



**LE LIVRE DU *BALLET COMIQUE DE LA REINE*,
« CE PETIT MONUMENT »¹ :
ENJEUX DU REGARD DU LECTEUR A TRAVERS LES SIECLES**

Béatrice PFISTER (U. Sorbonne Nouvelle)

Le *Ballet Comique de la Reine* de Balthazar de Beaujoyeux, dansé le 15 octobre 1581², occupe une place tout à fait à part au sein de l'historiographie du ballet. Souvent pris comme date de naissance du ballet de cour, si ce n'est du ballet en général, il ne cesse de susciter les réflexions des chercheurs, que ceux-ci lui accordent ou lui refusent le statut fondateur que la tradition lui a donné. Sans doute faut-il mettre ce phénomène au compte du manque de renseignements sur les spectacles antérieurs qui seraient susceptibles de prétendre à un même honneur : la fortune du *Ballet Comique de la Reine* n'aurait sans doute pas été la même sans la publication de sa relation en 1582, ouvrage enrichi de nombreux paratextes, de gravures et de partitions.

Il s'agira ici d'interroger la place faite à ce spectacle par quatre cents ans d'historiographie du ballet en partant d'une étude de certains aspects du livre du *Ballet comique*, qui attestent du fait que l'ouvrage était conçu de manière à susciter justement ce type de réception. En effet, les paratextes du *Ballet comique*, en particulier, ont préparé sa fortune future en contribuant largement à la construction de son propre mythe, à partir du XVIII^e siècle et surtout du XIX^e. Ce livre, que Beaujoyeux qualifie de « petit monument », est en réalité un monument à la gloire de ce ballet et de Beaujoyeux lui-même. C'est de leur valeur à tous deux qu'il vise à persuader le lecteur, par-delà le temps et l'espace, puisque la mémoire du ballet est censée traverser les siècles et franchir les frontières grâce au support du livre imprimé. Le ballet y est présenté comme une œuvre exceptionnelle constituant une véritable révolution esthétique : il est censé signer l'éclosion éblouissante d'un type de spectacle radicalement nouveau opérant la fusion des arts, et s'inspirant des prodiges de l'art antique – genre que l'histoire allait baptiser *ballet de cour*.

LE LIVRE DU *BALLET COMIQUE*

Un spectacle, un auteur, un genre, un livre : présentation des principaux enjeux

Le premier texte liminaire du *Ballet Comique* contient un passage qui réunit de façon frappante les enjeux apologétiques de l'ouvrage. Dans ces quelques lignes tirées de la dédicace

¹ Balthazar de Beaujoyeux, *Balet comique de la Royne, fait aux nopces de monsieur le duc de Joyeuse et madamoyselle de Vaudemont sa soeur...*, Paris, Adrian Le Roy, Robert Ballard, Mamert Patisson, 1582, « Au Roy de France et de Polongne ».

² Pour une biographie de Beaujoyeux, voir Mariateresa Dellaborra, « Baldassarre da Belgioioso : profilo biografico », Mariateresa Dellaborra (éd.), *Une invention moderne : Baldassarre da Belgioioso e il « Balet comique de la Royne »*, Libreria Musicale Italiana, Lucca, 1999, p. 29-36.



au roi signée par Beaujoyeux, ce dernier montre une conscience aiguë du pouvoir de l'écrit qui doit permettre de perpétuer la mémoire du ballet, voué sinon à l'oubli :

Suppliant tres-humblement Votre Majesté, [...] que la mémoire que j'en desire perpetuer [du ballet] et communiquer par ce petit recueil, à ceux qui ne l'ont point veu, luy puisse estre recommandable. Et comme les viandes delicieuses qu'une saison denie à l'autre, ou dont un païs est advantagé sur les autres contrees voysines, par le moyen de la confiture se conservent et se transportent, et donnent de l'admiration et benediction au terroir qui les porte. Ainsi cette refection d'esprit que vous avez trouvee plaisante, et qui ne croist point encore ailleurs qu'au païs de vostre obeissance, confitte au sucre de vostre bonne grace, assaisonnee de vostre consentement, et conservee dans la boîte de ce petit monument : puisse à toutes les autres nations donner à gouter du nectar et de l'ambrosie, dont vous vous estes repeu, et avez rassasié les appetits de vostre peuple.³

Ici, Beaujoyeux compare d'abord le livre à une confiture ou à une conserve, permettant de savourer des mets délicieux à contre-saison ou dans des contrées où ceux-ci seraient inconnus. L'intérêt du livre du *Ballet Comique*, de même que celui des confitures, est bien de rendre possible la diffusion de la matière première du ballet à la fois dans le temps et dans l'espace. Beaujoyeux entend faire de son livre une sorte de « spectacle dans un fauteuil » destiné à deux types de lecteurs n'ayant pu voir le ballet : des Français, notamment des provinciaux, mais aussi et surtout des étrangers. Comme l'a remarqué très justement Benoît Bolduc, on peut voir là une référence aux cadeaux diplomatiques, qui incluaient souvent des confitures et des fruits confits⁴. Une métaphore architecturale, moins pittoresque, mais tout aussi parlante, rivalise avec celle de la confiture : « ce petit monument » qu'est le livre est censé être un monument à la gloire du ballet, du roi et de la nation.

Un autre thème fort que la métaphore de la confiture comme cadeau diplomatique permet de convoquer dans ce passage est celui du caractère révolutionnaire de l'œuvre en question. La forme du *Ballet Comique* est ainsi présentée comme une innovation tout à fait remarquable et spécifiquement française, appelée à faire la gloire de la couronne de France auprès de « toutes les autres nations » et à y être imitée promptement.

Si cette idée d'un type de spectacle profondément novateur est frappante, l'éloge emphatique du spectacle, en revanche, est un motif attendu. Ce ballet est ainsi présenté comme le « nectar » et « l'ambrosie » dont se nourrit le roi de France, à l'image des dieux de l'Olympe. L'expression « refection d'esprit » est à comprendre au sens de « festin », « repas » de l'esprit⁵. De façon significative, c'est le plaisir de l'intellect qui est mis en avant ici, plutôt que celui de la vue et de l'ouïe, dont le lecteur, contrairement au spectateur, sera nécessairement privé.

Enfin, étant signé par Beaujoyeux, ce texte liminaire est naturellement écrit à la première personne, ce qui est loin d'être indifférent puisque cela permettra plus loin à Beaujoyeux de se revendiquer comme concepteur du spectacle. Ici, la présence du « je » signale discrètement le fait que l'idée originale d'en imprimer la relation venait de lui, et atteste de son désir de défendre les avantages que présente ce choix.

³ *Ibid.*, « Au Roy de France et de Polongne ».

⁴ Benoît Bolduc, *La fête imprimée : spectacles et cérémonies politiques, 1549-1662*, Paris, Classiques Garnier, 2016, p. 103.

⁵ Ce sens de « repas », dont atteste également le mot *réfectoire*, semble avoir disparu assez tard, puisqu'il figure encore dans les Dictionnaires de l'Académie de 1694 et 1762.



Fonctions des paratextes

Au sein de ces quelques lignes, Beaujoyeux s'emploie donc à faire à la fois l'éloge de son ballet, celui du principe d'une *relation* imprimée du ballet ainsi que celui du type de spectacle en question, qu'il présente comme une innovation remarquable dont il serait l'inventeur. Ces différentes idées font l'objet de développements intéressants notamment dans l'avis « Au lecteur » signé également par Beaujoyeux, qui est le dernier des textes liminaires. Beaujoyeux y insiste sur l'appellation hybride de « ballet comique » qu'il dit avoir inventée pour désigner ce type de spectacle prétendument inédit et reposant sur l'union de la danse, du théâtre et de la musique⁶. Aussi est-il le premier à présenter le *Ballet Comique* comme l'acte de naissance du ballet dramatique. Il soutient aussi qu'il s'agit de la première fois qu'un « ballet » fait l'objet d'une relation imprimée.

Les textes liminaires de l'ouvrage sont nombreux et divers. L'avis « Au roi de France et de Polongne » qui ouvre le livre est suivi d'un poème en latin dédié au roi, qui chante les louanges du souverain tout en mettant en scène à son avantage Beaujoyeux offrant son spectacle au roi ; viennent ensuite trois poèmes liminaires en français, qui sont dédiés à Beaujoyeux. Le premier poème, signé Billard, fait l'éloge du talent de Beaujoyeux et de ses danses mesurées à l'antique qui font revivre la Grèce ancienne. De façon étonnante, la question de la signification allégorique du ballet et l'éloge attendu de la reine ne viennent qu'après, avec l'idée qu'il faut souhaiter un dauphin à la couronne de France. Le second poème, beaucoup plus bref, signé Costé, est consacré lui aussi au thème de la danse mesurée à l'antique et des pouvoirs extraordinaires que cette harmonie est censée produire sur les spectateurs, tandis que le troisième, signé Volusian, mêle les considérations sur la signification allégorique du ballet et l'éloge de Beaujoyeux, ainsi que celui de son ballet et de ses danses mesurées. C'est après les différents poèmes que se trouve le bref avis « Au lecteur » signé par Beaujoyeux.

Ensuite, dans les premières pages du corps du texte, Beaujoyeux s'emploie à raconter de façon vivante la manière dont il a conçu ce « dessein » de ballet pour la reine, avant de préciser qu'il a utilisé les services de La Chesnaye, Salmon et Patin respectivement pour les vers, la musique et la peinture. Dans ces pages, qui pourraient aisément être séparées de la relation proprement dite⁷, il revendique fièrement l'auctorialité du ballet, dont il se présente comme le concepteur. Remarquons que c'est à cause de ce passage que domine l'idée qu'il a dû chorégraphier les danses, bien qu'il ne le dise pas explicitement : il donne l'impression qu'il aurait cité ici le nom du maître à danser choisi si les danses n'avaient pas été de son cru, d'autant qu'il a insisté sur le fait qu'il avait mis particulièrement la danse à l'honneur dans son spectacle⁸. Bien qu'il soit permis de douter que Beaujoyeux ait rédigé lui-même la relation du ballet, ou même seulement les paratextes qu'il a signés, aucune piste n'a permis à ce jour aux chercheurs de déterminer l'identité de l'éventuelle plume anonyme⁹ ; en tout état de cause, il est évident que le texte de l'ouvrage nous invite fortement à considérer Beaujoyeux à la fois comme l'auteur du ballet et comme celui du livre.

⁶ Balthazar de Beaujoyeux, *op. cit.*, « Au Lecteur ».

⁷ Bien qu'elles fassent partie du corps du texte, elles sont clairement assimilables à un texte liminaire, du fait de leur contenu et de leur séparation nette avec la relation à proprement parler, qui commence sur une nouvelle page, p. 4 verso, et qui est séparée de la section précédente par la page dédiée à la gravure présentant la disposition de la salle.

⁸ Balthazar de Beaujoyeux, *op. cit.* : « J'ay toutefois donné le premier tiltre et honneur à la dance » (« Au Lecteur »).

⁹ Ce mystère vient redoubler les interrogations possibles sur l'identité du concepteur du ballet. L'idée qu'Agrippa d'Aubigné n'a pas écrit le ballet tend toutefois à faire consensus de nos jours. Pour une hypothèse sur l'identité du concepteur du ballet, voir Françoise Joukovsky, « De qui est le livret du Ballet comique de la Reine ? », *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance. Travaux et Documents*, vol. 38, n° 2, 1976, p. 343-344. Rappelons que le privilège de l'ouvrage est au nom de Jacques Patin, le peintre.



Ainsi la fonction d'auto-éloge du début de l'ouvrage apparaît-elle de façon évidente : si l'on résume schématiquement sa structure en termes quantitatifs, on constate qu'aux six pages consacrées à la dédicace et au poème dédiés au roi succèdent pas moins de cinq pages de poèmes à la gloire de Beaujoyeux, suivies des deux pages de l'avis au lecteur chantant également ses louanges, sans compter le fait que les six premières pages du corps du texte servent à raconter comment le ballet a été inventé, et donc à présenter Beaujoyeux en concepteur génial du spectacle et inventeur d'une forme nouvelle. Comme l'a bien souligné Laura Naudeix, Beaujoyeux revendique ici la « fonction auteur » pour des raisons esthétiques mais aussi stratégiques, par désir, sans doute, de devenir gentilhomme¹⁰.

Ce panorama des paratextes ne serait pas complet sans la mention de ceux qui viennent à la fin, après le récit détaillé du ballet : quatre interprétations allégoriques de son contenu sont présentées, dont trois sont signées respectivement par Natalis Comes, La Chesnaye et le sieur Gordon, et une, non signée, est simplement intitulée « allégorie morale »¹¹. Le fait même que le ballet puisse susciter autant d'interprétations érudites permet encore une fois de valoriser le travail de conception fait par Beaujoyeux, puisqu'il souligne la richesse herméneutique qu'offre la trame du spectacle.

Ainsi, il semble possible de soutenir que les paratextes de la relation fonctionnent tous comme un métadiscours sur le ballet déployant un triple éloge, qui est à la fois celui du ballet, celui de son auteur et celui du genre nouveau – les passages se contentant de chanter les louanges du roi ou de la reine étant étonnamment brefs en comparaison, surtout pour ce type d'écrit curial. Nous pouvons diviser les paratextes de l'ouvrage en deux catégories, qui se complètent dans leur commune fonction d'éloge. D'une part, les paratextes signés par Beaujoyeux se distinguent par l'omniprésence du « je », qui permet à l'artiste de revendiquer puissamment l'auctorialité du ballet, ainsi que la paternité de ce type de spectacle qu'il prétend avoir inventé avec ce ballet ; le triple éloge y est développé d'un point de vue que nous pouvons qualifier d'artistique. D'autre part, les poèmes qui sont dédiés à Beaujoyeux ainsi que les interprétations allégoriques, textes signés par divers auteurs et humanistes, développent en fait le même discours de triple éloge, mais sur un plan intellectuel. Ces poèmes à la gloire de Beaujoyeux font de lui l'artisan de la Renaissance de l'union des arts chère aux Grecs, opérant le tour de force de présenter ce violoniste et danseur professionnel non seulement comme un artiste prodigieux, mais aussi comme un homme docte, comme un savant humaniste appelé à une renommée européenne, pour ainsi dire. Grâce aux interprétations allégoriques de l'histoire de Circé, mais aussi en raison de la présence de nombreuses devises, le *Ballet Comique* apparaît bien comme une œuvre humaniste digne d'intérêt, comme une véritable « refectio d'esprit », « un si riche et docte ouvrage », qui n'a pas « appresté à rire/ Au docte ny à l'ignorant », pour reprendre les mots de Volusian dans son poème à la gloire de Beaujoyeux. Le fait que l'éloge intellectuel du ballet soit pris en charge par des tiers, et plus précisément par des hommes de lettres et érudits, permet de le rendre plus crédible.

Une remarque s'impose ici. S'agissant de la dimension artistique, le lecteur de l'ouvrage qui n'aurait pas vu le ballet et observerait la cour de France de loin devra en croire Beaujoyeux quant aux mérites supposés du spectacle et à son caractère prétendument novateur. Les plaisirs éphémères de la représentation, destinés à la vue et à l'ouïe, lui resteront essentiellement inaccessibles, si ce n'est par la voie de l'imagination¹² : seul le plaisir de l'intellect sera à la portée du lecteur avisé, par-delà le cercle des spectateurs premiers. Il n'est donc pas étonnant qu'une large place soit faite, au sein de l'ouvrage, aux considérations qui

¹⁰ Laura Naudeix, « Qui est l'auteur d'un ballet de cour ? Du *Paradis d'amour* (1572) aux *Fâcheux* (1661) », *European Drama and Performance Studies*, vol. 2, n°9 *Écrire pour la scène (XV^e-XVIII^e siècle)*, 2017, p. 113.

¹¹ Balthazar de Beaujoyeux, *op. cit.*, p. 74 r^o-75 v^o.

¹² Les gravures et les partitions sont une tentative, fragmentaire, de donner au lecteur une idée de ces charmes visuels et auditifs du spectacle, et ainsi servir de support à son imagination.



contribuent à le rattacher à la pensée humaniste, et notamment aux théories développées par l'Académie de Baïf dans les années qui précèdent – et ce alors même qu'elles commencent déjà, à ce moment-là, à appartenir au passé.

Du livre du *Ballet Comique* et de la place de ce spectacle dans l'historiographie : affinités entre les paratextes et la sensibilité moderne

S'il est clair que le *Ballet Comique* n'aurait pas la place qu'il a dans l'historiographie sans la publication du livre du ballet, on peut s'interroger sur les aspects de ce livre qui ont pu contribuer à tant retenir l'attention des lecteurs modernes. Tout d'abord, la richesse exceptionnelle des renseignements qui nous sont parvenus au sujet de ce ballet, grâce à sa relation enrichie de gravures et de partitions, suffit déjà à singulariser ce spectacle par rapport au reste des ballets de la période. Nous sommes même naturellement portés à supposer que ce ballet devait être en lui-même exceptionnel pour justifier un « petit monument » aussi somptueux – comme si l'absence de relations aussi fouillées pour les autres ballets pouvait permettre de conclure à la médiocrité de ces spectacles. Comme l'écrit Benoît Bolduc à propos des livres de fêtes, ceux-ci ne témoignent « pas tant de l'excellence de la fête que de l'efficacité de sa mise en livre »¹³.

Une chose est claire également : le fait que Beaujoyeux ait présenté lui-même ce ballet comme une tentative révolutionnaire d'unir danse, théâtre et chant a disposé les historiens à le prendre au mot et à faire du *Ballet Comique de la Reine* le premier ballet de cour, comme s'il était impensable que Beaujoyeux ait exagéré ses mérites. Pourtant, l'évidente fonction d'auto-éloge des paratextes, qui éclipserait presque complètement les éloges convenus du souverain, donne à penser que Beaujoyeux aurait très bien pu vouloir embellir sa version des faits pour la postérité.

Un autre aspect qui a pu contribuer à séduire inconsciemment les lecteurs modernes est le fait qu'un homme de l'art revendique l'auctorialité du ballet d'une manière aussi éclatante, ce qui est un phénomène tout à fait singulier pour le ballet de cour¹⁴. Nous pouvons être tentés de voir en Beaujoyeux un *chorégraphe* au sens actuel du terme, tel qu'il a été infléchi par la danse contemporaine¹⁵ : Beaujoyeux est un danseur qui remplit à la fois la fonction de chorégraphe des morceaux de danse et celle de concepteur du ballet, de librettiste pour ainsi dire, alors que cette tâche-ci semble avoir été assurée le plus souvent par un noble ou par un homme de lettres anonyme, du temps du ballet de cour, tandis qu'un ou plusieurs maîtres de ballet professionnels prenaient en charge la composition des danses. Ainsi, il est particulièrement aisé d'ériger Beaujoyeux en figure mythique de l'histoire du ballet – le premier grand homme du panthéon du ballet avant Noverre, artiste que Deryck Lynham qualifiait de « père du ballet moderne » en 1950 dans le titre de la biographie qu'il lui consacrait¹⁶.

Un autre coup de génie de Beaujoyeux est sans doute d'avoir mis en avant dans le titre du livre le terme de *ballet*, d'invention récente, et qui allait s'imposer dans les années suivantes pour désigner le genre de spectacle que nous appelons aujourd'hui *ballet de cour*. Comme l'a souligné John Chapman dans un article de 1979 intitulé « The aesthetic interpretation of dance history », ce mot de *ballet* a induit les chercheurs à identifier de façon simpliste ce type de

¹³ Benoît Bolduc, *op. cit.*, p. 283.

¹⁴ Comme l'écrit Laura Naudeix, « Revendiqué par un véritable auteur et chorégraphe et publié en tant que tel, le *Ballet Comique de la Reine* reste donc longtemps isolé. » Laura Naudeix, *art. cit.*, p. 113.

¹⁵ Frédéric Pouillaude, *Le désœuvrement chorégraphique : étude sur la notion d'œuvre en danse*, Paris, Vrin, 2009, p. 273.

¹⁶ Deryck Lynham, *The Chevalier Noverre, father of modern ballet, a biography*, Londres, Sylvan press, 1950.



spectacle avec ce que nous désignons aujourd'hui par le même terme¹⁷. Ajoutons que l'appellation hybride de *ballet comique*, parce qu'elle fait référence à l'union de la danse et du théâtre sans mentionner le chant, a sans doute contribué aussi à ce que ce spectacle soit plus fréquemment considéré comme un précurseur du ballet que de l'opéra.

Enfin, il faut rappeler ici que le *Ballet Comique* a sans doute trouvé un écho particulier parce qu'il s'agissait d'un ballet dramatique avec une intrigue suivie, plutôt que d'un divertissement à la structure morcelée totalement dénué de fil conducteur narratif, comme la plupart des ballets de cour à venir. Pour reprendre l'une des idées fortes de John Chapman dans son article¹⁸, la place faite au *Ballet Comique* dans l'histoire de la danse a certainement partie liée avec notre tendance à avoir une conception « évolutionniste » de l'histoire de la danse, et à valoriser à l'excès dans l'histoire du ballet tout ce qui peut être interprété comme « annonçant » le ballet classique.

RECEPTION DU BALLET DE 1582 A LA FIN DU XVIII^e SIECLE

Ainsi, il est possible de trouver dans le livre du *Ballet Comique* les éléments qui ont dû influencer la réception moderne dans le sens qu'on connaît. Mais à partir de quand l'historiographie a-t-elle commencé à donner un rôle-pivot à ce ballet, et qu'en est-il de son statut dans la réception plus ancienne de l'ouvrage¹⁹ ?

En ce qui concerne l'influence immédiate du ballet lui-même, on sait que le terme *ballet* s'est imposé pour désigner le genre nouveau de spectacle sans le qualificatif de *comique*, mais que le *Ballet Comique* a eu en réalité peu d'influence sur les ballets suivants²⁰. De fait, c'est surtout la magnificence extrême de ce spectacle de cour qui semble avoir retenu l'attention des contemporains, et non pas l'éventuel caractère novateur de sa forme.

La relation du ballet souligne abondamment cette magnificence, que la vive imagination du lecteur doit lui permettre de se figurer à partir du support de la description. Dans la dédicace au roi, Beaujoyeux évoque l'expérience de lecture de son livre en insistant sur le fait que rien ne peut remplacer les délices de la représentation elle-même : l'imagination ne peut suppléer à l'émerveillement de tous les sens devant le spectacle réel. Cette *captatio benevolentiae* n'est rien d'autre qu'une manière habile d'inviter le lecteur à s'imaginer un ballet encore plus somptueux que ce que suggère la relation, déjà fortement idéalisée :

Sans toutesfois que iamais le vray goust puisse paruenir à d'autres, qu'à ceux qui ont consideré par effet la splendeur de vostre Majesté, presidente au milieu de tant de raritez, de tant de somptuositez, et sans que lon se puisse imaginer le bel ordre d'vn si grand nombre de diuersitez, de tant de différentes, excellentes neantmoins et vivantes beautez, et de tant d'admirables voix, soit pour reciter, soit pour chanter.²¹

¹⁷ John Chapman, « The Aesthetic Interpretation of Dance History », *Dance Chronicle*, vol. 3, n° 3, 1^{er} janvier 1979, p. 262.

¹⁸ *Id.*

¹⁹ L'historiographie du *Ballet comique* a fait récemment l'objet d'une brève étude de la part de Benoît Bolduc, qui n'a pas envisagé la question du point de vue de l'histoire du ballet mais plutôt de celui de l'histoire des fêtes de cour au sens large, sans s'interroger spécifiquement sur le statut fondateur accordé communément au *Ballet comique* dans l'histoire de la danse. Benoît Bolduc, « Le Ballet comique de la Royne. Détour historiographique », *Revue d'histoire du théâtre*, n° 282, *Récits imaginaires des fêtes de cour*, avril-juin 2019, p. 29-39.

²⁰ John Chapman, *op. cit.*, p. 262.

²¹ Balthazar de Beaujoyeux, *op. cit.*, « Au Roy ».



S'agissant de la diffusion du livre du *Ballet Comique de la Reine*, il est bien sûr difficile de l'évaluer précisément. Toutefois, de nombreux indices donnent à penser qu'elle a dû être importante. Gerrit Berenike Heiter a ainsi répertorié pas moins de cinquante-quatre exemplaires du livre du *Ballet Comique*, dont trente-cinq en France²². Parmi les exemplaires les plus remarquables qu'elle ait repérés, on en compte un aux armes de Louis Hesselin, maître de la chambre des deniers de Louis XIV ; un autre ayant fait partie de la vaste collection du marquis de Béringhen, devenu membre de l'Académie des belles-lettres et inscriptions en 1701, et dont la collection a fini par être réunie à celle du roi ; un autre constituant la première pièce d'un recueil de ballets appartenant à la collection de la Duchesse d'Orléans, épouse du Régent ; ou encore un exemplaire qui était conservé au collège jésuite de Lyon, dans un recueil datant de 1710²³. Manifestement, cet ouvrage somptueux constituait une pièce de choix pour les collectionneurs nobles ou érudits qui appréciaient les ballets et les spectacles du temps passé.

Il importe de préciser ici que la relation du ballet a été réimprimée trente ans plus tard, en 1612, dans le *Recueil des plus excellens ballets de ce temps* – signe de l'intérêt que pouvait encore susciter ce ballet à ce moment-là²⁴. Le texte est alors amputé non seulement des gravures et des partitions mais aussi de l'ensemble des pièces liminaires. Cependant, le début du corps du texte, où Beaujoyeux explique comment la reine l'a chargé de la conception du ballet, est conservé, de même que les interprétations allégoriques insérées à la fin²⁵. Ce recueil a pu connaître une diffusion plus large, puisque son format laisse supposer qu'il devait être moins onéreux : il laisse imaginer, potentiellement, des lecteurs moins fortunés.

Étonnamment, au XVII^e et au XVIII^e siècles, les ouvrages sur la danse qui font référence au *Ballet Comique de la Reine* sont peu nombreux. Deux auteurs du XVIII^e siècle commencent à faire de ce ballet un enjeu, là où les autres le considèrent encore comme un simple ballet parmi d'autres : c'est au XIX^e siècle que se construira vraiment le mythe du *Ballet Comique*.

Le Père Ménétrier possédait manifestement l'ouvrage, dont il recopie de longs passages en 1681 dans *Des Représentations en musique anciennes et modernes* et l'année suivante dans *Des Ballets anciens et modernes selon les règles du théâtre*²⁶. Dans *Des Représentations en musique*, il vante les mérites de Beaujoyeux en citant l'un des poèmes faisant son éloge²⁷, alors que son nom n'est pas même mentionné dans le traité sur les ballets. En 1723, l'*Histoire générale de la danse sacrée et profane* de Bonnet fait remonter le genre du ballet au règne de François I^{er} sans en dire bien davantage, et ne fait que mentionner le titre du *Ballet Comique*, que Bonnet tient sans doute de Ménétrier. Dans le *Dictionnaire de danse* de Compan publié en 1787, il ne sera pas même question du *Ballet Comique*²⁸.

C'est Pierre-François Godard de Beauchamps qui est le premier à donner à ce ballet un rôle fondateur. Dans son ouvrage publié en 1735 et intitulé *Recherches sur les théâtres de France : depuis l'année onze cent soixante-un jusques à présent*, il mentionne le titre de la

²² Nous la remercions vivement pour nous avoir transmis en vue de cet article les données qu'elle a rassemblées au sujet du livre du *Ballet Comique de la Reine*, et qui seront intégrées à sa thèse répertoriant les livrets de ballet français et autrichiens de 1573 à 1651.

²³ Il s'agit respectivement des exemplaires suivants : BNF Richelieu, département Musique, RES-VM-7683 (1) ; BNF Richelieu, département Estampes, PD-68-4 ; Bibliothèque Historique de la Ville de Paris, RES 550929 ; BM Lyon, RES 360569 (avec la mention manuscrite « Colleg. Lugdun. SS. Trinit. Societ. Jesu Cat. Inscr. 1710 »).

²⁴ *Recueil des plus excellens ballets de ce temps*, Paris, Toussaint du Bray, 1612.

²⁵ À l'exception de la dernière, celle du sieur Gordon.

²⁶ Claude-François Ménétrier, *Des Représentations en musique anciennes et modernes*, Paris, René Guignard, 1681, p. 192-195, 272-273. *Id.*, *Des Ballets anciens et modernes selon les règles du théâtre*, Paris, René Guignard, 1682, p. 267-269, 272-277.

²⁷ Claude-François Ménétrier, *Des Représentations en musique*, *op. cit.*, p. 272-273.

²⁸ Jacques Bonnet, *Histoire générale de la danse sacrée et profane... avec un supplément de l'"Histoire de la musique", et le Parallèle de la peinture et de la poésie...*, Paris, Houry fils, 1723, p. 71. Charles Compan, *Dictionnaire de danse, contenant l'histoire, les règles et les principes de cet art...*, Paris, Cailleau, 1787.



relation et cite des passages des mémoires de L'Estoile, publiées trois ans plus tôt, au sujet des différentes festivités du mariage du duc de Joyeuse²⁹. Sa conclusion est sans appel : « Ce divertissement est le premier opera qui ait été joué en France »³⁰.

En 1752, Le *Dictionnaire portatif des beaux-arts* inclut un article dédié à « Balthazarini », nom italien de Beaujoyeux, dont le contenu est emprunté à *Des représentations en musique* de Méneestrier. En 1760, l'ouvrage de La Vallière intitulé *Ballets, opéra et autres ouvrages lyriques par ordre chronologique depuis leur origine* référencera le *Ballet Comique* ainsi que sa relation, sans donner aucun détail³¹.

C'est Cahusac qui allait de nouveau donner au *Ballet Comique de la Reine* un statut à part. Ce librettiste d'opéra et homme de lettres a probablement lu Beauchamps, sûrement Méneestrier, et cite lui aussi les *Mémoires* de l'Estoile. Il parle longuement du *Ballet Comique* en 1754 dans son traité *La danse ancienne et moderne ou Traité historique de la danse*, mais aussi dans son article de l'*Encyclopédie* intitulé « Fêtes de la cour de France », en 1756³². Dans le traité, le *Ballet Comique* est présenté comme un sujet de fierté nationale lui permettant de faire de la France le berceau du ballet et l'héritière des Grecs et des Romains ; telle est la conclusion qu'il tire de l'évocation de ce spectacle : « la Danse fut un art connu des Français, avant tous les autres, comme il l'avait été autrefois des Grecs et des Romains »³³.

Si les Français peuvent tirer un certain orgueil du *Ballet Comique*, il est à noter que les Italiens ne s'en privent pas non plus, puisque Beaujoyeux était en fait un Italien ayant francisé son nom. Cependant, ce phénomène reste discret chez les auteurs italiens.

En 1773, Gasparo Angiolini, le rival italien de Noverre en matière de ballet pantomime, fait l'éloge des fondateurs de l'Académie royale de danse avant de rappeler que les principes de la danse qu'ils ont perfectionnés l'ont été « à partir de ceux apportés en France par les Italiens de jadis »³⁴. Il étaye cette affirmation en renvoyant en note de bas de page à un passage précis du traité de Méneestrier, qui s'avère être les pages consacrées à Beaujoyeux et au *Ballet Comique*.

En 1785, Stefano Artega essaie lui aussi de faire la part de la gloire française et italienne dans l'histoire des origines du ballet, à l'occasion du chapitre qu'il consacre à la danse pantomime dans son ouvrage intitulé *Le rivoluzioni del teatro musicale italiano*. Il soutient que la danse pantomime est aussi ancienne que le théâtre en Italie, même si elle a pu s'inspirer de spectacles muets des Français, et insiste sur l'idée que nombre d'Italiens ont illustré leur nation

²⁹ Pierre-François Godard de Beauchamps, *Recherches sur les théâtres de France : depuis l'année onze cent soixante-un jusques à présent*, Paris, Prault père, 1735, t. 3, p. 30-32. Sur les fêtes organisées à cette occasion et les témoignages contemporains, voir Luisa Capodiecchi et Monique Chatenet, « Les triomphes des noces de Joyeuse (17 septembre - 19 octobre 1581) à travers la correspondance diplomatique italienne et l'*Epithalame* de Jean Dorat », *Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art Français* (année 2006), 2007, p. 9-54.

³⁰ *Ibid.*, t. 3, p. 32.

³¹ Jacques Lacombe, *Dictionnaire portatif des beaux-arts, ou Abrégé de ce qui concerne l'architecture, la sculpture, la peinture, la gravure, la poésie et la musique ...*, Paris, 1752, p. 53. Louis-César de La Baume Le Blanc, duc de La Vallière, *Ballets, opéra et autres ouvrages lyriques par ordre chronologique depuis leur origine, avec une table alphabétique des ouvrages et des auteurs*, Paris, C.L. J. Baptiste Bauche, 1760, p. 44.

³² Louis de Cahusac, *La danse ancienne et moderne ou Traité historique de la danse*, N. Lecomte, L. Naudeix et J.-N. Laurenti (éd.), Paris, Desjonquères, Centre national de la danse, 2004, p. 160-163. L. de CAHUSAC, « Fêtes de la cour de France », *Encyclopédie, ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers, par une Société de gens de lettres. Mis en ordre et publié par M. Diderot, et, quant à la partie mathématique, par M. d'Alembert*, Paris, Briasson, 1756, vol. 6/35, p. 580-585. Cahusac a manifestement lu Beauchamps, L'Estoile et Méneestrier.

³³ Louis de Cahusac, *La danse ancienne et moderne*, op. cit., p. 129.

³⁴ Nous traduisons. Voici le passage original que nous commentons. Gasparo Angiolini, « Lettere a Monsieur Noverre sopra i balli pantomimi (1773) », C. Lombardi (éd.), *Il ballo pantomimo: lettere, saggi e libelli sulla danza 1773-1785*, Turin, Paravia, 1998, p. 49-87, p. 72 : « la danza materiale aveva i Pecours, i Beauchamps per maestri, ed avea la coregrafia per riprova de' principi che questi padri della danza avevano non già inventati, ma perfezionati sopra quelli portati in Francia dagli antichi italiani.* »

* « Vedi il padre Menestrier p. 267-268. »



en brillant à l'étranger. Parmi eux figure naturellement Beaujoyeux avec le *Ballet Comique*, qu'Arteaga intitule « Les enchantements de Circé »³⁵. Nous pouvons remarquer ici que, en 2011, José Sasportes a publié une histoire de la danse italienne dans laquelle Maurizio Padovan, auteur des chapitres consacrés aux XV^e et XVI^e siècles, insiste lui aussi sur le fait que Beaujoyeux était un Italien³⁶.

RECEPTION DU BALLET DU XIX^e SIECLE A NOS JOURS

Le XIX^e siècle ou l'invention du mythe du *Ballet Comique*

Malgré ces quelques exemples teintés de patriotisme, c'est au XIX^e siècle que le *Ballet Comique* devient vraiment perçu comme un enjeu historique et national.

Castil-Blaze, qui se contente souvent de compiler des sources existantes, a sur le *Ballet Comique* des vues assez nuancées³⁷ : il n'en fait ni le premier ballet de cour, ni le premier opéra, mais seulement le premier ballet placé sous le signe d'une certaine « régularité » – par opposition aux ballets plus anciens, qu'il juge de mauvais goût :

Ces ballets de la cour [...] étaient composés sans goût. Baltasarini, plus connu sous le nom de Beaujoyeux [...], apporta le premier une certaine régularité dans ce genre de spectacle.³⁸

Quant à Paul Lacroix, surnommé le Bibliophile Jacob, il est le premier à faire du *Ballet Comique* le point de départ de l'histoire du ballet de cour, quand il reproduit la relation du ballet dans son ouvrage publié en 1868 et intitulé *Ballets et mascarades de cour sous Henri IV et Louis XIII : 1581-1652*³⁹. Voici ses mots exacts : « C'est en 1581 que commence réellement le règne du ballet à la cour de France »⁴⁰.

En 1868 également, Ludovic Celler reprend à son compte l'idée émise par Beauchamps en 1735 selon laquelle le *Ballet Comique* serait en fait le premier opéra français ; mais il radicalise cette thèse, puisqu'il en fait le premier opéra tout court : « Ce fut, selon moi, le premier essai qui ait été fait en France, et sans doute dans l'Europe civilisée du XVI^e siècle, de ce que nous appelons opéra »⁴¹. La France prend ainsi sa revanche sur l'Italie, communément

³⁵ Stefano Arteaga, « Ragionamento sopra il ballo pantomimico. Da "Le rivoluzioni del teatro musicale italiano" (1785) », C. Lombardi (éd.), *Il ballo pantomimo : lettere, saggi e libelli sulla danza 1773-1785*, Turin, Paravia, 1998, p. 235-260, p. 246.

³⁶ Maurizio Padovan, « Il Quattrocento et il Cinquecento. Il ballo: spettacolo di corte e spettacolo della corte », dans J. Sasportes (éd.), *Storia della danza italiana: dalle origini ai giorni nostri*, Turin, EDT, 2011, p. 1-68, p. 38.

³⁷ Castil-Blaze, *La Danse et les ballets, depuis Bacchus jusqu'à Mlle Taglioni*, Paris, Paulin, 1832, p. 112-119. *Id.*, *L'Académie impériale de musique : histoire littéraire, musicale, chorégraphique, pittoresque, morale, critique, facétieuse, politique et galante de ce théâtre de 1645 à 1855*, Paris, Castil-Blaze, 1855, t. 1, p. 12-13.

³⁸ Castil-Blaze, *La Danse et les ballets*, *op. cit.*, p. 112. Il écrit toutefois que « ce ballet comique était presque un opéra » : *Id.*, *L'Académie impériale de musique*, *op. cit.*, p. 13.

³⁹ Paul Lacroix (éd.), *Ballets et mascarades de cour sous Henri IV et Louis XIII : 1581-1652*, Genève, J. Gay, 1868, t. 1, p. XXIII, 1-88.

⁴⁰ *Ibid.*, p. XXIII.

⁴¹ Ludovic Celler, *Les Origines de l'opéra et le ballet de la Reine (1581), étude sur les danses, la musique, les orchestres 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*, par Ludovic Celler, Paris, Didier, 1868, p. II.

Dès 1829, François-Joseph Fétis avait affirmé prudemment dans la *Revue musicale* que les premiers essais d'opéra italiens lui semblaient moins réussis que le *Ballet Comique* du point de vue du « sentiment des convenances dramatiques ». François-Joseph Fétis, « Sur les différentes formes qui ont été données aux opéras, depuis leur origine », première partie, *Revue musicale, publiée par M. F. J. Fétis, professeur de composition à l'école royale de musique*, troisième année, tome 5, Paris, 1829, p. 228-229. Voir Benoît Bolduc, « Le Ballet comique de la Roynne. Détour historiographique », *op. cit.*, p. 35.



considérée comme le berceau de l'opéra. Celler n'hésite pas, pour donner plus de force à son propos, à simplifier à l'extrême ses idées et à présenter le *Ballet Comique* comme un début absolu, une invention que rien ne préparait, alors qu'il est parfois très nuancé au contraire :

C'est donc à tort que l'on a voulu trouver réellement en Italie, avant 1580, un modèle de notre opéra : il n'y était pas. Il n'y avait, comme en France, que des ébauches faites à côté ; le prestige artistique de l'Italie a beaucoup égaré les esprits. Certes son influence a été grande, et si je trouve dans la *Circé* de Beaujoyeux (*Ballet de la Reine*), l'exemple du premier opéra français, je dois reconnaître que la *Circé* dut son existence en grande partie à l'esprit italien ; mais la *Circé* fut jouée à une époque où rien de semblable n'avait été représenté au-delà des Alpes. L'opéra surgit à la cour de France, comme armé de toutes pièces, en un jour.⁴²

En 1873, Gustave Chouquet écrit dans son *Histoire de la musique dramatique en France depuis ses origines jusqu'à nos jours* que le *Ballet Comique de la Reine* « inaugure brillamment en France le ballet théâtral », avant d'expliquer qu'il faudrait peu de choses pour en faire un opéra-ballet, et d'en vanter l'importance dans l'histoire de la musique⁴³. En 1881, Jean-Baptiste Weckerlin, en préface à son édition de la musique du *Ballet Comique* adaptée pour piano, s'appuiera sur Celler et sur Beauchamps pour défendre lui aussi l'idée qu'il s'agissait du premier opéra, et que le mot *ballet* n'avait été employé que parce que le concept d'opéra n'existait pas⁴⁴.

Quant à Henri Prunières, avec ses ouvrages publiés en 1913 et 1914, il se distingue par l'influence considérable qu'il a eue sur la place faite au *Ballet Comique* dans l'historiographie ultérieure⁴⁵. Il fait de ce spectacle le premier « ballet dramatique », et considère que la France a vu naître le premier ballet mais que « ce genre est redevable à l'Italie de la plupart des éléments qui le constituent »⁴⁶. Les propos de Prunières sont tour à tour péremptoires ou nuancés, en un mélange étonnant. Par exemple, il intitule l'un de ses chapitres « l'invention du ballet de cour » et insiste sur le fait que le *Ballet Comique* marque selon lui « l'avènement du ballet de cour », tout en refusant le titre d'inventeur du genre à Beaujoyeux et en soutenant qu'« Un genre dramatique nouveau ne saurait sortir tout armé du cerveau d'un seul homme »⁴⁷, qu'il s'agisse de l'opéra ou du ballet de cour, probablement en réaction à l'expression qu'avait employée Celler. Il invite à faire la part de « l'exagération poétique »⁴⁸ dans les poèmes à la gloire de Beaujoyeux, ce qui ne l'empêche pas de remarquer un peu plus loin : « Aussi comprend-on l'enthousiasme des poètes humanistes qui crurent voir ressusciter en lui la tragédie antique avec ses tirades déclamées, ses chants et ses danses »⁴⁹. De la même manière, quand il parle du *Ballet des Polonais* de 1573, il s'agit surtout pour lui d'insister sur le

⁴² *Ibid.*, p. 41-42.

⁴³ Gustave Chouquet, *Histoire de la musique dramatique en France depuis ses origines jusqu'à nos jours*, Paris, Firmin Didot Frères, Fils et Cie, 1873, p. 65.

⁴⁴ Jean-Baptiste Weckerlin, *Le Ballet comique de la reine fait aux noces de monsieur le duc de Joyeuse avec mademoiselle de Vaudemont par Balthasar de Beaujoyeux, ... 1582... Reconstitué et réduit pour piano par J.-B. Weckerlin. Edition conforme au manuscrit du Conservatoire de musique [de Paris]*, Paris, Théodore Michaelis, 1881, p. 4 : « véritable et incontestable origine de l'Opéra en France ».

⁴⁵ Henry Prunières, *L'Opéra italien en France avant Lully*, Paris, Champion, 1913, p. XXIV-XXVI. *Id.*, *Le Ballet de cour en France avant Benserade et Lully, suivi du Ballet de la délivrance de Renaud*, Paris, H. Laurens, 1914, p. 57, 82-94. C'est sans doute lui qui a répandu l'idée fautive selon laquelle le *Ballet Comique* aurait été beaucoup imité (p. 94).

⁴⁶ Henry Prunières, *L'Opéra italien en France avant Lully*, op. cit., p. XXVI, XXIV-XV.

⁴⁷ Henry Prunières, *Le Ballet de cour en France avant Benserade et Lully*, op. cit., p. 56, 77.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 85.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 94.



fait qu'il ne faudrait pas s'y « méprendre » : il entend souligner la raison pour laquelle l'existence de ce ballet ne remet pas en cause le statut fondateur du *Ballet Comique*.

[...] mais la *Circé* est le premier ballet de Cour où se manifeste une intention théâtrale ; où l'on trouve une intrigue, certes fort vague, mais suivie néanmoins ; où les diverses entrées, les récits, les chants, les danses concourent également à l'action dramatique.⁵⁰

Comme l'explique John Chapman dans l'article que nous avons déjà cité, l'engouement pour le *Ballet Comique* semble bien lié en l'occurrence au fait que nous pouvons y retrouver l'unité dramatique qui allait être chère au ballet classique : l'apparition de cet aspect est sentie alors comme un « progrès » essentiel du ballet⁵¹.

Réception à l'époque contemporaine

S'agissant maintenant de l'historiographie particulièrement riche qui va de Prunières à nos jours, il ne s'agira pas ici de la détailler tout entière mais d'en dégager les principales tendances, qui sont au nombre de deux : certains chercheurs continuent, dans le sillage de Prunières, à donner au *Ballet Comique* un statut fondateur, d'une manière plus ou moins nuancée, tandis que d'autres s'efforcent au contraire de déconstruire le mythe de ce ballet de façon parfois virulente.

Paul Bourcier appartient à cette dernière catégorie. Dans ses histoires du ballet publiées en 1994 et 1995, *Histoire de la danse en Occident* et *Naissance du ballet : 394-1673*, il considère que la mascarade de Bar-le-Duc imaginée par Ronsard en 1564 est le premier ballet de cour, ainsi que le premier ballet politique. Il s'étend considérablement sur tous les jalons intermédiaires qu'il est possible de détailler entre Bar-le-Duc et le *Ballet Comique* : le *Paradis d'amour* en 1572, le *Ballet des Polonais* en 1573, et la mascarade du triomphe de Diane à Bordeaux par Pierre de Brach, avant 1576⁵².

À cette catégorie appartient également Barbara Sparti, avec son article polémique intitulé « Dance and historiography : *Le Ballet comique de la Reine*, an Italian perspective », et publié en 2011⁵³. Barbara Sparti y rappelle notamment que l'historiographie a eu tendance à sous-estimer les spectacles plus anciens et considère que, si le ballet avait eu pour titre « Allégorie de Circé », il n'aurait peut-être pas suscité autant d'attention, ni le même type d'attention, de la part des chercheurs. Elle insiste sur le fait que la danse n'occupe pas tant de place que cela dans le *Ballet Comique* et qu'il s'agissait uniquement de danse horizontale, et non pas de danse pantomimique. La thèse provocatrice qu'elle défend est que Beaujoyeux n'a pas chorégraphié le *Ballet Comique*, et que ce spectacle ne se rattachait en réalité en aucune manière à la conception humaniste de la danse comme reflet de l'harmonie céleste – thèse encore soutenue récemment par Luisa Capodiceci⁵⁴. Non sans patriotisme, Barbara Sparti conclut sur l'idée qu'on trouve en Italie des exemples de ballets tout aussi élaborés et bien plus anciens, en développant l'exemple d'un spectacle donné en 1487 à Bologne⁵⁵.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 57.

⁵¹ John Chapman, *art. cit.*, p. 267.

⁵² Voir Paul Bourcier, *Histoire de la danse en Occident*, Paris, Seuil, 1994, p. 81-85, et surtout *Naissance du ballet : 394-1673*, Nîmes, la Recherche en danse, 1995, p. 181-197.

⁵³ Barbara Sparti, « Dance and historiography : *Le Ballet comique de la Reine*, an Italian perspective », A. Buckley et C. J. Cyrus (éd.), *Music, dance and society : medieval and renaissance studies in memory of Ingrid K. Brainard*, Kalamazoo, Mich, Medieval Institute, 2011, p. 304-322.

⁵⁴ Luisa Capodiceci, *Medicæa Medæa. Art, astres et pouvoir à la cour de Catherine de Médicis*, Genève, Droz, coll. « Travaux d'Humanisme et Renaissance », n° 474, 2011, p. 600-626.

⁵⁵ *Ibid.*, p. 314-317.



Parmi les auteurs qui s'inscrivent plutôt dans la continuité de Prunières, une chose est frappante : ils sont conscients de l'intérêt que présentent les exemples de ballets de cour plus anciens, sans pour autant renoncer à accorder un statut d'exception au *Ballet Comique*. Cette volonté de tenir ensemble ces deux postulats opposés aboutit parfois à des assertions paradoxales, comme c'est le cas par exemple pour Germaine Prudhommeau. Celle-ci écrit en effet, à propos du *Paradis d'amour*, qu'on pourrait considérer ce spectacle de 1572 « comme le premier Ballet de Cour, si sa date de naissance officielle n'avait été fixée au 15 octobre 1581 », dans la mesure où il réunit déjà « toutes les caractéristiques du Ballet de Cour »⁵⁶.

Parmi les arguments traditionnels des tenants du *Ballet Comique* comme premier ballet de cour, outre diverses considérations relatives à l'éventuelle originalité du ballet et à son envergure sans précédent, on trouve une ligne argumentative récurrente que développait déjà Celler en 1868 :

Avant lui [Beaujoyeux], il y avait eu sans doute d'autres essais ébauchés de la réunion de la musique et de la danse avec la poésie ; mais lui seul, le premier, semble s'être rendu compte de ce qu'il faisait et de la nouveauté artistique qu'il dessinait pour les noces du duc de Joyeuse.⁵⁷

Dans le même esprit, Margaret McGowan qualifie le *Ballet Comique* de « premier exemple connu d'un effort conscient pour réaliser en un même spectacle l'union des arts tant souhaitée par les théoriciens », tandis que Marie-Claude Canova-Green écrit que ce ballet « est bien la première réalisation consciente de ces tentatives de fusion des arts »⁵⁸.

Cette affirmation, visant à conserver au *Ballet Comique* son statut fondateur sans pour autant nier absolument l'existence de ballets de cour plus anciens, n'est pas sans soulever des difficultés. En effet, cela n'aurait pas de sens de soutenir que les recherches de l'Académie de Baïf sur l'union de la poésie, de la musique et de la danse n'étaient pas « conscientes », ou que les ballets de cour plus anciens étaient parvenus à la fusion des arts par hasard, sans volonté artistique « consciente » – que ce soit de la part d'une seule personne ou de plusieurs. Aussi cette thèse de la première fusion des arts « consciente » est-elle révélatrice. Elle s'appuie sur un présupposé inconscient, qui est que nous devons considérer ce ballet comme fondateur non pas à cause de ses qualités intrinsèques, mais en raison des paratextes de l'ouvrage, où Beaujoyeux se présente comme « conscient » d'innover en proposant une fusion des arts qu'il juge sans précédent. La nuance à faire est là : le *Ballet Comique* n'est pas le premier ballet de cour, mais seulement le premier à être revendiqué comme tel – c'est-à-dire à être présenté explicitement comme une forme de spectacle visant à la fusion des arts et mettant à l'honneur la danse. Si le ballet lui-même n'est en fait qu'un exemple célèbre du genre récent du ballet de cour, qu'on peut certes qualifier de fastueux et peut-être même d'abouti, le livre du ballet, en revanche, marque bien un commencement symboliquement fort : celui de la théorie du ballet comme forme spectaculaire – clairement distincte de la théorie de la danse, qui, elle, est plus ancienne, et fondamentalement italienne à l'époque qui nous occupe⁵⁹.

⁵⁶ Germaine Prudhommeau, *Histoire de la danse, 2 : De la Renaissance à la Révolution*, Paris, Éd. Amphora, 1989, p. 58, 59.

⁵⁷ Ludovic Celler, *op. cit.*, p. III.

⁵⁸ Margaret M. McGowan, *L'art du ballet de cour en France : 1581-1643*, Paris, Éd. du Centre national de la recherche scientifique, 1978, p. 42. Marie-Claude Canova-Green, « Le ballet de cour en France », dans P. Béhar et H. Watanabe-O'Kelly (éd.), *Spectaculum Europaeum. Theatre and spectacle in Europe. Histoire du spectacle en Europe : 1580-1750*, Wiesbaden, Harrassowitz, 1999, p. 489.

⁵⁹ On nommera comme théoriciens de la danse au XV^e siècle Domenico da Piacenza, Antonio Cornazzano et Guglielmo Ebreo da Pesaro. Voir Mark Franko, « The notion of "fantasmata" in fifteenth-century Italian dance treatises. », *A spectrum of world dance. [CORD dance research annual XVI]*, 1987, p. 68-86. On peut citer pour le XVI^e siècle Fabritio Caroso, dont le traité *Il Ballarino* est publié à Venise en 1581, l'année où le *Ballet Comique* est donné.



Certes, on pourrait arguer que les idées théoriques exprimées dans les paratextes de l'ouvrage n'ont rien de révolutionnaire, dans la mesure où elles s'inspirent directement de celles de l'Académie de Baïf, et sont dans la continuité des expérimentations menées en son sein. Cependant, il est à noter que les traces qu'il nous reste des activités de l'Académie de Baïf sont ténues, surtout en matière de danse, et que les textes sur lesquels nous pouvons nous appuyer ne constituent nullement une théorie du ballet comme forme spectaculaire : seules la poésie et la musique sont en cause dans la plupart d'entre eux, notamment dans les lettres patentes de l'Académie ; et la danse n'y est mentionnée que de façon marginale, bien qu'il semble que Baïf ait fait des expérimentations relevant du ballet⁶⁰. À nos yeux, le caractère novateur de l'ouvrage du *Ballet Comique* réside donc bien, de façon notable, dans la manière dont Beaujoyeux revendique le fait d'avoir mis au premier plan la danse. Cette volonté de valoriser la danse, d'en faire le centre du spectacle, revient *de facto* à lui conférer une dignité sans précédent ; et peu importe alors, dans cette perspective, de savoir si la danse jouait ou non quantitativement un rôle dominant dans ce ballet par rapport aux autres arts, ou si Beaujoyeux a vraiment écrit le livre ou chorégraphié les danses⁶¹ : répondre par la négative à ces questions ne diminuerait en rien la force du geste théorique opéré dans le livre par la figure de Beaujoyeux.

Ainsi, si le *Ballet Comique de la Reine* a marqué l'historiographie de la danse bien davantage que les ballets plus anciens, ce n'est pas seulement parce qu'il nous en est resté un riche livret : les paratextes de celui-ci ont indéniablement joué un rôle central dans l'image que nous nous en sommes forgé, grâce à leur contenu théorique fort et à leur dimension méta-artistique, porteuse d'une réflexion sur le genre nouveau en cours d'élaboration. Ce n'est pas un hasard si les historiens de la danse ont commencé à présenter ce spectacle comme l'acte de naissance du ballet justement à l'époque qui marque l'autonomisation du genre chorégraphique, avec l'essor du ballet pantomime dans le sillage des théories de Cahusac, dans la deuxième moitié du XVIII^e siècle, puis avec le ballet romantique et le ballet classique au XIX^e. Si 1581 n'est pas l'année de naissance du ballet, 1582 semble bien pouvoir fonctionner comme date symbolique pour la naissance de la théorie du ballet comme forme spectaculaire⁶².

Plusieurs remarques s'imposent ici. Tout d'abord, à l'instar de la majorité des textes théoriques sur le ballet de cour puis sur le ballet pantomime au XVII^e et au XVIII^e siècles, les paratextes du *Ballet Comique* mêlent de façon particulièrement étroite contenu théorique et tactiques d'auto-promotion. C'est une sorte de manifeste esthétique que Beaujoyeux nous

⁶⁰ « Appendice I. Lettres patentes et statuts de l'Académie de Baïf », Frances A. Yates, *Les académies en France au XVI^e siècle*, T. Chaucheyras (trad.), Paris, Presses universitaires de France, 1996, p. 437-440. Pour un relevé des vers de Baïf faisant référence aux travaux de l'Académie, voir Elizabeth Vinestock, « L'Académie de Poésie et de Musique dans les *Cœuvres en rime* de Jean-Antoine de Baïf », *Les académies dans l'Europe humaniste : idéaux et pratiques*, Genève, Droz, 2008, 1 vol., p. 507-517. Sur les liens entre poésie et musique à cette époque, notamment dans la pensée de Baïf, voir Jean Vignes, « Poésie et musique en France au XVI^e siècle », *Poétiques de la Renaissance. Le modèle italien, le monde franco-bourguignon et leur héritage en France au XVI^e siècle*, Perrine Galand-Hallyn et Fernand Hallyn (dir.), Droz, Genève, 2001, p. 638-658.

La manière dont la danse est exclue de la réflexion sur l'harmonie musicale et poétique est particulièrement frappante dans *La Galliade* de Lefèvre de La Boderie. Guy Le Fèvre de la Boderie, *La Galliade, 1582*, F. Roudaut (éd.), Paris, Klincksieck, 1994. Nous remercions vivement Adeline Lionetto pour avoir porté cet ouvrage à notre attention.

⁶¹ Comme on l'a vu, Barbara Sparti conteste le fait que Beaujoyeux ait mis à l'honneur la danse dans le spectacle et qu'il ait chorégraphié les parties dansées. Barbara Sparti, *art. cit.*, p. 306-307.

⁶² Ma thèse a pour objet les textes théoriques sur le ballet en français et en italien, de l'époque du ballet de cour à celle du ballet pantomime du XVIII^e siècle. Dans une telle perspective, la date de la publication du livre du *Ballet Comique* s'imposait naturellement comme point de départ chronologique du corpus, bien que, naturellement, il soit nécessaire d'inclure des fragments de textes français antérieurs, ainsi que de faire une place aux spécificités italiennes.



présente, ainsi qu'un éloge méthodique du ballet en question, de son auteur et du genre nouveau. Ce constat appelle d'autres remarques, relatives aux écueils qui guettent les historiens de la danse. Tout d'abord, par manque de sources sur les ballets eux-mêmes, voués à être éphémères, il peut être tentant de traiter les textes théoriques sur le ballet comme des sources comme les autres, et donc de prendre au moins en partie pour argent comptant des textes qui sont l'œuvre d'hommes de l'art avides de se mettre en avant, comme Beaujoyeux ou, deux siècles plus tard, Noverre. Un autre écueil majeur nous semble résider dans la valeur que nous accordons spontanément, en tant qu'universitaires, à tout ce qui relève de la théorie et de la pensée, par opposition aux pratiques. Ainsi, le fait que Beaujoyeux parle avec éloquence d'union des arts et place son ballet sous l'égide des Grecs valorise son ballet à nos yeux exactement de la même façon qu'à l'époque, où ce discours était conçu de manière à séduire les humanistes érudits. Si le propre de l'histoire de l'art semble bien être de faire à la fois l'histoire concrète des œuvres d'art et celle des idées qui vont de pair, il importe de séparer les deux plans autant que possible. Tâchons de garder à l'esprit le fait que les textes théoriques n'ont pas à refléter le réel – moins encore que les relations de ballet, elles-mêmes fortement idéalisées. La vocation des textes théoriques n'est-elle pas au contraire de reconfigurer le réel, de manière à façonner l'avenir du genre dans un sens meilleur ?



BIBLIOGRAPHIE

Œuvres

- ANGIOLINI Gasparo, « Lettere a Monsieur Noverre sopra i balli pantomimi (1773) », Carmela Lombardi (éd.), *Il ballo pantomimo: lettere, saggi e libelli sulla danza 1773-1785*, Turin, Paravia, coll. « I testi e le fonti », n° 3, 1998, p. 49-87.
- « Appendice I. Lettres patentes et statuts de l'Académie de Baïf », Frances Amelia Yates, *Les académies en France au XVI^e siècle*, Thierry Chaucheyras (trad.), Paris, Presses universitaires de France, coll. « Questions », 1996, p. 437-440.
- ARTEAGA Stefano, « Ragionamento sopra il ballo pantomimico. Da "Le rivoluzioni del teatro musicale italiano" (1785) », Carmela Lombardi (éd.), *Il ballo pantomimo : lettere, saggi e libelli sulla danza 1773-1785*, Turin, Paravia, coll. « I testi e le fonti », n° 3, 1998, p. 235-260.
- BEAUCHAMPS Pierre-François Godard de, *Recherches sur les théâtres de France : depuis l'année onze cent soixante-un jusques à présent*, Paris, Prault père, 1735.
- BEAUJOYEULX Balthazar de, *Balet comique de la Royne, faict aux nopces de monsieur le duc de Joyeuse et madamoyselle de Vaudemont sa soeur...*, Paris, Adrian Le Roy, Robert Ballard, Mamert Patisson, 1582.
- BONNET Jacques, *Histoire générale de la danse sacrée et profane... avec un supplément de l'"Histoire de la musique", et le Parallèle de la peinture et de la poésie...*, Paris, Houry fils, 1723.
- CAHUSAC Louis de, *La danse ancienne et moderne ou Traité historique de la danse*, Nathalie Lecomte, Laura Naudeix et Jean-Noël Laurenti (éd.), Paris, Desjonquères, Centre national de la danse, coll. « XVIII^e siècle, Nouvelle librairie de la danse », 2004.
- CAHUSAC Louis de, « Fêtes de la cour de France », *Encyclopédie, ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers, par une Société de gens de lettres. Mis en ordre et publié par M. Diderot, et, quant à la partie mathématique, par M. d'Alembert*, Paris, Briasson, 1756, vol. 6/35, p. 580-585.
- CASTIL-BLAZE, *L'Académie impériale de musique : histoire littéraire, musicale, chorégraphique, pittoresque, morale, critique, facétieuse, politique et galante de ce théâtre de 1645 à 1855*, Paris, Castil-Blaze, 1855.
- CASTIL-BLAZE, *La Danse et les ballets, depuis Bacchus jusqu'à Mlle Taglioni*, Paris, Paulin, 1832.
- CELLER Ludovic, *Les Origines de l'opéra et le ballet de la Reine (1581), étude sur les danses, la musique, les orchestres 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, par Ludovic Celler*, Paris, Didier, 1868.
- CHAPMAN John, « The Aesthetic Interpretation of Dance History », *Dance Chronicle*, vol. 3, n° 3, 1^{er} janvier 1979, p. 254-274.
- CHOUQUET Gustave, *Histoire de la musique dramatique en France depuis ses origines jusqu'à nos jours*, Paris, Firmin Didot Frères, Fils et C^{ie}, 1873.
- COMPAN Charles, *Dictionnaire de danse, contenant l'histoire, les règles et les principes de cet art...*, Paris, Cailleau, 1787.



- FETIS François-Joseph, « Sur les différentes formes qui ont été données aux opéras, depuis leur origine », première partie, *Revue musicale, publiée par M. F. J. Fétis, professeur de composition à l'école royale de musique*, troisième année, tome 5, Paris, 1829, p. 223-231.
- LA VALLIERE Louis-César de La Baume Le Blanc duc de, *Ballets, opéra et autres ouvrages lyriques par ordre chronologique depuis leur origine, avec une table alphabétique des ouvrages et des auteurs*, Paris, C.L. J. Baptiste Bauche, 1760.
- LACOMBE Jacques, *Dictionnaire portatif des beaux-arts, ou Abrégé de ce qui concerne l'architecture, la sculpture, la peinture, la gravure, la poésie et la musique ...*, Paris, 1752.
- LACROIX Paul (éd.), *Ballets et mascarades de cour sous Henri IV et Louis XIII : 1581-1652*, Genève, J. Gay, 1868.
- LE FEVRE DE LA BODERIE Guy, *La Galliade, 1582*, François Roudaut (éd.), Paris, Klincksieck, 1994.
- MENESTRIER Claude-François, *Des Ballets anciens et modernes selon les règles du théâtre*, Paris, René Guignard, 1682.
- MENESTRIER Claude-François, *Des Représentations en musique anciennes et modernes*, Paris, René Guignard, 1681.
- Recueil des plus excellents ballets de ce temps*, Paris, Toussaint du Bray, 1612.
- WECKERLIN Jean-Baptiste, *Le Ballet comique de la reine fait aux noces de monsieur le duc de Joyeuse avec mademoiselle de Vaudemont par Balthasar de Beaujoyeux... 1582... Reconstitué et réduit pour piano par J.-B. Weckerlin. Edition conforme au manuscrit du Conservatoire de musique [de Paris]*, Paris, Théodore Michaelis, 1881.

Textes critiques

- BOLDUC Benoît, *La fête imprimée : spectacles et cérémonies politiques, 1549-1662*, Paris, Classiques Garnier, coll. « Lire le XVII^e siècle : Série Théâtre ; 5 », 2016.
- BOLDUC Benoît, « Le Balet comique de la Royne. Détour historiographique », *Revue d'histoire du théâtre*, n° 282, *Récits imaginaires des fêtes de cour*, avril-juin 2019, p. 29-39.
- BOURCIER Paul, *Naissance du ballet : 394-1673*, Nîmes, coll. « La Recherche en danse », 1995.
- BOURCIER Paul, *Histoire de la danse en Occident*, Paris, Seuil, coll. « Solfèges », 1994.
- CANOVA-GREEN Marie-Claude, « Le ballet de cour en France », Pierre Béhar et Helen Watanabe-O'Kelly (éd.), *Spectaculum Europaeum. Theatre and spectacle in Europe. Histoire du spectacle en Europe : 1580-1750*, Wiesbaden, Harrassowitz, coll. « Wolfenbütteler Arbeiten zur Barockforschung », n° 31, 1999, p. 485-512.
- CAPODIECI Luisa, *Medicæa Medæa. Art, astres et pouvoir à la cour de Catherine de Médicis*, Genève, Droz, coll. « Travaux d'Humanisme et Renaissance », n° 474, 2011, p. 600-626.
- CAPODIECI Luisa et CHATENET Monique, « Les triomphes des noces de Joyeuse (17 septembre - 19 octobre 1581) à travers la correspondance diplomatique italienne et l'Épithalame de Jean Dorat », *Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art Français* (année 2006), 2007, p. 9-54.
- DELLABORRA Mariateresa, « Baldassare da Belgioioso : profilo biografico », Mariateresa Dellaborra (éd.), *Une invention moderne : Baldassarre da Belgioioso e il « Balet comique de la Royne »*, Libreria Musicale Italiana, Lucca, 1999, p. 29-36.
- FRANKO Mark, « The notion of "fantasmata" in fifteenth-century Italian dance treatises. », *A spectrum of world dance [CORD dance research annual XVI]*, 1987, p. 68-86.
- JOUKOVSKY Françoise, « De qui est le livret du Ballet comique de la Reine? », *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance. Travaux et Documents*, vol. 38, n° 2, 1976, p. 343-344.
- LYNHAM Deryck, *The Chevalier Noverre, father of modern ballet, a biography*, Londres, Sylvan press, 1950.



- MCGOWAN Margaret M., *L'art du ballet de cour en France : 1581-1643*, Paris, Éd. du Centre national de la recherche scientifique, 1978.
- NAUDEIX Laura, « Qui est l'auteur d'un ballet de cour ? Du *Paradis d'amour* (1572) aux *Fâcheux* (1661) », *European Drama and Performance Studies*, vol. 2, n°9 *Écrire pour la scène (XV^e-XVIII^e siècle)*, 2017, p. 97-113.
- PADOVAN Maurizio, « Il Quattrocento et il Cinquecento. Il ballo: spettacolo di corte e spettacolo della corte », José Sasportes (éd.), *Storia della danza italiana: dalle origini ai giorni nostri*, Turin, EDT, 2011, p. 1-68.
- POUILLAUDE Frédéric, *Le désœuvrement chorégraphique : étude sur la notion d'œuvre en danse*, Paris, Vrin, coll. « Essais d'art et de philosophie », 2009.
- PRUDHOMMEAU Germaine, *Histoire de la danse, 2 : De la Renaissance à la Révolution*, Paris, Éd. Amphora, coll. « Sport et connaissance », 1989.
- PRUNIERES Henry, *Le Ballet de cour en France avant Benserade et Lully, suivi du Ballet de la délivrance de Renaud*, Paris, H. Laurens, 1914.
- PRUNIERES Henry, *L'Opéra italien en France avant Lulli*, Paris, Champion, 1913.
- SPARTI Barbara, « Dance and historiography : *Le Balet comique de la Reine*, an Italian perspective », Ann Buckley et Cynthia J. Cyrus (éd.), *Music, dance and society : medieval and renaissance studies in memory of Ingrid K. Brainard*, Kalamazoo, Mich, Medieval Institute, 2011, p. 304-322.
- VIGNES Jean, « Poésie et musique en France au XVI^e siècle », *Poétiques de la Renaissance. Le modèle italien, le monde franco-bourguignon et leur héritage en France au XVI^e siècle*, Perrine Galand-Hallyn et Fernand Hallyn (dir.), Droz, Genève, 2001, p. 638-658.
- VINESTOCK Elizabeth, « L'Académie de Poésie et de Musique dans les Œuvres en rime de Jean-Antoine de Baïf », dans *Les académies dans l'Europe humaniste : idéaux et pratiques*, Genève, Droz, coll. « Travaux d'Humanisme et Renaissance », n° 441, 2008, p. 507-517.