



HAL
open science

Orphée et les emmancheurs de balais. Tristan héritier de la poésie festive du XVIe

Adeline Lionetto

► **To cite this version:**

Adeline Lionetto. Orphée et les emmancheurs de balais. Tristan héritier de la poésie festive du XVIe. Cahiers Tristan L’Hermite, 2021. hal-03844099

HAL Id: hal-03844099

<https://hal.science/hal-03844099v1>

Submitted on 2 Dec 2022

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.

CAHIERS TRISTAN L'HERMITE

XLIII

2021

TRISTAN ET LA POÉSIE DU XVI^e SIÈCLE

Alain GÉNÉTIOT

Hériter la poésie de la Renaissance : Tristan à la croisée des chemins

Jean BALSAMO

La mention du peintre : un « lieu » de la célébration amoureuse.
Tristan, « Bonard », et les poètes français de la Renaissance

Anne-Pascale POUHEY-MOUNOU

Du Bellay, Ronsard, Tristan : autour de quelques sonnets des *Amours*

Jole MORGANTE

Parcours textuels de Pietro Bembo à Tristan L'Hermite

Agnès REES

La poésie de l'Arioste dans l'œuvre de Tristan L'Hermite

Françoise GRAZIANI

La Querelle du Tasse

Adeline LIONETTO

Orphée et les emmancheurs de balais. Tristan héritier de la poésie festive du XVI^e siècle

Céline BOHNERT

Ceci n'est pas une source. Natale Conti dans les *Annotations aux Plaintes d'Acante* (1633)

Véronique ADAM

Tristan et Clément : portrait du poète en auteur

François ROUGET

Ordo neglectus : Remarques sur la disposition des recueils poétiques de Tristan L'Hermite

Bibliographie – Chronique

par Sandrine BERRÉGARD

LES AMIS DE TRISTAN L'HERMITE
CLASSIQUES GARNIER

ORPHÉE ET LES EMMANCHEURS DE BALAIS. TRISTAN HÉRITIER DE LA POÉSIE FESTIVE DU XVI^e SIÈCLE.

Si la fête, en tant que réjouissance collective, peut supposer la libération d'émotions et de sentiments auparavant contraints, elle correspond aussi, notamment sous l'Ancien Régime et dans un contexte aulique, au respect de rituels, et peut donc tout aussi bien être synonyme de mise en ordre et de canalisation des pulsions. Ces deux versants de la fête, désir d'affranchissement dans l'expression libre d'une liesse commune, mais aussi mise en scène et maîtrise de ce qui relève du ressenti collectif, politique au sens propre, se côtoient dans la production festive tristanienne.

Les trois premiers ballets auxquels Tristan L'Hermite prête son concours se rattachent à la mode du ballet mascarade grotesque, qui domine la tradition des spectacles de cour français dans les décennies 1620 et 1630¹. Mais après le retour en grâce de son protecteur, Gaston d'Orléans, l'inspiration du poète se tourne vers les origines du grand ballet allégorique tel qu'il vit le jour et se développa dans la seconde moitié du XVI^e siècle à la cour des derniers Valois. Il serait pourtant maladroit de penser que seul ce type de spectacle, issu des théories néo-platoniciennes en vogue à la Renaissance, ait nourri l'écriture poétique festive de Tristan. Nous verrons en effet que la prime inspiration du poète, folâtre et volontiers grivoise, puise elle aussi sa source dans la poésie de ses prédécesseurs français, ces poètes pourtant si décriés tout au long du siècle classique². Une telle étude permet non seulement de faire le point sur la place de Tristan L'Hermite dans l'histoire de la poésie festive française mais aussi de tenter d'évaluer l'héritage légué par les poètes qui ont brillé à la cour des Valois, dans ce milieu si favorable à la création que constitue la fête savante qui a conservé pendant longtemps une véritable fonction cosmico-politique.

Nous ne pourrions prendre en considération toutes les pièces festives de Tristan ; nous nous concentrerons donc, pour illustrer les deux pans de cette production de circonstance, d'une part sur les *Vers de Ballet de Monseigneur Frère du Roi* (1627) et d'autre part sur le *Ballet de Mademoiselle* dit aussi le *Ballet des Quatre Monarchies chrétiennes* (1635). Un tableau synoptique permet de situer ces deux ballets dans l'ensemble des compositions festives du poète.

| Date | Ballet | Participation de Tristan |
|------|---|---|
| 1626 | Ballet de Monsieur dit aussi Ballet des Dandins | <i>Vers du Ballet de Monsieur Frère du Roi.</i> |
| 1626 | Grand Bal de la Douairière de Billebahaut | Quelques pièces : - « Monsieur, représentant une Sultane » - « Monsieur, représentant un Africain » |

| | | |
|--------------------|---|--|
| 1627 | Ballet de Monseigneur, frère du Roi | <i>Vers de Ballet de Monseigneur Frère du Roi.</i> |
| 17 Février 1635 | Ballet de Mademoiselle ou des Quatre monarchies chrétiennes | Quelques pièces : - « Pour Mademoiselle présentant des armes au Roi en un ballet » - « Récit d'Orphée amenant des Italiens » - « Minerve. Au Roi. » |
| Février 1640 | Ballet du Triomphe de la Beauté | - Catherine Grisé pense que l'intégralité des vers ont été composés par Tristan L'Hermitte ³ . Seules quelques pièces ont été intégrées dans ses recueils : - « Pour Monsieur le comte de Saint-Aignan, représentant un Maître de musique en un ballet » - « La Joie. À la Reine » - « Les Grâces. À la Reine » - « Pour des Satyres » - « Désirs Téméraires » - « Polyphème » - « Hercule filant » - « Achille » - « Marc-Antoine » - « Roland amoureux » |

La Muse folâtre de Tristan. Une veine gaillarde inspirée des mascarades renaissantes.

L'esprit facétieux qui caractérise l'entourage de Gaston d'Orléans, ce « désir juvénile de s'amuser⁴ » qui a prévalu à la création de son fameux « conseil de vauriennerie », est particulièrement sensible dans les *Vers de Ballet de Monseigneur Frère du Roi*. Cette plaquette d'une petite trentaine de pages, publiée sans mention de lieu ni de date, est signée des initiales « T. L. ». Les vers ne se retrouvent nulle part dans les publications autographes de Tristan mais l'on s'accorde pour les considérer comme étant bel et bien de sa main et pour dater la publication de 1627⁵. À cette époque, Tristan est au service de Monsieur depuis plusieurs années déjà⁶ : le texte festif qui nous intéresse est à l'image d'une cour qui goûte particulièrement les provocations verbales et la mise en scène de personnages obscènes. Le ballet se présente en effet comme la succession de vingt-six personnages ou groupes de personnages qui, chacun leur tour, viennent déclamer des vers plus ou moins

équivoques devant le public. Le fait que la structure de la performance repose sur un défilé nous semble être d'ailleurs un premier héritage de certaines mascarades renaissantes dont la scénographie reposait tout entière sur un cortège ou un triomphe⁷. Le spectacle se déploie sur une logique de parade, tenant par la seule force du verbe et la seule magnificence des costumes. Les prestations oratoires des personnages sont désignées, dans la plaquette, sous le terme de « récit[s] » : « Récit pour un donneur de Billevesées »⁸, « Récit pour un donneur de Galimatias⁹ » ou encore « Récit pour des mignons de couchette »¹⁰. Ce terme, qui renvoie à la déclamation, au fait d'énoncer à haute voix un texte, est fréquemment utilisé dans les publications festives de la seconde moitié du XVI^e siècle. Balthazar de Beaujoyeux l'emploie dans la préface à ce qu'il présente comme le premier ballet imprimé de notre histoire, *Le Ballet Comique de la Reine*, publié en 1582¹¹. Si on la trouvait auparavant déjà sous la plume des poètes de cour¹², cette terminologie est dès lors plus spécifiquement associée au ballet. Dès le début du XVII^e siècle, Jean Bertaut publie en effet dans son *Recueil de quelques vers amoureux*¹³ un « Récit pour le ballet de douze dames ». L'emploi de ce terme pour désigner les différentes prises de parole dans les ballets devient par la suite quasiment systématique.

Mais revenons à l'identité même des personnages qui défilent ici. Plusieurs d'entre eux sont présentés comme appartenant à un groupe d'hommes, le plus souvent des travailleurs, dont il s'agit de proposer les services aux dames. Le discours se déploie sur des équivoques sexuelles : les outils des personnages représentent de manière évidente des symboles phalliques. Ainsi, Migu dit « emmancheur de balais », balayeur de rues en somme, vante les prestations de son manche :

Belles qui pour tenir plus nets
Les lambris de vos Cabinets,
Balayez et Fête et Dimanche,
Venez à moi, je vous promets
De vous accommoder d'un manche
Qui ne se cassera jamais¹⁴.

Les équivalents anatomiques de ce manche mais aussi de ces cabinets féminins à nettoyer ne sont pas difficiles à identifier, de même que la promesse de durabilité laisse entendre aisément qu'elle concerne la vigueur sexuelle de ce fanfaron de l'amour. Dans la suite du ballet, le baladin, les lanterniers, le vendeur de crécelles, le maître d'hôtel ou encore les « chauds lanciers » se vantent tous de l'excellence de leurs services. Le texte à double entente renvoie à chaque fois à leur métier mais, comme dans le cas du balayeur, peut aussi se résumer à une invitation érotique. Les lanterniers se présentent par exemple ainsi :

Pour Messieurs le Comte de Brion, de Puylorans et de Blaru représentant des Lanterniers

Ni les anciens ni les modernes,
Comme nous ferons voir à tous,
N'entendaient rien, au prix de nous,

En l'art de faire des lanternes.
Notre excellence en ce métier
A fait dire en chaque quartier,
Que notre mérite est sans bornes :
Mais on nous accuse à Paris
De n'en faire qu'avec les cornes,
Que nous faisons lever sur le front des maris¹⁵.

Ce discours d'auto-promotion émane d'une entité collective qui parle d'une seule voix pour rappeler son « excellence en [un] métier » et sa parfaite renommée. Tout un imaginaire des rues de Paris, animées par artisans et travailleurs en tous genres, imprègne ces vers. Les interprètes mais aussi tous les membres de la cour qui assiste au spectacle s'encanailent en écoutant la rumeur ainsi reconstituée des quartiers populaires de la capitale. Mais les travailleurs n'évoquent pas seulement un milieu littéralement ignoble : ils sont aussi présentés comme renversant les valeurs du mariage ainsi que l'ordre social et religieux, par la promotion du cocuage et du plaisir charnel. Quant aux objets qui viennent ici convoquer un réel on ne peut plus terre-à-terre, le balai comme on l'a vu, mais aussi les lanternes, ils résument à eux seuls la portée subversive des propos tenus. Ils tiennent en effet dans le discours une double fonction. D'une part, ils font advenir dans le divertissement un quotidien trivial auquel les courtisans sont peu accoutumés : véritables *exotica*, ils transportent la cour dans une hétérotopie urbaine où tout semble permis. D'autre part, ils symbolisent les parties sexuelles masculines ou féminines, assurant ainsi toute l'équivocité de la parole proférée. Rappelons en effet que le terme de « lanterne », en moyen français, peut désigner le clitoris¹⁶.

Le discours encomiastique, associé au genre du « ballet » depuis le *Ballet Comique* de Beaujoyeux, n'a plus réellement cours ici. Le panégyrique royal cède la place à un éloge de soi-même particulièrement gaillard. Licence et provocations verbales sont les règles de cette parade burlesque qui ne se construit pas autour ou à l'attention de la personne sacrée du roi mais selon les aspirations à la jouissance et le bon vouloir de son jeune frère.

Si l'on en croit la collecte de Paul Lacroix¹⁷, les ballets imprimés avant les années 1620 ne relèvent pas de cette veine licencieuse. Mais si l'on se penche sur la production manuscrite, il en va tout autrement. Le dépouillement, par Thomas Leconte et Marie-Pascale de Carrara, d'un manuscrit copié par le bibliothécaire de Louis XIV, André Danican Philidor¹⁸, a en effet révélé que ce type de spectacles mettant en scène de véritables confréries masculines était très courant dès le début du XVII^e siècle. L'on peut citer le « Ballet des garçons de taverne » (1603), le « Ballet des usuriers » (1606), le « Ballet des forgerons » (1607), le « Ballet des barbiers » (1609) ou encore le « Ballet des verriers » (1610). Une même parole collective, masculine et équivoque, rumeur populaire de personnages ancrés dans d'autres lieux que la cour, s'y laisse entendre.

Cette forme de spectacles est à rattacher à des divertissements renaissants que nous avons proposé de nommer « mascarades des métiers¹⁹ ». L'un des premiers textes français imprimés qui correspond à ce genre est publié par Philippe Desportes en 1573 dans ses *Premières œuvres*, sans la mention du terme « mascarade » qu'il ajoutera toutefois en 1590

dans le titre de la pièce. On passe alors des « Stances de la chasse. Aux dames²⁰ » à « Pour la mascarade des chasseurs²¹ ». La parenté de ces vers et de ceux de Tristan est manifeste.

I.

Nous sommes six chasseurs de la belle Cypris,
Nourris en ses forests de Paphos & d'Eryce
Entre les Jeux mignars : où nous avons appris
De Nature & d'Amour ce plaisant exercice :
Qui par divers sentiers, & par lieux incogneus
En chassant jour & nuict, sommes icy venus
Bien fournis de courtaux, de limiers & de toilles,
Pour chasser aux forests des jeunes damoiselles.

II.

On dit que leurs taillis sont assez frequentez
Et que tout ce terrouere est fort propre à la chasse,
Les picqueurs seulement ne sont pas bien montez,
Leurs courtaux & leurs chiens sont de mauvaise race,
Ils n'ont jamais appris comme lon doit chasser,
Faire enceinte és devants, rebuscher, & lancer
Requester, redresser, mettre bien sa brisee :
Mais souvent redresser est chose malaisee²².

Sept autres huitains suivent. Le groupe des chasseurs, qui certes ne renvoie pas ici à des travailleurs mais à un ensemble d'hommes exerçant une même activité, se livre à une série de rodomontades. L'espace sylvestre métaphorise le sexe féminin, présenté comme une contrée sauvage à arpenter et à maîtriser. Pour ce faire, les chasseurs se présentent comme bien meilleurs que les « piqueurs », des cavaliers munis de piques, qu'il s'agit de provoquer mais surtout de supplanter par la parole. Ces piques représentent évidemment des équivalents phalliques, de même que les chiens des chasseurs, ces limiers qui avancent « nerveux, le rable gros, & la narine ouverte » en raidissant la queue et allongeant le cou en avant, si l'on en croit le texte de Desportes. Les métaphores cynégétiques, courantes dans la poésie amoureuse, se muent en équivoques grivoises. Et le texte, composé de neuf huitains d'alexandrins, se clôt bien, dans la dernière strophe, sur la proposition d'un service et l'invitation lancée aux dames de se rendre disponibles : « Prestez-nous seulement vos bois et vos forests, / Nous fournirons de chiens, de courtaux et de rets »²³. Le caractère collectif et l'origine masculine de la parole, l'auto-promotion et les équivoques grivoises constituent autant d'éléments qui définissent le contenu de ce type de mascarades que l'on retrouve aussi dans les *Œuvres poétiques* d'Amadis Jamyn (1575)²⁴ ou encore, sans mention d'auteur, dans les *Mémoires-Journaux* de Pierre de l'Estoile (en date de décembre 1577)²⁵. Il ne nous semble pas anodin que les textes que nous avons retrouvés datent de la décennie 1570. À cette époque, sous l'influence de la poésie italienne notamment²⁶, une

véritable mode de l'équivoque érotique se développe dans les élites françaises. C'est ce même goût pour les « propos gaillards » que les éditeurs de l'*Album de poésies des Villeroy* ont en effet pu déceler dans ce recueil manuscrit comportant des pièces poétiques composés de la fin des années 1560 au début des années 1570²⁷.

Au tournant du XVII^e siècle, à notre connaissance, seul un recueil autographe qui ne soit pas une réédition, les *Fleurettes du premier meslange* de Nicolas Le Digne²⁸, en contient deux : « Pour une mascarade de couvreurs » et une « Mascarade rustique », qui met en scène des laboureurs, moissonneurs et autres paysans. Dans les différentes éditions du recueil collectif licencieux, *La Muse folastre*, qui paraît à partir de 1600, on en trouve en revanche un nombre relativement important : « La mascarade des bûcherons²⁹ », celle dite « des fouilleurs³⁰ » ou encore celle « des tonneliers³¹ », pour ne citer qu'elles. La première édition de ce livre, datant de 1600, comprend d'ailleurs le texte de Desportes, sous son premier titre, « Stances de la chasse. Aux dames »³². L'inspiration gaillarde de ces mascarades explique sans doute la place qu'elles occupent dans cet ouvrage qui, à l'instar de tous les recueils collectifs de poésie satyrique étudiés par Guillaume Peureux, est « consacré[s] à diverses formes de provocations » et « trait[e] de manière obsessionnelle, sous un jour lubrique et parfois brutal, la sexualité selon tous ses aspects³³ ». Les textes qui nous intéressent ici, par le jeu métaphorique sur lequel ils reposent et par ce martèlement de sous-entendus sexuels, ne pouvaient que séduire les auteurs de cette anthologie.

Les poètes français de la Renaissance ont sans doute trouvé le modèle de ces mascarades des métiers dans les *canti di mestieri* florentins. Ce genre carnavalesque aurait été inventé par Laurent le Magnifique, si l'on en croit le poète italien Anton Francesco Grazzini, dit « Il Lasca³⁴ ». L'une des compositions du Magnifique met en effet en scène un groupe d'hommes proposant de vendre des petites douceurs au miel appelées *berricuocoli* et *confortini*. Ces chansons de carnaval sont toujours présentées comme le discours d'une sorte de confédération d'artisans (ramoneurs, parfumeurs...), proposant aux dames leurs services ou leurs denrées. Le marché proposé est bien entendu équivoque et le texte se charge de multiples symboles sexuels. L'idée d'un service d'amour, issue de la tradition courtoise, est dévoyée pour prendre des connotations essentiellement érotiques.

Tristan L'Hermite a pu avoir accès aux textes des mascarades françaises, que ce soit par le biais des recueils satyriques, ou par l'intermédiaire des œuvres de Desportes dont la bibliothèque de Gaston comportait l'exemplaire de 1579³⁵. Par ailleurs, la dernière édition de cet ouvrage est publiée à Lyon en 1615³⁶. Certaines de ces mascarades ont en outre été diffusées par les recueils de musique. La « mascarade des pionniers » d'Amadis Jamyn se trouve ainsi à la fois dans son recueil autographe de 1575³⁷, dans l'ouvrage musical de Nicolas de La Grotte, le *Premier livre d'airs et de chansons* publié en 1583³⁸, mais aussi dans *Le Second Livre de la Muse folastre* de 1603³⁹. Celle de Desportes connaît un destin similaire puisqu'elle est publiée par le poète en 1573, on la trouve dans *La Muse folastre* dès 1600 comme on l'a dit, et la dernière de ses neuf strophes est mise en musique par le compositeur provençal Jean de Maletty en 1578⁴⁰. Une tradition plus diffuse, une culture festive et musicale véhiculée par des chansons, des spectacles plus ou moins informels, des rituels et des pratiques dont les textes imprimés ou manuscrits ne sont pas toujours les témoins, peuvent aussi avoir été les relais d'une transmission culturelle. Toujours est-il

qu'une véritable continuité de forme, de ton et de contenu s'observe et que bon nombre des caractéristiques de ces mascarades des métiers se retrouvent dans les *Vers de Ballet de Monseigneur Frère du Roi*.

Le chant d'Orphée. L'inspiration solennelle des mascarades à l'antique et du ballet allégorique.

Dans les deux derniers ballets auxquels il participe, Tristan L'Hermitte tourne le dos à cette inspiration bouffonne pour renouer avec les prétentions et le ton originel du grand ballet de cour allégorique. Nous nous concentrerons plus particulièrement ici sur le *Ballet de Mademoiselle*, ou *Ballet des Quatre Monarchies chrétiennes*.

Rien de plus solennel en effet que ce ballet, représenté au Louvre en 1635 pour marquer officiellement le retour de Gaston d'Orléans à la cour, après l'épisode de sa révolte dans les Pays-Bas espagnols. Dans ce spectacle, quatre pays joués par des membres de la cour sont conduits solennellement devant le Roi par des personnages antiques. La fille de Monsieur, Anne Marie Louise d'Orléans, âgée de huit ans, y apparaît dans le rôle de la déesse Minerve, « montée sur un char de triomphe, tiré par deux hiboux⁴¹ » : c'est elle qui escorte la France jusqu'à Louis XIII. Avant ce défilé final, qui marque le clou du spectacle, Orphée guide l'Italie, Junon l'Espagne et Bacchus l'Allemagne.

Tristan est l'auteur du premier texte du ballet, le « Récit d'Orphée amenant des Italiens » ainsi que des deux derniers ensembles de vers, adressés par Minerve au souverain. Le poète intègre ces trois textes dans ses propres recueils, sans toutefois tous les réunir : les récits d'Orphée et de Minerve sont publiés dans *La Lyre* en 1641⁴², tandis que les stances finales de la déesse se retrouvent dans le dernier recueil de Tristan, les *Vers héroïques*, publié en 1648⁴³.

Dans ce ballet comme dans le tout dernier auquel Tristan ait participé, *Le Ballet du Triomphe de la Beauté*, les lanterniers et autres pourvoyeurs de services laissent place à un personnel antique plus traditionnel, présent dans les spectacles auliques depuis de nombreuses décennies. Orphée et Minerve, mis en scène dans *Le Ballet de Mademoiselle*, ont en effet été particulièrement mis à l'honneur dans les spectacles produits à la cour des derniers Valois. La mascarade à l'antique, prise par les poètes de la Pléiade, puis le ballet allégorique qui apparaît à l'aube des années 1580, consistent à exhiber la soumission d'une force entropique, victoire qui permet le rétablissement de l'ordre cosmique. Orphée et Minerve représentent justement des puissances qui ordonnent le chaos, qui soumettent la fougue et la force brute des éléments naturels, l'un par son chant, l'autre par son intervention divine et sa légendaire sagesse, ce qui explique leur présence récurrente dans des performances auliques qui ont une fonction politique évidente. Orphée se trouve par exemple au centre de plusieurs fêtes organisées pour Henri II (l'entrée rouennaise de 1550 ou encore la mascarade composée par Jodelle pour célébrer à l'Hôtel-de-Ville de Paris la victoire de Calais en 1558⁴⁴) mais on le retrouve aussi dans des intermèdes composés à la fin du XVI^e siècle⁴⁵. Quant à Minerve, son intervention vient couronner le *Ballet Comique de la Reine* quand la lumière éclatante qui accompagne son apparition vient concurrencer et étouffer les feux troubles et aveuglants qui éclairent le bosquet enchanté de l'enchanteresse Circé. Cette dramaturgie de la lumière, étudiée par Françoise Joukovsky⁴⁶,

semble avoir inspiré le *Ballet de Mademoiselle*⁴⁷ où l'accent est également mis sur l'incroyable éclat de la déesse.

Dans le ballet créé par Beaujoyeux, lorsque Minerve paraît sur son char, « [t]out à l'entour du chariot y avoit cent flambeaux de cire blanche, qui donnoyent merveilleux lustre à l'ouvrage⁴⁸ ». Le livret de 1635 présente de la même manière la future Grande Mademoiselle costumée en Minerve comme la source d'une lumière céleste :

Cette gentille Princesse estant descendue de son char, toutes les nouvelles estoilles joignans leurs clartez à elle, et toutes brillantes de lumiere dansoient le grand Ballet si parfaitement beau, tant pour les airs que pour la varieté des figures, qu'il sembloit que ce fussent des astres qui par des dispositions egalles à celles des cieux, faisoient paroistre en leur ordre que les divinitez qui estoient là presentes, les faisoient agir si puissamment par des reflexions de sympathie extraordinaire⁴⁹.

L'assimilation des danseuses à des étoiles permet à l'auteur du livret de rappeler la « sympathie » du microcosme et du macrocosme, concordance qui se trouve au fondement du ballet tel qu'il a été conçu par Beaujoyeux, influencé par la doctrine néo-platonicienne. Musique et danse sont en effet censées refléter dans le spectacle l'harmonie qui régit le déplacement des orbés célestes. Une telle conception de la danse et du spectacle aurait pu paraître démodée quelques cinquante ans après la représentation et la publication de l'œuvre du chorégraphe italien : de manière étonnante, elle est ici reprise, en une période où il était sans doute nécessaire de mettre à profit toute théorie artistique susceptible de soutenir l'éloge de l'absolutisme. *Le Ballet Comique de la Reine* suscite encore au XVII^e siècle, il est vrai, un intérêt réel et visiblement constant car il est réimprimé en 1612 dans le *Recueil des plus excellens ballets de ce temps*⁵⁰, et plus tard, au début de la décennie 1680, le Père Menestrier en reproduit de longs passages dans *Des Représentations en musique anciennes et modernes* et dans *Des Ballets anciens et modernes selon les règles du théâtre*⁵¹.

Le texte du *Ballet de Mademoiselle*, sur le modèle des pièces liminaires mais aussi des vers récités et chantés dans *Le Ballet Comique de la Reine*, consiste en un vibrant panégyrique royal, qui ne souffre aucune équivoque. Tous les vers composés par Tristan participent en effet d'un éloge flamboyant de Louis XIII. Orphée s'adresse ainsi avec emphase et respect au monarque auprès duquel il escorte l'Italie :

Louis la Merveille des Rois,
De qui les Armes et les Lois
Sont l'honneur du siècle où nous sommes :
Je viens de ces aimables lieux
Où vous avez fait voir aux hommes,
Que vous êtes pareil aux Dieux.

Je viens de ce plaisant Terroir

Où de votre divin pouvoir,
Des Rois ont fait expérience :
Eprouvant par un rare effort
Que l'honneur de votre alliance
N'est pas un vulgaire support⁵².

Le ballet prend bien ici la forme d'un triomphe à l'antique qui célèbre la grandeur et la vaillance d'un chef de guerre : Orphée fait allusion à la victoire remportée par Louis XIII en 1629 au Pas de Suse, sur les Piémontais et les Espagnols. Ce conflit s'acheva en 1631 avec le traité de Cherasco qui permit au fils d'Henri IV de mettre la main sur la place forte de Pignerol. L'Empereur mais aussi le duc de Savoie sont ces « Rois » qui « ont fait expérience » de la puissance de Louis. Notons que le souverain vainqueur ne fait pas partie du défilé : il en est le centre sacré. Comme dans la plupart des mascarades composées par les poètes de la Pléiade, notamment pour Charles IX, une dynamique centripète est à l'œuvre : créatures mythiques, ennemis vaincus et simples sujets sont mus par une force qui les conduit tout droit aux pieds du Roi de France. Lors du carnaval de Fontainebleau de 1564, une nymphe marine se présente par exemple devant Charles IX en évoquant, dans un sonnet, le long périple qui fut le sien afin de pouvoir se retrouver face au souverain. Ronsard est l'auteur de ce poème dont voici le premier quatrain :

La renommée allant de place en place,
De Ciel en Ciel annonçant ton pouvoir,
M'a fait venir desur terre pour voir
Aux raidz du jour les beaux traitz de ta face⁵³.

La nymphe est attirée inéluctablement à la cour de Charles. Comme Orphée, elle représente une créature de l'entre-deux qui circule entre des espaces lointains et celui de la cour, et qui chante partout sur son passage l'ampleur de la renommée royale présentée comme universelle.

Le monde est ainsi comme cartographié par la poésie et sa mise en spectacle : il s'agit de donner une image allégorique de l'univers qui puisse faire voir de manière idéalisée l'aire d'influence du royaume de France. L'allégorie des quatre monarchies chrétiennes peut faire songer par là-même au *Ballet des Provinces de France*, ou *Ballet des Polonais*, intégralement composé en latin par le poète Jean Dorat et représenté en 1573, à l'occasion du séjour parisien des ambassadeurs polonais venus remettre officiellement à Henri de Valois, futur Henri III, la couronne de Pologne. Ce livret de ballet, le premier à avoir été imprimé en France, a moins marqué les esprits que l'ouvrage de Beaujoyeux. Quelques ballets lui ont pourtant repris ce principe de figurer des contrées par des danseuses, car chacune des nymphes qui y est mise en scène représente une province française. Ces nymphes achèvent le spectacle en remettant à Henri des médailles en or où sont gravées des devises propitiatoires. Tout est fait pour auréoler le jeune duc de gloire. Dans le *Ballet de Mademoiselle*, les médailles sont remplacées par des armes, une lance et un bouclier, remises par Anne-Louise d'Orléans à son oncle afin d'en faire définitivement un guerrier

invincible. Les accessoires martiaux ont ici la même fonction talismanique que les traditionnelles médailles. Tristan a accompagné ce don de stances :

STANCES

Recevez ces armes fatales,
Roi dont les vertus sans égales
Font juger l'être plus qu'humain :
Leur acier n'est pas inutile,
C'est un chef-d'œuvre de la main
Qui forgea le harnais d'Achille.

Lorsque vous mettrez en pratique
Ou cette épée ou cette pique,
Mars même fuira devant vous ;
Et comme si c'était la foudre,
Les moins redoutés de vos coups
Mettront des colosses en poudre.

Partout où vous les ferez luire,
Les Destins qui n'osent vous nuire
Feront écarter le malheur ;
Et vous accroîtrez cette gloire
Dont les traits de votre valeur
Ont si fort enrichi l'histoire⁵⁴.

Les stances constituent l'une des formes privilégiées de la mascarade française. Ronsard emploie ce terme tiré de l'italien pour la première fois dans le titre d'une mascarade en 1565 : « Stances à chanter sur la lyre pour l'avant-venue de la Roïne d'Espagne⁵⁵ ». Il en écrira ensuite d'autres, notamment pour Charles IX (l'on peut citer la « Mascarade pour le Roy, habillé en Hercule, & Pluton devant luy : faite par stances⁵⁶ »). Philippe Desportes perpétuera ce lien entre stances et spectacle chorégraphié en composant pour Catherine de Médicis des « Stances à la Roïne, pour un ballet de Douze de ses filles⁵⁷ ». On remarque que ces stances festives sont toujours adressées à un destinataire royal. En effet, Ronsard et ses contemporains ne composent des stances que pour des rois et reines, tandis que les élégies ou les sonnets peuvent être dédiées à tout noble personnage de la cour⁵⁸. A l'instar de la plupart des textes de mascarade, elles évoquent l'amour, ce qui d'après Pierre Laudun d'Aigaliers, serait une de leurs caractéristiques :

Proprement la matiere des Stances est l'amour, ou l'amitié envers les parens ou reconciliation d'amie⁵⁹.

Dans les stances offertes à des personnages royaux, les poètes conçoivent l'amour au sens large comme un sentiment qui unit les peuples entre eux ou qui les lie à leur souverain. On voit bien le déplacement qui est effectué d'un sentiment personnel et intime

à un sentiment national, les mascarades ayant un rôle politique et même diplomatique. Ainsi Ronsard écrit à la Reine d’Espagne :

O siecle heureux & digne qu’on l’appelle
Le siecle d’or, si onque en fut aucun,
Où l’Espagnol d’une amitié fidelle
Ayme la France, & les deux ne sont qu’un [...] ⁶⁰.

En composant à son tour des stances dédiées à Louis XIII, dans une fête destinée à célébrer le retour d’exil de son frère Gaston, Tristan se situe dans cette tradition qui fait des stances la forme de la réconciliation et de la paix politique par excellence. Si l’on sait quel discrédit a pu peser sur la poésie de Ronsard et de ses contemporains à partir de 1630, François Rouget rappelle bien que « les livres de Ronsard ne disparurent pas [pour autant] des rayons⁶¹ » des bibliothèques. En tant que poète de cour, Tristan L’Hermitte devait parfaitement connaître la majeure partie de ces vers de circonstance ronsardiens publiés de nouveau, en 1623, dans le deuxième tome de la monumentale édition de Nicolas Buon⁶².

La production festive de Tristan a deux visages : l’un grimaçant et simiesque, l’autre grave et sérieux. Les ballets auxquels participe tout d’abord le poète de Monsieur en 1626 et 1627 relèvent d’une inspiration carnavalesque que les poètes des derniers Valois ont assez peu assumée dans leurs recueils autographes, mais dont nous avons toutefois pu retrouver de nombreux témoignages. À partir de 1635, l’auteur du *Page disgracié* tourne définitivement le dos à cette première muse folâtre pour s’essayer au grand ballet allégorique, héritier à la fois des mascarades à l’antique composées par les poètes de la Pléiade et d’une culture festive humaniste transmise autant par les imprimés que par les manuscrits, par les recueils poétiques et les livrets festifs, sans oublier les sources musicales ou encore les ouvrages scientifiques et techniques.

Adeline LIONETTO
CELLF-Sorbonne Université

¹ Vincent Dorothée, « En miroir et sous le masque : Gaston d’Orléans et l’Antiquité dans le spectacle de cour », *Gaston d’Orléans et l’Antiquité*, Bulletin du centre de recherche du château de Versailles, sous la direction de Céline Bohnert, 2021, p. 2. Je tiens à remercier Céline Bohnert d’avoir bien voulu me communiquer cet article avant sa parution. Un grand merci également à Guillaume Peureux, Aurore Schoenecker et Miriam Speyer pour les précieux documents qu’ils ont accepté de m’envoyer. Ma gratitude va en outre à Alain Génétiot pour sa patience et ses conseils. Enfin, je tiens à exprimer ma reconnaissance à Benjamin Bokobza pour ses scrupuleuses relectures.

² Sur la réception de Ronsard au siècle classique, voir François Rouget, *Ronsard et le livre (II). Étude de critique génétique et d’histoire littéraire*, Genève, Droz, 2012, p. 646 sqq.

³ Le livret entier est publié sans nom d'auteur : *Vers du Ballet du Triomphe de la Beauté. Dancé par Mademoiselle*, Paris, Michel Brunet, 1640. Voir Catherine Grisé, « Tristan L'Hermite est-il l'auteur du *Ballet du triomphe de la Beauté* ? », *Revue d'Histoire Littéraire de La France*, 1967, n°4, p. 777-782.

⁴ Jean-Pierre Chauveau, « Tristan et les plaisirs de Monsieur », *Cahiers Tristan L'Hermite*, n°23, 2001, p. 73.

⁵ On retrouve ainsi la plaquette reproduite in-extenso dans le volume III des *Œuvres complètes* de Tristan L'Hermite, sous la direction de Jean-Pierre Chauveau, Paris, Honoré Champion, 2002, p. 602-615.

⁶ Selon Sandrine Berrégard, Tristan serait en effet entré au service de Gaston d'Orléans en 1622. Voir Sandrine Berrégard, *Tristan L'Hermite, « héritier » et « précurseur ». Imitation et innovation dans la carrière de Tristan L'Hermite*, Tübingen, Narr, «Biblio 17», p. 186.

⁷ Sur ce type de mascarade, voir Nahéma Khattabi et Adeline Lionetto, « Le livre de musique : une source poétique et musicale pour l'étude de la mascarade ? », *Musique et Poésie en France à la Renaissance*, dir. Olivier Millet et Alice Tacaille, Paris, PUPS, « Cahiers Saulnier », 2015, p. 150-151.

⁸ *Op. cit.*, p. 602.

⁹ *Op. cit.*, p. 607.

¹⁰ *Op. cit.*, p. 614-615.

¹¹ Le chorégraphe écrit que son ballet « honore, esgayé & rempli d'harmonieux récits le beau sens de la Comedie » in Balthazar de Beaujoyeux, *Balet comique de la Royne, faict aux nopces de monsieur le duc de Joyeuse et madamoyselle de Vaudemont sa sœur...*, Paris, Adrian Le Roy, Robert Ballard, Mamert Patisson, 1582, f. 6 v°.

¹² Jean-Antoine de Baïf, *Passetems*, IV : « Recit en la salle de Bourbon pour le festin de monseigneur de Nevers au mariage de monseigneur de Guise, sur l'entreprise du château Faé du Negromant, qui representoit l'Amiral de Coligny ».

¹³ Jean Bertaut, *Recueil de quelques vers amoureux*, édition dernière, revue et augmentée, Paris, Philippe Patisson, 1605.

¹⁴ *Op. cit.*, p. 603.

¹⁵ *Op. cit.*, p. 606.

¹⁶ Voir le dictionnaire de Frédéric Godefroy, *Dictionnaire de l'ancienne langue française et de tous ses dialectes, du IX^e au XV^e siècle*, Paris, F. Vieweg, 1885, volume 4, p. 720.

¹⁷ Voir Paul Lacroix, *Ballets et mascarades de Cour, de Henri III à Louis XIV (1581-1652)*, Genève, J. Gay et fils, 1868-1870, 6 tomes.

¹⁸ Il s'agit du *Recueil/ de/ Plusieurs Anciens Ballets/Dansez/ sous les Regnes/ de/ Henri 3. Henri 4. Et Louis 13./ Depuis l'An. 1575. Jusqu'à 1641./ Recherchez et mis en ordre/ par/ Philidor l'Aîné Ordinaire de la Musique/ du Roy, En 1690*. Le dépouillement de ce recueil, réalisé dans le cadre des activités du Centre de Musique Baroque de Versailles, est disponible en ligne : <https://philidor.cmbv.fr/content/download/478379/5072640/file/CP18-CMBV-D%C3%A9pouillement%20du%20recueil%20de%20ballets%20de%20cour%20F-Pn%20R%C3%A9s%20F%20496.pdf>

¹⁹ Voir Nahéma Khattabi et Adeline Lionetto, art. cité, p. 148-150.

²⁰ Philippe Desportes, *Les Premières Œuvres de Philippes Des Portes : au roy de Pologne*, Paris, Estienne, 1573, f. 78v-79v. Grâce au travail de reconstitution de la bibliothèque de Gaston d'Orléans mené par Aurore Schonecker, l'on sait que Gaston disposait de l'exemplaire de 1579 de ces *Premières Œuvres* de Desportes.

²¹ Voir Philippe Desportes, *Cartels et Masquarades*, éd. de Victor E. Graham, Genève, Droz, 1958, p. 28.

²² *Ibid.*, p. 48-49.

²³ *Ibid.*, p. 51.

²⁴ *Les Œuvres poetiques d'Amadis Jamyn*, Paris, Mamert Patisson, 1575, p. 269, « Pour une Masquarade de Pionniers ». Gaston d'Orléans possédait un exemplaire de cet ouvrage.

²⁵ Pierre de L'Estoile, *Mémoires-Journaux*, Paris, Lemerre, 1875, t. I, p. 225-227. On y trouve les vers récités lors d'une mascarade de paysans et d'une mascarade de « fousseurs » (des ouvriers chargés de fouler le raisin pour en extraire le jus lors des vendanges) au Louvre en décembre 1577.

²⁶ Voir Paul Larivaille, « De l'équivoque érotique dans la poésie italienne de la Renaissance, et de l'érotisme discret de l'Arioste en particulier », *Italique*, II, 1999, p. 33-53.

²⁷ Voir l'introduction à cet *Album de poésies de Villeroi, Manuscrit français 1663 de la BnF*, sous la direction de Colette Winn, Stephen Murphy et François Rouget, avec la collaboration de Jean Balsamo, Paris, Classiques Garnier, « Textes de la Renaissance », n°214, 2019, p. 21-23.

²⁸ Nicolas Le Digne, *Fleurettes du premier meslange*, Paris, Jeremie Perier, 1601.

²⁹ *Le Premier Livre de la Muse folastre, recherchée des plus beaux esprits de ce temps, de nouveau reveu, corrigé et augmenté*, Rouen, Claude Le Vilain, 1603, p. 58.

³⁰ *Le Deuxième Livre de la Muse folastre, recherchée des plus beaux esprits de ce temps, de nouveau reveu, corrigé et augmenté*, Rouen, Claude Le Vilain, 1603, p. 88.

³¹ *Le Troisième Livre de la Muse folastre, recherchée des plus beaux esprits de ce temps, de nouveau reveu, corrigé et augmenté*, Rouen, Claude Le Vilain, 1603, p. 55.

³² *La Muse folastre, recherchée des plus beaux esprits de ce temps. De nouveau reveu, corrigé et augmenté*, Tours, Sébastien Molin, 1600, p. 45v°- 48v°. Je remercie Guillaume Peureux de m'avoir donné accès à une copie de l'édition de la bibliothèque de l'Université de Harvard.

³³ Guillaume Peureux, *La Muse satyrique (1600-1622)*, Genève, Droz, 2015, p. 9-10. Il faudrait d'ailleurs dépouiller systématiquement l'ensemble de ce corpus, sans se cantonner à *La Muse folastre*, pour évaluer la place réelle qu'y tiennent ces mascarades des métiers.

³⁴ Anton Francesco Grazzini, dit « Il Lasca », *Tutti i trionfi, carri, mascherate o canti carnascialeschi andati per Firenze dal tempo del Magnifico Lorenzo vecchio de Medici... infino a questo anno presente 1559*, Florence, sans nom d'éditeur, 1559.

³⁵ Voir note 20.

³⁶ Philippe Desportes, *Les Œuvres de Philippes Des Portes. Au Roy de France et de Poloigne. Reveues, corrigées et augmentées*, Lyon, B. La Caille, 1615.

³⁷ *Op. cit.*

³⁸ Nicolas de La Grotte, *Premier livre d'airs et de chansons*, Paris, Cavellat, 1583.

³⁹ *Le Second Livre de la Muse folastre, recherchée des plus beaux esprits de ce temps, de nouveau reveu, corrigé et augmenté*, Rouen, Claude Le Villain, 1603, p. 80.

⁴⁰ Jean de Maletty, *Chansons à quatre parties*, Paris, Le Roy & Ballard, 1578.

⁴¹ *Sujet du Ballet des quatre monarchies chrétiennes dancé au Louvre devant le Roy, la Royne, Monsieur et toute la cour le 27 février et le 6 mars 1635 par Mademoiselle*, Paris, Jean Martin, 1640, reproduit par Paul Lacroix, *Ballet et mascarades de cour de Henri III à Louis XIV (1581-1652)*, Genève, J. Gay et fils, 1870 ; Slatkine reprints, 1968, t. V, p. 92.

⁴² Sans doute que l'importance du grand poème « L'Orphée » autour duquel se bâtit *La Lyre* a-t-elle inspiré à Tristan l'intégration au recueil de ces deux pièces dont la première est explicitement liée à la figure de l'amant d'Eurydice.

⁴³ Notons une petite erreur dans l'une des notes à l'édition Honoré Champion des *Vers héroïques* : les stances « Pour Mademoiselle présentant des armes au Roi en un ballet » ne sont pas tirées du *Ballet du Triomphe de la Beauté* mais bien du *Ballet de Mademoiselle*. Voir éd. citée, t. III, p. 197, n. 3

⁴⁴ Étienne Jodelle, *Le Recueil des Inscriptions, Figures, Devises, et Masquarades, ordonnées en l'hostelde ville à Paris, le Jeudi 17 de Fevrier 1558. Autres Inscriptions en vers Heroïques Latins, pour les images des Princes de la Chrestienté*, Paris, André Wechel, 1558.

⁴⁵ Voir par exemple l'un des intermèdes de l'*Arimène* de Nicolas de Montreux, représenté à Nantes en 1596 in Nicolas de Montreux, *Arimène*, Paris, Abraham Saugrain et Guillaume des Rues, 1597. Cette pièce vient de faire l'objet d'une réédition : Nicolas de Montreux, *Pastorales*, sous la direction de Charles Mazouer, Paris, Classiques Garnier, « Bibliothèque du théâtre français », 2020.

⁴⁶ Françoise Joukovsky, « Les Décors du premier opéra français : le lieu magique dans *Le Ballet comique de la Reine* (1581) », in *Regards sur l'opéra. Du Ballet comique de la Reine à l'Opéra de Pékin*, Paris, PUF, 1976, p. 177-186.

⁴⁷ L'un des relais de l'inspiration pourrait être le *Ballet de Minerve*, dansé dans la salle du Petit-Bourbon, au Louvre, en 1615. Voir la *Description du Ballet de Madame*, Paris, Jean Sara, 1616, ou la récente réédition de cette description, Paris, Hachette BnF, 2018.

⁴⁸ Balthazar de Beaujoyeux, *op. cit.*, p. 44 v^o.

⁴⁹ *Sujet du Ballet des quatre monarchies chrétiennes...*, éd. citée, p. 109.

⁵⁰ *Recueil des plus excellens ballets de ce temps*, Paris, Toussaint du Bray, 1612.

⁵¹ Claude-François Ménéstrier, *Des Représentations en musique anciennes et modernes*, Paris, René Guignard, 1681 et *Des Ballets anciens et modernes selon les règles du théâtre*, Paris, René Guignard, 1682. Sur la postérité du *Ballet Comique de la Reine*, voir l'article de Béatrice Pfister, « Le livre du *Ballet Comique de la Reine*, « ce petit monument » : enjeux du regard du lecteur à travers les siècles » in *Les très riches heures de la chorégraphie au XVI^e siècle : regards croisés*, sous la direction de Gautier Amiel, Luisa Capodiecchi, Adeline Lionetto et Marie-Joëlle Louison-Lassablière, bouquet XVI du *Verger* de Cornucopia, septembre 2019.

⁵² « Récit d'Orphée amenant des Italiens », *La Lyre*, LIX, *Œuvres complètes*, éd. citée, t. II, p. 330-331, v. 1-12.

⁵³ Pierre de Ronsard, « Sonet au Roy », *Les Élégies*, in *Œuvres complètes*, édition de Jean Céard, Daniel Ménager et Michel Simonin, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1994, t. II, p. 430.

⁵⁴ « Pour Mademoiselle présentant des armes au Roi en un ballet », éd. citée, t. III, p. 197-198.

⁵⁵ Pierre de Ronsard, *Elégies, mascarades et bergeries*, *Œuvres complètes*, édition de Paul Laumonier, Société des Textes Français Modernes, Paris, Hachette, t. XIII, 1948, p. 226.

⁵⁶ Pierre de Ronsard, *Elégies et Mascarades*, *Œuvres complètes*, édition de Paul Laumonier, Société des Textes Français Modernes, Paris, Hachette, t. XV, 1948, p. 355.

⁵⁷ Philippe Desportes, *Cartels et Masquarades*, éd. citée, p. 32.

⁵⁸ Voir par exemple l'« Elégie à Mylord Robert Du-dlé, conte de l'Encestre », in Pierre de Ronsard, *Elégies, mascarades et bergeries*, *Œuvres complètes*, éd. citée, t. XIII, 1948, p. 63 ; ou encore le « Sonet à Monseigneur de Villeroy Secretaire d'Etat », in Pierre de Ronsard, *Elégies et Mascarades*, éd. citée, t. XV, 1948, p. 339.

⁵⁹ Pierre Laudun d'Aigaliers, *L'Art poétique françois*, édition critique de Jean-Charles Monferran, Paris, Société des Textes Français Modernes, 2000, p. 112.

⁶⁰ *Op. cit.*, p. 227.

⁶¹ François Rouget, *Ronsard et le livre (II). Étude de critique génétique et d'histoire littéraire*, *op. cit.*, p. 647.

⁶² Pierre de Ronsard, *Les Œuvres*, Paris, Nicolas Buon, 1623, 3 tomes.