



RONSARD OU LE BAL DES MUSES

Marie-Joëlle LOUISON-LASSABLIÈRE
Institut Claude-Longeon
UMR CNRS 5037

Qu'ils aient ou non aimé la danse, les poètes de la Renaissance l'ont presque tous évoquée, mais ne la décrivent que rarement pour elle-même, répugnant, semble-t-il, à user d'un vocabulaire technique qu'ils laissent aux théoriciens de cet art. Sous leur plume, la danse s'apparente à une allégorie mâtinée d'allusions mythologiques où s'exprime leur culture humaniste. S'ils placent souvent le mot en fin de vers, certains le font rimer avec cadence, d'autres avec transe¹. Ces homéotéleutes convenues induisent en fait des conceptions antinomiques de la danse : l'une apollinienne et lyrique qui privilégie l'inspiration rythmique et que l'on pourrait résumer par la formule *Ut saltatio poiesis*² et l'autre, dionysiaque, qui en souligne le caractère bachique et érotique dès lors qu'elle confine à la frénésie. Chez Ronsard se remarque cette double postulation que le poète décline en fonction du genre auquel il s'adonne (ode ou sonnet), du registre qu'il adopte (satyrique ou pétrarquiste) et du lectorat qu'il vise. À considérer l'ensemble de son œuvre, variantes incluses, on constate que le thème chorégraphique y est comme soumis à fluctuations. Le nombre d'occurrences et l'usage métaphorique du champ lexical de la danse dénotent l'intérêt qu'y porte le poète. Bien qu'il n'envisage pas la pratique de la danse comme une profession - le mot *danseur* n'est mentionné qu'une seule fois - il utilise 92 fois le verbe *danser* et 87 fois le substantif *danse*, dans une acception générique ou polysémique. Quant aux termes d'origine italienne, *bal*, *baller* et *ballet*, ils n'apparaissent respectivement que 38, 27, et 2 fois. C'est d'ailleurs avec parcimonie que Ronsard recourt au vocabulaire technique. Seuls trois noms de danses figurent dans ses textes : la *carole* (11 fois), le *branle* (25 fois) et la *volte* (4 fois). Une étude chronologique plus affinée révèle que, dans ses premiers ouvrages, Ronsard fait un usage sporadique du thème chorégraphique. Par contre, en 1552, il est évoqué 18 fois : c'est précisément l'année où il publie le recueil des *Amours* consacré à Cassandre. Comme on va le voir, dans son esprit la danse est liée à la séduction et à la femme. Il ressurgit avec force en 1555 (33 fois), époque de la rencontre avec Marie et de la publication de la *Continuation des Amours*³, puis en 1578 (23 fois), dans la cinquième version des *Œuvres* augmentée des *Sonnets pour Hélène*. En parallèle, l'auteur idéalise cette thématique dans la danse des planètes et celle des muses, renouvelant ainsi les mythes de la littérature antique.

LES MUSES ANTIQUES

Comme nombre de ses contemporains, Ronsard recherche dans l'antiquité les éléments qui permettent d'ancrer son propos dans une tradition dont il puisse revendiquer

¹ Les deux orthographes de l'époque facilitent ces rapprochements : *dance/cadance* ; *danse/transe*.

² Je me permets d'emprunter la formule à Françoise LAVOCAT, « *Ut saltatio poiesis ?* », *Ecrire la danse*, sous la direction d'Alain Montandon, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, 1999, p. 55 à 96.

³ Les références des œuvres de Ronsard renvoient à l'édition Laumonier.



l'héritage. Contrairement à d'autres arts comme l'architecture, la sculpture ou la mosaïque, la danse grecque et romaine n'a guère laissé de traces, si ce n'est dans des écrits qui en étudient la portée philosophique et sociale. Exégèse, mythes et légendes en tous genres, citations et anecdotes vont bientôt constituer un référentiel précieux pour tous les humanistes avides de remonter aux sources d'un art si éphémère et si impalpable. Ils convoquent en premier lieu Platon et Lucien de Samosate. Le néo-platonisme, divulgué par le commentaire du *Timée* qu'a publié Marsile Ficin en 1477, confère à la danse des origines divines. Platon enseigne que le cosmos est organisé par le Créateur en sept ciels où évoluent autant de planètes mues par un double mouvement, sur elles-mêmes et autour de la Terre. Cet ordonnancement par rotation double est comparable aux chœurs dansés de la tragédie grecque. Autant dire que la danse est en correspondance avec l'ordre de l'univers, et que danser, c'est se fondre dans l'harmonie du monde. Cette théorie a également son pendant musical : quand les planètes se déplacent, elles produisent un son dont la hauteur est proportionnelle à leur vitesse. Par suite, les sept planètes correspondent aux sept notes de la gamme diatonique. La danse, qui règle son pas sur la musique, figure alors la giration des planètes ; le synchronisme entre le mouvement et le rythme musical tend vers un idéal non seulement esthétique mais moral, puisque pour Platon, comme l'on sait, le Beau conduit au Bien. Si Ronsard est sensible à cette tradition antique, il ne retient pas la thèse de Copernic du double mouvement des planètes sur elles-mêmes et autour du soleil. Quand il décrit la danse des étoiles, c'est par référence au système d'Aristote et de Ptolémée. Il n'est pas dans son propos d'actualiser une cosmographie dépassée mais de donner une vision esthétique du monde sidéral : le choix du terme Pléiade pour désigner l'école littéraire à laquelle il appartient, atteste son goût de la métaphore plutôt que son intérêt pour les récentes découvertes astronomiques.

C'est précisément en vertu des principes émis par la Pléiade qu'il imite l'antiquité dans la forme et sur le fond. Formellement, son « bal des estoilles coulantes » (III, 6, 60) est la transposition des images chères à Lucrèce « caeli labientia signa » ou à Virgile « sidera labientia caelo ». Sur le fond, sa conception du mouvement des astres est empruntée aux auteurs gréco-latins :

L'esprit de l'Eternel qui avance ta course,
Espandu devant toy comme une grande source
De tous costez t'anime, et donne mouvement
Te faisant tournoyer en sphere rondement,
Pour estre plus parfait, car en la forme ronde
Gist la perfection qui toute en soy abonde :
De ton bransle premier, des autres tout divers,
Tu tires au rebours les corps de l'Univers,
Bien qu'ilz resistent fort à ta grand'violence,
Seulz à-part demenans une seconde dance
L'un deçà, l'autre là, comme ilz sont agitez
Des discordans accordz de leurs diversitez. (VIII, 140, 29-40)

Cette analyse reprend celle que développe Platon (*Timée*, 36d à 39a) et que l'on peut schématiser ainsi : le ciel des astres fixes accomplit sa révolution dans le plan de l'Équateur de l'Orient à l'Occident, avec une vitesse uniforme, la plus grande de toutes celles des corps célestes ; il entraîne avec lui toutes les étoiles fixes. Quant aux planètes, elles se meuvent dans le plan de l'Écliptique, avec des vitesses angulaires différentes, en sens contraire du mouvement du ciel des fixes, de l'Occident à l'Orient. Ce double mouvement est décrit de manière analogue par Aristote, *Du Ciel*, II, 8, et Cicéron, *La République*, VI, 15, au passage connu sous le titre *Songe de Scipion*. Sous la plume de Ronsard, le double mouvement céleste est sous-entendu dans l'usage du mot *danse* au pluriel :

Il a voulu sçavoir des planettes les dances. (XVIII, 10, 205)



Il développe une vision anthropomorphique de la danse des constellations. Comme les bals de cour, le bal des étoiles est guidé par un meneur auquel est dévolu le rôle principal. Ce peut être la lune :

Lune, ornement et l'honneur du silence,
Qui par le ciel erres en cent travaux,
Retien la nuit et arrête la dance
Des Astres clairs conduitz par tes chevaux. (XIII, 227, 7-10)

ou la nuit :

Ces Astres beaux, lors qu'une Nuit sereine
D'une grand dance en biez les pourmeine. (XV, 235, 29-30)

Les étoiles fixes sont alors assimilées aux personnes qui dans un bal, font tapisserie et sont spectatrices des autres. Ainsi l'étoile polaire :

Sans l'Astre, qui depuis eut le surnom de l'Ourse,
Qui regardoit pour lors toute seule la course
Des Astres qui dançoient, et si ne dançoit pas,
Ayant, comme ja lasse, arrêté ses beaux pas
Fermes devers Borée, [...] (VIII, 150, 53-57)

Cet anthropomorphisme est en fait une lecture subjective des phénomènes célestes. L'auteur recherche une justification du mouvement des astres sans avoir recours aux lois de l'astronomie. Une fois encore, il fait appel à la personnification pour expliquer la durée : « Retien la nuit », la direction « en biez les pourmeine » ou la position statique de certaines étoiles : « comme ja lasse ». Loin d'être débridé, le bal des étoiles procède d'un ordre que l'auteur décrit par le champ lexical de la beauté en insistant sur la maîtrise du mouvement : « retien... arrête... conduitz... nuit sereine... pas fermes... » Reste à lui donner un sens. Ronsard propose alors deux interprétations. La première relève de l'astrologie. La danse des étoiles figure la destinée humaine ; elle imprime au ciel le parcours que l'homme effectue sur la terre :

Pendant que vous tournez vostre dance ordonnée
Au ciel, j'accompliray, çà-bas, la destinée
Qu'il vous pleut me verser, bonne ou mauvaise, alors
Que mon âme immortelle entra dans mon corps. (VIII, 161, 253-256)

La seconde est métaphysique. Dans *l'Hymne de la Philosophie*, seule Cléo

A sçeu comment tout le firmament dance,
Et comme Dieu le guide à la cadance,
A sçeu les corps de ce grand Univers,
Qui vont dançant de droit, ou de travers,
Ceux qui vont tost au son de l'harmonie,
Ceux qui vont tard d'après leur compagnie. (VIII, 85, 151-156)

Incompréhensible pour l'homme, la danse céleste prend un sens à la fois profane et religieux. Le mouvement des planètes revêt un caractère sacré dans la mesure où il traduit la puissance divine qui régit le cosmos. La double alternative (« de droit ou de travers » et « tost/tard ») ainsi que les termes « cadance » et « harmonie » suggèrent la complexité et la perfection du macrocosme. Gigantesque ballet dont n'est pas exclu l'être humain, comme nous le rappellent les mots qui s'y rapportent : « corps » et « compagnie » et les notions subjectives et latéralisées de « droit » et de « travers ». Ronsard élude l'idée d'une imitation du macrocosme par le microcosme, au profit d'une fusion des deux en une seule entité, un grand



Tout, dont la danse marque le sens de l'Histoire. C'est pourquoi il n'est pas indifférent qu'il prenne Clio, la muse de l'Histoire, comme témoin de cette chorégraphie universelle.

Et Terpsichore ? Car c'est elle la muse de la danse... Peu nombreux sont les poètes qui mentionnent explicitement son nom. Souvent représentée sous les traits d'une jeune fille couronnée de fleurs, elle danse au son de la lyre en compagnie de ses sœurs. Depuis Platon, certains écrivains ne se sont pas privés de jouer sur les mots : *koré* (la jeune fille), *chara* (la joie) et *choros* (le chœur), puisque c'est par une danse rituelle en chœur que Terpsichore célèbre Apollon, dieu de la lumière et des arts. Récurrent dans l'œuvre de Ronsard, le « bal des neuf doctes pucelles » (X, 366, 69) ou des neuf sœurs (VII, 79, 87) tente de cerner le phénomène de l'inspiration poétique. Si l'auteur ne désigne jamais Terpsichore comme initiatrice de ce bal, il décrit une figure de groupe sous la direction d'Apollon, qui fait office de danseur-soliste, de maître de ballet, et de musicien tout à la fois :

Et Phébus, qui conduit des neuf muses le bal [...] (VII, 72, 108)

C'est au son de sa lyre qu'évolue la troupe :

Lyre doree, où Phoebus seulement
Et les neuf Soeurs ont part également,
Le seul confort qui mes tristesses tue,
Que la danse oit, et toute s'esvertue
De t'obeyr, et mesurer ses pas
Sous tes fredons accordez par compas
Lors qu'en sonnant tu marques la cadance
De l'avant-jeu, le guide de la dance. (I, 162, 1-8)

Ce passage apparaît comme une métaphore de la démarche poétique : les neuf sœurs qui règlent leurs pas sur la mesure dictée par Apollon figurent l'inspiration que le poète contraint à épouser les lois de la métrique et de la prosodie. Plus que les pas, il s'agit pour lui de mesurer les pieds des vers ; la danse des muses est à la fois une initiation à la poésie qui présente au poète un modèle idéal à imiter et cet enthousiasme que procure la muse à celui qu'elle inspire (« Le seul confort qui mes tristesses tue ») sans exclure pour autant le travail et l'effort que l'on décèle dans le verbe « obeyr ». Initiatique donc, mais aussi symbolique, la danse peut être menée par Orphée :

Là, Orphée habillé d'un long sourpelis blanc
Contre quelque laurier se repousant le flanc
Tient sa lyre cornuë, et d'une douce aubade
En rond parmi les pres fait danser la Brigade. (VI, 24, 51)

Les muses ont laissé la place aux poètes de la Brigade à l'aube (« aubade ») d'une carrière qui va les conduire à la gloire et les couvrir de lauriers. Cette danse a la même fonction que la précédente : elle consiste toujours à mettre ses pas sur les traces d'un artiste idéal ; qu'il s'agisse d'Apollon ou d'Orphée, cet idéal ne semble être atteint que par d'autres que Ronsard. Quand il veut rendre hommage à l'un de ses glorieux prédécesseurs, il lui donne le premier rôle au bal des muses :

De Brinon, qui des l'enfance
Mena les Muses en France
Et les osant devancer
Premier les mena dancier. (VI, 137, 25-28)

Suprême éloge qu'il ne décerne qu'à quelques-uns et qui prend toute sa valeur quand l'auteur avoue les astreintes auxquelles il lui faut consentir pour entrer lui-même dans la danse :



Qu'il faut par long travail se purger et lustrer
De nuit en leur fontaine avant que d'y entrer,
S'initier novice en leur dance privée :
Leur labeur assidu force toute courvée. (XVIII, 234, 17-22)

La danse des muses représente aussi le destin du poète, qui l'entraîne presque malgré lui : le verbe « suivre » revêt alors une acception à la fois concrète et abstraite. Il traduit cette force qui échappe au contrôle du poète, qui le pousse à écrire et contre laquelle il se retourne dans ses moments de désespoir : la vocation.

Vous regardant marcher nuds pieds et mal empoint
J'ay le cueur de merveille et de frayeur espoint,
Et me repens d'avoir vostre danse suivie,
Usant à vos mestiers le meilleur de ma vie. (XVIII, 92, 87-90)

Le personnage qui conduit la danse peut servir à définir le genre littéraire que préfère l'auteur. Aussi accorde-t-il une place toute particulière à Calliope qu'il appelle « ma nourrice Calliope » et qu'il décrit conduisant « la trope / Du saint chœur Parnassien. » (VII, 79, strophe 1). Par son intermédiaire, il affirme la primauté de la poésie épique sur les autres genres :

Apollon fist venir les Muses en la dance,
La belle Calliope alloit à la cadance
Sur toutes la premiere, et de sur le troupeau
Paroissoit comme un Pin sur un taillis nouveau. (XII, 68, 351-354)

La comparaison avec le pin vise à établir une hiérarchie des arts par une analogie explicative. De même, par la voix d'un berger, Ronsard évoque les charmes de l'églogue :

Mes vers au son de Pan, il fault commencer, Muses.
Pan est dieu des pasteurs, il a de moy soucy,
Il daigne bien dançer desous mes cornemuses,
Il a soing de la France et de mes vers aussi. (X, 56, 103-106)

Ce sont d'ailleurs les caractéristiques du genre pastoral qui autorisent le contexte quasi fantastique dans lequel évoluent les muses. En effet, si la mythologie en situe les ébats sur le mont Parnasse, comme Ronsard le rappelle à Dorat,

Tous deux amis des neuf belles Déesses
Qui t'ont planté les Lauriers sur le front,
Qui vont dansant, sur Parnasse et qui ont
Soucy de moy [...] (XV, 60, 260-263)

les muses sont le plus souvent dépeintes dans un cadre champêtre, nimbées d'un halo, les pieds effleurant l'herbe aux alentours d'une source ou d'une rivière :

Nul mieux sous les rais de la nuit
Quand la Lune en son plein reluit,
Sus l'herbe avec elles ne dance. (III, 167, 49-51)

Fantômes insaisissables, elles tourbillonnent dans la clarté lunaire comme les idées dans l'esprit de l'écrivain, matérialisant ainsi l'inspiration capricieuse et fugitive qui saisit le poète aux heures les plus solitaires :

Tout nuit sur l'herbe fleurie
En un rond demenez le bal. (VII, 109, 17-18)



Les conditions spatio-temporelles propices à cette danse justifient l'assimilation des muses aux nymphes et autres divinités champêtres. De la source d'inspiration, l'auteur passe au sujet même qu'il traite : la nature. En effet, Ronsard met les références mythologiques au service de la description. La danse des divinités correspond à l'harmonie de la création. Pans, Naiades, Dryades, Oréades, Sylvains, Nymphes, Faunes, Grâces constituent un ensemble conventionnel d'images récurrentes dont chaque élément n'est envisagé qu'au pluriel, comme si l'énumération l'emportait sur la précision et la valeur encomiastique sur la signification :

Sans avoir soing de rien, je composois des vers :
Echo me respondoit, et les simples Dryades,
Faunes, Satyres, Pans, Napées⁴, Oréades⁵,
Aigipans⁶ qui portoient des cornes sur le front
Et qui ballant sautoient comme les chèvres font,
Et les Nymphes suivant les fantastiques Fées
Autour de moy dançoient à cottes degraffées. (X, 300, 88-94)

Ainsi conçue, la création poétique procède d'un phénomène cyclique : la danse des muses inspire le poète qui, par son écriture, fait naître le bal champêtre par lequel la nature s'anime sous sa plume. Ce bal reproduit, trait pour trait, celui des muses ; nocturne et sylvestre, il se donne au bord de l'eau :

Ainsi tousjours la Lune claire
Voye à mi-nuict au fond d'un val
Les Nymphes pres de ton repaire
A mille bonds mener le bal. (III, 15, strophe 4)

Il est marqué du même rituel et s'exécute en rond :

Un grand monceau de Nymphes, qui en rond
Tournent le bal [...] (XVI, 179, 155-156)

et selon la même homogénéité que les figures d'un corps de ballet. À l'instar des neuf muses, les nymphes qui dansent sont perçues comme des sœurs :

Des Nymphes sœurs qui dansent à fleur d'eau. (XVI, 97, 68)

L'origine de cette thématique est à rechercher dans la volonté de re-création des textes antiques à laquelle s'appliquent les poètes de la Pléiade. Ronsard fait siennes les allégories des élégies latines ou des odes anacréontiques. Elles se lisent comme le résultat d'une rêverie sur les œuvres des Anciens et comme un système de références érudites auxquelles il renvoie son lecteur. Délicat syncrétisme qui sacralise l'écriture en la reliant au Parnasse antique⁷. Si la danse des nymphes est un élément itératif du répertoire mythologique, elle apparaît comme un trait d'union entre la vie de cour et la création poétique. La dernière fête présentée par Charles IX en personne, le 15 février 1564, comporte un bal où les jeunes femmes figurent en costume de nymphes. Ce déguisement qui autorise les audaces les plus licencieuses, transpose dans le réel un monde idéalisé, païen, exempt des austérités de la morale chrétienne et où se conjuguaient amour et épicurisme. La poésie cristallise ce mirage d'un jour et trouve dans la

⁴ Nymphes des bois et des vallées.

⁵ Nymphes des montagnes.

⁶ Pans aux pieds de chèvre. Terme qui désigne parfois les Sylvains.

⁷ Voir la thèse de Mélanie Bost-Fievet, où il est question à la fois des muses et des nymphes : *Personnifications du désir d'écrire dans la poésie lyrique néo-latine : Les Muses de Giovanni Pontano et de Jean Salmon Macrin*, sous la direction de P. Galand, EPHE, soutenue en décembre 2014.



nympe-danseuse un éternel féminin qui n'est accessible qu'à l'imagination et qui entraîne le poète vers des rivages inconnus :

J'allois après la dance, et craintif je pressois
Mes pas dedans la trac des Nymphes, [...] (XII, 46, 43-44)

Rien d'étonnant donc à ce que Ronsard dédie *Le premier Livre des Amours* aux « Divines Sœurs » qu'il remercie de l'avoir « instruit en [leurs] écoles ». Ce poème intitulé « Vœu » placé en liminaire du recueil magnifie la relation entre le poète et les muses en ces termes :

Si tout ravy des saults de vos caroles⁸
D'un pied nombreux j'ay guidé vostre bal,

avant que le lecteur, tournant les pages, ne découvre le nom de la muse qui au bal a guidé l'auteur : Cassandre.

LES MUSES DE SON TEMPS

En homme du monde, Ronsard a participé à de nombreuses festivités au cours desquelles il a eu tout loisir d'observer les danseuses et d'apprécier leur talent. De Cassandre à Hélène se déploie tout l'éventail des danses dont le poète fait son miel. Ces deux prénoms célèbres de l'épopée homérique incarnent depuis toujours les deux faces de l'éternel féminin : Cassandre, la Troyenne, la prophétesse avisée et sage qui anticipe l'avenir, et Hélène, la Grecque, la femme séduisante et fatale qui suscite le désir. Cet antagonisme se retrouve inversé chez Ronsard. S'il brûle pour Cassandre Salviati et contemple de loin Hélène de Surgères, il nous les présente comme les deux volets d'un diptyque chorégraphique : le bal pour l'une, le ballet pour l'autre. Le hasard a voulu – mais était-ce vraiment le hasard ? – qu'il les rencontrât dans des circonstances qui se prêtaient à cette dichotomie.

C'est au cours du bal donné à Blois, dans la grande salle des États, le 21 avril 1545, qu'il rencontre pour la première fois Cassandre alors âgée de quatorze ans. Elle danse un branle de Bourgogne. Apparue au XV^e siècle, le branle est une basse danse qui tire son nom du mouvement d'oscillation qui en constitue la caractéristique principale. Répandus dans toute l'Europe de la Renaissance, les branles se diversifient avec des mesures binaires ou ternaires selon les régions, tout en conservant certains traits communs. Exécutés en chaîne ouverte ou fermée faisant alterner dames et cavaliers qui se tiennent par la main, ils suivent une progression latérale vers la gauche. Constitués d'une succession de pas simples et de doubles, ils sont désignés soit par un qualificatif qui en souligne la spécificité, soit par un complément déterminatif qui renvoie à leur origine géographique. En l'occurrence, le branle de Bourgogne, originaire de la province du même nom, est un branle dit « gai », c'est-à-dire incluant de petits sauts et des « pieds en l'air⁹ ». Thoinot Arbeau écrit qu'il

se dance de cousté et d'aultre, par mesmes pas que le bransle double par mesure binaire, mais ladicte mesure est plus legiere et concitee : Et ny a difference esdits pas, sinon qu'en lieu des pieds jointcs, on y fait des greves ou pieds en l'air, és quatriesme et huitiesme pas¹⁰.

⁸ Pour la définition de ce mot, cf. infra.

⁹ Selon la terminologie classique : dégagés avant à la mi-hauteur.

¹⁰ Thoinot ARBEAU, *Orchésographie*, Langres, Jehan des Preys, 1588, f^o 72 v.



Le texte de Ronsard évoque en fait la musique du branle interprétée au luth comme une réminiscence de la danse, que d'ailleurs le poème passe sous silence.

En la façon que Jupiter est aise,
Quand de son chant une Muse l'appaise :
Ainsi je suis de ses chansons épris,

Lors qu'à son luth ses doigts elle embesongne,
Et qu'elle dit le branle de Bourgogne
Qu'elle disoit le jour que je fus pris. (V, 139, 9-14)

Le mot chanson et la répétition du verbe « dire » dans le dernier tercet obèrent l'acte chorégraphique en tant que tel pour valoriser l'intercession de la muse dont le chant dicte à l'auteur les vers qu'il rédige. En l'espèce, Cassandre est Euterpe plutôt que Terpsichore. Vers la fin du recueil, Ronsard revient sur cette rencontre au bal qui a fait battre son cœur. Le sonnet qui l'atteste évoque cette fois non un branle, mais une carole :

Ha, Belacueil, que ta douce parolle
Vint traistrement ma jeunesse offenser,
Quand au verger tu la menas danser,
Sur mes vingt ans, l'amoureuse carolle. (IV, 132, 1-4)

Ce poème ne se comprend que par référence au *Roman de la Rose*. Au jardin de Déduit, la carole, danse en chaîne fermée où alternent hommes et femmes tournant à pas glissés autour d'un axe central (arbre, fontaine ou montjoie), apparaît comme une parade amoureuse conduite par Courtoisie. Tournant le dos au pétrarquisme qui influence souvent son écriture, Ronsard recourt ici aux allégories chères à Guillaume de Lorris pour faire de Bélacueil un substitut de Cupidon qui instille l'amour à celui qui la danse, à son insu, « traistement ». Dès lors, le poète peut comparer la folie amoureuse à celle qui anime une danse effrénée :

Amour adonc me mit à son escolle,
Ayant pour maistre un peu sage penser,
Qui sans raison me mena commencer
Le chapelet de la danse plus folle. (V, 132, 5-8)

En soulignant la sujétion de l'Amour par le champ lexical du rapport d'autorité qui s'instaure entre maître et disciple, Ronsard introduit la notion de folie : l'amoureux n'est plus maître de lui, il devient fou. L'assimilation de la danse à la folie est, on le sait, un thème récurrent dans la littérature de la Renaissance¹¹. Dans ce quatrain, l'allure débridée de la chorégraphie est traduite par le mot « chapelet » : danse constituée d'une chaîne ouverte de danseurs. La folie fait passer de la ronde à la farandole : le cercle, figure parfaite, se délite en « une danse plus folle. » Cause et effet de la folie amoureuse, la carole est une métaphore des illusions qu'engendre la passion :

Depuis cinq ans hoste de ce verger,
Je vay balant avecque Faux-Danger,
Tenant la main d'une dame trop caute.

Je ne suis seul par Amour abusé :
A ma jeunesse il fault donner la faulte :
En cheveux gris je seray plus rusé. (V, 132, 9-14)

¹¹ Anne WERY, *La danse écartelée*, Paris, Champion, 1992, chapitre II, p. 237 sq.



Il s'agit là du texte le plus connu, remanié en 1578. Mais la version de 1552 offre un tout autre intérêt sur le plan chorégraphique. Au lieu de convoquer les allégories courtoises et le fils de Vénus, l'auteur exprime en termes à peine voilés le désir qui le taraude :

Depuis cinq ans dedans ce beau verger,
Je vay balant avecque Faulx Danger,
Soubz la chanson d'Allegez moy Madame.

Le tabourin se nommoit fol plaisir,
La fluste erreur, le rebec vain desir,
Et les cinq pas la perte de mon âme.

La coutume qui va perdurer jusqu'au XVII^e siècle veut que l'on « danse aux chansons » ; les danseurs, soutenus par l'orchestre (ici composé du tambourin, de la flûte et du rebec) dansaient alors en chantant, ce qui leur permettait de synchroniser plus facilement leurs pas. L'allusion, grivoise s'il en est, à *Allegez moy Madame*, renvoie à une chanson médiévale désignée par son vers le plus célèbre. Voici l'un des couplets :

Et remede je n'apperçoy
A ma douleur secrette
Fors de crier « Allege moy
Doulce plaisant brunette.¹² »

Pour les contemporains de Ronsard qui connaissent cette rengaine, le dernier adjectif évoque peut-être la chevelure de Cassandre. Plus sûrement, ce couplet comme les deux tercets qu'il a inspirés, recèle un érotisme à peine contenu qui rend polysémiques les « cinq pas » du vers 14. D'un point de vue strictement chorégraphique, le poète fait allusion à un enchaînement connu de son lecteur puisqu'il utilise l'article défini. À ce sujet, H. et C. Weber écrivent :

Les cinq pas, qui semblent ici une figure de danse, sont les cinq points d'amour, fréquemment évoqués dans la poésie du Moyen Age et du XVI^e siècle. La source en est, semble-t-il, le commentaire d'Aelius Donatus de *l'Eunuque* de Térence : « *Quinque lineae sunt amoris, scilicet, visus, allocutio, tactus, osculum sive suavium, coïtus.* »¹³

Sans écarter cette interprétation toute symbolique, on peut en suggérer une autre qui prend en compte la technique chorégraphique. Les cinq pas constituent l'enchaînement qui se rencontre dans le tourdion et dans la gaillarde. Cette dernière, qui admet une quinzaine de variantes, semble, à la base, composée comme suit : « Greue droicte ; greue gaulche ; greue droicte ; greue gaulche ; sault majeur. » ; l'enchaînement se termine par la « posture droicte » et on le reprend de l'autre côté¹⁴. Bien qu'une telle succession de pas soit désignée par l'expression « cinq pas », elle ne s'applique pas à la carole, danse que Ronsard nomme au début de son sonnet. Y a-t-il anachronisme de sa part ? Ou faut-il adapter cette dénomination aux pas des basses-danses qui sont au nombre de cinq, sans pour autant constituer un enchaînement à proprement parler ? Dans ce cas, il s'agirait des pas qu'Arbeau codifie par des lettres : révérence (R), branle (b), pas simple (S), pas double (d), reprise (r)¹⁵. Quoi qu'il en soit, la

¹² Texte cité en note n°9 au sonnet XIV du *Premier livre des Amours* de Ronsard dans l'édition Gallimard, coll. Pléiade, 1993.

¹³ Commentaire tiré de l'édition WEBER des *Amours*, Paris, Garnier, 1963, note p. 105. Trad. « Il y a cinq points de l'amour, à savoir la vue, la parole, l'attouchement, le baiser, le coït. » La pièce de TERENCE, *L'Eunuque*, comporte au vers 640 l'expression *extrema linea amare*.

¹⁴ Thoinot ARBEAU, *op. cit.*, f° 53 v.

¹⁵ *Ibid.*, f° 38 r.



terminologie qu'utilise Ronsard semble peu sûre et donne raison à Arbeau quand il se lamente sur l'incompétence et le manque de rigueur des danseurs :

Ceux qui dancent la gaillarde aujourd'huy par les villes, ils dancent tumultuairement, et se contentent de faire les cinq pas et quelques passages sans aucune disposition, et ne se soucient pourveu qu'ils tombent en cadance¹⁶.

La rencontre avec Hélène de Surgères a lieu lors d'un spectacle donné à la cour. La jeune fille, qui appartient à l'escadron volant de Catherine de Médicis, danse un « beau ballet d'Amour ». Il est très difficile d'identifier l'œuvre chorégraphique en question. On peut supposer que *Les Sonnets pour Hélène* ayant été publiés à partir de 1578, le poète se souvient du ballet intitulé *Le Paradis d'Amour* dansé six ans plus tôt, soit le 20 août 1572, en l'honneur du mariage d'Henri de Navarre et de Marguerite de Valois, à l'hôtel du Petit-Bourbon, près du Louvre, et dont la chorégraphie a été conçue par Balthazar de Beaujoyeux. À la demande de la reine, Ronsard avait collaboré à l'écriture du livret en composant un *Dialogue pour une Mascarade* dont le célèbre « Monologue de Mercure aux dames » (XV, 362) est en fait une harangue du dieu Mercure incise dans ce ballet¹⁷. Hélène y a peut-être tenu un rôle. En tout cas, Ronsard, pour une fois, décrit la chorégraphie en utilisant toutes les possibilités que lui offre la métrique. La personnification du ballet, entité abstraite qui devient agissante, et l'énumération des verbes à l'infinitif contribuent à définir un mouvement d'ensemble. La figure importe plus que ceux qui l'exécutent :

Le ballet fut divin, qui se souloit reprendre,
Se rompre, se refaire, et tour dessus retour
Se mesler, s'escarter, se tourner à l'entour... (XVII, 270, 5-7)

L'usage du préfixe *re-* dans « reprendre... refaire... retour » suggère une reprise chorégraphique. Cette reprise s'effectue d'ailleurs en une symétrie inversée qui correspond au chiasme « se rompre, se refaire... se mesler, s'escarter ». Dans les deux derniers vers, les coupes après le troisième pied et à l'hémistiche aboutissent à un rythme ternaire : 3-3-6, dont deux mesures successives paraissent consacrées à une giration (demi-tour ? volte ? détourné ?) que l'auteur traduit par la fréquence de la syllabe *tour* : « et *tour* dessus retour », « se *tourner* à l'entour » placée sous l'accent ou à la rime. Sur un rythme ternaire inversé, 6-3-3, puis réitéré, 3-3-6, le tercet introduit les figures géométriques sur lesquelles reposent les ballets de cour de Balthazar de Beaujoyeux et de ses successeurs :

Ores il estoit en *rond*, ores en *long*, or'estoit,
Or'en *poincte*, en *triangle*, en la façon qu'on voit
L'escadron de la Gruë évitant la froidure. (XVII, 270, 9-11)

La comparaison finale renvoie le lecteur au *Cartel pour le combat à cheval en forme de Balet* (XVIII, III, 15 sq.) où Ronsard évoque une pyrrhique¹⁸. On y voit également un « vol de Gruës » (v. 26), symbole d'une conception géométrique de la chorégraphie vue en surplomb par les spectateurs. On l'observe aussi bien dans les ballets équestres que dans les combats navals : le mot « escadron¹⁹ » en fait foi. Au-delà de la métaphore animale ou militaire qui désigne une formation triangulaire se déplaçant de conserve derrière un élément situé en

¹⁶ *Ibid.*

¹⁷ Paul BOURCIER, *Naissance du ballet*, Paris, La Recherche en Danse, 1995, p. 188. D'après lui, le sonnet de Ronsard renverrait au *Ballet des Polonais* de 1573, ce qui reste à prouver, car ce n'est pas un « ballet d'amour ».

¹⁸ Danse grecque antique dont l'invention est attribuée à Pyrrhus, fils d'Achille, et que les Spartiates pratiquaient pour s'entraîner au combat.

¹⁹ À moins qu'il ne s'agisse d'une allusion à l'escadron volant de la reine.



pointe, le mot *grue* ou *greue* signifie, au XVI^e siècle, un pas de base du tourdion et de la gaillarde : une demi-attitude avant. Cette polysémie est sans doute l'usage le plus subtil que Ronsard a pu faire du vocabulaire chorégraphique de son temps.

Aux deux muses que Ronsard nous dit avoir aimées, s'en ajoute une autre qu'il admire avec la distance respectueuse qu'impose l'étiquette : Marguerite de Valois. On sait à quel point Brantôme rend hommage à cette princesse dont la grâce et la légèreté éblouissaient non seulement la cour de France mais tous les hôtes de passage et jusqu'aux ambassadeurs étrangers²⁰. La danse à la mode durant le dernier tiers du siècle est la volte que Marguerite exécute souvent avec son frère Charles IX pour partenaire puisqu'il s'agit d'une danse de couple. En premier lieu, *volte* appartient au lexique de l'art équestre pour désigner le tour qu'on fait faire à un cheval, figure obligée du dressage. Dans l'éloge qu'il adresse à Henri II, Ronsard évalue la virtuosité du cavalier au nombre de voltes successives qu'il obtient de sa monture qui

Se laissoit de luy-mesme en cent voltes tourner. (VIII, 5, 113)

Par analogie, ce terme s'est également appliqué à la première danse de couple enlacée, dans laquelle le cavalier fait sauter en tournant sa partenaire :

La volte est une espèce de gaillarde familière aux Provençaulx, laquelle se dance comme le tourdion par mesure ternaire : les mouvements et pas de ceste dance se font en tournant le corps, et consistent en deux pas, un soupir pour le sault majeur, une assiette de pieds jointcs et enfin deux souspirs ou pauses²¹.

On imagine la dextérité et la souplesse requises pour enchaîner de tels pas. La volte, fustigée par les uns qui l'estiment indécente, déconseillée par les autres parce qu'elle altère la santé et provoque des fausses couches, ne peut être exécutée que par d'excellentes danseuses, comme Marguerite de Valois :

Mais en roulant divinement le pas
D'un pied glissant couloit à la cadance.
[...]
Le Roy dançant la volte Provençalle
Faisoit sauter la Charite sa soeur :
Elle suivoit d'une grave douceur,
A bonds légers voloit parmy la salle. (XVII, 172, 151-152 et 157-160)

Ces vers nous indiquent que Marguerite glisse son pas de base, alternant ainsi pas glissés et sauts. La légèreté et la rapidité de l'enchaînement justifient la comparaison avec les feux follets grâce à laquelle Ronsard suggère la flamme amoureuse qui consume le cœur des courtisans :

Ainsi qu'on voit aux grasses nuicts d'Automne
Un prompt Ardent sur les eaux esclairer,
Tantost deçà tantost delà virer
Et nul repos à sa flamme ne donne,

Elle changeoit en cent métamorphoses
Le cœur de ceux qui son front regardoyent :
Maints traits de feu de ses yeux descendoyent

²⁰ Cf. notre ouvrage *Études sur la danse de la Renaissance au siècle des Lumières*, Paris, L'Harmattan, 2003, ch. 13, p. 144 sq.

²¹ Thoinot ARBEAU, *op. cit.*, f° 64 r.



Et sous ses pieds faisoient naistre des roses. (XVI, 172, 161-168)

Si les verbes « voloit » et « virer » traduisent les deux caractéristiques techniques de la volte, le saut et le tour, le poète insiste sur son aspect envoûtant (« Elle changeoit en cent métamorphoses »), ce qui accrédite l'étymologie avancée par certains historiens de l'art pour qui *volta*, en langue provençale, provient de *vouta* : « envoûtement, ensorcellement ». C'est pourquoi l'évocation des feux follets ou « Ardents » n'est pas totalement innocente : elle traduit le côté maléfique de la volte qui a conduit l'Église à la condamner comme diabolique. Par ailleurs, la danse des Ardents désignait une agitation convulsive dont étaient atteints les gens qui consommaient l'ergot de seigle. Quant au Bal des Ardents, il est de funeste mémoire : le 28 janvier 1393, à l'occasion des noces d'une dame d'honneur de la reine Isabeau de Bavière, eut lieu un charivari. Pendant le bal, six personnages costumés en sauvages (dont le roi Charles VI lui-même) font irruption dans la salle, le visage masqué et le corps couvert d'étope, poussant des hurlements et se livrant à des gestes obscènes. Une torche mal placée va mettre le feu aux déguisements et faire quatre victimes²². Dès lors, cette pratique est maudite et nombre d'auteurs à la Renaissance la dénoncent ou s'en rient²³. Comme ses contemporains, Ronsard n'ignore rien de ces usages : aussi l'allusion au Bal des Ardents est-elle très ambiguë puisque, tout en louant l'agilité de la danseuse et la fascination qu'elle exerce sur les spectateurs, elle rappelle symboliquement les risques encourus.

LA DANSE COMME MUSE

Au-delà des muses réelles ou mythiques qu'il associe au bal et au ballet, Ronsard puise dans le thème chorégraphique une inspiration qui n'a d'autre fin que le rythme lui-même. Tout en lui fournissant matière à renouveler son vocabulaire, il lui permet de scander ses vers selon une approche musicale²⁴. D'autres poètes de la Renaissance comme Pontus de Tyard et Mellin de Saint-Gelais ont réhabilité l'usage des anciens poètes grecs de marier poésie et musique. Mais c'est surtout Jean-Antoine de Baïf qui, en fondant en 1570 une Académie de Musique et Poésie, s'est le plus intéressé à modifier la métrique en substituant la quantité à l'accent du vers français grâce à la collaboration qu'il a entretenue avec le compositeur Thibault de Courville²⁵. Ronsard était au courant de ces recherches, d'autant plus que leurs auteurs en faisaient des communications à la cour en présence de Charles IX qui assistait parfois à leurs débats. Sans y souscrire totalement, il a néanmoins tenté de faire danser les pieds de ses vers avec la même dextérité que les danseuses font se mouvoir les leurs. S'il évite les termes techniques qui les alourdiraient, il est soucieux du détail pittoresque ou symbolique que soulignent l'homophonie et l'anaphore. Aussi établit-il une distinction savante entre pas et figure. Sans les définir explicitement, il leur associe des notions complémentaires : le pas est lié au temps, la figure à l'espace.

²² F. AUTRAND, *Charles VI*, Paris, Fayard, 1986, p. 299.

²³ Guillaume BOUCHET, *Les Sérées* (1584), Paris, Lemerre, 1873, l. 1, p. 141 : « la masquarade ardente que firent une fois les Princes de France, lesquels n'eussent esté en danger du feu et des flambeaux, s'ils eussent frotté leurs habillemens de poil goudronné et poissé avec de l'alun. »

²⁴ On pourra se reporter avec profit à la communication de Jean Vignes à la journée d'agrégation, *Relire Les Amours de Ronsard*, organisée par lui-même et Nathalie Dauvois à Paris le 4 décembre 2015 intitulée « Chanter *Les Amours* en 1553 ». L'article figure sur le site Fabula.

²⁵ Sur ce sujet, cf. Margaret MCGOWAN, *L'art du ballet de cour en France de 1583 à 1643*, Paris, CNRS, 1963, ch. I, p. 16 sq.



À la rime, « pas » correspond souvent avec « compas », terme qui, par superposition sémantique, évoque la mesure, la régularité mais aussi la modération, voire la perfection. S'agissant de la lyre dorée de Phébus à laquelle s'adresse le poète :

Que la danse oit, et toute s'esvertue
De t'obeyr, et mesurer ses pas
Sous tes fredons accordez par compas. (I, 162, 4-6)

la terminologie souligne avec insistance le lien étroit de la chorégraphie et du rythme musical : « obeyr... mesurer... accordez... » excluent toute agitation désordonnée et présentent la danse comme un art régi par des lois. Pour Ronsard, le pas est tellement indissociable du temps musical sur lequel on l'effectue, qu'il fait systématiquement rimer « dance » et « cadance » Cet écho se rencontre en une douzaine d'occurrences au moins, comme pour souligner à quel point l'une ne peut aller sans l'autre, même si l'analogie orthographique supplée à la filiation étymologique. Citons quelques exemples :

Pan retrespignant menu
De son argot mi-cornu
Guidant le premier la dance
Au doux son de la cadance. (V, 240, 153-156)

La rimedance/cadance aurait son équivalent dans pas/compas : le premier terme de chaque binôme relève du vocabulaire chorégraphique, le second renvoie à la partition musicale. Dans l'*Hymne de L'Or* :

Sans luy, l'on ne sçauroit ny pratiquer l'amour,
Ny prodiguer festins, ny demener la dance,
Ny au son des hautbois marcher à la cadance. (VIII, 186, 134-136)

« dance » et « cadance », tous deux compléments d'un verbe de mouvement, sont interchangeable et fonctionnent presque comme des synonymes. Parfois, l'auteur opère un chassé-croisé :

D'un plaisant son les invite à la dance :
Le pied certain rencontre la cadance. (XVI, 142, 957-958)

Cette fois, la musique est directement associée à la danse, et c'est le mouvement qui scande le rythme, comme on le constate dans d'autres textes où « cadance » rime avec « s'avance » ou « devance ».

L'auteur introduit une certaine diversité dans l'évocation des danses en recourant à des termes empreints de nuances. Ainsi, au lieu de sauter, il emploie le diminutif *sauteller*, « faire de petits sauts ». Pour traduire l'action de chanter en dansant, on trouve *trespigner* ou son fréquentatif *trespignoter*. Ce faisant, Ronsard, souscrit aux initiatives lexicologiques énoncées par Du Bellay dans *Deffense et Illustration de la langue françoise*. Mais il lui faut avant tout traduire par des mots un art dont le vocabulaire manque encore de précision :

Et trespignans en rond, ainsi que petis Fans,
En ballant sautelloient [...] (VI, 176, 143-144)

C'est pourquoi il a recours à des comparaisons : « ainsi que petis Fans » ou à des métaphores :

Sans mesure et sans art matassinant des mains,
Dangent autour de moy les folles Edonides. (VI, 186, 196-197)



La reconquête espagnole sur l'empire maure laissa, dans la tradition chorégraphique, la *moresque* dont le personnage principal est le matassin ou mattachin. La figure noircie et surmontée d'un turban doré, ce bouffon portait un corselet, des grelots aux pieds et était armé d'un bouclier et d'une épée de bois. Il exécutait un simulacre de combat au son des tambours et des fifres, rythmé par des évolutions complexes : coups d'épée, gestes de défi, saut par-dessus les épées de ses adversaires. Après la bataille dansée venait la *rosa*, figure finale de la pantomime où les danseurs regroupés faisant sauter en l'air le matassin et ses grelots, tuant ainsi symboliquement le Maure²⁶. Cette pratique est attestée par Thoinot Arbeau qui décrit

un garçonnet machuré et noirci, le front bandé d'un taffetas blanc ou jaulne, lequel avec des jambières de sonnettes, dançoit la danse des Morisques²⁷.

Mais à ses yeux, le rôle du matassin revêt une connotation péjorative puisqu'il s'avise de le faire tenir à son laquais, ne voulant pas l'interpréter lui-même. D'autre part, il précise que la chorégraphie est basée sur des « tappemens de pieds » et que « parce que les danseurs les treuvoient trop pénibles, ils y ont mis des tappemens des talons seulement. » Le tout pouvait être dansé au son « d'un petit tambourin de basque, garny de clochettes et sonnettes²⁸. » On peut donc supposer que Ronsard, par « matassinant des mains », veut signifier un frappé des mains très rythmé, avec ou sans instrument, à l'instar du frappé de talons de la *moresque* initiale, et que l'expression « sans mesure et sans art » accrédite la dévalorisation d'un mythe qui avec le temps s'est vidé de son sens.

Le XVI^e siècle considère souvent la danse comme le résultat d'états seconds ou la manifestation de phénomènes surnaturels. Ronsard nuance cette conception par une approche humaniste, particulièrement perceptible dans l'Hymne des Démons (VIII, 115 sq.). Il tente d'y expliquer les apparitions sublunaires en englobant sous le vocable démons les divinités du panthéon mythologique qui peuplent la nature. Son désir d'exhaustivité le pousse à un certain didactisme qui, au fur et à mesure que s'amplifie l'énumération, aboutit aux effets parodiques de la fatrasie. Mais il ne s'agit pas pour Ronsard de démythifier les croyances ancestrales en leur conférant une dimension purement ludique : la danse des démons matérialise les forces maléfiques qui s'emparent de la nature, des animaux et des hommes, et que la littérature chrétienne qualifie de sataniques. Loin d'accorder à son texte une dimension religieuse, il y donne néanmoins une vision très concrète des démons en leur attribuant une corporalité qui justifie des exhibitions chorégraphiques très rythmées :

 Tout ainsi les Daimons qui ont le corps habile,
 Aisé, souple, dispost, à se muer facile, (VIII, 120, 91-92)

La danse des démons procède d'une interprétation allégorique de la nature, mais elle la dépasse. En effet, les démons, comme n'importe quelle divinité sylvestre,

 [...] dançent toute nuit
 Dedans un carrefour, ou pres d'une eau qui bruict. (VIII, 134, 337-338)

Parce qu'il fait sombre et qu'ils sont à la croisée des chemins pour dérouter le voyageur, les démons semblent se jouer de l'homme, d'autant plus que l'auteur en fait des êtres mutants qui se meuvent sur un rythme forcément endiablé que marquent l'anaphore et les assonances en [o](voire nasalisées en [on]):

Ores en un tonneau grossement s'eslargissent,

²⁶ Ferdinando REYNA, *Histoire du ballet*, Paris, Somogy, 1964, chapitre II, "Le Cid et la moresque", p. 19-20.

²⁷ Thoinot ARBEAU, *op. cit.*, f° 94 r.

²⁸ *Ibid.*



Or'en un peloton rondement s'etressissent,
Ores en un chevron les voiriez allonger,
Ores mouvoir les pieds, et ores ne bouger²⁹. (VIII, 120, 96-99)

Leur pouvoir consiste à permuter les règnes : issus du règne végétal (puisqu'ils appartiennent à la mythologie champêtre), ils prennent possession du règne animal :

Et entrent dans les porcs, dans les chiens, dans les loups
Et les font sauteller sur l'herbe, comme foulz. (VIII, 132, 317-318)

Générateurs de folie, ils se confondent avec ces esprits malins qui s'emparent de l'homme, le font gesticuler de façon incontrôlée, et auxquels on imputait alors certains comportements somatiques, comme la chorée. Ainsi, ce thème littéraire aboutit à la prise en compte de phénomènes irrationnels. Dans l'*Hymne des Daimons*, Ronsard « accepte l'existence des Daimons comme scientifiquement prouvée, et s'il s'attache à définir leur nature, c'est à fin de pouvoir composer avec eux³⁰. » La danse des démons a donc valeur d'exorcisme.

La frénésie n'est pas seulement le fait du maléfice, elle peut être consécutive à l'ivresse. Sans doute parce qu'il est originaire d'une région viticole, Ronsard accorde une place importante à la vigne et au vin dans son œuvre. Le thème bachique est le sujet même des *Dithyrambes* (V, 54), de l'*Hymne à Bacchus* (VI, 176), des *Bacchanales ou le folastrissime voyage d'Hercueil pres Paris* (III, 186), du *Livret de Folastries* (V, 43) et du *Chant de Folie à Bacchus* (II, 116). L'auteur attribue au vin de nombreux pouvoirs : il désaltère, il apporte l'oubli, il instille l'inspiration à celui qui le boit. Bacchus est aussi l'initiateur de la danse :

Au vin gist la plus grande part
Du jeu, d'Amour et de la danse. (VI, 173, 14-15)

traduction poétique du fameux dicton « Après la panse, vient la danse » sévèrement vitupéré par les moralistes du XVI^e siècle. On relève la même assimilation de l'amour et de la danse aux effets de la boisson dans le *Chant de Folie à Bacchus* :

Amoureux, menez vos aimées,
Ballez, et dansez sans séjour,
Que les torches soient allumées
Jusques à la pointe du jour. (II, 116, 33-36)

L'affirmation à valeur sentencieuse du premier extrait, les impératifs du second, participent d'une apologie du bien-vivre et d'une dynamique du mouvement. Comme le vin qui la suscite, la danse a une fonction sociale. Conviviale, elle est l'expression d'une communion à un même rituel. Parfois, Ronsard transpose le culte du dieu Bacchus dans un contexte à la fois collectif et contemporain pour décrire la fête populaire :

Qu'on respande du vin, et que le peuple esmeu
D'allégresse, en dançant tout à l'entour du feu,
De chapeletz de fleurs se couronne la teste. (IX, 120, 61-63)

Ronsard ne réduit pas la bacchanale à un comportement festif marqué par le port de la couronne et le vin versé à flots : il imagine une danse dont l'ordonnance est conditionnée par le breuvage qui en est tour à tour la cause et l'enjeu. La coupe de vin devient alors un accessoire chorégraphique qui suppose une figure en rond :

²⁹ C'est moi qui souligne. Comme dans le sonnet XVII 270 cité *supra*, c'est l'anaphore de « ores » que Ronsard choisit de préférence pour transcrire en poésie le rythme d'une danse.

³⁰ Albert-Marie SCHMIDT, *La Poésie scientifique en France au XVI^e siècle*, Paris, Albin Michel, 1939, p. 6.



Le haut palais doré mugissant résonna
Soubz la voix des hautbois, ce pendant que la coupe
Alloit de main en main en rond parmy la troupe. (XII, 68, 358-360)

Ce geste semble résulter de la convergence de deux influences culturelles fort différentes : l'une, symbolique, rappelle le cérémonial des Chevaliers de la Table Ronde ; l'autre, chorégraphique, reproduit l'usage signifiant d'un objet dans certains branles, le *Branle du Chandelier* par exemple³¹. Cette danse de bacchanale prend sa vraie valeur mythique, dès lors que l'auteur la rattache à la tradition littéraire :

Tu voulois dire, bon Homère
Que l'on doit faite bonne chère
Tandis que l'âge, et la saison
Et le peu maistresse raison
Permetent à nostre jeunesse
Les libertez de la liesse,
Sans avoir soin du lendemain
Mais d'un hanap de main en main
D'une trespignante cadance
D'un rouër autour de la dance... (V, 43-44, 21-30)

Dans la plupart des poèmes qu'il consacre à Bacchus, Ronsard évoque plutôt une danse débridée, scandée par des cris intempestifs et des chants discordants :

Que tu prenois, Bacus, en ton coeur de liesse
De voir sauter de nuict une hurlante presse
Qui, couverte de peaux, par les antres aloient
Quand les trois ans passés tes festes apeloient (VI, 183, 133-136)

Les termes « sauter... hurlante presse... aloient » sont une négation de la chorégraphie à laquelle l'ébriété substitue la transe collective. Ce tressautement est d'ailleurs ambivalent : objectivement, il traduit le dérèglement corporel des danseurs pris d'alcool, mais aussi la vision subjective que Ronsard peut avoir de la réalité qui l'entoure lorsqu'il s'adonne lui-même à la boisson. Cette ivresse qui déstructure la danse s'exprime ici par l'usage (assez rare à l'époque pour être souligné) de vers impairs, particulièrement des heptasyllabes qui ne correspondent à aucune mesure musicale :

Advienne qu'orné de vigne
Je trepigne
Tousjours crillant Eüoé,
Et que je dance sans cesse
Par ta presse
Au son du cor enroué. (III, 198, 247-252)

Car le cor n'est enroué que pour celui qui n'en distingue plus nettement le son. Visuellement et auditivement, le monde semble vaciller : la danse de Bacchus n'est alors pas autre chose que le vertige de l'ivresse.

Cette symbiose de la poésie et de la musique aurait dû trouver son acmé dans la rédaction de livrets de ballets. Or, Ronsard n'a apporté qu'une contribution très modeste aux spectacles de cour. Comme nous l'avons dit plus haut, il compose le monologue de Mercure pour le ballet du *Paradis d'Amour* (1572), simple œuvre de commande qu'il n'a sans doute pas

³¹ Thoinot ARBEAU, *op. cit.*, f^o. 86 r.



pu refuser. L'année suivante, il collabore au texte latin et français du *Ballet des Polonais*. Le 9 mai 1573, la Diète polonaise élit Henri duc d'Anjou au trône de Pologne³². Dix jours plus tard, les ambassadeurs de ce pays arrivent à Paris pour offrir officiellement la couronne à leur nouveau souverain. Des fêtes sont organisées en leur honneur au cours desquelles est donné le *Ballet des Polonais*. Jean Dorat a été chargé de rédiger en latin³³ cette œuvre de circonstance, initialement intitulée : *Magnificentissimi spectacula a regina regum matre in hortis suburbanis editi in Henrici regis Poloniae invictissimi nuper renunciati gratulationem descriptio*³⁴. C'est dans le cadre du palais des Tuileries encore inachevé que ce ballet est chorégraphié et mis en scène par Beaujoyeux sur une partition de Roland de Lassus. Le livret propose une lecture allégorique des relations entre la France et la Pologne : interviennent tour à tour la Prospérité, la Paix et les seize Provinces françaises³⁵. Publié à Paris chez l'imprimeur Frédéric Morel en 1573, il ne comporte pas d'autre nom d'auteur que celui de Dorat. Par ailleurs, le texte est lacunaire : il y manque en effet l'un des monologues des Seize Nymphes ambassadrices de leurs provinces, celui de la Nymphé de France³⁶, dont Ronsard est l'auteur. On peut le lire aujourd'hui dans les éditions complètes des œuvres de Ronsard sous le titre « La Nymphé de France parle »³⁷. Manifestement, le poète célèbre le pays plutôt que la province : dès lors, c'est la France toute entière qui devient sa muse au point qu'il en esquisse un portrait élogieux, montrant que la gloire en revient aux monarques, Clovis, Charlemagne et... Henri, sans oublier la reine Catherine. La première strophe donne le ton de l'ensemble :

Je suis des Dieux la fille aînée
De cent Lauriers environnée,
La bonne Nymphé des François,
Qui d'armes et d'hommes feconde
Ay tousjours fait trembler le monde
Soubs la puissance de mes lois. (XVII, 414, 1-6)

Bien que ce poème soit inséré dans un ballet, le thème chorégraphique se dilue dans le discours politique. Seuls les derniers vers rappellent que sa déclamation doit s'accompagner d'une danse qui en justifie l'écriture :

Su' doncq que chacune s'avance
Par signes, par dons, et par dance (XVII, 414, 97-98)

L'apocope du premier mot, qui n'était pas indispensable, et le rythme ternaire du second vers montrent que Ronsard, une fois encore, cherche à faire coïncider la métrique avec la musique et la danse.

Aulique ou mythique, la danse dans l'œuvre de Ronsard est une variation sur le thème de l'espace et du temps. Les spectateurs à la cour, le paysage dans le bal champêtre, le firmament pour les danses stellaires, délimitent le lieu chorégraphique et inscrivent les

³² Henri d'Anjou est le frère du roi de France Charles IX auquel il succèdera sous le nom d'Henri III en 1574.

³³ Le latin est la langue diplomatique utilisée puisque les ambassadeurs polonais ignorent le français.

³⁴ Jean DORAT, *Magnificentissimi spectacula...*, Parisiis, ex officina F. Morelli, 1573, in-4°, non paginé. Cote BnF : Rés. M. yc. 748. Traduction du titre : *Description du très somptueux spectacle produit par la reine, mère des rois, dans ses jardins hors de la ville en l'honneur de la proclamation d'Henri toujours vainqueur comme roi de Pologne*. Le texte latin a été partiellement traduit par P. de Ronsard et A. Jamyn.

³⁵ Le livret comporte une estampe montrant les évolutions de seize danseuses placées en forme de croix. Il est à noter que c'est la première illustration dont on dispose sur l'exécution d'une chorégraphie de cour.

³⁶ Confusion volontaire entre la province d'Île-de-France et le pays tout entier.

³⁷ Édition Laumonier, XVII, 414. Édition Gallimard, coll. Pléiade, J. Céard, D. Ménager et M. Simonin t. II, p. 1130-1133.



danseurs dans un contexte qui préfigure le cadre scénique où prendra place le ballet au XVII^e siècle. Le temps y est à la fois celui, soigneusement mesuré, de la partition musicale, et celui, insaisissable, d'un art éphémère qui n'existe que dans l'instant. La danse pourrait être l'image même de la fuite du temps, qui marque le destin de l'individu ici-bas :

Le jour que tu naquis, les trois Parques chenuës,
Fortune et la Vertu, main à main sont venuës
Danser à ton berceau, et t'ouvrant leur tétin
T'allaichant et baisant, chantèrent ton destin. (XVIII, 150,1-4)

ou dans l'Au-delà, comme la danse macabre de *l'Épitaphe de Michel Marulle* :

Tibulle avecque sa Délie
Dance, la tenant par la main,
Corynne l'amoureux Rommain
Et Properce tient sa Cynthie. (VI, 27, 25-28)

Symbole de vie et de mort, la danse est la dynamique qui propulse l'homme vers ses semblables (c'est sa fonction sociale et érotique qui trouve son aboutissement dans le mythe de l'androgynie³⁸), vers le monde (c'est la dimension cosmique que développe le thème des danses stellaires) et vers lui-même, puisqu'elle est osmose de l'esprit et du corps dans la transe bachique ou le délire poétique. Elle apparaît donc comme un vecteur de l'humanisme.

³⁸ Selon la tradition grecque, l'être humain initialement androgyné aurait été scindé en deux : homme et femme seraient dès lors partis à la recherche de leur moitié respective. Pour certains poètes comme Bérenger de la Tour d'Albenas, c'est la danse, et plus particulièrement la volte, qui les aurait réunis à nouveau.



BIBLIOGRAPHIE

Œuvres :

ARBEAU, Thoinot, (alias Jehan TABOUROT), *Orchésographie ou traité en forme de dialogue par lequel toutes personnes peuvent facilement apprendre et practiquer l'honneste exercice des dances*, Langres, Jehan des Preys, 1588.

BOUCHET, Guillaume, *Les Sérées* (1584), Paris, Lemerre, 1873.

DORAT, Jean, *Magnificentissimi spectaculi a regina regum matre in hortis suburbanis editi in Henrici regis Poloniae invictissimi nuper renunciati gratulationem descriptio*, Parisiis, ex officina F. Morelli, 1573.

RONSARD, Pierre de, *Œuvres complètes*, édition critique avec introduction et commentaire par Paul Laumonier, publiée par la Société des textes français modernes, Paris, M. Didier, 1957.

RONSARD, Pierre de, *Œuvres complètes*, édition critique avec introduction et commentaire par Paul Laumonier, appendice de Raymond Lebègue, Paris, Nizet, 1983.

RONSARD, Pierre de, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, éd. La Pléiade, 1993.

Textes critiques :

AUTRAND, F., *Charles VI*, Paris, Fayard, 1986.

BOURCIER, Paul, *Naissance du ballet*, Paris, La Recherche en Danse, 1995.

LAVOCAT, Françoise, « Ut saltatio poiesis ? », *Ecrire la danse*, sous la direction d'Alain Montandon, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise pascal, 1999, p. 55 à 96.

LOUISON-LASSABLIÈRE, Marie-Joëlle, *Etudes sur la danse de la Renaissance au siècle des Lumières*, Paris, L'Harmattan, 2003.

McGOWAN, Marguerite, *L'art du ballet de cour en France de 1583 à 1643*, Paris, CNRS, 1963.

REYNA, Ferdinando, *Histoire du ballet*, Paris, Somogy, 1964.

SCHMIDT, Albert-Marie, *La Poésie scientifique en France au XVI^e siècle*, Paris, Albin Michel, 1939.

WERY, Anne, *La danse écartelée*, Paris, Champion, 1992.