mal, à l'origine du désordre et de l'oppression. La victoire en reviendrait bien évidemment au roi qui, vainqueur de l'hydre ligueuse et du fourbe Espagnol, ne fera qu'une bouchée de la néfaste sorcière censée les représenter⁶⁵². Il convient également de concevoir ce ballet de cour – le dernier du règne – comme un spectacle utilisé afin d'inclure le règne du roi Béarnais dans

⁶⁴⁶ Ce ballet est le dernier ballet qui fut donné sous le règne du Béarnais, c'est également le premier en date d'une grande série de ballets dits mélodramatiques. Voir Henry Prunières, *Le Ballet de cour en France avant Benserade et Lully, suivi du ballet de la délivrance de Renaud*, op. cit., p. 123-124.

⁶⁴⁷ Voir Margaret M. Mac Gowan, *L'art du ballet de cour en France 1581-1643*, op. cit., p. 69

⁶⁴⁸ Sully avait su, d'une main de maître, mettre de l'ordre et redresser les finances du royaume.

⁶⁴⁹ Voir également François de Bassompierre, *Nouveaux mémoires du maréchal de Bassompierre*, op. cit., p. 59, p. 61 à 70 et p. 336 à 360.

⁶⁵⁰ Margaret M. Mac Gowan, *L'art du ballet de cour en France 1581-1643*, op. cit., p. 70.

⁶⁵¹ Ce spectacle constitue par ailleurs le ballet le plus parachevé, le plus riche, de son règne. La musique (avec l'utilisation du récit créé par Guédron), les décors (avec l'intrusion de la perspective) et la danse (avec l'emploi de la danse horizontale) en firent le plus beau jamais donné, du moins jusqu'à la mort d'Henri IV.

⁶⁵² *Le Ballet de Monsieur de Vandôme* fait figure de bilan, et loue le souverain et ses actions en faveur de la paix. La victoire est désormais acquise sur les forces d'opposition. Ainsi peut-on voir une sorte de progression de l'image du roi Henri IV dans les différents ballets "politiques" de son règne : «il est possible de suivre la croissance du pouvoir royal : en 1592, le combat du chevalier français et du chevalier béarnais renvoie à la guerre civile ; en 1593, l'Espagne, sous l'affabulation de Médée, reste la seule véritable ennemie, et sa défaite est déjà prévisible ; à la fin du règne, le ballet de la Reine dansé le 31 janvier 1609 illustre la gloire d'Henri IV. Le sujet en est mythologique : nymphes de Diane et récit de la Renommée composé par Malherbe. Un an plus tard, le thème de la délivrance, accomplie, et non plus exhortée ni rêvée, consacre le triomphe définitif du roi, dont la puissance fondée sur la raison réprime le délire moral suscité par Alcine». Françoise Bardon, *Le Portrait mythologique à la cour de France sous Henri IV et Louis XIII. Mythologie et politique*, op. cit., p. 228. Le roi a gagné la confiance des Français, le pays est relevé et ce ballet consacre sa gloire. Rien ne semble plus s'opposer à sa puissance et à son règne. Rien ne préfigure le destin fatal de ce roi qui mourut d'un coup de poignard donné par Ravaillac cinq mois plus tard, le 14 mai 1610.

une longue tradition de ballets royaux et manifestations scéniques usant de ce même thème, afin d'ancrer plus encore le pouvoir et la légitimité de la nouvelle dynastie Bourbon. Dans le *Ballet de Monsieur de Vandôme*, l'inventeur utilise ainsi un thème employé déjà bien des fois sous les derniers Valois⁶⁵³. Il suffit tout simplement de substituer le nom d'Alcine à celui de Circé, de Médée, d'Armide, ou d'Ismen. Il s'agit toujours d'une enchanteresse ou d'un sorcier jaloux du pouvoir souverain et qui mettent les forces de la nature à leur service, «renverse[nt] l'ordre des choses et provoque[nt] un trouble qui s'étend à tous les domaines de la vie (passions, pensées, politique)»⁶⁵⁴. Le roi endosse alors sur les planches son propre rôle politique ; il lui revient de libérer son peuple des chaînes de la néfaste magicienne et de restaurer l'ordre dans un monde bouleversé par la magie. Tel sera le thème romanesque développé dans tous les ballets mélodramatiques jusqu'en 1620.

Tant dans son inspiration que dans son utilisation de l'allégorie, Le *Ballet de Tancredi*⁶⁵⁵, ballet joué en 1619⁶⁵⁶, suit les lignes déjà tracées par le *Ballet de Monsieur*

⁶⁵³ Cette tradition remonte très loin : par exemple à l'utilisation du romanesque dans les tournois et pas d'armes du XV^e et du XVI^e siècles. A ce sujet, voir notamment Daniel Devoto, «Folklore et politique au Château Ténébreux» in *Les Fêtes de la Renaissance*, op. cit., tome II, pp. 311-328. Sous la dynastie Valois et en pleines guerres de religion, ce thème revient souvent lors de spectacles de cour afin de présenter le souverain comme le seul garant de l'ordre. Le thème du roi Sauveur fut notamment utilisé lors du premier ballet de cour donné en France en 1581, c'est-à-dire le *Balet Comique de la Royne*. La néfaste Circé y est vaincue par Henri III triomphant des charmes et sortilèges qu'elle avait lancés sur la France. On pourrait également citer, comme un exemple typique de l'utilisation du thème de la délivrance dans un contexte politique et religieux bien particulier, le spectacle qui fut organisé par Catherine de Médicis lors du mariage d'Henri IV et de sa première épouse, Marguerite de Valois en 1572. Un combat entre le roi et ses deux frères, protecteurs du Paradis, et des Chevaliers opposants – qui, tâchant de gagner l'entrée du Paradis, furent vaincus et entraînés en Enfer par des démons – avait ainsi été mis en scène afin d'asseoir le pouvoir du jeune Charles IX et d'exalter sur les planches du théâtre les vertus d'un souverain encore enfant et donc quelque peu controversé. Il est intéressant également de noter que l'un des premiers ballets politiques du règne d'Henri IV, donné dans les appartements de sa sœur utilise également ce même thème. Lors du *Ballet de Madame de Rohan* donné en 1593, c'est en effet au tour d'Henri IV de conjurer les enchantements de Médée et de sauver la France du joug espagnol. L'un, prémonitoire, invoquant le retour de l'ordre, la paix et la prospérité de la France, l'autre exaltant cette situation tant espérée en temps de guerre, les deux ballets entourant le règne du souverain béarnais proposent ainsi une introduction et ce qui doit être funestement considérée comme une conclusion, se répondant admirablement. Louis XIII, après son père, revêtit lui aussi ce rôle. Quelques années plus tard, à la demande de Louis XIV, Lully compose sur ce même sujet, emprunté au Tasse, la tragédie lyrique *Armide*.

⁶⁵⁴ Margaret M. Mac Gowan, *L'art du ballet de cour en France 1581-1643*, op. cit., p. 72.

⁶⁵⁵ Le *Ballet de Tancredi* est le résultat d'une collaboration. Le roi avait fait appel aux poètes Porchères, Bordier et Gramont, aux compositeurs Guédron et Belleville, au machiniste Francini et à l'artificier Morel. Les préparatifs pour ce spectacle semblent avoir été longs et très minutieux. Héroard note que trente répétitions furent alors nécessaires.

⁶⁵⁶ Le ballet fut représenté à la cour durant les réjouissances organisées à Paris afin de célébrer les noces de Christine, sœur de Louis XIII, avec Victor Amédée, prince de Piémont. Il faisait partie d'une série de fêtes organisées à cette occasion. Le ballet fut joué par les seigneurs de la cour le 12 février 1619 : le roi lui-même prit part au ballet, accompagné de Messieurs de Luynes, de Liancourt, de Bleinville, de Humières, de Chalez, de Bassompierre, de Brantes, de Courtauaut, d'Elbeuf, de Rohan, le comte de la Roche-Guzon, le Général des Galères, de Bassompierre, de Brantes, de Courtauvault, le comte de la Rochefoucauld, le comte de Soissons, et le Grand Prieur de France. Ce spectacle fut joué devant une assistance princière : «La Royne, Monsieur frere du Roy, et Mesdames ses sœurs, M.M. les Princes de Sauoye, à sçavoir M. le Prince de Piedmont, qui deux jours auparavant avoit espousé Madame Chrestienne, et M. le Prince Thomas, forces [sic] autres Princes & Princesses, Seigneurs & Dames si belles & si bien parées, que tout n'estoit qu'or, pierres et pierreries». *Relation dv Grand Ballet dv Roy, dancé en la salle du Lovvre, le 12 Feurier 1619 svr l'Adventure de Tancrede en la Forest enchantée* in *Ballets pour Louis XIII. Danse et politique à la cour de France (1610-1643)*, op. cit., p. 137.

de Vandôme⁶⁵⁷. L'auteur s'inspire alors d'un épisode de la *Jérusalem Délivrée*⁶⁵⁸, où il est à nouveau question d'une lutte, d'une victoire et d'une délivrance. Comme l'indique Margaret Mac Gowan, «cet épisode tiré du Tasse offre à l'inventeur du ballet de cour de nombreuses ressources allégoriques. Le combat de Tancrede et de ses chevaliers contre les monstres de la forêt enchantée se prête à une interprétation allégorique : la lutte de de Luynes et de Louis XIII contre les responsables des malheurs survenus dans l'Etat, et leur triomphe final sur leurs adversaires»⁶⁵⁹. A la victoire de Tancrede répondait ainsi celle du souverain contre les rebelles à l'autorité souveraine. Les allusions aux monstres des guerres et séditions, à la discorde civile, ne pouvaient en effet que viser les princes émeutiers, l'agitation des réformés, mais également Marie de Médicis, retirée à Blois⁶⁶⁰, mais continuant toujours ses manœuvres afin de reprendre le pouvoir.

En cela, ce ballet fait bien écho à celui donné en 1610 au triomphant Henri IV⁶⁶¹. Louis XIII apparaît en libérateur, en vertueux chevalier et assied ainsi son autorité en véritable représentant de l'ordre monarchique ; désormais, Louis est roi, le pouvoir autocratique est sien. Comme à Henri son père, la couronne lui revient de droit ; ce ballet est donc destiné à en faire état et à exalter la puissance souveraine. Si «le triomphe marqué par l'apparition finale du roi entouré de ses chevaliers devait être de courte durée, puisque Marie de Médicis, exilée à Blois depuis la chute de Concini, reprit les armes quelques jours plus tard»⁶⁶², il n'empêche que le souverain avait réussi à s'imposer. Désormais, «aux accents monarchistes et impérialistes nouveaux de la fable du Tasse répondait le concert des anges laissant espérer des

⁶⁵⁷ Le *Ballet sur l'aventure de Tancrede en la forêt enchantée* fut le dernier des ballets mélodramatiques du règne, le dernier également à prendre pour sujet de sa fable un épisode tiré du poème épique du Tasse.

⁶⁵⁸ «La fable de ce ballet, reprend presque sans modifications certains épisodes de la *Jérusalem Délivrée*. Les légers changements qui ont été effectués pour la transposition de cette fable au théâtre (les faits sont inévitablement resserrés autour du moment principal de l'action : la rencontre de Tancrede et de Clorinde), et pour les besoins de l'allégorie politique, sont indiqués par Gramont dans son livret, où il précise que l'Alcaste du Tasse a été remplacé par les trois chevaliers des aventures. Il est intéressant de noter que l'auteur du ballet n'ajoute rien de sa propre invention aux données du Tasse, et se borne à les arranger un peu». Margaret M. Mac Gowan, *L'art du ballet de cour en France 1581-1643*, op. cit., p. 120. L'auteur indique lui-même «qu'on n'a rien adjoué à l'invention du Tasse, que les trois chevaliers des adventures qui vont avec Tancrede, et quelques autres ornements pour embellir la fable». Au lecteur, relation du Grand Ballet du Roy, dancé en la salle du Lovvre, le 12 Feurier 1619 sur l'Adventure de Tancrede en la Forest enchantée in *Ballets pour Louis XIII. Danse et politique à la cour de France (1610-1643)*, op. cit., p. 121.

⁶⁵⁹ Margaret M. Mac Gowan, *L'art du ballet de cour en France 1581-1643*, op. cit., p. 121.

⁶⁶⁰ Comme le note Margaret Mac Gowan, «L'absence dans ce ballet de tout hommage rendu à la Reine-mère est en elle-même un signe de sa disgrâce». Margaret M. Mac Gowan, *L'art du ballet de cour en France 1581-1643*, op. cit., p. 122.

⁶⁶¹ Le *Ballet de Tancrede* est également une sorte de miroir du ballet de 1617, puisqu'il en reprend les personnages. Cette fois cependant, Louis XIII a bel et bien pris les rênes du pouvoir, mais, comme dans celui de 1617, et contrairement à celui de 1610, le souverain, dans le *Ballet de Tancrede*, est épaulé et c'est le triomphe double du roi et de de Luynes qui est célébré.

⁶⁶² Marie-Claude Canova-Green (éd.), *Ballets pour Louis XIII. Danse et politique à la cour de France (1610-1643)*, op. cit., p. 118.

lendemains glorieux [...]»⁶⁶³, pour ce royaume apaisé et puissant. Les chants des anges sont remplis de louanges envers ce roi, «le plus grand qui soit en l'Univers»⁶⁶⁴, dont l'avatar scénique, vainqueur d'Ismen, «ce monstre dont l'Enfer fut la noire origine»⁶⁶⁵, annonce les victoires futures d'un souverain universel qui écrasera le Turc⁶⁶⁶ et établira la paix mondiale. Ce triomphe est par ailleurs annoncé par le Grand Ballet des chevaliers qui proclament : «toute la Palestine faict retentir au Ciel le nom de Godefroy»⁶⁶⁷. Le roi, représentant le chef des chevaliers, clame lui-même son ardeur au combat et sa volonté de venir à bout de toute forme d'oppression :

Chef de cent nations aux combats animées
 Je ne suis point venu dans les champs Idumées
 Poussé d'ambition,
 Mais poussé d'une ardeur d'embrasser la querelle
 De la pauvre Sion,
 Qui gemist sous le joug d'un Tyran⁶⁶⁸ infidelle.
 [...] Quand ie ne pourrois faire aux despens de ma vie
 Que la cité de Dieu ne fust plus asseuie,
 Ma gloire & mon bon heur,
 C'est que de tous les Roys le Roy le plus Auguste
 N'a iamais eu l'honneur
 De s'estre mis aux champs⁶⁶⁹ pour querelle si iuste⁶⁷⁰.

Comme son père avant lui, comme le fera son fils à sa suite, Louis XIII revêt bel et bien, dans ce ballet, les chausses du roi héros. Vainqueur, il libère son peuple, restaure l'ordre et se porte comme le seul garant de la bonne marche du monde en son entier.

Le *Ballet de la délivrance de Renaud*⁶⁷¹ reprend également le thème utilisé par les inventeurs du *Ballet de Monseigneur de Vandôme* et du *Ballet de Tancrede*, afin de mettre en valeur la grandeur de la personnalité royale. Toutefois, le contexte diffère ; le message également. En 1610, la puissance royale était chose connue, la représentation du ballet n'en

⁶⁶³ Marie-Claude Canova-Green (éd.), *Ballets pour Louis XIII. Danse et politique à la cour de France (1610-1643)*, op. cit., p. 118.

⁶⁶⁴ *Relation du Grand Ballet du Roy, dancé en la salle du Lovvre, le 12 Feurier 1619 svr l'Adventure de Tancrede en la Forest enchantée* in *Ballets pour Louis XIII. Danse et politique à la cour de France (1610-1643)*, op. cit., p. 135.

⁶⁶⁵ *Relation du Grand Ballet du Roy, dancé en la salle du Lovvre, le 12 Feurier 1619 svr l'Adventure de Tancrede en la Forest enchantée* in *Ballets pour Louis XIII. Danse et politique à la cour de France (1610-1643)*, op. cit., p. 136.

⁶⁶⁶ «Un des rêves de cette époque était que le plus grand des Rois (c'est-à-dire le roi de France) conquiert les Turcs. Cette idée qui ne quittait jamais l'esprit du Père Joseph, confident du cardinal de Richelieu et auteur de la *Turciade*, trouve son écho dans tous les ballets de l'époque». Margaret M. Mac Gowan, *L'art du ballet de cour en France 1581-1643*, op. cit., p. 123.

⁶⁶⁷ Vers extraits du *Grand Ballet des seize conquerans de la Palestine, Grand Ballet du Roy, dancé en la salle du Lovvre, le 12 Feurier 1619 svr l'Adventure de Tancrede en la Forest enchantée* in *Ballets pour Louis XIII. Danse et politique à la cour de France (1610-1643)*, op. cit., p. 136.

⁶⁶⁸ A savoir le sultan Aladin, note de l'éditrice.

⁶⁶⁹ Signifie, au figuré, «s'emporter de colère», note de l'éditrice.

⁶⁷⁰ Vers extraits du *Grand Ballet du Roy, dancé en la salle du Lovvre, le 12 Feurier 1619 svr l'Adventure de Tancrede en la Forest enchantée* in *Ballets pour Louis XIII. Danse et politique à la cour de France (1610-1643)*, op. cit., p. 140.

⁶⁷¹ Inspiré, comme son nom l'indique, de la *Jérusalem Délivrée* du Tasse.

était que la confirmation et la célébration. En 1619, il s'agissait également d'affirmer la position du jeune souverain après son coup d'état, et de légitimer son pouvoir après la lutte qui l'opposa notamment à sa mère et ses sbires. Deux ans auparavant, le jeune souverain vivait encore à l'écart du pouvoir et de tout ce qui avait trait à la cour. Sa mère le tenant éloigné des affaires d'Etat, il prenait tout son plaisir à la chasse, à mener une vie oisive tournée vers les jeux et la musique, loin d'un pouvoir qui lui revenait pourtant de droit. Néanmoins,

pour ce roi, déjà conscient de sa dignité, et même autoritaire, l'effacement dans lequel il vivait, la négligence des courtisans qui s'empressaient autour du Maréchal d'Ancre [Concini], les humiliations et les embarras financiers⁶⁷² n'avaient fait qu'allumer les feux de la haine, du désir de prendre une revanche [...]. Il voulait accomplir les devoirs, qui lui avaient été imposés par Dieu, éprouver le plaisir de la puissance, et jouir du respect et des applaudissements de ses sujets⁶⁷³.

A la différence des ballets exaltant l'image d'un souverain dont la mainmise sur le pouvoir et le royaume est désormais irrévocable, le *Ballet de Renaud* – comme le *Ballet de Madame de Rohan* en 1593 – est une invocation de ce pouvoir. Il illustre le vœu du jeune souverain de se libérer du joug de sa mère et de ses conseillers. Sur les planches du théâtre, Louis XIII souhaite souligner sa volonté d'exercer enfin son autorité et de rétablir la stabilité dans un royaume en proie à de nombreuses difficultés⁶⁷⁴ depuis la mort de son père Henri IV. C'est également un ballet qui fait office d'ultimatum, de "rampe de lancement" aux projets du monarque. Ce ballet doit témoigner de son ardent désir de restaurer l'harmonie dans un état fort, sous un roi qui l'est tout autant.

Pour ce spectacle, comme nous l'avons souligné au préalable⁶⁷⁵, l'équipe "technique" des ballets, organisés par la régente, est réquisitionnée au grand complet : Guédron, Bordier et Bataille pour la musique, Francini pour la scénographie, Etienne Durand pour le texte, tous sont invités à participer à l'élaboration du ballet du jeune monarque. «Il est curieux de noter que le poète auquel Louis XIII fit appel pour l'intervention de son ballet n'est autre qu'Estienne Durand, poète ordinaire de Marie de Médicis [...]. La renommée de ce poète pour ce genre de composition devait être telle qu'on préférerait fermer les yeux sur les services qu'il avait rendus à la Reine-mère»⁶⁷⁶, déclare Margaret Mac Gowan. Les talents du poète sont-ils les seuls ici à entrer en ligne de compte ? Faut-il considérer comme surprenant

⁶⁷² «Louis ne pouvait obtenir des trésoriers de l'Epargne les 2000 écus dont il avait besoin. Concini les lui offre croyant se mettre ainsi dans sa faveur. Le roi outré, les refuse. Cet épisode préoccupera longtemps son esprit». Margaret M. Mac Gowan, *L'art du ballet de cour en France 1581-1643*, op. cit., p. 101.

⁶⁷³ *Ibid.*, p. 101-102.

⁶⁷⁴ La confusion et le désarroi régnaient dans le monde politique. Le gouvernement de Marie de Médicis était bien faible ; ses ministres sont vieux et bien souvent incompétents ; son favori Concini était au comble de sa gloire, mais haï de tous du fait de son arrogance, de ses richesses accumulées et surtout de son ascendant sur la reine. Voir Margaret M. Mac Gowan, *L'art du ballet de cour en France 1581-1643*, op. cit., p. 102.

⁶⁷⁵ Voir également la partie consacrée à Louis XIII, dans la première partie, chapitre II-2.

⁶⁷⁶ Margaret M. Mac Gowan, *L'art du ballet de cour en France 1581-1643*, op. cit., p. 103.

l'emploi du "poète ordinaire" de Marie de Médicis pour l'invention de son ballet, ou encore celui de Francini, Guédron, Bataille ou Bordier, qui avaient servi la Reine-mère et conçu pour elle des ballets tout aussi politiques ? Ou faut-il voir en cela un acte bel et bien délibéré de la part de Louis XIII ? Avant de reprendre son trône et sa couronne des mains de sa mère, le jeune roi ne marquait-il pas ici sa volonté de récupérer ses artistes, d'imposer à sa cour ses propres spectacles, et d'afficher ainsi sa ferme volonté politique ? Le dialogue entre le Mage et les soldats, qui ouvre la dernière entrée du ballet, ne célèbre-t-il pas, en effet, l'autonomie nouvelle du jeune Louis et son imminente prise du pouvoir ?

Le Mage :
Vostre Heros n'est plus en seruage,
Renault est enfin de retour.

Les soldats :
Il a montré qu'vn grãd courage
Peut rompre les prisons d'Amour.

Le Mage :
Il a banny de sa memoire
L'object du monde le plus beau.

Les soldats :
Un noble cœur sauue sa gloire
Et met ses plaisirs au tombeau⁶⁷⁷.

La scène finale évoque d'ailleurs la grandeur future du souverain qui, une fois délivré de sa servitude, exercera son pouvoir dans un royaume désormais entièrement soumis à sa loi⁶⁷⁸.

Aux deux costez du théâtre s'esleverent deux grands palmiers, portant chacun des trophées qui montroyent avoir esté conquis sur les ennemis du nom chrestien... Le Roy, comme un autre Godefroy, estoit sur un trosne dans ce pavillon de toille d'or, regardant au-dessous de luy les mesmes seigneurs de sa Court qui l'avoient accompagné en la representation des Demons, et qui, par cette feinte, tesmoignoient la veritable envie qu'ils avoient de le suivre en la mesme action qu'ils representoyent. Tous ensemble parurent à mesure que ce grand pavillon se tourna et, comme on a quelquefois entendu les peuples devotieusement assemblez, s'escrier unanimement en l'apparition de quelque miracle, on ouyt toute l'assemblée donner des applaudissemens à la veuë de ce pavillon enrichy de si rares personnes⁶⁷⁹.

⁶⁷⁷ *Dialogue entre vn Mage et les Soldats* extrait du *Discovrs av vray dv Ballet dansé par le Roy, le Dimanche XXIX^e Iovr de Ianvier M.VI^e. XVII* in *Ballets pour Louis XIII. Danse et politique à la cour de France (1610-1643)*, op. cit., p.80.

⁶⁷⁸ Georgie Durosoir, «Danser, la grande affaire du règne : le ballet de cour» in *Louis XIII musicien et les musiciens de Louis XIII*, op. cit., p. 76.

⁶⁷⁹ *Discovrs av vray dv Ballet dansé par le Roy, le Dimanche XXIX^e Iovr de Ianvier M.VI^e. XVII* in *Ballets pour Louis XIII. Danse et politique à la cour de France (1610-1643)*, op. cit., p. 81.

Pierre GUÉDRON, «Ballet du Roy : La Délivrance de Renaud»,
Quatrième Livre d'Airs de cour à 4 & 5 parties, 1618.

Vos.tre héros n'est plus en servage, Renaud est en fin de re.tour

Vos.tre héros n'est plus en servage, Renaud est en fin de re.tour

Il a montré qu'un grand courage peut rompre les prisons d'Amour

Il a montré qu'un grand courage peut rompre les prisons d'Amour

Il a montré qu'un grand courage peut rompre les prisons d'Amour

Il a montré qu'un grand courage peut rompre les prisons d'Amour

Le Mage : Il a banni de sa mémoire
 L'objet du monde le plus beau.

Les Soldats : Un noble cœur sauve sa gloire
 Et met ses plaisirs au tombeau.

Après le récit du Mage, le chœur des soldats, en homorythmie, entonne ainsi un chant à la gloire du courage du héros, désormais délivré. Là encore, l'utilisation du chœur pour ces vers, mis en musique de manière homophonique, dans une écriture verticale, et repris par deux fois, confère un sentiment de solennité et de pouvoir. Il est employé pour asseoir plus fermement cette grande gloire du souverain, pour la claironner en somme d'une voix plus forte et d'une manière claire et audible.

Le jeune roi dansait là le premier ballet royal de son règne ; un ballet politique et symbolique par lequel, mieux que par le biais d'un discours, le souverain affirmait au monde son autorité. Pour des raisons politiques évidentes (mettre en scène sa propre libération), il s'était décidé, pour la deuxième fois seulement depuis sa majorité, à prendre part lui-même au ballet⁶⁸⁰. La délivrance de Renaud, c'est la délivrance du roi de l'emprise de la Reine-mère et du pouvoir de Concini. C'est aussi l'épuration de la cour et du pays de ces « ministres malicieux » transformés en êtres burlesques par le charme d'Armide. C'est ainsi que

le sujet romanesque convenait mieux à la projection d'un pouvoir royal qui n'était pas encore accompli. Le rôle dynamique de l'imaginaire se laisse ici pressentir : l'image projetée du roi libéré engage celui-ci à se libérer pour de bon. Le ballet est ainsi comme une réalité essayée. Le geste mène à l'acte [...]»⁶⁸¹.

Car avant d'être le roi « libérateur », Louis XIII apparaît comme le roi « libéré », qui défait lui-même ses liens grâce à sa bravoure, apparaissant dès lors comme l'exemple à suivre. Aussi, dans ce ballet, le spectateur n'est-il plus seulement invité à la contemplation d'une harmonie préétablie (où le rôle du souverain est d'être le chef d'un état bien ordonné) ; l'harmonie se conquiert et se met en place sous ses yeux.

Deux ans plus tard, Louis XIII remonte sur les planches du théâtre. En effet, le roi prit également part à l'exaltation de la réussite de ses desseins lors du *Ballet de Tancrede*, durant lequel il apparaît à nouveau sous les traits de Godefroy. Le jeune souverain danse alors, tant afin de clamer son désir de libération et de vengeance qu'afin d'affirmer sa toute nouvelle autorité. Revêtir le costume du héros, se mettre en scène de la sorte, Henri IV, son père, ne le fit jamais. Le *Ballet de Monsieur de Vandôme*⁶⁸² diffère ainsi des deux ballets que nous nous proposons d'analyser. Insinuer toutefois qu'Henri de Bourbon n'y prit aucunement part reviendrait à se méprendre sur la signification politique du spectacle. Certes, le souverain ne dansa pas, et n'incarna aucun rôle, sinon le sien : celui du souverain de France glorieux, légitime et légitimé. Certes, le roi ne figure pas dans la distribution des acteurs et personnages du ballet⁶⁸³. Son nom – sa personne – n'apparaît pas non plus dans le texte (si ce n'est sur une

⁶⁸⁰ Depuis sa majorité le roi n'avait dansé qu'un seul ballet en public. Voir *infra* dans la première partie, chapitre II, note 335, page 206.

⁶⁸¹ Françoise Bardon, *Le Portrait mythologique à la cour de France sous Henri IV et Louis XIII. Mythologie et politique*, op. cit., p. 230.

⁶⁸² Pour la description et l'argument du ballet, voir Paul Lacroix, *Ballets et mascarades de cour de Henri III à Louis XIV (1581-1652)*, op. cit., tome I, pp. 239-269 et l'édition récente de Marie-Claude Canova-Green (éd.), *Ballets pour Louis XIII. Danse et politique à la cour de France (1610-1643)*, op. cit., pp. 2-25. Pour la description et l'analyse complète, se référer à l'ouvrage de Margaret M. Mac Gowan, *L'art du ballet de cour en France 1581-1643*, op. cit., pp. 69-84.

⁶⁸³ Comme pour les autres ballets, les interprètes n'étaient pas des professionnels, mais les courtisans eux-mêmes : Monseigneur le duc de Vendôme, fils légitime d'Henri IV et de Gabrielle d'Estrées, est alors âgé de quatorze ans. C'est lui qui est le chef du ballet qui porte son nom. Dans sa suite, se retrouvent de jeunes seigneurs de la cour, dont le Comte de Gemail, Messieurs de Termes et La Ferté, le baron de Sainte-Suzanne, le comte de Roche-Guyon et le baron de La Chateigneraié, Sesy, Jouy, Monsieur le général des Galères et Vinsy.

inscription, ainsi que dans l'argument du ballet), comme ce fut le cas lors des ballets de Catherine, au cours desquels le Béarnais et sa sœur étaient clairement évoqués et interpellés. Henri ne fait pas moins partie intégrante du spectacle et y joue un rôle indéniable. Au moment de la représentation, un rideau, sur lequel on pouvait voir une forêt, cachait toute la scène. Après l'apparition et le départ d'Alcine, et de sa suite, ce rideau se lève, découvrant le château enchanté devant lequel se dresse une pyramide portant une inscription prophétique :

Le fameux Lyon seulement
Défera cest enchantement.

Bien évidemment, ce lion qui anéantira Alcine et viendra à bout de ses charmes n'est autre que Henri IV, célèbre pour ses exploits guerriers⁶⁸⁴. On comprend dès lors combien le souverain est associé au spectacle qui se joue devant ses yeux :

il est évident que le roi n'assiste pas au ballet en simple spectateur ; le théâtre et la salle sont construits de telle façon qu'Alcine puisse descendre à deux reprises de l'estrade pour associer étroitement le roi à la représentation. La première fois, elle arrive juste devant le dais pour jeter un défi au roi, le menaçant de son pouvoir ; à la fin du ballet, vaincue, elle vient reconnaître la puissance du monarque français. Le ballet devient alors la représentation du transfert de pouvoir des mains d'une magicienne qui, par ses excès, bouleverse toute chose, entre celles d'un roi juste et raisonnable qui victorieux y mettra de l'ordre⁶⁸⁵.

En outre, c'est par son seul regard que le roi prend part au ballet et fait montre de ses propres pouvoirs.

Lors de la deuxième entrée du ballet, la magicienne Alcine se déplace jusque devant l'estrade du roi ; lui faisant face, elle déclame alors des vers qui témoignent de la puissance de sa magie :

Rien ne s'oppose à mes lois,
Je suis l'effroy de ces bois,
Alcine au monde cogneuë,
Qui vois marchant sur l'onde & sur la nuë.
Je suis par tout où ie veux,
Du ciel i'arrache les feux,
Aux Enfers & sur la Terre,
Ma voix est crainte autant que le Tonnerre⁶⁸⁶.

Elle se vante d'avoir transformé douze chevaliers en créatures grotesques :

Par mes Démons familiers,
I'ay changé des Chevaliers,
Qui superbes en leurs armes
N'adoraient point, ny mes yeux, ny mes charmes.

Voir la relation du ballet tirée des *Œuvres* de Malherbe. François de Malherbe, «Lettre à Peiresc du 6 février 1610» in *Œuvres*, *op. cit.*, p. 449-450.

⁶⁸⁴ «Ce n'est pas la première fois qu'il est représenté sous cette forme ; en 1595 par exemple, lors de son entrée à Lyon, il s'est vu peint en lion, symbole de sa générosité et de sa magnanimité, sur la première porte de la ville». Margaret M. Mac Gowan, *L'art du ballet de cour en France 1581-1643*, *op. cit.*, p. 79. Voir également Pierre Matthieu, *L'Entrée de très grand, très chrétien et très magnanime et victorieux prince Henri IV en sa bonne ville de Lyon, le 4 septembre 1595*, Lyon, 1595.

⁶⁸⁵ Margaret M. Mac Gowan, *L'art du ballet de cour en France 1581-1643*, *op. cit.*, p. 76.

⁶⁸⁶ Vers d'Alcine extraits du *Ballet de Monseigneur le duc de Vandosme* in *Ballets pour Louis XIII. Danse et politique à la cour de France (1610-1643)*, *op. cit.*, p. 9.

[...] Estant ainsi transformez,
Ils ne seroient point ayez,
Et cest seule vengeance,
A mon dépit peut donner allegeance⁶⁸⁷.

Elle les enjoint alors à se montrer au monde et au souverain :

Sortez Chevaliers sortez,
Tesmoignez à ces beautez,
Que ma science profonde
Peult tout changer, & faire un autre monde⁶⁸⁸.

En trois groupes de quatre, les victimes de ces métamorphoses font successivement leurs entrées, et les spectateurs voient ainsi apparaître deux grosses tours, deux grandes demoiselles, deux basses de violes, deux pots de fleurs, des hiboux et des moulins à vent⁶⁸⁹. Si l'allure des chevaliers témoigne de la puissance de la sorcière, la délivrance des gentilshommes métamorphosés débute néanmoins ; et ce grâce au roi, à son aura et au pouvoir de sa seule présence. «Le regard du roi tombe sur eux, et comme par un signal partant du ciel, ils se mirent à exécuter un ballet, s'avançant vers le roi pour lui rendre grâce de leur délivrance»⁶⁹⁰.

Alcine entre alors dans une colère noire. Elle vient à nouveau faire face au souverain et fulmine contre ses infidèles serviteurs qui, trop faibles, n'ont pas su résister à la beauté des dames, mais surtout au "charme" royal qui les a délivrés de ces enchantements :

Noires fureurs⁶⁹¹, ombres sans corps,
L'effroy des vivans & des morts :
Trompeuse bande, que i'appelle.
Impuissante, ou bien infidelle.
[...] Ainsi tous mes efforts derniers
Pour arrester des prisonniers [...]
En vain seront mis en usage ?

Allez démons, faibles esprits
La présence de ce grand Roy,
Et tant de beautez que ie voy
En charmes divins & fertiles,
Ont rendu les miens inutilles [...].

I'ayme bien mieux dans les Enfers,
Entre les flammes, & les fers,
Me voir sans mourir embrasée.
Que vivre, & me voir mesprisée [...]⁶⁹².

⁶⁸⁷ Vers d'Alcine extraits du *Ballet de Monseigneur le duc de Vandosme* in *Ballets pour Louis XIII. Danse et politique à la cour de France (1610-1643)*, op. cit., p. 9.

⁶⁸⁸ *Ibid.*, p. 10.

⁶⁸⁹ Voir ici le livret du ballet d'Alcine. Les descriptions des différents costumes et appareils, tant pour Alcine que pour les personnages grotesques, font l'objet d'une description suffisamment développée, et rare en cela, pour être notée.

⁶⁹⁰ Margaret M. Mac Gowan, *L'art du ballet de cour en France 1581-1643*, op. cit., p. 75.

⁶⁹¹ Voir partition et analyse du *Récit d'Alcine*, p. 424-425.

⁶⁹² Retour d'Alcine frivole, avec ses Nymphes, vers extraits du *Ballet de Monseigneur le duc de Vandosme* in *Ballets pour Louis XIII. Danse et politique à la cour de France (1610-1643)*, op. cit., p. 16-17.

La portée politique de ce ballet est clairement affichée, et ce dès les premières pages du livret. L'argument du ballet annonce ainsi que les «douze ieunes Chevaliers errans» seront délivrés de ce maléfice «par la seule veuë du plus grand Roy de la terre»⁶⁹³. La dite prophétie inscrite sur la «Pyramide [...] en lettre d'or fort lisible»⁶⁹⁴ est moins prophétique – dans le sens d'une chose espérée, attendue – que chose acquise. La valeur d'Henri IV est connue, la délivrance de son peuple est bel et bien accomplie. Le ballet de cour en est le reflet. Si le souverain n'endossa le costume d'aucun personnage, le public et le monarque n'étant pas séparés scénographiquement de l'action du ballet – comme ce sera le cas avec l'avènement du théâtre à l'Italienne – les échanges entre scène et estrade sont incessants⁶⁹⁵. Henri IV joue donc un rôle incontestable, il “transparaît” comme allégorie, comme personnage semi-divin que l'on n'énonce pas ; seul l'argument et la prophétie font référence au roi, l'un clairement, l'autre implicitement. Au-dessus des hommes, puisqu'il n'est pas physiquement incarné par un personnage de théâtre ou de roman chevaleresque, et qu'il n'est pas vraiment explicitement invoqué ou évoqué, il agit de manière quasi divine. Sa seule présence est un enchantement ; elle seule permet au “contre-pouvoir” d'opérer.

La portée allégorique – le message politique – est, aux premiers abords, bien moins claire dans les deux ballets politiques de 1617 et 1619. Le souverain y joue des rôles – de prime abord encore – beaucoup plus subalternes. De plus, même si à grand renfort d'images et d'éloges, le roi tient une place sans équivoque, il est montré secondé. Il n'en reste pas moins que, le roi Louis XIII prenant activement et personnellement (jusqu'au choix du livret) part à ces ballets, le message diffère quelque peu. Nous avons déjà souligné l'importance de l'interprétation du souverain et la signification du personnage qu'il incarne en 1617, le démon du feu, délibérément choisi par Louis XIII. «De même que le feu, le plus élevé des éléments, que borne uniquement la volonté divine, [Louis] est le plus élevé parmi les hommes, il jouit sagement d'un pouvoir infini, et grandit par sa lumière tous ceux qui l'approchent»⁶⁹⁶. Cette conception de la royauté au XVII^e siècle a été décrite de manière très significative par Auguste Bailly :

il y avait de la dignité dans sa personne royale ; l'approcher ce n'était pas seulement s'avancer vers la source de toutes les grandeurs et de toutes les dignités temporelles, c'était une satisfaction bien plus profonde, bien plus enivrante : vivre auprès du roi, c'était déjà vivre au-dessus de l'humanité⁶⁹⁷.

⁶⁹³ Argument du *Ballet de Monseigneur le duc de Vandosme* in *Ballets pour Louis XIII. Danse et politique à la cour de France (1610-1643)*, op. cit., p. 4.

⁶⁹⁴ *Ibid.*, p. 17.

⁶⁹⁵ Le rôle du spectateur est ainsi étroitement lié à celui de l'acteur ; leurs aspirations coïncident alors durant l'action du ballet, public et personnages se confondent et participent tous deux au spectacle selon le dessein royal.

⁶⁹⁶ Margaret M. Mac Gowan, *L'art du ballet de cour en France 1581-1643*, op. cit., p. 108.

⁶⁹⁷ Auguste Bailly, *Richelieu*, Paris, A. Fayard et Cie, 1934, p. 51.

Ces qualités attribuées à la personne royale trouvent toutefois leur expression la plus parfaite lorsque le roi entrait, durant la scène finale, arborant le costume et les traits de Godefroy, rôle qu'il interprétait après celui du feu. «Comme un autre Godefroy»⁶⁹⁸, Louis XIII apparaît alors dans toute l'étendue de sa gloire, au sommet d'un pavillon de toile d'or étincelant de pierreries. Il s'agit d'affirmer, face au peuple, le triomphe du roi, présenté de cette manière quasiment comme un Dieu⁶⁹⁹. Au sommet de son trône, dans ce pavillon «élevé sur un théâtre qui le sépare du spectateur, il ressemble à une étoile dont la gloire et la beauté l'éloignent des simples hommes qui restent en admiration devant sa puissance insaisissable»⁷⁰⁰. Les seigneurs de la cour entourent le roi et se jettent à ses pieds, afin de rendre hommage aux vertus et à la grandeur du monarque. Le souverain dominait alors l'ensemble de ses sujets, une disposition bien symbolique de l'autorité qu'il devait désormais exercer sur eux.

L'allégorie découvre non seulement la grandeur et la majesté du roi, mais revêtue d'un rôle prophétique, elle élargit une fois encore le cadre du ballet de cour, qui devient un spectacle reflétant les pensées et les intentions royales. En paraissant à la fin du ballet sous les traits de Godefroy [...], le roi [...] doit éprouver en même temps les sentiments de son triomphe réel. Sa main se tend vers le pouvoir, s'en empare, et va s'en servir⁷⁰¹.

Ainsi, le choix de Louis XIII de prendre activement part aux ballets politiques de son règne est-il clairement significatif. Le ballet de 1617 dévoilait la grandeur et la gloire du jeune souverain, tout en assumant un rôle bel et bien prophétique⁷⁰². En effet, c'est là l'avertissement du coup d'état du 24 avril, le signal de l'exécution de l'orgueilleux Concini et de son épouse, l'ultimatum lancé à Marie de Médicis, bientôt exilée. Quant au *Ballet de Tancrède*, Françoise Bardon affirme :

[il] est une imitation affaiblie du ballet de Renaud ; la dynamique de l'engagement n'a plus sa raison d'être : le roi s'est emparé de son royaume, [...] l'allégorie ne porte plus et devient conventionnelle. Vidée de signification nécessaire, la machinerie [...] tourne à vide⁷⁰³.

La réutilisation de ce thème si largement exploité, de cette même fable, mais surtout du même personnage, Godefroy, n'est-elle pas là employée, au contraire, afin de satisfaire le dessein du roi, «d'enfoncer le clou», d'exprimer une fois encore sa grandeur et de permettre au peuple et

⁶⁹⁸ *Discovrs av vray dv Ballet dansé par le Roy, le Dimanche XXIX^e Iovr de Janvier M.VI^e. XVII in Ballets pour Louis XIII. Danse et politique à la cour de France (1610-1643), op. cit., p. 81.*

⁶⁹⁹ Durand souligne l'effet que cette apparition produisit sur le spectateur en indiquant : «Tous ensemble parurent à mesure que ce grand pavillon se tourna, & comme on a quelque-fois entendu les peuples deuotieusement assemblez, s'escrier vnanimemēt en l'apparition de quelque miracle, on ouyt toute l'assemblée donner des applaudissemens a la veuē de ce pavillon enrichy de si rares personnes». *Discovrs av vray dv Ballet dansé par le Roy, le Dimanche XXIX^e Iovr de Janvier M.VI^e. XVII in Ballets pour Louis XIII. Danse et politique à la cour de France (1610-1643), op. cit., p. 81.*

⁷⁰⁰ Margaret M. Mac Gowan, *L'art du ballet de cour en France 1581-1643, op. cit., p. 108.*

⁷⁰¹ *Ibid.*, p. 109.

⁷⁰² Le livret lui-même souligne cet aspect du spectacle, il indique : «j'entrepris plus hardiment de faire voir au jour ces prophétiques plaisirs d'une nuit si gayement passée». *Au Roy, texte de Durand extrait du Discovrs av vray dv Ballet dansé par le Roy, le Dimanche XXIX^e Iovr de Janvier M.VI^e. XVII in Ballets pour Louis XIII. Danse et politique à la cour de France (1610-1643), op. cit., p. 68.*

⁷⁰³ Françoise Bardon, *Le Portrait mythologique à la cour de France sous Henri IV et Louis XIII. Mythologie et politique, op. cit., p. 230.*

aux spectateurs de se remémorer ces hauts faits : sa lutte pour un pouvoir qui lui revenait de droit, sa volonté de restaurer la paix en son royaume, d'expié les fautes et les cabales, jusqu'à faire exécuter ses ennemis les plus tenaces !

Comme l'indique le texte lui-même du *Ballet de Tancrede*, il s'agissait à nouveau de faire «retentir au Ciel le nom de Godefroy»⁷⁰⁴. Si Louis de Bourbon prend ainsi part aux spectacles, c'est afin de briller, parmi les danseurs habiles qui tiennent leurs rôles, par la majesté et l'assurance de ses pas. Comme nous l'avons souligné auparavant, quand le roi vacille, c'est tout l'Etat qui en est ébranlé. «La danse est le miroir de son âme royale, l'imitation de ses actes généreux dont l'influence va se répandre parmi ses sujets»⁷⁰⁵. C'est ainsi que le livret du *Ballet de la délivrance de Renaud* indique :

ce grand Ballet fut dancé avec tant d'ordre & de disposition, qu'aucun autre deuant luy ne se peut vanter de la mesme beauté, vn seul des François ne se peut tenir de benir le Ciel en la gentillesse de son Roy, la majesté qui semble contraire a telles actions estoit toujours au deuant de ses pas, & la grace n'eust esté que pour luy seul, si ceux qui l'accompagnoyent ne l'eussent par fois dérobee pour faire admirer ce qu'ils faisoient en l'imitant : tous ensemble se sentirent de la puissance que sa Majesté eust alors sur les esprits ; car ceux qui n'auoyent point de bonne fortune en aquirent, et ceux qui en auoyent les muent en point de ne pouuoir estre perdues⁷⁰⁶.

Vu triomphant, puissant et glorieux, le jeune Louis représente une sorte de «remède spectaculaire à l'instabilité politique» du royaume⁷⁰⁷. Le ballet, moyen de propagande, participe à l'imaginaire monarchique ; la figure chorégraphique du souverain, ce corps dansant, corps glorieux, mis ainsi en exergue, s'inscrit à la perfection dans cette volonté royale de faire montre de l'étendue de son pouvoir.

A cette danse du roi, imitation de l'harmonie des sphères, s'oppose la danse incongrue, les gestes excentriques, les postures et costumes des monstres qui font apparaître les conjurations des magiciennes et des sorciers de chacun de ces ballets. Hiboux, grosses tours ou basses de violes, écrevisses, tortues ou limaçons, parodient et commentent ironiquement les sentiments de dépit et de fureur qu'éprouvent alors leurs maîtres. Ici, les ballets politiques du règne d'Henri IV et de son fils se rejoignent ; les figures chorégraphiques tracées sur les planches donnent du sens à l'action, figurant alors la lutte entre ordre, harmonie et désordre

⁷⁰⁴ Vers extraits du *Grand Ballet du Roy, dancé en la salle du Louvre, le 12 Feurier 1619 svr l'Adventure de Tancrede en la Forest enchantée* in *Ballets pour Louis XIII. Danse et politique à la cour de France (1610-1643)*, op. cit., p. 136.

⁷⁰⁵ Margaret M. Mac Gowan, *L'art du ballet de cour en France 1581-1643*, op. cit., p. 108.

⁷⁰⁶ *Discovrs av vray du Ballet dancé par le Roy, le Dimanche XXIX^e Iovr de Ianvier M.VI^e. XVII* in *Ballets pour Louis XIII. Danse et politique à la cour de France (1610-1643)*, op. cit., p. 81-82.

⁷⁰⁷ Comme le souligne Margaret Mac Gowan, «le roi se prépare à déclarer en paroles mêlées de larmes et d'allégresse : “Je suis Roi maintenant ; je suis votre Roi. Je l'ai été, amis je le suis et serai, Dieu aidant, plus que jamais”». Ces paroles sont rapportées par Mathieu Molé, *Mémoires*, Paris, 1854, tome I, p. 144-145. Elles furent prononcées par Louis XIII une heure à peine après l'assassinat du maréchal. Citation empruntée à Margaret M. Mac Gowan, *L'art du ballet de cour en France 1581-1643*, op. cit., p. 109.

de l'Etat, mais aussi des sens : la recherche incessante du pouvoir, les plaisirs du vice et des désirs excessifs. A la raison et à la grande morale du souverain de venir à bout de ce délire. Dans le *Ballet de Monsieur de Vandôme*, «le grand ballet des douze chevaliers délivrés développe cette application morale ; il comporte douze figures allégoriques dont chacune représente une vertu»⁷⁰⁸. Les douze figures ainsi constituées sont appelées : “ambitieux désir”, “vertueux dessein”, “grandeur de courage”, “peine agréable”, “constance éprouvée”, “renom immortel”, “heureux destin”, “aimé de tous”, “vérité cogneue”, “couronné de gloire”, “pouvoir suprême”⁷⁰⁹, mettant là à l'honneur les vertus rassemblées en ce glorieux souverain⁷¹⁰. La danse ordonnée du roi vainc ainsi le règne du chaos incarné par Alcine, et la danse de ses grotesques. Néanmoins, «il est difficile de voir en [elle] une simple abstraction»⁷¹¹. Alcine est un personnage vivant, avec des sentiments allant de la superbe au désespoir le plus grand ; elle a une vie bien à elle, ressent les délices d'un pouvoir sans limites, mais également la jalousie et le dépit, et «fait frémir par ses accents de douleur et de fureur quand elle se voit vaincue»⁷¹².

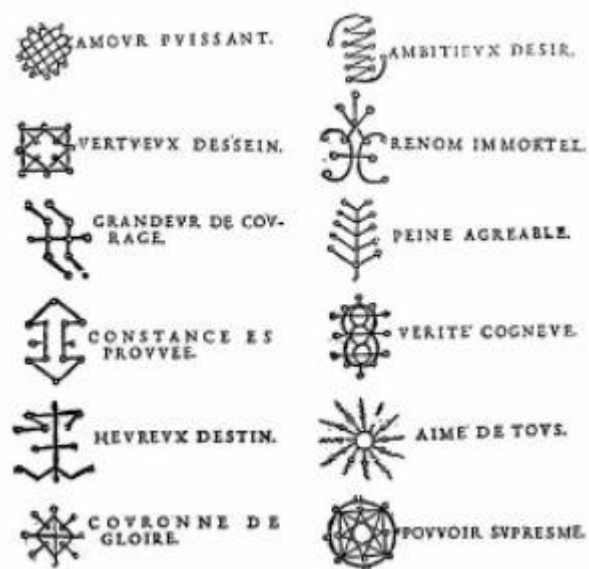
⁷⁰⁸ La chorégraphie fut aussi utilisée, lors de ce spectacle, afin de propager un message politique. Les inventeurs du ballet se sont ici servis de l'architecture de la salle pour délivrer ce message. Il n'y a plus seulement le verbe qui honore le roi de France, la danse y participe également. La danse géométrique ou horizontale, employée dans ce ballet de cour, est un procédé utilisé dans de nombreux divertissements italiens du XVI^e siècle. C'est d'ailleurs un Italien, un dénommé Balthazar de Beaujoyeux, qui va l'introduire en France, lors du *Balet comique de la Royne* en 1581. Il s'agit d'une danse où les interprètes dessinent sur le plancher de la scène des figures géométriques qui avaient, pour les hommes de l'époque, une portée allégorique. Pour pouvoir comprendre la signification de ces allégories, les spectateurs devaient voir les danses “d'en haut”, depuis les galeries des deux côtés de la salle ou depuis les gradins qui surmontaient la scène. Sous Henri IV, le premier ballet qui utilisa ce procédé fut un ballet représenté en Lorraine chez sa sœur en 1603, dans lequel les danseurs effectuèrent des figures qui représentaient les lettres du nom : HENRI. L'histoire raconte qu'Henri IV ne remarqua même pas ce moment du ballet de cour que sa sœur Catherine de Bourbon avait conçu pour lui faire plaisir. Tallemant des Réaux relate en ces termes cette petite anecdote : «Madame de Bar, fit danser une fois un ballet dont toutes les figures faisaient les lettres du nom du roi. Eh bien, sire, lui dit-elle après, n'avez-vous pas remarqué comme toutes les figures composaient bien toutes les lettres du nom de Votre Majesté ? Ah, ma sœur, lui dit-il, ou vous n'écrivez guère bien ou nous ne savons guère bien lire, personne ne s'est aperçu de ce que vous dites». Gédéon Tallemant des Réaux, *Historiettes, op. cit.*, tome I, p. 14. Lors du *Ballet de Monsieur de Vandôme*, représenté à la cour de France les 17 et 18 janvier 1610, les danseurs effectuèrent aussi des figures allégoriques inspirées, indique le livret, de l'alphabet druidique (récemment retrouvé, précise l'auteur). Comme le souligne Marie-Joëlle Louison-Lassablière, «les actions exécutées sous les yeux du public ressemblent donc à des hiéroglyphes qui se construisent et disparaissent : en cela, la danse géométrique comme un art visuel s'inscrit dans la tradition héraldique. Les corps des danseurs équivalent à des unités sémantiques aux combinaisons indéfiniment renouvelables : de leur interdépendance naît le sens». Marie-Joëlle Louison-Lassablière, *Feuillets pour Terpsichore : la danse par les textes du XV^e au XVII^e siècle, op. cit.*, p. 57.

⁷⁰⁹ Parmi les douze combinaisons possibles, on trouve ainsi une double flèche signifiant “constance éprouvée”, un épi exprimant “peine agréable”, un losange inscrit dans un carré signifiant “vertueux dessein”, et surtout une figure très complexe constituée de triangles s'entrecoupant d'un carré lui-même contenu dans un cercle intitulée : “pouvoir supresme”, etc.

⁷¹⁰ Comme le souligne Margaret Mac Gowan, «on peut douter de la réalité de ces figures qui ont pu tout aussi bien être inventées par l'auteur. Evoquer les temps lointains pouvait permettre au librettiste de donner une certaine part de mystère au spectacle, une autorité plus grande, également, à la danse et à son application morale». Cependant, «l'intérêt des Français pour leurs origines gauloises, pour les druides et pour les bardes, était considérable à l'époque». Margaret M. Mac Gowan, *L'art du ballet de cour en France 1581-1643, op. cit.*, p. 76 et nous questionne sur l'existence et la véracité de ces figures.

⁷¹¹ Margaret M. Mac Gowan, *L'art du ballet de cour en France 1581-1643, op. cit.*, p. 77.

⁷¹² *Ibidem*.



Figures du *Grand Ballet de Monsieur de Vandôme*

Ayant découvert sa défaite, elle entra sur scène «avec des gestes fort estranges, marchoit impatiente, ores deuant, tantost au milieu, puis derriere, sans ordre & sans mesure»⁷¹³, captivant l'attention du spectateur par ses gestes grandiloquents et vindicatifs, à l'image de ses passions⁷¹⁴. Ce qui importe ici, «ce n'est plus la signification des figures ou de l'allégorie, mais la mimique véhémence qui correspond à son orgueil ou à sa douleur et met pour ainsi dire son âme à nu»⁷¹⁵.

Il en est de même dans le *Ballet de la délivrance de Renaud*, où les sentiments d'Armide sont percés à jour. «La forme dérisoire de ces créatures, les plus viles du monde, reflète les sentiments et la stupeur d'Armide lorsqu'elle se trouve abandonnée ; ils en sont l'expression visuelle»⁷¹⁶. C'est néanmoins le ballet de ces «ministres malicieux» qui met ses sentiments en scène, les dévoilant au public. Ces figures et ces personnages sont néanmoins utilisés dans un autre but. Si ces monstres semblent d'abord des êtres absurdes, destinés seulement à rendre ridicules les sentiments de l'enchanteresse, Durand insiste cependant sur leur signification morale, qui est d'avertir les hommes des pièges que leur tend la volupté, dont les délices ne peuvent durer : «Alors dis-je elle apprend que les plaisirs du vice aboutissent a la douleur»⁷¹⁷. Puis, «ils montrent la profondeur de l'abîme dans lequel

⁷¹³ Argument du *Ballet de Monseigneur le duc de Vandosme* in *Ballets pour Louis XIII. Danse et politique à la cour de France (1610-1643)*, op. cit., p. 16.

⁷¹⁴ Voir Margaret M. Mac Gowan, *L'art du ballet de cour en France 1581-1643*, op. cit., p. 77.

⁷¹⁵ *Ibidem*.

⁷¹⁶ *Ibid.*, p. 110.

⁷¹⁷ *Discovrs av vray dv Ballet dansé par le Roy, le Dimanche XXIX^e Iovr de Ianvier M.VI^e. XVII* in *Ballets pour Louis XIII. Danse et politique à la cour de France (1610-1643)*, op. cit., p. 77.

l'homme peut tomber lorsqu'il consacre sa vie à la volupté et au plaisir»⁷¹⁸. Si de Luynes tenait le rôle de Renaud, «honteux & furieux tout ensemble brisant ses chesnes en passant auprès de ce Jardin, qui parauant luy sembloit entouré de precipices, & fuit aussi soudainement la presence d'Armide qu'ardamment il en auoit souhaitté la veuë»⁷¹⁹, si c'est au public en général que cette «morale» du ballet s'adresse, la situation vécue par Renaud, aveuglé par les plaisirs et les charmes proposés par la sorcière, est étrangement similaire à celle de Louis, prisonnier des «chaînes» d'une femme qui le tenait lui aussi enfermé dans les voluptés, dans un monde de faux-semblant éloigné du pouvoir. Armide, vile tentatrice, est l'ennemie à vaincre, adversaire là encore bien opposée en son essence même à celui des deux autres ballets.

Dans le ballet de 1610, Alcine constituait une sorte de réminiscence des ennemis d'Henri IV, elle représentait les ennemis passés qu'il eut à combattre : les plus fervents catholiques de la Ligue, voire les princes du sang, l'Espagne, la Savoie. Les personnages grotesques représentaient alors le désordre de l'Etat, mais également l'erreur dans laquelle son peuple et sa cour avait été bercés ; désormais, la vérité éclatait au grand jour. Comme les enchantements d'Alcine, Henri IV avait su déjouer complots et menaces, et avait ramené l'ordre et la paix. Alcine ne représentait dès lors plus que les «vieux démons», les «fantômes» qu'Henri avait su faire disparaître, comme peut le symboliser le palais détruit de la sorcière qui dévoile la fameuse prophétie. Dans celui de *Tancredi* en 1619, les espoirs se portent, au contraire, vers des lendemains plus glorieux encore : la victoire de la France sur l'armée Turque, du christianisme sur l'Islam, et l'établissement de la monarchie universelle⁷²⁰. Ismen concentre en son personnage les espoirs du roi de France, et sa volonté de faire passer à nouveau le message de sa grandeur et de sa puissance à tous ses ennemis, étrangers ou faisant partie de son entourage. Ceci est plus vrai encore dans le *Ballet de la délivrance de Renaud*, car Armide n'est pas l'étranger (Espagnol ou Turc), elle n'est pas non plus le spectre des ennemis passés et des terreurs annihilées. Au moment-même du spectacle, la sorcière fait face au roi ; Armide est ainsi un miroir, déformant et enlaidissant, d'une figure maternelle elle aussi jalouse du pouvoir souverain, elle aussi à l'origine du désordre et de la confusion monarchique et économique du pays. Cette «autre Armide», qui se confronte au regard de cet «autre Renaud», c'est la propre mère de Louis XIII, Marie de Médicis. Les illusions de la machinerie, la somptuosité des décors et costumes du spectacle, proclament dès

⁷¹⁸ *Discovrs av vray dv Ballet dansé par le Roy, le Dimanche XXIX^e Iovr de Ianvier M.VI^e. XVII in Ballets pour Louis XIII. Danse et politique à la cour de France (1610-1643), op. cit., p. 77.*

⁷¹⁹ *Ibidem.*

⁷²⁰ Voir Marie-Claude Canova-Green, *Ballets pour Louis XIII. Danse et politique à la cour de France (1610-1643), op. cit., p. 118.*

lors une volonté de puissance que rien dans la réalité n'assure, mais que le jeune souverain appelle de ses vœux.

Le point commun à ces différents ballets royaux reste en effet très certainement la recherche de faste, la volonté inhérente à ces spectacles d'étonner le public, tous les publics, français comme étrangers, par les moyens qui y sont déployés⁷²¹. Au cours de son analyse du *Ballet de la délivrance de Renaud*, Margaret Mac Gowan remarque que le but poursuivi alors par le jeune souverain exigeait une mise en scène spectaculaire, capable d'exprimer ses desseins et sa gloire : «[...] les intentions politiques de Louis XIII se manifestent [en effet] en grande partie dans la magnificence du décor, réalisé par les soins de Francini»⁷²². Traduite aux yeux de l'assistance par la splendeur du spectacle, la grandeur de ce souverain, pourtant tenu à l'écart du pouvoir, devenait alors évidente. Beaucoup de faste présidait aux costumes, aux décors, ainsi qu'à la scénographie. Plus que dans tout autre ballet antérieur, la mise en scène fut complexe et variée ; elle associait dans un seul décor deux procédés techniques permettant des effets plus merveilleux et surprenants : des châssis et des scènes tournantes. Montagnes pivotant sur elles-mêmes pour devenir jardins enchanteurs, lesquels se transformaient en cavernes dans un décor d'horreur, fontaines jaillissantes puis tariées, le "charme" opère sur le public ; Armide (en réalité, l'équipe technique et royale travaillant à la gloire du souverain), arrivant sur scène, leur fit voir «l'effet de ses sortilèges» :

cette Montaigne se tournan d'elle-mesme, les Rochers des costez secoüierent leurs testes qui sembloient immobiles, tout changea d'un instant, & en leur place parut [...] de beaux Iardines occupans la largeur de la salle & dans ces Iardins trois grandes fonteynes rustiques. [...] Vn nouveau charme encore donna nouuel estonnement, car vne Nimphe escheuellée & tout nuë sortit du bassin de la fonteyne du milieu [...] et chanta [...]⁷²³.

Selon Durand, la rapidité de tous ces changements créa en effet la surprise, et arracha des cris d'étonnement et d'émerveillement à l'assistance peu habituée à de tels effets scéniques⁷²⁴.

Si un tel faste pouvait revêtir une signification allégorique⁷²⁵, cette somptuosité ne présidait pas seulement aux décors et machineries, mais s'étendait également aux costumes, dont la richesse des tissus et l'éclat des pierreries dépassaient en splendeur ceux des ballets

⁷²¹ Voir *infra* chapitre IV-3-1-3.

⁷²² Margaret M. Mac Gowan, *L'art du ballet de cour en France 1581-1643*, *op. cit.*, p. 111.

⁷²³ *Discovrs av vray dv ballet dansé par le Roy le dimanche XXIX^e iovr de Ianvier. M. VI^e. XVII in Ballets pour Louis XIII. Danse et politique à la cour de France (1610-1643)*, *op. cit.*, p. 69.

⁷²⁴ Voir *Discovrs av vray dv ballet dansé par le Roy le dimanche XXIX^e iovr de Ianvier. M. VI^e. XVII in Ballets pour Louis XIII. Danse et politique à la cour de France (1610-1643)*, *op. cit.*, p. 81.

⁷²⁵ Les changements de scènes ne peuvent-ils pas être également appréhendés, selon les desseins du souverain, comme prémonition, en tout cas reflet de sa volonté de voir l'état lui-même se transformer de la sorte en un royaume plus fort et beau ? Ceci encore une fois afin de rendre sa délivrance et sa victoire plus évidente et réelle encore.

antérieurs⁷²⁶. L'effet du spectacle était aussi rehaussé par la variété et la richesse des danses – allant du figuratif au géométrique, et du burlesque au solennel.

Les pas graves des démons au début du ballet et à la fin, les figures majestueuses de la danse des chevaliers, soulignaient l'ordre et l'harmonie réalisés par les efforts du jeune roi. C'est par leur danse que Durand essaie de marquer un contraste entre eux et les démons d'Armide dont les postures soulignent une intention burlesque⁷²⁷.

L'ampleur des effectifs musicaux était également utilisée afin de rehausser de prestige ce ballet qui devait marquer la consécration du nouveau souverain. Les deux concerts⁷²⁸ dirigés par Mauduit mettaient en œuvre de vastes ensembles. Celui qui ouvrait le ballet comportait soixante-quatre voix et quarante-deux instruments (dont vingt-huit violes et quatorze luths), et fut du plus grand effet sur l'auditoire conquis.

Rien n'estoit encores paru qu'une grande perspective de Palais & paysage reculé, qui cachoit le Jardin d'Armide a tous les spectateurs, quand on entendit vn grand concert de musique, dont les concertans estoient cachez [...]. Cette musique [...] estoit conduite par le sieur Mauduit, & tellement concertée qu'il sembloit que tout ensemble ne fut qu'une voix, ou plustost que ce fussent ces oyseaux qu'Armide laissoit a l'entour de Renault pour l'entretenir en son absence, ayant pouuoir de contre-faire les voix humaines, & de chanter les plaisirs de l'amour [...]⁷²⁹.

Le second concert, célébrant l'apothéose du roi, porte ces nombres déjà considérables à quatre-vingt-douze voix et à quarante-cinq instruments. «Chacun auouïa [alors] que l'Europe n'a jamais rien ouy de si rauissant», voix et instruments ensemble faisant «vn si doux bruit [...]»⁷³⁰. Guédron participa également en composant la musique vocale de ce ballet, mettant une fois encore son talent au service de l'action dramatique. Le dialogue de l'Hermite et des soldats, ainsi que le chant d'Armide, étaient traités dans le style du récitatif introduit par le *Ballet de Monseigneur de Vandôme*. Le chant désespéré d'Armide «Quel subit changement ! quelles dures nouvelles !»⁷³¹, avec ses phrases courtes et haletantes qui permettent d'exprimer les sentiments de l'enchanteresse, possède une grande vigueur dramatique. Le travail de Guédron, sur la recherche d'expressivité et d'émotion en musique, s'inscrit lui aussi dans une volonté de modernité, de plus grande authenticité (à l'image des effets scéniques de Francini) et marque l'évolution de la musique dramatique française vers l'expressivité et la grandiloquence baroques. Toutes les ressources de l'art furent ainsi mises à contribution, «pour faire apparaître le jeune roi comme un roi fort, maître incontesté de sujets obéissants, restaurateur de l'ordre et de la stabilité dans un royaume reconnaissant»⁷³².

⁷²⁶ Voir Margaret M. Mac Gowan, *L'art du ballet de cour en France 1581-1643*, op. cit., p. 112.

⁷²⁷ *Ibidem*.

⁷²⁸ Ces concerts de musique étaient cachés sur les côtés de la scène, derrière rochers et bocages.

⁷²⁹ *Discovrs av vray dv ballet dansé par le Roy le dimanche XXIX^e iovr de Ianvier. M. VI^e. XVII* in *Ballets pour Louis XIII. Danse et politique à la cour de France (1610-1643)*, op. cit., p. 71.

⁷³⁰ *Ibid.*, p. 81.

⁷³¹ *Ibid.*, p. 78.

⁷³² Marie-Claude Canova-Green (éd.), *Ballets pour Louis XIII. Danse et politique à la cour de France (1610-1643)*, op. cit., p. 67.

La même débauche de luxe que dans le ballet de 1610 s'exprimait ainsi dans les costumes, les décors et la musique utilisée. Dans le *Ballet d'Alcine*, tout avait été également mis en œuvre afin de souligner la grandeur du monarque et la richesse retrouvée de la France. Les ballets sous Henri IV, faute d'argent, étaient souvent représentés sans grands appareils. Toutefois, les organisateurs du *Ballet de Monseigneur le duc de Vandôme* firent appel à l'un des plus grands machinistes italiens, Francini, à qui son fils Louis XIII confiera un rôle de tout premier plan par la suite. On trouve ainsi des décors prodigieux : «pour la première fois, le décor forme une seule unité ; il est isolé au fond de la salle et non pas dispersé en divers endroits de celle-ci»⁷³³. La forêt était représentée sur des toiles, des rideaux suspendus. Ces toiles étaient probablement transparentes, afin qu'on puisse voir, en arrière-plan, le château enchanté placé au fond de la scène. Ce palais allait lui-même disparaître grâce à des châssis coulissants. L'emploi de ce genre de décors et de machineries permettait de donner une impression de perspective, et une réalité jamais encore atteinte dans les ballets d'Henri IV. Il pouvait, là aussi, mettre en évidence la grandeur du roi, de son pouvoir, mais aussi la réussite de sa politique : l'économie de la France, si endettée en temps de guerre, va mieux ; le pays est à nouveau un royaume prospère et fort. La musique joua également un rôle d'importance et allait fortement influencer les ballets qui furent donnés par la suite, notamment les ballets politiques de Louis XIII. On peut constater que le compositeur de ce dernier ballet, Pierre Guédron, surintendant du roi, fit preuve d'une plus grande maîtrise d'écriture. Les deux spectacles représentés devant Henri IV et sa sœur, en 1592 et 1593, comportaient bien de longs récits déclamés et plusieurs chants de combats, mais dans ces représentations au sujet politique, voire patriotique, c'est bel et bien le texte qui prime : la musique est sacrifiée à la poésie. Le *Ballet d'Alcine* ouvrait le cycle des ballets qu'on peut appeler «mélodramatiques», genre qui naquit sous le règne d'Henri IV, sous l'impulsion conjuguée de Malherbe et de Lingendes pour la poésie, et de Pierre Guédron pour la musique. Lors de ces représentations, la musique prit une place de plus en plus importante. Guédron fut l'un des premiers compositeurs français à tenter de donner au récit de ballet une construction plus nette, une déclamation naturelle, afin de rendre le mieux possible les accents dramatiques du texte. Il travailla ainsi à traduire musicalement les sentiments des personnages, véhiculés par la poésie, par une ornementation plus riche, ou encore par des motifs descriptifs. Les récits du *Ballet d'Alcine* marquent ainsi un grand progrès : la déclamation est plus nuancée, plus variée.

⁷³³ Margaret M. Mac Gowan, *L'art du ballet de cour en France 1581-1643*, op. cit., p. 80.

Aussi coûteux que soigneusement préparé, c'est néanmoins le *Ballet de l'aventure de Tancredi* qui marque l'apothéose du genre⁷³⁴. Le décor et les costumes sont des aspects particulièrement importants de ce spectacle ; Francini, aidé de l'artificier Morel, s'était à nouveau surpassé et proposait aux spectateurs nombre de splendeurs et d'effets nouveaux à contempler. Les décors furent spectaculaires :

une toile, où était représenté le siège de Jérusalem, s'abaissait au début du divertissement pour révéler une forêt dont les arbres étaient en relief. Des trappes faisaient surgir des dessous de la scène des personnages et objets divers, la forêt s'embrasait avant de retomber tout d'un coup dans les ténèbres, le ciel s'ouvrait par deux fois et l'on voyait des nuées s'abaisser, chargées de musiciens. Enfin la scène se transformait en amphithéâtre, puis en temple, avant que les décors ne se combinent pour la révélation finale⁷³⁵.

Comme le note Margaret Mac Gowan, les Parisiens étaient familiers des feux d'artifice sur la Seine, des palais qui se consumaient en flammes sur la Place Royale, «mais c'est la première fois, à notre connaissance, que les machinistes des ballets de cour ont tenté d'en faire autant sur la scène»⁷³⁶. Le spectateur était également habitué à contempler des personnages dont l'entrée se faisait par les airs, assis ou entourés de nuages, mais dans ce *Ballet de Tancredi*, il assiste «pour la première fois dans le ballet de cour français à la descente d'un grand nombre de personnages sur la scène»⁷³⁷. Ainsi, si ce spectacle ressemble beaucoup aux triomphes royaux des ballets antérieurs, le *Ballet de l'aventure de Tancredi* annonce cependant le déclin de l'allégorie au profit du spectacle qui unit désormais la musique, la danse et le décor. «L'allégorie passe au second plan, devient purement conventionnelle, son intérêt s'efface devant les possibilités du drame lyrique naissant, mais surtout devant le goût de la splendeur et des merveilles de la machinerie»⁷³⁸. Aux côtés des splendeurs de la scénographie à l'italienne développée par Francini, s'affirmaient également les possibilités du drame lyrique naissant. Le *Ballet de l'aventure de Tancredi* «se distinguait aussi par ses qualités dramatiques, notamment par la cohérence thématique des entrées, le resserrement des faits autour du moment principal de l'action, c'est-à-dire la rencontre de Tancredi et de Clorinde, ainsi que par l'élimination du burlesque, qui eût pu nuire à la recherche du pathétique, souligné encore par l'expressivité de la musique»⁷³⁹. Le rôle de cette dernière dans ce ballet est surtout de renforcer l'effet du spectacle ; de ce fait, note Margaret Mac Gowan, elle

⁷³⁴ C'est un ballet trop amplement analysé par Margaret Mac Gowan dans son ouvrage pour que nous puissions également en travailler les aspects. Son analyse met notamment en liaison les éléments techniques du ballet et leurs portées symboliques, politiques mais également économiques, et les comptes qui en font état. Voir Margaret M. Mac Gowan, *L'art du ballet de cour en France 1581-1643*, op. cit., pp. 117-131.

⁷³⁵ Marie-Claude Canova-Green (éd.), *Ballets pour Louis XIII. Danse et politique à la cour de France (1610-1643)*, op. cit., p. 119.

⁷³⁶ Margaret M. Mac Gowan, *L'art du ballet de cour en France 1581-1643*, op. cit., p. 129.

⁷³⁷ Il y en avait vingt-huit. *Ibid.*, p. 130.

⁷³⁸ *Ibid.*, p. 131.

⁷³⁹ Marie-Claude Canova-Green (éd.), *Ballets pour Louis XIII. Danse et politique à la cour de France (1610-1643)*, op. cit., p. 119.

«n'échappe pas à une certaine monotonie»⁷⁴⁰, étant utilisée pour beaucoup afin de rehausser l'éclat de certains passages allégoriques. Néanmoins, si le *Ballet de l'aventure de Tancredi*, «offre de moindres possibilités de développements dramatiques ou lyriques, [laissant] une place restreinte à l'expression des sentiments des personnages»⁷⁴¹, les compositeurs ont su tirer parti d'épisodes pathétiques, comme la rencontre de Tancredi et Clorinde, pour laisser libre cours à leur imagination créatrice, et à leur inclination nouvelle pour la musique expressive. Guéron a ainsi reconnu, avant Monteverdi⁷⁴², les possibilités dramatiques de cette rencontre ; «il a choisi ce moment du ballet où s'exhalent les plaintes de Clorinde blessée et se manifeste la surprise douloureuse de Tancredi pour toucher la sensibilité du spectateur par une musique interrompue et haletante»⁷⁴³. Le compositeur avait déjà eu recours à ce genre de «récit» dans le *Ballet de la délivrance de Renaud*, lorsqu'Armide s'abandonne à la colère et à la douleur, ou dans celui de *Monsieur de Vandôme*, au moment particulièrement dramatique durant lequel Alcine laisse éclater sa fureur. Cependant, «cet instant est unique dans ce ballet, où, dans l'ensemble, la musique contribue à la splendeur du spectacle plutôt qu'elle ne s'attache aux passions des personnages et à leurs rapports dramatiques»⁷⁴⁴ ; aussi est-ce essentiellement par la richesse et la nouveauté des machineries et décors employés, ainsi que par la diversité des danses, que ce dernier ballet abordant le thème du roi sauveur marqua les esprits. Subordonné au programme d'exaltation de la personnalité royale, le spectacle devait être magnifique, éclatant, mais il ne devait pour autant se borner à l'écho des aspirations monarchiques à l'ordre et à l'harmonie du royaume, il devait également en ce règne désormais établi les représenter comme inscrits dans la réalité des faits. Ce sera le but des ballets des années suivantes. Ces derniers firent dorénavant place «à une nouvelle source d'inspiration, les faits et gestes du monarque portés au rang d'exploits légendaires»⁷⁴⁵.

IV-3-2-3. Le roi et ses hauts faits à l'honneur dans les ballets

Les ballets de cours brillent ainsi par leur diversité, par la multitude des personnages invoqués et par les différents sujets qui furent utilisés. Certains puisent donc leur inspiration dans des sources plutôt mythologiques, d'autres empruntent leur sujet aux grandes épopées et sources romanesques. D'autres encore se réfèrent à l'actualité, parfois brûlante, de l'époque,

⁷⁴⁰ Margaret M. Mac Gowan, *L'art du ballet de cour en France 1581-1643*, op. cit., p. 124-125.

⁷⁴¹ *Ibid.*, p. 125.

⁷⁴² Monteverdi composera son *Combattimento di Tancredi e Clorinda* en 1624, sa *Rencontre de Renaud et Armide* en 1627.

⁷⁴³ Margaret M. Mac Gowan, *L'art du ballet de cour en France 1581-1643*, op. cit., p. 125.

⁷⁴⁴ *Ibidem.*

⁷⁴⁵ Marie-Claude Canova-Green (éd.), *Ballets pour Louis XIII. Danse et politique à la cour de France (1610-1643)*, op. cit., p. XXIII.

aux conflits intérieurs comme extérieurs. L'inspiration historique, et c'est le dernier sujet que nous travaillerons ici, fut en effet mise à contribution pour dire la grandeur du souverain, que de flatteuses comparaisons avec les divinités de l'Olympe, et notamment le Soleil, mais aussi avec les plus vaillants guerriers (Hercule ou Renaud), avaient permis d'élever au-dessus du commun des mortels⁷⁴⁶. Dans les années 1630, l'idée se fit jour que seule la référence aux faits d'actualité, au présent historique, était à même de traduire cette grandeur royale sans pareil. Ainsi, avec les victoires des dernières années du règne, le ballet de cour se transforme peu à peu. Plus qu'une représentation des aspirations du pouvoir à l'ordre et à l'harmonie politique, ce genre de spectacle est désormais à considérer comme affirmation ostentatoire et spectaculaire des ambitions politiques réalisées. «[...] Les longs thèmes romanesques et les allégories étendues ont fait place à des images plus simples tirées de la mythologie, ou à une source d'inspiration nouvelle : l'histoire contemporaine»⁷⁴⁷. Il n'en reste pas moins que l'ambition du ballet demeure la même : exprimer, sous quelque forme que ce soit, le culte du roi.

Dans les dix dernières années du règne de Louis XIII, un nouveau type de ballet – au dessein toujours politique néanmoins – s'affirme ainsi plus fortement. Des sujets mythologiques, ce dernier ne retint alors «que les figures qui se prêt[aient] à l'allégorie la plus immédiatement compréhensible et la plus générale»⁷⁴⁸. L'emploi de la mythologie et de ses figures emblématiques (le soleil, Apollon, la Renommée ou l'Harmonie personnifiées, et récitant des vers élogieux à la gloire du monarque) servait à rehausser le prestige de décisions, stratagèmes militaires ou politiques, c'est-à-dire toutes actions menées (et donc, faits historiques récents) sous l'impulsion du souverain. Comme le souligne Françoise Bardon, les thèmes usités jusqu'alors ne sont pas si éloignés de celui qui tend à se développer. Les sujets historiques ont bien la même ambition, usent des mêmes procédés et ingrédients de grand faste, voire des mêmes «ficelles» narratives. Tel est le cas du *Ballet de la Prospérité des Armes de la France*, dansé le 7 février 1641 : «c'est la rationalisation, au profit de la politique monarchique, des vieux thèmes de lutte entre les puissances du mal (Enfers, démons, furies [...]) et celles du bien (Mars et Bellone, Hercule Gaulois triomphant de l'Aigle et du Lion, c'est-à-dire de l'Autriche et de l'Espagne [...])»⁷⁴⁹. Lors de ce même ballet, le réel et le fantastique se mêlent encore dans les décors et lieux de l'action. Les sites des victoires récentes, tels que Casal, Arras, les Alpes, la Mer, constituent bien des nouvelles toiles de

⁷⁴⁶ Marie-Claude Canova-Green (éd.), *Ballets pour Louis XIII. Danse et politique à la cour de France (1610-1643)*, op. cit., p. XXIII.

⁷⁴⁷ Margaret M. Mac Gowan, *L'art du ballet de cour en France 1581-1643*, op. cit., p. 186.

⁷⁴⁸ Françoise Bardon, *Le Portrait mythologique à la cour de France sous Henri IV et Louis XIII. Mythologie et politique*, op. cit., p. 231.

⁷⁴⁹ *Ibid.*, p. 232.

fond. Toutefois, il est également fait référence aux personnalités du Parnasse et à leur lieu de vie. Le ciel, si éloigné du monde terrestre, mais qui intervient sur la destinée des hommes – à l’image du souverain – prend part au ballet, pour rehausser plus encore le prestige du monarque. C’est ainsi que, durant le quatrième acte, les neuf muses descendirent du Ciel, que Jupiter apparaît, trônant, entouré de nuages, et que le cinquième acte montre le triomphe de la Prospérité et de la Concorde. Tout confère à récupérer et à développer, selon un principe nouveau, les “anciens” thèmes de la Puissance et de l’Harmonie. «La même récupération du vieux thème romanesque et baroque du Soleil triomphant de la Nuit est exprimée par la déesse de la Nuit, dans le *Ballet dancé en l’honneur du Roy sur les sujets de ses Triomphes*»⁷⁵⁰ :

Je suis la Déesse des ombres
Fuyant le bruit et le Soleil,
Qui viens du palais du Sommeil
Pour annoncer dans ces lieux sombres
Que l’Aigle doit tomber sous l’effort des François
Et subir le doux joug du plus juste des Rois.
Le ciel aux lys toujours propice
Fait triompher le grand Louys⁷⁵¹.

De nombreux ballets remplaçaient également le recours allégorique à l’épopée chevaleresque, ou à la fable antique, par des références directes aux événements récents. Ainsi en va-t-il du *Ballet des voleurs*, dansé en 1624⁷⁵². L’actualité de l’époque en créait le cadre, en constituait le principal “décor”. Et «même si le grand ballet final des chevaliers voleurs de palme et de lauriers avait encore des allures romanesques – qui n’étaient pas sans rappeler les derniers tableaux du *Ballet de la délivrance de Renaud* et du *Ballet sur l’aventure de Tancrede en la forêt enchantée*»⁷⁵³ – c’est bien un divertissement militant et critique, en prise avec l’actualité la plus brûlante, qui est alors proposé afin de confirmer l’hégémonie de la France et de son souverain «Louis, [qui] clair-voyant & tout puissant inspiré des Cieux qu’il est, fait des hommes ce qu’il luy plaist»⁷⁵⁴.

En 1635, le *Ballet de la Marine*, que nous avons également étudié plus haut, exaltait de nouveau la gloire de Louis XIII,

et cela très précisément puisque c’était non de vagues triomphes que célébrait le ballet, mais les réalisations récentes de son gouvernement. La France venait en effet de se doter d’une importante

⁷⁵⁰ Françoise Bardon, *Le Portrait mythologique à la cour de France sous Henri IV et Louis XIII. Mythologie et politique*, op. cit., p. 232.

⁷⁵¹ Premier récit de la déesse de la nuit, *Ballet dancé en l’honneur du Roy sur le sujet de ses triomphes* in Paul Lacroix, *Ballets et mascarades de cour de Henri III à Louis XIV (1581-1652)*, tome VI, p. 53-54.

⁷⁵² Ballet que nous avons évoqué auparavant à propos des avertissements, critiques et reproches qui pouvaient être adressés à l’étranger – notamment à l’Espagnol – par le biais de tels spectacles.

⁷⁵³ Marie-Claude Canova-Green (éd.), *Ballets pour Louis XIII. Danse et politique à la cour de France (1610-1643)*, op. cit., p. 214.

⁷⁵⁴ Extraits du temps accompagné des mois qui font vn refrain [sic], le *Ballet des Voleurs* in *Ballets pour Louis XIII. Danse et politique à la cour de France (1610-1643)*, op. cit., p. 215.

flotte de guerre, capable de se mesurer avec succès à l'Angleterre et à la Hollande, les deux puissances maritimes de l'époque. La création d'une marine puissante avait été décidée dès 1629 par le cardinal de Richelieu conscient de la nécessité de pourvoir à la sécurité des côtes, des ports et des convois et de s'assurer la maîtrise de la mer⁷⁵⁵.

Louis XIII, élevé au rang de souverain non plus seulement terrestre mais marin – le Dieu Neptune⁷⁵⁶ – y recevait les conseils avisés de Richelieu, représenté sous les traits d'un amiral⁷⁵⁷. Néréïdes et Dieux marins chantent la gloire de Louis XIII que tous les peuples louent désormais :

Après tant de périls, après tant de tempestes
Tes superbes vaisseaux destinez aux conquestes,
Sont enfin de retour :
Aux lieux plus esloignez ils ont cherché la gloire,
Et porté la victoire
Par tout ou le Soleil auoit porté le iour.

Par eux mille captifs qui mouroient sous les chaines
Ont pû ioindre au plaisir de sortir de leurs peynes
Celuy d'estre vangez,
Et par chastiment & iuste & necessaire,
Il ont veu leur corsaire
Dessous les mesmes fers dont ils estoient chargez.

Les armes de ton Roy le plus grand des Monarques
Sur l'vne & l'autre Mer feront comme les Parques,
Le destin des humains :
Et par l'autorité que sa vertu luy donne,
Il n'est point de Couronne
Qui ne couure sa teste ou ne tombe en ses mains [...]⁷⁵⁸.

Ce souci d'actualité avait conduit «à remplacer largement le personnel mythologique habituel des divertissements de cour par des personnages plus “réalistes”, évocateurs du monde de la mer, tels que canonniers, matelots, pêcheurs et corsaires, mêlés aux représentants des nations les plus reculées. Seuls des Amazones et un Triton paraissaient à la fin pour conférer aux actions du roi une dimension mythique qui permit d'en signifier toute la grandeur»⁷⁵⁹ :

Je deuance le Char où Neptune est porté,
J'ai soin le Cor en main d'annoncer son passage,
Le vent cede à ma voix, la tempeste & l'orage
Quittent la place au calme, & l'Hyuer à l'Esté,

Si tu daignes grand Roy soumettre à ta fortune
Tout l'Empire des flots comme vn autre Neptune,
J'iray guide fidelle au front de tes Vaisseaux,
Et ce grand Admiral⁷⁶⁰ qui prend soin de ta gloire

⁷⁵⁵ Marie-Claude Canova-Green (éd.), *Ballets pour Louis XIII. Danse et politique à la cour de France (1610-1643)*, op. cit., p. 280.

⁷⁵⁶ Traditionnellement réservé aux monarques britanniques.

⁷⁵⁷ Plus prudent que ne l'avait été de Luynes en 1621, le Cardinal ne s'attribue qu'un rôle secondaire dans l'allégorie et ce même si le mérite aurait dû véritablement être attribué au commanditaire du ballet, soit le puissant ministre.

⁷⁵⁸ Vers extraits du *Ballet de la Marine* in *Ballets pour Louis XIII. Danse et politique à la cour de France (1610-1643)*, op. cit., p. 286.

⁷⁵⁹ Vers extraits du *Ballet de la Marine* in *Ballets pour Louis XIII. Danse et politique à la cour de France (1610-1643)*, op. cit., p. 280.

⁷⁶⁰ Il s'agit du Cardinal de Richelieu.

Dont l'esprit comme en terre est conneu sur les eaux
Fera marcher par tout avec toy Victoire⁷⁶¹.

Les deux derniers ballets que nous analyserons dans cette étude, et mêlant “histoire récente”, “mythologie” ou “chevaleresque”, furent donnés vers la fin du règne de Louis XIII. En 1638, après des années d'attente, la France voit enfin naître son héritier. Un foisonnement de textes à la louange de l'enfant éclot alors à travers tout le royaume⁷⁶². Le *Ballet de la Félicité* s'inscrit dans cette démarche, fête «le bon-heur present de cette naissance» et proclame :

puisque le Ciel recompense tousiours le ratardement de ses graces par l'augmentation de leur prix ;
& que ceux qu'il envoie au môde, apres avoir esté long-temps desirez⁷⁶³ naissent ordinairement
pour le bien de toute la terre ; on doit recevoir cette sorte de faveurs avec des tesmoignages d'une
joye extraordinaire⁷⁶⁴.

Vingt-sept entrées constituent ce ballet – l'un des plus grands du règne – qui se distingue toutefois par une facture plus originale et élaborée que la simple formule du ballet à entrées, et pour cause. Ce ballet, «tesmoignage d'une joye extraordinaire», avait été organisé afin de fêter un événement tant espéré et attendu, que «pour rendre la naissance de nostre jeune Prince autant célèbre, comme l'on se promet que le cours de sa vie sera glorieux», il convient «de chercher de nouvelles inventions»⁷⁶⁵. Le ballet est structuré à la manière d'une pièce de théâtre, «à l'imitation des belles Tragicomédies»⁷⁶⁶ :

à la différence des parties traditionnelles du ballet, qui n'avaient qu'une fonction d'illustration du sujet, les trois parties du *Ballet de la Félicité* représentaient une action suivie⁷⁶⁷ dont la péripétie faisait «naistre agreablement, de l'infortune & du milieu mesme du desespoir, la joye et le repos»⁷⁶⁸.

L'auteur du livret, Desmarets de Saint-Sorlin, avait travaillé plus encore à relier les différentes entrées, non plus seulement au sujet de l'action, mais également à les lier entre elles⁷⁶⁹.

⁷⁶¹ Récit pour Monsievr de Saintctot Lardenay representant vn Triton extrait du *Ballet de la Marine*, in *Ballets pour Louis XIII. Danse et politique à la cour de France (1610-1643)*, op. cit., p. 299.

⁷⁶² Le marquis de Monglat précisait quant à lui dans ses *Mémoires* : «L'hiver de cette année se passa en réjouissances, ballets et comédies pour la naissance de monsieur le Dauphin, et chacun contribua à qui feroit mieux paroître la satisfaction qu'il recevoit d'un si grand bonheur : surtout le Cardinal de Richelieu s'efforça de témoigner la joie qu'il ressentoit, en faisant danser devant Leurs Majestés le ballet de la Félicité». François de Paule de Clermont, *Mémoires*, Paris, J.F. Michaud et J.-J.-F. Poujoulat, Editeurs du Commentaire Analytique du Code Civil, 1838, p. 75.

⁷⁶³ Le dauphin naît le 5 septembre 1638 soit vingt trois ans après l'union d'Anne d'Autriche et Louis XIII.

⁷⁶⁴ Récit extrait du *Ballet de la Félicité, sur le suiet de l'hevreuse naissance de Monseigneur le Dauphin*, in *Ballets pour Louis XIII. Danse et politique à la cour de France (1610-1643)*, op. cit., p. 336.

⁷⁶⁵ *Ibidem*.

⁷⁶⁶ *Ibidem*.

⁷⁶⁷ Marie-Claude Canova-Green (éd.), *Ballets pour Louis XIII. Danse et politique à la cour de France (1610-1643)*, op. cit., p. 335.

⁷⁶⁸ Récit extrait du *Ballet de la Félicité, sur le suiet de l'hevreuse naissance de Monseigneur le Dauphin*, in *Ballets pour Louis XIII. Danse et politique à la cour de France (1610-1643)*, op. cit., p. 336.

⁷⁶⁹ Des récits, interludes chantés et des danses pouvaient s'insérer également entre les scènes.

La première partie est consacrée à la guerre qui se poursuit, au grès des manœuvres politiques et des alliances changeantes. Les différents acteurs de ce conflit, qu'ils soient allégoriques (l'Ambition, la Discorde⁷⁷⁰), mythologiques (Bellone⁷⁷¹), ou réels⁷⁷² apparaissent chacun leur tour afin de livrer bataille. Combat qui cessa à l'entrée du «Chariot de la Félicité, tiré par deux Amours ; la Félicité tenant Monseigneur le Dauphin⁷⁷³, & ayant la Justice à ses pieds, accompagnée de quatre joueurs de Luth à pied, representans les contentemens»⁷⁷⁴. A la vue du Dauphin, tous stoppent leur élan et se soumettent à sa justice, «prenant le globe du monde, & le touchant de son espée, il se divise en quatre parts»⁷⁷⁵. La paix va régner durant toute la seconde partie du ballet. Dans la onzième entrée, l'Espagne et son chevalier d'honneur, ainsi que les trois fleuves hispaniques, viennent trouver la France. Français et Espagnols entreprennent alors de danser ensemble et de se toucher la main. Un cap – sur les planches en tout cas – est désormais franchi. Les entrées suivantes présentent les différents plaisirs auxquels la Paix permet de s'adonner (feu de joie, jeu, chasse, bonne chère et mascarade), mais également les résultats malheureux de la guerre, en la personne d'un soldat estropié.

Lors du troisième récit, la Renommée «aislée & la trompette à la main» publiait la gloire de la France :

Je vay sur la terre & sur l'onde,
Avec toutes mes voix,
Publier les exploits
Du plus grand Roy du Monde :
De ce Roy qui s'est fait, par vne iuste guerre,

⁷⁷⁰ Le sieur de Langlois, «très probablement le danseur Charles Langlois, qui allait se produire régulièrement dans les ballets de cour jusqu'en 1660 et le *Ballet des arts*» (note de l'éditrice, Marie-Claude Canova-Green (éd.), *Ballets pour Louis XIII. Danse et politique à la cour de France (1610-1643)*, op. cit., p. 337) représentait la Discorde qui «[tenoit] le globe du monde ; & au lieu qu'elle jetta autrefois la pomme d'or pour faire la division entre les Dieux, elle jette le globe du monde mesme, pour estre le sujet de la dissention entre les Princes de la terre, puis se retire». Extrait de première entrée du *Ballet de la Félicité, sur le suiet de l'hevrevse naissance de Monseigneur le Dauphin*, in *Ballets pour Louis XIII. Danse et politique à la cour de France (1610-1643)*, op. cit., p. 337.

⁷⁷¹ C'est au sieur Lalun que revint le rôle de Bellone présentée dès la deuxième entrée «assise sur vn canon». *Ibidem*.

⁷⁷² Les Espagnols cherchaient à reconquérir une «hégémonie manquée sous Charles Quint puis perdue à sa mort». Danièle Becker, «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» in *Le Théâtre et l'opéra sous le signe de l'Histoire*, op. cit., p. 67. Les Français s'opposent à leur dessein, les Espagnols allaient chercher de l'aide auprès des Allemands, tandis que deux Suédois apparaissaient à la septième entrée afin de soutenir la France et combattre les Espagnols et les Allemands.

⁷⁷³ «La naissance du dauphin de France ôte ses espoirs à la revendication successorale éventuelle de l'Espagne, comme le recours à la Maison des Bourbons-Navarre avait obéré les prétentions à la couronne de France de Philippe II pour sa fille aînée Isabelle d'Autriche-Valois qui, en 1633, vient de mourir sans descendance». Danièle Becker, «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» in *Le Théâtre et l'opéra sous le signe de l'Histoire*, op. cit., p. 68.

⁷⁷⁴ *Huictiesme entree du Ballet de la Félicité* in *Ballets pour Louis XIII. Danse et politique à la cour de France (1610-1643)*, op. cit., p. 339.

⁷⁷⁵ *Ibidem*.

L'Arbitre de la Terre.

[...] Desormais le repos
Va regner dans l'Europe [...].

C'est luy dont la Iuste balance,
Reglant sa Volonté
Sçait peser sa Bonté
Auecques sa Puissance [...] ⁷⁷⁶.

Un curieux ballet de «Hommes mis-partis» complétait les allusions faites au juste partage de la Terre : la vingt-et-unième entrée voyait paraître ainsi un homme mi-Espagnol mi-Français, un deuxième mi-Allemand mi-Suédois, un troisième mi-Flamand mi-Hollandais. Ces personnages mi-partie, célébrant et concrétisant les alliances, luttent alors contre les Turcs venus les attaquer, et dont ils sortent vainqueurs, célébrant ensuite la garantie de la paix, la pérennité de l'Europe, ce que les entrées suivantes illustreront de différentes manières ⁷⁷⁷. Ce ballet prône donc l'union, sous la houlette de la France, d'une Europe forte et unie face au péril turc, et méditerranéen de manière plus générale. Aux malheurs passés de la guerre succède l'harmonie politique tant espérée, dont Louis XIII et son descendant se veulent les garants :

rétablie par les soins de Louis XIII et de Richelieu, la félicité ⁷⁷⁸ espérée en 1612 était maintenant une réalité garantie par un enfant de six mois : sa naissance donnait lieu au développement d'une amitié nouvelle entre la France et l'Espagne, ainsi qu'à une réconciliation générale des nations européennes qui préluait à la défaite des armées turques et à l'établissement de la monarchie universelle ⁷⁷⁹.

C'est à nouveau la guerre, et donc l'histoire récente, qui fournit la matière principale du *Ballet de la Prospérité des Armes de la France* ⁷⁸⁰, dansé le 7 février 1641 au Palais Cardinal. Ce ballet insiste encore sur les succès de Casal et d'Arras, il souligne une nouvelle fois l'abandon de l'Espagne par ses partisans qui, désormais, se rangent du côté de la France,

⁷⁷⁶ *Troisième entrée du Ballet de la Félicité in Ballets pour Louis XIII. Danse et politique à la cour de France (1610-1643), op. cit., p. 344-345.*

⁷⁷⁷ D'abord par une ronde de huit petits Amours bruns, blancs et d'autres couleurs diverses représentant les Amours d'Espagne et de France, d'Allemagne et de Suède, de Flandres et de Hollande – les belligérants de la Guerre de Trente ans – puis par la célébration de noces franco-espagnoles. Voir livret du Ballet en ce qui concerne cette troisième partie : *Ballet de la Félicité in Ballets pour Louis XIII. Danse et politique à la cour de France (1610-1643), op. cit., pp. 344 à 347.*

⁷⁷⁸ Le titre du ballet faisait en effet écho à celui du carrousel donné en 1612 à Paris en l'honneur des accords passés entre la France et l'Espagne au sujet de l'union de leurs enfants royaux. Ce carrousel fut représenté les 5, 6 et 7 avril, Place Royale.

⁷⁷⁹ Marie-Claude Canova-Green (éd.), *Ballets pour Louis XIII. Danse et politique à la cour de France (1610-1643), op. cit., p. 334.*

⁷⁸⁰ Le *Ballet de la Prospérité des Armes de la France* fut joué à deux reprises : tout d'abord le 7 février 1641, puis le 14 février de la même année. Ce ballet constitue la dernière contribution de Richelieu au ballet de cour avant sa mort en 1642. Ce ballet réunit à nouveau deux grands courants esthétiques du ballet politique : usant de fables mythologiques afin d'exalter et louer la monarchie française, ce ballet fait également clairement référence aux faits historiques, qu'il utilise comme "décor", comme "trame de fond", et comme base au livret, ceci afin de mettre plus encore la gloire de la France, et de son souverain, en exergue et pour «en imprimer la magnificence dans l'esprit du spectateur». Margaret M. Mac Gowan, *L'art du ballet de cour en France 1581-1643, op. cit., p. 186.*

«guidés par Pallas, déesse de la Prudence». L’histoire récente constitue la trame principale du ballet, mais également sa toile de fond. Aussi, durant le second acte, les spectateurs virent-ils apparaître sous leurs yeux «l’Italie s’estant retirée, les Alpes s’ouurant, [le siège de] Casal [qui] paroist dans l’esloignement⁷⁸¹, les tentes & les retranchemens des Espagnols & le camp des François»⁷⁸². Puis, le théâtre change et Arras se révèle⁷⁸³. Toutes les victoires des Français sur leurs ennemis espagnols sont ainsi détaillées dans les neuf entrées de cet acte. Les victoires sur terre ne sont toutefois pas les seules à pouvoir être exaltées ; comme le met en évidence le livret, ce ballet doit représenter «les prosperitez de cette année»⁷⁸⁴, tant sur terre que sur mer, du moins une partie, indique encore humblement le livret, soulignant par là même plus fortement encore les hauts faits du roi «et de son grand Ministre qui ont tant veillé & travaillé pour l’agrandissement de l’Estat»⁷⁸⁵ :

car il seroit difficile de representer en vn soir, ce qui a occupé durant tant de mois les veilles & les travaux de tant d’hommes, & l’attention de toute l’Europe⁷⁸⁶.

C’est donc sur mer que se déroule l’action du troisième acte. Les galions français livrent bataille aux Espagnols ; bientôt, sous l’assaut des Français, les bateaux espagnols disparaissent, engloutis par les flammes et les eaux. La marine française, dont la création avait été fêtée quelques années auparavant par un ballet, est ainsi louée pour ses prouesses face à l’ennemi à grand renfort de machineries et de spectaculaire. La bataille navale qui se joue sur les planches fait très certainement référence au combat qui eut lieu près de Cadix, le 22 juillet 1640, entre la flotte du souverain français et les vaisseaux espagnols en partance pour les Indes occidentales. Cette bataille, livrée sur l’eau, représente un événement important, puisque c’est la première fois que la marine française infligeait une défaite aussi sévère à la flotte espagnole. Il convient aussi de noter que l’armada espagnole du ballet est coulée avec, à son bord, un fabuleux trésor. Il ne s’agit pas du roi d’Espagne – même espéré, ce souhait ne pouvait être avoué, la convenance imposait bien trop de règles au théâtre pour qu’un tel affront puisse être commis – le burlesque n’étant pas de mise ici. Le trésor contenu dans les cales provient “d’Amérique”, plus précisément des gisements exploités au Pérou : de l’or et de l’argent. Nous ne pouvons alors analyser ce ballet sans y voir une véritable revanche, même si elle n’eut lieu qu’entre les murs d’un théâtre, ainsi qu’un écho assez intéressant à un autre ballet, déjà étudié plus haut, celui donné à Henri IV par sa sœur à Tours. «Ces castillans barbares, ce peuple mutin, regorgeant de trésors», animait l’effroi des français en répandant

⁷⁸¹ Le comte d’Harcourt avait, en avril 1640, fait lever le siège de Casal, assiégée par les troupes espagnoles.

⁷⁸² *Acte second du Ballet de la Prospérité des Armes de la France in Ballets pour Louis XIII. Danse et politique à la cour de France (1610-1643), op. cit., p. 358.*

⁷⁸³ Assiégée par les troupes françaises depuis le 13 juin 1640, Arras avait été prise le 9 août de la même année.

⁷⁸⁴ *Ballet de la Prospérité des Armes de la France in Ballets pour Louis XIII. Danse et politique à la cour de France (1610-1643), op. cit., p. 354.*

⁷⁸⁵ *Ibidem.*

⁷⁸⁶ *Ibidem.*

l'or corrupteur au profit de la Ligue. La monarchie française a su toutefois s'imposer, se relever sous l'impulsion des souverains Bourbons ; les luttes intestines et les efforts, afin de légitimer cette dynastie naissante, ne sont plus d'actualité. Dorénavant, l'Espagne n'est plus crainte, mais vaincue, son trésor coulé au fond des eaux.

Ces triomphes sur terre comme sur mer sont célébrés dans le ciel par tous les Dieux réunis. Dans le quatrième acte, le «theatre represente le Ciel ouuert», d'où descendent les neuf Muses :

La Victoire par tout accompagne vos pas.
L'effroy marche deuant & l'horrible trépas.
Nos écrits qui viuront en dépit de l'Enuie,
Ne parleront iamais d'une si belle vie⁷⁸⁷.

Puis, c'est à Venus, Amour et les trois Grâces, à Mercure, Bacchus accompagné de huit petits satyres, ou encore Apollon, de descendre rendre hommage à l'indomptable Hercule Gaulois (Louis XIII). Au cours de la septième et dernière entrée, «Iupiter, descend du Ciel dans un trosne lumineux, enuironné & soustenu de nuages, touche l'Aigle & les Lyons de sa main, pour les appaiser, & leur oster la fureur [...], & remet la massuë sur l'espaule d'Hercule [...]»⁷⁸⁸. C'est ensuite au tour de la Concorde d'apparaître sur un char doré. Après maintes péripéties et devant tout l'Olympe assemblée, à elle de conclure désormais :

Après tant de malheurs que la guerre a faict naistre,
Enfin je viens parestre. [...].

Dedans tous vos païs il faut que l'on reuoye
L'abondance & la joye. [...].

Par tout vont reflleurir les arts, les exercices
La Paix & les delices.
La Concorde vous parle : Espagnols & François
Rangez-vous sous mes loix⁷⁸⁹.

La Paix et la Victoire s'accompagnent de réjouissances, jeux, plaisirs, danses, sauts et postures ridicules ; l'allégresse des français ne connaît pas de borne, tous témoignent de leurs transports. Ce dernier acte n'est pas sans rappeler le premier, durant lequel personnages mythologiques et allégoriques étaient convoqués, afin de décrire la situation de chaos que pouvaient engendrer cabales et conflits.

En effet, au début de ce premier acte, un rideau, représentant un palais, s'ouvrait alors pour révéler des décors paisibles extraordinaires : une scène ornée de bocage, au centre de

⁷⁸⁷ Vers extraits du Récit des Muses, *Ballet de la Prospérité des Armes de la France* in *Ballets pour Louis XIII. Danse et politique à la cour de France (1610-1643)*, op. cit., p. 363.

⁷⁸⁸ Septiesme entrée du Quatriesme acte, *Ballet de la Prospérité des Armes de la France* in *Ballets pour Louis XIII. Danse et politique à la cour de France (1610-1643)*, op. cit., p. 365.

⁷⁸⁹ Récit de la Concorde extrait du Cinquiesme Acte, *Ballet de la Prospérité des Armes de la France* in *Ballets pour Louis XIII. Danse et politique à la cour de France (1610-1643)*, op. cit., p. 365-366.

laquelle chante l'Harmonie, suspendue au-dessus de la scène, soutenue par une quantité de nuages et accompagnée d'oiseaux. L'Harmonie chante à la louange des efforts de Louis XIII et Richelieu pour maintenir l'ordre dans le royaume. Car l'Harmonie, c'est bien le roi «qui pui[t] par [ses] accords diuers respandre par tout l'Vnivers vne joye infinie [...] qui maintien[t] tout le monde par le bel ordre des saisons : qui par le concert des raisons calme la terre & l'onde»⁷⁹⁰. Par ailleurs, référence est faite aux souverains ennemis qui «voulant perdre d'autres Rois se perdent eux mesmes»⁷⁹¹. Ce décor idyllique, par un changement de scène, disparaît néanmoins. Des châssis s'ouvrent pour rendre visible l'Enfer fourmillant de démons (l'Orgueil, l'Artifice, le Meurtre, le Désir de Régner, la Tyrannie et le Désordre) et furies. Les habitants de l'Enfer, accompagnés de Pluton et Prospérine, étaient utilisés afin de représenter la fureur, le désordre et la tyrannie dans l'Etat. «Pour le spectateur, [la] signification est claire : l'auteur, suivant les méthodes traditionnelles de l'allégorie, a voulu démontrer comment le repos dans un Etat peut être brusquement transformé en délire par des conflits intérieurs, et ramené à l'ordre par les vertus d'un très grand roi»⁷⁹². Car, des enfers comme des ennemis européens, le roi revient vainqueur. Désormais, la paix intérieure est rétablie, la grandeur souveraine française s'est accrue, et les exploits militaires ont contribué à faire pénétrer chez les pays étrangers l'image et la renommée de sa gloire. Après tant d'éloges et de victoires, le ballet choisit d'ailleurs de faire apparaître non seulement son allégorie⁷⁹³, mais le monarque glorieux en personne. C'est ainsi qu'à la fin du cinquième acte, la toile du théâtre se baisse, puis se relève :

& au lieu des Theatres qui auoient paru, il se void vne grande salle dorée & ornée de toutes sortes de peintures & d'embellissemens, éclairée de quantité de chandeliers de cristal, au fonds de laquelle est vn trosne pour le Roy & pour la Reyne [...]. Du dessous du Theatre il sort vn pont imperceptiblement, qui va s'appuyer sur l'eschaffaut du Roy & de la Reyne, pour les faire passer dans la salle du Bal : ou tous les spectateurs peuuent voir à plaisir leurs Majestez [...]⁷⁹⁴.

Ainsi, l'apparition du roi sur scène constitue-t-elle l'apothéose du ballet ; au spectacle et à l'imaginaire, à l'allégorie et au personnage mythologique d'Hercule Gaulois, succédait l'apparition triomphale du souverain réel, qui, empruntant le pont pour s'asseoir sur son trône, brisait le "voile", les frontières qui le séparaient du théâtre, pour imposer son pouvoir et sa gloire en personne. Au-dessus de la grandeur des personnages invoqués, des batailles rejouées, des victoires revécues, planait celle de Louis lui-même, supérieur en tout⁷⁹⁵.

⁷⁹⁰ Récit de l'Harmonie extrait du Premier Acte, *Ballet de la Prospérité des Armes de la France* in *Ballets pour Louis XIII. Danse et politique à la cour de France (1610-1643)*, op. cit., p. 355.

⁷⁹¹ *Ibidem*.

⁷⁹² Margaret M. Mac Gowan, *L'art du ballet de cour en France 1581-1643*, op. cit., p. 187.

⁷⁹³ Si Louis XIII ne dansait pas lui-même, il ne figurait pas moins au sein du ballet sous les traits de l'Hercule Gaulois, rôle tenu pour le roi par le comte d'Harcourt.

⁷⁹⁴ Dernière entrée du *Ballet de la Prospérité des Armes de la France* in *Ballets pour Louis XIII. Danse et politique à la cour de France (1610-1643)*, op. cit., p. 367.

⁷⁹⁵ Voir Margaret M. Mac Gowan, *L'art du ballet de cour en France 1581-1643*, op. cit., p. 188.

L'apparition du souverain sur les planches, où venait de se jouer le spectacle, révélait «dans sa plénitude, l'autorité dont le ballet avait construit l'image sous les yeux des spectateurs»⁷⁹⁶.

«L'étonnement et l'admiration du spectateur ne connaît pas de bornes»⁷⁹⁷, indique Margaret Mac Gowan. «Le but du cardinal de provoquer l'admiration du spectateur, de rendre sensible l'autorité du roi aux yeux de la cour, de faire reconnaître l'étendue de sa gloire à l'étranger, d'imposer l'idée de la grandeur de la France»⁷⁹⁸, est bel et bien atteint. C'est que l'époque est, plus que jamais, à l'affirmation de la puissance monarchique, et Richelieu y veille ardemment ; nul ne doit ni ne peut contester le pouvoir royal. Le Cardinal pousse même le souverain à limiter les droits du Parlement, notamment le «droit de remontrances». Le 21 février, est proclamée une véritable charte de l'absolutisme, qui commence ainsi :

il n'y a rien qui conserve et maintienne davantage les empires que la puissance du souverain également reconnue par ses sujets... Nous avons rendu à l'autorité royale la force et la Majesté Royale qu'elle doit avoir en un Etat monarchique ; qui ne veut souffrir qu'on mette la main au spectre du souverain et qu'on partage son autorité⁷⁹⁹.

La préface du ballet de 1641 entre en écho avec ces propos, et somme les sujets de Louis XIII de se réjouir de l'éclat du règne :

Cet hyuer doit estre comme vne longue feste apres de longs trauaux. Non seulement le Roy et son grand Ministre, qui ont tant veillé & travaillé pour l'aggrandissement de l'Estat [...] doiuent prendre du repos & du diuertissement ; mais encore tout le peuple se doit resjoüir qui apres ses inquietudes dans l'attente des grands succès, ressent vn plaisir aussi grand des auantages de son Prince que ceux mesmes qui ont le plus contribué pour son seruice et pour sa gloire⁸⁰⁰.

De plus, le *Ballet de la Prospérité* marque un progrès significatif dans le domaine du théâtre. Jusqu'alors, un esprit de confusion régnait quelque peu sur le ballet de cour ; les allées et venues entre la salle et la scène – le théâtre à l'Italienne n'était pas encore adopté comme lieu officiel de la représentation – si elles permettaient, nous l'avons vu, de prendre à parti le roi et sa cour, mais aussi de rendre plus réel les desseins fantasmés qui se jouaient sur les planches⁸⁰¹, pouvaient justement paraître assez paradoxales aux esprits cartésiens. Le mérite d'avoir introduit, en France, le théâtre à l'Italienne en revient alors à Richelieu, qui en fit construire un dans sa résidence parisienne du Palais Cardinal. Désormais, la séparation scène-salle s'impose progressivement. «Le ministère de Richelieu s'attache à rationaliser les

⁷⁹⁶ Marie-Claude Canova-Green (éd.), *Ballets pour Louis XIII. Danse et politique à la cour de France (1610-1643)*, op. cit., p. 353. C'étaient les vainqueurs eux-mêmes, en la personne des nobles, qui avaient pris part à ces actions glorieuses, qui dansaient les entrées célébrant leurs succès.

⁷⁹⁷ Margaret M. Mac Gowan, *L'art du ballet de cour en France 1581-1643*, op. cit., p. 188.

⁷⁹⁸ *Ibidem*.

⁷⁹⁹ Citation empruntée à Georgie Durosoir, *Les ballets de la Cour de France au XVIIe siècle ou les Fantaisies et les splendeurs du Baroque*, op. cit., p. 77.

⁸⁰⁰ *Ballet de la Prospérité des Armes de la France* in *Ballets pour Louis XIII. Danse et politique à la cour de France (1610-1643)*, op. cit., p. 354.

⁸⁰¹ Les frontières entre le réel et l'imaginaire n'existaient alors pas, les desseins exprimés même de manière fantaisiste semblaient alors d'autant plus réels et accessibles qu'ils se fondaient, qu'ils intégraient l'espace de la «vie réelle».

mœurs de la noblesse française [...]. Ainsi fait-il aménager une salle équipée à l'italienne afin de redéfinir la place et le statut de chacun»⁸⁰². La scène est dorénavant surélevée ; c'est ainsi que l'espace est bien délimité, séparé, et que la différenciation entre l'espace scénique de la représentation théâtrale et celui de la représentation sociale s'opère de manière franche. «Il y aura désormais, de la scène et de la salle, le lieu où l'on est vu et celui d'où l'on regarde et d'où l'on est regardé [...]. Etant donné que Richelieu travaille à l'absolutisme de la monarchie catholique, le pouvoir du roi de France doit dominer tout autre»⁸⁰³. L'autorité monarchique acquiert ainsi une majesté, une force et une grandeur nouvelles ; les yeux désormais se lèvent pour contempler le roi ou les personnages (divins ou puissants) censés le représenter. Dorénavant, le point de vue s'effectue en contre-plongée ; les danseurs, chanteurs et acteurs dominent le public, ce qui engendre une gestuelle tendant vers une chorégraphie de pas nettement virtuose, mais aussi frontale.

Conçu comme un véritable instrument de propagande, le ballet de cour pour Richelieu utilise abondamment les possibilités qu'offrent les cintres dans le grill ; ainsi, en 1641, dans le *Ballet de la Prospérité des Armes de la France*, le cardinal impose un déploiement de machinerie et de volerie car il fait tirer de la coulisse, des chars du Triomphe dorés soutenus par des nuages roulant sur deux traverses au-dessus de la scène ; ces machines volantes contenaient des personnages de divinités et de héros ainsi que des figures allégoriques comme la Concorde et l'Abondance ; parmi les autres machines suspendues mobiles, il était possible de faire monter et descendre toute masse à la fois lourde et encombrante puisqu'on se servait du système de poulies et de treuils depuis longtemps éprouvé dans la descente et la montée des lustres⁸⁰⁴.

Dès lors, les professionnels envahissent les salles de spectacles, afin de mettre toujours plus en évidence la richesse et la puissance du pays. Mais les progrès des machineries, de la chorégraphie et de la configuration même de l'espace scénique, ainsi mis en exergue dans ce ballet, n'ont pas cette seule incidence sur le spectateur, sur la perception qu'il pouvait avoir de son souverain et de ses actions. La scène désormais surélevée, «le rôle du spectateur n'est plus de participer, mais de s'étonner des triomphes de son roi, pour lui le plus grand de l'univers»⁸⁰⁵.

⁸⁰² «Le Ballet en France sous l'Ancien Régime». Intervention de Madame Valérie Colette-Folliot pour le CNR de Caen – décembre 2005, p. 7. <http://www.dansez.com/cnrcaen/interventiondecembre2005.pdf>.

⁸⁰³ *Ibidem*.

⁸⁰⁴ *Ibidem*. L'importance de la mise en scène est telle «qu'elle réduit à cinq récits le rôle de la poésie. La musique n'a pas de rôle indépendant, elle ne sert que d'accord aux danses». Margaret M. Mac Gowan, *L'art du ballet de cour en France 1581-1643, op. cit.*, p. 189. Sur l'évolution de la chorégraphie dans ce ballet, voir également Margaret M. Mac Gowan, *L'art du ballet de cour en France 1581-1643, op. cit.*, p. 189-190. Celle-ci souligne en effet que, du fait de cette nouvelle disposition de la scène et de la salle, «la danse imitative augmente en importance aux dépens de tous les autres genres».

⁸⁰⁵ Margaret M. Mac Gowan, *L'art du ballet de cour en France 1581-1643, op. cit.*, p. 189.

IV-4. Les ballets comme prêche, ou l'utilisation du spectacle par les Jésuites

Ne regardez pas les jeux & les pièces de théâtre qu'on représente publiquement dans les Collèges, comme des exercices inutiles qui nuisent aux études, & qui ne servent qu'à dissiper l'esprit de la jeunesse, & à lui faire perdre le temps ; on en juge bien autrement quand on est obligé de parler en public, quand on se trouve en place. On comprend alors le mérite de ces actions publiques, & l'on voit que ce n'est pas ici le moindre des services qu'on rend aux jeunes gens⁸⁰⁶.

Comme les derniers Valois, les premiers Bourbons ont manifesté pour le ballet de cour une prédilection largement partagée par leur entourage. A la fin du règne de Louis XIII, le genre jouit d'une grande faveur auprès de tous. Nobles et fastueux, exigeant de longs et coûteux préparatifs ou fantasques, émanant de l'imagination la plus débridée, les ballets de toutes sortes fleurissent. Souverains, famille royale, aristocrates et bourgeois y prenaient part et s'y adonnaient. Les religieux eux-mêmes, pas seulement les prêtres séculiers, mais aussi les religieux d'ordres réguliers, s'intéressèrent à cet art pourtant éminemment profane. Marin Mersenne, Père minime, se passionna ainsi pour ce genre tant apprécié de ces contemporains. En 1636, il lui consacra plusieurs chapitres de son traité théorique et pratique de la musique, intitulé *l'Harmonie Universelle*, non seulement pour répondre au succès que le ballet connaissait alors, ou pour s'en faire simplement l'écho, mais parce que, selon lui, il y avait un réel intérêt à penser la manière de «faire les danses pour être les plus belles et les plus excellentes de toutes les possibles»⁸⁰⁷.

Le Père minime se pencha ainsi sur les pouvoirs dévolus à la musique et à la danse, à leur influence magique, à leurs effets "curatifs". Mû par des soucis pédagogiques, et par des réflexions héritées de celles de Platon et des penseurs antiques, le Père Mersenne envisagea bel et bien le ballet de cour comme le reflet de l'harmonie céleste, du "bransles des Cieux". Il imagina alors d'enseigner l'astronomie par le biais de ce merveilleux outil chorégraphique ; «une danse de dix pas [représenterait], par exemple, la distance de la planète Saturne au Soleil»⁸⁰⁸. Cette méthode des plus originales, Mersenne la préconisa également afin d'expliquer la géométrie, la mécanique, la cosmographie ou encore l'architecture⁸⁰⁹ ; les

⁸⁰⁶ R. P. Croiset, *Règlement...* p. 208, épigraphe empruntée à Pierre Guillot, *Les Jésuites et la musique, le collège de la Trinité à Lyon 1565-1762, op. cit.*, p. 179.

⁸⁰⁷ Voir Marin Mersenne, *Harmonie universelle contenant la théorie et la pratique de la musique, op. cit.*, p. 159, 161, 170 et 357.

⁸⁰⁸ Marie-Françoise Christout, *Le Ballet de cour de Louis XIV : 1643-1672 – Mises en scène, op. cit.*, p. 38.

⁸⁰⁹ La vie humaine elle-même, le cycle des âges, l'organisation interne du corps, pouvaient être comparés et analysés par le biais d'un ballet consistant en différentes sortes de pauses et de mouvements.

évolutions chorégraphiques savamment pensées, et l'ordonnance qui fera se mouvoir les danseurs, pouvaient permettre, selon lui, de ravir les plus jeunes et les plus retors aux études.

Mersenne envisagea également la danse, à l'instar des Anciens, comme un art capable de préserver des maladies ou bien encore de les guérir : «en contemplant la danse des astres et celle des éléments, l'esprit est naturellement porté à s'élever vers le Créateur qui est le plus grand maître du ballet que dansent toutes les créatures par des pas et des mouvements qui sont si bien réglés, qu'ils ravissent les sages et les savants et qu'ils servent au contentement des Anges et bienheureux»⁸¹⁰. Les idées du Père Mersenne seront par la suite reprises par d'autres religieux. Parmi eux, Claude-François Ménéstrier et l'Abbé de Pure porteront ainsi leur intérêt sur le ballet de cour. Ses réflexions théoriques seront également mises en pratique ; ce sera notamment le rôle de la Compagnie des Jésuites. Langage universel pourvu d'un pouvoir de suggestion très étendu, l'art chorégraphique attira leur attention. En effet, comme les souverains, les Pères Jésuites éprouvèrent bien vite les potentialités du genre pour leur mission apostolique.

IV-4-1. Des pièces de théâtre aux ballets de cour

Au sein des collèges jésuites, sur les tréteaux dressés, dans l'église du collège ou dans des salles conçues à cet effet, de nombreuses représentations eurent lieu à l'occasion de distributions de prix, et lors de fêtes ou de visites de plus ou moins grande importance⁸¹¹. Cependant, là où nous serions en droit d'attendre des célébrations spécifiquement religieuses, nous trouvons, paradoxalement, des fêtes d'essence plutôt profane. En effet, François de Dainville souligne que si,

la plupart des œuvres s'inspiraient de la bible (Meurtre d'Abel, Melchisédech, Joseph, Le serpent d'airain, Saül furieux, Elie, Les macchabées, L'enfant prodigue, Lazare et le mauvais riche, etc.), de la vie des saints et en particulier des Acta martyrum, ou de l'histoire de l'Eglise, sans exclure des allégories (combats des vertus et des vices, mythes d'Hercule, dialogues entre la Foi et l'Eglise, l'hérésie et la raison) des arguments tirés de l'Antiquité [...] qui avaient un but éducatif [...]. Dans la mise en scène, par l'importance donnée aux costumes, aux jeux scéniques et à la musique, apparaissent les caractères du théâtre baroque : ceci spécialement dans les processions qui se déroulaient à l'occasion des «Quarante Heures» (instituées pour contrebalancer les réjouissances du carnaval) et du Corpus Domini (Fête-Dieu) ; les «figures» de la Pénitence et de l'Eucharistie, tirées des deux Testaments, étaient évoquées à grand renfort de ressources théâtrales,

⁸¹⁰ Marie-Françoise Christout, *Le Ballet de cour de Louis XIV : 1643-1672 – Mises en scène, op. cit.*, p. 38.

⁸¹¹ «Les représentations se donnaient d'ordinaire plusieurs fois dans le cours de l'année. La tragédie latine et le ballet étaient réservés aux représentations de distribution de prix qui se faisaient au mois d'août, devant un concours d'invités choisis et nombreux. Les autres genres : la comédie, la pastorale, le drame ou le drame comique, se donnaient au cours de l'année scolaire, à l'occasion soit d'une fête, soit de visites soit de vacances» souligne L.-V. Gofflot, l'un des premiers à s'intéresser au théâtre et ballet jésuites dans son ouvrage. L'auteur indique plus loin que, «dans la plupart des collèges on jouait les pièces dans la *Salle des Actes*. [Mais que] le plus souvent, les représentations de fin d'année étaient données dans la cour du collège». L.-V. Gofflot, *Le théâtre au collège du Moyen-Âge à nos jours, op. cit.*, p. 129-130.

de musique, de jeux d'ombre, «propres à esmouvoir la dévotion aux prians», et dans une mise en scène semblable à celle des autos sacramentales espagnols⁸¹².

Le répertoire tend dès lors à se laïciser peu à peu :

des auteurs comme le «précieux» Musson (1561-1637), Caussin (1583-1651), Peteau (1583-1653), Cellot (1588-1657), choisissent de plus en plus des sujets dans l'histoire profane, grecque ou romaine, quelquefois aussi des sujets allégoriques (par exemple la tragédie *Darius vaincu par Alexandre*, Pont-à-Mousson, 1602, qui célébrait la défaite du Turc par Mercœur). Quand, à côté des drames religieux fort imprégnés encore des mystères médiévaux, les sujets profanes commencèrent à apparaître même à des fins morales, on jugea indécent de les représenter dans des églises. Entre 1604 et 1608, les supérieurs de l'ordre obligèrent partout, avec fermeté, que les œuvres fussent représentées *in area aut in aula*, dans les cours ou dans «les salles des actions» où se disputaient les thèses⁸¹³.

IV-4-1-1. Les origines du théâtre⁸¹⁴ scolaire jésuite : un art d'essence didactique mis au service de la Contre-Réforme

Dès la fin du XVI^e siècle, les Jésuites affichèrent donc un goût certain pour le spectacle et le faste sous toutes ses formes : tragédies, comédies, entrées somptueuses, feux d'artifice ou ballets de cour. Ainsi, et en dépit des prescriptions de la *Ratio Studiorum*, élèves, parents invités à assister au spectacle et public dans un sens plus large, mais également professeurs jésuites, prenaient tant de plaisir à de tels divertissements – ou jeux, comme on les appelait aussi – que les représentations se multiplièrent. Néanmoins, dans un premier temps, ce furent les pièces de théâtre qui connurent un franc succès dans les collèges jésuites. Les pères y voyaient un art utile ; «mettant l'accent sur la valeur pédagogique de leurs drames scolaires, ils les regard[aient] comme une école où, notamment, le maintien, l'éloquence, la mémoire, l'assurance et la civilité s'acquièrent par jeu»⁸¹⁵.

Si, pour leurs écoliers, le bénéfice de tels spectacles est ainsi clairement affiché et assumé, les Révérends-Pères perçurent également dans ces pièces de théâtre, drames ou comédies, écrites par un professeur de rhétorique, le moyen de toucher plus largement encore un public bien souvent enclin aux plaisirs du genre, et qu'il fallait néanmoins conserver sous sa coupe. «Ces sortes de spectacles, écrivait le Père Claysson au Père Lainez, émeuvent toujours l'âme et lui laissent une impression salutaire. Ils profitent même parfois autant qu'un

⁸¹² François de Dainville, *L'éducation des Jésuites (XVI^e-XVIII^e siècles)*, textes réunis et présentés par Marie-Madeleine Compère, Paris, Les Editions de Minuit, 1978, p. 476.

⁸¹³ *Ibid.*, p. 477.

⁸¹⁴ «Dès les origines de l'ordre (1556), il y eut en France un théâtre des jésuites, avec deux ou trois représentations annuelles de dialogues ou de comédies morales», note François de Dainville dans son ouvrage. *Ibid.*, p. 476.

⁸¹⁵ Pierre Guillot, *Les Jésuites et la musique, le collège de la Trinité à Lyon 1565-1762*, *op. cit.*, p. 182. «On a vu bien des fois des génies qui jusqu'alors avoient paru épais, se développer tout à coup après avoir paru sur le Théâtre. Que ce soit le fruit des soins qu'on prend à les cultiver, ou l'effort que fait un esprit qui a naturellement horreur de ce qui l'humilie, plusieurs jeunes gens semblent n'avoir commencé d'avoir de l'esprit, qu'après y avoir paru avec applaudissement». Jean Croiset, *Reglemens pour MM. Les pensionnaires des pays Jésuites du collège de Lyon*, Lyon, Molin, 1711, p. 209. Référence empruntée à Pierre Guillot, *Les Jésuites et la musique, le collège de la Trinité à Lyon 1565-1762*, *op. cit.*, p. 182.

sermon⁸¹⁶. Ces pièces tirées de sujets sacrés, augmentent le crédit de la Compagnie, et cela à la gloire de Notre-Seigneur»⁸¹⁷. Afin de mener à bien leur dessein, les Jésuites, installés aux quatre coins du royaume de France, «profitaient [alors] de la tradition du théâtre si bien établie dans les diverses villes de province : là où il n’y avait pas de théâtre permanent, ils surveillaient l’érection de tréteaux dans la rue au moins une fois par an, ou ils faisaient bâtir une salle des actes permanente dans leurs propres collèges»⁸¹⁸.

Toutefois, la visée des actions théâtrales jésuites ne fut pas seulement didactique et, «à l’orée du nouveau siècle, le dessein originel de ces actions, édifier tout en instruisant, n’est plus le même»⁸¹⁹. Bien vite, les Pères virent dans le théâtre, comme ils l’avaient décelé dans la musique⁸²⁰, un véritable outil d’apostolat. C’est que les protestants avaient, une fois encore, devancé les catholiques, en utilisant le théâtre pour diffuser la doctrine réformée ; les Jésuites se lancèrent alors d’autant plus vite à l’assaut des échafauds et autres scènes de théâtre, afin de répondre comme il se devait aux brimades huguenotes. «Depuis 1538, les auteurs réformés attirent sur eux l’attention, parce qu’ils représentent leurs drames inspirés de Plaute ou de Térence»⁸²¹ ; aussi, sous des visées pédagogiques certaines et sincères, il ne fait aucun doute que les Jésuites n’en cherchent pas moins «à contrebalancer le succès des drames protestants, et à faire de leur théâtre un instrument efficace de la Contre-Réforme»⁸²². Dans un article⁸²³, Margaret Mac Gowan nous en fournit un exemple. Elle y relève que, lors de l’entrée de Marie de Médicis, nouvellement épouse d’Henri IV, c’est en Hydre ou dragon «[...] d’un aspect effroyable, de la grandeur d’un dogue d’Angleterre, tout escaillé de verd, et de iaune, avecque ses ombrages de noir, et de rouge [et] des griffes de Leopart, le groin camard, le front

⁸¹⁶ En 1557, le recteur Billom n’écrivait pas autre chose : «on ne joue pas des spectacles de ce genre sans émouvoir les âmes et sans un fruit spirituel plus qu’égal à celui d’un sermon réussi» indique-t-il alors. Le recteur Billom cité par François de Dainville, *L’éducation des Jésuites (XVI^e-XVIII^e siècles)*, *op. cit.*, p. 476.

⁸¹⁷ Henri Fouquieray, *Histoire de la Compagnie de Jésus en France, des origines à la suppression, 1528-1762*, tome I, p. 188. Référence empruntée à Pierre Guillot, *Les Jésuites et la musique, le collège de la Trinité à Lyon 1565-1762*, *op. cit.*, p. 182.

⁸¹⁸ Margaret M. Mac Gowan, *L’art du ballet de cour en France (1581-1643)*, *op. cit.*, p. 205. L’auteur ajoute que «Ces représentations étaient devenues de plus en plus fréquentes et exigeaient l’établissement de salles de théâtre permanentes. [...] Dainville a établi que neuf ‘salle d’actes’ ont été construites pendant le règne de Henri IV, et trente-six sous Louis XIII, ce qui fait croire à une activité théâtrale énorme dans les collèges à cette époque. Les catalogues de pièces jouées dans les collèges pendant ce temps, rédigés par Gofflot et par Sommervogel confirment cette impression ; à Lille par exemple, à partir de 1592 [l’année de l’inauguration du collège des Jésuites] on représentait au moins une pièce par an, jouée parfois deux fois». *Ibid.*, p. 206.

⁸¹⁹ Pierre Guillot, *Les Jésuites et la musique, le collège de la Trinité à Lyon 1565-1762*, *op. cit.*, p. 182.

⁸²⁰ Voir le chapitre dédié aux cantiques spirituels, pp. 455-470.

⁸²¹ Edith Weber, *Musique et théâtre dans les Pays Rhénans : le théâtre humaniste et scolaire dans les pays Rhénans*, Paris, Klincksieck, 1974, p. 43.

⁸²² Pierre Guillot, *Les Jésuites et la musique, le collège de la Trinité à Lyon 1565-1762*, *op. cit.*, p. 181.

⁸²³ Dans cet article intitulé «Les Jésuites à Avignon. Les fêtes au service de la propagande politique et religieuse», l’auteur ne traite pas essentiellement de musique. Toutefois, l’auteur nous rapporte comment grâce à leur utilisation de l’art : sculpture, théâtre, etc., les Jésuites ont su et pu, lors d’événements comme les entrées royales, faire passer leur message politique et religieux et affirmer leurs actions au profit de la Contre-Réforme catholique. Margaret M. Mac Gowan, «Les Jésuites à Avignon, les fêtes au service de la propagande politique et religieuse» in *Les fêtes de la Renaissance*, *op. cit.*, 1975, tome III, pp. 153-171.

enfoncé, l'oreille de Lyon, la barbe de bouc, la cueue de couleuvre, le corps, les aisles, et la teste de dragon [...]» que le Père Valladier, Jésuite, représenta ses ennemis les réformés, «pour faire rire à leurs dépens la foule de spectateurs qui se pressait autour de Marie de Médicis quand elle fit son entrée à Avignon le 19 novembre 1600»⁸²⁴. Comme le note encore Margaret Mac Gowan, «pendant les guerres de religion en France il était devenu courant pour les écrivains catholiques et protestants de se lancer des insultes, se comparant les uns les autres aux monstres hideux tirés des légendes classiques ou bibliques»⁸²⁵. Pierre Guillot fait la même remarque dans son ouvrage, soulignant que la plupart du temps, les spectacles organisés par les Révérends-Pères dans leurs établissements étaient loin d'être de simples et «purs divertissements au seul service de l'éloquence et de l'érudition». Bien au contraire, ces fêtes, notamment à l'orée du XVII^e siècle, visaient ostensiblement à ridiculiser les protestants, afin de diminuer, voire annihiler, leur influence dans la catholicité⁸²⁶. Si elle ne se joue plus par les armes, la guerre a désormais lieu sur les planches. Ainsi,

en août 1607, pour la fête marquant la fin de l'année scolaire et quelques mois avant que ne soit solennellement bénie la première pierre du nouveau Collège, les Jésuites font jouer à leurs écoliers et jouent eux-mêmes *Le Jugement Universel*, trilogie comprenant *L'Eglise contre l'ante-Christ*, *La déflagration du monde* et *Le Jugement dernier*. Commencée le mardi 7 août, la représentation se poursuit les deux jours suivants et attire, outre les membres du Consulat de Lyon, une foule immense⁸²⁷.

Les protestants usèrent pour se défendre des mêmes procédés et firent immédiatement imprimer un pamphlet anonyme, intitulé *Récit touchant la comédie iovée par les Jésuites et leurs disciples en la ville de Lyon au mois d'Aoust de l'an 1607*. Cette diatribe va déchaîner les passions et attiser plus encore le feu de la folie et du fanatisme mystique. «Pour le libelliste anonyme et vraisemblablement disciple de Calvin, [David Home ?], cette pièce est une ignoble drôlerie car, écrit-il en paraphrasant Saint Paul⁸²⁸, se “moquer de Dieu devant les yeux de toute une ville, exposer en risée la Sainte Vérité, faire que les prochains et athées se jouent audacieusement de tout ce qu'on proposera de vie ou de mort éternelle”⁸²⁹ est d'une extrême gravité»⁸³⁰. Le dessein des Révérends-Pères fait néanmoins son chemin. Le souhait

⁸²⁴ *Récit du Labyrinthe Royal de L'Hercule Gaulois triomphant* cité par Margaret M. Mac Gowan dans son article «Les Jésuites à Avignon, les fêtes au service de la propagande politique et religieuse» in *Les fêtes de la Renaissance, op. cit.*, tome III, p. 153.

⁸²⁵ *Ibid.*, p. 154.

⁸²⁶ A la suite de cette remarque, Pierre Guillot nous fournit un autre exemple de pièce de théâtre, réalisée en 1607 «pour la fête marquant la fin de l'année scolaire», et dans laquelle les Jésuites assimilent les Protestants aux suppôts de Lucifer ; ce qui donna lieu, bien évidemment, à une riposte des protestants qui considérèrent la pièce jésuite comme «une ignoble drôlerie». Pierre Guillot, *Les Jésuites et la musique, le collège de la Trinité à Lyon 1565-1762, op. cit.*, p. 125.

⁸²⁷ *Ibid.*, p. 183.

⁸²⁸ «On ne se moque pas de Dieu. Car ce que l'on sème, on le récolte». Saint-Paul, *Epître aux Galates*, VI, 7.

⁸²⁹ Extrait du *Récit touchant la Comédie iovée par les Jésuites et leurs disciples en la ville de Lyon au mois d'Aoust de l'an 1607*, [s.l., n.d.] cité par Pierre Guillot, *Les Jésuites et la musique, le collège de la Trinité à Lyon 1565-1762, op. cit.*, p. 183.

⁸³⁰ *Ibidem*.

des Jésuites d'enrayer la progression de la Réforme⁸³¹ et de plaire, grâce à l'utilisation de l'art, au plus grand nombre de Français, afin que ces derniers reviennent à la raison et à l'Eglise de Rome, fut d'ailleurs amplement exaucé : «ces spectacles, (donnés dans la rue, sur une scène spécialement construite, dans la cour du collège, dans la salle des actes ou dans l'hôtel de ville), provoquaient dans des petites villes de province un intérêt qui égalait parfois celui suscité à Paris par la représentation d'un ballet à la cour»⁸³². Abram témoigne du succès que connurent ces représentations jésuites, soulignant qu'à Pont-à-Mousson, en 1593, «l'annonce de cette représentation avait excité de toutes parts une attente extraordinaire. Aussi l'affluence des spectateurs devint si considérable que les portes du collège furent enfoncées⁸³³, et que le duc fut obligé d'employer ses gardes du corps pour empêcher la foule de tout envahir»⁸³⁴.

Toutefois, les pièces de théâtre ne constituèrent pas la seule manifestation de l'attrait des Jésuites pour le spectacle ; ce goût s'étendit peu à peu à tous les genres susceptibles de répandre l'influence de la Compagnie de Jésus, et l'esprit de la Contre-Réforme⁸³⁵. Ainsi, le ballet de cour se développa au sein des collèges jésuites⁸³⁶. Or, si ce dernier est fort prisé à la

⁸³¹ Comme le note Pierre Guillot, «une fois le péril réformiste écarté, les Jésuites s'en prirent aux Jansénistes ; ou bien les Jansénistes aux Jésuites, on ne sait plus très bien. En effet, attaqués en permanence sur les plans théologique, casuistique et pédagogique, les membres de la Compagnie n'entendaient certes pas se laisser étouffer par une faction qu'ils jugeaient aussi séditeuse. Alors, soit par des écrits, soit par des prêches et des exhortations, prévinrent-ils les fidèles catholiques des dangers spirituels qu'ils encourageaient s'ils suivaient la doctrine de Jansénius. Pour stigmatiser la théologie janséniste controuvée et faire triompher la foi catholique, les Révérends-Pères utilisèrent même parfois leurs actions théâtrales». *Ibid.*, p. 184.

⁸³² Margaret M. Mac Gowan, *L'art du ballet de cour en France (1581-1643)*, *op. cit.*, p. 206.

⁸³³ De terribles accidents pouvaient ainsi être occasionnés par l'affluence de cette foule, accourue assister en masse à ces représentations. Ainsi, «en 1656, à Valenciennes, le 9 septembre, les Pères Jésuites avaient invité l'archevêque de Cambrai, les prélats, les magistrats et tous les personnages notables, à la comédie ordinaire qui se donnait dans la grande salle. Le pavé de cette salle céda sous le poids des spectateurs qui tombèrent, alors, dans les écoles situées au-dessous. Une horrible confusion se produisit et l'on compta plus de cent-soixante blessés», Simon Leboucq, *Histoire de Valenciennes*, cité par L.-V. Gofflot, *Le théâtre au collège du Moyen-Âge à nos jours*, *op. cit.*, p. 135.

⁸³⁴ Le Père Abram, *Historia Universitatis*, cité par Margaret M. Mac Gowan, *L'art du ballet de cour en France (1581-1643)*, *op. cit.*, p. 206. L.-V. Gofflot souligne, à propos de cet incident, que celui-ci fut causé en raison des différences sociales des personnalités composant le public. Ce spectacle fut donné en l'honneur du duc de Lorraine. On s'imagine donc aisément que ce dernier assista à la représentation, entouré de hautes personnalités, de nobles et de courtisans. Afin de ne pas froisser les individus en présence, et les personnes de qualité venues des villes voisines, «on fut obligé de refuser l'entrée au petit peuple [...]. [Ce dernier] irrité, brisa les portes, et il fallut que le duc envoyât ses gardes pour repousser les mutins et réprimer leur audace». L.-V. Gofflot, *Le théâtre au collège du Moyen-Âge à nos jours*, *op. cit.*, p. 154.

⁸³⁵ Margaret M. Mac Gowan, *L'art du ballet de cour en France (1581-1643)*, *op. cit.*, p. 207.

⁸³⁶ «Quand l'occasion se présentait, ils semblent avoir préféré l'utilisation de tous ces genres à la fois ; peut-être, pensaient-ils, que cette accumulation augmentait la splendeur de la fête. La consécration de l'Eglise du collège des Jésuites à Dijon en 1613 est célébrée par une semblable série de fêtes :

Les deux jours suivans furent employés à honorer les sacrées Reliques... qui furent transportées en ladite Eglise, avec les cannonades, mousqueterie, feux de Joye, Procession, Comedie, et toute aultre semblable piece, qu'on a coutume de faire jouer pour rendre solempnelles une joyeuse entrée. [Henri Doutreman, *Histoire de Valenciennes*, Douay, 1639, in-fol., partie III, ch. IX, «Le Collège de la compagnie de Jésus», p. 469 cité par l'auteur].

Une réjouissance d'inspiration et de caractère profanes (l'entrée royale) a donc été transportée dans le domaine religieux par les Jésuites. Mais ils ne se contentaient pas de quelques arcs triomphaux, comme pour une entrée

cour, comment est-il possible qu'un art né des recherches et volontés de compositeurs et de personnalités issus du monde profane – afin de répondre aux exigences de ce monde si éloigné du lieu de culte – puisse être ainsi adopté par les Révérends-Pères ? A quelles fins, à partir de quels supports et avec quels moyens ? Si l'introduction de ce genre, pourtant si apprécié à l'époque, au sein des établissements scolaires de la Société de Jésus peut paraître paradoxale et fut vivement controversée, il n'en reste pas moins qu'elle constitua l'une des originalités notables du théâtre jésuite. En ce domaine, les Révérends-Pères firent preuve d'une profonde largesse d'esprit, s'ouvrant au monde et participant activement à l'évolution du genre. En effet, si la fermeté des supérieurs et les critiques acerbes des opposants (protestants ou jansénistes) semblèrent écarter pour quelques années les ballets des scènes et tréteaux jésuites, le goût du public l'emporta bientôt.

IV-4-1-2. Un public nombreux et distingué⁸³⁷

«Un théâtre sans public, un théâtre sévèrement renfermé dans l'enceinte du collège, n'ayant pour spectateurs que les collégiens eux-mêmes, ce théâtre n'aurait nullement rempli les buts divers que se proposaient les Jésuites dans leurs exercices dramatiques. Aussi appelaient-ils largement le public à leurs représentations [...]»⁸³⁸. A cet appel, répondait avec empressement une foule nombreuse, constituée bien évidemment des parents des enfants

royale, il leur fallait ajouter “feux de joye, comedie et tout aultre semblable piece”. Ce souci d'organiser un ensemble de fêtes au lieu de recourir à un seul genre comme on le faisait à Paris est caractéristique de toutes les manifestations publiques des Jésuites à cette époque. Elle vient peut-être du fait que la plupart de leurs spectacles avaient lieu en province où l'habitude du XVI^e siècle de grouper ensemble plusieurs fêtes persista plus longtemps». Aussi, souligne l'auteur, est-il «difficile de tenter l'analyse du ballet tel que le concevaient les jésuites. Rien qu'entre les années 1614 et 1640 ils ont trouvé de multiples emplois pour ce genre. Tantôt il semble qu'on ait affaire à une entrée royale plutôt qu'à un ballet, tantôt à la fin d'une pièce le ballet se confond avec un feu d'artifice, tantôt il constitue un simple intermède, tantôt il perd ce caractère hybride et devient une forme indépendante». Margaret M. Mac Gowan, *L'art du ballet de cour en France (1581-1643)*, op. cit., p. 207-209.

⁸³⁷ Les problèmes que le public de ces manifestations jésuites ainsi que la réception même de ces spectacles pouvaient poser ne sont pas éludés par les textes. Le Père Joseph de Jouvancy, s'exprime sur cette question mettant en exergue que la qualité de l'œuvre dépend du public que l'on vise : «[...] nos théâtres ne doivent pas rechercher toute sorte de plaisir, mais seulement celui qui est digne d'un spectateur érudit et choisi : ces merveilles de l'art perdent leur prix lorsqu'on les rabaisse au goût et au caprice d'une multitude ignorante». Joseph de Jouvancy, *De la manière d'apprendre et d'enseigner*, traduit du latin par H. Ferté, Paris, Hachette, 1882, p. 124. Néanmoins, le spectateur des manifestations jésuites n'est pas toujours si docte, si discipliné ou si érudit, comme le montrent les vers célèbres retrouvés dans les papiers de Charles Porée :

J'en fus témoin, ménétriers, danseurs
S'attiraient seuls l'amour des spectateurs ;
Pour eux on n'eut assez d'yeux, ni d'oreilles.
Mais à la pièce on vidait les bouteilles,
Et commençaient les cris tumultueux
Quand finissaient les bonds hilarieux.

Vers attribués à Charles Porée, *Amusements du cœur et de l'esprit*, tome X, 1741, p. 21, cités par Laura Naudeix, «Tragédie et ballet : enjeux d'un spectacle mixte» in *Plaire et instruire, le spectacle dans les collèges de l'Ancien Régime*, Actes du colloque de Paris, Bibliothèque nationale de France, 17-19 novembre 2005, Anne Piéjus (dir), Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2007, p. 61.

⁸³⁸ Ernest Boyssse, *Le théâtre des Jésuites*, op. cit., p. 79.

scolarisés au sein des établissements jésuites, mais pas uniquement. Les magistrats de la ville, des religieux de tous ordres et nombre de personnalités de premier choix, venaient assister aux spectacles, «remplissant les gradins dressés dans la cour et les fenêtres des bâtiments qui formaient en quelque sorte les loges du théâtre»⁸³⁹. Durant sa jeunesse, Louis XIV lui-même, accompagné de la reine, sa mère, et de Monsieur, son frère, assista plusieurs fois aux représentations du collège de Clermont. En 1651, Loret signale sa présence, ainsi que celle d'Anne d'Autriche et de son fils cadet en ces termes :

La Reine et Messieurs ses deux fils,
Lundy dernier, à jour préfix,
Allèrent avec grandes suites
Au Collège des Jésuites
Pour, sur un théâtre fort beau,
Voir un poème tout nouveau.
Que pluzieurs jeunes philozofes.
Vêtus de brillantes étoffes,
Représentèrent en latin⁸⁴⁰.

Ces “grandes suites” soulignent la présence de nombreux courtisans, seigneurs et dames⁸⁴¹ venus accompagner le souverain. Deux ans après, Loret nous fournit une nouvelle fois la preuve d'une visite du roi, toujours accompagné de sa mère, de son frère, mais également du Cardinal Mazarin :

J'aperceus-là sa Majesté
Tout contre la Reine sa mère,
Et proche de Monsieur, son frère,
Etant justement entre-deux,
Son Eminence étoit près d'eux,
Et pluzieurs personnes fort belles,
Tant princesses que damoizelles.
Je voyois de l'autre côté
Sa Britannique Majesté,
Et près de luy, vers la senestre.
Le beau petit duc de Glocestre.
Enfin, jetant partout les yeux,
Je vis briller en pluzieurs lieux,
Des beautés tant blondes que brunes⁸⁴².

D'autres rois avant lui avaient également assisté à certaines représentations ; «lorsque les hasards de la guerre amènent [un souverain] dans quelque ville où se trouve un collège de Jésuites, une représentation est aussitôt organisée en son honneur»⁸⁴³. Ainsi, en mars 1566, à l'occasion du passage du roi Charles IX à Clermont-Ferrand, les écoliers du collège de cette

⁸³⁹ Ernest Boyse, *Le théâtre des Jésuites*, op. cit., p. 79.

⁸⁴⁰ Lettre du 13 août 1651, n° 32, Jean Loret, *La Muse historique ou recueil des lettres en vers contenant les nouvelles du temps*, [s.l.], chez P. Jannet, 1857, tome I (1650-1654), livre II, p. 144-145.

⁸⁴¹ L'auteur souligne en effet que les dames étaient admises à assister aux spectacles donnés dans l'enceinte des établissements jésuites, «de concert avec les spectateurs de l'autre sexe, contrairement à ce qui se passait dans certains collèges, notamment dans les Pays-Bas, où il y avait deux représentations à des jours différents, l'une pour les hommes et l'autre pour les dames». Ernest Boyse, *Le théâtre des Jésuites*, op. cit., p. 79.

⁸⁴² Lettre du 9 août 1653, n° 29, Jean Loret, *La Muse historique ou recueil des lettres en vers contenant les nouvelles du temps*, op. cit., livre IV, p. 395.

⁸⁴³ L.-V. Gofflot, *Le théâtre au collège du Moyen-Âge à nos jours*, op. cit., p. 149.

ville donnèrent une représentation⁸⁴⁴. Louis XIII assista lui aussi à diverses fêtes scolaires, données en l'honneur de sa visite. «Après la paix d'Angers, en 1620, le roi s'arrêta à Poitiers, et une lettre de son confesseur, le Père Suffren, nous indique que le 7 septembre, il daigna agréer une élégante composition dramatique que lui offrirent les élèves des Jésuites de cette ville»⁸⁴⁵.

Ainsi, le public, constitué d'une partie de la cour venue à la suite de la famille royale, de notables de la ville, de religieux et de parents d'élèves, était-il nombreux⁸⁴⁶. En 1655, Loret n'indique-t-il pas encore, il est vrai non sans emphase, que le spectacle fut accueilli «par plus de sept mil trente oreilles»⁸⁴⁷ ? Une interrogation reste toutefois en suspens. «Il nous reste [encore] à examiner la question de savoir si ce public pouvait prendre un plaisir réel au spectacle»⁸⁴⁸. En effet, gardons à l'esprit que les pièces de théâtre et la tragédie étaient données en latin. Or, tout le monde ne savait, ni ne comprenait, cette langue. «Les dames étaient dans ce cas, même à l'époque où florissaient les femmes savantes»⁸⁴⁹, souligne Ernest Boysse, non sans un soupçon de misogynie. Faisant l'aveu de son ignorance en ce domaine, Loret indique à plusieurs reprises qu'il ne comprenait pas lui-même suffisamment le latin et appréhendait mal, de ce fait, le sens du texte qui pouvait être déclamé. Ainsi indique-t-il :

Je veux croire qu'ils [les vers entendus] étaient rares,
Et qu'ils ne manquoient point d'appas,
Mais je ne les entendois pas⁸⁵⁰.

Et, ailleurs, après avoir donné un aperçu très sommaire du sujet de la tragédie, il ajoute :

C'est tout ce que j'y puis comprendre,
Ayant toujours resté butor,
Pour n'avoir eu de *préceptor*⁸⁵¹.

⁸⁴⁴ Voir L.-V. Gofflot, *Le théâtre au collège du Moyen-Âge à nos jours*, op. cit., p. 149.

⁸⁴⁵ *Ibidem*.

⁸⁴⁶ Si les Jésuites tiraient de la présence de personnalités importantes et de notables une gloire certaine, il n'en reste pas moins que, comme lors des entrées, la place de chacun était établie et devait être conservée avec soin, sans quoi des incidents pouvaient survenir à tout moment. «Il y a tout lieu de croire que les incidents qui troublaient ces fêtes avaient leur cause dans l'attribution des places réservées aux différents corps officiels. Malgré l'observation d'un protocole compliqué, les difficultés devaient se présenter assez fréquemment [...]» ? relève L.-V. Gofflot, *Le théâtre au collège du Moyen-Âge à nos jours*, op. cit., p. 154. En témoigne le cas suivant relevé plus loin par l'auteur : «Les rhétoriciens du Collège de Troyes donnèrent, en 1659, une tragédie, *Rosemonde*, à laquelle, suivant l'usage, on avait invité les autorités et les notables. Le Père Préfet était chargé d'accompagner chaque hôte à la place qui lui était réservée dans la salle du Jeu de Paume Braque. Une estrade, dont le corps de ville voulait avoir le privilège, fut la cause du conflit. Le bailliage, jaloux du marche-pied, voulut empêcher la représentation ; le corps de ville persista à l'imposer et si la tragédie de *Rosemonde* fut jouée, elle fut précédée d'un intermède improvisé infiniment plus intéressant, puisque les rôles en furent joués par le maire et le procureur du roi». *Ibidem*.

⁸⁴⁷ Lettre du 21 août 1655, n° 33, Jean Loret, *La Muse historique ou recueil des lettres en vers contenant les nouvelles du temps*, op. cit., tome II (1655-1658), livre VI, p. 88.

⁸⁴⁸ Ernest Boysse, *Le théâtre des Jésuites*, op. cit., p. 88.

⁸⁴⁹ *Ibidem*.

⁸⁵⁰ Jean Loret cité par Ernest Boysse. *Ibidem*.

⁸⁵¹ Lettre du 21 août 1655, n° 33, Jean Loret, *La Muse historique ou recueil des lettres en vers contenant les nouvelles du temps*, op. cit., tome II (1655-1658), livre VI, p. 88.

IV-4-1-3. Un art utile à la compréhension du public

Premier pas afin de faciliter la compréhension de tous, les Jésuites imaginèrent un programme imprimé et distribué à toute l'assistance. Destiné plus encore aux spectateurs qui ne savaient pas le latin, ce programme⁸⁵², rédigé également en français, contenait acte par acte, le canevas de la pièce. En outre, toujours par souci de compréhension, mais également afin d'éviter la monotonie de ces cinq longs actes en latin, on en vint à introduire entre chaque acte, sorte de moralités ou petites scènes historiques, des intermèdes en langue vernaculaire, avec des récits et des chants, qui développaient les principales situations de l'ouvrage. «Les spectateurs les moins lettrés pouvaient donc se rendre compte en gros de ce qui se passait sur la scène»⁸⁵³. Puis, on en vint bientôt à jouer de véritables ballets⁸⁵⁴, ce qui ne constitua pas là, «on l'imagine aisément, le moindre attrait des représentations dramatiques [jésuites]»⁸⁵⁵.

Dans un premier temps, le ballet fut donc intégré à l'action théâtrale sous formes d'intermèdes en langue française⁸⁵⁶. Dès lors, l'objectif du ballet dans les pièces de théâtre jésuites fut de deux sortes. D'une part, ces intermèdes étaient destinés à reposer l'attention des spectateurs et divertir l'assistance – peut-être quelque peu lassée des longues tirades en vers latins –, par le chant, la danse et la pantomime. D'autre part, le ballet pouvait servir à commenter, voire expliquer, en langue vernaculaire, l'action des scènes précédentes à des

⁸⁵² «Ce programme, surtout au XVII^e siècle, était rédigé tout en entier en latin. Insensiblement, il en arriva à être composé en français. Il comprenait de 4 à 16 pages in-4^o et donnait aux spectateurs les renseignements les plus complets sur ce qui allait se dérouler devant leurs yeux. La pièce en latin, devenait, ainsi, moins rébarbative pour ceux qui n'entendaient pas cette langue et c'était là le cas pour la partie féminine – non la moins nombreuse – de l'auditoire. Ce fut, du reste pour cette raison, que bientôt les programmes furent imprimés exclusivement en français. Les noms des acteurs y figuraient tout au long. On ne manquait pas d'y insérer le nom et les titres multiples des personnages qui fournissaient les prix, en l'honneur desquels la fête était donnée et qui, en leur qualité d'agonothète avaient le privilège de présider la cérémonie». L.-V. Gofflot, *Le théâtre au collège du Moyen-Âge à nos jours*, op. cit., p. 162-163.

⁸⁵³ Ernest Boyssse, *Le théâtre des Jésuites*, op. cit., p. 89.

⁸⁵⁴ Il semble, d'après Bourgueville, que la tradition de danser dans les collèges remonte fort loin, et qu'elle est bien antérieure à l'épanouissement de l'enseignement des Jésuites en France. Dans son ouvrage sur la ville de Caen, il est amené à décrire l'activité des écoliers dans les collèges de l'université vers 1522 où la danse semble avoir joué un grand rôle : «pour lors et en precedent es festes de sainte Catherine, et de Saint Nicolas, et aux Roys l'on faisoit des danses aux colleges que l'on appelloit Coreas, là où l'on jouait des farces et Comedies... Et s'appelloient telles danses qui avoient cours par tout ce Royaume basses danses, qui consistoient en reverences simples, doubles reprinses, bransles. Puis à la fin l'on dansoit le tordion, au lieu duquel est succédé le bal et la gaillarde. Et se dansoient au Tabourin ou longue Flute à trois trous et un rebec. De chacun College la veille des roys, aucuns Regens ou Escolliers iouoyent aux Carrefours de la ville des Farces dedans des charettes et sur des chevaux, qui servoient de semonces et invitations, pour aller voir iouer le jour des Roys des Moralitez et Farces joyeuses ausdits Colleges l'apres diner». Il faut cependant attendre le XVII^e siècle pour avoir l'indication précise de la présence de maîtres à danser dans les collèges des Jésuites. Voir Margaret M. Mac Gowan, *L'art du ballet de cour en France (1581-1643)*, op. cit., p. 208.

⁸⁵⁵ Ernest Boyssse, *Le théâtre des Jésuites*, op. cit., p. 114.

⁸⁵⁶ En ce qui concerne les modes de relation ou liens thématiques entre les deux composantes du spectacle (tragédie latine et ballet), se reporter aux travaux de Helen Purkis, «Quelques observations sur les intermèdes dans le théâtre des Jésuites en France», in *Revue de la Société d'Histoire du Théâtre*, avril-juin 1966, pp. 182-198, et plus récemment ceux de Laura Naudeix, «Tragédie et ballet : enjeux d'un spectacle mixte» in *Plaire et instruire, le spectacle dans les collèges de l'Ancien Régime*, op. cit., pp. 55-69.

spectateurs qui n'appréhendaient que peu ou pas la langue dans laquelle était déclamé le récit, et plus encore à «amplifier et développer les thèmes de l'acte précédent ou à préparer l'action des scènes suivantes»⁸⁵⁷. Citant le *Ratio discendi et docendi*, Ernest Boyssse précise ainsi ce que devait être le ballet de collège :

on fera volontiers une place à la danse, qui est un divertissement digne d'un homme bien élevé et un exercice utile pour les jeunes gens. Ajoutez que le ballet dramatique est comme une poésie muette, exprimant, par de savants mouvements du corps, les sentiments que les poètes expriment dans leur vers. Le premier mérite du ballet doit être de se rattacher par quelque lien à la tragédie. Si la tragédie a pour sujet la paix rétablie entre deux rois, on décrira, par la danse, les causes, les effets, les avantages de la paix. S'il s'agit d'une guerre, le ballet en montrera l'origine et la préparation. Si l'on met au théâtre un héros chrétien triomphant d'ennemis idolâtres, le ballet développera cette même idée de la victoire de la religion sur l'idolâtrie. Si la tragédie déplore le malheur d'un prince trompé par les artifices des envieux, si elle punit l'ambition déçue d'Aman, on représentera avec à propos dans le drame muet, les funestes effets de l'envie et de l'ambition⁸⁵⁸.

Moyen de compréhension, et donc d'enseignement facilité, le ballet de collège représentait en outre un divertissement propre à donner plus d'attrait encore aux fêtes et cérémonies jésuites, à leur conférer plus de relief et à rehausser de prestige les établissements de la Compagnie.

Peu à peu, le ballet se détacha de ce rôle d'intermède aux tragédies (ou aux comédies) que les Jésuites lui conférèrent en premier lieu. «[...] Le ballet [...] deviendra forme à part entière, un divertissement total avec ses règles, ses exigences et ses difficultés propres⁸⁵⁹. Applaudi par le pays tout entier, depuis la cour jusqu'aux bourgades – sous des aspects différents il est vrai – le ballet va progressivement devenir une institution dans les collèges de la Compagnie»⁸⁶⁰. Les RR. PP. organisèrent des fêtes de circonstances de plus en plus nombreuses, de plus en plus fastueuses et éclatantes. Toutes les occasions furent bonnes afin de célébrer la famille régnante ou les magistrats de la ville. Ceci dans le but inavoué, mais limpide, d'obtenir argent, soutien et protection ; ce qui ne fut pas du goût de tout le monde.

⁸⁵⁷ Margaret M. Mac Gowan, *L'art du ballet de cour en France (1581-1643)*, op. cit., p. 210.

⁸⁵⁸ Ernest Boyssse, *Le théâtre des Jésuites*, op. cit., p. 36-37. Voir également L.-V. Gofflot, *Le théâtre au collège du Moyen-Âge à nos jours*, op. cit., p. 115. Dans son *Liber de Choreis*, publié en 1725, le Père Lejay nous donne une définition bien identique de ce qu'était ou devait être le ballet jésuite. Le ballet, dit-il, «est une danse dramatique qui imite d'une manière agréable et faite pour plaire, les actions de toute espèce, les mœurs et les passions, au moyen de figures, de mouvements, de gestes, et avec l'aide du chant, des machines et de tout l'appareil théâtral». Père Lejay cité par Ernest Boyssse. *Ibid.*, p. 38.

⁸⁵⁹ «Le mariage de la tragédie et du ballet ne pouvait être heureux» souligne alors Pierre Guillot. Et l'auteur d'insister : «s'ils avaient [bien] à l'origine un point commun dont ils tiraient substance – l'imitation – leur structure et leur dessein mêmes ne les renvoyaient-ils pas aux antipodes l'un de l'autre ? La tragédie dont les grandes tirades, les longs monologues servent à l'instruction autant qu'à l'édification, n'est-elle pas permanence et gravité du quotidien ? Avec ses pantomimes, ses changements de scènes, ses actions diverses, ses nombreux personnages joués, historiques ou fabuleux, ses décors, ses costumes et ses machines, sa musique et ses danses, le ballet est évasion vers le merveilleux, vers le rêve, vers l'irréel et l'irrationnel. Toutes ces qualités intrinsèques au ballet devaient jouer en sa faveur». Bientôt, le ballet de cour ne servit plus d'intermèdes aux actions théâtrales ; le ballet deviendra un divertissement total et indépendant. Pierre Guillot, *Les Jésuites et la musique, le collège de la Trinité à Lyon 1565-1762*, op. cit., p. 203.

⁸⁶⁰ *Ibid.*, p. 202-203.

IV-4-2. La pratique de la danse dans les collèges jésuites, un paradoxe assumé

L'ambition des Pères Jésuites de toucher par ce spectacle, d'allure plus profane encore et si intimement lié aux divertissements courtois, fit mouche. Toutefois, leurs opposants – toujours avides de quelque objet de nature à contrer la progression de la pensée jésuite sur le terrain idéologique – virent dans ces actions une lubie qu'ils s'empressèrent dès lors de critiquer. Désireux de répondre aux attaques jésuites, enracinées dans les drames scolaires présentés devant un public toujours plus nombreux – et dans les spectacles de plus grand prestige encore, tels que les entrées – les Protestants (et les Jansénistes à leur suite) prirent un malin plaisir à dénoncer ce qui, pour eux, ne constituait que flagornerie envers le pouvoir, vanité, débauche des sens et lois contraires au dogme chrétien. Ainsi Pierre Guillot note-t-il, faisant référence aux représailles jansénistes, combien la pratique du théâtre – mais plus encore de la danse et du ballet de cour – et l'engouement dont les Pères Jésuites témoignèrent, pouvaient paraître paradoxaux :

leurs *Nouvelles Ecclésiastiques* furent fidèles à [la] devise [janséniste] : «Criez sans cesse, faites retentir votre voix comme une trompette ; annoncez à mon peuple les crimes qu'il a faits et à la maison de Jacob, les péchés qu'elle a commis»⁸⁶¹. Ce journal clandestin violemment anti-jésuitique⁸⁶² ne cessa de condamner toutes les représentations, tragédies, comédies ou ballets, de la Société et des Ordres réguliers ou séculiers qui l'imitèrent en cela. Au fondement même de cet anathème, il y avait, pour les Jansénistes, l'incompatibilité théâtrale et ecclésiastique soulevée depuis plusieurs siècles par les théologiens catholiques et notoirement remise en question par les Jésuites mêmes. Les Pères de l'Eglise et les évêques n'avaient-ils pas interdit aux chrétiens l'assistance aux spectacles, toujours remplis d'impudicités, de dissipation et de vanité ? Par leur vie dissolue et publiquement affichée, les acteurs ne s'étaient-ils pas excommuniés d'eux-mêmes ? Alors, comment des religieux influents pouvaient-ils, et sous couvert d'apostolat, revêtir les parures des comédiens et adopter leurs attitudes ? Aussi ne se passa-t-il pas une année sans qu'à plusieurs reprises les *Nouvelles Ecclésiastiques* ne condamnent les représentations des Jésuites, ne blâment leurs danses pernicieuses, l'utilisation de la musique, les déguisements et les fards dont les RR.PP. affublaient leurs écoliers, vilipendant leurs textes soi-disant blasphématoires dans lesquels les Jansénistes se voyaient bafoués et raillés, critiquant enfin les empiétés et les indécences de ces spectacles influençant profondément les écoliers mêmes, qui en étaient les acteurs, et la foule qui s'y pressait⁸⁶³.

IV-4-2-1. L'adoption de la danse ou l'enseignement d'un honnête exercice

L'empressement avec lequel la foule vint assister à ces spectacles, l'enthousiasme du public et les éloges qui furent adressés aux Révérends-Pères, confirmèrent toutefois, et malgré les critiques, le dessein des Jésuites. Ces derniers persévérèrent en ce sens. Car, comme le note alors Ernest Boyse, «à cette époque, le ballet, dansé par les écoliers, loin d'avoir rien de

⁸⁶¹ Isaïe, LVIII, I.

⁸⁶² Il s'agit des *Nouvelles Ecclésiastiques ou Mémoires pour servir à l'histoire de la Constitution Unigenitus*, 1713-1791, 16 tomes ; référence empruntée à Pierre Guillot, *Les Jésuites et la musique, le collège de la Trinité à Lyon 1565-1762*, op. cit., p. 184.

⁸⁶³ Pierre Guillot, *Les Jésuites et la musique, le collège de la Trinité à Lyon 1565-1762*, op. cit., p. 184.

choquant, répondait, au contraire, aux idées dominantes»⁸⁶⁴. Dans son livre des *Idées des spectacles anciens et modernes*, l'Abbé de Pure n'écrit-il pas que «notre noblesse a toujours considéré la danse comme un des plus galants et plus honnêtes exercices où de tout temps les personnes les plus relevées ont tâché d'exceller et ont fait gloire de réussir»⁸⁶⁵ ? On connaît la passion de la famille royale pour ce plaisir. Henri IV aimait assister aux ballets qui furent organisés à sa cour ; Louis XIII et Louis XIV aimaient danser et endosser le costume et le rôle de divers personnages. A l'instar de la personne du prince, courtisans et bourgeois étudiaient également la danse et se plaisaient à paraître, ou même à organiser des ballets. En permettant à leurs écoliers d'apprendre à danser et de participer aux ballets qu'ils donnaient lors de leurs spectacles, les Jésuites ne faisaient ainsi que se conformer au goût, voire aux mœurs, de l'époque et souhaitaient donner, à leurs jeunes protégés, les premiers éléments d'un art nécessaire et indispensable pour faire leur chemin dans le monde. Ainsi, «la justification de la danse passe essentiellement par l'idée qu'elle complète la formation dispensée par le collège, et, tout comme la tragédie forme le futur orateur, la danse forme l'homme du monde qui sait se mouvoir avec grâce»⁸⁶⁶. Malgré les réticences, voire les remontrances de certains Pères, la danse prit donc une place de tout premier ordre au sein de l'éducation jésuite. Les RR. PP. admirent que des maîtres à danser vinrent donner des leçons à leurs écoliers car, «la danse n'était pas le bal [...] il y avait danse et danse ; son apprentissage était un fameux exercice physique»⁸⁶⁷. Les nombreux reproches, qui avaient pu leur être adressés, furent ainsi émis sans discernement et faute d'avoir compris que la danse – comme l'apprentissage de la musique, de l'éloquence et de la politesse – constituait une préparation efficace et inéluctable à la vie en société.

«La danse semble [en effet] bénéficier de la part des recteurs jésuites d'une sorte de tolérance pragmatique»⁸⁶⁸. Les directeurs des collèges qui s'ouvrirent dès lors à de tels spectacles et à l'art de l'entregent démontrent, non sans un certain tact politique, que désormais ces institutions, bien que religieuses, ne peuvent plus se refuser au monde environnant, et se poser en rempart réfractaire. Les Jésuites font ici preuve d'originalité, mais plus encore d'ouverture, répondant aux exigences mondaines de l'époque. Pour le Révérend-Père Jouvancy⁸⁶⁹, la danse peut être un art convenable à la jeunesse ; l'essentiel est qu'elle ne

⁸⁶⁴ Ernest Boyse, *Le théâtre des Jésuites*, Genève, *op. cit.*, p. 32.

⁸⁶⁵ Michel de Pure (Abbé), *Idée des spectacles anciens et nouveaux*, *op. cit.*, p.180.

⁸⁶⁶ Laura Naudeix, «Tragédie et ballet : enjeux d'un spectacle mixte» in *Plaire et instruire, le spectacle dans les collèges de l'Ancien Régime*, *op. cit.*, p. 59.

⁸⁶⁷ François de Dainville, *L'éducation des Jésuites (XVI^e-XVIII^e siècles)*, *op. cit.*, p. 523.

⁸⁶⁸ Laura Naudeix, «Tragédie et ballet : enjeux d'un spectacle mixte» in *Plaire et instruire, le spectacle dans les collèges de l'Ancien Régime*, *op. cit.*, p. 55. «Peut-être est-ce même sa popularité parmi le public et les élèves qui la rendit si résistante et si indispensable», ajoute l'auteur. *Ibidem*.

⁸⁶⁹ R. P. Joseph Jouvancy, *De la manière d'apprendre et d'enseigner*, *op. cit.*, p. 56 et suivantes.

tombe jamais dans les bouffonneries proscrites par le *Ratio*⁸⁷⁰. Comme le souligne fort justement Gustave Dupont-Ferrier, «il fallait au contraire qu'elle achevât de donner aux élèves cette grâce de maintien et cette élégance des gestes, si nécessaires aux yeux du monde. Il ne sembla pas impossible d'atténuer ce que la chorégraphie avait de vain et de l'épurer, de l'ennoblir, en lui réservant sa part dans la formation complète de l'adolescent»⁸⁷¹. Cet enseignement semble d'ailleurs rejoindre la pensée de François de Lauze, qui, dans son *Apologie de la danse*, déplore le manque d'audace et les réticences de certains directeurs de collèges vis-à-vis de la science de l'entregent :

[ces] pédants, [...] souffrent seulement à leurs escoliers certains exercices qui ne les peuvent entretenir que dans l'ineptie [...] et leur deffendent la pratique d'autres qui les façonneroyent et les rendroient dignes d'une civile conservation. [...] Mais on a beau dire, ces Messieurs n'altéreront pas pour cela la nature de leurs collèges, et ne souscriront iamais que la science de l'antregent soit nécessaire à la ieunesse, on ne leur osterà point cest erreur, que les exercices qui servent le plus à cest science ne soient autant d'allèchemens à la desbauche, leur ignorance est en cela fatalement affectée⁸⁷².

Le ballet devint l'une des composantes les plus remarquables des spectacles donnés dans les collèges jésuites. Il contribua à la magnificence qui entourait les remises des prix, la consécration d'une église nouvelle, les fêtes les plus importantes et les visites officielles. Spectacle fastueux, il participa d'autant plus à la politique de prestige qui animait alors la Compagnie de Jésus, que la plupart des autres lieux d'enseignement n'utilisaient pas la danse, voire la proscrivaient. Margaret Mac Gowan conclut ainsi que les Jésuites ont, semble-t-il, vu dans le ballet «une bonne à tout faire» :

il les attirait par ses qualités spectaculaires qui les poussait à l'utiliser comme simple instrument de divertissement ; mais entraînés par ce goût du spectacle et par la compréhension de toutes les possibilités artistiques et éducatrices qu'offrait le ballet, ils l'adoptèrent, le transformèrent selon les circonstances, en en justifièrent l'emploi par un appel aux bienfaits moraux et politiques du ballet⁸⁷³.

Comme l'auteur le souligne plus loin, «il s'ensuit naturellement que si les Jésuites mêlaient des éléments des fêtes profanes à leurs réjouissances religieuses, ils empruntaient également à ces fêtes leurs allégories»⁸⁷⁴. Les sujets et sources de ces ballets semblent donc, pour la plupart, d'essence profane.

⁸⁷⁰ «Le Père Jouvancy constate qu'il est d'usage de faire place à certains divertissements entre les actes de la tragédie, afin de reposer l'attention des spectateurs. Ces divertissements sont le chant, la pantomime et la danse. Le Père ne blâme point le chant et la musique, mais il désapprouve la pantomime et est d'avis qu'on doit la bannir entièrement des représentations dans les collèges. La pantomime seule et sans accompagnement de la danse, fût-elle pratiquée à une certaine époque par les écoliers ? Le passage du Père Jouvancy est la seule allusion que nous ayons rencontrée à cet exercice», signale Ernest Boyssse. Ernest Boyssse, *Le théâtre des Jésuites*, op. cit., p. 36

⁸⁷¹ Gustave Dupont-Ferrier, *Du college de Clermont au lycée Louis-le-Grand*, op. cit., p. 293.

⁸⁷² François de Lauze, *Apologie de la danse et de la parfaite méthode de l'enseigner tant aux cavaliers qu'aux dames*, op. cit., pp. 12-14.

⁸⁷³ Margaret M. Mac Gowan, *L'art du ballet de cour en France (1581-1643)*, op. cit., p. 213.

⁸⁷⁴ *Ibidem*.

IV-4-2-2. Les sources et les thèmes des fêtes jésuites, entre sacré et profane

Si les Jésuites mirent en scène un “répertoire” bien rarement usité par les créateurs de ballets auliques, la Bible, il n’en reste pas moins que les sujets des ballets jésuites correspondent, en majorité, aux thèmes développés par les inventeurs des spectacles donnés à la cour du roi. Ainsi, Margaret Mac Gowan remarque-t-elle que «les Jésuites, sans doute sous l’influence de la cour et du goût contemporain, cherchaient leur inspiration dans les sources classiques et romanesques⁸⁷⁵ plutôt que chez les pères de l’Eglise [...]»⁸⁷⁶. On retrouve donc, dans les ballets donnés par la Compagnie, les thèmes empruntés à la mythologie classique⁸⁷⁷ déjà utilisés dans les ballets de cour : «par exemple une action théâtrale au collège de Dôle en 1585 avait pour sujet *Les argonautes allant sur leur Gallion à la conquête de la Toison d’or*, thème repris dans un ballet à la cour en 1614⁸⁷⁸, et qui inspire de nouveau les Jésuites de Namur en 1640»⁸⁷⁹. Les religieux utilisaient également des thèmes inspirés de sources romanesques, tout comme les inventeurs de ballets à la cour. «[...] En témoignent des pièces comme *Roland le Furieux*, jouée au collège de Poitiers en 1581, *Godefroy de Bouillon*, et *Clorinde*, données en 1614 au collège de la Flèche, ce qui fournit une preuve supplémentaire de la popularité des poèmes de l’Arioste et du Tasse à cette époque»⁸⁸⁰. En 1628, à Reims, ils imaginèrent également un spectacle d’inspiration romanesque. Sur scène, trônait «une Tour Noire, remplie de chevaliers malheureux, retenus par des géants et des pouvoirs magiques, délivrés enfin par les efforts du grand Théandre. Les noms des personnages suffirent à eux seuls à trahir leur origine romanesque : Cloridon, Lindamor, Caspis ; on se croirait transporté dans les domaines de la pastorale ou du roman»⁸⁸¹. Les Jésuites puisèrent également dans une

⁸⁷⁵ Si l’auteur remarque que «les Jésuites n’ont pas délaissé complètement le fonds d’allégories sacrées accumulé par les écrivains religieux depuis le Moyen-Âge» il est frappant de constater, dans le choix des allégories qui ont été utilisées pour leurs fêtes, le mélange constant qu’ils ont fait entre éléments sacrés et profanes. Margaret Mac Gowan en fournit un exemple soulignant que «dans une pièce [il s’agit de *La Mort de Mustapha*, tragédie composée par un élève de rhétorique, Thilloir] donnée au collège des Bons Enfants à Reims, en 1608, et dont le sujet est emprunté à l’histoire de la Turquie, des figures mythologiques bien connues telles que Pluton, Cerbère, Bellone et les Furies, se trouvent juxtaposées aux allégories du Sommeil, de l’Ambition et de la Discorde». Margaret M. Mac Gowan, *L’art du ballet de cour en France (1581-1643)*, op. cit., p. 215.

⁸⁷⁶ *Ibid.*, p. 214.

⁸⁷⁷ «L’emploi de thème et de personnages tels que les quatre éléments, Typhon vaincu par Mars, Pallas représentant Louis XIII, Hercule ajoutant la force de saint Ignace à la sienne, Daphnis et Hylas, Apollon, les Dauphins, Diane, Flore, Thétis et Galathée, ne confère pas aux fêtes des Jésuites de traits nouveaux qui pourraient les distinguer des représentations à la Cour. Ce sont des broderies sur des thèmes bien connus». *Ibid.*, p. 214-215.

⁸⁷⁸ Il s’agit, tout simplement, du *Ballet des Argonautes*.

⁸⁷⁹ L’auteur note à propos du terme action théâtrale qu’il renvoie très certainement à celui de ballet. «Il est difficile, écrit-elle, de savoir exactement ce qu’ils entendaient par les mots “action théâtrale” ; souvent ils l’ont utilisé pour décrire une pièce qui ne répond pas aux exigences de la comédie et de la tragédie, qui emploie des éléments étrangers à ces deux genres, c’est-à-dire la musique et la danse». Margaret M. Mac Gowan, *L’art du ballet de cour en France (1581-1643)*, op. cit., p. 214.

⁸⁸⁰ L’auteur ajoute même que «parfois les auteurs jésuites reproduisent sous une forme chorégraphique les naumachies romanesques et chevaleresques rendues célèbres à Lyon, à Bayonne et à Fontainebleau au milieu du siècle précédent». *Ibid.*, p. 215.

⁸⁸¹ *Ibidem*.

autre source utilisée pour la création des ballets de cour : l'histoire ancienne. «Dans ce dernier cas, ils font le plus souvent des allusions transparentes aux événements politiques contemporains», note Pierre Guillot⁸⁸². Et ceci s'explique très facilement : en effet, le but des RR. PP. n'était pas seulement de faire la propagande de leur maison⁸⁸³ – et de glorifier la religion catholique – en ridiculisant les protestants, mais également en chantant la gloire de leur souverain, et en évoquant des événements d'actualité, afin de montrer – surtout à cette époque où les diverses tentatives de régicides réalisées par des membres de leur Compagnie entachaient leur réputation – leur dévouement au roi. Dès lors, ces ballets allégoriques s'inspirèrent d'événements politiques récents afin de témoigner leur allégeance au monarque ; c'est le cas de nombreuses fêtes qui furent organisées à l'occasion de visites des souverains Bourbons.

En 1622, après ses triomphes sur les protestants dans le Sud de la France, Louis XIII est reçu à Avignon par une série de magnificences, «dont le point culminant était une “action théâtrale” [...] duel dansé entre la juste rigueur et la clémence»⁸⁸⁴. Margaret Mac Gowan insiste alors sur le fait que

Louis XIII était l'inspirateur de ce duel ; il voyait représenté devant lui le débat intérieur qu'il avait dû connaître avant de prendre des décisions pleines de clémence et de tolérance lors de ses victoires sur les protestants. Ce duel n'était pas conçu comme un conseil à suivre, ni comme un exercice académique, mais comme un miroir des bonnes actions du roi, de la justesse de ses décisions, et aussi comme une glorification de sa personne⁸⁸⁵.

C'est encore la lutte menée contre les protestants par le souverain, et plus précisément l'événement clé de la prise de La Rochelle en 1628, qui inspira aux Jésuites le ballet de la *Conquête du Char de la Gloire*. Ce ballet fut donné à Reims par les pensionnaires du collège.

Les géants de la Tour noire (représentant l'Orgueil et La Rochelle) invitent tous les chevaliers errants à faire la conquête du Char de la Gloire. Lindamor (Henri III), dont les compagnons sont enchaînés aux portes de la tour, ne possède pas le cor enchanté, ni l'épée de Cloridon (Clovis⁸⁸⁶) qui lui permettront de délivrer les captifs des enchantements de la tour (le protestantisme et la rébellion). Des bergers de la région ont recours à Caspis (Richelieu) «ce berger supérieur dans la magie», qui libère les chevaliers captifs, mais seul le Grand Théandre (Louis XIII) peut se servir

⁸⁸² Pierre Guillot, *Les Jésuites et la musique, le collège de la Trinité à Lyon 1565-1762*, op. cit., p. 190.

⁸⁸³ Si les Jésuites voulaient glorifier le roi, ils voulaient aussi «faire de la réclame» pour leur société. «Ceci apparaît notamment quand ils ont recours au thème des quatre parties du monde qui était le sujet de feux d'artifice aussi bien que de ballets. Ceci leur permettait non seulement de montrer l'univers aux pieds de Louis XIII, mais tous les pays de cet univers aux pieds de saint Ignace. A Dunkerque, en 1640, un spectacle (mi-pièce, mi-ballet) rendait sensible l'étendue du pouvoir des Jésuites aux yeux du public qui voyait défiler les représentants de la Compagnie de Jésus parcourant et secourant les quatre parties du monde», indique Margaret M. Mac Gowan, *L'art du ballet de cour en France (1581-1643)*, op. cit., p. 221.

⁸⁸⁴ Margaret M. Mac Gowan, *L'art du ballet de cour en France (1581-1643)*, op. cit., p. 216-217.

⁸⁸⁵ *Ibid.*, p. 217.

⁸⁸⁶ Comme le note François de Dainville, «c'est également à travers les actions glorieuses de ses devanciers ou de ses ancêtres qu'on loue les vertus et les mérites du roi. Embrun fait paraître en Saint-Louis l'emblème de Louis le Juste. A Paris, la tragédie marque les grandes qualités du Roy dans la personne de Charlemagne (1684)», ainsi retrouve-t-on souvent, dans les ballets jésuites, des personnages se rattachant à l'histoire de France, dont on loue les actions et célèbre le souvenir. François de Dainville, *L'éducation des Jésuites (XVI^e-XVIII^e siècles)*, op. cit., p. 511.

de l'épée qui doit tuer le Dragon qui garde la tour. Il triomphe aisément des enchantements de ses ennemis et le ballet se termine par la représentation de la gloire de Louis XIII qui mène son char de triomphe sur la scène⁸⁸⁷.

Par le biais du personnage de Théandre, les Jésuites louent Louis XIII et sa victoire sur les dissidents, et ennemis par essence des Jésuites : les réformés. Le héros du ballet, à l'image de celui opérant dans la réalité, ressort vainqueur des "charmes" de l'Hérésie et de la Rébellion. Choissant une image fort souvent utilisée afin de représenter le rôle même du souverain, les Jésuites donnent également la part belle au bras droit du roi, son premier et principal ministre. Le berger Capsis incarne Richelieu ; sous le voile de l'allégorie, le message délivré n'en est pas moins clair.

IV-4-3. Le ballet jésuite, moyen de glorification ou flagornerie politique ?

La plupart des ballets donnés par les Jésuites semblent ainsi répondre à l'une des grandes maximes de la Compagnie : «la flatterie des puissants»⁸⁸⁸. Les naissances ou mariages princiers, les traités de paix, la santé rétablie des Grands, ou bien les décès, s'ils sont fêtés ou pleurés à travers tout le royaume de France, le sont également dans les collèges de la Société de Jésus. Prenant l'exemple du collège de la Trinité, à Lyon, Pierre Guillot souligne alors que la «flagornerie politique» – tel qu'il intitule son chapitre – «débuta presque avec leurs spectacles, et donna le ton à la majeure partie de leur répertoire [...]»⁸⁸⁹. En effet, mis à part les spectacles donnés lors de la remise des prix ou autres fêtes religieuses, les occasions appelant des représentations théâtrales au collège de la Trinité «étaient essentiellement fournies par les réceptions solennelles faites au Collège [...], celles des rois»⁸⁹⁰, dans un premier temps.

⁸⁸⁷ Margaret M. Mac Gowan, *L'art du ballet de cour en France (1581-1643)*, op. cit., p. 219. «Quelques vers seulement [...] montreront à quel point les Jésuites imitaient les procédés et les vers élogieux des ballets politiques de la cour, et que leur zèle à glorifier le roi dépassait aussi celui des inventeurs de la cour. Cloridon décrit les enfers maintenant complètement transformés par les exploits de Louis XIII :

Par tout où j'ay porté de divin caractère
Les Demons adoucis ont mis bas leur colère,
Les damnés ont fait trêve avecque la douleur,
Les Parques n'ont filé que des trames de soye,
Et les fourneaux d'Enfer pleins de flammes de joye
N'ont retenu du feu que la seule couleur.
Théandre c'est ainsi que ton puissant Genie
Comme ennemy qu'il est de toute tyranie
Mesmes jusques aux morts fait passer son pouvoir».

⁸⁸⁸ Pierre Guillot, *Les Jésuites et la musique, le collège de la Trinité à Lyon 1565-1762*, op. cit., p. 160, les actions des Révérends-Pères tendant même, note l'auteur, à la «flagornerie politique». *Ibid.*, p. 188.

⁸⁸⁹ *Ibidem.*

⁸⁹⁰ *Ibidem.*

IV-4-3-1. Une gracieuse métaphore du prestige royal

En 1622, à l'occasion de la réception de Louis XIII, de la reine son épouse, et de Marie de Médicis, la Reine-mère, au collège de la Trinité, à Lyon, des manifestations de grand faste sont déployées. Des ballets sont également donnés, utilisés surtout afin de mettre «en valeur le contenu moral des pièces», et semblant «avoir été joués avec beaucoup d'éclat»⁸⁹¹. La pièce représentée par les collégiens⁸⁹² avait été écrite par Claude Clément, professeur de rhétorique, et s'intitulait *Philippe Auguste, Dompteur des Rebelles en la journée de Bouvines*. Comme on peut s'en douter, les Jésuites usent ici de l'allégorie, et de ses subterfuges, afin de glorifier le souverain qui leur fait l'honneur de sa visite. «Sous l'éclat des royales vertus de Philippe-Auguste, apparaissent si clairement celles de Louis le Juste, que le roi, pendant les trois heures que dura la représentation ne témoigna jamais quelque signe d'ennui [...]»⁸⁹³. Margaret Mac Gowan souligne que la relation⁸⁹⁴ rédigée à l'occasion de ce spectacle explique avec force détail le sens de la pièce, mais également le rôle donné au ballet : «l'auteur de la relation l'appelait un "dilude", c'est-à-dire un intermède, conçu pour divertir le spectateur. Mais il est intéressant de noter que dans cette pièce le rôle de "dilude" va en s'amplifiant ; strictement limité au début de la représentation à un interlude dansé, il absorbe, petit à petit, l'action principale et termine le spectacle par un ballet pur et simple, *Le Ballet des Chasseurs*»⁸⁹⁵.

L'importance du ballet au sein des spectacles des Jésuites est plus frappante encore dans la pièce qui fut également composée au collège de Lyon, pour la même occasion, mais cette fois en l'honneur de la reine Anne d'Autriche⁸⁹⁶.

⁸⁹¹ Margaret M. Mac Gowan, *L'art du ballet de cour en France (1581-1643)*, op. cit., p. 212.

⁸⁹² A propos de ces fêtes données à Lyon, voir Pierre Guillot, *Les Jésuites et la musique, le collège de la Trinité à Lyon 1565-1762*, op. cit., p. 189 et Margaret M. Mac Gowan, *L'art du ballet de cour en France (1581-1643)*, op. cit., p. 212-213.

⁸⁹³ Pierre Guillot, *Les Jésuites et la musique, le collège de la Trinité à Lyon 1565-1762*, op. cit., p. 189.

⁸⁹⁴ *Reception des très-chrestien, très-iuste, très-victorieux Louys XIII Roy de France et de Navarre, premier Comte et Chanoine de l'Eglise de Lyon, et très-chrestienne, très-auguste et très-vertueuse Royne Anne d'Autriche, par Messieurs les Doyen, Chanoines et Comtes de Lyon, en leur Cloitre et Eglise le IX decembre 1622*. A Lyon, par Jacques Roussin, 1623. Et *Le Soleil au Signe du Lyon*, Lyon, chez Jean Jullieron, 1623.

⁸⁹⁵ Margaret M. Mac Gowan, *L'art du ballet de cour en France (1581-1643)*, op. cit., p. 212. Ce ballet fut créé, sans nul doute, afin de flatter le roi, qui vouait à la chasse une véritable passion allant même jusqu'à composer lui-même un ballet sur ce même thème, en 1635, intitulé : *le Ballet de la Merlaison*.

⁸⁹⁶ «Représentée par l'auteur comme une autre Pucelle d'Orléans sous les traits d'une Andromache Francine, la reine devait apporter son aide à Charlot, grand Berger de France, c'est-à-dire Charles VII et ensuite Louis XIII ; [Les Rois sont les pasteurs des peuples, comme Dieu est le Pasteur de tous, rappelle la relation, p. 60] ; soutenue par Apollon, envoyée par Pan, et «pourvue d'armes divines, et d'un courage plus qu'humain » elle met de l'ordre dans les forces armées de Charlot menacées par trois léopards anglais. Les efforts d'Aethon, magicien anglais, qui avait appelé aux secours la Calomnie, l'Injustice, et la Cruauté, sont repoussés par les vertus d'Andromache qui fait sacrer Charlot. Cette cérémonie se termine par les cris d'allégresse des satyres et des nymphes, qui par leurs danses et leurs chants ont transformé la pastorale en ballet à mesure que l'action s'est déroulée. La reine fut tellement flattée de cette comparaison qu'elle commanda au Père Recteur du collège qu'on

Puisque cette dernière aimait tant les pastorales, on s'était décidé à en inventer une spécialement à son intention. Mais la *Pastorelle sur les victoires de la Pucelle d'Orléans*, œuvre d'un humaniste du Collège de Lyon n'était qu'un mélange inextricable de ballet et de pastorale. Il est impossible de démêler le rôle du drame et du ballet dans ce spectacle, surtout dans la troisième partie où la musique des luths, clairons, violons, et les danses des Pasteurs, des satyres, et des nymphes s'entremêlent à l'action principale, ou plutôt l'interrompent, juste au moment où le grand Berger de France Charlot reçoit les hommages des druides gaulois ; le ballet s'empare vite de l'action et la conduit à sa fin, sans que les personnages principaux reprennent la parole⁸⁹⁷.

Restait également une troisième personnalité à louer lors de cette visite : Marie de Médicis, la Reine-mère. A cette dernière, les Jésuites proposèrent, quelques jours plus tard, «une allégorie par laquelle ils célébrèrent les exploits du roi, son fils, car «on ne saurait faire une plus agréable musique aux oreilles d'une mère, que l'entretenir des prouesses et louanges de son fils»⁸⁹⁸. Notons toutefois qu'à travers la glorification du souverain et de ses exploits⁸⁹⁹, c'est également celle de Marie de Médicis elle-même que les Jésuites exposent en filigrane. Cette pièce intitulée *l'Hercule Gaulois*⁹⁰⁰ marque plus encore «cette tendance du ballet à envahir le reste de la pièce [...]»⁹⁰¹. Un ballet, *Aurore et Céphale*, est bel et bien organisé pour l'occasion ; toutefois, «le défilé des rois de France, [qui constitue l'élément principal de *l'Hercule Gaulois*] n'est qu'un prétexte assez faible pour y introduire des ballets en l'honneur de la Reine-Mère et des succès de son fils [...] la pièce de théâtre fait place ici au ballet de cour»⁹⁰².

jouât à nouveau la pastorale, qui fut représentée deux jours plus tard avec autant de succès que la première fois». Margaret M. Mac Gowan, *L'art du ballet de cour en France (1581-1643)*, op. cit., p. 218.

⁸⁹⁷ *Ibid.*, p. 212.

⁸⁹⁸ *Réception de Sa Majesté av Collège de Lyon de la Compagnie de Jesus*, p. 64, source citée par Pierre Guillot, *Les Jésuites et la musique, le collège de la Trinité à Lyon 1565-1762*, op. cit., p. 189.

⁸⁹⁹ «Dans ce ballet [*l'Hercule Gaulois* n'est point appelé un ballet par son inventeur ni par l'auteur de la relation, mais d'après la description de cette pièce, il est évident que tout se passe comme dans un ballet où toutes les entrées sont dansées.] les dieux d'Apollon et Jupiter approuvent chez Hercule le désir de la gloire, et pour l'inciter à chercher l'honneur d'être chef d'une race aussi noble que la française ils lui font voir en songe la lignée des rois français célèbres pour leur piété et leurs vertus pacifiques ou guerrières, vertus qui se trouvent naturellement réunies dans la personne de Louis XIII qui termine le défilé. Hercule doit se montrer à la fois le digne ancêtre d'une telle race, et satisfaire Junon qui préfère un autre candidat. Il se livre donc à une série de travaux imposés par son adversaire, son combat contre les géants jaloux de sa grandeur fait allusion à la riposte de Louis XIII au soulèvement protestant : «plusieurs voyans des Géans atterrez auprès de leur rocher, se prendrent à rire, voyans bien que cela touchoit La Rochelle». Le reste du ballet est conçu comme un hommage à la justice de Louis XIII et Astrée descend du ciel pour apporter l'assurance d'une postérité royale». Margaret M. Mac Gowan, *L'art du ballet de cour en France (1581-1643)*, op. cit., p. 219.

⁹⁰⁰ Hercule est un emblème auquel on recourra souvent pour exprimer les actions laborieuses et glorieuses du roi. En 1662 à Chalon-sur-Saône puis en 1682, à Cahors, Louis XIV est, à son tour, assimilé à Hercule, comme son père et Henri IV avant lui. Le Père Ménestrier écrira même en 1662 : «Il n'est pas nécessaire de vous avertir que le Héros que représente cet Hercule est notre Monarque, le succès de ses premières entreprises et ses travaux infatigables dans la délicatesse d'un âge que la nature semble dispenser de ces corvées laborieuses font assez connoître le rapport qu'il a avec ce demy-dieu». Le Père Ménestrier, *L'art des emblèmes*, Lyon, 1662, p. 141 référence empruntée à François de Dainville, *L'éducation des Jésuites (XVI^e-XVIII^e siècles)*, op. cit., p. 508.

⁹⁰¹ Margaret M. Mac Gowan, *L'art du ballet de cour en France (1581-1643)*, op. cit., p. 213.

⁹⁰² *Ibidem*.

IV-4-3-2. Une manière de magnifier les prodigalités de la ville

«Une fois l'exemple donné d'une pièce transformée en ballet»⁹⁰³, il est tout naturel que les Jésuites en multiplient les représentations. Peu à peu, parallèlement aux intermèdes dansés et ballets de plus grande envergure qui, à l'instar des chœurs des tragédies grecques antiques, restaient intégrés à l'action théâtrale – afin d'en fournir des commentaires ou de distraire le public, apportant à la tragédie grave, édifiante et souvent longue, une heureuse digression – le ballet, en tant que genre autonome, se développa alors. Margaret Mac Gowan nous fournit ainsi l'exemple de deux ballets qui furent donnés indépendamment.

Ainsi le ballet donné à Reims en 1628 pour célébrer la prise de La Rochelle ne fait pas partie d'un ensemble de fêtes, ne constitue pas un genre hybride joué pendant une entrée royale, après une pièce de théâtre, ou suivi d'un feu d'artifice ; c'est un spectacle qui se soutient non par sa dépendance à l'égard d'un autre genre, mais par lui-même. [...] Le ballet donné au collège de Clermont à Paris lors de la naissance de Louis XIV en fournit un autre exemple ; joué entre un feu d'artifice et une comédie il ne se rattache ni à l'un ni à l'autre⁹⁰⁴.

La flagornerie politique⁹⁰⁵ ne s'adresse toutefois pas seulement à la famille royale et au souverain. «Flatte-t-on ceux dont on peut se passer ?» s'interroge Pierre Guillot⁹⁰⁶. Si la Compagnie de Jésus ne pouvait exister sans le bon vouloir royal, le pouvait-elle, en effet, sans les libéralités constantes de la municipalité et des magistrats ? A ce propos, François de Dainville note :

on ne saurait dire combien les corps de ville se montrent friands au XVII^e siècle des manifestations de l'art oratoire, prévues par la *Ratio studiorum* des jésuites pour exercer les écoliers à la «parfaite éloquence latine». Registres de délibérations ou de comptes municipaux témoignent que le magistrat n'hésitait pas à allouer aux Pères des gratifications «pour le théâtre de la comédie», joué en leur collège, ou à payer joueurs de trompettes ou de violons à dessein de rehausser l'éclat de la représentation⁹⁰⁷.

Aussi, dans leurs spectacles, les Jésuites ne ménagèrent-ils pas leur peine, et déployèrent toujours argent et faste, afin de remercier les prodigalités et «marquer leur déférence»⁹⁰⁸ aux échevins de la ville, comme aux Prévôts des Marchands.

⁹⁰³ Margaret M. Mac Gowan, *L'art du ballet de cour en France (1581-1643)*, op. cit., p. 213.

⁹⁰⁴ *Ibidem*.

⁹⁰⁵ Peu à peu, les objectifs éducatifs des actions théâtrales et spectacles organisés par la compagnie – «avec la connaissance approfondie de la langue latine et la pratique, en public, de l'art oratoire» – semblent passer au second plan. «Puis repouss[é] plus loin encore leur dessein originel, édifier les spectateurs tout en les recréant, au bénéfice d'un encensement des puissants». Voir Pierre Guillot, *Les Jésuites et la musique, le collège de la Trinité à Lyon 1565-1762*, op. cit., p. 188.

⁹⁰⁶ *Ibidem*.

⁹⁰⁷ François de Dainville, *L'éducation des Jésuites (XVI^e-XVIII^e siècles)*, op. cit., p. 481. L.-V. Gofflot souligne également la participation financièrement des municipalités signalant, par exemple que : «A Lille, en 1596, la ville faisait élever, à ses frais, un théâtre sur la place» ou encore qu'«à Douai, en 1606, [nous pouvons relever] dans les comptes municipaux le paiement d'une somme de 12 livres au charpentier Boutot pour avoir dressé ces jours derniers un théâtre pour représenter quelques comédies au collège. Dans la même ville, en 1622, «sur des estrades dressées avec appareil, trois scènes dramatiques reproduisent les actions les plus éclatantes des héros de la fête. Tout le luxe et les efforts de l'art avaient été déployés dans les décorations comme dans le mécanisme qui les faisait mouvoir». L.-V. Gofflot, *Le théâtre au collège du Moyen-Âge à nos jours*, op. cit., p. 131.

⁹⁰⁸ Voir Pierre Guillot, *Les Jésuites et la musique, le collège de la Trinité à Lyon 1565-1762*, op. cit., p. 188.

IV-4-3-3. Décors, costumes, musique et mise en scène, pour un spectacle complet et fastueux

Ces tragédies n'estoient autrefois mêlées que de Balets, parce que la danse est fort nécessaire pour donner de la bonne grace, & rendre le corps agile ; mais depuis que la musique est en règne, on a trouvé à propos d'y en mêler, afin de rendre ces divertissements complets⁹⁰⁹.

«La prédilection des Jésuites pour le théâtre, leur souci de glorifier le monarque, leur goût pour l'élément spectaculaire de la représentation, leur emploi fréquent du ballet comme intermède, tels étaient les facteurs principaux qui portaient leurs inventeurs de ballets à concentrer leur attention sur la mise en scène»⁹¹⁰. Bien que son traité soit postérieur à l'époque qui nous occupe, nous pouvons remarquer l'importance de la mise en scène, du décor et costumes, ainsi que de la musique pour les membres de la Compagnie de Jésus, à travers les préoccupations du Père Lejay dans son *Choreis*. Ce dernier remarque ainsi que le ballet «pèche souvent par défaut de liaison et d'unité ; dépourvu, d'ailleurs, des agréments de la fable ou de l'intérêt de l'histoire, [il] a besoin pour se soutenir de la magnificence du spectacle et des machines, et doit s'adresser plutôt aux yeux qu'à l'esprit»⁹¹¹. Aussi énumère-t-il les différents moyens qui peuvent être utilisés afin de favoriser "l'imitation" inhérente au rôle du ballet – qui est de faciliter la compréhension du public. L'appareil de la scène, les costumes et accessoires, le chant et la musique, au même titre que la danse et la pantomime doivent servir les projets et objectifs des religieux : la flatterie des puissants et la mise en valeur de la Compagnie elle-même. Tous ces éléments constituaient un chapitre très important.

La scène [indique le Père Lejay] doit être disposée de manière à préparer les esprits aux événements que la danse va représenter. Si, en effet, le théâtre montre les sombres demeures des enfers, il n'est personne qui ne s'attende à voir paraître les divinités infernales, les furies, ou quelques malheureux condamnés aux supplices du Tartare. Si la scène représente un port ou la mer, le spectateur attendra l'arrivée de Neptune, des Tritons, ou quelque épisode maritime. Placez l'Olympe sur le théâtre et vous annoncez les dieux. Les forêts, les retraites ombreuses, les jardins agréables appellent des divinités champêtres⁹¹².

Pierre Guillot insiste ainsi sur la nécessité et le rôle considérable joué par les machines : «elles sont un élément essentiel du décor et de la vie, qu'elles peuvent insuffler. Pour Ménestrier, les machines sont les chariots, les vaisseaux, les rochers, les nuées mobiles, les monstres et les animaux. Mais elles permettent surtout de changer le décor de chacune des

⁹⁰⁹ Mercure Galant, mars 1688, p. 231, David et Jonathas au Collège de Clermont. Epigraphe empruntée à Pierre Guillot, *Les Jésuites et la musique, le collège de la Trinité à Lyon 1565-1762*, op. cit., p. 202.

⁹¹⁰ Margaret M. Mac Gowan, *L'art du ballet de cour en France (1581-1643)*, op. cit., p. 221.

⁹¹¹ Père Lejay cité par Ernest Boyssse, *Le théâtre des Jésuites*, op. cit., p. 44.

⁹¹² *Ibid.*, p. 45.

parties, très rapidement»⁹¹³. Les Dieux qui apparaissent dans le Ciel ou disparaissent dans les nuages, les Titans escaladant l'Olympe, l'Enfer qui s'entrouvre, la Renommée au milieu de l'Air, le tonnerre qui gronde ou le vent soufflant avec véhémence, toute cette mise en scène demandait un matériel considérable et des ingénieurs habiles, mais permettait la variété de l'action et la "vie" du spectacle⁹¹⁴.

Ce goût très vif des Jésuites pour les machines semble apparaître pour la première fois dans une pièce représentée en 1610, au Collège de Pont-à-Mousson, à l'occasion de la béatification de Saint Ignace de Loyola. «On fit paroistre sa figure sur la scène et par un changement imprévu et qui fut applaudi, elle se changea en une tour d'où sortirent des feux d'artifice... Sur la fin de la pièce l'effigie du même Saint apparut au dessus du toit voisin et descendant par des machines comme s'il descendait du ciel, il fut mettre le feu à un château rempli d'artifices»⁹¹⁵.

Toutefois, les Jésuites ne sont pas des créateurs de ballets destinés à la Cour ! Si le faste est déployé, ils doivent toutefois observer les mises en garde du Révérend-Père de Jouvancy et tenter de conserver une certaine humilité.

Quant à la mise en scène, il faut, tout en cherchant à plaire aux yeux et aux oreilles, se garder de trop de profusion. Nos jeunes maîtres n'ont pas toujours assez de réserve à cet égard. Ils croient avoir composé une tragédie excellente si elle étale un luxe somptueux, si la scène est décorée, s'il y a des habits brodés d'or et des concerts exquis. Mais que servent à une haridelle des caparaçons royaux⁹¹⁶ ?

La vraisemblance du discours et de l'action tenait aussi de la réalité et de la magnificence des costumes. Afin de confectionner des accessoires et des vêtements suffisamment somptueux pour répondre aux exigences de leurs ambitions et de leur public, les Jésuites avaient imaginé un moyen idéal : il s'agissait pour les acteurs, c'est-à-dire les pensionnaires prenant part aux pièces de théâtre et ballets, de fournir eux-mêmes leurs costumes. Etant donné que nombre d'enfants jouant la tragédie ou dansant au ballet étaient de "qualité", leurs parents pouvaient aisément payer pour la confection d'un costume ; par conséquent, les étudiants pauvres étaient exclus de la représentation. L.-V. Gofflot signale ainsi que «le jeune Lekain, qui fit ses études au Collège des Quatre-Nations où l'on

⁹¹³ Pierre Guillot, *Les Jésuites et la musique, le collège de la Trinité à Lyon 1565-1762, op. cit.*, p. 198.

⁹¹⁴ «Selon Sorel, cependant, la réalisation scénique et les costumes du ballet des Jésuites n'avaient pas toujours eu tant d'éclat ; certaines de ces représentations devaient avoir un autre aspect qui ne pouvait être mentionné dans les livrets de ballet où les auteurs voulaient seulement faire valoir les qualités de leurs inventions. Écoutons ses propos, satiriques sans aucun doute, mais probablement fondés sur des faits observés par l'auteur lui-même quand il participait aux représentations dans son collège :

Jamais vous ne vites rien de si mal ordonné que notre theatre. Pour représenter une fontaine, on avoit mis celle de cuisine, sans la cacher de toile ni de branche, et l'on avoit attaché les arbres au ciel parmi les nues... Moi, voyant mon maitre accoutré tout de meme que celui qui venoit de sortir (car nos habits, venant des défroques d'un ballet du roi, étoient presque tous pareils), je crus qu'il vint là, au lieu de lui, pour achefer le personnage qu'il n'avoit pu faire».

Charles Sorel, *Histoire Comique de Francion*, 4^e livre, éd. Paris, 1925, tome II, p. 5-6. Référence empruntée à Margaret M. Mac Gowan, *L'art du ballet de cour en France (1581-1643), op. cit.*, p. 227.

⁹¹⁵ Pierre Guillot, *Les Jésuites et la musique, le collège de la Trinité à Lyon 1565-1762, op. cit.*, p. 198.

L.-V. Gofflot fournit également, dans son étude, des exemples de mises en scène superbes destinées à émouvoir et étonner le public. Voir L.-V. Gofflot, *Le théâtre au collège du Moyen-Âge à nos jours, op. cit.*, p. 137 et suivantes.

⁹¹⁶ Pierre Guillot, *Les Jésuites et la musique, le collège de la Trinité à Lyon 1565-1762, op. cit.*, p. 198.

représentait également des pièces de théâtre, n'ayant pu supporter les frais d'une fête à laquelle il tenait à participer, fut obligé de se contenter de la position de souffleur»⁹¹⁷. A l'occasion des réjouissances faites au Collège lyonnais de la Trinité pour la naissance du duc de Bourgogne, le *Mercur Galant* témoigne également de cette situation : «& comme les Ecoliers [que les Jésuites] employèrent estoient la plupart de qualité⁹¹⁸, on n'épargna aucune dépense. Vous serez surpris quand je vous diray qu'on fait monter à dix mille écus, celle que les écoliers ont faite»⁹¹⁹. Les opposants des Jésuites ne tardèrent pas à tirer partie de cette situation et à émettre de sévères critiques. Ainsi peut-on lire, dans les *Nouvelles Ecclésiastiques* jansénistes, que «les Jésuites s'étoient chargés de faire les avances, mais que les parents ont payé, & l'on prétend qu'ils ont trouvé par là le secret de satisfaire à toute la dépense, & qu'ils en ont eu de reste. Cela n'est pas difficile à croire. Les Révérends-Pères ne sont pas accoutumés à faire des marchés désavantageux»⁹²⁰. Ces aspects commerciaux n'étaient cependant pas les seuls points blâmables sur lesquels les Jansénistes émirent leurs points de vue et leurs reproches. Ces derniers désapprouvèrent surtout l'idée que les étudiants des collèges jésuites puissent ainsi se travestir et se grimer, revêtir des costumes riches et décorés, du rouge aux joues ou des mouches.

La musique et les chants accompagnant les danses avaient également un rôle de tout premier plan à jouer : «car, pendant que les oreilles sont agréablement occupées par l'harmonie du chant ou le charme des vers, les yeux se reposent d'une attention trop soutenue et se disposent à assister avec plus de plaisir aux autres scènes qui vont se dérouler devant eux»⁹²¹. Le Père Lejay met ainsi en exergue l'importance de la musique qui, accompagnant la danse, en fait également ressortir le caractère de gaieté ou de tristesse, laquelle peut être

⁹¹⁷ L.-V. Gofflot, *Le théâtre au collège du Moyen-Âge à nos jours*, op. cit., p. 145.

⁹¹⁸ Comme le remarque Pierre Guillot, «les collégiens retenus pour représenter les actions théâtrales jésuites sont tous d'origine choisie». La volonté des religieux est clairement affirmée : il s'agissait avant tout de faire paraître sur le théâtre les enfants «de qualité». «Certainement appelés à de hautes fonctions, à des charges importantes, ils devront savoir s'exprimer en public ou adopter, en société, voire à la cour, un maintien convenant à leur naissance ou à leur rang». Pierre Guillot, *Les Jésuites et la musique, le collège de la Trinité à Lyon 1565-1762*, op. cit., p. 199. Au sujet des enfants, ainsi que des acteurs et professionnels du spectacle participant aux manifestations jésuites, voir Pierre Guillot, *Ibid.*, p. 199-200, ainsi que L.-V. Gofflot, *Le théâtre au collège du Moyen-Âge à nos jours*, op. cit., p. 146-147, sur les répétitions nombreuses, le travail des élèves avant de monter une représentation, et les critiques que les opposants, considérant ces jeux comme pure perte de temps, pouvaient émettre.

⁹¹⁹ Extrait du *Mercur Galant* cité par Pierre Guillot, *Les Jésuites et la musique, le collège de la Trinité à Lyon 1565-1762*, op. cit., p. 202.

⁹²⁰ Extrait des *Nouvelles Ecclésiastiques* cité par Pierre Guillot. *Ibidem.*

⁹²¹ Père Lejay cité par L.-V. Gofflot, *Le théâtre au collège du Moyen-Âge à nos jours*, op. cit., p. 117. «Pour moi, [indique-t-il encore] qui, pendant longues années, me suis trouvé, par la volonté de la divine Providence, dans la nécessité de composer des ballets, j'ai pu me convaincre, par ma grande expérience de ce genre de travail, que la déclamation venait singulièrement en aide aux spectateurs muets. Celle-ci, en effet, explique le sujet du ballet, indique le caractère particulier de chacune de ses parties ; elle prépare l'esprit du spectateur à une intelligence plus facile des scènes que les danseurs vont représenter». Père Lejay cité par Ernest Boysses, *Le théâtre des Jésuites*, op. cit., p. 56.

utilisée afin d'exprimer «les sentiments tendres ou violents, pour provoquer au repos et au sommeil, ou exciter la fureur guerrière»⁹²². Les Jésuites pouvaient ainsi user de ses charmes et de ses pouvoirs afin de rendre le spectacle plus vivant et réel encore. On faisait alors bien souvent appel à des professionnels⁹²³, musiciens ou chanteurs. Mais qu'en était-il vraiment de la musique et des instruments utilisés ? Margaret Mac Gowan déplore que, «quand les contemporains parlaient du rôle de la musique dans ces ballets, c'était toujours en termes très vagues. Ils la déclaraient “agréable”, “excellente”, ou parlaient d'une façon érudite de ses effets sur l'âme, mais ils oubliaient presque toujours d'en conserver le manuscrit, et même de nous apprendre les noms des compositeurs et des interprètes»⁹²⁴. La mention des instruments utilisés lors de ces représentations est également assez rare : «violes et flûtes, dans le ballet du *Jeu de la Conversion* ; trompettes, clairons, cor, luths, violons pour les fêtes de Lyon»⁹²⁵. Chaque instrument avait alors ses attributs et, comme le costume ou le geste du danseur⁹²⁶, un rôle précis à jouer, un “effet” à réaliser.

La trompette servait pour annoncer l'arrivée du roi, moins souvent pour des effets impressionnants, le cor pour une chasse, les clairons pour une victoire. Les luths, violes et flûtes étaient employés pour accompagner les chants, les violons pour les airs de danse, parfois pour produire des effets particuliers : «le fracas ingénieux d'une roche, qui se fit au son des violons». D'après les quelques indications que nous avons, le caractère de la musique instrumentale était subordonné aux besoins scéniques ou à la danse : un air martial accompagnait des danses pyrrhiques : la bande de violons qui accompagnait le défilé des rois pendant la fête de la Reine-mère à Lyon suivait les rois pieux d'un air doux, les rois pacifiques d'un air gaillard, les rois guerriers d'un air martial⁹²⁷.

Comme le note Margaret Mac Gowan, cette règle, «qui paraît toujours avoir été observée»⁹²⁸, limitait alors le rôle de la musique, la conditionnait seulement à l'accompagnement de la danse, ou à des nécessités d'identification et de mimétisme, l'empêchant de se développer librement.

⁹²² Père Lejay cité par L.-V. Gofflot, *Le théâtre au collège du Moyen-Âge à nos jours*, op. cit., p. 117.

⁹²³ «Si la tragédie, signée de l'un des professeurs, était une production interne au collège, il en allait autrement de la musique et de la chorégraphie, pour lesquelles on faisait, par nécessité autant que par intérêt, appel à des talents extérieurs, qui garantissaient à la fois la qualité du spectacle et son succès, à travers lequel on perçoit aisément non seulement une certaine rivalité entre établissements scolaires, mais un souci d'égaliser, voire de surpasser la magnificence des spectacles de la ville et de la cour». Anne Piéjus, «Un spectacle collectif» in *XVII^e siècle*, Janvier 2008, n° 238, 60^e année, n° 1, PUF, pp. 9-17, p. 9.

⁹²⁴ Margaret M. Mac Gowan, *L'art du ballet de cour en France (1581-1643)*, op. cit., p. 222. «Un seul manuscrit de musique pour ces ballets a été conservé, la musique des chants à quatre parties pour la Vertu, la Noblesse, la Puissance, la Gloire et l'Honneur au *Jeu de la Conversion de S. Guillaume d'Aquitaine*, et la musique instrumentale pour les ballets des anges» signale-t-elle alors. «Un seul compositeur est mentionné pour toute la musique qui a dû être écrite pour ces représentations, Intermet, sur lequel nous n'avons pu trouver d'autre renseignement que celui donné par l'auteur de la relation des fêtes d'Avignon en 1622 [...]». *Ibidem*.

⁹²⁵ *Ibidem*.

⁹²⁶ «La danse était le moyen par excellence de révéler au spectateur la nature des personnages. Les bergers, les satyres et les nymphes dansaient des figures qui leur convenaient ; les pygmées «avec un gentil ballet, et les pas mesurez à leur portée, reioüirent la Roïne» ; les vents «par leurs pas volages sous la cadence d'un air conforme à leur legereté font veoir que les desseings des ennemis n'ont esté que bouffées». *Ibidem*.

⁹²⁷ *Ibidem*.

⁹²⁸ Sur le rôle et l'utilisation de la danse, voir Margaret M. Mac Gowan, *Ibid.*, p. 223 et suivantes.

IV-4-3-4. Une danse à déchiffrer pour trouver le sens caché sous le voile de l'allégorie

Danse, musique, décors, costumes et machineries furent utilisés à diverses fins. Instrument de propagande religieuse anti-réformiste, distraction fastueuse ou véhicule à visées politiques, les desseins jésuites furent toutefois toujours dissimulés ingénieusement – point commun des différents spectacles et fêtes qui eurent lieu au sein des collèges – sous le masque «d'un art consommé»⁹²⁹ : l'allégorie. «Une question se pose [alors] à nos esprits moins enclins à cheminer par tous ces détours»⁹³⁰ : pourquoi draper ainsi les sujets proposés, dont ceux faisant référence à l'actualité, sous le voile de l'allégorie ?

La réponse, donnée par nos auteurs eux-mêmes, c'est que telles étaient les exigences de la bienséance. Composées à l'occasion de l'entrée dans la ville d'un nouvel évêque, d'un nouveau gouverneur, de la visite d'un grand homme de guerre victorieux, de la reine ou du roi [Jouvancy dans son *Ratio discendi*, promulgue lui-même ces préceptes] les pièces se devaient de les honorer en proportionnant leur politesse à la qualité diverse des personnes. C'eût été flatterie incivile et importune que de célébrer directement les vertus d'un évêque : on les exaltait à travers celle d'un saint prédécesseur⁹³¹.

Si l'auteur procède ainsi en ayant recours à l'allégorie, comment et par quels moyens guider alors le spectateur à en découvrir le sens caché ?

Si le décor et les costumes pouvaient fournir quelques signes susceptibles d'aider le public à déceler la vérité sous l'allégorie, il revenait plus souvent «aux intermèdes et aux entrées de ballets, qui alternaient avec les actes de la tragédie, [d'en] soulever le voile et de faire apercevoir le sens et le développement de l'action»⁹³². Ne doit-on pas appréhender, en effet, le ballet des collèges comme un moyen didactique et plaisant – sorte de “jeu de piste”, de devinette dansée – destiné toutefois à l'apprentissage et à l'édification, non seulement des élèves, mais également des spectateurs ? C'est ce que Laura Naudeix, à la suite de Dainville lui-même, met en exergue dans son étude :

il apparaît que ce mélange de la tragédie et de la danse constitue un spectacle exemplaire de la pédagogie jésuite parce qu'il multiplie les modes de lecture et d'appréhension de l'image offerte. En effet, la danse suppose une lecture en deux temps : la première est l'identification de ce qu'elle représente, du contenu du geste, la seconde est l'interprétation de ce spectacle. Du coup, la danse constitue une forme particulière élaborée de représentation qui s'apparente à l'énigme : parce qu'elle se donne à déchiffrer, alors que les jésuites revendiquent une danse mimétique ; parce qu'elle n'explique pas le sens qu'il faut lui donner, mais au contraire le brouille, elle place le spectateur dans une position active, guidée par le programme, et le renvoie véritablement à l'école. Alors que tous les théoriciens défendent une danse imitatrice susceptible de narrer sans le secours de la parole, la pratique oriente plutôt vers un enjeu abstrait : derrière le mime se cache un autre sens⁹³³.

⁹²⁹ Pierre Guillot, *Les Jésuites et la musique, le collège de la Trinité à Lyon*, op. cit., p. 184.

⁹³⁰ François de Dainville, *L'éducation des Jésuites*, op. cit., p. 510.

⁹³¹ *Ibidem*.

⁹³² *Ibidem*.

⁹³³ Laura Naudeix, «Tragédie et ballet : enjeux d'un spectacle mixte» in *Plaire et instruire, le spectacle dans les collèges de l'Ancien Régime*, op. cit., p. 65-66.

Le but du spectacle serait alors de bel et bien faire participer le public à un petit exercice de déduction et de déchiffrement⁹³⁴, et non pas seulement de se donner à voir et d'expliquer de manière limpide le contenu de la tragédie latine : «adoptant le régime de la lecture d'énigme, les ballets confrontent donc le spectateur à une attitude active : placé face au sens littéral de la pantomime, il doit en chercher le sens allégorique, moral. Il peut encore chercher un sens caché : en lien avec la tragédie, ou en lien avec l'actualité»⁹³⁵.

La musique et la danse jésuites participèrent ainsi aux joies comme aux peines royales, et aux grands événements qui touchèrent le pays et son roi, telles que les entrées princières ou les fêtes annuelles (comme, par exemple, le Carnaval). Bannies de la Société à ses débuts, musique et danse sont donc devenues, tant sous la forme des cantiques spirituels que des ballets, un élément indispensable aux desseins de la Société de Jésus. Ces derniers tirèrent un double titre de gloire de leur pugnacité à faire accepter la musique comme la danse. D'une part, elles constituèrent un outil d'apostolat très efficace contre les Protestants, puis plus tard les Jansénistes. D'autre part, les Jésuites, dans le cas des ballets, peuvent aussi se réclamer d'avoir contribué activement – en associant musique, danse, décor, costumes et machines⁹³⁶ – à l'édification d'un genre qui connaîtra l'engouement du public au XVII^e siècle : l'opéra.

Les desseins de la Compagnie des Jésuites, par l'utilisation qu'ils font du ballet de cour, sont clairement exprimés : il faut flatter le roi afin d'obtenir ses grâces, et se protéger de son courroux en faisant acte d'allégeance. Comme la musique, la danse fut bel et bien considérée comme un véritable outil de propagande, utilisé par le roi pour asseoir son pouvoir, ou par les créateurs des spectacles pour obtenir les grâces du souverain. Comme bien d'autres formes artistiques – médailles, portraits, poèmes, etc. – les entrées, les chansons, mais également les ballets de cour, furent utilisés afin de louer le roi, de rétablir et d'affirmer le caractère sacré de la monarchie absolue. Controversée, critiquée, renvoyée souvent au mythe dionysiaque, la danse pouvait être considérée comme un danger par bien des aspects. Toutefois, même dans son caractère le plus burlesque, grotesque et cathartique, le ballet de cour n'est-il pas, par son essence-, le reflet de la divine harmonie, de l'ordre et de sa rigueur ? Si le roi en est le centre

⁹³⁴ «L'énigme semble guider la poétique du ballet de collège. Dans l'idéal, le choix des entrées chorégraphiques est en effet gouverné par un "chiffre" – le sujet – et les entrées sont comme autant de pièces différentes d'une marqueterie unique. Parallèlement, les quatre parties du ballet correspondent aux quatre entractes, mais rappellent aussi les quatre parties qui composent les énigmes, à la fois distinctes et subordonnées au sujet», souligne Laura Naudeix. «Tragédie et ballet : enjeux d'un spectacle mixte» in *Plaire et instruire, le spectacle dans les collèges de l'Ancien Régime, op. cit.*, p. 66.

⁹³⁵ *Ibid.*, p. 68.

⁹³⁶ Mais surtout en ayant su allier, bien avant Molière et Lully, «formes théâtrales – tragédies ou comédies – à la musique et à la danse». Voir Pierre Guillot, *Les Jésuites et la musique, le collège de la Trinité à Lyon 1565-1762, op. cit.*, p. 191.

de gravité, le ballet consacre ainsi la victoire du Soleil sur la nuit, et d'Apollon sur son frère impie.



Tableau 26 – Allégorie de la France

Anonyme, début du XVII^e siècle.
Huile sur toile, Pau, Musée national du Château de Pau

Conclusion générale

Désormais, la dynastie des Bourbons a assis son pouvoir et règne sur la France. Epaulés par les femmes de leur entourage qui, conscientes de leurs positions et leurs obligations, leur ont pour beaucoup inspiré la marche à suivre, mais également aidés par leurs plus proches conseillers, les deux premiers Bourbons ont réussi à s'imposer et à affirmer leur autorité.

Après avoir nous-mêmes parcouru les temps forts “musicaux” de ces deux règnes, apprécié les différents genres qui ont pu s'y développer, mais surtout appréhendé la place et le rôle de la musique en cette époque charnière si importante et intéressante, revenons sur la notion d’“itinéraires” proposée en titre de ce volume. Celle-ci revêt deux significations complémentaires. Tout d'abord, l'éducation reçue par Henri et Louis durant leur prime jeunesse s'est attachée à suivre une feuille de route dispensée par leurs figures maternelles (qu'elles soient de sang ou de substitution). C'est par imprégnation des valeurs délivrées par leurs aînées que les deux futurs monarques vont arpenter ce premier itinéraire. Puis, à l'orée de leur accession au pouvoir, c'est par émancipation que les deux premiers Bourbons vont bifurquer du chemin initial et tracer eux-mêmes un nouvel itinéraire qui leur est propre, s'appuyant autant sur l'héritage du passé que sur leurs aspirations personnelles, créant ainsi, de génération en génération, une arborescence dont le fil conducteur n'est autre que la destinée de la dynastie, entremêlée à l'itinéraire de l'Histoire.

Tout au long de cette étude, nous avons cherché à ouvrir ainsi plusieurs pistes de réflexion, autour de cette idée de parcours, de déambulation, mais également de construction personnelle et de découverte, voire d'accomplissement. Cette jeune dynastie Bourbon et ces deux premiers représentants, par le biais de leur éducation, par l'action de leur entourage, et grâce à l'art, ont accompli leur destinée. A une époque marquée par l'évolution de la pensée autour de la primauté de l'éducation, autour également de la place et du rôle de la musique¹, ainsi que par l'avancée des idées humanistes – qui placent désormais l'homme, les connaissances, la culture et l'art au cœur de leurs problématiques – nous avons pu apprécier combien la musique, ainsi que la danse, prirent de l'importance dans la société aristocratique, dans la vie de cour, dans la vie des souverains.

¹ Non plus seulement appréhendée de manière théorique, mais également pratique, la musique, si elle permet encore de mieux comprendre l'organisation du monde, de l'ordre universel, participe désormais de son instauration sur Terre.

Certes, il nous reste encore de nombreux aspects à découvrir de cette période si riche de la musique et de la danse, époque que nous ne connaissons que par bribes et grâce aux sources lacunaires qui sont en notre possession, c'est-à-dire, pour l'essentiel, grâce aux éditions de la famille Ballard, ou à quelques manuscrits retranscrits plus tardivement. «Si l'air de cour, sous toutes ses formes (polyphoniques, monodiques, pour voix et luth, parodies spirituelles), est assez bien connu, si nous conservons quelques beaux vestiges de messes polyphoniques, combien de musique de ballets, d'intermèdes pour le théâtre, de pièces d'orgue, de clavecin ou du luth, combien de motets ont disparu à jamais»². Les récits des contemporains nous permettent toutefois, au travers de leurs anecdotes souvent savoureuses, de mieux appréhender quelle était la musique à cette époque, la place qui lui était dévolue, le faste visuel et sonore, qui était alors de mise durant les fêtes, profanes et religieuses et dont nous n'avons que peu de traces. Aidés par les descriptions d'un Pierre de L'Estoile ou d'un Tallemant des Réaux, il ne nous reste alors bien souvent qu'à imaginer. «Comme l'archéologue, l'amateur de ce premier baroque musical français se trouve donc bien souvent devant un vaste champ de ruines : des pièces éparses et beaucoup de descriptions qui forcent l'imagination»³.

Néanmoins, et même si le célèbre biographe de Louis XIII, Pierre Chevalier, souligna que «[ce monarque] vécut dans une atmosphère presque toujours tendue et souvent tragique»⁴, les temps des premiers Bourbons correspondent également à une époque de création artistique très féconde et d'une grande diversité. Leurs règnes correspondent aussi à une période où émerge peu à peu une culture «spécifiquement française, en passe de devenir le modèle de l'Europe»⁵. A la cour, l'art se développe ainsi sous toutes ces formes, la musique rythmant le quotidien de chacun. A la guerre, le hautbois, les trompettes et les tambours résonnaient, quand à la chasse, les trompes et le cor sonnaient. Des ballets étaient dansés jusqu'au point du jour ; leur musique faisait ensuite place aux chants et musiques pieuses, qui permettaient aux souverains de rendre grâce à Dieu de la réussite de leurs actions menées, et pouvaient se poursuivre *ès maisons*, ou dans la chambre des souverains, par le chant de cantiques ou de psaumes. Tous les événements de cour étaient accompagnés de musique, souveraine du lever au coucher du Soleil, et résonnant partout.

On peut déjà entendre là les échos préfigurant ceux de Versailles. Les deux premiers représentants Bourbons, motivés par l'influence de leur entourage, par un réel amour pour

² Jean Duron, «Introduction» in *Au temps de Louis XIII*, Wavre, Mardaga, 2007, p. XI.

³ *Ibid.*, p. XII.

⁴ Pierre Chevalier, *Louis XIII, op. cit.*, p. 13.

⁵ Georgie Durosoir, «Introduction» in *Louis XIII musicien et les musiciens de Louis XIII, op. cit.*, p. 15.

l'art, ou tout simplement par leurs prétentions politiques, ont incontestablement ouvert la voie à leur successeur, le futur Roi-Soleil, monarque célèbre pour les spectacles qu'il donna à sa cour, où il désira mettre en place «une grosse musique, dont les volumes – en terme de puissance sonore, comme en terme d'architecture de l'espace-temps – [dépassa] tout ce qui avait pu être imaginé jusqu'alors [...], épaisse, noble et vigoureuse, d'expression forte, propre à exciter les passions les plus diverses, capables d'émerveiller ses visiteurs et ses sujets comme les ambassades étrangères»⁶. Quel chemin parcouru alors entre l'austère écriture polyphonique et contrapuntique issue de la Renaissance, encore fortement marquée par l'utilisation des anciens modes et par l'écriture à double chœur⁷, et celui du triomphe de la voix soliste virtuose, accompagnée par une basse continue, qui marque le triomphe de l'harmonie tonale. L'école instrumentale commença elle-même à s'affirmer, préparant l'éclosion qui devait s'opérer ensuite. Si elles ne brillent pas de cet éclat particulier que revêtiront les décennies suivantes, ces années passées sous les règnes des deux premiers Bourbons, ont posé les jalons politiques, culturels et artistiques à partir desquels le Roi-Soleil va définir et développer la grandeur de la monarchie française.

Quel symbole plus éloquent de cette dette de Louis XIV à son père et au ministre Richelieu que la création, en 1635, de la première des académies, l'Académie française ? Dès 1634, se précise dans l'esprit de Richelieu «un grand dessein : la prééminence et le rayonnement intellectuels de la France». C'est ce que comprend immédiatement Louis XIII qui accepta la rédaction de Conrart pour les lettres patentes de l'académie : «une des plus glorieuses marques de la félicité d'un Etat [est] que les sciences et les arts y fleurissent et que les lettres y [soient] en honneur aussi bien que les armes». C'est bien sur ce modèle que seront créées, à partir de 1660, les autres académies, de Peinture et de Sculpture (1648), des Inscriptions (ca 1663), des Sciences (1666), d'Architecture (1671), de Musique (1672)⁸.

Cette mutation, dont Louis XIV sera le «“témoin-acteur” passionné»⁹, s'opère déjà sous les règnes de ses prédécesseurs ; c'est néanmoins au fils d'Anne d'Autriche et de Louis XIII, bercé dès son plus jeune âge dans un environnement où la musique était quasi quotidienne, de donner son élan à cet art, et d'atteindre une perfection et un style particulier. Reconnaissable entre toutes, grâce à ses éclats sonores et visuels, sa puissance et sa beauté, cette identité spécifique fera la renommée de la France et éclairera le monde entier de ses rayons. Etendard emblématique de sa magnificence et de sa majesté, la musique, et l'art en général, assureront à Louis XIV, et à son royaume, leur suprématie en Europe. Ce souverain fera de l'art une œuvre à son image, grande et puissante ; comme le relève Philippe Beaussant¹⁰, «l'histoire des arts sous son règne, c'est tout un : la sienne».

⁶ Jean Duron, «Introduction» in *Au temps de Louis XIV*, Wavre, Mardaga, coll. «Regards sur la musique», 2, 2007, p. IX.

⁷ Qui élabore progressivement le style concertant grandiose de l'époque baroque.

⁸ Georgie Durosoir, «Introduction» in *Louis XIII musicien et les musiciens de Louis XIII*, *op. cit.*, p. 19.

⁹ Jean Duron, «Cette musique charmante du siècle des héros» in *Au temps de Louis XIV*, *op. cit.*, p. 75.

¹⁰ Philippe Beaussant, «L'influence de Louis XIV», *Ibid.*, p. 90.

Annexes

Annexe I : Références musicales des Archives des Basses-Pyrénées

B. 17, 1571 : Dépenses,

- à Me *Jacques de Vandebourg*, joueur de luth, 50 livres tournois.
- à *Michel Mollu*, épinette, 80 livres tournois pour ses gages.
- à *Mathurin Azou*, valet de chambre et musicien, 100 livres tournois pour ses gages.

B. 21, Déc. 1571 : Dépenses,

- à des violons qui avoient joué devant la Royne et Madame étant à Nérac, 4 livres 16 sols tournois.
- à *Simon Duval*, valet de chambre de Madame, 4 livres 16 sols tournois pour 4 douzaines de bottes de cordes de luth qu'il a achetées pour le service de Madame.

B. 30, 1576 : Dépenses,

- à l'argentier (*Michel Barenger*) 8 livres 5 sols tournois payées par ordre de M. de Farvacques à un vieilleur de Montguyon.
- Au même, 33 livres tournois payées à des violons de la ville d'Agen qui ont donné plaisir à Sa Majesté et dont elle leur a fait don (article rayé par les gens des Comptes).

B. 46, janv.-mars 1579 :

- A *René Le Breton*, trompette du Roy de France, *Jean de Fenier*, trompette du Roy de Navarre, *François Fournier*, trompette de M. le maréchal de Biron et *Guillaume La Breuse*, trompette de M. de Lavardin, 12 livres tournois pour avoir publié à son de trompe, par les cantons et carrefours de Nérac, la paix conclue à la conférence tenue dans cette ville.
- A *Estienne Robin*, mercier du Roy, 35 sols tournois pour sept masques pour les pages et violons, le jour de Carême prenant.

B. 47, 1578 : Dépense extraordinaire d'Henri III, roi de Navarre, vérifiée à la Chambre des Comptes de Pau, à Nicolas Lyon, joueur de farces et à ses compagnons, 6 livres ;

- pour plusieurs passe-temps et fanfares, joués devant le Roi. Quittance de cette somme datée de Montauban, le 30 Juillet 1579.

B. 99, oct.-déc. 1585 : Dépenses,

- aux tambourins et fifres de la ville de Lectoure, 18 livres tournois.

B. 111, 1584 : Compte de recettes et dépenses de la maison de Catherine, princesse de Navarre, rendu par Louis de Lafons, trésorier ;

- violon : *Matthieu Bucheron*, 60 livres tournois pour ses gages.
- *Simon Duval*, 60 livres tournois pour avoir enseigné la musique aux pages (1585).

B. 134, janv.-mars 1588 :

Dépenses du Roy de Navarre,

- A des tambourineurs de Montauban, 12 livres tournois pour leurs étrennes, le 10 Janvier.

Dépenses de Catherine de Navarre,

- *Estienne Prévost*, violon et valet de chambre de Madame ,150 livres tournois pour don que Sa Majesté lui a fait pour lui aider et donner moyen de s'entretenir à son service (1589).

B. 139, 1595 : Dépenses,

- à *Michel Binard*, maître de danse des pages, 20 livres.

B. 143, 1576-1579 : Dépenses d'Henri de Navarre,

- à *Nicolas de Livet*, joueur de cornet d'Henri de Navarre, 120 livres de gages annuels, de 1576 à 1579.

B. 154, 1579 : Comptes de la maison du Roy de Navarre,

- A *Nicolas de Livet*, valet de chambre et joueur de cornet du Roy, 240 livres tournois pour ses gages de 1577 et 1578 (* Ce qui reprend exactement les sommes indiquées précédemment).

- A *Estienne Prévost*, violon de la grande écurie du Roy, 60 livres tournois pour avoir montré à danser aux pages de la petite écurie.

- Aux violons de Condom que Sa Majesté avait mandés venir à Nérac pour jouer des violons et autres instruments de musique, 30 livres tournois.

B. 157, oct.-déc. : Dépenses,

- A trois violons du Port-Sainte-Marie, 6 livres tournois.

- A *Hector Vachier*, joueur de luth et valet de chambre du Roy, 60 livres tournois, pour lui aider à se faire un accoutrement.

B. 163, 1589 : Comptes du roi de Navarre,

- Au sieur Mesnager, joueur de luth, 36 livres tournois pour lui donner moyen de s'entretenir près la personne de Sa Majesté, eut égard qu'il n'avoit aucun gage.

- A *Samuel La Roche*, valet de chambre du Roy et joueur de luth, 90 livres tournois pour reste de 240 livres tournois que Sa Majesté lui avoit données.

B. 189, 1588 : Etat des gages de *Jacques Gérote*, joueur d'épinette de Catherine de Bourbon.

B. 2322, 1578 : Ordonnances d'Henri de Navarre,

- dons de 25 écus à des joueurs de violons.

- don d'une somme identique à *Mathieu Bucheron*, violon de Catherine, sœur du Roy.

B. 2340, 1578 : Gratifications aux trompettes qui ont annoncé l'arrivée de Catherine.

B. 2354, 1578 : Ordonnances d'Henri de Navarre,

- frais de voyage de *Nicolas de Livet*, joueur de cornet et valet de chambre du Roy.

B. 2400, 1579 : Ordonnance, datée du 20 Mars 1579 à Nérac, quittance le 1^{er} Avril suivant, alloue à *Nicolas de Livet*, désigné encore comme valet de chambre et joueur de cornet à bouquin, «cent escus sol pour venir nous trouver...».

B. 2457, 1580 :

- *Jean Bertanjou*, trompette du Roy, paiement de ses gages.

B. 2593, 1582 :

- Pension de *Pierre Escophine*, chantre du Roy.

B.2606, 1582 :

- Gages de *Jean de La Fontaine*, joueur de luth et valet de chambre.

B. 2628, 1582 :

- Achat de cordes de luth pour Henri de Navarre.

B. 2634, 1582 :

- Frais d'un voyage en poste de *La Fontaine*, joueur de luth.

B. 2694, 1584 :

- Gages de *de Fenier*, trompette du Roy.

B. 2889, 1587 :

- Gages de *Las Combos*, trompette du Roy.

B. 2896, 1587 :

- La Roche, Samuel, joueur de luth du Roy, reçoit le 24 Août 1587 30 écus «pour s'entretenir près de nous et à nostre suite».

B. 2916, 1587 :

- Gratification de 8 écus, le 22 Février 1587 à la Rochelle de la part du Roy de Navarre à *Guillem Passement* (* de son vrai nom, anglais, *William Pasman*), joueur de cornet à bouquin.

B. 2993, 1588 :

- Avances faites par le vicomte de Turenne à *Mesnager*, joueur de luth du Roy de Navarre.

B. 3040, 1589 :

- Gages d'*Estienne Prévost*, maître de danse des pages.

B. 3048, 1589 :

- Gages de *Jean de Fenier*, trompette du Roy.

B. 3051-52, 1589 :

- Gratification à *Samuel Laroche*, joueur de luth et valet de chambre du Roy, de 40 écus sols pour ses gages, ainsi que le 5 Juillet d'une nouvelle somme de 15 écus sols «pour lui donner plus de moyen de s'entretenir près nostre personne».

Annexe II : Lettres missives d'Henri de Bourbon

Quelques lettres écrites de la main du roi Henri IV expriment le goût qu'il avait pour la musique. Dans la première, écrite à sa maîtresse, Gabrielle d'Estrées, qu'Henri avait quitté pour partir guerroyer, il lui promet ainsi qu'une bande de violon viendra les réjouir tous deux lors de leur prochaines retrouvailles :

A Gabrielle d'Estrées

Le 18 décembre 1594,

«Comme j'ai pensé vous renvoyer Bidet, j'ai trouvé que Loménie et toutes mes hardes étoient parties, de façon que je n'ai su trouver un morceau de papier. Cela est vrai, mes chères amours, certes ce ne m'est point une excuse. Je faillis de ne vous laisser un laquais, non faute de m'en souvenir, mais ils étoient tretous devant avec nos chevaux. Vous avez suppléé à ce défaut en m'obligeant extrêmement. **Je vous paierai d'une plaisante récompense : c'est que je mènerai à Péquigny une assez bonne bande de violons pour vous réjouir et votre sujet qui chérira vous extrêmement.** J'ai reçu un plaisant tour à l'église ; une vieille femme, de quatre-vingts ans, m'est venu prendre par la tête, et m'a baisé ; je n'en ai pas ri le premier. Demain vous dépolluerez ma bouche. Le laquais que j'avois envoyé à Paris est venu, je vous envoie la lettre de Guérin. Roquelaure est borgne, ce me mande-t-il. Bonsoir, mes chères et très-chères amours. Je baise un million de fois vos pieds. Ce 18^e décembre».

Henry¹.

D'autres lettres écrites par Henri de Bourbon, plus tardivement, témoignent du plaisir du souverain de recevoir à sa cour le chanteur Giulio Caccini et sa famille :

A mon oncle le Grand Duc de Toscane

Le 24 août 1604,

«Mon oncle, Le récit que j'ay ouï faire du bon concert de musique de Jules Romane avec ses filles me fait vous faire ce mot et prier, par Rinuccini qui le vous mandera, de me le vouloir prester pour deux ou trois mois, affin que les ayant ouys je vous puisse mander si la renommée qui vole d'elles est véritable. Et remettant le surplus à la suffisance du dict

¹ Extrait de *Henri IV, l'enfant roi de Navarre*, Michel Peyramaure, Paris, Editions Robert Laffont, 1997, p. XXIII.

Rinuccini, je vous prieray de le croire et Dieu vous avoir, mon Oncle, en la sainte et digne garde».

Ce XXIII^{me} aoust, a Fontainebleau

Henry².

A mon oncle le Grand Duc de Toscane.

Le 4 mai 1605,

«Mon oncle, Ayant esté supplié, par Jules Caccini et sa famille, de vous faire sçavoir le contentement que j'ay eu de les avoir par deçà, et qu'ils se sont conduicts selon mon désir, je vous en ay bien voulu escrire ceste lettre par leur retour, pour leur servir de tesmoignage du devoir qu'ils ont fait, affin que vous leur en sachiés gré, comme je vous en prie, et Nostre Seigneur, mon oncle, qu'il vous ayt en sa très sainte et digne garde. – Escript à Fontainebleau, le IIII^{me} jour de may 1605».

Henry³.

Les lettres que Giulio Caccini envoya à son maître le duc de Toscane font également foi du succès qu'il rencontra, avec sa famille, auprès des souverains et des membres de la cour de France :

III^{me} et Exc^{me} Seigneur mon très honoré maître,

De Paris le 16 janvier 1605,

«Nous avons été entendus déjà quatre fois par Leurs Majestés ; il m'est apparu par plusieurs signes que c'était avec plaisir, car il nous ont gardé chaque fois depuis vingt-quatre heures jusqu'à une et parfois jusqu'à deux heures après minuit. Le Roi nous fit entendre sa musique de chambre et nous fit répondre comme un second chœur, chacun à son tour ; la Cecchina a chanté deux airs français avec beaucoup de plaisir de la part du Roi qui les lui fît répéter deux fois ».

De V.E. III^{me} le très humble et très obligé serviteur,

Giulio Caccini⁴.

² Henri de Bourbon, *Lettres missives du roi de Navarre*, tome VIII, *op. cit.*, p. 908.

³ *Ibid.*, p. 415.

⁴ Extrait «Giulio Caccini à la cour d'Henri IV (1604-1605). D'après les lettres inédites», in *La revue musicale* VII/11, Ferdinand Boyer, Paris, La revue musicale, 1926, p. 243.

Une deuxième lettre du chanteur romain décrit le succès que la famille Caccini connut en France et les offres qui lui furent faites de rester en France :

III^{me} et Exc^{me} Seigneur mon très honoré maître,

De Paris le 1^{er} mars 1605,

«Leurs Majestés et tous les princes ont dit qu'en France personne ne chante mieux qu'elle et que nous sommes la meilleurs musique qui soit en France. J'ai entendu cela de la bouche même du Roi, qui hier nous fit appeler pour nous faire entendre au duc du Maine qui ne nous avait pas encore entendus ; le Roi lui répéta les mêmes paroles, puis il s'approcha de moi, après que Pompéo eut chanté le commencement de l'Euridice, puis tous ensemble l'air du ballet, et il me dit qu'il désirait avoir Pompéo à son service et qu'il le ferait aussi travailler comme peintre à Fontainebleau. Pendant tout le carnaval, après le ballet que fit la Reine dans les premiers jours, Leurs Majestés nous ont fait appeler et nous ont toujours fait très bon visage et la Reine, avec une très grande simplicité, a toujours loué les choses de Florence et les fêtes qui s'y font ; elle le répéta hier en particulier plus que jamais au duc de Maine. Aujourd'hui premier mars, on court la Sarrasine dans la cour du Louvre avec de très beaux masques et on est toujours en fête».

De V. E. III^{me} le très humble et très obligé serviteur,
Giulio Caccini de Rome⁵.

Le succès du chanteur romain et de sa famille fut tel que Marie de Médicis, après le départ de la famille Caccini, adressa également une lettre à son oncle, pour témoigner de la joie que les souverains et leur cour prirent à entendre ces talentueux chanteurs.

Mon Oncle,

«vous recevrez celle-cy par les mains de Giulio Romano lequel s'en retourne maintenant par delà avec sa troupe, et vous puis assurer qu'il s'y est si bien comporté qu'il a laissé beaucoup de contentement de luy au Roy Monseigneur, à moy et à tous ceux qui l'ont ouy. C'est pourquoy, je vous pry de l'avoir toujours en toute bonne et favorable recommandation aux

⁵ Extrait «Giulio Caccini à la cour d'Henri IV (1604-1605). D'après les lettres inédites», in *La revue musicale* VII/11, Ferdinand Boyer, Paris, La revue musicale, 1926, p. 244.

occasions qui s'en présenteront. Je prie Dieu, mon Oncle, qu'il vous ayt en sa sainte et digne garde... A Fontainebleau, le 26 avril 1605»⁶.

⁶ Lettre de Marie de Médicis, citée par Henry Prunières, *L'opéra italien en France avant Lulli*, *op. cit.*, p. XXXII.

Annexe III – Chansons ligueuses et royalistes

L'assassinat d'Henri III

PLEUREZ, pleurez, fidelles royalistes,
Et vous aussy que l'on dit politiques,
Vous devez bien plorez à ceste fois
D'avoir perdu noble Henry de Valois.

Ce noble roy de France et de Pologne
Qui vous aimoit autant que sa personne,
Il fut tué par un meschant mutin,
Jacques Clement, qui estoit Jacopin.

Jacques Clement, si tu estois à naistre,
Las, nous aurions nostre Roy et bon maistre,
Tu l'as occis avecques un cousteau
Tu as fait pis que fait oncques boureeau.

Incontinent que tu reçus baptême,
Te fust venu quelque mort bien extrême,
L'on te tiendrait au rang des innocents
Là où tu es le meschant des meschants.

Ce fust en aoust en sortant de l'Eglise,
Estant remply de toustes merschantises
Commes celuy qui n'a ne foy ne loy,
Tu t'en allas pour massacrer le Roy.

Quand de Saint-Pierre-aux-Liens on fait feste,
Droict au faux bourgs ce traistre se tranfère,
Devant le Roy se mettant à genoux,
Ayant toujours son malheureux courroux,

En lui disant : «Bonjour, mon Roy, mon maître,
Je suis icy vous portant une lettre
Que vous transmet de Brienne le Seigneur
Qui prisonnier, a besoin de faveur.

Ils ont cogneu la faulte qu'ils ont faicte
D'avoir voulu eslire un aultre maistre
Et ce voudroient bien tous être endormis
Alors que vous sortistes de Paris».

Le noble Roy, voulant lire la lettre,
Ne se doubtant de ce malheureux traistre,
De sa gran'manche en sortit un cousteau
Qui luy perça le ventre et le boyau.

Incontinent, les archers de la garde,
Subitement, à grands coups d'hallebardes
Se sont jetez dessus le Jacopin
Jusques à temps qu'ils en ont veu la fin.

Après cela que tous ces Seigneurs virent,
Que pensez-vous les regrets qu'ils en firent,
Chascun crioit sus pour ce grand pesché,
Cet assassin en avoit bon marché.

Quand le Roy vit que mort falloit prendre,

A Jésus-Christ, son âme il recommande,
En lui disant : «Ayez de moy mercy
Car je suis mort sans l'avoir desservi.»

Et vous aussy noble roy de Navarre,
Soyez toujours suivi de bonne garde,
Ne vous fiez à ces traistres ligueux
Car vous voyez le malheur qui vient d'eux.

Si l'on a veu un grand malheur en France
C'est aujourd'hui hélas ! car il avance
Le cours de vie du noble roy Henry,
Je prie Dieu qu'il lui doint Paradis.

Mais ce grand roy de Navarre et de France
Nous osterà trestous hors de souffrance,
Ainsi il est à toutes vertus vie
Et pour nostre heur, du haut du cilel destine⁷.

⁷ Chanson *L'assassinat d'Henri III* in Pierre Barbier et France Vernillat, *Histoire de France par les chansons*, tome I : *Des croisades à Richelieu*, *op. cit.*, p. 115-116.

Chanson nouvelle de la finesse du Jacobin, ou Tu ne l'entens pas le latin

Il sortit de Paris
Un homme illustre et saint,
De la religion
Des frères jacobins.
Tu ne l'entens pas le latin.

Qui portoit une lettre
A Henry le vaurien ;
Il tira de sa manche
Un couteau bien à point.
Tu ne l'entens pas le latin.

Dont il frappa Henry
Au-dessoubz du pourpoint,
Droit dans le petit ventre,
Dedans son gras boudin.
Tu ne l'entens pas le latin.

Alors il s'escria :
O meschant jacobin !
Pour Dieu qu'on ne le tue,
Qu'on le garde à demain.
Tu ne l'entens pas le latin.

Voicy venir la garde,
Ayant l'espée au poingt,
Qui, d'une grande rage,
Tua le jacobin.
Tu ne l'entens pas le latin.

Le président Laguele
A l'instant il fut prins,
Disant : Faictes-moy pendre,
Si jamais j'en seus rien.
Tu ne l'entens pas le latin.

Henry, fort affoibly,
Il demanda du vin,
Manda l'apotiquaire,
Aussi le médecin.
Tu ne l'entens pas le latin.

Luy ordonna un clystère,
Disant : Las ! ce n'est rien.
Dict : Allez-moi quère
Ce Biernois genin.
Tu ne l'entens pas le latin.

Quand il fut arrivé
A plorer il se print :
-Hé ! mon frère, mon frère,
Pour Dieu, n'y plorez point.
Tu ne l'entens pas le latin.

Je vous laisse ma couronne,
Mon royaume en vos mains,
Pour prendre la vengeance
De ce peuple inhumain.
Tu ne l'entens pas le latin.

En disant ces paroles,
Luciabel y vint
Avec sa compagnie
Qui l'emporte au matin.
Tu ne l'entens pas le latin.

Pour servir compagnie
A sa mère Catin.
Vous aurez veu la vie,
Vous en voyez la fin.
Tu ne l'entens pas le latin.

Nous prions Dieu pour l'âme
De l'heureux jacobin,
Qu'il reçoive son âme
En son trosne divin.
Tu ne l'entens pas, la, la, la,
Tu ne l'entens pas le latin⁸.

⁸ *Chanson nouvelle de la finesse du Jacobin* in Pierre de l'Estoile, *Mémoires-Journaux*, *op. cit.*, tome IV, p. 263-265. Cette chanson fut composée en août 1589. L'auteur est anonyme et l'air nous est inconnu. Pierre Duneton indique que «cette complainte d'allure populaire devait se chanter dans la foule qui reprenait le refrain sur un air lent de cantique. "Entendre le latin" signifiait être fin, habile homme, aussi le refrain semble narguer le roi mort qui s'est laissé abuser par l'astuce du moine». Claude Duneton, *Histoire de la chanson française*, tome I : *Des origines à 1780*, *op. cit.*, p. 329.

**Chanson pleine de réjouissance avec action de grâce sur la mort advenue à
Henry de Vallois, par un saint et très digne de mémoire frère Jacques
Clément, religieux du convent des Jacobins de Paris, natif de Serbonne,
poussé du Saint-Esprit pour mettre les catholiques en liberté,
ou Peuple dévot de Paris**

Peuple dévot de Paris,
Resjouis-toy de courage,
Par gay chants et joyeux ris,
Estant libres du naufrage
Préparé aux catholiques,
Par ce pervers et meschant
Bouclier des hérétiques,
En tous les faits inconstants.

Plus cruel et inhumain
Qu'un Néron, brouant de rage
Dont le sang est en la main
De sa mère le carnage,
N'a-t-il pas fait le semblable
En La Rochelle et ailleurs,
Ce rendant leur secourable,
S'accompagnant de voleurs !

Tesmoing en est ce Biron,
D'avarice l'exemplaire,
Et le démon d'Espéron,
Des enfers le secrétaire.
Il laissera leur salaire
Bien préparé, je le sçay ;
Daumont et les confrères
En jouiront de l'essay.

Il a fait profession
De deffendre notre église ;
Mais plus cruel qu'un lyon,
Ce nourrissant en sa guise,
S'accosta des hérétiques,
Gens semblables à Henry,
Contrefaisant l'hypocrite
De tous vices endurcy.

Il a sucé tout le sang
De son peuple débonnaire,
Comme un taureau mugissant
C'est rendu son adversaire,
Tirant du fort et du faible
Les moyens en gaudisant
Vers nous c'est rendu corsaire,
La rage l'engloutissant.

Après avoir fait mourir
De ce siècle l'espérance,
Cuidoit les aultres férir
Tous vrayz suppots de la France.
Mais le mol fer de sa lance
A rebouché en rompant,
Et ce cousteau d'espérance
L'a fait mourir à l'instant.

Il s'approche de Paris,

Y voulant couper les vivres ;
Mais à Saint-Clou fut surpris,
Y gissant mort s'il n'est yvre.
Je l'ay vu, je le tesmoigne,
Estant assis sur un lict,
Mis à mort par un saint moyne,
Jacobin, ainsy qu'on dict.

Dont le chantons, bien heureux
D'avoir fait tel sacrifice,
Faisant mourir l'orgueilleux
De tous les maux de nourrice ;
Qui tant afflige son peuple
Qu'il ne peult plus respirer ;
Tout le reste de son meuble
Veult le Biare hériter.

Mais ses jours il finira
Bien plustot que il ne pense ;
Ou diligent s'en yra
Hors d'icy ; ô noble France ;
Qui tant as souffert d'outrance
De ce tyran inhumain,
L'on luy crevera la panse,
Soit aujourd'huy ou demain.

Oses-tu bien hasarder,
Biernois plein de fallace,
D'orgueil, voulloir impiéter
Ce royaume plain de grace ?
Ta teste n'est suffisante ;
A quel jeu l'as-tu gaigné ?
Par ta preische desplaisante
De tes desseings eslongné.

Il est mort, ce traistre roy,
Il est mort, ô l'hypocrite,
Il est mort en desarroy.
Vestus de ces faits inicques.
Il est mort, ô le meschant !
Sa sépulture aux enfers
Et à jamais languissant.
C'est le guerdon des malfaicts.

O le bon Dieu qui a soin
De son peuple variable
L'a regardé au besoin
En se rendant favorable.
Le délivrant de la perte
Visible devant nos yeux,
C'estoit chose descouverte
O desseings pernicieux !

Prions tous dévotement
Pour ce moyne secourable
Qui s'est offert librement
Au supplice exécrationnel ;
C'estoit pour nous desmontrer
Le sang de ce cruel,
Et pour être transporté
Au royaume éternel.
O le saint religieux,
De Sorbonne sa naissance,
Jacques Clément bien heureux,

Des jacobins l'excellence,
Qui, par sa benevolence,
Guidé par le saint esprit,
A mérité assurance
L'en haut au ciel où il vist⁹.

⁹ *Chanson pleine de réjouissance avec action de grâce sur la mort advenue à Henry de Vallois, par un saint et très digne de mémoire frère Jacques Clément, religieux du convent des Jacobins de Paris, natif de Serbonne, poussé du Saint-Esprit pour mettre les catholiques en liberté* in Pierre de l'Estoile, *Mémoires-Journaux, op. cit.*, tome IV, p.218-223. Cette chanson fut composée en août 1589. Son auteur est anonyme et l'air nous est inconnu.

Celuy qui avait tant trompé

Celuy qui avoit tant trompé
Le peuple françois et l'église,
Est mort, et a esté frappé
D'un qui pour nous sa vie a mise.

Henri de Valois, dès le jour
Qu'il prit en ce monde naissance,
Monstra qu'il n'avoit point d'amour,
Point de pitié, point de clémence

Il a esté tousjours nourry
En vices et en hérésie,
Où son cœur estoit tout pourry
Et son ame toute moisie

Soubs le roy Charles bataillant,
Il soustenoit les hérétiques,
Et secours sous main leur baillant ;
Il oppressoit les catholiques.

Il a fait mourir à crédit
Un nombre infiny de gens-d'armes,
Et a, le meschant et maudit,
Remply nostre France de larmes.

Il n'avoit point d'autre désir
Que de sang, de meurtre et de rage ;
Il n'avoit point d'autre plaisir
Que la cruauté et carnage.

Les Rochelois estoient vaincus,
Et à luy jà se vouloient rendre ;
Mais il ayma mieux leurs escus
Que les surmonter et les prendre.

Monstrant bien par là qu'il estoit
Le support de noz adversaires,
Et que faveur il leur prestoit
Pour aigrir tousjours les affaires.

Puis en la Poulongne il passa,
Qui pour roy l'avoit fait eslire ;
Mais tost après il la laissa,
Et s'en revint sans mot luy dire ;

Et en la France retourna
Pour la tourmenter et destruire,
Car jamais rien sceu faire il n'a
Qu'affliger le françois empire.
Las ! chacun se resfouissoit
De son retour et revenue ;
Mais le ciel, qui le cognoissoit,
Pleuroit d'une pluye menüe.

Dès qu'il a esté de retour,
Le peuple françois et l'église
N'a eu cesse d'avoir tousjour
La main dedans la bourse mise.
Pour fournir argent à ce roy,
A ce tyran très-exécrable,

Qui a tout mis en desarroy,
Rendant son peuple misérable.

Il a mesprisé les seigneurs
Et les princes des plus haults titres,
Et a avancé aux honneurs
Des petits coquins et belistres.

Tel qu'a esté vu d'Espéron,
Lequel se nomme Jean Valette,
Qui a esté son seul mignon,
Et qui faisoit tout à sa teste.

Il n'avoit point de pitié,
Ni point de foy durant sa vie ;
Tousjours hypocrite a esté,
Dissimulant son infamie.

Enfin voulut faire mourir
Dans Paris plusieurs catholiques,
Et ne les faisoit point périr
Que pour ayder aux hérétiques.

Parquoy le peuple se banda
Contre ses desseins détestables,
Et partout se baricada
Pour ne voir choses exécrables.

Dès ce jour le tyran fasché
De voir sa volonté déceue,
Et qu'on l'avoit bien empesché
Quelle n'eust point sa fière issue,

Il sortit de Paris, jurant
Qu'il la réduiroit toute en cendre,
Et que devant qu'il fust un an
Il feroit tout le peuple pendre.

Et pour mieux venir à la fin
De son vouloir et entreprise,
Il fit semblant, comme estant fin,
D'aymer le haut seigneur de Guise.

Puis fit les estats assembler
A Blois, près le fleuve de Loyre ;
Mais c'estoit pour mieux tout troubler,
Ce que pour lors l'on n'eust sceu croire.

Les estats donc estant dressez,
Et venus de toutes provinces,
Et plusieurs propos prononcez
Par luy et par les autres princes,

Il fit (ô acte de tyran)
Massacrer les seigneurs de Guise,
Qui là tenoient le premier rang
Pour la noblesse et pour l'église.

Et fit emprisonner tous ceux
Qui estoient esleuz des provinces,
Sans avoir esgard ny à eux,
Ny à la foy des roys et princes.

Puis voyant son peuple irrité

Contre luy pour ce fait inique,
Il a accru sa malheurté,
Et s'est joint avec l'hérétique.

Et est venu devant Paris,
Avec une puissante armée,
Menaçant dangers et périls
A la ville tant renommée.

Si bien que le peuple trembloit,
Craignant sa furie enragée,
Et jà à un chacun sembloit
De voir la ville saccagée.

Mais Dieu, qui secoure au besoin
Le peuple qui en luy se fie,
Par sa bonté a eu le soin
Des Parisiens et de leur vie.

Mouvant le cœur dévotieux
De Jacques Clément de Sorbonne,
Bon prestre et bon religieux,
Qui tousjours a eu l'ame bonne,

A tuer ce tyran maudit,
Ce qu'il a fait de galant homme,
Voyant qu'il estoit interdit
Par notre saint Père de Rome.
Avec un couteau bien petit,
Il a tué ce roy inique,
Ce tyran meschant et maudit,
Vray ennemy du catholique.

Et luy ayant donné les coups
Qu'il falloit pour l'oster du monde,
Il s'est jetté à deux genoux,
Priant Dieu d'amitié profonde.

Les quarante-cinq malheureux,
Voyant Henry plaignant sa pance,
Ont frappé ce religieux,
Le massacrant à toute outrance.

O religieux fortuné !
O heureux, ô vraiment louable !
Heureux le jour que tu es né,
Pour nous estre si secourable.

Tu as toi seul plus entrepris
Que nostre camp et nostre armée,
Tu mérites un tres grand prix
Et une grande renommée.

Près de Seine, au bourg de Saint-Cloud,
Le jour des Liens de saint Pierre,
Fut fait ce beau et heureux coup,
Qui rompit les liens de la guerre.

Roy de Navarre, tu n'as plus
Ny force, ny pouvoir quelconque ;
Tu es foible, tu est perclus ;
Roy, tu ne le seras pas oncque.

Le peuple françois ne veut pas,

Puisqu'il est bon et catholique,
Avoir un roy qui aux estats
S'est déclaré pour hérétique.

Nous n'avons peur comme tu vois
De toy, ny de ton exercite,
Puisque le tyran de Valois
Est allé aux eaux du Cocyte.

Mais je reviens à ce Clément,
A ce religieux honneste,
Qui a tué le faux tyran,
Et nous a tous remis en feste.

Il faut qu'en un temple honoré
Il soit mis avec grande gloire,
En or ou cuivre eslaboré,
Pour une éternelle mémoire,

Et qu'à l'entour de son pourtrait
Et de sa puissante effigie
L'on mette avec un brave traict
Cest épitaphe de sa vie :

C'est ici ce Clément heuré
Qui jadis delivra la France
Du dernier Valois malheuré,
Qui tenoit le peuple en souffrance.

Pourquoy que chacun d'an en an
Célèbre la feste honorée,
Et que bien solennelleman
Sa louange soit célébrée¹⁰.

¹⁰ Chanson *Celuy qui avait tant trompé* in Claude Duneton, *Histoire de la chanson française*, tome I : *Des origines à 1780*, op. cit., p. 333-335. Cette chanson fut composée en août 1589. L'auteur est anonyme et l'air nous est inconnu. Le titre complet est : *Chanson spirituelle et action de grâces contenant le discours de la vie et tyrannie de Henry de Valois, et la louange de frère Jacques Clément, qui nous a délivré de la main cruelle de ce tyran le 1^{er} jour d'aoust 1589. Dédiée à tout le peuple catholique.*

Complainte des pauvres catholiques de la France et principalement de la ville de Paris sur les cruautez et rençons que l'on leur a fait, ou Mon Dieu, où est le temps

Mon Dieu où est le temps que l'on vi-
L'honneur et le prin . temps vivions en
voit en Fran . ce Nous a . vivions Rois en
or . don . nan . ce
France support de chre . tien . ne . té par leur bon . ne
or . don . nance main . tenaient la vé . ri . té .

Paris : Mon Dieu, où est le temps
Que l'on vivoit en France ?
L'honneur et le printemps
Vivions en ordonnance,
Nous avions roys en France
Supports de Chrestieneté,
Par leur bonne ordonnance
Maintenoient vérité.

Où est aussy ce temps,
La foy et l'assurance
Et aussy le bon temps
Qu'on avoit en la France ?
On vivoit d'assemblance
En toute seureté.
Mais tout va au contraire,
N'y a que pauvreté ;

Lors ce n'est plus que vol
Et toute pillerie,
Puis chascun fait son flot
Bref, n'est que vollerie !
La rançon est en règne
Et par tous les cartiers
Et mettent en espargne
Noz biens et noz deniers.

Les Paysans : Je parlerai du camp
Et des cruautés grandes
Des Huguenots meschants
Qui vont avec leur bande.
Ils viennent dans nos granges,
Aussy dans nos maisons,
Et prenant (chose étrange !)
Chevaux, bœufs et moutons.

Encor n'estant contents
D'avoir nos biens, nos bestes,
Nous lié et nous mattans,
Nous bandans yeux et testes,
Nous battent, nous molestent,
Jurant et blasphémant :
«Faut que rançon tu payes
Cent escus tout comptant».

Si ne payons rançon,

De grands coups nous moleste,
Nous mettant en prison
Nous liant comme bestes
Jurant et reniant :
«Si ta rançon ne paye,
Te tueray tout comptant».

Je vous laisse à penser
Quelle douleur amère
Perdre sans offenser
Nos biens aussi nos terres,
Encore davantage
Ils bruslent nos maisons,
Ces Hugues pleins de rage
Ces voleurs et larrons,

Paris : Mon Dieu, ayez pitié
De votre pauvre France !
Vous priant d'amitié
Pardonnez les offenses
Au peuple sans doutance
Qui est du tout ruiné,
Vous priant d'espérance
Nous vouloir pardonner.

Ne permettez aussi
Que tous ces Hérétiques,
Qui sont hommes transis
Suppost des Politiques,
Veulent par l'Hérésie
Abolir nostre loy,
Faisant par tyrannie
Mourir gens de la foy.

L'exemple et le fait
En est bien d'apparence
Le monstrant par effect
Au royaume de France.
En la ville notable,
Grand cité de Paris,
Ils ont – fait exécrable –
Mourir hommes de prix.

Est-ce par cruauté
D'affamer ceste ville ?
Est-ce par cruauté
De prendre ainsi les vivres ?
Et puis par leur grand ire
Faire coutelacer
Ceux qui les apportoist,
Ils estoient massacrés,

Las ! ils ont fait mourir
Dans Paris, noble ville,
Et de faim fait languir
Hommes, femmes et filles,
Encor plus de dix mille
Sans les pauvres enfans
Qui mouroient aux mamelles
Des mères languissant¹¹.

¹¹ *Complainte des pauvres catholiques de la France et principalement de la ville de Paris sur les cruautez et rençons que l'on leur a faict* in Pierre de l'Estoile, *Mémoires-Journaux*, op. cit., tome IV, p.260-263.

Sur la bataille d'Ivry

Chevaliers genereux qui avez le courage François
Acourés, acourés, secourés l'heritier de vos Roys :
Secourés vostre Roy naturel, si vailant, si guerrier.
A la peine, à la charge, à l'assaut, le premier le dernier :
 Un Roy ne s'est jamais veu }bis
 De tant de grace pourveu. }bis

A cheval, a cheval, cazaniers, tout affaire laissé,
Le brillant coutelas à la main, et le casque abaissé
Debatés courageux vostre honeur, vostre vie et vos biens :
Ne souffrés ce tirant qui s'acroist de la perte des siens,
 Ravir la gloire et les loix }bis
 Du grand Royaume François. }bis

Ne craignez de donner la bataille, et le choc commercer
Attaquez et donnez à ce gros qui se veut avancer,
Ce ne sont que mutins, mal adroits à la guerre et aux coups,
Qui jamais ne soront soustenir ni tenir devant vous :
 Au traistre, lasche et trompeur, }bis
 L'escharpe blanche fait peur. }bis

De clerons, de tabours et de voix, animez le combats,
Cotoyez vostre Roy, qui premier à la presse combat,
Desireux de trouver ce voleur que l'Eryne poursuit,
Il a honte, il a peur, je le voy le renard qui s'enfuit :
 Io, pean, s'en est faict, }bis
 Io triomphe parfaict¹². }bis

Nicolas de Rapin

¹² Chanson *Sur la bataille d'Ivry* in Paul Mironneau, *Chansonnier Henri IV, op. cit.*, p. 76.

Hymne en l'honneur du Roi Henry IV avant la bataille d'Ivry, par le clergé de Tours

Chantons Henri, notre grand prince
Tout le clergé de la province
Chante son nom de banc en banc,
Prions que la paix il apporte,
Afin que les trois lys qu'il porte,
Ne soient plus entachés de sang.

D'être roi il est le plus digne
Comme aîné de la mâle ligne
Qui se rapporte à saint Louis,
C'est lui que devons reconnaître
Pour notre père, pour notre maître,
Né en notre propre pays.

Après les horribles alarmes,
Et l'effroyable son des armes,
Retourné vainqueur des assauts,
Parmi le sang et le carnage,
Il ne méprisera l'hommage
Que lui font ses humbles vassaux.

Meure donc, meure donc la Ligue ;
Meure cette Lorraine brigade,
Qui épuisait tous nos moyens,
Puisque la charité chrétienne
Et la prud'homie ancienne
Renaît entre les citoyens.

Plus ne faut que le duc de Maine
Les étrangers en France amène,
Pour accroître encore nos malheurs,
Ce qu'il dit faire pour l'Eglise,
N'est qu'un manteau dont il déguise
Les saffraniers et les voleurs.

Le peuple prie Dieu sans cesse
Les prêtres célèbrent la messe
Pour te rendre victorieux ;
Si pour cette prière unie
Le Légat nous excommunie,
Nous en serons plus glorieux.

Quand tu auras fini la guerre,
Le bœuf ira fendre la terre,
Le marchand ira voyager,
L'artisan ouvrira boutique,
Le procureur aura pratique
A chaque tour de messenger.

O Henri, prince des gens d'armes,
Fais pendre aux râteliers les armes,
Donne la paix en ta saison,
Fais durant ton règne paisible,
Qu'aux gens de bien il soit loisible
Vivre en repos en leur maison. Amen¹³.

¹³ *Hymne en l'honneur du Roi Henry IV avant la bataille d'Ivry* in Paul Mironneau, *Chansonnier Henri IV*, *op. cit.*, p. 69.

**Cantique fait a l'honneur de Dieu par Henry de Bourbon III de ce nom,
tres-chrestien Roy de France et de Navarre, apres la bataille obtenue sur les
Ligueurs en la plaine d'Ivry, le 14 de Mars, 1590**

Puis qu'il te plaist, Seigneur, d'une heureuse poursuite
Espandre, libéral, sur moy ton serviteur,
Un monde de bien-faicts, et qu'ores en ma faveur
Tu as mis justement mes ennemis en fuite.

Je ne veux me cacher sous un ingrat silence,
Ou trop fier m'eslever en ma foible vertu,
je veux dire que toy ce jour as combatu,
Et rompu des meschans la superbe arrogance.

Je chante ton honneur sous l'effect de mes armes,
A ta juste grandeur je rapporte le tout :
Car du commencement, du milieu jusqu'au bout
Toy seul m'a garanti au plus fort des allarmes.

L'ennemy forceneur appuyé sur son nombre
Se promettoit le gain du combat furieux,
Enflé de trop d'orgueil pensoit, victorieux,
Mettre dessus mon chef un si mortel encombre.

Rien que sang ne que meurtre en son cap ne resonance,
Là l'Espagnol cruel et l'avare Germain,
L'Italien, le Suyse, et le lasche Lorrain
Se vantoyent, insensez, de perdre ma Coronne.

Du plus haut de ton Ciel regardant en la terre,
Mesprisant leur audace, et des graves sourcis,
Desdaignant ces mutins, soudain tu les as mis
Au plus sanglant mal-heur que sceut porter la guerre.

Comme l'Ours qui descend du haut de la montaigne,
Estonne, furieux, le troupeau qui s'enfuit,
Ceste armée par toy estonnée produit
Le semblable soudain en quittant la campagne.

J'ay veu l'estonnement, et ma troupe esbranlée
A demy l'a senty, mais alors tout certain
De ton secours, Seigneur, j'ay suyvy mon dessein,
Et marchay courageux encore en la meslee.

La victoire esbranloit douteuse et incertaine,
Certaine toutesfois elle tourne vers moy
Mes gens reprennent cœur, et secourent leur Roy,
Renversant, foudroyant ceste troupe inhumaine.

L'heure à demy encor ne s'estoit avancée
Qu'avancé je me veis au dessus des meschans,
Et mesprisant l'effort de leurs glaives trenchans,
Je veis en ma fureur leur fureur renversée.

Du coursier genereux la carrière plus viste
Tardive se trouvoit à tous ses gens fuyars,
Courans espovantez, rompus de toutes pars,
J'ay la terre touchée en leur honteuse fuite.

Le jour cesse plustost que la chasse ne cesse,
Tout ce camp desolé ne se peut assurer,
Et à peine la nuict les laisse respirer :

Car les miens courageux les poursuyvoyent sans cesse.

Là j'ay foulé l'orgueil de l'Espagne trop fiere,
Et au prix de son sang j'ay gravé, valeureux,
Du trenchat coutelas sur son soldat paoureux
De fuite et lascheté le lasche vitupere.

L'Italie a sa part à cest honteux diffame,
Le Wallon, le Lorrain y a perdu l'honneur,
Le desloyal François y reçoit la terreur,
Et trambtant, estonné, ma douceur il réclame.

Mille et mille sont morts, et en ceste poursuite
J'ay veu les grands effects de ton saint jugement,
Qui tarde quelques fois, mais plus violamment
Les meschans en ruyne et fin il précipite.

C'est toy, Seigneur, qui as parachevé cest œuvre,
Cest œuvre tout entier, ô mon Dieu, tu l'as fait,
Tu t'es servi de moy pour le rendre parfaict,
Et sur moy en cela ta bonté se descouvre.

Humble, recognoissant tes bontez paternelles,
Je louë ta grandeur de tout ce qu'est en moy,
Et puis que je n'ay rien que je n'aye de toy,
A toy rendre je doy ces graces solennelles.

Seigneur, tu m'as donné la volonté tres-bonne,
De ne rester ingrat donne moy les effects :
Car je veux tesmoigner les biens que tu m'as faits,
Et faire que ton nom en ma France resonne.

Ny le sceptre Royal, ny la grandeur mondaine
De divers Courtisans, ny mes propres desseins
N'empescheront jamais qu'au milieu de tes Saints
Je ne chante tousjours ta bonté souveraine.

Je feray que ton Nom, tres saint et admirable
En ma France sera sainctement honoré
Afin qu'estant de moy et des miens adoré,
De plus en plus, Seigneur, tu nous soit favorable¹⁴.

Vers attribués à Henri IV.

¹⁴ *Cantique fait a l'honneur de Dieu par Henry de Bourbon IIII de ce nom, tres-chrestien Roy de France et de Navarre, apres la bataille obtenue sur les Ligueurs en la plaine d'Ivry, le 14 de Mars, 1590* in Paul Mironneau, *Chansonnier Henri IV, op. cit.*, p. 73-75.

Second hymne du clergé de Tours après la bataille d'Ivry

Henri, premier roi de la terre,
Invincible chef à la guerre,
A qui rien ne peut résister,
Preneur de villes admirable,
Contre qui nul fort n'est tenable
Et nul mur ne peut subsister,

Au bruit de ta belle victoire,
Pleine de bonheur et de gloire,
Tel aise nous avons senti,
Que de nous et nos voisins proches
Les voix, les orgues et les cloches
Jusques au ciel ont retenti.

On nous conte ici par merveille,
Qu'à ta vaillance non pareille,
L'honneur de la victoire est dû
Et que toi seul soutins la charge,
Qui déjà repoussait au large
Ton bataillon presque perdu.

Que toi seul au champ de bataille,
Sur un coursier de riche taille,
Ombragé d'un panache blanc,
A tes gens haussant le courage
Non apprentif à tel usage
Ordonnais chacun en son rang.

(...)

O que tu nous es admirable,
Grand roi, toujours à toi semblable ;
Sans cesse aux hasards travaillant ;
Indomptable entre tant de peines,
Pour avoir les fleurs de lys pleines,
Toujours veillant, toujours vaillant.

Enfin il te faut reconnaître
Pour roi légitime et pour maître,
Roi tout-à-fait à ce coup-ci :
L'aïnesse de la mâle ligne
T'en rendait assez le plus digne ;
Mais ta vaillance y sert aussi.

Tu as calmé toutes les vagues
En chassant bien loin ces hidalgues
De nos sœurs destinés maris ;
Maintenant avance tes armes
Et la chaleur de tes gens d'armes,
Jusques aux portes de Paris.

C'est la source et la pépinière,
C'est la retraite et la tanière
Des plus séditieux voleurs ;
C'est le sommaire de la guerre,
C'est où doit tomber le tonnerre,
Pour mettre fin à nos malheurs.

(...)

Beaucoup de gens ont espérance,
Qu'après avoir réduit la France
Sous une meilleure union,
Sans nulle force et sans contrainte,
Mais de la seule grâce sainte,
Tu lairras ton opinion.

Toutefois, si tant il importe,
Et si le destin de France porte
Que tu y demeures constant,
Quelques cours que tu pourras prendre,
Nous ne lairons pas de te rendre
Toute obéissance pour tant.

Instruits par la Bible ancienne,
Et nourris sous la loi chrétienne,
Aux rois nous devons corps et biens ;
Même la catholique Eglise
S'est toujours humblement soumise
Au joug des princes ariens.

Que nous faut-il, puisqu'on nous laisse
En liberté chanter la messe
Et tout le service amplement ?
Un chacun qui veut y assiste,
Et personne ne nous résiste,
En portant le Saint Sacrement.

(...)

Dieu veuille que cette victoire,
Fasse la paix avec la gloire,
Et qu'avec les mieux avisés,
Toi régnaant, ton peuple s'accorde,
Chassant cette horrible discorde,
Qui tient tes sujets divisés.

Lors en toi seront terminées
Toutes les vieilles destinées,
Qui te désignent par ces vers :
*Quand sur les vaches Béarnaises
Naîtront les fleurs de lys Françaises,
Un grand nez vaincra d'Univers*¹⁵.

¹⁵ *Second hymne du clergé de Tours, après la bataille d'Ivry* in Paul Mironneau, *Chansonnier Henri IV, op. cit.*, p. 71.

Chanson nouvelle sur la réduction de la ville de Mascon à sa majesté

Et se chante sur un chant nouveau.

1593

Voici le jour bien heureux
Et la journée sainte
Qu'il nous faut estre joyeux,
Car d'un cœur sans feinte
Nous crierons d'une grande allégresse :
Vive le roy et toute la noblesse,

Tous habitans de Mascon,
Rendons à Dieu louange,
Et nous voisins appelons
Pour sortir de la fange ;
Et pour crier d'une grande allégresse :
Vive le roy et toute la noblesse.

C'est le roy le plus humain
Qui fut jamais au monde,
Dieu luy a tendu la main ;
En luy bien abonde,
Et si n'a pas son pareil en vaillance :
Vive le roy de Navarre et de France.

Mettons-nous tous à genoux
Avec les mains jointes,
Prions le grand Dieu de tous
Qui par ses graces saintes
Fasse régner nostre bon roy de France,
Pour nous tirer hors de toute souffrance.

Qu'il chasse ses ennemis
Si loing de nostre France,
Qu'ils soyent à jamais bannis
Et chastiez à outrance,
Et que la paix nous demeure pour arre :
Vive le roy de France et de Navarre.

Prestons-luy tous serment
De vraye obéissance ;
Gardons-le infailliblement
A nostre roy de France,
A celle fin de n'avoir plus la guerre :
Vive le roy et par mer et par terre.

Remercions le gouverneur
De nature gentille,
Lequel a avecque honneur
Tenu en paix la ville,
Il osterà de discorde la barre :
Vive le roy de France et de Navarre.

O le saint Dimanche heureux
Du mois de may quinziesme
Que le roy tant généreux,
Du nom d'Henry quatriesme,
Des Masconnois est recogneu vray prince :
Vive le roy et toute sa province.

Si quelqu'un est endurecy
Par l'Espagnole race,
S'il demande au roy mercy,
Le roy luy fera grace :
Sus donc, François, chantez en allégresse,
Vive le roy et toute sa noblesse.

Vive donc ce grand Bourbon,
Restaureur de la France,
Vive aussi son grand renom.
O Dieu, par ta clémence,
Fais-le longuement régner en ce monde,
Puisqu'en luy seul toute vertu abonde¹⁶.

¹⁶ *Chanson nouvelle sur la réduction de Mascon à sa majesté* in Leroux de Lincy, *Recueil de chants historiques français*, op. cit., p. 542-544.

Chanson nouvelle sur les conquestres du Roy

Sur le chant de La Rochelle

1594

Vive le roy de France
Qui nous est en ce lieu
Donné par sa puissance
Et la grâce de Dieu.

Quand ces pervers Lorrains,
Pleins d'ire et de vengeance,
Eurent souillé leurs mains
Au noble sang de France,
Dieu leur fit resistance
En nous donnant un roy
Plein d'honneur et de vaillance,
De justice et de foy.

Vive le roy, etc.

Ils pensoyent avoir fait
D'avoir tué leur maistre,
Mais leur propre forfait
Leur a fait reconnoistre
Que Dieu a fait renaistre
Un quatriesme Henry,
Heureux, vaillant, adextre,
Et aux armes nourry.

Vive le roy, etc.

Ce meurtre ainsi commis,
Ce rebelle du Mayne.
En campagne s'est mis
Et avec luy y mayne
Une armée Lorraine
D'Espagnols ennemys,
De l'église romaine
En couvrant l'ennemy.

Vive le roy, etc.

Il eust en moins de rien
Une grand troupe d'hommes,
Vallons, Italiens,
Mais peu de gentilshommes
S'ils furent en somme
Combattus bravement,
En attendant de Rome
Un excommuniement.

Vive le roy, etc.

Le roy les repoussa
Hors toutes ses tranchées,
Leurs Lansquenets chassez
A force coups d'espées,
Les ayant occupez.
Faignant de ce vouloir

Leurs enseignes laissées
Rendre sur son pouvoir.

Vive le roy, etc.

Le Roy fur le vainqueur,
Brisant cette canaille ;
D'hardiesse et de cœur
Il gagna la bataille
Que d'estoc et de taille
Leur camp leur fit quitter ;
Toute ceste marmaille
Ne luy peut résister.

Vive le roy, etc.

Sitost que son secours
Fut venu d'Angleterre,
Ce fut tout leur recours
Qu'à s'enfuyr grand erre
Pour passer la rivière
Tirant devers Paris,
Ils tournoyent le derrière,
Honteux mal aguerris.

Vive le roy, etc.

Le roy ne perdit temps
Ains les suyvens sans cesse,
Arriva à l'instant
Près de leur forteresse ;
Brief, si fort il les presse
Qu'il gagna leurs fauxbourgs,
Quittant de hardiesse
Rues et carrefours.

Vive le roy, etc.

Il s'esjouira trois jours
Avec toute l'armée,
Mais durant tels sejours
Ceste ville opprimée
Est de douleur pasmée ;
Enfin manda querir
Ceste rare milice
Qui le vint secourir.

Vive le roy, etc.

Le roy les attendit
Quatre lieux dans la plaine,
A un trompette il dit :
Dites au duc du Mayne
Présentement qu'il vienne,
Qu'icy je l'attendray
Pourveu qu'à luy ne tienne
Que je le combattray.

Vive le roy, etc.

Le roy voyant que point
Il ne faisoit sortie,
Son armée divisoit
Et mande une partie

Garder la Picardie,
Sa Majesté tira
De la reste suivie
Linas, près de là.

Vive le roy, etc.

Le lendemain, il print
Estampes, longuevilles,
Sans sejourner il vint
Tout soudain à Joinville,
Qu'il print estant utile
Pour mieux boucher Orléans
De la beauté fertile
Venant bleds de léans.

Vive le roy, etc.

A vendamme il s'en vint,
Sa terre paternelle,
Quant il luy ressouvint
Qu'elle luy estoit rebelle.
Il envoya vers elle
Sommer le gouverneur.
S'il luy seroit fidelle
Luy faisant trop d'honneur.

Vive le roy, etc¹⁷.

¹⁷ *Chanson nouvelle sur les conquestres du Roy* in Leroux de Lincy, *Recueil de chants historiques français*, *op. cit.*, p. 547-551.

Chanson nouvelle sur la réduction des villes de Paris, Orléans, Rouen et Lyon, à l'obéissance du Roy

Sur le chant :
A Mont-Brison forte maison, etc.

1594

Orléans, Paris et Rouen,
Qui sont rendus maintenant,
En voyant Lyon la jolie
Qui a recogneu son roy,
Comme prince de sa patrie ;

Lyon, prochain du Savoyart,
A bien monstré qu'il est soldat,
L'une des clefs de France,
Et vous a monstré le chemin
Pour vous oster ors de souffrance

Espagnols, Anglois et Lombard,
Napolitain et Savoyard,
Vous n'aurez plus licence
De gouverner ce bon pays,
Qui appartient au roy de France

Vous tremblerez dessous le Lys,
La fleur blanche de si grand pris,
Vous nous rendrez par force
Ce que nous vous avons presté,
En despit de toutes vos forces.

France vous a favorisez,
Vous vous en teniez trop prisez
Et n'avez sceu cognoistre
L'honneur qui vous en procedoit ;
L'on vous recognoit pour des traistres.

Rendez les villes et chasteaux
Où vous avez tant fait de maux ;
Car si nous y entrons de furie,
Nous vous ferons par grand effort
A tous soudain perdre la vie.

Rendez au d'Urfé Mont-brison,
Pippet, Toissay à ce Lyon,
Et fuyez de Servièrre,
Qui est source de vos malheurs
Que vous suyviez naguière.

Allez-vous-en à vos maisons
Avecques vos petits mignons
De quoy vous faisiez compte,
Mesprisant les braves seigneurs,
Les marquis, barons et les comtes.

Il vous sera expédient
De rechercher diligement
Vos maisons et patrie,
Nous n'aurons que faire de vous ;
Or, vive France la jolie.

Celuy qui a faict la chanson,
Un capitaine de Lyon,
Menant joyeuse vie
Dans le chasteau de Vernaysou,
N'engendrant point mélancolie¹⁸.

¹⁸ *Chanson nouvelle sur la réduction des villes de Paris, Orléans, Rouen et Lyon, à l'obéissance du Roy* in Leroux de Lincy, *Recueil de chants historiques français*, op. cit., p. 545-546.

L'abjuration d'Henri IV

Hérétique point ne seras
De fait ni de consentement ;

Tous tes péchez confesseras
Au Saint-Père dévotement ;

Les Eglises honoreras
Les restituant entièrement ;

Bénéfices ne donneras
Qu'aux gens d'Eglise seulement ;

Ta bonne sœur convertiras
Par ton exemple doucement ;

Tous les Ministres chasseras
Et huguenots pareillement ;

La Femme d'autrui tu rendras
Que tu retiens injustement ;

Et la tienne tu reprendras
Si tu veux vivre saintement ;

Justice à chacun tu feras
Si tu veux vivre longuement ;

En ce faisant te garderas
Du couteau de frère Clément¹⁹.

¹⁹ *L'abjuration d'Henri IV* in Pierre Barbier et France Vernillat, *Histoire de France en chansons*, tome I : *Des croisades à Richelieu*, *op. cit.*, p. 37. Du côté catholique, la conversion d'Henri de Bourbon reste suspecte : on le somme de convertir sa sœur Catherine, fervente protestante, et de rendre sa femme au prince de Condé afin de prouver sa bonne volonté, sans quoi Dieu le punira.

Cantique sur l'Édit de Nantes

Je vois le ciel, je vois le ciel nous rire
D'un regard reluisant ;
Son œil caché recommence à nous luire
Gracieux et plaisant.
Le calme vient, l'orage est retiré,
L'orgueilleux flot s'abaisse,
L'éclair foudroyant cesse
Je vois le front du port tant désiré.
Et ma rame écumante
Coupe le dos de l'onde obéissante.
Du roc béant l'effrayante menace
Ne me fait plus pâlir.
Le tourbillon qui me donnait la chasse
Ne vient plus m'assaillir.
La peur s'enfuit et l'ennuyeux tourment
Ne peut longuement être
Ici, où je vois naître
L'espoir heureux d'un meilleur changement ;
D'un changement qui change
Mon chant de pleur en un chant de louange.
Le nuit s'en va qui de sa noire robe
Enveloppant les cieux
Nous cache tout, et aveugle, dérobe
La lumière à nos yeux.
Le jour paraît, l'aube nous réjouit,
Sa chevelure blonde
Embellit tout le monde ;
La terre en rit, la fleur s'épanouit,
Et dedans le bocage
L'oiseau gaillard dégoise son ramage.
La guerre était une tempête horrible
Et une obscure nuit.
La paix nous est un temps calme et paisible
Et un jour qui nous luit.
Je vois la France en un état meilleur :
Car je vois qu'elle efface
La noirceur de sa face,
Et se remet en sa propre couleur :
Dont notre œil se contente.
Le cœur en rit, et notre langue en chante.
France a été à ses Français amère,
Et l'a été longtemps :
Mais maintenant ses entrailles de mère
Connaissent ses enfants.
Elle les appelle et ils lui vont après.
France retourne en France
Qui par sa délivrance
Reconnaît mieux qu'elle a été bien près
D'une ruine extrême
Et qu'en changeant elle devient soi-mesme.
Ainsi qu'on voit en une maladie
L'homme s'évanouir
Qui méconnaît et sa force et sa vie,
Et ne peut voir n'ouïr,
Et tout contraire à soi-même devient
Jusqu'à ce que par force
Le frappant on s'efforce
De faire tant qu'à soi-même il revient.
La France ainsi battue
Sentant ses coups est à soi revenue.

Qui suis-je ? où suis-je ? et d'où viens-je dit-elle,
 Qui m'a le sens ôté ?
 D'avoir, hélas ! trempé ma main cruelle
 En mon propre côté ?
 (...)

Henri mon Roi presque mon Dieu suprême,
 Me ployant sous ta main,
 A couronné ton chef d'un diadème
 Dessus moi souverain ;
 Garde la paix, qui garde tes François,
 Et pour rendre domptée
 L'injustice effrontée
 Fais lui mâcher la bride de tes lois :
 Car la bonne justice
 Est de la paix la garde et la nourrice.
 Du corps humain la vie et santé dure
 Et ferme s'entretient
 Quand chaque part a telle nourriture
 Comme il lui appartient.
 Si ton état tu veux longuement voir
 En santé vraie et sure
 Fais qu'un chacun demeure
 Dedans l'enclos de ton humble devoir,
 Et que ta main royale
 Balance à tous une justice égale.
 (...)

Si mon repos par ma peine passée
 Est rendu assuré,
 Je me tiendrai pour bien recompensée
 Du serment enduré,
 Et désormais ne me repentirai
 De m'être repentie :
 Plutôt toute ma vie
 De mon grand mal un grand bien tirerai,
 Et si serai joyeuse
 Que mon malheur me rende bienheureuse.
 Fuis loin de nous, fuis, Guerre, fuis encore
 Sans jamais revenir.
 Va Pillerie, en la tente du Maure
 A fin de t'y tenir.
 Et que la Paix, avec toutes ses sœurs,
 Foy, Liesse, Assurance,
 Droiture et Bienveillance,
 Versent sur nous le miel de leurs douceurs,
 Et que de Dieu la crainte
 Rende la paix et assurée et sainte.
 O Dieu de paix, que les grâces suprêmes
 Ayent de nous pitié !
 Fais que t'aimions pour nous aimer nous mêmes
 D'une ferme amitié.
 Eteins, ô Dieu, le feu de ton courroux,
 Et notre paix se fasse
 Avec toi par ta grace
 Pour voir la paix établie entre nous,
 Lors une paix parfaite
 Par Toi, en Toi, avec Toi sera faite²⁰.

²⁰ *Cantique sur l'Édit de Nantes* in Paul Mironneau, *Chansonnier Henri IV, op. cit.*, p 50-52.

L'exécution du maréchal de Biron

Le Roi fut averti
Par un de ses gens d'armes :
«Sire, donnez-vous de garde,
Le maréchal Biron
A fait une entreprise,
Pour vous ce n'est pas bon.

L'entreprise qu'il a faite
Faut-il vous le dire ?
C'est de faire mourir la Reine,
Monseigneur le Dauphin
De toute la couronne,
Il veust en voir la fin».

Dans ces dispositions,
Voilà Biron qui entre
Le chapeau à la main.
Au Roi fit révérence
En lui disant : «Mon Sire,
Vous plaît-il de jouer
Double million d'Espagne
Que je viens de gagner».

Le Roi le regardant
Rougissant de colère :
«Va-t-en voir la Reine
Si elle te le jouera,
Car des biens de ce monde
Tu n'en jouiras pas».

La Reine lui répond :
«Comme une honnête femme,
Je ne joue avec homme
Qui ne soit désarmé,
Qui n'ai quitté ses armes
Et son poignard doré».

Dans ces dispositions,
Le grand Prévot s'avance,
Le chapeau à la main,
Et lui fit révérence
En lui disant : «Mon prince,
Ne soyez pas fâché,
Ce soir à la Bastille,
Ce soir vous coucherez».

Biron le regarda
Rougissant de colère :
«Je suis un autre Prince
Que tu ne connais pas,
Ce soir à la Bastille,
Coucher je n'irai pas !»

«Si fait, si fait, Biron,
Le Roi vous le commande,
Demandez-lui pardon,
Il vous offrira grâce».
«Où il n'y a pas d'offense,
N'y a pas de pardon,
On regrettera en France,

Le maréchal Biron !»

Ayant resté trois jours
Quelque peu d'avantage
Sans être visité
Ni des sieurs ni des dames,
Sinon Messieurs les juges
Faisant les ignorants
En lui disant : «Mon Prince,
Qui vous a mis céans ?».

«Ah ! qui m'a mis céans,
Faut-il donc le redire ?
C'est le Roi et la Reine
Que j'ai longtemps servis
Et pour ma récompense,
La mort me fait souffrir».

«Le Roi se souvient-il
Dans les guerres savoyardes,
Montant sur le Piémont
Lui servant de parade,
Cent coups d'arquebusades
Recevant en mon corps
Et pour ma récompense,
Me fait souffrir la mort»²¹.

²¹ *L'exécution du maréchal de Biron*, in Pierre Barbier et France Vernillat, *Histoire de France en chansons*, tome I : *Des croisades à Richelieu*, *op. cit.*, p. 127-128. Charles de Biron, que le roi a fait amiral de France, puis gouverneur de Bourgogne, a été aux côtés du nouveau souverain lors de ses victoires sur les membres de la Ligue. Sa vaillance au combat est légendaire. Mais la gloire militaire ne suffit pas à cet homme trop ambitieux. Le duc de Savoie et le roi Philippe III d'Espagne n'ignorent pas les convoitises et les prétentions du Maréchal. Les deux plus grands ennemis d'Henri IV enrôlent ainsi Charles de Biron. Leur objectif consiste à tuer Henri IV, mais en s'arrangeant pour faire croire à un accident : une partie de chasse avec le maréchal qui tournerait mal, par exemple. Cependant, Henri apprend tout. Magnanime, le roi presse Biron de tout avouer afin d'épargner sa vie ; celui-ci s'obstine toutefois et est condamné à mort le 29 juillet 1602.

Chanson de la Ligue

1593.

Si pour vivre heureux et content
Il faut renoncer à la Ligue,
S'il faut estre aussi inconstant
En la foy que le politique ;
Sus, sus, faite-moy donc mourir,
Il n'est que de mourir martyr.

S'il faut enfin faire la paix
Avec les frelus et maheutres,
Et s'il faut estre desormais
Entre Dieu et le diable neutre,
Sus, sus, faite-moy donc mourir,
Il n'est que de mourir martyr.

Si pour roy il faut recevoir
Un prince qui est hérétique
Et fait la guerre à son pouvoir
Contre l'église catholique,
Sus, sus, faite-moy donc mourir,
Il n'est que de mourir martyr.

S'il faut que la noblesse soit
Du party de la tyrannie,
Quand même le tyran voudroit
Planter en France l'hérésie,
Sus, sus, faite-moy donc mourir,
Il n'est que de mourir martyr.

S'il faut voir en France prescher
Partout de Calvin l'hérésie,
Et s'il faut veoir aux pieds fouler
Le Saint-Sacrement de l'hostie,
Sus, sus, faite-moy donc mourir,
Il n'est que de mourir martyr.

S'il faut que les prédicateurs
Catholiques quittent la chaire,
N'osans plus reprendre les mœurs
N'y faire aux ministres la guerre,
Sus, sus, faite-moy donc mourir,
Il n'est que de mourir martyr.

S'il faut souffrir de profaner
Les bénéfices de l'église,
Les vendre, acheter et troquer,
Comme si c'estoit marchandise,
Sus, sus, faite-moy donc mourir,
Il n'est que de mourir martyr.

S'il faut veoir les gens mariez
Tenir les plus beaux bénéfices,
Et aux putains estre donnez
Pour le loyer de leurs services,
Sus, sus, faite-moy donc mourir,
Il n'est que de mourir martyr.

S'il faut acheter chèrement
De la justice les offices,

Et vivre après cela du vent
Ou bien de présens et d'espices,
Sus, sus, faite-moy donc mourir,
Il n'est que de mourir martyr.

S'il faut qu'en justice faveur,
Plus que le droict ait de puissance,
Que le meurtrier traite et voleur
Ne soit puny de son offence,
Sus, sus, faite-moy donc mourir,
Il n'est que de mourir martyr.

S'il faut que la corruption
De tous estatz on continue,
Et des abuz l'invention
Soit tousjours en France receue,
Sus, sus, faite-moy donc mourir,
Il n'est que de mourir martyr.

S'il faut que la réunion
Que demandent les Politiques
Soit mise à exécution,
Adieu, c'est fait des Catholiques.
Sus, sus, faite-moy donc mourir,
Il n'est que de mourir martyr.

Lorsque les Catholiques françois
Seront par le roy de Navarre
Traictez comme sont les Anglois
Par la Jezabel d'Angleterre,
Sus, sus, faite-moy donc mourir,
Il n'est que de mourir martyr.

Mais comme Henri de Valois
Tyran cruel et sanguinaire,
Aussi le tyran Navarrois
Reçoit des tyrans le salaire...
Je veux alors me réjouir
De voir la Ligue refleurir²² !

²² *Chanson de la Ligue* in Pierre de l'Estoile, *Mémoires-Journaux*, op. cit., tome IV, p. 266-269.

Chanson de remontrance au Roy de Navarre

*Sur le chant : Au fort, au fort, je ne suis pas tout seul
qui vis en peine et en langueur.*

Dieu, qui voit le méchant
Régner en sa malice,
De son glaive tranchant
Il en fera justice.
Combien qu'il soit par longtemps attendant,
Le droit à chacun est rendant.

O Henri de Bourbon,
Note bien ce precepte
Et le reçois pour bon,
D'autant qu'il admoneste
Que, si ne fais vers ton Dieu autrement,
Il te punira aigrement.

Nom de roi très chrétien
Tu veux avoir le titre,
Ne dérogeant en rien
De ce que ton ministre
T'a imprimé dedans l'entendement,
Te prêchant hérétiquement.

Ce n'est pas bien fonder
(Pour régner) l'entreprise,
Que de vouloir bander
Contre la sainte Eglise.
Car, par ce point, jamais n'y parviendras,
Et fais tout ce que tu voudras.

Depuis onze cents ans,
On n'a point vu en France
Que de bons rois chrétiens,
Qui en grand' révérence
Ont tous reçu le sacre avec serment
De vivre catholiquement.

Tu fais courir un bruit
Que seras catholique :
Tu n'y fus onc instruit,
Ni n'en as fait pratique,
Mais, au contraire, on t'a vu protester
D'être toujours comme as été.

De quelque art que ce soit
On fait apprentissage,
Et puis maître on reçoit
L'ouvrier pour l'ouvrage.
Aussi, pour Roi si veux être reçu,
Fais ton chef-d'œuvre, et qu'il soit vu !

Ton vrai chef-d'œuvre, c'est
De faire pénitence,
Et au Pape, à qui est
Donné toute puissance,
Lui requérir avec contrition,
De tes maux l'absolution.

Puis, feras le serment
D'abolir l'Hérésie,
Et très étroitement,
Sans nulle hypocrisie,
Feras punir, avec tes prédicants,
Tous ceux qui seront délinquants.

Autrement, tiens et crois
De n'avoir la couronne !
Car, à tels gens que toi,
Jamais Dieu ne la donne.
Quoique tu sois d'icelle successeur,
Si n'en seras pas possesseur.

Du bon roi Saint Louis
Ton droit tu veux prétendre,
Et jamais tu n'ouis
Ni n'as voulu entendre
L'instruction qu'il donna à son fils
Connaissant son âge préfix.

Puis donc que d'icellui
Tu prends ton origine,
Fais tout ainsi que lui
En la foi et doctrine.
Alors le peuple, avec un grand honneur,
Te recevra roi et seigneur.

Si Dieu te tient ainsi,
C'est pour punir le vice
De son peuple endurci
Du tout en maléfice.
Comme un fléau, de toi se veut aider,
Pour faire son peuple amender.

Mès qu'il ait fait de toi,
Tu auras ton salaire.
Non pas que tu sois roi,
Mais bien, tout au contraire !
De tes beaux faits si fort de châtra
Qu'à jamais mémoire en sera²³ !

²³ *Chanson de remontrance au Roy de Navarre* in Pierre de l'Estoile, *Mémoires-Journaux*, *op. cit.*, tome IV, p. 231-233.

Chanson nouvelle du Biernois, ou la chanson de Jean Sendreux

Sur le chant de *Salisson ortoillon*, etc.

Qui veult ouyr chansonnette
Du maudit Biernois,
Qui pensoit faire amplette
A vestu son harnois
Pensant, par finesse
Abolir la Messe ?

Iean Sendreux, malheureux
Retire-toy arriere
Tu as les pies poudreux.

Sçachant la mort certaine
De Henry de Vallois,
Pensoit, sans avoir peine
Nous regir sous tes Loys
Et de pensee fraische ?
Nous bailler le presche,

Iean Sendreux, etc.

Tu fais le Catholique,
Mais c'est pour nous piper,
Et comme un Hypocrite,
Tachent (*sic*) à nous attrapper ;
Puis, soubz bonne mine,
Nous mettre en ruine.

Iean Sendreux, etc.

Pour couvrir ta malice
Prend la peau d'un renard,
Mais de tel artifice
Et de toy Dieu nous gard,
Et de tes politicques,
Pirs que Hereticques.

Iean Sendreux, etc.

Ta face Hypocrite,
Sentant son Harlequin
Et son feu Hereticque,
Tendoit à ceste fin,
Nous faire apparostre
Que tu voulois estre.

Iean Sendreux, etc.
Les villes que tu as prises
Tesmoigneront tousjours
Comme de telle entreprise
As joué les fains tours :
Leur faisant promesse
D'aller à la Messe.

Iean Sendreux, etc.

Dreux, la gentille ville,
Pensoit bien attrapper,

Pour la rendre serville
Et ta presche y planter ;
Mais, pour fin de conte,
La quittent à grand honte.

Iean Sendreux, etc.

Sens ville Catholicque,
Te montrant sans obeir,
Qu'à vn Roy Hereticque
Il ne faut obeir
Ne moins recognoistre
Tel que tu veux estre.

Iean Sendreux, etc.

Vive la Sainte Ligue,
Vite tous les ligueux,
Leglise Catholicque,
Et tous les bons seigneurs,
Qui, sans nulle enuye,
Amployent leur vie.

Iean Sendreux, etc.

Noblesse Catholicque,
Mais à quoy pensez vous,
De suiure vn Hereticque,
Qui se mocque de vous
Il se donne carriere,
Se morgue en derriere !

Iean Sendreux, etc.

Dieu permet Hereticque,
Quelques fois dominer,
Ensemble Hypocrite,
Pour quelque temps regner :
Mais la fin finable
En est miserable.

Iean Sendreux, etc²⁴.

²⁴ *Chanson nouvelle du Biernois* in Pierre de l'Estoile, *Mémoires-Journaux, op. cit.*, tome IV, p. 70 à 72.

«Je suis bien jeune et plus tendrette (...)»

Je suis bien jeune, et plus tendrette,
Que n'est le brin de la Coudrette.
Mais je vous dy sans fiction,
Que celuy qui n'aura envie
Pour la Ligue espandre sa vie,
N'aura pas mon affection.

Sans elle le peuple de France
Gémissoit sous la violence
Et perdions la Religion,
Celuy doncq qui n'aura envie
Pour la Ligue espandre sa vie,
N'aura point mon affection²⁵.

Louis Dorléans

²⁵ Chanson *Je suis bien jeune et plus tendrette* in Paul Mironneau, *Chansonnier Henri IV, op. cit.*, p. 57-58. *Le Banquet et après dînée du comte d'Arète*, paru en février 1594, mais sans doute écrit dès 1593, coïncide avec le moment où, Henri IV converti, la Ligue est en perte de vitesse et les positions de ses chefs se séparent de façon irréversible. Son auteur, Louis Dorléans (ou d'Orléans), avocat au Parlement, fut l'une des figures en vue du «parti des Seize» et l'un des pamphlétaires les plus talentueux de ce mouvement. Avec cette composition, il critique non seulement le roi Henri IV, mais aussi la noblesse, incapable de défendre la Ligue. L'appui de l'Espagne, qui répugne à beaucoup de français, ne lui paraît pas devoir constituer un obstacle pour empêcher le pire : la conquête définitive du trône par le Béarnais hérétique. Telle est la teneur des conclusions du comte d'Arète (*arete* signifie vertu en grec) : «Quant à moi, je ne suis pas espagnol, ni de faction, si tant est qu'il y ait entre eux quelque faction, mais je suis espagnol de religion, j'aime mieux mon Dieu tout espagnol, que le Diable allemand, anglais, ou béarnais». Déroulement du banquet : «Comme cela se disait, l'évêque fit la bénédiction de table, et chacun ayant pris place selon son degré, la petite fille du comte nommée Cariclée, âgée de dix à onze ans seulement, entra fort richement parée dans la salle ayant une damoiselle après elle, qui lui portait un luth tout accordé. L'ayant donc pris, et ayant au bout de la table fait une grande reverence à la compagnie, elle commença de sonner divinement de l'air de cette chanson». *Ibid.*, p. 61.

«Que j'ai de douleur au courage (...)»

Que j'ay de douleur au courage
De voir la France, si peu Sage,
Que laissant le chemin battu,
Elle court avecq frenaisie
Après l'hypocrite heresie,
Qui destruit elle et sa vertu.

Que j'ay d'ennuy qui me devore ?
De voir ceux que l'Eglise honore,
Et quelle engresse de son bien,
L'abandonner en sa querelle,
Et tournant leurs armes contre elle,
Chercher à la réduire à rien.

Que j'ay dans le cœur de tristesse,
De voir la Françoisie Noblesse,
Perdre l'honneur et le renom,
Et du blasme de perfidie,
Souiller le bouton de sa vie
Et l'immortelle fleur de son nom.

Que j'ay de deuil de voir le vice,
Tourner la nef de la Justice,
Tout au rebours du droit chemin,
Que la foy si peu nous maistrise
Qu'aujourd'hui qui fait pour l'Eglise
Soit contre elle le lendemain.

Que j'ay d'amertume en son ame,
Que la foy du peuple s'entame,
Par la longue nécessité,
Et qu'il n'ait plus de souvenance
Que Dieu causa sa délivrance,
Au fort de son adversité.

Toutefois que la terre fonde,
Que les monts au milieu de l'unde,
Transportez, luy servent de murs,
L'Eglise point je n'abandonne
C'est une enclume ou Sathan donne
Qui rompt des marteaux bien plus durs²⁶.

Louis Dorléans

²⁶ Chanson *Que j'ai de douleur au courage* in Paul Mironneau, *Chansonnier Henri IV, op. cit.*, p. 63.

«Vivez Ligueurs (...)»

Vivez Ligueurs, que tant je prise
Maintenez la cause de Dieu.
Qui defend l'honneur de l'Eglise,
A le cœur aussis en bon lieu.

Le renom de vostre prouesse
Ne sera jamais effacé.
Le Bearnois court à la Messe,
C'est vous qui l'y avez chassé.

Mettez en Dieu vostre esperance,
Des hommes n'en attendez rien,
Les hommes n'ont point d'assurance,
Mais Dieu promet et le tient bien.

S'il est, comme il est, droict et juste,
Venu le terme qu'il a mis,
Vous verrez que son bras robuste,
Brisera tous ses ennemis.

O quel regret le cœur m'entame,
Quand on vous fait tant de rigueurs.
Mais je dy tout bas en mon ame,
Vive la Ligue et les Ligueurs²⁷.

Louis Dorléans.

²⁷ Chanson *Vivez ligueurs* in Paul Mironneau, *Chansonnier Henri IV, op. cit.*, p. 64.

Chanson nouvelle sur la tyrannie de la Ligue

Et se chante sur le chant :
Les soldats de la Guettise, etc.

1590

Celuy qui est bon François
Maintenant se resjouisse,
Car il faut qu'à ceste fois
Le Lorrain d'honte rougisse
Puisque par l'aide de Dieu
Sommes mis en nostre lieu,
Et que nous faisons la figue (bis)
Aux tyrans de la Ligue, Ligue, Lige.

La Ligue au commencement
Nous tenoit tous en misères,
L'Espagnol tyrannément
Nous faisoit ses tributaires,
Le voile de sainteté
Les couvroit de tout costé
Si qu'il n'estoit catholique (bis)
Qui ne fust de la Ligue, Ligue, Ligue.

Ha ! disoyent ces imposteurs,
Vrais charmeurs et vrais Sirènes,
Vous n'aurez plus d'exacteurs
De tant d'exactions vaines.
Nous vous acquerrons un roy
Qui vivra selon la Loy ;
Voilà le project incique (bis)
Dont nous endormoit la Ligue, Ligue, Ligue.

Hélàs ! on voit clairement
De tout cela le contraire,
Cil qui estoit simplement
Est au triple tributaire.
Puis ces prescheurs souldoyez,
D'Eavangile fourvoyez
N'avoient en eux point de stille (bis)
De louer Dieu, mais la Ligue, Ligue, Ligue.

Mais celuy qui du sommet
De la montaigne celeste
Voit tout ce qui se commet,
A veu l'orgueil manifeste,
Et que la dévotion
Farde leur ambition ;
Veue que ce chant hypocrite (bis)
Va tresbuchant avec la Ligue, Ligue, Ligue.

Les Lorrains et les Guisards
Se disoyent enfans de France ;
Cependant comme bastards
Tenoyent leur mère en souffrance.
Hélas, France, qu'as-tu faict ?
Tu as nourry de ton lait
Ceux qui ton fils légitime (bis)
Chassent sous le nom de la Ligue, Ligue, Ligue.

Ceux qui sont tes vrais enfans
Opposent à ce leur force ;
Dieu les fera triomphans
Maugré l'Espagnole amorce,
Sans pouvoir par leurs abois
Inquiéter les François :
Car leur boutade est faillie (bis)
Et les forces de la Ligue, Ligue, Ligue.

Dieu nous donnera le loz
Sur ces bandes desunies
Qui vouloient jusques aux oz
Par leur ruse ennemies
Epuiser tout nostre sang,
Puis se mestre en nostre rang ;
La trahison jacopine (bis)
N'a pas tant fait que la Ligue, Ligue, Ligue.

Ce disciple de Pluton,
Moyne Machiaveliste,
Nostre roy par trahison
Fit mourir à l'improviste.
Son successeur n'est pas mort
Qui a bien vengé le tort ;
C'est sa majesté Henricque, (bis)
La terreur de la Ligue, Ligue, Ligue.

C'est ce vray chef des François
Qui vous resserre aux tannières,
Et sa redoutable voix
Fait trembler vos mains meurtrières.
Ha ! que ne dechassez vous
Unanimement trestous
Ceux que la mort jacopine (bis)
A fait comme vous de la Ligue, Ligue, Ligue.

Vous souffrez que les canons
Foudroient toutes vos villes,
Qui pour la religion
Se rendent à eux servilles.
Las ! que les yeux sont scillez
De ces pauvres aveuglez
De rompre leur République (bis)
Et contre leur roy jurer Ligue, Ligue, Ligue !

Mais quoy : les discours flattans
De ces bouffis d'arrogance,
Qui se disent combattans
Pour le repos de la France,
Ont fait opposer sans loy
Le subject contre le Roy ;
Mais depuis la gent Gallicque (bis)
N'a fait compte de la Ligue, Ligue, Ligue.

Dieu de là haut tout voyant
Les a mis en bonne voye ;
Faisant un séparement
Du froment avec l'ivroye
Qui les avoit arrêté
Sous l'habit de sainteté,
Si que d'un accord unique (bis)
Chasserons de nous la Ligue, Ligue, Ligue.

Desja l'Espagnol venoit

En grande magnificence ;
De ces mulets on oyoit
Le son par toute la France,
Et le pauvre paysan
De peur s'en alloit fuyant
Ceste grande brimballerie, (bis)
Tesmoing de l'horreur de la Ligue, Ligue, Ligue.

Mais le chef des estandarts
De la nation François,
Vray modèle des Césars,
Ne recula d'une toise,
Ains envoya demander
S'il vouloit s'entre choquer.
Le chef des Ligueurs inique (bis)
N'osa approcher ne sa Ligue, Ligue, Ligue.

La pluspart de ces mulets
Tous chargez nous demeurarent,
Et les plus vistes genets
Par les esperons crevarent.
Ceux qui n'estoient bien montez
Servoient de planches aux fossez ;
Ceste vergoigneuse fuite (bis)
Fera souvenir de la Ligue, Ligue, Ligue.

Considere donc, François,
Que l'amitié paternelle
De Dieu pere des François
Veut ton ame estre immortelle,
Et que des Guisards Lorrains
Servant de fouë en ses mains ;
Par ta bonté déifique (bis)
Se consumera la Ligue, Ligue, Ligue²⁸.

²⁸ *Chanson nouvelle sur la tyrannie de la Ligue* in Leroux de Lincy, *Recueil de chants historiques français*, op. cit., p. 486-491.

Complainte du décès de la Ligue

Sur le chant : *Veuille, Seigneur, par ta grâce, etc.*

Venez, Ligueurs, je vous prie,
Venez tous me voir mourir
Venez pour voir de ma vie
La fin et dernier soupir.
Las ! j'ai la France
Mise en souffrance
Par mon ambition ;
Mais à ceste heure
Faut que je meure
Par Henry de Bourbon.

J'ai troublé toute la France
Et aussi tout l'univers,
Je fournissois des finances
Afin de mettre à l'envers
Ceste couronne
De qui personne
Ne pouvoit hériter,
Que ce roy mesme,
Henry quatriesme,
On ne luy peut oster.

J'avois les forces d'Espagne,
Des Suisses et de Savoys,
J'ai esté en la campagne
Bien souvent six contre trois ;
Mais l'hardiesse
Et la prouesse
De ce roy généreux,
M'a mis en fuite
Par la poursuite
De son bras valeureux.

Toutes les villes de France
Se rendent à leur vray Roy ;
J'en avois en ma puissance
Trois fois plus qu'il n'en avoit.
Mais Dieu qui est juste,
Voyant l'injure
Que faire luy voulois,
M'a mis en ruyne.
Adieu la Ligue,
Car mourir je m'en vois.

J'ai faict rougir les campagnes
Du sang des braves François,
J'ai faict ouyr aux montaignes
Les cris que souventes fois
Faisoyent ls vefves,
Voyant la perte
De leurs maris occis,
Piller les villes,
Violer les filles ;
Dieu a ouy leurs cris.

Je suis cause de la ruyne
Des villages et villageois ;
Ils me doyvent bien maudire
Une infinité de fois.
Bref, en ce monde,
Je suis immonde,

Mon nom est odieux,
Jusques aux cendres
Il faut que j'entre
Dans l'enfer ténébreux.

Or adieu, monsieur du Mayne,
Qui de moy s'estoit armé
Pour avoir ce diadesme
Qu'il espéroit de porter.
Mais las ! mes forces
Sont toutes mortes,
Mes membres sont tous morts.
Il ne me reste
Sinon la teste
Qui s'esbranle jà fort.

Or adieu, le Roy d'Espagne,
Qui doit estre mal content
D'avoir jetté en campagne
Tant de soldats, tant d'argent,
Pensant s'estendre
Dedans la France ;
Mais il s'est bien trompé,
Et qu'il s'asseure
Pour chose seure
Qu'il luy faut desloger.

Adieu, tous les autres princes,
Qui m'ont voulu maintenir,
Afin d'avoir des prouvinces
Et de s'y faire obéir ;
Las ! vos affaires
Vont au contraire
Que vous ne pensez pas ;
Car vostre Ligue
S'en va perie,
Elle est près du trepas.

Le vray François me deschire,
Chacun me veut poignarder ;
Je me meurs, plus ne respire,
Mon tombeau faut préparer.
Caron s'appreste
En sa nacelle
Afin de me passer.
Tout l'enfer s'arme
Contre mon âme
Afin de l'enchaîner.

Mes chefs et mes capitaines,
Changez tous d'opinion,
Ne vous mettez plus en peine
De la Ligue et Union ;
Suivez l'exemple
De ceux qui se rendent
A leur roy naturel ;
Il est affable
Et en sa grâce
Il vous fera rentrer²⁹.

²⁹ *Complainte du décès de la Ligue* (1590) in Leroux de Lincy, *Recueil de chants historiques français, op. cit.*, p. 504-507.

O gras tondu

O gras tondu,
Mal avez été secourus,
Longtemps y a
Vos grands abuz on les verra.

Vostre autel est bien ruiné,
Vostre règne est bien miné,
Il tombera.
Papistes, pharisiens,
Vostre Antéchrist et les siens
Trébuchera.

Tout Sorbonnique pion,
Son beau liripipion
Desposera.
Rien n'y vaudra les ergotz,
Rien n'y ferons les fagotz,
Christ régnera.

Vostre orgueil sera puni,
Et la beste de son nid
Descouchera
L'Evangile que haïssez
Quand aurez faict plus qu'assez,
Demourera.

Vous l'avez longtemps banni,
Mais puisqu'il est reveny,
Vostre joly pain béni
Se moysira.
Messieurs les Coquibus,
Que dira-t-on des abuz
Dont amassez du Quibus ?
On en rira.

Savez-vous ce qu'on fera ?
On vous deschassera,
Et Dieu à la fin vous punira.
En Jésus on croira,
Son règne florira,
Et vostre Antéchrist confus sera.
Alleluya³⁰ !

³⁰ *O gras tondu* in Pierre Barbier et France Vernillat, *Histoire de France en chansons*, tome I : *Des croisades à Richelieu*, op. cit., p. 34.

Description et manière de dire la messe

L'on sonne une cloche
Dix ou douze coups...
Le peuple s'approche,
Se met à genoux ;
Le prestre se vest.®

Puis une légende
Ou prose en latin,
De peur qu'on entende
Tout son patelin,
Du saint qui luy plait,®

Un morceau de paste
Il fait adorer
Le rompt de sa patte
Pour le dévorer,
Le gourmet qu'il est !®

® : Refrain

Arri, arri l'âne ! le prestre se vêt,
Arri bourriquer !

Du pain sur la nappe,
Un calice d'or
Il met ; prends sa chape,
Dit Confiteor,
Le peuple se taît.®

Du saint Evangile,
Il prend quelque endroit
Qu'il coupe et mutile.
Comme il est adroit
De faire tel fait !®

Le Dieu qu'il fait faire,
La bouche le prend,
Le cœur le digère,
Le ventre le rend
Au fond du retrait.®

Sitôt qu'il achève,
Le peuple escoutant,
Sa parole eslève
Et respond autant
En plus haut caquet.®

Le Credo qu'il chante,
En le prononçant,
De croire, il se vante
Au Dieu tout puissant,
Lais rien il n'en fait !®

Puis chante et barbotte
Quelque chapelet,
Puis souffle, puis rote
Sus son gobelet,
Puis à sec le met.®

Après l'Introïte
Et quelque oraison,
Dit, la chatemite,
Kyrie Eleison,
Des fois plus de sept.®

Assez le déclare
Quand il vient exprès
Saint Mor, sainte Claire,
Invoquer après,
Laissant Dieu parfait.®

Le peuple regarde
L'yvrongne pinter
Qui pourtant n'a garde
De lui présenter
A boire un seul trait.®

Puis chante une espitre
Par grand sainteté,
Couvrant sous ce titre
Sainte vérité,
Voilà le secret.®

Achève et despouille
Tous ses drapeaux blancs,
En sa bourse fouille
Et y met six blancs,
C'est de peur du frais.®

Quand Monsieur le prestre
A bu et mangé,
Vous le verriez estre,
En un coin rangé,
Gaillard et dehaict.®³¹

³¹ *Description et manière de dire la messe* in Pierre Barbier et France Vernillat, *Histoire de France en chansons*, tome I : *Des croisades à Richelieu*, op. cit., p. 33. La messe est particulièrement brocardée par les chansons huguenotes. Pierre Barbier et France Vernillat relèvent pour cette chanson que, «plutôt qu'un timbre, on trouve ici un rythme de “sauteuse auquel ont été adaptées les paroles. Le refrain semble faire référence à la Fête de l'Âne, célèbre mascarade où, comme la Fête des Fous, on tournait les rites en dérision». *Ibidem*.

Chansons contre les Huguenots

Quatre grosses bêtes
Font un Huguenot :
Calvin fait la tête,
Et Luther le dos,
Marot fait les fesses
Et Bèze le trou du c...
Lanturlu (bis).

Calvin est un homme
Très intelligent.
Il vient de Sodome
Prêcher contre Rome
Et les sottes gens.
Calvin n'aime pas les C...
Verdurette verduron,
Calvin n'aime pas les C...
... Mais les petits garçons !...

Calvin dans un tonneau pêhait
Son V... par le bondon sortait ;
Lors de toutes les femmes d'en rire
Et lui de s'écrier bien fort :
Que le diable qui vous fait rire
Puisse vous entrer dans le corps³² !

³² *Chansons contre les Huguenots* in Guy Breton, *La chanson satyrique de Charlemagne à de Gaulle, mille ans de chronique scandaleuse*, tome I, Paris, Librairie Académique Perrin, 1967, p. 97.

Chanson nouvelle sur la réjouissance des bons François à l'honneur du roy de France et de Navarre

Et se chante sur le chant :
Montmorancy, te souviens de Piene...

1595

1. Voicy la saison plaisante,
Florissante,
Que le beau printemps conduit ;
Voicy le soleil qui chasse
Froide glace,
Voicy l'esté qui le suit.

2. Voicy l'amoureux Zéphire
Qui souspire
Parmy les sentes des fleurs ;
Voicy Flora, sa mignonne,
Qui luy donne
Un baiser tout plein d'odeurs.

3. Voicy Pomona la belle
Qui près d'elle
Voit son amy Vertumnus ;
Voicy Vertumnus qui, d'aise,
La rebaise,
Mille fois le jour et plus.

4. Voicy Vénus Cythérée
Bien parée,
Qui tient Mars enamouré,
Ses graces et mignardises
Bien apprises
Des combats l'ont retiré.

5. Voicy du saint Mont-Parnasse
L'humble race
De Jupiter qui descend ;
Voicy toute ceste plaine
Desjà pleine
De son doux fruit plus récent.

6. Voicy des nymphes cent mille
A la file,
Qui sortent des eaux et bois,
Chantant toutes ensemble,
Ce me semble,
Le noble sang Bourbonnois.

7. Dieu vous gard', troupes gentilles,
Dieu gard' filles,
Dieu vous gard' toutes et tous.
De grâce où allez-vous, belles
Immortelles ?
S'il vous plaist, dites-le nous.

8. Nous allons chassant discorde,
En concorde
Maintenant ici vivons :
Nous t'offrons, à ta vaillance,

Roy de France,
Et Mars vaincu te livrons.

9. Roy généreux, franc et sage,
Ton partage
T'est si justement acquis
Que par l'Union perverse
Qui renverse
Jamais ne sera conquis.

10. Jouis donc des verds bocages
Et rivages,
Jouis des fruicts de nos champs.
Nous sommes de ton lignage
L'héritage
Malgré l'Espagnol meschant³³.

³³ *Chanson nouvelle sur la réjouyssance des bons françois à l'honneur de roy de France et de Navarre* in Leroux de Lincy, *Recueil de chants historiques français*, op. cit., p. 565-567.

Vive Henry, le beau soleil de France (...)

Vive, le beau soleil de France,
Paré d'honneur, de bonheur, de vaillance,
De piété, de clémence et de foi,
Vive le Roi !

Vive Henri, que Dieu défend et garde
Heureusement dessous sa sauvegarde,
Faisant ployer les mutins sous sa loi,
Vive le Roi !

Veuille o grand Dieu faire qu'en sa couronne,
La sainte paix reverdisse et fleuronne
Lors tous Français chanteront avec moi,
Vive le Roi³⁴ !

³⁴ Chanson *Vive Henry, le beau soleil de France* in Paul Mironneau, *Chansonnier Henri IV, op. cit.*, p. 49.

Vive Henry IV (version traditionnelle)

Vive Henri quatre,
Vive ce roi vaillant !
Ce diable à quatre
A le triple talent
De boire et de battre
Et d'être un vert galant.

Chantons l'antienne
Qu'on chant'ra dans mille ans,
Que Dieu maintienne
En paix ses descendants,
Jusqu'à ce qu'on prenne
La Lune avec les dents.

J'aimons les filles,
Et j'aimons le bon vin ;
De nos bons drilles
Voilà tout le refrain :
J'aimons les filles,
Et j'aimons le bon vin.

Moins de soudrilles
Eussent troublé le sein
De nos familles,
Si l'ligueux plus humain
Eût aimé les filles,
Eût aimé le bon vin³⁵.

³⁵ Chanson *Vive Henri IV (version traditionnelle)* in Michel de Lile et Philippe Auzou, *Chants et chansons populaires de la France*, volume I, Paris, Robert Ardant, 1978.

Vive Henri IV

Version de
La Partie de chasse de Henri IV

J'aimons les filles,
Et j'aimons le bon vin ;
De nos bons drilles
Voilà tout le refrain :
J'aimons les filles,
Et j'aimons le bon vin. }*bis*

Moins de soudrilles
Eussent troublé le sein
De nos familles,
Si l' Ligueux plus humain
Eut aimé les filles,
Eut aimé le bon vin. }*bis*

Vive Henri Quatre,
Vive ce Roi vaillant !
Ce Diable à quatre
A le triple talent
De boire, et de battre ;
Et, d'être un vert galant. }*bis*

Vive Henri Quatre,
Vive ce Roi vaillant³⁶.

³⁶ Chanson *Vive Henri IV* in Paul Mironneau, *Chansonnier Henri IV*, *op. cit.*, p. 104.

Chanson en langue béarnaise du temps de Jeanne d'Albret

I

Tau se cuta un aute au laz prene
Quy si pren ;
Tau se cuta un aute au laz prene
Quy si pren.

Tres hillas, laute maty,
Soletamen,
Anan prene hens un bosq
Esbatemen

II

Beras eran toutas tres
Uniquamen,
Et galantas toutas tres
A l'avenen.

III

L'una canta, l'aute [còos ?]
Polidamen ;
L'aute las florettas coelh
Magnomamen.

IV

Un monge à l'entorn de guy
Son repaus pren,
Qui s'esvelha à la cansô
Subitamen.

V

Ed escota los copplets
Tout douçamen ;
Et aud que parlan de Diu
Omnipoten

VI

Ed se lheba corrossa
Quand ag enten,
Et s'adressa à toutas tres,
En lor disen :

VII

Hilhetas, jo soy marrit,
Certanamen,
Que huganaudas voues etz,
Ta joenamen.

VIII

Praubetas ? vous vous damnatz
Ubertamen,
Si tau camys no lextatz

I

Tel se figure prendre un autre au piège
Qui s'y prend ;
Tel se figure prendre un autre au piège
Qui s'y prend.

Trois filles, l'autre matin,
Toutes seules,
Allèrent prendre dans un bois
Leurs ébats.

II

Belles étaient toutes trois
Uniquement
Et galantes toutes trois
A l'avenant.

III

L'une chanta, l'autre [applaudit ?]
Gentilement ;
L'autre les fleurs cueillait
Abondamment.

IV

Un moine à l'entour
Son repos prenait.
Il s'éveilla à la chanson,
Subitement.

V

Il écouta les couplets
Tout doucement,
Et entendit qu'elles parlaient de Dieu
Omnipotent.

VI

Il se leva en courroux
Quand il eut entendu,
Et s'adressa à toutes trois,
En leur disant :

VII

Fillettes, je suis marri,
Certainement,
Que vous soyez huguenotes,
Si jeunettes.

VIII

Pauvrettes, vous vous damnez
Ouvertement,
Si tel chemin vous ne laissez

Tout promptamen.

IX

Prenetz, prenetz los [condées ?]
Tan solamen,
Et pregatz Diu et los sans
Devotamen.

X

Las hilhas agoran n...³⁷
En lo vederen,
Mes après s'asseguran
Incontinen.

XI

L'una per toutas respon :
Pay reveren,
Vous etz, vous etz au camy
Da damnamen.

XII

Et no pas nous, autes no,
Qui puramen
Serivam Diù com nous a dat
Lo mandamen.

XIII

Vous sercatz en seul frances
Lo sauvamen
Et abusatz apres vous
La praube gen.

XIV

Era ana continuan
Son parlamen,
Et toqua los puns quy on
En differen.

XV

Lo monge enten sas rasoos
Et las compren,
Et à la hilha respon
Finalement :

XVI

Hilha, se que vous disetz
Venecut me ren,
Car vous disetz la vertat
Tout claramen.

XVII

Mes lexarey jo l'habit

Tout promptement.

IX

Prenez, prenez le [chapelet ?]
Tant seulement,
Et priez Dieu et les saints
Dévotement.

X

Les filles s'effrayèrent
En le voyant,
Mais après elles se rassurèrent
Incontinent.

XI

L'une pour toutes répond :
Père Révérend,
Vous êtes, vous êtes dans le chemin
De la damnation.

XII

Et non pas nous autres, non,
Qui avec pureté
Servons Dieu comme il nous en a donné
Le commandement.

XIII

Vous cherchez en vous seuls
Le sauvement,
Et abusez après vous
Les pauvres gens.

XIV

Elle allait continuant
Son discours,
Et toucha les points qui sont
En différend.

XV

Le moine entend ses raisons
Et les comprend,
Et répond à la fille
Finalement.

XVI

Fille, ce que vous dites
Vaincu me rend,
Car vous dites la vérité
Très-clairement.

XVII

Mais laisserais-je, moi, l'habit

³⁷ Mot illisible (note de l'éditeur)

La promptamen,
Quy no ey per me neury
Aute moyen.

XVIII

Lexeu, disen toutas tres,
Tout a presen,
Per no torna james plus
A ton conven.

XIX

Et not' hassa cregnta no
Lo neurimen,
Car Diu y prouvedira
Seguramen.

XX

Et nous en so que poyram
Semblablement,
Te darame, segon sa ley,
Ajudamen.

XXI

Lo monge, quand ag audi,
Plus no aten,
Mes jetta suus los bruchôôs
Son vestimen.

XXII

A tau ho sehens y pensaa,
En un momen,
Remetut au dret camy
Lo reveren.

Tau se cuta un aute au laz prene
Quy si pren ;
Tau se cuta un aute au laz prene
Quy si pren.

Là promptement,
Moi qui n'ai pour me nourrir
D'autre moyen ?

XVIII

Laisse, dirent toutes trois
Tout à présent,
Pour ne retourner plus jamais
A ton couvent.

XIX

N'aie aucune crainte
Quant à ta nourriture,
Car Dieu y pourvoira
Assurément.

XX

Et nous, en ce que nous pourrons,
Semblablement,
Te donnerons, selon la loi,
Assistance.

XXI

Le moine, entendant cela,
Plus n'attend,
Mais jeta sur les broussailles
Son vêtement.

XXII

Ainsi fait, et sans y penser,
En un moment,
Au droit chemin fut remis
Le révérend.

Tel se figure prendre un autre au piège
Qui s'y prend ;
Tel se figure prendre un autre au piège
Qui s'y prend³⁸.

³⁸ Anonyme, «Chanson en langue béarnaise du temps de Jeanne d'Albert» in *Bulletin de la société de l'Histoire du Protestantisme Français*, Paris, 1868, volume XVII, pp. 477-480.

Annexe IV : Le Dodécacorde

CLAUDIN LE JEUNE.

PSALME CXXXVIII.

Dodécacorde, 1598.

Dessus.

Cinquième.

Haute-contre.

Basse-contre.

Taille.

Piano ou orgue.

-prits, que de tous mes es - prits Ton
 es - prits, que de tous mes es - prits Ton los
 es - prits, mes es - prits Ton los et
 Il faut que de tous mes es - prits Ton los
 de tous mes es - prits

los et prix, Ton los et prix l'e - xalt'
 et prix l'exalt' et pri - se, l'exalt' et
 prix l'e-xalt' et pri - se, Ton los et prix - l'e -
 et prix l'e - xal - te Ton los et prix. l'e -
 Ton los et prix l'e -

et pri - - se; Deuant les grands, de-uant
 pri - - - se; Deuant les grands, deuant les
 -xalt' et pri - - se; Deuant les grands, me presen - -
 -xalt' et pri - - se; De-uant les, grands, de-uant les
 -xalt' et pri - - se; De - uant les

les grands me presen - ter Pour te chair -
 grands me pre-sen - ter Pour te chan - - ter,
 -ter, me pre - - sen - ter Pour te chan - - ter,
 grands me presen - ter Pour te chan - -
 grands me pre - sen - - ter

- - ter, Pour te chan - - ter, l'ay fait
 Pour te chan - - ter, Pour te chan - - ter, l'ay fait
 Pour te chan - - ter, te chan - - ter, l'ay
 - ter, our te chan - - ter, te chan - ter, l'ay
 Pour te chan - ter, l'ay

em - pri - se. En ton saint
 em - pri - se. En ton saint tem - pl'ado-re-ray, a-
 fait em - pri - se. En ton saint templ'a - do-re-ray,
 fait em - pri - se. En ton saint templ'a - do-re-ray,
 fait em - pri - se. En ton saint

templ' a - do-re-ray, En ton saint templ' a - do-
 -do-re-ray, En ton saint templ' a - do - re-
 a - do - re - ray, En ton . saint tem-
 En ton saint tem - pl' a - do-re-ray, a - do - re - ray,
 templ' a - do - - re - - ray,
 En ton saint templ' a - do-re-ray, En ton saint templ' a - do-
 -do-re-ray, En ton saint templ' a - do - re-
 a - do - re - ray, En ton . saint tem-
 En ton saint tem - pl' a - do-re-ray, a - do - re - ray,
 templ' a - do - - re - - ray,

- re - ray, Ce-le-bre - ray T re-nommé -
 - ray, Ce - le-bre-ray Ta re-nom-mé-e, Ce-le-bre-
 - - - - pl' a - do - re - ray, Ce - le-bre - ray Ta
 Ce-le-bre - ray Ta re-nom - mé - e,
 Ce - le - - bre - - ray Ta re - nom -
 Ce-le-bre-ray Ta re-nommé -
 Ce-le-bre-ray Ta re-nommé -
 Ce-le-bre-ray Ta re-nommé -

e, Ce-le-bre-ray Ta re-nom-mé-e, Ta re-
 -ray, Ce-le-bre-ray Ta re-nommé-e, Ta
 re-nom-mé-e, Ce-le-bre-ray Ta renommé-e, Ta re-nom-
 Ce-le-bre-ray a re-nommé-e,
 -mé-e, Pour

-nom-mé-e, Pour l'amour de ta grand' bon-té Et
 re-nommé-e, Pour l'amour de ta grand' bon-té
 -mé-e, Pour l'amour de ta grand' bon-té
 Pour l'amour de ta grand' bon-té Et
 l'a-mour de ta grand' bon-té

fe - au - té, Et fe - au - té, Et fe - au - té Tant
 Et fe - au - té, Et fe - au -
 Et fe - au - té, fe - au - té, Et fe - au - té Tant
 fe - au - té, Et fe - au - té Tant
 Et fe - au - té Tant
 Et fe - au - té Tant

es - ti - mé - e, Tant es - ti - mé - e.
 - té Tant es - ti - mé - e.
 es - ti - mé - e, Tant es - ti - mé - e.
 es - ti - mé - e, Tant es - ti - mé - e.
 es - ti - mé - e.
 es - ti - mé - e.

On quitte les psaumes liés au culte. On note ici la variété et la richesse de l'écriture. Le compositeur use à la fois du style contrapuntique, avec de nombreux jeux d'imitations et des entrées rapprochées, et du style syllabique, homorythmique à certains moments importants, mettant en valeur des mots bien définis. La musique reste ainsi toujours au service du texte. Dans la première phrase, par exemple, sur «tous», les jeux rythmiques en syncope permettent de mettre l'accent sur ce mot en particulier. De la même façon, «devant» est mis en lumière par des entrées rapprochées. On relève aussi l'ornementation sur certains mots capitaux : «grand» en une phrase ornementale ascendante ; le mot «amour» est mis en valeur au supérior par un saut de quarte ascendant. L'expressivité est induite aussi par des jeux de retards sur des notions importantes : «en ton saint temple» est ainsi mis en relief. Les passages en homorythmie produisent le même effet à la fin du texte, tout en variant l'écriture : «l'amour de ta grand bonté» ou «tant estimé», ceci afin de rendre le texte intelligible.

Sources et bibliographie

I- SOURCES MANUSCRITES :

a) Bibliothèque nationale de France

Site Richelieu : Département des Manuscrits :

NAF (Nouvelle acquisition française) 20031, Recueil de pièces originales sur l'histoire de France, Années 1601-1669.

NAF 17629-17630, Comte Tanneguy Leveneur de Tillières, *Mémoires portant principalement sur les règnes de Henri IV et de Louis XIII.*

NAF 21744, Comptes de l'Ecurie du roi pour les années 1509, 1513, 1521, 1583, 1589, 1610.

NAF 21205, Comptes de l'Ecurie du roi Henri IV (1597). XVI^e siècle.

Manuscrit Français 12616, *Chansonnier dit de Maurepas (1389-1641).*

Manuscrit Français 15057, *Listes de ballets.*

Manuscrit Français 25515, *Recueil des plus excellents ballets de ce temps*, Paris, Toussaint du Bray, 1612.

Manuscrit Français 24352 à 24357, *Vers de ballets, copiés pour la plupart dans les recueils des poètes du temps de La Vallière.*

Site de l'Arsenal :

Fonds Français 3680 Fol 185, *extraict (ajouté) de la vye du roy Henry le Grand, roy de France et de Navarre.*

b) Archives départementales des Pyrénées-Atlantiques

Cours et Juridictions, Série B

- chambre des comptes de Pau, B 17, 21, 30, 42, 46, 47, 99, 111, 134, 139, 143, 157, 163, 167, 175, 189.

- chambres des comptes de Nérac, B 2322, 2340, 2354, 2400, 2457, 2477, 2593, 2606, 2628, 2634, 2889, 2896, 2916, 2993, 3040, 3048, 3050, 3051, 3052, 3173.

Titres de familles, notaires et tabellions, communes et municipalités, corporation d'art et métiers, Série E

- fonds des notaires, E.1639.

II- SOURCES IMPRIMEES³⁹ :

a) Les Bourbons et leurs contemporains

AUBIGNE (Agrippa Mécodore d'), *Œuvres Complètes*, Paris, Alphonse Lemerre, 1873-1892, 6 volumes.

AUBIGNÉ (Agrippa Mécodore d'), *Histoire Universelle*, André Thierry (éd.), Genève, Droz, 1981-2000, 11 tomes.

BASSOMPIERRE (François de), *Mémoires du Maréchal de Bassompierre contenant l'histoire de sa vie et de ce qui s'est fait de plus remarquable à la cour de France pendant*

³⁹ Les éditions des références mentionnées ici ne sont pas toutes celles d'origine, nous avons préféré faire figurer ici les ouvrages et les éditions consultés.

- quelques années*, Cologne, 1665. Reprint Paris, Foucault, 1822, volume I, coll. «Collection des mémoires relatives à l'histoire de France», par Claude-Bernard Petitot, deuxième série, tome XX.
- BASSOMPIERRE (François de), *Nouveaux mémoires du maréchal de Bassompierre*, Paris, Edition Hénault, 1801. Reprint Paris, éditions Hénault, 1803.
- BASSOMPIERRE (François de), *Journal de ma vie : Mémoires du Maréchal de Bassompierre*, Paris, Jules Renouard, 1870.
- BENEVENT (Jérôme de), *Paraphrase sur le VIII et dernier livre de 'La Politique' d'Aristote*, Heuqueville, Paris, 1621.
- BETHUNE (Maximilien de, duc de Sully), *Les oeconomies royales*, (fin en 1612), Amsterdam, 1725. Reprint, Paris, Klincksieck, 1988.
- BETHUNE (Maximilien de, duc de Sully), *Sages et royales œconomies d'état, suivies d'un réfutation contemporaine inédite*, coll. «Nouvelle Collection des mémoires pour servir à l'histoire de France depuis le XIIIe jusqu'à la fin du XVIIIe siècle précédées de notices pour caractériser chaque auteur de mémoire et son époque, suivies de l'analyse des documents historiques qui s'y rapportent», Joseph François Michaud et Jean Joseph François Poujoulat (dir.) ; Paris, chez l'Editeur de commentaire analytique du code civil, 1838.
- BETHUNE (Maximilien de, duc de Sully), *Mémoires*, présentés et annotés par Louis Raymond Lefèvre, [Paris], Gallimard, 1942.
- BOURBON (Henri de), *Lettres missives du roi de Navarre*, Berger de Xivrey (éd.), Paris, Imprimerie Royale, vol.5, p. 1843-1876, 9 volumes.
- BOURDEILLES, (Pierre de, seigneur de Brantôme), *Œuvres complètes*, Paris, Ludovic Lalanne, 1864-1882.
- BOURDEILLES, (Pierre de, seigneur de Brantôme), *Recueil des dames, poésie et tombeaux*, Paris, Gallimard, 1991.
- CASTIGLIONE (Baldassarre de), *Le livre du courtisan*, Lyon, François Luste, 1538. Reprint Paris, Edition Gérard Lebovici, 1987.
- CAUMONT (Jacques Nompar de, duc de La Force), *Mémoires authentiques*, Paris, Charpentier, 1843.
- CERIZIERS (abbé René de), *Eloge d'Anne d'Autriche*, Paris, Angot, 1661.
- CHERBURY (Edouard Lord Herbert de), *Mémoires, traduits pour la première fois en français par le comte de Baillon*, Paris, Techener, 1863.
- COCHARD (Nicolas-François), *Séjours d'Henri IV à Lyon pendant les années 1564, 1574, 1595 et 1600, suivis des anecdotes les plus remarquables de sa vie*, Lyon, Millon jeune, 1827.
- L'ESTOILE (Pierre de), *Journal pour le règne de Henri III (1574-1589)*, Paris, Gallimard, 1947.

- L'ESTOILE (Pierre de), *Journal du règne d'Henri IV, roi de France et de Navarre*, La Haye, les frères Vaillant, 1741. Reprint, [Paris], Gallimard, 1958, 3 tomes.
- L'ESTOILE (Pierre de), *Journal de L'Estoile pour le règne de Henri IV et le début du règne de Louis XIII*, Louis-Raymond Lefèvre, André Martin (éd.), Paris, Gallimard, coll. «Collection Mémoires du passé pour servir au temps présent», 1948-1960.
- L'ESTOILE (Pierre de), *Mémoires-Journaux, 1574-1611*, Paris, Tallandier, 1982.
- FERRIERE (Hector de La, (éd.)), *Lettres de Catherine de Médicis*, tome II, 1563-1566, Paris, Imprimerie nationale, 1885.
- GRENAILLE (François de), *Les Plaisirs des Dames, dédiés à la Reyne de la Grande Bretagne*, Paris, Gervais Clousier, 1641.
- HEROARD (Jean), *Journal de Jean Héroard sur l'enfance et la jeunesse de Louis XIII (1601-1628)*, Paris, Firmin-Didot, 1868, 2 volumes.
- HEROARD (Jean), *Journal de Jean Héroard, médecin de Louis XIII*, Madeleine Foisil, (dir.), publication du Centre de Recherches sur la Civilisation de l'Europe Moderne (séminaire de Pierre Chaunu), Paris, Fayard, 1989, 2 tomes.
- HURAUULT (Philippe), *Mémoires*, Nouvelle Collection des mémoires pour servir à l'histoire de France depuis le XIII^e jusqu'à la fin du XVIII^e siècle précédées de notices pour caractériser chaque auteur de mémoire et son époque, suivies de l'analyse des documents historiques qui s'y rapportent, Joseph François Michaud et Jean Joseph François Poujoulat (dir.) ; Paris, chez l'Editeur de commentaire analytique du code civil, 1838.
- LABE (Louise), *Œuvres*, Breghot du Lut (éd.), Lyon, Durant et Perrin, 1824.
- LOMENIE (Henri-Auguste de), *Mémoires du comte de Brienne*, Amsterdam, 1720. Reprint A. Petitot (éd.), Paris, Foucault, 1824.
- LORET (Jean), *La Muse historique ou recueil des lettres en vers contenant les nouvelles du temps*, [s.l.], chez P. Jannet, libraire, 1857, tome I (1650-1654).
- LOUIS XIV, *Mémoires pour l'instruction du Dauphin*, 1661, Charles Dreyss (éd.), Paris, Didier, 1860, 2 volumes.
- MACHIAVEL (Nicolas), *Le Prince et autres textes (1515)*, Paris, Union Générale d'Éditions, coll. «Collection 10-18», 1962.
- MALHERBE (François), *Œuvres (poésies et lettres)*, Paris, Charles Chappellain, 1631. Reprint Paris, Gallimard, 1971.
- MALHERBE (François), *Poésies*, Collection des auteurs classiques français et latins, Paris, Didot, 1797.
- MALHERBE (François de), *Lettres*, Paris, J.-J. Blaise, 1822.
- MAROLLES (Michel de, abbé de Villeloin), *Mémoires*, Amsterdam, [s.n.], 1755, 3 tomes.

MATTHIEU (Jean-Baptiste), *Histoire de Louys XIII roy de France et de Navarre*, Paris, 1631.

MOTTEVILLE (Françoise de), *Mémoires de Mme de Motteville (1615-1689)*, Paris, Foucault, coll. «Collection des Mémoires relatifs à l'Histoire de France», 1824.

ORLEANS (Anne Marie Louise d'), *Mémoires de Mademoiselle de Montpensier, fille de Gaston d'Orléans, frère de Louis XIII Roi de France, (1627-1693) volume I*, Amsterdam, J. Wetstein & G. Smith, 1735.

ORLEANS (Gaston duc d'), *Mémoires contenant ce qui s'est passé en France de plus considérable depuis l'an 1608 jusqu'en 1636*, [s. l.], 1685. Reprint, Clermont-Ferrand, Paleo, coll. «Sources de l'histoire de France : Louis XIII», 2004.

PALMA CAYET (Pierre Victor), *Chronologie septenaire contenant l'histoire de la paix entre les roys de France et d'Espagne et les choses les plus mémorables advenues depuis la paix faicte à Vervins, le 2 mai 1598 jusques à la fin de l'an 1604*, Paris, Jean Richer, 1605. Reprint. Nouvelle Collection des mémoires pour servir à l'histoire de France depuis le XIIIe jusqu'à la fin du XVIIIe siècle précédées de notices pour caractériser chaque auteur de mémoire et son époque, suivies de l'analyse des documents historiques qui s'y rapportent, Joseph François Michaud et Jean Joseph François Poujoulat (dir.) ; Paris, chez l'Editeur de commentaire analytique du code civil, 1838.

PASQUIER (Nicolas), *Lettres*, Paris, 1623, in-12.

PAULE DE CLERMONT (François de), *Mémoires*, Paris, J.F. Michaud et J.-J.-F. Poujoulat, Editeurs du Commentaire Analytique du Code Civil, 1838.

PLESSIS (Armand Jean du), Cardinal de Richelieu, *Mémoires*, Paris, Editions Henri Laurens, 1908-1931.

PORTE (Pierre de la), *Mémoires de P. de la Porte, premier valet de chambre de Louis XIV: contenant plusieurs particularités des règnes de Louis XIII et de Louis XIV*, volume 59 de la *Collection des Mémoires Relatifs à l'Histoire de France : depuis l'avènement de Henri IV jusqu'à la paix de Paris conclue en 1763*, Paris, Foucault, 1827.

RABELAIS (François), *Œuvres complètes*, édition établie, annotée et préfacée par Guy Demerson, Paris, Editions du Seuil, 1973.

RAUCOU (Anaïs de, dit Bazin), *La cour de Marie de Médicis, mémoires d'un cadet de Gascogne, 1615-1618*, Paris, A. Mesnier, 1830.

RONCARD (Pierre de), *Œuvres choisies*, avec des notes explicatives du texte et une notice biographique par Paul L. Jacob, Paris, Garnier frères, 1841.

RONCARD (Pierre de), *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, 1950, 2 tomes.

SAINCT-GELAYS (Mellin de), *Œuvres poétiques de Mellin de S. Gelais*, Lyon, 1574.

SCEVE (Maurice), *Œuvres poétiques complètes*, Paris, Hans Staub, 1970.

TALLEMANT DES REAUX (Gédéon), *Historiettes*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, édition établie et annotée par Antoine Adam, 1960, 2 tomes.

VALOIS (Marguerite de), *Mémoires et autres écrits de la reine Margot* Liège, J.F. Bronckart, 1713. Reprint Yves Cazaux (éd.), Paris, Mercure de France, 1971.

VALOIS (Marguerite de), *Correspondance 1569-1614*, Eliane Viennot (Ed.), Paris, Honoré Champion, 1998.

VOITURE (Vincent), *Œuvres de Monsieur de Voiture contenant ses lettres et ses poésies, avec l'Histoire d'Alcidalis et de Zelide*, Paris, David Le Jeune, 1747.

b) La musique et les arts au temps des Bourbons

Apologie de la Jeunesse, sur le fait et honneste recreation des danses. Contre les calomnies de ceux qui les blasment, 1572.

«Chanson en langue béarnaise du temps de Jeanne d'Albret» in *Bulletin de la Société de l'Histoire du Protestantisme Français*, Paris, 1868, p. 477-480.

Discours de l'entrée du tres grand, tres chrestien, tres magnanime et victorieux prince Henri III roy de France et de Navarre en fa bonne ville de Lyon, le IIII Septembre l'an M.D.X.CV.

Discours de la joyeuse et triomphante entrée de Henry IV faicte en sa ville de Rouen le mercredi seizième jour d'Octobre 1596.

Discours de l'entrée faicte par Henry IIII et tres illustre princesse Marie de Médicis en leur ville de Caen au mois de Septembre 1603.

Discours de l'ordre tenu par les habitants de la ville de Rouen à l'entrée du Roy notre sire.

BATAILLE (Gabriel), *Airs de différents auteurs mis en tablature de luth*, Paris, Pierre Ballard, 1614.

BATAILLE (Gabriel), *Airs de différents auteurs mis en tablature de luth*, Paris, chez Pierre Ballard, 1615.

BATAILLE (Gabriel), *Livre d'airs de cour de différents auteurs*, Paris, Pierre Ballard, 1626.

BOISEUL (Jean), *Traité contre les danses*, La Rochelle, 1606.

BRENET (Michel), «Deux comptes de la Chapelle-Musique des rois de France». *Sammelbande der internationalen*, tome VI, Leipzig, Breitkopf et Hartel, 1904-1905, p. 1-31.

CACCINI (Giulio), *Le Nuove musiche* (Florence, 1602) et *Nuove musiche e nuova maniera di scriverle* (Florence, 1614), Jean-Philippe Navarre (éd.), Paris, Cerf, 1997.

CAHUSAC (Louis de), *La danse ancienne et moderne ou traité historique de la danse*, La Haye, 1754. Reprint Paris, Editions Desjonquières, coll. «XVIIIe siècle», 2004.

CAROSO DA SERMONETA (Fabritio), *Il Ballarino*, Venezia, Francesco Ziletti, 1581.

COYSSARD (Père), *Hymnes Sacrez et Odes Spirituelles*, Anvers, Trognèse, 1600.

DANEAU (Lambert), *Traité des danses*, Genève, F. Estienne, 1579.

DESCARTES (René), *Abrégé de musique, Compendium musicæ*, (1618) traduction de Frédéric de Buzon, Paris, PUF, 1987.

DUFOURCQ (Norbert), «Deux quittances inédites» in *Revue de Musicologie*, XL/ 116, Paris, Société française de Musicologie, 1957, p. 205-206.

GANTEZ (Anibal), *L'Entretien des Musiciens*, Auxerre, Chez Jacques Bouquet, 1643. Reprint Paris, L'Harmattan, 2000.

GARASSE (François), *La Royale Reception de leurs majestez très chrestiennes en la ville de Bourdeaus, ou le Siècle d'or ramené par les alliances de France et d'Espagne...*, Bourdeaus, Simon Millanges, 1615.

GOBERT (Thomas), *Paraphrase des Pseaumes de David en vers françois, par Messire Antoine Godeau, esvêque de Grasse et Vence*, Paris, Le Petit, 1676.

GUEDRON (Pierre), *Airs de Cour à quatre et cinq parties de Pierre Guédron, Compositeur en musique de la Chambre du Roy*, Paris, Pierre Ballard, 1602.

GUEDRON (Pierre), *Airs de Cour à quatre et cinq parties de Pierre Guédron, Maître et compositeur de la Chambre du Roy*, Paris, Pierre Ballard, 1608.

GUEDRON (Pierre), *Second Livre d'Airs de Cour à quatre et cinq parties par Pierre Guédron, Maître et Compositeur de la musique de la Chambre du Roy*, Paris, Pierre Ballard, 1612.

GUEDRON (Pierre), *Troisième livre d'airs de cour à 4 et 5 parties*, Paris, chez Pierre Ballard, 1617.

GUEDRON (Pierre), *Quatrième Livre d'Airs de Cour à quatre et cinq parties par Pierre Guédron, Intendant des Musiques de la Chambre du Roy et de la Reyne Mère*, Paris, Pierre Ballard, 1618.

GUEDRON (Pierre), *Cinquième Livre d'Airs de Cour à quatre et cinq parties par Pierre Guédron, Intendant des Musiques de la Chambre du Roy*, Paris, Pierre Ballard, 1620.

HEDELIN d'AUBIGNAC (François), *La pratique du théâtre. Ouvrage très-necessaire à ceux qui veulent s'appliquer à la composition des Poëmes Dramatiques, qui les récitent en public, ou qui prennent plaisir d'en voir les représentations*, Amsterdam, Jean Frédéric Bernard, 1715.

LABORDE (Jean Benjamin de), *Essai sur la musique ancienne et moderne*, Paris, Imprimerie de Ph. D. Pierres, imprimeur ordinaire du roi, 1780.

LA TOUR D'ALBENAS (Bérenger de), *La Choréide, autrement Louenge du Bal aux Dames*, Lyon, J. de Tournes, 1556.

LAUZE (François de), *Apologie de la danse et la parfaicte methode de l'enseigner tant aux Cavaliers qu'aux dames*, fac-similé de l'édition de 1623, Genève, Minkoff, 1977.

LA VALLIERE, *Ballets, opéras et autres ouvrages lyriques, par ordre chronologique depuis leur origine*, Paris, CL. J. Baptiste Bauche, 1760.

Le carousel des pompes et magnificences faictes en faveur du mariage du Tres-Chrestien Roy Loys XIII avec Anne Infante d'Espagne le 5, 6 et 7 d'avril 1612 en la place royalle à Paris, Lyon, C. Cayne, 1612.

MATTHIEU (Pierre), *L'Entrée de très grand, très chrétien et très magnanime et victorieux prince Henri IV en sa bonne ville de Lyon, le 4 septembre 1595*, Lyon, 1595.

MENESTRIER (Claude-François), *Le Temple de la Sagesse*, Lyon, P. Guillimin, 1663.

MENESTRIER (Claude-François), *Des représentations en musique anciennes et modernes*, Paris, 1681. Reprint Genève, Minkoff Reprint, 1972.

MENESTRIER (Claude-François), *Des ballets anciens et modernes selon les règles du théâtre*, Paris 1682. Reprint Genève, Minkoff Reprint, 1972.

MERSENNE (Marin), *Harmonie Universelle contenant la théorie et la pratique de la musique, Livre Septiesme des Instruments de percussion*, Paris, S. Cramoisy, 1636. Reprint Paris, Editions du CNRS, édition fac-similé par François Lesure, 1963.

MOULINIE (Etienne), *Avertissement des Meslanges de sujets chrestiens*, Paris, Sanlecque, 1657.

PARRAN (Antoine), *Traité de la musique théorique et pratique. Contenant les préceptes de la composition*, Paris, 1639. Reprint Genève, Minkoff Reprints, 1972.

PURE (Michel de), *Idée des spectacles anciens et nouveaux*, Paris, p. Brunet, 1668. Reprint Genève, Minkoff reprint, 1972.

Reception des très-chrestien, très-iuste, très-victorieux Louys XIII Roy de France et de Navarre, premier Comte et Chanoine de l'Eglise de Lyon, et très-chrestienne, très-auguste et très-vertueuse Royne Anne d'Autriche, par Messieurs les Doyen, Chanoines et Comtes de Lyon, en leur Cloitre et Eglise le IX decembre 1622. A Lyon, par Jacques Roussin, 1623.

SAINT-HUBERT (Nicolas de), *La manière de composer et faire réussir les ballets*, Paris, Fr. Targa, 1641. Reprint Genève, Editions Minkoff, 1993.

SALETTE (Arnaud de), *Los psalmes de David metuts en rima bernesa*, édition réalisée par Robert Darrigrand, Orthez, Per Noste, 1983.

SHAKESPEARE (William), *Œuvres Complètes*, Paris, Firmin Didot, 1869.

TABOUROT (Jehan) (pseudo Thoinot ARBEAU), *Orchésographie*, Langres, J. Des Preys, 1596. Reprint Genève, Slatkine reprints, 1970.

THIARD (Pontus de), *Solitaire second ou Prose de la musique*, Lyon, Jean de Tournes, 1555.

THOMAS (Arthus), *De la vie d'Appollonius Tyanéen*, traduite du grec de Philostrate en français par Blaise de Vigenère, enrichie d'amples commentaires par Arthus Thomas, Sieur d'Embry, Paris, Guillemont, 1611.

TIERSOT (Julien), *Lettres de musiciens écrites en français, du XV^e au XX^e siècle*, Turin, Bocca Frères, 1924-1937.

Traicté des Danses. Auquel il est monstré que les danses sont accessoires de paillardise, et par ainsi que d'icelles ne doit estre aucun usage entre les Chrestiens Paris, Thomas Chesneau, 1564.

TRICHET (Pierre), *Traité des instruments de musique* (vers 1640), publié avec une introduction et des notes par François Lesure, Neuilly-sur-Seine, Société de musique d'Autrefois, 1957.

TUCCARO (Archange), *Trois dialogues de l'exercice de saulter et voltiger en l'air*, Paris, Claude de Monstroeil, 1599.

VERDIER (Claude du), *Le Luth*, 1585.

c) **Ouvrages généraux sur l'époque**

ARCHON (Louis Abbé d'), *Histoire de la Chapelle des Rois de France*, Paris, Nicolas Le Clerc et Pierre-Augustin, Le Mercier, 1704.

BARDIN (Pierre), *Le Lycée du Sieur Bardin, ou en plusieurs promenades, il est traité des connaissances, des actions et des plaisirs d'un honneste homme*, Paris, Jean Camusat, 1632.

BINET (Etienne, pseudonyme de René François), *Essay des Merveilles de la Nature et des plus nobles artifices, pièce très nécessaire à tous ceux qui font profession d'éloquence*, Rouen, Jean Osmont, 1626.

BOULLILOUD DE MERMET (Louis), *De la Corruption du goust dans la musique françoise*, Lyon, imprimerie A. Delaroche, 1746.

CALVIN (Jean), *Institution de la religion chrestienne* (1541). Reprint Paris, Belles Lettres, 1936.

CALVIN (Jean), *Des Scandales qui empeschent aujourdhuy beaucoup de gens de venir à la pure doctrine de l'Evangile et en desbauchent d'autres*, Genève, J. Crespin, 1550.

CHAPPUZEAU (Samuel), *Le théâtre françois*, Lyon, Michel Mayer, 1674. Reprint Paris, Jules Bonnassies, 1875.

FARET (Nicolas), *L'honneste homme ou l'art de plaire à la cour*, Paris, Toussaincts du Bray, 1630.

FENELON, (François de Salignac de La Mothe) *De l'éducation des filles* (1687), Paris, Hachette, 1920.

JOUVANCY (Joseph de), *De la manière d'apprendre et d'enseigner*, traduit du latin par H. Ferté, Paris, Hachette, 1882

LANCRE (Pierre de), *The Geneva Bible* (1560), *fac-similé* University of Wisconsin Press, 1969.

LAVAL (Antoine de), *Desseins de professions nobles et publiques*, Paris, 1612.

MARANDE (Léonard), *Iugement des actions humaines*, Paris, Claude Cramoisy, 1624.

MOYNE (Pierre Le), *De l'Art de régner*, Paris, S. Cramoisy et S. Mabre-Cramoisy, 1665.

OROUX (Etienne, Abbé), *Histoire ecclésiastique de la cour de France, où l'on trouve tout ce qui concerne l'histoire de la chapelle et des principaux officiers ecclésiastiques de nos rois*. Paris, imprimerie royale, 1776-1777, 2 volumes.

PARIS (Père Yves de), *Les Morales chrestiennes*, Paris, Denis Thierry, 1643.

PEYRAT (Guillaume du), *Antiquités ecclésiastiques de la Chapelle royale*, Paris, 1645.

SENAULT (François, père), *De l'usage des Passions*, Paris, Veuve Jean Camusat, 1641.

III- ETUDES IMPRIMEES :

a) Les Bourbons et leurs contemporains

AVEZOU (Laurent), «Les deux reines» in *Anne d'Autriche, infante d'Espagne et reine de France*, Chantal Grell (dir.), Paris, Perrin, 2009, p. 323-348.

BABEAU (Albert), *Henri IV à Troyes*, Troyes, imprimerie Dufour-Bouquot, 1879.

BABELON (Jean-Pierre), *Henri IV*, [Paris], Fayard, 1982.

BABELON (Jean-Pierre), «Nérac, paradis païen» in *Historama spécial*, n° 10, Paris, Historama, Histoire magazine, 1989, p. 20-27.

BAILLY (Auguste), *Richelieu*, Paris, A. Fayard et Cie, 1934.

BALZAC (Honoré de), *Etude philosophique, Sur Catherine de Médicis*, publié entre 1830 et 1842, avant de recevoir sa forme complète en 1846. Paris, Editions Gallimard, coll. «Collection de la Pléiade», 1980.

BARBICHE (Bernard), «Marie de Médicis, reine régnante, et le Saint-Siège : agent ou otage de la réforme catholique ?» in *Le "siècle" de Marie de Médicis*, Actes du Séminaire de la Chaire Rhétorique et Société en Europe (XVI^e-XVII^e siècles) du Collège de France sous la direction de Marc Fumaroli de l'Académie française, Françoise Graziani et Francesco Solinas, Alessandria, Edizioni dell'orso, 2003, p. 41-56.

BARBICHE (Bernard), «L'histoire de Marie» in *Marie de Médicis, un gouvernement par les arts*, Paolo Bassini Pacht, Thierry Crépin Leblond, Nicolas Sainte Fare Garnot, Francesco Solinas, (dir.), Paris, Somogy éditions d'art, 2004, p. 23-26.

BASCLE de LAGREZE (Gustave), *Henri IV vie privée, détails inédits*, Paris, Firmin-Didot, 1885.

BASSANI PACT (Paola), «Marie de Médicis et ses artistes» in *Le "siècle" de Marie de Médicis*, Actes du Séminaire de la Chaire Rhétorique et Société en Europe (XVI^e-XVII^e siècles) du Collège de France sous la direction de Marc Fumaroli de l'Académie française, Françoise Graziani et Francesco Solinas, Alessandria, Edizioni dell'orso, 2003, p. 81-94.

BATTIFOL (Louis), *Le Roi Louis XIII à vingt ans*, Paris, Calmann-Lévy éditeurs, 1910.

- BATTIFOL (Louis), *Le Louvre sous Henri IV et Louis XIII*, Paris, Calmann-Lévy éditeurs, 1930.
- BAYROU (François), *Henri IV le roi libre*. [Paris], Flammarion, 1994.
- BEAUSSANT (Philippe), *Louis XIV artiste*, Paris, Editions Payot & Rivages, coll. «Collection Petite Bibliothèque Payot» n° 548, 2005.
- BERDOU D'AS (Bernard), *Jeanne III d'Albret*, Anglet, Atlantica, 2002.
- BERTIERE (Simone), *Les deux régentes*, Paris, 1996. Reprint Paris, librairie générale française, coll. «Le livre de poche» n°14529, 1998.
- BLOCH-MICHEL (Antoine), «Chastillon de la Tour» in «*Recherches*» sur la musique classique, Paris, Edition A. et J. Picard et Cie, 1960, tome I, p. 8-29.
- BORDONOVE (Georges), *Les rois qui ont fait la France*, tome I: *Henri IV*, Paris, Pygmalion, Gérard Watelet, 1981.
- BOUCHER (Jacqueline), *La cour de Henri III*, Rennes, Ouest France, 1986.
- BOUTIER (Jean), DEWERPE (Alain) et NORDMAN (Daniel), *Un tour de France royal, le voyage de Charles IX (1564-1566)*, [Paris], Aubier, Collection historique dirigée par Maurice Agulhon et Paul Lemerle, 1984.
- BOYER (Ferdinand), «Giulio Caccini à la cour d'Henri IV (1604-1605). D'après les lettres inédites» in *La Revue Musicale*, VII/11 (1^{er} octobre 1926), Paris, p. 241-250.
- BUISSERET (David J.), «Les budgets d'Henri IV» in *Annales Economies Sociétés Civilisations*, 39^e Année, n° 1, Paris, Armand Colin, 1984, p. 30-34.
- CASTELOT (André), *Henri IV le passionné*, Paris, Perrin, 1986.
- CASTELOT (André), *Marie de Médicis, les désordres de la passion*, Paris, Perrin, 1995.
- CAZAUX (Yves), *Henri IV ou la grande victoire*, Paris, Albin Michel, 1977.
- CHAPPELL (Miles), «The artistic education of Maria de' Medicis» in *Le "siècle" de Marie de Médicis*, Actes du Séminaire de la Chaire Rhétorique et Société en Europe (XVI^e-XVII^e siècles) du Collège de France sous la direction de Marc Fumaroli de l'Académie française, Françoise Graziani et Francesco Solinas, Alessandria, Edizioni dell'orso, 2003, p. 13-26.
- CHEVALLIER (Pierre), *Louis XIII, roi Cornélien*, [Paris], Fayard, 1979.
- DARRIGRAND (Robert), «Arnaud de Salette» in *Le Béarn sous Jeanne d'Albret*, Exposition pour le 4^e centenaire de la publication des Psaumes béarnais 18 février, 31 mars 1983, Catalogue d'exposition, Bibliothèque Municipale de Pau, Per Noste, 1983, p. 79-90.
- DA VINHA (Mathieu), «Les Nyert, exemple d'une ascension sociale dans la Maison du Roi au XVII^e siècle» in *Dix-septième siècle*, 2002/1, n° 214, p. 15-34.
- DELUMEAU (Jean), «Henri IV» in *Les hommes d'Etat célèbres*, Mazenot Lucien (éd.), Paris, Edition d'art, 1971, tome 4, p. 40-49.

DESPLAT (Christian), «Jeanne d'Albret : un modèle d'éducation maternelle ?» in *Jeanne d'Albret et sa cour*, Actes du colloque international de Pau, Evelyne Berriot-Salvadore, Philippe Chareyre et Claudie Martin-Ulrich, (dir.), Paris, Honoré Champion, 2004, p. 457-499.

DUBOST (Jean-François), «Mise en perspective et bilan politique du règne» in *Anne d'Autriche, infante d'Espagne et reine de France*, Chantal Grell (dir.), Paris, Perrin, 2009, p. 40-109.

DUFOURCQ (Norbert), «A propos d'Eustache Du Caurroy» in *Revue de Musicologie*, n°95-96, Paris, Société française de musicologie, 1950, p. 94-108.

DUFOURCQ (Norbert), «François Eustache Du Caurroy (1549-1609) et son entourage familial et professionnel», in «*Recherches*» sur la musique classique, tome XXI, Paris, A et J Picard et Cie, 1983, p. 9-37.

DULONG (Claude), *Anne d'Autriche, mère de Louis XIV*, Paris, Perrin, 2000.

DUMAS (Alexandre), *Les Médicis*, 1844, Paris, Phénix éditions, 2000.

ERLANGER (Philippe), *La vie quotidienne sous Henri IV*, Paris, Hachette, 1958.

EVAIN (Aurore), «Les reines et princesses de France, mécènes, patronnes et protectrices du théâtre au XVI^e siècle» in *Patronnes et mécènes en France à la Renaissance*, Kathleen Wilson-Chevalier, (dir.), Saint-Etienne, Publications de l'Université, 2007, p. 59-99.

FOISIL (Madeleine), *La vie quotidienne au temps de Louis XIII*, [Paris], Hachette, 1992.

FOISIL (Madeleine), *L'enfant Louis XIII : l'éducation d'un roi (1601-1617)*, Paris, Perrin, 1996.

FUMAROLI (Marc), «Le siècle de Marie» in *Marie de Médicis, un gouvernement par les arts*, Paolo Bassini Pacht, Thierry Crépin Leblond, Nicolas Sainte Fare Garnot, Francesco Solinas, (dir.), Paris, Somogy éditions d'art, 2004, p. 19-21.

GADY (Alexandre), «Anne d'Autriche et Paris» in *Anne d'Autriche, infante d'Espagne et reine de France*, Chantal Grell (dir.), Paris, Perrin, 2009, p. 295-322.

GARRISSON (Janine), *Henri IV*, Paris, Seuil, 1984.

GARRISSON (Janine), *Les derniers Valois*, Paris, Fayard, 2001.

GARRISSON (Janine), *Catherine de Médicis, l'impossible harmonie*, Paris, Payot, 2002.

GIOANNI (Florence), *La société aristocratique française du XVI^{ème} siècle et la musique : le cas de Marguerite de Valois (1553-1615)*, thèse de Doctorat, Université François Rabelais de Tours. Lille, ANRT Diffusion, 1996.

GRITCHENKO (Marie-Hélène), *Catherine de Bourbon (1559-1604). Influence politique, religieuse et culturelle d'une princesse calviniste*, Paris, Honoré Champion, 2009.

GUILLO (Laurent), *Pierre I Ballard et Robert III Ballard, imprimeurs du roy pour la musique (1599-1673)*, Sprimont, Mardaga, 2003, 2 volumes.

- HERITIER (Jean), *Catherine de Médicis*, Paris, Librairie Académique Perrin, 1985.
- HIMELFARB (Hélène), «L'apprentissage du mécénat royal : le futur Louis XIII face aux arts dans le journal d'Héroard pour l'an 1608» in *L'âge d'or du Mécénat (1598-1661)*, Colloque International du CNRS (mars 1983), Paris, Editions du CNRS, 1985, p. 25-36.
- JACQUOT (Jean), «La reine Henriette Marie et l'influence française dans les spectacles à la cour de Charles I^{er}» in *Les Cahiers de l'association internationale des études françaises* n° 9, Paris, Association internationale des études françaises, 1957, p. 128-160.
- JOHNSON (Géraldine A.), «Marie de Médicis : mariée, mère, méduse» in *Royaume de Fémynie : pouvoirs, contraintes, espaces de liberté des femmes, de la Renaissance à la Fronde*, Kathleen Wilson-Chevalier et Eliane Viennot (dir.), Paris, Honoré Champion, 1999, p. 103-120.
- KERMINA (Françoise), *Jeanne d'Albret, la mère passionnée d'Henri IV*, Paris, Perrin, 1998.
- KERMINA (Françoise), *Marie de Médicis : reine, régente et rebelle*, Paris, Librairie Académique Perrin, 2010.
- KLEINMAN (Ruth), *Anne d'Autriche*, Paris, Arthème Fayard, 1993.
- LAFAYETTE (Marie-Madeleine de), *La Princesse de Clèves*, Paris, Librairie Générale Française, 1999.
- LYMAN ROELKER (Nancy), *Jeanne d'Albret Reine de Navarre 1528-1572*, Paris, Imprimerie nationale, 1979.
- MAMONE (Sara), «L'eredita Medici» in *Le siècle de Marie de Médicis*, Actes du Séminaire de la Chaire Rhétorique et Société en Europe (XVI^e-XVII^e siècles) du Collège de France sous la direction de Marc Fumaroli de l'Académie française, Françoise Graziani et Francesco Solinas, Alessandria, Edizioni dell'orso, 2003, p. 27-39.
- MARIEJOL (Jean Hyppolite), *Le mariage d'Henri IV et de Marie de Médicis*, Lyon, Imprimerie Audin et Cie, 1924.
- MARROW (Deborah), *The art Patronage of Maria de' Medici*, Ann Arbor, UMI, 1982.
- MASSIP (Catherine), «L'éducation musicale de Louis XIV 1638-1660 » in *Le prince et la musique les passions musicales de Louis XIV*, Co-édition CMBV, Mardaga, 2009, p. 33-48.
- MAZOUER (Charles, Ed.), *L'âge d'or de l'influence espagnole. La France et l'Espagne à l'époque d'Anne d'Autriche, 1615-1666*, Actes du 20^e colloque du C.M.R 17 placé sous le patronage de la Société d'études du XVII^e siècle et de l'Université de Bordeaux III, Bordeaux 25-28 janvier 1990, Charles Mazouer (dir.), Mont-de-Marsan, Editions InterUniversitaires, 1991
- MEROT (Alain), «Anne d'Autriche et les arts», in *Anne d'Autriche, infante d'Espagne et reine de France*, Chantal Grell (dir.), Paris, Perrin, 2009, p. 243-264.
- MICHAHELLES (Kerrie-rue), «Apprentissage du mécénat et transmission matrilineaire du pouvoir. Les enseignements de Catherine de Médicis à sa petite-fille Christine de Lorraine» (Traduction d'Hélène Quiniou) in *Patronnes et mécènes en France à la Renaissance*,

Kathleen Wilson-Chevalier, (dir.), Saint-Etienne, Publications de l'Université de Saint-Etienne, 2007, p. 557-577.

ODDE (Laurent), «Les coulisses du pouvoir : Châteaux, jardins et fêtes. Quelques aspects du mécénat (transgressif) de Catherine de Médicis» in *Patrones et Mécènes en France à la Renaissance* ; in *Patrones et mécènes en France à la Renaissance*, Kathleen Wilson-Chevalier, (dir.), Saint-Etienne, Publications de l'Université de Saint-Etienne, 2007, p. 480-510.

PETITFILS (Jean-Christian), *Louis XIII*, Paris, Perrin, 2008.

PIC (François), « À propos de l'emploi de l'occitan par la Réforme : le Catéchisme bilingue français-béarnais de Jean Raymond-Merlin. Réforme, Humanisme, Renaissance », in *Bulletin de l'Association d'étude sur l'Humanisme, la Réforme et la Renaissance* (France du Centre et du Sud-Est), n° 15, Juin 1982, Actes du Colloque Les rapports entre les langues au XVI^e siècle, réuni à Sommières (Gard) du 14 au 17 septembre 1981, p. 38-45.

RATEL (Simone), «La cour de la reine Marguerite» in *Revue du XVI^{ème} siècle (publication de la Société des études Rabelaisiennes)*, Paris, Edouard Champion, 1924, tome XII, p.1-43.

RIO BARREDO (María José del), «Enfance et éducation d'Anne d'Autriche à la cour d'Espagne (1601-1615)», in *Anne d'Autriche, infante d'Espagne et reine de France*, Chantal Grell (dir.), Paris, Perrin, 2009, p. 11-40.

RIO BARREDO (María José del), DUBOST (Jean-François), «La présence étrangère autour d'Anne d'Autriche» in *Anne d'Autriche, infante d'Espagne et reine de France*, Chantal Grell (dir.), Paris, Perrin, 2009, p. 110-152.

RITTER (Raymond), *Charmante Gabrielle*, Paris, Albin Michel, 1947.

RITTER (Raymond), *La sœur d'Henri IV, Catherine de Bourbon, 1599-1604*, Paris, Jean Touzot, 1985, 2 tomes.

SOLINAS (Francesco), «Art de la politique et politique des arts à Florence pendant la jeunesse de Marie de Médicis» in *Marie de Médicis, un gouvernement par les arts*, Paolo Bassini Pacht, Thierry Crépin Leblond, Nicolas Sainte Fare Garnot, Francesco Solinas, (dir.), Paris, Somogy éditions d'art, 2004, p. 42-51.

TACHOUZIN (Patrick), *Henry de Navarre à Nérac. Les Marches du Trône*, [Nérac], «Les Amis du Vieux Nérac», 1989.

TACHOUZIN (Patrick), «Marguerite de Valois et Nérac : un mariage d'amour» in *Marguerite de France, reine de Navarre, et son temps*, Actes du colloque d'Agen, Madeleine Lazard Madeleine et J. Cubelier de Beynac (dir.), Agen, Centre Matteo Bandello d'Agen, 1994, p. 57-60.

TAUZIN (J.-J.-Camille, abbé), «Le mariage de Marguerite de Valois» in *Revue des questions historiques* n°80, Paris, V. Palmé, 1906, p. 497-507.

TUCOO-CHALA (Pierre), *Catherine de Bourbon, une calviniste exemplaire*, Biarritz, Atlantica, 1997.

VERCHALY (André), «Gabriel Bataille et son œuvre personnelle pour chant et luth» in *Revue de Musicologie*, n° 81-84, Paris, Société française de musicologie, 1974, p. 1-24.

VIENNOT (Eliane), *Marguerite de Valois, histoire d'une femme, histoire d'un mythe*, Paris, Payot, 1993.

VOLAU-REVEL (M.A.), *Fastes de Henri IV, dit le Grand*, Paris, Bechet, 1815.

WANEGFFELEN (Thierry), *Catherine de Médicis, le pouvoir au féminin*, Paris, Editions Payot et Rivages, 2005.

WILLIAMSON (Hugh Ross), *Catherine de Médicis mère de trois rois de France et de la reine Margot*, Paris, Pygmalion, 1994.

b) La musique et les arts au temps des Bourbons

ADHEMAR (Jean, (dir.)), *Les salons littéraires au XVIIIe siècle : au temps des Précieuses*. Catalogue d'exposition, Paris, Bibliothèque nationale, 1968.

BARDON (Françoise), *Le portrait mythologique à la cour de France sous Henri IV et Louis XIII*, mythologie et politique, Paris, Editions A. et J. Picard, 1974.

BASALMO (Jean), «La musique dans l'éducation aristocratique» in *Claude Le Jeune et son temps en France et dans les états de Savoie 1530-1600 : musique, littérature et histoire*, Actes du colloque de Chambéry, Thérèse Bouquet-Boyer et Pierre Bonnifet (éd.), Chambéry, Institut de recherches et d'histoire musicale des états de Savoie, 1996, p. 190-197.

BEAUSSANT (Philippe) «Louis XIV, un roi musicien» in *Le concert des muses : promenade musicale dans le baroque français*, Jean Lionnet (éd.), Versailles, CMBV, Paris, Klincksieck, 1997, p. 25-29.

BEAUSSANT (Philippe), «L'influence de Louis XIV», in *Au temps de Louis XIV*, Jean Duron (dir.), Wavre, Mardaga, coll «Regards sur la musique», 2, 2007, p. 79-90.

BECKER (Danièle), «La musique espagnole à la cour de France au XVII^e siècle» in *Deux siècles de relations hispano-françaises de commynes à Madame d'Aulnay*, Daniel-Henri Pageaux (dir.), Paris, Editions l'Harmattan, 1987, p. 61-83.

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» in *Le Théâtre et l'opéra sous le signe de l'Histoire*, Irène Mamczarz (dir.), Paris, Klincksied, 1994 p. 53-73.

BONFILS (Jean), «Les fantaisies d'Eustache Du Caurroy» in «*Recherches*» *sur la musique classique*, Paris, Editions A. et J. Picard et Cie, 1961-1962, tome II, p.5-31.

BONFILS (Jean), «L'œuvre d'orgue de Jehan Titelouze» in «*Recherches*» *sur la musique classique*, Paris, Edition A. et J. Picard et Cie, 1965, tome V, p. 5-16.

BORDIER (Henri-Léonard), *Le chansonnier huguenot du XVI^e siècle*, Paris et Lyon, 1870-71. Reprint Genève, Slatkine Reprints, 1969.

BORREL (Eugène), «La musique au théâtre au XVII^e siècle» in *XVII^e siècle*, Paris, Société d'études du XVII^e siècle, 1958, n°39, p. 184-195.

BRIDGMAN (Nanie), «L'aristocratie française et le ballet de cour» in *Les Cahiers de l'association internationale des études françaises* n° 11, Paris, Association internationale des études françaises, 1957 et 1959, p. 9-21.

BROWN (Jonathan), *Velázquez : painter and courtier*, London, Yale University Press, 1986.

BROWN (Jonathan), *Velázquez*, [Paris], Fayard, impr. 1988.

CABRIE-RAMBOUZE (Philippe), *Pratiques musicales officielles au temps de Louis XIII, Contribution à l'histoire sociale de la musique française*, Thèse de doctorat présentée sous la direction de Madame le Professeur Georgie Durosoir en Juin 1997, Université Paris IV-Sorbonne, UFR de Musique et Musicologie.

CABRIE-RAMBOUZE (Philippe), «De l'interprétation à la composition : l'entrée en dissidence de la femme musicienne en France au XVII^e siècle» in *XVII^e siècle*, avril-juin 1995, n° 187, 47^e année, n° 2, p. 345-356.

CANOVA-GREEN (Marie-Claude, éd.), *Ballets pour Louis XIII. Danse et politique à la cour de France (1610-1643)*, Toulouse, Société de Littératures Classiques, «Collection de rééditions de textes rares du XVII^e siècle», 2010.

CASTRO ESCUDERO (José) et DEVOTO (Daniel), «La méthode pour la guitare de Luis Briceño» in *Revue de Musicologie*, tome 51, n° 2, Paris, Société française de musicologie, 1965, p. 131-148.

CELLER (Ludovic), *Les origines de l'opéra et le ballet de la Reine (1581). Etudes sur les Danse, la Musique, les Orchestre et la Mise en scène au XVI^e siècle avec un aperçu des progrès du drame lyrique depuis le XIII^e siècle jusqu'à Lully*, Paris, Didier et C^{ie}, 1868.

CELLIER (A.), GIROD (M-L.), HONNEGER (M.), MARCHALL (G.), MIGOT (G.), PFENDER (M.), *Protestantisme et musique*, Paris, Edition Je sers, 1950.

CESSAC (Catherine), *Marc-Antoine Charpentier. Un musicien retrouvé*. Sprimont, Mardaga, [Versailles], CMBV, 2005.

CESSAC (Catherine), «La musique et la danse dans l'éducation des princes et des princesses : pour quelle postérité ?» in *Le prince et la musique les passions musicales de Louis XIV*, Co-édition CMBV, Mardaga, 2009, p. 49-65.

CHRISTOUT (Marie-Françoise), *Le Ballet de cour de Louis XIV : 1643-1672 – Mises en scène*, Paris, Picard, Collection «La vie musicale sous les rois Bourbons», n°34, 2005.

COLIN (Marie-Alexis), *Eustache Du Caurroy et le motet en France à la fin du XVI^{ème} siècle*, thèse de Doctorat, Centre d'Etudes Supérieures de la Renaissance de Tours, 2001.

Colloque de Fontainebleau, *Les arts au temps d'Henri IV*, actes du colloque organisé à Fontainebleau par l'Association Henri IV 1989 et le Musée national du château de Pau les 20 et 21 septembre 1990, Biarritz, J et D Editions, 1992.

CROZET (René), *La vie artistique en France au XVII^e siècle (1598-1661) : les artistes et la société*, Paris, PUF, 1954.

DENIS (Françoise-Emmanuelle), «La guitare en France au XVII^e siècle : son importance, son répertoire» in *La Revue Belge de Musicologie*, volume 32, 1978-1979, p. 143-150.

DESMET (Marc), «L'édit de Nantes : une date dans l'histoire de la musique» in *Le monde de la musique*, n° 221, Paris, Iéna presse, 1998, p. 32-35.

DEVOTO (Daniel), «La Folle Sarabande» in *Revue de Musicologie*, Paris, Société française de musicologie, Vol. 45, juillet 1960, p. 3-43 et vol 46, décembre 1960, p. 145-180.

DEVOTO (Daniel), «La méthode pour la guitare de Luis Briceño» in *Revue de Musicologie*, tome 51, n° 2, Paris, Société française de musicologie, 1965. P. 131-144.

DEVOTO (Daniel), «Folklore et politique au Château Ténébreux» in *Les Fêtes de la Renaissance*, Tome. 2 : *Fêtes et cérémonies au temps de Charles Quint*, Jean Jacquot (dir.), Paris, Editions du CNRS, p. 311-328.

DUFOURCET-HAKIM (Marie-Bernadette), « La música de las reinas de Francia Ana y María Teresa de Austria », *Las relaciones discretas entre las monarquías hispana y portuguesa : las casas de las reinas (siglos X-XIX)*. Arte, música, espiritualidad y literatura, éd. Prof. Dr. José Martínez Millán (UAM/ILCE) et Prof. Dra. María Paula Marçal Lourenço (Univ. Lisbonne, Portugal), Madrid, Polifemo, 3 vol., 2008, p. 1811-1845.

DUFOURCET-HAKIM (Marie-Bernadette) (dir.) et SURGERS Anne (dir.), *Corps dansants, corps glorieux : Musique, danses et fêtes de cour en Europe au temps d'Henri IV et de Louis XIII*, Les cahiers d'Artes n°7, Bordeaux, PU Bordeaux, 2011.

DUFOURCQ (Norbert), «De l'emploi du temps des organistes parisiens sous les règnes de Louis XIII et Louis XIV et de leur participation à l'office», in *La Revue Musicale*, n°226, 1955.

DURON (Jean), «Introduction» in *Au temps de Louis XIII*, Jean Duron (dir.), Wavre, Mardaga, coll «Regards sur la musique», 1, 2007, p. XI-XIII.

DURON (Jean), «Introduction» in *Au temps de Louis XIV*, Jean Duron (dir.), Wavre, Mardaga, coll «Regards sur la musique», 2, 2007, p. IX-X

DURON (Jean), «Cette musique charmante du siècle des héros» in *Au temps de Louis XIV*, Jean Duron (dir.), Wavre, Mardaga, coll «Regards sur la musique», 2, 2007, p. 51-79.

DUROSOIR (Georgie), «L'air de cour et ses poètes au temps d'Henri IV» in *Cahiers de l'association internationale des études française : les Niveaux de langue. Musique et littérature jusqu'au XVIII^e siècle*, Baudelaire, 1989, p. 117-127.

DUROSOIR (Georgie), «Les airs espagnols d'Etienne Moulinié», in *L'âge d'or de l'influence espagnole, La France et l'Espagne à l'époque d'Anne d'Autriche 1615-1666*, Actes du 20^e colloque du C.M.R 17 placé sous le patronage de la Société d'études du XVII^e siècle et de l'Université de Bordeaux III, Bordeaux 25-28 janvier 1990, Charles Mazouer (dir.), Mont-de-Marsan, Editions InterUniversitaires, 1991, p. 385-391.

DUROSOIR (Georgie), *L'air de cour en France 1571-1651*, Lièges, Mardaga, 1991.

DUROSOIR (Georgie), «Visages contrastés de l'Italie dans les ballets de la cour de France dans la première moitié du XVII^e siècle» in *Revue de Musicologie*, tome 77, n° 2, Paris, Société française de musicologie, 1991, p. 169-178 ?

DUROSOIR (Georgie), «L'Euridice de Rinuccini : comparaison des réalisations de Peri et Caccini» in *Les Premiers Opéras en Europe et les formes dramatiques apparentées*, Irène Mamczarz (éd.), Paris, Klincksieck, 1992, p. 49-58.

DUROSOIR (Georgie), *La musique profane au XVII^e siècle*, [Paris], Klincksieck, 1994.

DUROSOIR (Georgie), «Traces de la musique instrumentale dans les ballets de cour (c.1600-1630)» in *Le concert des voix et des instruments à la Renaissance*, actes du XXXIV^e Colloque International d'Etudes Humanistes de Tours, Centre d'Etudes Supérieures de la Renaissance, Paris, Editions du CNRS, 1995, p. 579-585.

DUROSOIR (Georgie), «Au temps de Marie de Médicis» in *Le concert des Muses : promenade musicale dans le baroque français*, Jean Lionnet (éd.), Versailles, CMBV, Paris, Klincksieck, 1997, p. 9-17.

DUROSOIR (Georgie), «Introduction» in *Louis XIII musicien et les musiciens de Louis XIII*, Livre-programme édité à l'occasion des «Grandes journées» réalisées par le Centre de Musique Baroque de Versailles au château de Versailles en automne 2003, Georgie Durosoir et Thomas Leconte (dir.), Versailles, CMBV, 2003, p. 15-27.

DUROSOIR (Georgie), «Chanter, l'art et le plaisir» in *Louis XIII musicien et les musiciens de Louis XIII*, Livre-programme édité à l'occasion des «Grandes journées» réalisées par le Centre de Musique Baroque de Versailles au château de Versailles en automne 2003, Georgie Durosoir et Thomas Leconte (dir.), Versailles, CMBV, 2003, p. 51-66.

DUROSOIR (Georgie), «Danser, la grande affaire du règne : le ballet de cour» in *Louis XIII musicien et les musiciens de Louis XIII*, Livre-programme édité à l'occasion des «Grandes journées» réalisées par le Centre de Musique Baroque de Versailles au château de Versailles en automne 2003, Georgie Durosoir et Thomas Leconte (dir.), Versailles, CMBV, 2003, p. 67-87.

DUROSOIR (Georgie), *Les ballets de la cour de France au XVII^e siècle ou les Fantaisies et les splendeurs du Baroque*, Genève, Editions Papillon, 2004.

DUROSOIR (Georgie), «“Pour goûter de plus près une si belle voix.” Dire le plaisir musical de Ronsard à Saint-Amant», in *Le plaisir musical en France au XVII^e siècle*, Thierry Favier et Manuel Couvreur (dir.), Sprimont, Mardaga, 2006, p.209-218.

ECORCHEVILLE (Jules), *Actes d'état civil de musiciens (1539-1650)*, Paris, L.M Fortin, 1907.

FRANCASTEL (Pierre), «Figurations et spectacle dans les tapisseries des Valois» in *Les fêtes de la Renaissance*, tome 1, Jean Jacquot (dir.), Paris, Edition CNRS, 1973, p. 101-105.

FRANKO (Mark), *La Danse comme texte. Idéologies du corps baroque*, trad. S. Renaut, Paris, Kargo & L'Eclat, 2005.

GABRIEL (Frédéric), «Chanter Dieu à la cour : théologie politique et liturgie» in *Au temps de Louis XIII*, Jean Duron (dir.), Wavre, Mardaga, coll. «Regards sur la musique», 1, 2007, p. 27-43.

GARAPON (Robert), «La performance de la farce dans les divertissements au XVII^e siècle» in *Les cahiers de l'association des études françaises* n° 9, juin 1957, Paris, l'Association internationale des études françaises, p. 117-127.

GASTOUÉ (Amédée), «Le chant des Oratoriens, Louis XIII, Maître de Chapelle» in la *Tribune Saint Gervais*, XIX/5 mai 1913, p.121-126, XIX/6 juin 1916, p. 149-157.

GENESTIER-CHEMIN (Bénédicte), *Jacques Mauduit (1557-1627), l'homme et l'œuvre*, thèse de Doctorat, Université de Musicologie de Paris 4, 1989.

GEROLD (Théodore), *L'art du chant en France au XVII^e siècle*, Strasbourg, Publications de la Faculté des Lettres de l'Université de Strasbourg, 1921.

GHISI (Federico), «Un aspect inédit des intermèdes de 1589 à la cour Médicienne et le développement de courses masquées et des ballets équestres durant les premières décades du XVII^e siècle » in *Les fêtes de la renaissance*, tome 1, Jean Jacquot (dir.), Paris, Editions du CNRS, 1973, p. 145-152.

GRAZIANI (Françoise), «La mort d'Eurydice : «Favola» et «Tragedia» selon Rinuccini» in *La naissance de l'Opéra, Euridice 1600-2000*, Actes du colloque international organisé en codirection avec Françoise Decroisette et Joël Heuillon, coll. «Arts» 8, Paris, L'Harmattan, 2001, p. 99-120.

GUILLOT (Pierre), *Les Jésuites et la musique, le collège de la trinité à Lyon 1565-1762*, Liège, Editions Pierre Mardaga, 1991.

HALLAYS (André), «Le goût de la musique au XVII^e siècle», in *La tribune de Saint-Gervais*, Paris, (mars), p. 65-79 ; (avril), p. 108-117.

HANDY (Isabelle), *Musiciens au temps des derniers Valois (1547-1589)*, Paris, Honoré Champion, 2008.

HEARTZ (Daniel), «Les styles instrumentaux dans la musique de la Renaissance» in *La musique instrumentale de la Renaissance*, Actes du Colloque International du CNRS, Jean Jacquot (dir.), Paris, Editions du CNRS, 1955, p. 61-76.

HIS (Isabelle), «Trois chansons gasconnes du XVI^e siècle» in *Revue des Langues romanes*, tome XCIV, Année 1990, n° 2, Montpellier III-Université Paul Valéry, p. 276-297.

HIS Isabelle, «“Sous lesquelles ont été mises des paroles morales” Un cas de *contrafactum* de psaumes entre 1598 et 1618», in *Revue de musicologie*, Paris, Société française de musicologie, 1999, tome 85, n°2, p. 190-225.

HIS (Isabelle), *Claude Le Jeune 1530-1600. Un compositeur entre Renaissance et baroque*, Arles, Editions Actes Sud, 2000.

HIS (Isabelle), «Les répertoires musicaux associés au roi Henri IV», in *Revue Belge de Musicologie*, Vol. LIX, 2005, p. 143-164.

IVANOFF (Noël), «Les fêtes à la cour des derniers Valois d'après les tapisseries flamandes du musée des Offices à Florence», in *Revue du seizième siècle*, XIX, Paris, Champion, 1933, p. 115-116.

LABELLE (Nicole), *Différents styles de la musique religieuse en France, le psaume de 1539 à 1572*, thèse de Doctorat, Université de musicologie, Paris IV, 1978.

LACROIX (Paul), *Ballets et mascarades de cour de Henri III à Louis XIV (1581-1652)*, Genève, Jules Gay, 1868. Reprint Genève, Slatkine Reprints, 1968.

LANSON (Gustave), «Etudes sur les rapports de la littérature française et de la littérature espagnole au XVII^e siècle (1600-1660)» in *Revue d'Histoire littéraire*, IV, 1897, p. 180-194.

LAUNAY (Denise), «Après le concile de Trente la Contre-Réforme en France» in *Encyclopédie des musiques sacrées* volume II, Jacques Portes (dir.), Paris, Edition Labergerie, 1969, p. 404-414.

LAUNAY (Denise), «A propos du chant des psaumes en français au XVII^e siècle : la paraphrase des psaumes de Godeau et ses musiciens» in *Revue de Musicologie*, Paris, Société française de musicologie, Juillet 1964, p. 30-75.

LAUNAY (Denise), «L'enseignement de la composition dans les maîtrises, en France, aux XVI^e et XVII^e siècles» in *Revue de Musicologie*, 68/1-2, Paris, Société française de musicologie, 1982, p. 79-90.

LAUNAY (Denise), *La musique en France du Concile de Trente à 1804*, Paris, Klincksieck, 1993.

LA LAURENCIE (Lionel de), «Un musicien dramatique du XVII^e siècle français : Pierre Guédron» in *Rivista Musicale italiana*, tome XXX, Torino, Bocca, 1922, p. 445-472.

LA LAURENCIE (Lionel de), «Les femmes et le luth en France aux XVI^e et XVII^e siècles», in *Le correspondant*, n° 1503, Paris, Mai 1925, p. 443-451.

LECONTE (Thomas) et CARRARA (Marie-Pascale de), *Dépouillement du recueil des ballets de cour* F-PN/rès F 496, CMBV, Cahiers Philidor n° 18, juin 2003.

LECONTE (Thomas), «La chambre du Roy (II) : Airs de cour d'Antoine Boësset» in *Louis XIII musicien et les musiciens de Louis XIII*, Livre-programme édité à l'occasion des «Grandes journées» réalisées par le Centre de Musique Baroque de Versailles au château de Versailles en automne 2003, Georgie Durosoir et Thomas Leconte (dir.), Versailles, CMBV, 2003, p. 169-186.

LECONTE (Thomas), «Musiciens des cathédrales», in *Louis XIII musicien et les musiciens de Louis XIII*, Livre-programme édité à l'occasion des «Grandes journées» réalisées par le Centre de Musique Baroque de Versailles au château de Versailles en automne 2003, Georgie Durosoir et Thomas Leconte (dir.), Versailles, CMBV, 2003, p. 91-108.

LE MOËL (Michel), «La chapelle de musique sous Henri IV et Louis XIII» in «*Recherches sur la musique française classique*», Paris, Edition A. et J. Picard, 1966, p. 5-26.

LE MOËL (Michel), «Paul Auget surintendant de la musique du roi (1592-1660)», in «*Recherches sur la musique française classique*», Paris, Edition A. et J. Picard, 1968, p. 5-13.

LESURE (François), «La Guitare en France au XVI^e siècle», in *Musica Disciplina*, volume 4, Fasc. 2/4 (1950), p. 187-195.

- LESURE (François), «Die terpsichore» in *Die Musikforschung*, volume 5, Kassel, Barenreiter-Verlag, 1952, p. 7-17.
- LESURE (François), «Le recueil de ballets de Michel Henry», in *Les fêtes de la renaissance* Jean Jacquot (dir.), tome I, Paris, Editions du CNRS, 1956, p. 205-219.
- LESURE (François), «Recherches sur les luthistes parisiens à l'époque de Louis XIII» in *Le luth et sa musique*, Actes du colloque international, 1957, Jean Jacquot (dir.), Paris, Editions du CNRS, 1980, p. 209-223.
- LEVY (Kenneth Jan), «Vaudevilles, vers mesurés et airs de cour» in *Musique et poésie au XVI^{ème} siècle : 185-201*, Actes du colloque international du Centre National de la recherche scientifique, Paris, Editions du CNRS, 1954, p. 185-201.
- LIVET (Charles), «La chanson française pendant la première moitié du XVII^e siècle», in *Annales de la Société Royale Académique de Nantes* n°24, 1853, p. 21-37.
- LORITZ WARBURG (Aby) et ROSSI (Bastiano de), *La Pellegrina et les Intermèdes : Florence, 1589*, présentation, traduction et notes par Anne Surgers ; présentation de la musique par Marie-Bernadette Dufourcet, Vijon, Lampsaque, 2009.
- LOUISON-LASSABLIÈRE (Marie-Joëlle), «Idéologie et propagande politique dans les livrets de ballets à la cour des Valois» in *Spectacles et pouvoirs dans l'Europe de l'Ancien Régime (XVI^e-XVIII^e siècle)*, Actes du colloque commun du Centre de recherches sur l'Europe classique et du Centre ARTES, Université Michel de Montaigne, Bordeaux 3, 17-19 novembre 2009, Marie-Bernadette Dufourcet, Charles Mazouer et Anne Surgers (éd.), Tubingen, Narr, coll. «Biblio 17» n°193, 2011, p. 61-80.
- LOWE (R. W.), «Les représentations en musique au collège Louis-le-Grand (1650-1688)» in *Revue d'Histoire du Théâtre*, 1958, p. 21-34.
- MACHABEY (Armand), «La musique dans les Historiettes de Tallemant des Réaux», in *La Revue Musicale*, Paris, 13/126 (mai 1932) p. 350-361 ; 13/127 (juin 1932), p. 24-30 ; 14/137 (juin 1933), p. 22-31 ; 14/138 (juillet 1933), p. 110-117.
- Mc GOWAN (Margaret M.), *L'art du ballet de cour en France 1581-1643*, Paris, Editions du CNRS, 1963.
- Mc GOWAN (Margaret M.), «Les Jésuites à Avignon, les fêtes au service de la propagande politique et religieuse» in *Les fêtes de la Renaissance*, Jean Jacquot dir.), tome III, Paris, Editions du CNRS, 1975, p. 153-171.
- MAMCZARZ (Irène), «Les intermèdes de la Renaissance et le drame en musique naissant» in *Les premiers opéras en Europe et les formes dramatiques apparentées*, Irène Mamczarz, (dir.), Paris, Klincksied, 1992, p. 39-48.
- MAMONE (Sara), *Paris et Florence deux capitales du spectacle pour une reine Marie de Médicis*, Paris, Seuil, 1990.
- MAURICE-AMOUR (Lila), «Les poésies de Malherbe et les musiciens de son temps» in *Revue du XVI^e siècle* n°31, Paris, Edouard Champion, 1956, p. 296-331.

MAURICE-AMOUR (Lila), «Benserade, Michel Lambert et Lulli» in les *Cahiers de l'Association internationale des études françaises* n° 9, Paris, Edouard Champion, 1957, p. 53-76.

MIRIMONDE (Albert Pomme de), *L'iconographie musicale sous les rois Bourbons*, tome 1 : *la musique dans les arts plastiques (XVII^e –XVIII^e siècles)*, Paris, A. et J. Picard, 1975.

MIRONNEAU (Paul), *Chansonnier Henri IV*, Pau, Editions du Pin à Crochets, 1999.

NAUDEIX (Laura), «Tragédie et ballet : enjeux d'un spectacle mixte» in *Plaire et instruire, le spectacle dans les collèges de l'Ancien Régime*, Actes du colloque de Paris, Bibliothèque nationale de France, 17-19 novembre 2005, Anne Piéjus (dir), Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2007, p. 55-69.

NESTOLA (Barbara), «Les italiens à la cour de France : histoire en forme d'opéra» in *Les italiens à la cour de France : de Marie de Médicis au régent Philippe d'Orléans*, Versailles, CMBV, 2004, p. 11-45.

NUITTER (Charles) et THOINAN (Ernest), *Les origines de l'opéra français*, Paris, 1886.

PAQUETTE (Daniel), «Les formes musicales à l'époque d'Henri IV» in *Claude Le Jeune et son temps en France et dans les états de Savoie 1530-1600 : musique, littérature et histoire*, Actes du colloque de Chambéry, Thérèse Bouquet-Boyer et Pierre Bonnifet (éd.), Chambéry, Institut de recherches et d'histoire musicale des états de Savoie, 1996, p. 161-168.

PAQUOT (Marcel), *Les étrangers dans les divertissements de la cour, de Beaujoyeux à Molière, (1581-1673)*, Bruxelles, Palais des Académies, 1932.

PAQUOT (Marcel), «Manière de composer les ballets de cour d'après les premiers théoriciens français» in *Cahier de l'association internationale des études françaises* n° 9, Paris, Edouard Champion, 1957, p. 183-197.

PAU (Gérard), «De l'usage de la chanson spirituelle par les jésuites au temps de la Contre-réforme» in *La chanson à la Renaissance*, Actes du XXe Colloque d'Etudes humanistes du Centre d'Etudes Supérieures de la Renaissance de l'université de Tours. Tours, Edition Van de Velde, 1981, p. 15-34.

PEBAY-CLOTTES (Isabelle), MIRONNEAU (Paul), «Le goût du bel objet» in *Jeanne d'Albret et sa cour*, Actes du colloque international de Pau, Evelyne Berriot-Salvadore, Philippe Chareyre et Claudie Martin-Ulrich, (dir.), Paris, Honoré Champion, 2004, p. 373-400.

PEDELABORDE (Cindy), *La musique à la cour d'Henri IV*, Mémoire de Maîtrise de musicologie sous la direction de Madame le Professeur Marie-Bernadette Dufourcet-Hakim, Université Michel de Montaigne Bordeaux III, Juin 2005.

PIDOUX (Pierre), *Le psautier huguenot du XVIe siècle*, Bâle, Barenreiter, 1962, 2 volumes.

PIEJUS (Anne), «Un spectacle collectif» in *XVII^e siècle*, janvier 2008, n° 238, p. 9-17.

PIRRO (André), *Descartes et la musique*, Paris, Librairie Fischbacher, 1907. Reprint, Genève, Minkoff Reprint, 1973.

- PISTOLESI (Laura), «Les deux *Euridice* : des préfaces aux partitions. Analyse comparative» in *La naissance de l'Opéra, Euridice 1600-2000*, Françoise Decroisette, Françoise Graziani, Joël Heuillon, (dir.), Paris, L'Harmattan, 2001, p. 247-281.
- PRUNIERES (Henry), «La musique de la chambre et de l'écurie sous le règne de François I^{er}» in *L'Année Musicale*, édition de Paris, 1911. Reprint, Genève, Minkoff Reprint, 1972, tome I, p. 215-251.
- PRUNIERES (Henry), *L'opéra en Italien en France avant Lully*, Paris, Honoré Champion, 1975.
- PRUNIERES (Henry), *Le ballet de cour en France avant Benserade et Lully, suivi du ballet de la délivrance de Renaud*, Paris, H. Laurens, 1914. Reprint Paris, Edition d'Aujourd'hui, 1982.
- PUJOL (Emilio), «Significación de Juan Carlos Amat en la historia de la guitarra» in *Anuario Musical Español*, V, 1950, p. 128-130.
- PURKIS (Helen), «Quelques observations sur les intermèdes dans le théâtre des Jésuites en France», in *Revue de la Société d'Histoire du Théâtre*, Avril-Juin 1966, p. 182-198.
- QUITTARD (Henri), «Un chanteur compositeur de musique sous Louis XIII : Nicolas Formé (1567-1638)» in *La Revue Musicale*, Paris, 1903, (août), p. 362-367.
- QUITTARD (Henri), «L'air de cour : Pierre Guesdron, un compositeur chef d'école, à la fin du XVI^{ème} siècle» in *La Revue Musicale*, Paris, 1905, n° 20, p. 511-517.
- QUITTARD (Henri), «L'air à voix seule : ses origines» in *La Revue Musicale*, Paris, 1905, n° 16-17, p. 443-445 et 489-493.
- QUITTARD (Henri), «Le théorbe comme instrument d'accompagnement» in *La Revue Musicale*, Paris, 1910, VI/4 (avril), p. 221-237 ; VI/6 (juin), p. 362-384.
- REYNA (Ferdinando), «Origines Musicales du Ballet» in *La Revue Musicale*, Paris, 1953, n° 129, p. 13-24.
- RITTER (Raymond), *Catherine de Parthenay, Dame de Rohan : Ballets allégoriques en vers 1592-1593*, Paris, Edouard Champion, 1927.
- ROBERT (Jean), «Comédies et ballets au temps de Marguerite de Valois» in *Bulletin de la société des amis du Château de Pau*, n° 72, 3^e trimestre, [Pau, Société des amis du château de Pau], 1977, p. 145-157.
- ROUCHER (Eugénia), «Entre le *bel estre* et le *paroistre* : la danse au temps de Louis XIII» *Au temps de Louis XIII*, Jean Duron (dir.), Wavre, Mardaga, coll «Regards sur la musique», 1 2007, p. 79-113.
- ROULIER (Fernand), «L'importance de la musique dans la formation de l'homme de cour. D'après *Le livre du courtisan* de Baldassar Castiglione» in *Claude LeJeune et son temps en France et dans les états de Savoie 1530-1600 : musique, littérature et histoire*, Actes du colloque de Chambéry, Bouquet-Boyer Thérèse et Bonnifet Pierre (éd.), Chambéry, Institut de recherches et d'histoire musicale des états de Savoie, 1996, p. 198-218.

- ROYSTER (Donald Lee), *Pierre Guédron and the air de cour, 1600-1620*. Thèse de Doctorat de l'université de Yale, [s.l], [s.n], 1972.
- SAINT BOIS (Valérie), *Les spectacles à la cour d'Henri IV*, TER de Maîtrise d'histoire moderne, Université de Pau, 1993.
- SALAÛN (Daniel), «Adaptation musicale du psautier huguenot à la langue béarnaise par Arnaud de Salette (1583) in *Jeanne d'Albret et sa cour*, Actes du colloque international de Pau, Evelyne Berriot-Salvadore, Philippe Chareyre et Claudie Martin-Ulrich, (dir.), Paris, Honoré Champion, 2004, p. 401-419.
- SAMBLANCAT (Marylise), *Les bals et les ballets à la cour d'Henri IV*, TER de Maîtrise d'histoire moderne, Université de Pau, 1991.
- SCHRADE (Leo), «Les fêtes du mariage de Francesco dei Medici et de Bianca Cappello» in *Les fêtes de la renaissance*, Tome I, Jean Jacquot, (dir.), Paris, Editions du CNRS, 1973, p. 107-131.
- STRONG (Roy), *Les fêtes de la Renaissance (1450-1650) : art et pouvoir*, Arles, Solin, 1991.
- SURGERS (Anne), «Les cadences et bransles des Cieux, spectacles, fêtes et cérémonies à l'époque de Louis XIII» in *Au temps de Louis XIII*, Jean Duron (dir.), Wavre, Mardaga, coll «Regards sur la musique», 1, 2007, p. 115-155.
- TIERSOT (Julien), «Une famille de musiciens français au XVII^e siècle, les de La Barre» in *Revue de Musicologie*, tome 8^e, n° 24^e (Novembre 1927), p. 185-202 ; tome 9^e, n° 25^e (Février 1928), p. 1-11 ; tome 9^e, n° 26^e (Mai 1928), p. 68-74.
- VACCARO (Jean-Michel), «Le livre d'Airs spirituels d'Antoine de Bertrand» in *Revue de Musicologie*, LVII, Paris, Société française de musicologie, 1970, p. 35-53.
- VACCARO (Jean-Michel), *La musique de luth en France au XVI^e siècle*, Paris, Editions du CNRS, 1981.
- VERCHALY (André), «Les airs italiens mis en tablature de luth dans les recueils français du début du XVII^e siècle» in *Revue de Musicologie*, Paris, Heugel et Cie, 1953, n° 105-106, p. 45-77.
- VERCHALY (André), «Poésie et air de cour en France jusqu'à 1620» in *Musique et poésie au XVI^e siècle*, Actes du colloque international du Centre National de la Recherche Scientifique, Paris, Editions du CNRS, 1954, p. 211-224.
- VERCHALY (André), «Desportes et la musique» in *Annales Musicologiques*, tome III, Paris, Société de musique d'autrefois, 1954, p. 271-349.
- VERCHALY (André), «Un précurseur de Lully : Pierre Guédron» in *La revue XVII^e siècle, bulletin de la société d'Etude du XVII^e siècle*, n° 21-22, Paris, PUF, 1954, p. 383-395.
- VERCHALY (André), «Les ballets de cour d'après les recueils de musique vocale (1600-1643)» in *Les Cahiers de l'association internationale des études françaises* n° 9, Paris, Association internationale des études françaises, 1957, p. 198-218.

VERCHALY (André), «Air de cour et ballet de cour» in *Histoire de la musique*, Claude Roland-Manuel (dir.), Paris, Gallimard, 1960. Reprint Paris, Gallimard, coll. «Collection de la Pléiade», 1988. p. 313-340.

VERCHALY (André), *Airs de cour pour voix et luth (1600-1643)*, volume 16, Paris, Société de musicologie, Heugel et Cie, 1961.

WALKER (D. P.), «La musique des intermèdes florentins de 1589 et l'humanisme» in *Les fêtes de la renaissance*, tome 1, Jean Jacquot (dir.), Paris, Editions du CNRS, 1973, p.133-144.

c) Ouvrages généraux et dictionnaires

ANTHONY (James, R.), *La musique en France à l'époque Baroque de Beaujoyeux à Rameau*, Paris, Harmoniques Flammarion, 1981.

AURIAC (Eugène d'), *La corporation des ménestriers et le Roi des violons*, Paris, E. Dentu, 1880.

BAUER (Chantal), *Les hauts lieux de la musique en France*, Paris, Bordas, 1990.

BARBIER (Pierre) et VERNILLAT (France), *Histoire de France par les chansons* ; Paris, Gallimard, 1956-1961, 2 tomes.

BARDON (Maurice), «*Don Quichotte*» en France au XVII^e et au XVIII^e siècle, 1605-1815, Paris, Honoré Champion, 1931.

BASCHET (Armand), *Les comédiens Italiens à la cour de France*, Paris, Plon, 1882.

BELTRANDO-PATIER (Marie-Claire (dir.)) *Histoire de la musique*, Paris, Larousse, 2002.

BELY (Lucien), *La société des princes*, Paris, Arthème Fayard, 1999.

BENNASSAR (Bartolomé) et JACQUART (Jean), *Le XVI^e siècle*, Paris, Armand Colin, 1990.

BENOIT (Marcelle (dir.)) *Dictionnaire de la musique en France aux XVII^e et XVIII^e siècles*, Paris, Fayard, 1992.

BERCÉ (Yves-Marie), *Fêtes et révoltes des mentalités populaires du XVI^e au XVIII^e siècles*, Paris, Hachette, 1976.

BERNARD (Robert), *Histoire de la musique*, Paris, F. Nathan, 1961.

BERNARD (Robert), «Au temps du classicisme français» in *Encyclopédie des musiques sacrées*, volume II, Paris, Editions Labergerie, 1969, p. 522-530.

BLAND (Alexander), *Histoire du ballet et de la danse en Occident*, Paris, Editions Alban Michel, 1977.

BLUCHE (François, dir.), *Dictionnaire du Grand Siècle*, [Paris], Fayard, 2005.

- BOURCIER (Paul), *Histoire de la danse en Occident*, [Paris], Editions du Seuil, 1978.
- BOYSSE (Ernest), *Le théâtre des Jésuites*, Paris, 1880. Reprint Genève, Slatkine Reprints, 1970.
- BRANCOUR (René), *Histoire des instruments de musique*, Paris, Henri Laurens, 1921.
- BRENET (Michel), *Les musiciens de la Sainte-Chapelle du palais*, Paris, Librairie Alphonse Picard et fils, 1910.
- BRENET (Michel), *Musiques et musiciens de la vieille France*, Paris, Félix Alcan, 1911.
- BRENET (Michel), *Notes sur l'histoire du luth en France*, Réimpression de l'édition de Turin, Bocca Frères Éditeurs, 1899, in *Rivista Musicale Italiana*, tome V, fasc. 4, 1898 et tome VI, fasc. 1^{er}, 1899. Genève, Minkoff Reprint, 1973.
- BRETON (Guy), *La chanson satirique de Charlemagne à de Gaulle, mille ans de chronique scandaleuse*, Paris, Librairie Académique Perrin, 1967.
- BROSSARD (Yolande), *Musiciens de Paris, 1535-1792*, Actes d'Etat civil d'après le Fichier Laborde de la Bibliothèque Nationale, Paris, Editions A. et J. Picard et Cie, 1965.
- Bulletin de la société de l'Histoire du Protestantisme français, *Documents historiques inédits et originaux du XVI^e, XVII^e et XVIII^e siècles*, Paris, 1861.
- Bulletin de la société de l'Histoire du Protestantisme Français, Paris, 1868, vol. XVII.
- Bulletin de la Société des Amis du Château de Pau, *Inventaire inédit du Château de Nérac de 1598*, Bulletin n° 41, Premier trimestre 1969.
- CANDE (Roland de), *Histoire universelle de la musique*, Paris, Seuil, 1978, 2 tomes.
- CANOVA-GREEN (Marie-Claude), *La Politique-spectacle au Grand Siècle*, Tübingen, PFSCL, coll. «Biblio 17» n°76, 1993.
- CARRE (Henri), *Jeux, sports et divertissements des rois de France*, Paris, Gallimard, 1937.
- CASTIL-BLAZE (François-Henri-Joseph), *Chapelle-Musique des rois de France*, Paris, Paulin, 1832.
- CHARNASSE (Hélène), *La Guitare*, Paris, PUF, coll. «Que sais-je ?», 1985.
- CHARTROU (Joseph), *Les entrées solennelles et triomphantes à la Renaissance*, Paris, PUF, 1928.
- CHRISTOUT (Marie-Françoise), *Histoire du ballet*, Paris, PUF, Collection Que-sais-je, 1966.
- CHRISTOUT (Marie-Françoise), *Le ballet de cour au XVII^e siècle*, Genève, Edition Minkoff, collection Iconographie musicale, François Lesure (dir.), 1987.
- CIMBER (Louis) et DANJOU (Félix), *Archives curieuses de l'histoire de France depuis Louis XI jusqu'à Louis XVIII*, Paris, Beauvais, 1834-1841, 15 tomes.

CLOSSON (Marianne), *L'imaginaire Démoniaque en France (1550-1650)*, Genève, Droz, 2000.

CONSTANT (Jean-Marie), *La vie quotidienne de la noblesse française aux XVI^e et XVII^e siècles*, Paris, Hachette, 1985.

CONSTANT (Pierre), *Notes inédites sur la musique de la chapelle royale (1532-1790)*, Paris, Bureau d'édition de la Schola Cantorum, 1899.

CROUZET (Denis), *Les guerriers de Dieu, la violence au temps des troubles de religion*, Seyssel, Champ Vallon, 1990, 2 tomes.

DAINVILLE (François de), *L'éducation des Jésuites (XVI^e-XVIII^e siècles)*, textes réunis et présentés par Marie-Madeleine Compère (éd.), Paris, Les Editions de Minuit, 1978.

DARRIGRAND (Robert), «L'enseignement secondaire en Béarn» in *Le Béarn sous Jeanne d'Albret*, Exposition pour le 4^e centenaire de la publication des Psaumes béarnais 18 février, 31 mars 1983, Catalogue d'exposition, Bibliothèque Municipale de Pau, Per Noste, 1983, p. 60-78.

DAVIS (Natalie Z.), *Les cultures du peuple, rituels, savoirs et résistances au 16^e siècle*, Paris, Aubier-Montaigne, coll. «Collection historique», 1979.

DAVY-RIGAUX (C.), DOMPNIER (B.) et HUREL (D.-O), *Les cérémoniaux catholiques en France à l'époque moderne. Une littérature de codification des rites liturgiques*, Turnhout, Brepols Publishers, 2009.

DELUMEAU (Jean), *La civilisation de la Renaissance*, Paris, Arthaud, 1984.

DOMPNIER (Bernard), *Le venin de l'hérésie : image du protestantisme et combat catholique au XVII^e siècle*, Paris, Le Centurion, 1985.

DOTTIN (Georges), *La chanson française à la Renaissance*, Paris, PUF, coll. «Que sais-je ?», 1984.

DOUMET (Christian) et PINCET (Claude), *Les musiciens français*, Rennes, Ouest France, 1982.

DRUON (Henri Valéry Marc), *Histoire de l'éducation des princes dans la maison des Bourbons de France*, Paris, P. Lethielleux, [1897], 2 volumes

DUBOST (Jean-François), *La France italienne : XVI^e et XVII^e siècles*, Paris, Aubier, 1997.

DUCERÉ (Edouard), «Un échange de princesses (1615)», chapitre III du *Bulletin de la société des sciences, lettres et arts de Pau*, (XX), Pau, Louis Ribaut (éd.), 1890-1891, p. 274-287.

DUFOUR-MAITRE (Myriam), *Les précieuses : naissances des femmes de lettres en France au XVII^e siècle*, Paris, Honoré Champion, coll. «Lumière classique», 1999.

DUFOURCQ (Norbert), *La musique française*, Paris, Larousse, 1949.

DUFOURCQ (Norbert), *Larousse de la musique*, Paris, Larousse, 1957, 2 volumes.

DUFOURCQ (Norbert), *La musique, les hommes et les instruments*, Paris, Larousse, 1965, 2 volumes.

DUFOURCQ (Norbert), *Le livre de l'orgue français 1589-1789 : tome IV : La musique*, Paris, Editions A. et J. Picard, 1972.

DUFOURT (Hugues) et FAUQUET (Joël-Marie), *La Musique et le Pouvoir*, Paris, Aux Amateurs de livre, 1987.

DUNETON (Claude), *Histoire de la chanson française, tome 1 : Des origines à 1780*, Paris, Editions Du Seuil, 1998.

DUPONT-FERRIER (Gustave), *Du collège de Clermont au lycée Louis-le-Grand*, Paris, Edition de Boccard, 1921.

ELIAS (Norbert), *La Société de cour*, trad. P. Kamnitzer et J. Etoré, Paris, Flammarion, 1985.

ELIAS (Norbert), *La civilisation des mœurs*, Paris, Calmann-Lévy, 1991.

EXPERT (Henri), *Les maîtres musiciens de la Renaissance française*, Paris, A Leduc, 1894-1908.

FAVIER (Thierry), *Les Cantiques spirituels savants (1685-1715) : contribution à l'histoire du sentiment religieux en France à la fin du Grand siècle*, thèse de Doctorat sous la direction de Jean Mongrédien, Université de Paris IV, 1996.

FAVRE (Georges), *Histoire de l'éducation musicale*, Paris, la pensée universelle, 1980.

FERREYROLLES (Gérard), *Pascal et la raison politique*, Paris, PUF, 1984.

FETIS (François Joseph), *Biographie universelle des musiciens*, Paris, Claude Tchou pour la bibliothèque des introuvables, 1835-1844.

FLANDROIS (Isabelle), *L'institution du prince au début du XVII^e siècle*, Paris, PUF, 1992.

FOURNIER (Edouard), *L'Espagne et ses comédiens en France au XVII^e siècle*, Paris, Imprimerie Dupray de la Mahérie, 1864.

GAGNEPAIN (Jean), *La musique française du Moyen-Age à la Renaissance*, Paris, PUF, coll. «Que sais-je ?», 1961.

GARIN (Eugenio), *L'éducation de l'homme moderne : 1400-1600*, [Paris], Fayard, 1968.

GIRARDET (Raoul), *Mythes et mythologies politiques*, Paris, Editions du Seuil, 1986.

GOLDRON (Romain), *Histoire de la musique*, Lausanne, Edition Rencontre, 1966, 6 tomes.

GOUBERT (Pierre) et ROCHE (Danièle), *Les français et l'ancien régime, deux cultures et société*, Paris, Armand Collin, 2000.

GOYET (Francis), *Le sublime du «lieu commun». L'invention rhétorique dans l'Antiquité et à la Renaissance*, Paris, Honoré Champion, 1996.

GRELL (Chantal), «France et Angleterre : l'héritage du Grand Siècle» in *L'éducation des jeunes filles nobles en Europe: XVIIe-XVIIIe siècles*, Chantal Grell et Arnaud Ramière de Fortanier, (dir.), Paris, Presses Paris Sorbonne, 2004, p. 9-30.

GROSCLAUDE (Michel), «L'enseignement élémentaire en Béarn» in *Le Béarn sous Jeanne d'Albret*, Exposition pour le 4^e centenaire de la publication des Psaumes béarnais 18 février, 31 mars 1983, Catalogue d'exposition, Bibliothèque Municipale de Pau, Per Noste. p. 54-59.

GOFFLOT (L. V), *Le théâtre au collège : du Moyen âge à nos jours*, Paris, Honoré Champion, 1907.

GUILCHER (Yves), «La danse renseigne sur plus qu'elle-même», in *Danse et société*, Actes du colloque, Toulouse, 29 octobre 1988, Toulouse, Conservatoire Occitan, 1992, p. 8-26.

HEERS (Jacques), *Fêtes, jeux et joutes dans les sociétés d'Occident à la fin du Moyen-Âge*. Conférence Albert le Grand ; Montréal, Institut d'études médiévales, Paris, J. Vrin, 1971.

HERON de VILLEFOSSE (René), *Nouvelle Histoire de Paris : Solennités, fêtes et réjouissances Parisiennes*, Paris, Edition littéraires et artistiques, 1944. Reprint Paris, Hachette, 1980.

JAMES (Anthony, R.), *La musique en France à l'époque Baroque de Beaujoyeux à Rameau*, Paris, Harmoniques Flammarion, 1981.

JOUBERT (André), *Les étudiants allemands de l'Académie Protestante de Saumur (1625-1642)*, Angers, G. et G. Grassin, 1889.

JURGENS (Madeleine), *Documents du Minutier Central concernant l'Histoire de la Musique (1600-1650)*, Paris, S.E.V.P.E.N., 1967-1974, 2 tomes.

LARDELLIER (Pascal), *Les miroirs du Paon : rites et rhétoriques politiques dans la France de l'Ancien Régime*, Paris, Honoré Champion, 2003.

LA LAURENCIE (Lionel de), *Le goût musical en France*, Paris, A. Joanin et Cie éditeurs, 1905.

LA LAURENCIE (Lionel), *Les Luthistes*, Paris, Henri Laurens, 1928.

LAVIGNAC (Albert) et LA LAURENCIE (Lionel), (dir.) *Encyclopédie de la Musique*, Paris, Delagrave, 1913-1931, 11 volumes.

LAVIGNAC (Albert), *La musique et les musiciens*, Paris, Librairie Ch. Delagrave, 1922.

LAZARD (Madeleine), *Les avenues de Fémynie, les femmes de la Renaissance*, [Paris], Fayard, 2001.

LEROUX de LINCY, *Recueil de chants historiques français*, Paris, Adolphe Delahays librairie, [s.d.].

LESURE (François), *Musique et musiciens français du XVI^e siècle*, Genève, Minkoff Reprint, 1976.

LILE (Michel de) et AUZOU (Philippe), *Chants et chansons populaires de la France*, Paris, 1843. Reprint, Paris, Imprimeur Robert Ardant, 1978, 3 volumes.

LOUBET DE SCEAURY (Paul), *Musiciens et facteurs d'instruments de musique sous l'Ancien Régime, Statuts corporatifs*, Paris, Edition A. Pedone, 1949.

LOUISON-LASSABLIÈRE (Marie-Joëlle), *Etudes sur la danse de la Renaissance au siècle des Lumières*, Paris, L'Harmattan, 2003.

LOUISON-LASSABLIÈRE (Marie-Joëlle), *Feuillets pour Terpsichore : la danse par les textes du XV^e au XVII^e siècle*, Paris, L'Harmattan, 2007.

MARIN (Louis), *Le Portrait du roi*, Paris, Editions de Minuit, 1981.

MASSIN (Jean et Brigitte (dir.)), *Histoire de la musique occidentale*, Paris, Fayard, coll. «Les indispensables de la musique», 1985.

MITJANA (Rafäel), «La musique en Espagne. Art religieux et profane» in, *Encyclopédie de la Musique*, Lavignac et La Laurencie, I, 4, Paris, Delagrave, 1920, p. 1913-2351.

MORINEAU (Michel), *Le XVI^e siècle, 1492-1610*, Paris, Larousse, coll. «Histoire Universelle», 1968.

MORMICHE (Pascale), «Aller au spectacle : le prince en représentation lorsqu'il va au spectacle (XVII^e-XVIII^e siècle)» in *Spectacles et pouvoirs dans l'Europe de l'Ancien Régime (XVI^e-XVIII^e siècle)*, Actes du colloque commun du Centre de recherches sur l'Europe classique et du Centre ARTES, Université Michel de Montaigne, Bordeaux 3, 17-19 novembre 2009, Marie-Bernadette Dufourcet, Charles Mazouer et Anne Surgers (éd.), Tubingen, Narr, coll. «Biblio 17» n°193, 2011, p. 185-204.

MUCHEMBERG (Robert), *Culture populaire et culture des élites dans la France moderne (XV^e-XVIII^e s.)*, Paris, Flammarion, 1991.

MUCHEMBERG (Robert), *La société policée, politique et politesse en France du XVI^e au XX^e siècle*, [Paris], Editions du Seuil, 1998.

Musée des Beaux-Arts de Chartres, *1594 : le sacre d'Henri IV à Chartres*, Chartres, Musée des Beaux-Arts, 1994.

NAUDIN (Marie), *Evolution parallèle de la poésie et de la musique en France : Rôle unificateur de la chanson*, Paris, A. G. Nizet, 1968.

NERAUDAU (Jean-Pierre), *L'Olympe du Roi-Soleil. Mythologie et idéologie royale au Grand Siècle*, Paris, Les Belles Lettres, 1986.

OTTO (Walter F.), *Dionysos le mythe et le culte*, Paris, Mercure de France, 1969.

PENET (Martin), *Mémoires de la Chanson, 1200 chansons du Moyen-Age à 1919*, Paris, Omnibus, 2001.

PIRRO (André), *Histoire de la musique du XIV^e à la fin du XVI^e siècle*, Paris, H. Laurens éditeur, 1940.

- PITTION (Paul), *Nouvelle histoire de la Musique, des origines aux musiques actuelles : les musiciens, les œuvres, les époques, les formes, l'organologie*, Paris, les Editions Ouvrières, 1976.
- PRUNIERES (Henry), *Nouvelle histoire de la musique: la musique du Moyen Age et de la Renaissance*, Paris, Rieder, 1934/1936, 2 volumes.
- RAMBOSSON (Jean), *Les harmonies du son et l'histoire des instruments de musique*, Paris, Firmin-Didot, 1878.
- RAYMOND (Paul), *Les artistes en Béarn avant le XVIII^e siècle*, Pau, Léon Ribaut, 1874.
- REYNA (Ferdinando), *L'histoire du ballet de cour*, Paris, Aimery Somogy, 1964.
- RICHARD (Michel-Edmond), *La vie des protestants français de l'édit de Nantes à la Révolution (1598-1789)*, Paris, Les Editions de Paris, 1994.
- RICO OSES (Clara), *L'Espagne vue de France à travers les ballets de cour du XVII^e siècle*, Genève, Papillon, coll. «Mélaphiles», 2012.
- ROBINE (Marc), *Anthologie de la chanson française, la tradition, des trouvères aux grands auteurs du XIX^e siècle*, Paris, Albin Michel, 1994.
- ROCHEMONTEIX (C. de), *Un collège de Jésuites aux 17^e et 18^e siècles : le collège Henri IV de la Flèche*, Le Mans, Laguicheux, 1889.
- ROLAND-MANUEL (Claude (dir.)), *Histoire de la musique*, Paris, Gallimard, 1960. Reprint, Paris, Gallimard, coll. «Collection de la Pléiade», 1988.
- ROLLAND (Romain), *Les origines du théâtre lyrique moderne. Histoire de l'opéra en Europe avant Lully et Scarlatti*, Paris, Ernest Thorin, 1895.
- ROLLIN (J.), «La musique religieuse protestante française» in *Numéro spécial de la Revue Musicale n° 222 : La musique religieuse en France*, Paris, Richard-Masse, 1953-1954, p. 138-156.
- RONZEAUD (Pierre), *Peuple et représentations sous Louis XIV*, Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence, 1988.
- ROSTER (Danielle), *Les femmes et la création musicale : les compositrices européennes du Moyen-Âge au milieu du XX^e siècle*, [Paris], L'Harmattan, 1998.
- RÜEGGER (Emmanuèle), *Le spectacle total à la Renaissance*, Zurich, Zentralstelle der Studentenschaft, 1995.
- SABATIER (François), *Miroirs de la musique*, Paris, Fayard, 1998, 2 tomes.
- SADIE (Stanley), *The new Grove dictionary of music and musicians*, Londres, Macmillan, 2001, 20 volumes.
- SALAZAR (Philippe Joseph), *Le culte de la voix au XVII^e siècle. Formes esthétiques de la parole à l'âge de l'imprimé*, Paris, Champion, coll. «Lumières classiques», 1995.

- SNYDERS (Georges), *La pédagogie en France aux XVII^e et XVIII^e siècles*, Paris, PUF, 1965.
- TIMMERMANS (Linda), *L'accès des femmes à la culture, (1598-1715). Un débat d'idées de Saint François de Sales à la Marquise de Lambert*, Paris, Champion, 1993.
- TRUC (Gonzague), *Educations de princes*, Abbaye St. Wandrille, Edition de Fontenelle, 1947.
- VAILLANCOURT (Daniel) et WAGNER (Marie-France), *Les entrées royales*, Paris, Société d'études du XVII^e siècle, 2001.
- VAN ORDEN (Kate), «Le plaisir de pouvoir et le pouvoir du plaisir» in *Le plaisir musical en France au XVII^e siècle*, Thierry Favier et Manuel Couvreur (dir.), Sprimont, Mardaga, 2006, p. 131-144.
- VAN WYMEERSCH (Brigitte), «Descartes et le plaisir de l'émotion» in *Le plaisir musical en France au XVII^e siècle*, Thierry Favier et Manuel Couvreur (dir.), Sprimont, Mardaga, 2006, p. 50-59.
- VENARD (Marc), *Le catholicisme à l'épreuve dans la France d'Henri IV*, Paris, Editions du Cerf, 2000.
- VERCHALY (André), *Histoire de la musique*, Claude Roland-Manuel, (dir.), Paris, Gallimard, 1960. Reprint Paris, Gallimard, 1988.
- VERCHALY (André), «Le préclassicisme en France de 1589 à 1661» in *La musique, les hommes, les instruments, les œuvres*, Norbert Dufourcq (dir.), Paris, Librairie Larousse, 1965, tome I, p. 228-244.
- VERNILLAT (France) et CHARPENTREAU (Jacques), *La chanson française*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. «Que sais-je ?», 1971.
- VIDAL (Antoine), *Les vieilles corporations de Paris, La Chapelle Saint-Julien-des-ménétriers et les ménestrels à Paris*, Paris, A. Quantin, 1878.
- VIENNOT (Eliane), *La France, les femmes et le pouvoir*, tome I : *L'invention de la loi salique (V^e-XVI^e siècle)*, [Paris], Perrin, 2006.
- VIGUERRE (Jean de), *L'institution des enfants : l'éducation en France aux XVI^e-XVIII^e siècles*, Paris, Calmann-Lévy, 1978.
- VIVANTI (Corrado), *Guerre civile et paix religieuse dans la France d'Henri IV*, Paris, Desjonquères, coll. «La mesure des choses», 2006.
- VRIGNAULT (Pierre), *Anthologie de la chanson française*, Paris, Librairie Delagrave, 1926.
- WEBER (Edith), *La musique mesurée à l'antique en Allemagne*, Paris, Klincksieck, 1974.
- WEBER (Edith), *Musique et théâtre dans les Pays Rhénans : le théâtre humaniste et scolaire dans les pays Rhénans*, Paris, Klincksieck, 1974.
- WEBER (Edith), *La musique protestante en langue française*, Paris, Honoré Champion, 1979.

WEBER (Edith), *Le Concile de Trente et la musique de la Réforme à la Contre-réforme*, Paris, Honoré Champion, 1982.

WEBER (Eugen), *Une histoire de l'Europe : de la Renaissance au XVIII^e siècle*, [Paris], Fayard, 1986.

WEBER (Edith), *Histoire de la musique française de 1500 à 1650*, Paris, Editions Sedes, 1996.

WEBER (Edith), *Le patrimoine musical protestant, les Psaumes français*, Paris, Centre protestant d'études et de documentations, 1997.

WEBER (Edith), «La Réforme» in *Histoire de la musique*, Marie-Claire Beltrando-Patier (dir.), Paris, Larousse, 2002. p. 313-340.

IV- REFERENCES WEB

Amaryllis, beauté allégorique

Disponible sur <http://www.amaryllidaceae.org/ethno/amaryllis.html> (consulté le 13 avril 2011).

COLETTE-FOLLIOT, Valérie, *Le Ballet en France sous l'Ancien Régime*, intervention pour le CNR de Caen Décembre 2005.

Disponible sur <http://www.dansez.com/cnrcaen/interventiondecembre2005.pdf> (consulté le 13 avril 2011).

DAYDE (Emmanuel), *Communiqué de presse* pour l'exposition *Trésor des Médicis* qui s'est tenue au musée Maillol – fondation Dina Vierny du 29 septembre 2010 au 31 janvier 2011. Disponible sur <http://www.septieme.fr/IMG/pdf/Dossier-de-presse-Tresor-des-medicis.pdf>. (consulté le 5 juillet 2011)

Dossier pédagogique sur Dionysos

<http://www.cndp.fr/archive-musagora/dionysos/dionysosfr/intro.htm> (consulté le 15 mai 2011).

DREVILLON (Hervé), *Dossier de presse* de l'exposition *Le trésor des Médicis*, qui s'est tenue au musée Maillol – fondation Dina Vierny du 29 septembre 2010 au 31 janvier 2011. Disponible sur <http://www.septieme.fr/IMG/pdf/Dossier-de-presse-Tresor-des-medicis.pdf>. (consulté le 5 juillet 2011)

FOLLIOT (Valérie), «Le costume comme support d'inscription», Conférences à l'IUFM de Caen, janvier 2001.

Disponible sur <http://www.dansez.com/iufm/costume.html> (consulté le 8 janvier 2010)

La beauté grecque entre Apollon et Dionysos,

Disponible sur <http://www.philoflo.fr/resources/La+beaut%C3%A9+grecque.pdf>, (consulté le 13 mai 2011)

MOTTEVILLE (Françoise de), *Mémoires de Mme de Motteville sur Anne d'Autriche et sa cour*, tome I, 1637. Disponible sur

http://www.voltaireintegral.com/_La%20Bibliotheque/Histoire/Motteville.html (consulté le 9 septembre 2009).

REBOURS (Gérard), «Espagnol je te supplie» in *Tablature*, publication de la Société Française de Luth, Décembre 2005.

Disponible sur <http://g.rebours.free.fr/5F/5.Espagnol.html> (consulté le 23 novembre 2011)

SCUDERY, (Madeleine de), *Artamène ou le Grand Cyrus*

Disponible sur <http://www.artamene.org/documents/cyrus7.pdf> (consulté le 28 juin 2011).

VIAL, (Pierre), *Apollon et Dionysos*, 3 septembre 2007

Disponible sur <http://vertusetcombat.unblog.fr/2007/09/03/apollon-et-dionysos-pierre-vial/> (consulté le 24 avril 2011).

Index

A

Albret, Anne d' · 105
Albret, Henri d' · 20, 114
Albret, Jeanne d' · 8, 17, 19, 22,
25, 27, 42, 43, 46, 47, 48, 49,
51, 52, 53, 54, 55, 56, 58, 59,
60, 61, 62, 63, 64, 65, 69, 90,
91, 98, 102, 103, 104, 105, 106,
123, 124, 125, 127, 134, 136,
137, 158, 293, 381, 483, 492,
495, 547, 558, 725
Alençon, François d' · 116, 149
Alençon, François d' · 112, 113
Allori, Alessandro · 186
Andoins, Diane d', dite Corisande ·
130, 139, 221, 359
Andreini, Francesco · 195, 196
Angoulême, Marguerite d' · 16, 42,
47, 51, 59, 102, 105, 123
Marguerite de Navarre · 46, 69,
71, 98, 115, 139
Anne d'Autriche · 9, 14, 17, 22,
148, 158, 197, 211, 216, 237,
239, 240, 243, 244, 245, 246,
247, 248, 249, 250, 251, 254,
257, 258, 259, 260, 261, 262,
267, 268, 269, 270, 272, 273,
275, 276, 277, 278, 279, 280,
281, 282, 283, 284, 286, 287,
288, 289, 290, 291, 292, 293,
305, 318, 473, 510, 516, 585,
599, 600, 601, 603, 632, 648,
659
Anne d'Autriche · 239, 240, 253,
256, 293
Anne de Bretagne · 39
Aubignac, François Hedelin, Abbé
d' · 575, 579
Aubigné, Agrippa Mécodore d' ·
50, 79, 91, 92, 93, 95, 116, 336,
403, 404, 496
Audiguier, Le Sieur Vital d' · 509

B

Baif, Jean-Antoine de · 75, 95, 98,
154, 398, 407, 415, 444, 479,
527
Baillard, Henri de · 236
Baille, François · 121
Bailly, Henri de · 302
Ballard, Pierre · 131, 256, 267,
271, 275, 302, 399, 400, 417,
422, 425, 429, 436, 439, 473,
477
Ballard, Robert · 264, 271, 276,
290, 394, 399, 422, 446
Balzac, Honoré de · 164, 174
Bar, Henri, duc de · 134, 140, 340,
502, 550, 559
Barberini, Antonio · 282
Bardi, Giovanni · 191, 201, 282
Bardin, Pierre · 134, 135
Baroni, Leonora · 281
Bascle de Lagrèze, Gustave · 106
Bassompierre, François, maréchal
de · 138, 139, 203, 220, 228,
232, 427, 476, 482, 496, 501,
503, 512, 513, 514, 515, 516,
519, 520, 578, 599, 606, 608
Bataille, Gabriel · 147, 256, 259,
271, 275, 302, 400, 415, 418,
424, 425, 429, 434, 436, 474,
476, 477
Bati, Luca · 192
Beaubrun · 229
Beaujoyeux, Balthazar de · 73, 92,
94, 95, 98, 400, 418, 484, 499,
508, 527, 541, 571, 620
Beaulieu, Girard de · 303
Belleville, Jacques de · 507, 508,
531, 608
Bénévent, Jérôme de · 130, 132,
134, 138
Benserade, Isaac de · 98, 275, 284,
309, 310, 320, 528, 529, 537,
539, 540, 606
Bertanjou, Jean · 106, 108, 666

Bertaut, Jean · 419
Bertaut, Jean de · 275, 509
Bertrand, Antoine de · 401, 446
Béthune, Maximilien de, duc de
Sully · 64, 115, 117, 128, 129,
139, 142, 164, 165, 166, 173,
339, 350, 427, 474, 477, 504,
514, 515, 526, 528, 550, 606
Bèze, Théodore de · 54, 55, 388,
390
Bicci, Giovanni di · 168
Bilyvelt, Jacques · 185
Binard, Loys · 121
Bodin, Jean · 47, 50
Boësset, Antoine · 206, 256, 259,
271, 273, 275, 277, 285, 307,
316, 318, 435, 436, 437, 438,
439, 440, 466, 473, 474, 477,
479, 511, 525, 585
Boileau · 143, 222, 233, 236, 238
Boisrobert, François Le Metel de ·
227, 260, 466, 600
Bonnet, Pierre · 422
Bordier, René · 206, 212, 273,
275, 509, 511, 512, 523, 524,
525, 531, 602, 608, 611
Borghini, Vincenzo · 185
Botticelli, Sandro · 81, 168
Bouneau · 108
Bourbon, Antoine de · 54, 58, 60,
63, 69, 102, 103, 105, 106, 125,
134, 444
Bourbon, Catherine de · 8, 18, 22,
42, 59, 64, 105, 106, 109, 115,
120, 123, 124, 126, 127, 128,
129, 130, 131, 132, 134, 135,
136, 137, 138, 139, 140, 139,
202, 221, 269, 286, 340, 371,
515, 520, 542, 543, 544, 545,
547, 549, 550, 551, 552, 553,
555, 556, 557, 558, 559, 561,
562, 566, 568, 569, 591, 620,
665
Bourbon, Charles de · 21, 549, 552
Bourbon, Christine de · 153, 215,
216, 269

Bourbon, Elisabeth de · 239, 584, 592
Bourbon, Henriette de · 215, 216
Bourbon, Suzanne de · 60
Bourdeille, Pierre (Sieur de Brantôme) · 16, 62, 69, 71, 72, 73, 77, 79, 81, 82, 89, 94, 95, 112, 113, 127, 136, 137, 141, 161, 202, 472
Bourgeois, Loys · 388, 393, 394, 398
Brach, Pierre de · 116
Briceño, Luis · 264, 266, 267, 268, 269, 271, 272, 277, 278
Bruno, Giordano · 466
Bucheron, Mathieu · 129, 665
Budé, Guillaume · 27, 50, 61
Bunel, François · 120, 230
Buontalenti, Bernardo · 185, 189, 192, 193

C

Caccini, Francesca · 40, 198, 200, 669
Caccini, Giulio · 137, 140, 189, 191, 192, 193, 197, 198, 199, 200, 201, 202, 286, 287, 318, 415, 434, 435, 540, 668, 669, 670
Caiétan, Fabrice Marin · 422
Caignet, Denis · 400, 405, 418, 422
Calvin, Jean · 27, 47, 52, 53, 346, 386, 387, 388, 389, 390, 393, 395, 461, 462, 482, 483, 645, 703, 719
Cambefort, Jean de · 309
Cambert, Robert · 256
Cambronne, Nicolas · 121
Capello, Bianca · 182, 186
Carbonnel, Mathieu · 105, 123
Caroso, Fabritio · 186
Castiglione, Baldassare · 30, 32, 33, 34, 35, 36, 40, 43, 50, 62, 63, 72, 79, 105, 223, 265, 285, 484

Castil-Blaze, François-Henri-Joseph dit · 141, 142, 143, 144, 145, 156
Cavalieri, Emilio de · 189, 191, 192, 282
Cavalli, Pier Francesco · 231, 285
Cecchini, Pier Maria · 196, 282
Certon, Pierre · 417, 446
Cervantès, Miguel de · 33
Cerveau, Pierre · 422
Chabanceau de La Barre, Pierre · 252, 256
Champion de la Chapelle, Jacques · 234
Chancy, François de · 276
Chapelain, Jean · 313, 317
Charles de Lorraine · 580
Charles IX · 22, 68, 69, 72, 76, 84, 85, 87, 88, 89, 90, 91, 92, 93, 103, 112, 116, 126, 127, 137, 139, 141, 149, 204, 403, 404, 406, 407, 453, 481, 484, 485, 498, 543, 544, 575, 606, 607, 649
Charles Quint · 181, 182, 209, 633
Charles-Emmanuel de Savoie · 549
Chastillon, Guillaume de · 372, 402, 413, 446, 469, 470
Chiabrera, Gabriello · 184, 192
Chrétien, Florent · 61
Claire-Isabelle, infante · 324, 564
Clairiel, Louis · 129
Clément VII · 33, 68, 168, 171, 387
Clément, Claude · 659
Clément, Jacques · 324, 327, 328, 330, 676, 678, 681, 682
Cléreau, Pierre · 446
Clermont, Claude-Catherine de · 42
Clèves, Anne de · 52
Clèves, Henriette de · 42
Colletet, Guillaume · 424, 437, 478, 572
Concini, Concino · 173, 204, 213, 214, 215, 521, 522, 524, 592, 609, 610, 611, 614, 618

Condé, Henri de · 61
Corbetta, Francesco · 263
Corneille, Pierre · 50, 261, 262, 279
Corsi, Jacopo · 192
Cosme l'Ancien · 168, 171
Cosme l'Ancien · 181, 182, 183

D

Dagues, Pierre · 388
Daneau, Lambert · 480, 481, 483, 484, 485, 486, 487, 488, 491, 492
Davantés, Pierre · 393
David, Daniel · 121
De Luynes, Charles d'Albert, duc · 157, 212, 213, 317, 473, 492, 516, 518, 520, 521, 522, 523, 524, 525, 531, 537, 588, 592, 601, 602, 608, 609, 623, 631
De Vinci, Léonard · 10, 81
Deimier, Pierre de · 439, 509
Delfin · 508
Demurat, Antoine · 303
Denis, Jean · 290
Des Loges, Marie Bruneau · 39
Des Près, Josquin · 52
Des Réaux, Tallemant · 79, 139, 146, 147, 149, 155, 156, 157, 158, 160, 161, 162, 184, 203, 204, 237, 269, 304, 305, 306, 307, 308, 309, 310, 312, 313, 314, 315, 316, 317, 320, 321, 475, 476, 477, 482, 506, 515, 516, 517, 518, 519, 528, 620, 658
Descartes, René · 286, 287, 436
Desportes, Philippe · 399, 400, 403, 417, 419, 446, 467, 509
Domes, Jean · 185
Donatello · 81
Dorléans, Louis · 353, 354, 709, 710, 711
Du Bartas, Guillaume · 116

Du Caurroy, Eustache · 142, 143,
303, 335, 399, 403, 405, 407,
415, 511
Du Mas, Le Sieur de · 509
Du Mont, Henri · 303
Du Peyrat, Guillaume · 143
Du Verdier, Claude · 150
Dubuisson, Pierre · 388
Duchesne, Nicolas · 229
Durand, Estienne · 206, 212, 215,
227, 512, 611, 618, 622, 624,
625
Duval, Simon · 129, 664

E

El Greco · 187
Eléonore de Tolède · 182
Élisabeth d'Autriche · 90
Entragues, Henriette d' · 190
Epernon, duc d' · 128, 129, 304,
576
Erasmus · 26, 51, 59
Estrées, Gabrielle d' · 65, 137, 138,
139, 164, 165, 286, 339, 340,
341, 411, 614, 668
Expilly, Claude d' · 509

F

Faret, Nicolas · 136
Farnèse, Alexandre de · 332
Fenier, Jean de · 106, 664, 667
Fezandat, Michel · 264
Foix-Candale, François de · 117
Formé, Nicolas · 142, 302, 303
Franc, Guillaume · 388, 393
Francini, Thomas · 192, 206, 207,
212, 215, 508, 540, 587, 608,
611, 624, 625, 626, 627, 659
Francisque, Antoine · 510
François I^{er} · 5, 8, 28, 29, 30, 32,
33, 40, 42, 46, 47, 53, 62, 68,
69, 71, 80, 82, 84, 105, 115,
136, 139, 148, 178, 183, 318,
324, 358, 373, 438, 484, 546,
594

François II · 33, 68
François II Gonzaga · 33
François, René · 129, 130, 133,
151
Binet, Etienne · 130, 133, 151,
301
Franqueville, Pierre · 229
Fréminet, Martin · 229

G

Galigai, Leonora · 173, 204, 214,
592
Gaultier, Ennemond · 149, 159,
160, 161, 184, 278
Gérof, Jacques · 106, 129
Giambologna, Français · 185
Gindron, François · 388
Godeau, Antoine · 144, 145, 313,
400, 519
Gombauld, Jean Ogier de · 509
Gonzague, Vincent de · 187, 188,
305, 424
Goudimel, Claude · 388, 393, 394,
401, 444
Gracian, Baltasar · 33, 285
Granjon, Robert · 264
Grégoire XIV · 324, 565
Grenaille, François de · 159
Grisel, Jehan de · 509
Guédron, Pierre · 143, 202, 206,
212, 256, 259, 275, 277, 285,
312, 415, 418, 419, 422, 423,
424, 425, 426, 427, 428, 429,
430, 431, 434, 435, 436, 437,
438, 439, 440, 463, 464, 466,
468, 469, 471, 473, 474, 476,
477, 478, 479, 509, 511, 531,
540, 541, 607, 608, 611, 625,
626, 628
Guise, Catherine de, duchesse de
Montpensier · 331
Guise, Henri de · 61, 91, 330, 422
Guise, Louis de · 330, 423
Guzmán, Diego de · 246, 247

H

Henri II · 16, 27, 28, 58, 59, 68,
71, 90, 139, 148, 168, 178, 182,
324, 327, 340, 373, 394, 444,
484, 564
Henri III · 5, 19, 21, 72, 73, 76, 77,
79, 80, 98, 112, 113, 115, 128,
140, 139, 140, 141, 142, 149,
153, 178, 211, 274, 319, 324,
327, 328, 329, 350, 363, 369,
374, 403, 404, 406, 407, 423,
492, 498, 529, 531, 532, 534,
535, 543, 549, 550, 551, 552,
553, 555, 557, 558, 559, 561,
562, 563, 564, 565, 567, 568,
569, 571, 572, 584, 586, 587,
588, 593, 595, 598, 606, 607,
614, 630, 657, 664, 672, 673
Valois, Henri de · 61, 559, 560,
679, 704
Henri IV · 65, 76, 103, 106, 109,
114, 115, 120, 121, 123, 142,
190, 544, 556
Bourbon, Henri de · 12, 19, 21,
42, 46, 58, 64, 79, 80, 90,
92, 97, 98, 112, 127, 128,
134, 141, 167, 189, 286,
318, 323, 324, 330, 339,
340, 348, 354, 359, 362,
368, 369, 370, 373, 375,
376, 402, 406, 549, 559,
560, 561, 564, 565, 614,
668, 669, 698, 705
Henri de Navarre · 3, 7, 21, 25,
46, 58, 60, 63, 64, 79, 94,
102, 112, 164, 330, 347,
348, 358, 359, 368, 369,
483, 484, 485, 486, 492,
495, 498, 502, 546, 665,
666
Henri IV · 3, 5, 6, 7, 8, 11, 12,
16, 17, 18, 21, 22, 25, 27,
28, 42, 47, 48, 51, 52, 53,
54, 59, 60, 61, 62, 63, 64,
73, 79, 85, 90, 94, 97, 98,
106, 108, 120, 123, 124,

125, 127, 129, 130, 131,
132, 134, 136, 137, 138,
139, 129, 135, 138, 139,
140, 141, 142, 147, 153,
158, 164, 165, 166, 167,
169, 174, 175, 176, 177,
178, 187, 190, 194, 196,
197, 198, 199, 200, 201,
204, 205, 209, 214, 218,
221, 226, 231, 238, 239,
243, 248, 252, 269, 275,
286, 301, 313, 318, 323,
324, 325, 326, 327, 328,
329, 330, 331, 332, 335,
336, 337, 338, 339, 340,
341, 343, 344, 345, 346,
347, 348, 349, 350, 351,
352, 353, 354, 355, 356,
357, 358, 359, 361, 362,
363, 368, 369, 370, 371,
372, 373, 374, 376, 387,
401, 402, 403, 404, 406,
407, 409, 410, 411, 413,
423, 424, 426, 427, 429,
430, 438, 439, 440, 441,
446, 449, 458, 473, 472,
473, 476, 477, 482, 491,
492, 495, 496, 497, 498,
499, 501, 502, 503, 504,
505, 506, 508, 509, 511,
512, 513, 515, 516, 518,
520, 526, 527, 528, 530,
531, 532, 537, 539, 540,
541, 542, 545, 547, 549,
552, 553, 555, 557, 559,
562, 564, 565, 566, 567,
569, 570, 571, 573, 574,
575, 578, 582, 583, 586,
590, 591, 594, 596, 597,
598, 599, 602, 604, 605,
607, 609, 611, 614, 615,
617, 619, 620, 623, 626,
629, 630, 636, 644, 645,
653, 660, 668, 670, 685,
686, 688, 690, 698, 700,
702, 709, 710, 711, 722,
723, 724

Henri VIII d'Angleterre · 52

Henry, Charles · 256

Henry, Michel · 510, 511, 514,
529

Héroard, Jean · 6, 21, 143, 211,
212, 213, 218, 219, 220, 221,
222, 223, 224, 225, 226, 227,
228, 229, 230, 231, 232, 233,
234, 235, 236, 237, 238, 518,
525, 526, 574, 608

Hindret · 233, 236, 238

Hurault, Philippe · 503

J

Jeanne d'Autriche · 181, 183, 186

Jouvancy, Joseph de, Révérend-
Père · 450, 647, 654, 663, 666

Joyeuse, Anne, duc de · 73, 95,
499

L

L'Estocart, Paschal de · 388

L'Estoile, Pierre de · 64, 65, 79,
80, 138, 139, 141, 149, 228,
275, 286, 317, 319, 323, 326,
331, 340, 345, 346, 348, 349,
350, 351, 355, 356, 357, 482,
496, 501, 502, 503, 504, 505,
511, 518, 598, 599, 658

L'Hermite, Tristan · 419, 509, 512

L'Hospital, Michel de · 97

La Barre, Anne de · 307, 308

La Font · 510

La Fontaine, Jean de · 106, 108,
109, 666

La Gaucherie · 61

La Grotte, Nicolas de · 422

La Motte · 511

La Roque · 509

La Salle, Bernard Jourdan de · 263

La Tour, Guillaume de · 471

Lacombe · 108

Lalande, Michel-Richard de · 303

Lambert, Michel · 38, 155, 304,
307, 308, 309, 310, 480, 481,
483, 486, 491, 492

Landi, Francesco · 282

Laroche, Samuel · 106, 667

Lassus, Roland de · 76, 94

Lauze, François de · 474, 654

Lauzon · 108

Le Bailly · 143, 206, 234, 302,
439, 532, 618

Le Blanc, Didier · 422

Le Bret · 160, 511

Le Caravage · 187

Le Digne, Nicolas · 509

Le Filacier, Pierre · 121

Le Jeune, Claude · 34, 35, 116,
130, 136, 137, 143, 388, 390,
394, 399, 402, 403, 404, 405,
406, 407, 408, 409, 410, 411,
412, 415, 422, 423, 424, 426

Le Roy, Adrian · 159, 264, 271,
394, 405, 417, 418, 422, 446

Le Roy, Estienne · 76, 92, 93

Ledoux, Jacques · 121

Lefèvre, Nicolas · 220

Léon X · 33, 168, 171

Leoni, Ottavio · 187

Liancourt, Madame de · 138

Ligozzi, Jacopo · 171, 186, 228

Lingendes, Le Sieur de · 313, 315,
506, 509, 540, 626

Livet, Nicolas de · 106, 108, 665,
666

Lore Chevalier · 511

Lorraine, Charles de, duc de
Mayenne · 204, 330, 332, 333,
335, 337, 338, 339, 351, 374

Lorraine, Christine de · 165, 181,
182, 187, 188, 193

Losses, Jean de · 61

Louis XIII · 6, 7, 8, 12, 21, 22,
129, 130, 131, 132, 134, 135,
136, 137, 138, 140, 142, 143,
144, 145, 146, 147, 149, 150,
152, 153, 156, 157, 161, 162,
172, 173, 174, 178, 197, 205,
207, 208, 209, 211, 212, 213,
214, 215, 217, 218, 219, 220,
221, 222, 223, 224, 225, 226,
227, 228, 229, 230, 231, 232,
233, 234, 235, 236, 237, 238,

- 239, 243, 244, 247, 259, 260,
267, 271, 273, 274, 275, 276,
278, 281, 283, 286, 288, 296,
297, 298, 301, 302, 303, 304,
305, 306, 308, 309, 312, 314,
315, 316, 317, 318, 319, 343,
345, 372, 423, 426, 438, 439,
440, 443, 449, 451, 453, 467,
473, 472, 473, 474, 475, 476,
479, 482, 491, 492, 493, 495,
496, 497, 498, 500, 501, 504,
507, 508, 510, 511, 512, 513,
515, 518, 519, 521, 522, 523,
524, 525, 526, 529, 530, 531,
533, 535, 537, 538, 539, 541,
571, 572, 573, 574, 576, 577,
578, 579, 580, 581, 582, 583,
584, 585, 586, 588, 589, 590,
591, 592, 593, 594, 595, 596,
597, 598, 599, 600, 601, 602,
603, 604, 605, 607, 608, 609,
610, 611, 612, 614, 615, 616,
617, 618, 619, 622, 623, 624,
625, 626, 627, 628, 629, 630,
631, 632, 633, 634, 635, 636,
637, 638, 639, 641, 644, 649,
653, 655, 656, 657, 659, 660,
658, 659
- Louis XIV · 5, 6, 14, 22, 29, 58,
97, 98, 153, 178, 179, 211, 243,
259, 260, 261, 263, 265, 270,
274, 282, 285, 286, 287, 288,
289, 290, 291, 292, 293, 285,
287, 288, 304, 343, 372, 473,
493, 500, 501, 504, 508, 512,
529, 530, 531, 532, 534, 535,
541, 543, 550, 551, 552, 553,
555, 557, 558, 559, 561, 562,
563, 564, 565, 567, 568, 571,
572, 578, 584, 586, 587, 588,
593, 594, 595, 597, 598, 604,
608, 614, 630, 641, 642, 648,
653, 660, 661, 659, 660
- Lucien · 28, 136, 474, 480
- Lully, Jean-Baptiste · 98, 141,
193, 195, 196, 197, 198, 199,
280, 281, 284, 285, 288, 292,
293, 303, 307, 309, 310, 372,
427, 431, 434, 435, 473, 521,
528, 529, 537, 539, 540, 606,
608, 667, 671
- Lupi Second, Didier · 389, 394
- Luther, Martin · 27, 51, 52, 53,
386, 387, 448, 461, 462, 719
-
- M**
- Machiavel, Nicolas de · 33, 80, 82,
89, 98, 285
- Macrin, Charles · 124
- Malherbe, François de · 207, 208,
226, 262, 263, 275, 317, 419,
424, 428, 429, 430, 431, 473,
477, 478, 482, 506, 508, 509,
510, 511, 512, 513, 515, 516,
540, 607, 615, 626
- Marais · 508, 510
- Marazzoli, Marco · 283
- Marc, Guillaume, Père · 454, 461,
462, 463, 464, 479
- Marguerite d'Autriche · 245, 246,
248, 258
- Marolles, Michel de · 482, 496,
497, 580
- Marot, Clément · 49, 54, 55, 71,
124, 148, 386, 388, 390, 393,
398, 400, 402, 444, 457, 458,
462, 463, 466, 719
- Martinello, Tristano · 195
- Matthieu, Jean-Baptiste · 523, 524
- Mauduit, Jacques · 153, 399, 405,
407, 408, 435, 511, 531, 589,
625
- Maugars, André · 156, 281
- Maximilien, Empereur · 182, 183
- Maynard, François de · 509
- Mazarin, Jules, Cardinal · 179,
257, 258, 259, 261, 263, 279,
280, 281, 282, 283, 284, 285,
288, 292, 293, 307, 319, 648
- Mazzocchi, Virgilio · 282
- Médicis, Catherine de · 5, 8, 16,
17, 22, 25, 42, 58, 60, 61, 62,
64, 68, 69, 70, 71, 72, 73, 74,
75, 76, 80, 81, 82, 84, 85, 89,
90, 91, 94, 96, 97, 98, 119, 126,
128, 129, 132, 134, 136, 137,
138, 134, 141, 158, 165, 166,
167, 173, 174, 181, 182, 187,
204, 205, 208, 209, 215, 220,
243, 257, 260, 293, 297, 324,
330, 484, 485, 498, 499, 528,
543, 544, 569, 573, 575, 594,
597, 607
- Médicis, Eléonore de · 34, 181,
182, 183, 187, 188, 196
- Médicis, Ferdinand de · 165, 169,
171, 187, 188, 193, 201
- Médicis, François de · 181, 182,
185
- Médicis, Jean de · 168
- Médicis, Jules de · 168
- Médicis, Laurent de · 74, 82, 168,
171
- Médicis, Marie de · 5, 8, 17, 22,
63, 64, 136, 139, 148, 158, 164,
165, 166, 167, 171, 172, 173,
174, 175, 176, 177, 178, 179,
181, 182, 183, 184, 185, 186,
187, 188, 189, 190, 191, 192,
193, 194, 195, 196, 197, 198,
199, 200, 201, 202, 203, 204,
205, 206, 207, 208, 209, 211,
212, 213, 215, 216, 225, 228,
239, 240, 248, 252, 256, 257,
260, 261, 269, 273, 275, 277,
281, 282, 283, 284, 286, 293,
423, 467, 495, 502, 514, 516,
520, 521, 541, 576, 577, 593,
609, 611, 618, 623, 645, 659,
660, 670, 671
- Mélancton, Philippe · 448
- Melanimo, Masimiano · 119
- Ménage, Gilles · 316, 510
- Ménéstrier, Claude-François, Père
· 478, 482, 572, 575, 593, 642,
660
- Merlin, Jean Raymond · 47
- Mersenne, Marin · 104, 131, 136,
138, 148, 155, 160, 262, 265,
266, 267, 277, 287, 303, 399,
405, 407, 408, 409, 424, 437,

438, 441, 442, 443, 479, 482,
572, 641, 642

Mesnager · 106, 665, 667

Michel-Ange · 81, 168

Millot, Nicolas · 446

Molière, Jean-Baptiste Poquelin,
dit · 39, 130, 131, 145, 146,
263, 291, 501, 526, 533, 539,
547, 560, 565, 566, 667

Mollu, Michel · 105, 123, 664

Monstier, Daniel du · 229

Montaigne, Michel de · 6, 33, 50,
59, 116, 128, 146, 376, 624

Monteverdi, Claudio · 10, 187,
192, 318, 628

Montgaillard, Le Sieur · 509

Morely, Jean-Baptiste · 61

Morlaye, Guillaume · 264, 398

Motteville, Françoise de · 243,
245, 257, 262, 263, 276, 279,
280, 284, 287, 288, 291, 473

Moulinié, Antoine · 303

Moulinié, Etienne · 256, 259, 261,
262, 263, 268, 269, 271, 272,
275, 277, 285, 303, 307, 437,
467, 474

N

Nervèze, Le Sieur de · 509

Nicolas, Léon · 119

Nietzsche, Friedrich · 292, 295

Nostredame, Michel de, dit

Nostradamus · 90, 166, 167

Nyert, Pierre de · 236, 304, 305,
306, 307, 310

O

Odet, Léonard · 365

Orléans, Anne-Marie-Louise d' ·
144, 236, 308, 517, 576, 577,
582

Orléans, Gaston d' · 144, 256, 261,
263, 269, 272, 275, 308, 320,
475, 517, 576, 577

P

Padoue, Paule de · 119

Pailleur, Jacques Le · 149, 316,
317

Palantrotti, Melchior · 192

Palma-Cayet, Pierre Victor · 61,
123, 502

Parthenay, Catherine de · 134,
520, 543, 545, 550, 560

Paspot, Guillaume · 121

Passemet, Guilhem · 106

Paulet, Angélique, dite la Paulette
· 204, 312, 313, 314, 315, 316,
511, 516

Paulle, Jehan · 121

Père Coyssard · 401, 447, 455,
456, 457, 458, 459, 461, 463,
464, 465, 467, 469, 479

Père Lejay · 651, 662, 664, 665

Père Parran · 415

Père Yves de Paris · 137

Peri, Jacopo · 169, 189, 191, 192,
201, 202, 281, 540

Pétrarque · 353

Philibert Jambe de Fer · 388, 394

Philippe II · 89, 90, 124, 239, 250,
253, 257, 293, 324, 332, 546,
549, 564, 633

Philippe III · 240, 247, 248, 249,
250, 260, 261, 277, 702

Philippe IV · 239, 275, 541, 585

Philippe le Bel · 14, 16

Philips, Peter · 461

Pibrac, Guy Du Faur de · 112, 116

Pie V Ghisleri · 182

Pisan, Catherine de · 50

Planson, Jean · 422

Porchères, Laugier de · 427, 509,
523, 608

Pourbus, Frans dit le Jeune · 187

Prévost, Estienne · 106, 129, 665,
667

Prévost, Henri · 291

Pulzone, Scipione · 186

Pure, Michel de, Abbé · 265, 478,
479, 571, 572, 587, 642, 653

Q

Quinault, Philippe · 309, 310

R

Rabelais, François · 26, 27, 33, 59

Racan, Honorat de Bueil de · 159,
160, 275, 314, 315, 317, 419,
510, 511, 576

Rambouillet, Catherine de

Vivonne, marquise de · 314

Rambouillet, Catherine de

Vivonne, Marquise de · 39

Raphaël · 81

Rapin · 335, 336, 509, 685

Ravallac, François · 172, 174, 607

Regnault, Jean · 291

Régnier, Mathurin de · 509

Richaine · 510

Richard, François · 152, 257, 259,
313, 474

Richelieu, Cardinal de · 5, 14, 134,
137, 148, 173, 174, 178, 179,
184, 261, 262, 281, 287, 308,
316, 320, 325, 383, 475, 485,
521, 523, 537, 544, 574, 576,
577, 578, 579, 590, 610, 618,
631, 632, 634, 635, 637, 638,
639, 657, 659, 673, 698, 702,
717, 718

Rigaud, Louis de · 159, 314

Rinuccini, Ottavio · 191, 197, 198,
199, 201, 434, 435, 540, 668,
669

Ripe, Albert de · 148

Rivaut, Fleurance · 220

Roberday, François · 256

Robert, Pierre · 303, 400

Rohan, Mademoiselle de · 560,
563, 568

Ronsard, Pierre de · 10, 71, 79, 84,
85, 88, 93, 94, 95, 148, 153,
264, 265, 317, 319, 335, 353,
415, 417, 472, 499, 543

Rosset, François de · 509

Rossi, Luigi · 189, 282, 283, 284,
285, 307
Rossi, Michelangelo · 282
Rousseau, Jean-Jacques · 14
Rubens, Pierre Paul · 10, 175, 179,
184, 187, 188, 192, 228, 252,
261
Ruggieri, Cosimo · 166

S

Sacрати, Francesco · 283
Saintot, Nicolas de · 508, 581,
632
Saint Ignace de Loyola · 259, 444,
448, 450, 663
Saint-Amant, Marc-Antoine de
Gérard, Sieur de · 153, 419,
509
Saint-Hubert, Nicolas de · 474,
586, 587
Saint-Simon · 149, 219, 305
Saint-Sorlin, Desmarests de · 633
Salazar, Ambroise de · 220
Salette, Arnaud de · 49, 53, 54, 55,
56, 142
Saman, René · 152
Sarasin, Jean-François · 312
Scarron, Paul · 313
Schondonch, Gilles, Révérend-
Père · 451
Sconophine, Pierre · 105
Scotivilli, Marc Antonio · 119
Servin, Jean · 389
Shakespeare, William · 33, 102,
115

Soissons, Charles, comte de · 134,
135, 214, 427, 520, 537, 547,
549, 552, 553, 556, 557, 559,
597, 608
Soueston, Jeannicot de · 105
Strozzi, Giulio · 283
Strozzi, Pietro · 192
Stuart, Charles · 216

T

Tabourot, Jean · 73, 104, 472, 478,
482, 490
Tabourot, Jean, dit Thoinot Arbeau
· 72
Tessier, Guillaume · 422
Torelli, Giacomo · 284, 288
Torquato Tasso, dit le Tasse · 10,
187, 212, 520, 521, 531, 592,
608, 609, 610, 656
Trellon, François de · 509
Trichet, Pierre · 131, 132, 133,
134, 147, 150, 151, 152, 265,
266
Tyard, Pontus de · 151, 154

U

Urbain IV · 282
Urbain VIII · 282
Urfé, Honoré d' · 33, 202, 262, 419

V

Vachier, Hector · 106, 665

Vallétrye, Le Sieur de la · 509
Valois, Elisabeth de · 90, 252, 324,
473
Valois, Marguerite de · 8, 22, 26,
31, 42, 58, 63, 69, 73, 76, 77,
85, 86, 90, 91, 93, 98, 102, 106,
109, 112, 114, 115, 116, 119,
120, 121, 126, 127, 129, 130,
134, 137, 140, 164, 177, 202,
225, 258, 303, 330, 341, 472,
485, 498, 506, 518, 537, 544,
550, 575, 607
Reine Margot · 18, 22, 42, 115,
128, 195, 202, 225, 506,
543
Vasari, Giorgio · 185, 193
Vaudebourg, Jacques · 105
Vaudemont, Marguerite de · 95
Venturi, Stefano · 192
Vertpré · 508
Viau, Théophile de · 227, 419,
466, 510, 512
Vigarani, Gaspare · 285
Villars · 303, 514
Vives, Juan Luis · 51, 250
Voiture, Vincent · 263, 275, 312,
313, 320
Vouet, Simon · 230

Z

Zarlino, Gioseffo · 404, 405, 406

TABLE DES MATIÈRES

INTRODUCTION GENERALE	5
PREMIERE PARTIE : LES MUSES D'APOLLON	13
INTRODUCTION A LA PREMIERE PARTIE	14
Les Muses des premiers Bourbons, ou les femmes inspiratrices des hommes au pouvoir	14
Apollon et Artémis, les souveraines de France victimes de la loi salique	14
Au coucher du Soleil, les reines de France et la régence	16
Un gouvernement par les arts, inspiré par les Muses de l'entourage royal	18
L'avènement d'une nouvelle dynastie	19
Un héritier au trône de Navarre	19
L'âge d'or annoncé sous une nouvelle lignée	20
CHAPITRE 1 : HENRI DE NAVARRE ET LA MUSIQUE OU L'INITIATION D'UN FUTUR ROI DE FRANCE	25
Prélude : Humanisme et nouvelle éducation	26
1. La figure du Prince : vers un nouvel Hélios	28
2. La conception humaniste de la musique au milieu du XVI ^e siècle	33
3. L'émergence de la figure féminine dans le mécénat artistique	37
I-1. Jeanne d'Albret et son fils, l'éducation du prince de Navarre	45
I-1-1. L'éducation au royaume de Navarre ou la politique de scolarisation du peuple béarnais	45
I-1-1-1. L'éducation, arme contre l'ignorance et la "barbarie"	46
I-1-1-2. Pour une place légitimée de la femme dans la société	48
I-1-1-3. Permettre aux Béarnais de vivre leur foi dans leur langue	52
I-1-2. L'apprentissage du «métier de roi»	56
I-1-2-1. Une prime enfance passée au cœur des Pyrénées	57
I-1-2-2. Un jeune roi cultivé, bien loin d'un "illustre ignorant couronné"	58
I-2. La vie à la cour de France, l'apprentissage du protocole politique	65
I-2-1. Catherine de Médicis, une souveraine au cœur d'une constellation royale	65
	782

I-2-1-1 Le pouvoir d'attraction «cosmique» du ballet de cour	67
I-2-1-2 La cour de France sous Catherine de Médicis, une fête de tous les instants	71
I-2-2. A la conquête de l'harmonie des sphères	75
I-2-2-1 Un tour royal pour un rayonnement (inter)national de la monarchie française	78
I-2-2-2 Le Paradis d'amour, un pas franchi vers la concorde ?	83
I-2-2-3 Telle une "Henri IV désarmé", le legs de Catherine de Médicis à la dynastie Bourbon	87
I-3. La cour de Nérac, petit Louvre du royaume de Navarre	93
I-3-1. Les musiciens au service des souverains de Navarre	93
I-3-1-1. Navarre protestante, royaume musicien, la cour de Jeanne d'Albret et Antoine de Bourbon	94
I-3-1-2. Le goût de la musique transmis aux enfants Bourbons	98
I-3-2. Marguerite de Valois et Nérac, petit havre de paix et de culture	101
I-3-2-1 Un Château navarrais à l'image de la cour de France	102
I-3-2-2. Musique et théâtre à la cour de Nérac	107
I-3-3 Les divertissements sous la régence de Catherine de Bourbon	111
I-3-3-1. Entre danse et dévotion, Catherine de Bourbon, une princesse protestante émancipée	111
I-3-3-2. La Navarre en temps de guerre, dernier bastion de l'héritage Valois	119
I-3-3-3. Catherine de Bourbon, une souveraine de substitution	124

CHAPITRE 2 : LOUIS XIII ET LA MUSE EUTERPE, ENFANCE ET INFLUENCES D'UN ROI MUSICIEN **129**

Prélude : Les Pouvoirs de la musique, la musique au pouvoir, l'exemple de la musique instrumentale et du luth	129
1. De l'Harmonie des Sphères à l'accord terrestre	129
1-1. La musique, moyen de former les mœurs, manière de s'accorder ensemble	130
1-2. Henri IV, figure guerrière et Louis XIII, roi mélomane : les Bourbons et la musique	138

1-3. Noblesse et bourgeoisie à la recherche de notabilité : la musique moyen d'ascension sociale	144
2- De la lyre au luth d'Apollon	149
2-1. Un instrument aux multiples vertus	149
2-2. Le luth, instrument royal, roi des instruments ?	154
2-3. L'instrument des "célestes" muses	157
II-1 Marie de Médicis ou la venue au pouvoir d'une nouvelle muse Italienne	163
II-1-1. Une femme politique issue du creuset médicéen	163
II-1-1-1. Une union prédite par les étoiles	165
II-1-1-2. Les Médicis, une famille toute puissante d'artistes et de mécènes	166
II-1-1-3. Reine et mécène, des statuts controversés	169
II-1-2. Une future Reine de France richement dotée	171
II-1-2-1. Une mécène digne de ses origines médicéennes	172
II-1-2-2. Une enfance sous le signe des arts	178
II-1-2-3. Tel Orphée et son Euridice	186
II-1-3. Marie de Médicis en France, un héritage légué à la postérité	189
II-1-3-1. Marie de Médicis, Reine de France et le mécénat royal	191
II-1-3-2. Un patrimoine florentin entre les mains des héritiers Bourbons	197
II-1-3-3. Une reine vaincue, un impresario reconnu	203
II-2. L'éducation musicale et politique du Dauphin, Louis de Bourbon	205
II-2-1. La politique par la musique, le legs de Marie	205
II-2-1-1. L'émancipation du jeune souverain, ou quand les armes se retournent contre la Régente	206
II-2-1-2. Des conseils artistiques et musicaux étendus à l'Europe	209
II-2-2. Une enfance rythmée entre plaisirs et apprentissage forcé	211
II-2-2-1. Roi soldat, roi danseur, l'éducation chorégraphique et militaire du Dauphin	214
II-2-2-2. A l'école de la cour, savoir paraître dans les spectacles et ballets auliques	218
II-2-2-3. Louis, futur mécène, enfant praticien	220
II-2-3. Louis XIII et la passion de la musique	222
II-2-3-1. bercé dans un contexte musical permanent	222
II-2-3-2. L'union de Louis XIII et Anne d'Autriche	229

II-3. Anne d'Autriche, l'Amaryllis de Louis XIII	235
II-3-1. D'Ana de Austria, infante d'Espagne à Anne d'Autriche, reine de France : jeunesse et vie de cour entre Madrid et Paris	236
II-3-1-1. L'enfance de l'infante doña Ana Maria Mauricia d'Espagne, entre dévotion et formation de cour	236
II-3-1-2. Anne d'Autriche à la cour de France et les musiciens de la reine	243
II-3-1-3. Anne d'Autriche et le pouvoir	248
II-3-2. L'influence d'une reine espagnole, férue d'art italien	251
II-3-2-1. Un souffle hispanique sur la musique française	252
II-3-2-2. Entre hommage et satire, l'Espagnol vu par les Français dans les divertissements de cour	261
II-3-2-3. Anne d'Autriche et Mazarin, ou l'adoption de l'opéra en France	268
II-3-3. Anne d'Autriche et son legs à Louis XIV	275
II-3-3-1. Louis XIV le Dauphin choyé, une enfance entourée par sa mère et par les arts	276
II-3-3-2. "Le Roi danse", Louis XIV à la conquête de son pouvoir politique	279
INTERLUDE : A LA CONQUETE DU POUVOIR PAR LA MUSIQUE	285
L'enseignement de la musique et de la danse, apprentissage des plaisirs honnêtes	285
La musique et la danse supports didactiques des idéologies religieuses et politiques	286
SECONDE PARTIE : APOLLON ET DIONYSOS	291
INTRODUCTION A LA SECONDE PARTIE	292
La lyre et l'aulos, deux visions opposées de l'art	292
Des notes et des pas qui font sens	296
CHAPITRE 3 : REVENDICATION RELIGIEUSE ET AFFIRMATION POLITIQUE DU POUVOIR, LA MUSIQUE ET LE CHANT AU CŒUR DE LA TOURMENTE	301
Prélude : Le chant, expression privilégiée des passions humaines	301
1- Les chanteurs professionnels, princes de la musique	302
	785

2- Le chant, atour particulier des précieuses, attribut indispensable de “l’honnête homme”	310
3- De la chanson d’amour à la chanson politique	316
III-1. De la controverse à la légitimation du pouvoir : la chanson satirique, arme de propagande politique	321
III-1-1. L’Histoire de France en chansons	323
III-1-1-1. Le roi est mort ! Vive le roi ?	325
III-1-1-2. Les “chroniques” d’une conquête du royaume de France	328
III-1-1-3. La couronne vaut bien une messe...	336
III-1-2. L’utilisation propagandiste des chansons populaires	341
III-1-2-1. Les chansons ligueuses contre le nouveau souverain	343
III-1-2-2. Les derniers soubresauts de l’Hydre à l’agonie	349
III-1-2-3. La mort de la Ligue et le réveil du patriotisme français	354
III-1-3. Henri IV et la «renovatio» française, les légendes en faveur du premier roi Bourbon	363
III-1-3-1. Henri de Bourbon ou la renaissance du royaume de France	364
III-1-3-2. “Vive Henri IV, le Soleil de la France !”	367
III-2. De la facétie aux psaumes didactiques et œuvres honorifiques, la réponse du peuple protestant	371
III-2-1. La guerre des mots	371
III-2-1-1. Des invitations au meurtre et à la violence	372
III-2-1-2. Le rire, objet didactique et arme protestante contre les griefs de l’Eglise romaine	374
III-2-2. Le psaume en français à la cour d’Henri IV, genre constitutif du renouveau musical et objet de propagande	382
III-2-2-1. Un culte nouveau qui s’organise peu à peu	382
III-2-2-2. Le psaume à l’origine d’une nouvelle esthétique musicale française	388
III-2-2-3. Le psaume à l’époque de l’Edit de Nantes	395
III-2-3. Le Dodécacorde, témoin des aspirations et des espoirs de la France	397
III-2-3-1. Une œuvre d’essence spéculative	398
III-2-3-2. Une célébration de la paix	400
III-2-3-3. Des psaumes en adéquation avec les événements de l’époque	402
	786

III-3. De l'air de cour au cantique spirituel, expression de l'amour terrestre, sentiment de l'amour divin	406
III-3-1. Air de cour et société galante, l'émergence d'une musique de divertissement et de plaisir mondain	407
III-3-1-1. Un cadre et une société propices à l'air de cour	407
III-3-1-2. Du "voix de ville" à "l'air de cour", la naissance d'un nouveau genre profane issu de la société galante	409
III-3-1-3. Pierre Guédron ou l'épanouissement du genre : compositeur du roi, "roi des compositeurs"	415
III-3-1-4. Pierre Guédron et le développement du récit mélodramatique... à la française	420
III-3-1-5. Boësset, l'héritage "Guédronien" et la société précieuse	428
III-3-1-6. L'air de cour, art et miroir de la société	430
III-3-2. Contre-réforme et contrepoison : les cantiques spirituels, moyens de diffusion du dogme catholique	436
III-3-2-1. A la recherche d'une arme contre les progrès de la Réforme	437
III-3-2-2. L'éducation musicale dispensée au sein des collèges Jésuites	439
III-3-2-3. L'éducation religieuse du peuple et la diffusion du dogme catholique par le biais de la musique	443
III-3-2-4. Les cantiques spirituels jésuites, contrepoison à la progression du protestantisme et outil d'apostolat	445
III-3-2-5. Le recueil des Hymnes Sacrez et Odes spirituelles du Père Coyssard	447
III-3-2-6. Les Rossignols spirituels (1616-1621) du Père Marc	452
III-3-3. La lutte contre les libertins : de l'air de cour sensuel au cantique spirituel	455
III-3-3-1. Bienfaits et méfaits de l'art des sons sur l'âme humaine, la "leçon" de musique jésuite	456
III-3-3-2. Des recueils dédiés à combattre l'impiété	459
 CHAPITRE 4 : DU GESTE AU SENS, LE LANGAGE PAR LA DANSE	 472
Prélude : Des Dithyrambes Dionysiaques et caprioles sataniques à la mise en scène du roi-Apollon : la danse, une pratique controversée	472
1. De la pyrrhique à l'art du ballet de cour : la pratique de la danse sous Henri IV et Louis XIII	472
	787

2. La danse, un art aux influences néfastes ?	477
2-1. La danse et le ballet de cour : reflets du “Bransle des cieux” ou simulacre de l’harmonie céleste	478
2-2. Paradis d’amour et Saint-Barthélemy : la danse, un mal à proscrire	480
2-3. «Foulons aux pieds ces vains plaisirs»...	486
3. David ou la légitimation du roi danseur ?	489
IV-1. Art du bel estre, art du paraître : le ballet de cour sous Henri IV et Louis XIII	494
IV-1-1. Le rétablissement d’un divertissement de cour	495
IV-1-1-1. Les prémices du ballet de cour	495
IV-1-1-2. Les occasions et les lieux des ballets de cour	499
IV-1-2. Les acteurs des ballets de cour, entre professionnels du genre et réappropriation par les nobles	504
IV-1-2-1. Les professionnels dans les ballets de cour	504
IV-1-2-2. L’engouement de l’aristocratie pour le ballet de cour ou le “métier” de bon courtisan	508
IV-1-2-3. Des spectacles à l’initiative des courtisans	514
IV-1-2-4. Charles d’Albert, duc de Luynes : sauveur, guérisseur ou usurpateur ?	516
IV-1-3. L’esthétique des ballets sous les règnes d’Henri IV et Louis XIII	521
IV-1-3-1. Le ballet de cour, œuvre d’art ou moyen de plaisir immédiat ?	522
IV-1-3-2. Du ballet burlesque au mélange des genres	524
IV-1-3-3. Le ballet mélodramatique	533
IV-2. Les ballets de Catherine de Parthenay, messagers des astres	538
IV-2-1. «Les trois leçons dansées de politiques» de Catherine de Bourbon à son frère	540
IV-2-1-1. Le Ballet des chevaliers françois et béarnois représenté devant Madame, à Pau, le 23 ^e jour d’Aoust 1592	543
IV-2-1-2. Le Ballet représenté devant le Roy à la venue de Madame à Tours en 1593	550
IV-2-1-3. Le Ballet de Madame de Rohan représenté devant le Roy à Tours en 1593	553
IV-2-2. Les trois leçons données par Catherine de Bourbon et Henri IV au peuple français	558
	788

IV-3. Mieux qu'un discours, un ballet de cour	563
IV-3-1. Le ballet de cour : miroir du monde et métaphore politique	564
IV-3-1-1. Un moyen de tenir en joug la noblesse, un outil pour gouverner le royaume	566
IV-3-1-2. Le ballet de cour dans le concert des nations, un moyen d'affirmer la prééminence française	570
IV-3-1-3. L'art du spectacle, art du spectaculaire	577
IV-3-2. Le ballet au service du culte monarchique	581
IV-3-2-1. Comme un Soleil au plus haut des Cieux	587
IV-3-2-2. D'un désordre dionysiaque et monstrueux au rétablissement de l'harmonie : les Bourbons sauveurs de la France	595
IV-3-2-3. Le roi et ses hauts faits à l'honneur dans les ballets	617
IV-4. Les ballets comme prêche, ou l'utilisation du spectacle par les Jésuites	629
IV-4-1. Des pièces de théâtre aux ballets de cour	630
IV-4-1-1. Les origines du théâtre scolaire jésuite : un art d'essence didactique mis au service de la Contre-Réforme	631
IV-4-1-2. Un public nombreux et distingué	635
IV-4-1-3. Un art utile à la compréhension du public	638
IV-4-2. La pratique de la danse dans les collèges jésuites	640
IV-4-2-1. L'adoption de la danse ou l'enseignement d'un honnête exercice	640
IV-4-2-2. Les sources et les thèmes des fêtes jésuites, entre sacré et profane	643
IV-4-3. Le ballet jésuite, moyen de glorification ou flagornerie politique ?	645
IV-4-3-1. Une gracieuse métaphore du prestige royal	646
IV-4-3-2. Une manière de magnifier les prodigalités de la ville	648
IV-4-3-3. Décors, costumes, musique et mise en scène, pour un spectacle complet et fastueux	649
IV-4-3-4. Une danse à déchiffrer pour trouver le sens caché sous le voile de l'allégorie	653
CONCLUSION GENERALE	657
ANNEXES	661
SOURCES ET BIBLIOGRAPHIE	737
INDEX	773
	789

