

LE BALLET À L'ARSENAL OU LA MAGIE DU ROI (1635-1636)

En 1634 Charles de La Porte, duc de La Meilleraye, maréchal de France, établissait sa résidence à l'Arsenal. Cousin germain du cardinal de Richelieu, il venait d'être nommé grand maître de l'artillerie en remplacement de son beau-père, le maréchal d'Effiat, mort en 1632. Sitôt installé, le nouveau maître, dont les premiers soins furent de faire rénover l'ancien appartement de Sully, renoua également avec la tradition festive de son illustre prédécesseur. Trois grands ballets furent ainsi donnés en l'espace de quelques années : ce furent le *Ballet de la marine* en 1635, le *Ballet des deux magiciens* en 1636 et le *Ballet du triomphe de la Beauté* en 1640. Contrairement aux ballets « péripatéticiens » des années 1626-1632, qui firent parfois de l'Arsenal une étape intermédiaire entre le Louvre et l'Hôtel de Ville¹, ces divertissements furent créés à la fois à l'Arsenal et pour l'Arsenal, soit qu'ils ne connussent aucune autre représentation (tel le *Ballet de la marine*), soit que le « théâtre pour les bals, les balets & les comédies » aménagé par Sully² eût la primeur de l'œuvre (ce fut le cas à la fois pour le *Ballet des deux magiciens* et pour celui du *Triomphe de la Beauté*)³, soit enfin que le maréchal lui-même s'y produisît avantagement (comme dans le *Ballet des deux magiciens*).

1 Le *Ballet des quolibets* fut ainsi redonné à l'Arsenal dans la nuit du 4 au 5 janvier 1627 et celui du *Château de Bicêtre* dans celle du 7 au 8 mars 1632.

2 Henri Sauval, *Histoire et recherches des antiquités de la ville de Paris*, Paris, Charles Moette & Jacques Chardon, 1724, t. 2, p. 331.

3 Le *Ballet de la marine* fut dansé le 25 février 1635 à l'Arsenal devant le roi et la reine (et sans doute aussi devant Richelieu). Ce fut apparemment sa seule représentation. Le *Ballet des deux magiciens* fut dansé le 2 mars 1636 à l'Arsenal et de là, au Louvre devant la reine, Monsieur, le duc de Parme et le cardinal de La Valette ; une lettre de Louis XIII à Richelieu laisse entendre que le cardinal assista à la première représentation : « On dit ici que vous allez samedi à Paris voir danser le ballet à l'Arsenal ; je vous prie me mander ce qu'il en est. » (*Louis XIII d'après sa correspondance avec le cardinal de Richelieu*, éd. Raymond de Beauchamp, Paris, Librairie Renouard, H. Laurens, 1902, p. 232, lettre 255), avant d'être redonné à Saint-Germain devant le roi le 6 mars. Quant au *Ballet du triomphe de*

Les deux premiers de ces ballets retiendront tout particulièrement ici notre attention. Créés dans les années 1635-1636, ils furent tous deux en prise directe sur l'actualité contemporaine et se firent l'écho de la politique intérieure et extérieure de la France au moment de son entrée dans la Guerre de Trente Ans. Ainsi, à la veille de la déclaration de guerre officielle à l'Espagne, le 19 mai 1635, l'un se voulait une célébration du roi et de la politique maritime et commerciale suivie par Richelieu, avec tout ce que cela pouvait laisser supposer de puissance et de richesse nationales, tandis qu'un an plus tard, l'autre mettait aux prises deux magiciens s'opposant terme à terme, dans lesquels on pouvait reconnaître Louis XIII et son adversaire espagnol. Par-delà les allusions directes à la conjoncture internationale, les deux ballets mettaient aussi en évidence le pouvoir transformateur du monarque sur la nature et la société, dont l'artifice spectaculaire de la mise en scène passait à l'époque pour la métaphore⁴.

LE BALLET DE LA MARINE

Le *Ballet de la marine* fut dansé le 25 février 1635. Qui en fut le commanditaire ? Le maréchal de La Meilleraie lui-même, qui aurait ainsi voulu, sous le couvert de l'éloge du roi assistant au ballet en compagnie d'Anne d'Autriche, rendre hommage à son cousin et protecteur, le cardinal de Richelieu, à qui il devait très probablement sa charge de grand maître ? On ne le sait. Quoiqu'il en fût, après l'intervalle burlesque des dix années précédentes, le ballet exaltait de nouveau ouvertement la gloire du règne, et cela de manière très précise, puisque c'étaient non de vagues triomphes qui étaient célébrés, mais les réalisations récentes du gouvernement sous l'égide de Richelieu. La France venait en effet de se doter d'une importante flotte de guerre⁵, capable de se mesurer avec

la Beauté, il fut dansé le 13 février 1640 à l'Arsenal, le 19 février au Palais-Cardinal et le 26 février à l'Hôtel de Ville.

4 Voir Stephen Orgel, *The Illusion of Power. Political Theater in the English Renaissance*, s.l., University of California Press, 1974.

5 Cette flotte de guerre regroupait 40 vaisseaux, 30 galères et 10 galions, sans compter les unités de moindre importance. Les efforts de Richelieu s'étaient également portés sur

succès à l'Angleterre et à la Hollande, les deux puissances maritimes de l'époque. La création d'une marine puissante avait été décidée dès 1629 par le cardinal, conscient de la nécessité de pourvoir à la sécurité des côtes, des ports et des convois et de s'assurer la maîtrise de la mer. N'était-il pas d'avis que « [l]a Puissance en Armes requiert non seulement que le Roi soit fort sur la Terre, mais aussi qu'il soit Puissant sur la Mer⁶ » ? Relisons l'argument du ballet :

[Ce] mesme Roy le plus juste de tous les Monarques assisté des sages conseils du plus grand Esprit qui fut jamais appelé au premier Ministère de la France, fit dessein de rendre à ses peuples, les richesses & la paix que les malheurs & les troubles intestins leur avoient trop longuement desrobées. Pour cela il restablit le commerce que la Mer ne refuse qu'à ceux qui n'ont pas la force de s'y conserver, & pour se rendre favorable aux entreprises de ses sujets, il fit équiper une flotte de vaisseaux qui en un moment nettoya toutes les costes, & les rendit libres de toutes les courses dont les Pirattes avoient accoustumé de les incommoder. Ce ne fut pas là qu'elle borna le cours de ses victoires, mais poussant jusqu'aux lieux qui n'avoient presque esté connus de personne, elle se signala par tant de combats & de triomphes qu'on a pû avecque raison en tirer le sujet de ce Ballet à qui l'on donne le nom de la MARINE⁷.

Cette flotte allait permettre de faire face aux entreprises de plus en plus hardies des pirates barbaresques qui, depuis l'Afrique du Nord, infestaient la Méditerranée et menaçaient tout particulièrement les côtes provençales. Certes il était encore prématuré d'affirmer que, grâce à elle,

[...] mille captifs qui mouroient sous les chaines
 Ont pû ioindre au plaisir de sortir de leurs peynes
 Celuy d'estre vangez,
 Et par un chastiment & juste & necessaire,
 Ils ont veu leur corsaire
 Dessous les mesmes fers dont ils estoient chargez⁸.

De fait, la libération de ces quelque treize cents personnes capturées par les pirates entre 1628 et 1634 et emmenées en esclavage à Alger se

l'aménagement de plusieurs ports importants, Dieppe, Fécamp, Le Havre, Saint-Malo, Brouage, mais aussi Toulon, où furent réunies, en septembre 1642, les deux flottes du Ponant et du Levant.

6 Richelieu, *Testament politique*, Amsterdam, Henry Desbordes, 1688, p. 299.

7 *Ballets pour Louis XIII. Danse et politique à la cour de France (1610-1643)*, éd. Marie-Claude Canova-Green, Toulouse, S.L.C., 2010, p. 282.

8 *Ibid.*, p. 286.

faisait encore attendre⁹, même s'il était vrai qu'on avait réussi à reprendre des esclaves aux pirates marocains de Salé en 1630 et qu'en 1631, un accord sur la liberté des Français avait été signé avec le sultan du Maroc.

D'autre part, en assurant la sécurité du passage, cette flotte contribuait évidemment à l'essor du commerce atlantique, tout comme elle favorisait la fondation et l'exploitation de nouveaux comptoirs et établissements aux Antilles, en Guyane ou sur les côtes africaines. Commerce et colonisation allaient de pair¹⁰ :

Après tant de perils, après tant de tempestes
 Tes superbes vaisseaux destinez aux conquêtes,
 Sont enfin de retour :
 Aux lieux plus esloignez ils ont cherché la gloire,
 Et porté la victoire
 Par tout ou [*sic*] le Soleil avoit porté le jour¹¹.

Aussi Louis XIII était-il élevé au rang de Neptune traditionnellement réservé dans l'imaginaire monarchique aux souverains britanniques¹², tandis que Richelieu lui-même se voyait attribuer le rôle d'amiral. N'était-il pas du reste titulaire de la charge de *grand maître, chef et surintendant général de la navigation et commerce de France*¹³, charge qui avait remplacé en 1627 celle d'amiral de France, jusque-là détenue par le duc de Montmorency ?

Si tu daignes grand Roy soumettre à ta fortune
 Tout l'Empire des flots comme un autre Neptune,
 J'iray guide fidelle au front de tes Vaisseaux,
 Et ce grand Admiral qui prend soin de ta gloire,

9 C'est du moins ce que raconte le Père Pierre Dan, qui séjourna à Alger en 1634, dans son *Histoire de Barbarie et de ses corsaires*, Paris, Pierre Rocolet, 1637, p. 28.

10 Depuis 1626, les Français étaient établis en Guyane, le commerce avec la Nouvelle-France se développait et les années 1632-1636 virent la fondation d'établissements aux Antilles, à la Martinique, à la Guadeloupe, et notamment les débuts de la colonie des corsaires de la Tortue, sur la côte nord de Saint-Domingue. À la même période étaient créés des comptoirs au Sénégal et constituée une compagnie ayant pour but d'explorer les îles à l'est de Madagascar, les Mascareignes, dont le capitaine Allonse Goubert prit possession au nom de la France, le 25 juin 1638.

11 *Ballets pour Louis XIII...*, p. 286.

12 Je me permets de renvoyer ici à ma propre étude, *La Politique-spectacle au grand siècle*, Tübingen, Narr, 1993 (*Biblio 17/P.F.S.C.L.*), p. 329-337.

13 Voulant unifier sous sa tutelle tout le commandement maritime, Richelieu était aussi devenu en 1631 amiral de Provence (ou des mers du Levant) en remplacement du duc de Guise, avant d'acquiescer l'année même du ballet la charge de général des galères, retirée au marquis du Pont-Courlay.

Dont l'esprit comme en terre est conneu sur les eaux
Fera marcher par tout avec toy la Victoire¹⁴.

Quoique l'argument du ballet rendît un hommage vibrant au souverain, ouvertement crédité de l'action du ministre, celui-ci n'en était pas moins qualifié de « plus grand Esprit qui fut jamais appelé au premier Ministère de la France¹⁵ ».

Ce souci d'actualité avait conduit à remplacer largement le personnel mythologique habituel des divertissements de cour par des personnages plus « réalistes », évocateurs du monde de la mer, tels que matelots, pêcheurs et corsaires, qui se mêlaient aux représentants des nations les plus reculées, Lapons, Chinois, Moscovites et Persans. S'y retrouvaient aussi des soldats et des canonniers, dont la présence était comme un clin d'œil aux halles et « granges d'artillerie » de l'Arsenal où étaient fondus les canons et les boulets indispensables à leur métier. Seuls des Amazones et un Triton paraissaient à la fin pour conférer aux actions du roi une dimension mythique qui permît d'en signifier toute la grandeur et de faire de la guerre, dont Anne Surgers a montré jusqu'à quel point les images étaient présentes dans la décoration même des lieux¹⁶, le moyen de cette immortalisation.

LE BALLET DES DEUX MAGICIENS

Un an plus tard, le maréchal de La Meilleraye faisait danser un autre ballet intitulé le *Ballet des deux magiciens*, dans lequel il tenait successivement les rôles d'un lutin et d'un chevalier errant. Le sujet paraissait inspiré d'une comédie anglaise de Robert Greene, intitulée *The History of Friar Bacon and Friar Bungay* (ca. 1589)¹⁷, mais les deux moines

¹⁴ *Ballets pour Louis XIII...*, p. 299.

¹⁵ *Ibid.*, p. 282.

¹⁶ Je remercie Anne Surgers d'avoir bien voulu me communiquer le texte de son étude intitulée « Carrousels, courses de bague et ballets à l'Arsenal : quelle architecture pour la fête ? », présentée au colloque Sully, organisé par l'Association des amis d'Agrippa d'Aubigné, les 23-24 novembre 2012.

¹⁷ À supposer qu'elle l'eût effectivement été, comment la connaissance de cette pièce étrangère avait-elle pu se répandre en France, du moins dans le milieu théâtral ? Apparemment disparue

inquiétants de la pièce anglaise s'étaient métamorphosés en magiciens, tandis que l'intrigue initiale entièrement occupée de sorcellerie n'était plus qu'une simple compétition entre enchanteurs, une joute verbale et spectaculaire à coup d'invocations avant tout divertissantes¹⁸. S'il témoignait de la fascination que continuaient d'exercer magie et sciences occultes sur les esprits¹⁹, pareil sujet ne semblait guère se prêter à un éloge étendu du roi ou de son ministre. Et pourtant ! Les modifications mêmes de l'intrigue, le contraste entre magie noire et magie blanche, entre un art diabolique de nuire aux hommes et une forme plus licite de magie, comme pouvait l'être l'utilisation à des fins altruistes et plus bénéfiques des forces de la nature, ne renvoyaient-ils pas en fait à l'action de Louis XIII comme aux vues du Cardinal  par cette joute de tous les instants entre un magicien « malicieux », au sens de malfaisant²⁰, qui proclamait :

Je suis ce grand esprit plus craint que le tonnerre
 Qui d'un art malfaisant, & qui n'a point d'egal
 Trouble l'aise & la paix, & respand sur la terre
 Le desordre & le mal²¹

et un magicien « plaisant » ou agréable, affirmant, lui, que :

Je suis un autre esprit qu'on estime & qu'on ayme,
 Qui d'un art aussi grand & meilleur que le tien
 Pouvant faire le mal le repousse moy-mesme,
 Et fais tousjours du bien²²

de l'affiche depuis décembre 1602, la pièce aurait en fait été rejouée, comme le laisse entendre la page de titre de sa réimpression en 1630, par la troupe du Prince Palatin à la fin des années 1620. Peut-être fut-elle donnée à Londres pendant la saison 1629-1630, date de la première visite de comédiens français dans la capitale. Peut-être même fut-elle encore reprise pendant la saison 1635-1636, lors du séjour londonien de Floridor et de ses compagnons. On ne le sait.

18 Sur ce ballet, voir Noémie Courtès, *L'Écriture de l'enchantement. Magie et magiciens dans la littérature française au XVII^e siècle*, Paris, Champion 2004, p. 540-543. Mais l'interprétation donnée du ballet, pour intéressante qu'elle soit, nous paraît reposer sur une lecture erronée du livret.

19 Rappelons que *L'illusion comique* de Corneille fut jouée à peu près à la même époque, entre novembre 1635 et Pâques 1636.

20 Selon Furetière, « malice » se dit « de l'inclination qu'on a à faire mal, & des actions qui sont nuisibles à quelqu'un » (*Dictionnaire universel*, La Haye & Rotterdam, Arnout & Reinier Leers, 1690).

21 *Ballet des deux magiciens*, Paris, David Chambellan, 1636, p. 1.

22 *Ibid.*, p. ### 

n'était-elle pas, en fin de compte, une façon d'évoquer l'antagonisme opposant le roi d'Espagne, véritable suppôt de Satan, dont les menées impérialistes avaient mis l'Europe à feu et à sang, et le roi de France, qui, tel un sauveur, s'efforçait de ramener autour de lui « le plaisir ou la paix²³ » ? Ce dernier n'était-il pas, en outre, comme allaient bientôt le répéter à l'envi les divertissements de sa cour, « le maintien des tre[m]blantes Provinces²⁴ », « l'Arbitre de la Terre²⁵ » ? À l'heure où le duc de Parme, alors en visite à Paris et en l'honneur de qui se faisait le ballet²⁶, cultivait l'alliance française²⁷ afin de faire échec à la prédominance espagnole en Italie du Nord – et de satisfaire aussi, sans doute, ses propres ambitions territoriales –, les retombées diplomatiques du choix du sujet ne pouvaient échapper à personne.

Aux furies, flammes et feux suscités par le mauvais magicien répondaient les esprits follets évoqués par le bon magicien, aux habitants de l'Enfer, ceux du palais enchanté, aux incarnations de la guerre, celles des plaisirs. Le ballet se déroulait dans une indistinction de leurs pouvoirs magiques montrés comme également ostentatoires et également efficaces, même si la différence sur le plan des valeurs morales restait irréductible²⁸. Ce n'est que dans la vingt-septième et antépénultième entrée qu'avec le triomphe des chevaliers errants sur les monstres « de figure d'hommes, les corps tout couverts d']escailles d'argent, armez d'espées & boucliers²⁹ », convoqués par le mauvais magicien, le bon magicien l'emportait définitivement sur lui. Pouvait-on mieux annoncer la défaite finale de l'adversaire, ainsi représenté sous les espèces de la violence et de l'anti-nature ?

La rivalité des deux magiciens n'était pas qu'une transposition de la lutte franco-espagnole pour l'hégémonie en Europe. Elle donnait

23 *Ibid.*, p.###

24 Jean Desmarets de Saint-Sorlin, *Europe. Comédie héroïque*, Paris, H. le Gras, 1643, p. 4.

25 *Ballet de la Félicité* dans *Ballets pour Louis XIII...*, p. 345.

26 Le compte rendu de la *Gazette* précise en effet que « le balet nommé des deux Magiciens à 29 entrées, fut dancé à l'Arsenal : & de la au Louvre devant la Reine ; où se trouva Monsieur : le Duc de Parme pour lequel il avoit esté inventé, & le Cardinal de la Valette, retourné le mesme jour de l'Alsace & de la Lorraine » (n° 37, p. 156).

27 Un traité avait été signé en 1633.

28 Comme le fait remarquer Noémie Courtès, si théologiens et démonologues n'ont de cesse de rappeler que tous les magiciens procèdent de Satan et que les différencier entre eux, c'est oublier cette relation fondamentale entre la magie et le diable, la littérature préfère s'appuyer au XVII^e siècle sur la qualification des fins pour juger entre magie noire et magie blanche (*L'Écriture de l'enchantement...*, p. 540).

29 *Ballet des deux magiciens...*, p. 7.

également corps à l'ordre monarchique voulu par Louis XIII dans son royaume. Ordre politique, certes, mais aussi ordre moral, comme le laissait entendre le compte rendu donné par la *Gazette du Ballet du château de Bicêtre* dansé à l' Arsenal en mars 1632³⁰. Au dire du gazetier, le spectacle se serait ainsi achevé sur un :

grand Balet dancé aux pieds de sa Majesté, qui rejoignant en un corps tant de pieces détachées, & faisant à son aspect reconnoistre pour gens d'honneur ceux qui paroisoient n'agueres plongez dans une cloaque de vices, signifioit combien la vertu de ce Monarque est efficaceuse, puis que le vice ne peut subsister devant luy, & qu'à son abord les diables mesme cessent de l'estre³¹.

La représentation des désordres de la nuit jouait dans le ballet le rôle d'une métaphore politique. Tandis que les entrées précédentes évoquaient les maux gangrenant la société (vol, prostitution, sorcellerie, etc.), les troubles et les violences politiques des dernières années, en « rejoignant en un corps tant de pieces détachées », le grand ballet final montrait, lui, l'unité et l'harmonie enfin retrouvées de l'État. Vices et ambitions s'étaient évanouis comme par magie à la vue du monarque. Les danseurs avaient retrouvé leur condition première de « gens d'honneur », les nobles révoltés leur place à la cour, et les protestants factieux étaient redevenus des sujets fidèles.

À son tour, le *Ballet des deux magiciens* dramatisa sous forme de contrastes successifs les vices des mauvais sujets du roi et les qualités des bons : à la paresse, ivrognerie et avarice des premiers, telles qu'elles se manifestaient dans des comportements malhonnêtes (tailleurs enclins au vol, forgeurs d'épée, endettés, jouisseurs, etc.), ou dans des passe-temps frustes ou grossiers, répondaient les nobles et « honeste[s]³² » occupations de la musique, de la chasse et de la guerre. Celles-ci n'étaient-elles pas du reste, comme chacun le savait, les occupations préférées de Louis XIII lui-même ? Une manière de vivre honnête, dans les deux sens du terme³³, était alors opposée aux débordements en tous genres de mauvais sujets

30 *Recueil des Gazettes nouvelles*, Paris, 1633, n° 106 du 12 mars 1632, 104-106.

31 *Ballet du château de Bicêtre*, dans *Ballets burlesques pour Louis XIII* (1622-1638), éd. Marie-Claude Canova-Green et Claudine Nédélec, Toulouse, SLC, 2012, p. 267.

32 *Ballet des deux magiciens*..., p. 4.

33 Au sens moral d'honnêteté s'ajoutait en effet celui qu'allait développer le traité de Nicolas Faret, *L'Honneste Homme : ou l'art de plaire à la Court*, publié l'année suivante. Pour Furetière,

que le « vice » conduisait jusqu'à la sorcellerie, à cette magie justement que pratiquait le mauvais magicien de la distribution³⁴.

Or, cette manière de vivre honnête qui était celle, sur scène, des « deux mondains » de la dix-huitième entrée,

qui usans beaucoup mieux de leurs biens que les prodigues, font voir & par la gentillesse de leurs habits, & par l'adresse dont ils enrichissent leurs pas, qu'ils n'ont rien espargné pour se rendre capables de se faire admirer³⁵,

qui l'incarnait mieux, dans la réalité, que les spectateurs et les interprètes eux-mêmes du *Ballet des deux magiciens* ? Avec la belle galanterie qui en faisait partie, elle se définissait non seulement par opposition à un code amoureux dévoyé soit par une jalousie ridicule³⁶, soit par les pratiques sexuelles contre-nature des débauchés³⁷, mais aussi par rapport à un mode du comportement axé sur l'idée de plaire, dont danse et musique, compliments et petits soins, étaient les composantes essentielles. Déplacé dans la réalité par la sphère nouvelle de la civilité, l'ancien idéal chevaleresque de vaillance guerrière ne survivait plus que dans la littérature et le ballet de cour lui-même, comme en témoignait ici cette entrée où quatre chevaliers « [m]agnanimes, courtois, & preux³⁸ » venaient chercher l'aventure pour l'honneur et le salut des dames.

Faire jouer le rôle d'un de ces chevaliers au maréchal de La Meilleraye lui-même était alors une façon de rendre hommage au maître des lieux et à son action militaire, tout en évoquant à mots plus ou moins couverts ses galanteries diverses³⁹. S'il fallait en croire les vers pour

« honneste » se dit premièrement « de l'homme  en, du galant homme, qui a pris l'air du monde, qui sçait vivre. » (*op. cit.*, p.###).

34 L'affaire des possédées de Loudun, la condamnation pour magie noire et le supplice, en août 1634, du prêtre Urbain Grandier, déjà accusé de mauvaise vie et d'impiété, le prouvaient amplement. Le rôle joué par le cardinal de Richelieu dans cette affaire reste encore à établir.

35 *Ballet des deux magiciens...*, p. 6.

36 Dans la septième entrée, des maris et des femmes jaloux « se picotent de telle façon qu'ils en viennent aux mains, & se rendent autant ridicules, qu'ils sont malheureux » (*Ballet des deux magiciens...*, p. 3).

37 Représentés sous les traits d'androgynes, c'est-à-dire « une masse d'armes d'un costé, & une quenouille de l'autre », ceux-ci faisaient « conoistre qu'ils ne se soucient pas de se rendre blasmables pour avoir leu  sir » (*Ballet des deux magiciens...*, p. 7).

38 *Ballet des deux magiciens...*, p. 7.

39 *Ibid.*, p. 14. Faut-il aussi voir dans ces vers une allusion à son prochain mariage avec Marie de Cossé, qu'il épousa en mai 1637 ?

son personnage, le maréchal était Mars à la guerre et un bourreau des cœurs dans les salons :

Après avoir cueilly dans le champ de Bellone,
Mille fameux lauriers,
Après avoir gousté dans les exploits guerriers,
Tous les contentemens que la victoire donne ;
Avant que m'engager en de nouveaux hazards,
Amour qui veut regner en la place de Mars,
Me fait sous cet habit errer parmy les Dames,
Trop heureux mille fois si en donnant son cœur,
Ce merveilleux objet qui fait naistre mes flames,
Me laisse conserver le tiltre de vainqueur⁴⁰.

Et c'était au siège de La Rochelle qu'il s'était tout particulièrement distingué. C'était là également qu'il avait reçu son bâton de maréchal des mains de Louis XIII. Aussi La Meilleraie ferait-il décorer la chambre de la future maréchale d'un panneau représentant le siège de la ville huguenote rebelle, haut-lieu de ses exploits. Tallemant des Réaux, qui le décrivait par ailleurs comme « brave, mais fanfaron, violent à un point estrange », n'en était pas moins obligé de reconnaître que c'était « un grand assiégeur de ville », même s'« il n'entend[ait] rien à la guerre de campagne⁴¹ ».

MERVEILLE ET MERVEILLES

Qu'il s'agisse de réalité historique ou d'évocations magiques, des actes « inouïs⁴² » du roi de France ou des transformations spectaculaires de magiciens fictifs, les deux ballets dansés à l'Arsenal dans les années 1635-1636 mirent tous deux l'accent sur l'idée de « merveille ». Les actions du roi étaient présentées comme des « miracles », des « merveilles », qui « ravis[saient] » et « charm[aient] » les peuples⁴³. Comme le précisait l'argument du *Ballet de la marine*, la seconde partie du ballet était

⁴⁰ *Ballet des deux magiciens...*, p. 14.

⁴¹ Tallemant des Réaux, *Historiettes*, éd. Antoine Adam, Paris, Gallimard, 1960, t. 1, p. 326.

⁴² *Ballet de la marine...*, p. 299.

⁴³ *Ibid.*, p. 282, p. 294.



tirée de l'estime des Princes estrangers qui ravis des merveilles du plus grand Monarque du monde, envoient porter à sa Majesté par la bouche de leurs Ambassadeurs, les assurances d'une affection qu'ils protestent devoir estre inviolable⁴⁴.

Constamment formulée en termes de surprise et de ravissement, la merveille était ce qui, dans l'action du roi, échappait à la compréhension et dépassait le niveau de l'expérience quotidienne. Louis n'était-il pas capable de faire et de défaire « le destin des humains⁴⁵ » ? Ne s'était-il pas signalé « jusqu'aux lieux qui n'avoient presque esté connus de personne⁴⁶ » ? N'y avait-il pas enfin

[...] de Couronne
Qui ne couvre sa teste ou ne tombe en ses mains⁴⁷ ?

L'action royale tenait littéralement du prodige, de l'extraordinaire. Furetière définirait en effet la « merveille » dans son *Dictionnaire* comme une « chose rare, extraordinaire, surprenante, qu'on ne peut gueres voir ni comprendre ». Aussi la Renommée reconnaissait-elle dans le *Ballet de la marine* n'avoir rien

[...] veu qu'on puisse comparer
Aux grandes actions qui [l]e font adorer⁴⁸.

En tant que « miracle » ou « merveille » – la définition absolutiste de la souveraineté ferait des deux son expression privilégiée –, l'action royale était ce qui suscitait l'admiration ; et parce que l'admiration entraînait automatiquement l'adhésion, elle était aussi ce qui unissait monarque et sujets dans un amour réciproque. Qualifié jusque dans sa personne de « merveille du monde⁴⁹ », Louis XIII, que sa position centrale dans la salle plaçait au point de mire de tous les regards, était à juste titre offert à l'adoration de son peuple comme des nations étrangères, venues lui rendre hommage dans les dernières entrées du ballet. Il n'était jusqu'aux Amazones mythiques de l'Antiquité qui n'avouent à la fin « brusle[r] au feu de ses regards⁵⁰ ».

44 *Ibid.*, p. 282.

45 *Ibid.*, p. 286.

46 *Ibid.*, p. 282.

47 *Ibid.*, p. 286.

48 *Ballet de la marine...*, p. 294.

49 *Ibid.*, p. 295.

50 *Ibid.*, p. 299.



Ce pouvoir sans limite que le roi était dit et vu exercer sur le monde naturel qu'il pliait à sa volonté tout comme il ramenait à l'obéissance la nature humaine par la seule force de son regard, ne pourrait-il, en un sens, être qualifié de magique, si par magie on entend moins la possession d'une science occulte que la faculté quasi divine de « faire des choses surprenantes & merveilleuses⁵¹ » ? Inspiré par Dieu, dont il était le représentant sur terre, Louis XIII était lui aussi ce « grand Magicien », « de qui la Magie est blanche & naturelle⁵² ». Les ballets des années 1610 ne l'avaient-ils pas déjà doté d'un pouvoir de transformation, sinon de création, capable de faire échec aux entreprises véritablement démoniaques des forces du mal et de la nuit ? Cette magie royale se donnait dès lors comme indissociable de l'artifice spectaculaire de la mise en scène, des scènes de transformation de la scénographie illusionniste importée d'Italie au tournant  siècle, dans laquelle on se plut à voir la métaphore en quelque sorte, ~~ce~~ par la maîtrise des lois mécaniques qu'elle impliquait et exhibait, de ce pouvoir infini du roi sur la nature.

En ce premier XVII^e siècle, en effet, la « merveille » était également le côté spectaculaire, l'effet « grand spectacle », en quelque sorte, de la représentation. Quoique puriste, l'abbé d'Aubignac se montra néanmoins tout disposé dans sa *Pratique du théâtre* à s'enchanter des

ornemens de la scène [qui] sont les plus sensibles charmes de cette ingénieuse Magie, qui rappelle au Monde les Heros des siècles passez, et qui nous met en veuë un nouveau Ciel, une nouvelle Terre, et une infinité des merveilles que nous croyons avoir présentes, dans le temps même que nous sommes bien assûrez qu'on nous trompe ; Ces ornemens rendent les Poëmes plus illustres, ceux qui les inventent en sont admirez, le peuple les prend pour des enchantemens, les habiles se plaisent d'y voir tout ensemble l'adresse et l'occupation de plusieurs arts, enfin chacun y court avec beaucoup d'empressement et de joye⁵³.

Le *Ballet de la marine* était l'occasion rêvée d'allier célébration du miracle royal et démonstration de la merveille scénique. La salle s'y prêtait et l'on peut supposer qu'on utilisa une toile peinte pour représenter la flotte, des machines simples glissant sur des rails, notamment pour l'entrée

51 Furetière, *op. cit.*, p.### 

52 *Ballet des deux magiciens...*, p. 8.

53 François Hédelin, abbé d'Aubignac, « Des Spectacles, Machines, et Décorations du Theatre », *La Pratique du théâtre*, Genève, Slatkine Reprints, 1996, éd. Pierre Martino, livre IV, chapitre IX, p. 355.

des pêcheurs, voire une machinerie plus compliquée pour simuler les mouvements de la mer⁵⁴. Mais, en l'absence de documents iconographiques, comment savoir s'il y eut rien de comparable aux réalisations spectaculaires d'Inigo Jones pour la cour d'Angleterre à Whitehall dans les années 1630⁵⁵ ou à celles de Mariani, avec leurs vues marines et spectacles d'engagement naval créés pour le *Ballet de la prospérité des armes de la France* en 1641 dans la nouvelle salle de Lemercier au Palais-Cardinal ? Renforçant le pouvoir suggestif des entrées et l'effet des discours, ces « ornemens de la scène » auraient porté à leur comble cette admiration mêlée d'amour et de crainte des spectateurs devant le roi et le spectacle de sa grandeur. D'autant plus que la proximité du magasin entre la Bastille et le petit Arsenal « qu'on faisoit voir aux étrangers comme bien fourni d'armes, non seulement de toutes manieres, mais bien propres, & bien travaillées⁵⁶ », ancrerait déjà l'idée de la puissance royale dans les esprits en entourant les corps de sa réalité tangible.

En revanche, malgré les merveilles que semblait promettre la trame du ballet, ce fut en fait moins à coups d'effets « spéciaux » que d'entrées de personnages fortement contrastés que les deux enchanteurs rivaux du *Ballet des deux magiciens* s'affrontèrent sur scène. Certes le clou du spectacle fut sans doute la scène de conjuration des démons, qui, avec les « fla[m]mes & les feux d'un rocher ardent⁵⁷ », permit aux artificiers de montrer leur savoir-faire, comme de rappeler une nouvelle fois aux spectateurs que c'était sur place qu'était préparée la poudre et conservé le salpêtre nécessaires à ces effets pyrotechniques. Mais cette scène témoigne également d'une utilisation limitée et avant tout ornementale d'une magie désormais passée au service de la fantaisie et du divertissement.

54 Comme l'explique Nicola Sabbatini dans son traité, on utilisait alors un système de bandes actionnées par une machinerie de treuils désaxés pour simuler ces mouvements (*Pratica di fabricar Scene e Machine ne' Teatri*, Ravenne, 1638, livre II, chap. 27-30).

55 Dans le masque de *Britannia Triumphans*, en 1637, on put ainsi voir des vaisseaux passer au large et une grande flotte entrer dans le port ("After this some ships were discerned sailing afar off several ways, and in the end a great fleet was discovered, which passing by with a side wind tacked about, and with a prosperous gale entered into the haven", Inigo Jones & William Davenant, *Britannia Triumphans*, in Inigo Jones. *The Theatre of the Stuart Court*, éd. Stephen Orgel & Roy Strong, Sotheby Parke Bernet, University of California Press, 1973, t. 2, p. 667). Faut-il même voir dans cet étalage, jusque dans la mise en scène, de la puissance maritime de la Grande-Bretagne une réponse aux affirmations nationalistes du *Ballet de la marine*, deux ans plus tôt ?

56 Sauval, *op. cit.*, p. 232.

57 *Ballet des deux magiciens*..., p. 2.

N'étant plus appelée à effectuer métamorphoses et changements, n'ayant plus de véritable rôle structurel à jouer, comme dans les grands ballets construits sur le thème de la délivrance dans les années précédentes⁵⁸, la magie avait perdu sa fonction de défi à l'ordre monarchique. Son efficace même avait fondu devant les effets de la seule vraie magie, celle de l'action royale. Aussi les redoutables magiciennes d'antan, les Alcine, Armide et autres Circé des ballets de 1581, de 1610 et de 1617, avaient-elles disparu de la scène pour laisser la place à des magiciens dont les agissements largement inoffensifs étaient en réalité montrés comme une projection d'illusions destinées avant tout à divertir les danseurs autant que les spectateurs. Leurs réalisations n'étaient-elles pas semblables en cela au spectacle même de la scène, qui repose lui aussi sur la création d'une illusion pour le plus grand plaisir du public ? D'un des artifices les plus spectaculaires de la mise en scène, la magie et son cortège de « merveilles » étaient devenus des métaphores de l'illusion théâtrale, l'effet même du théâtre.

Autant qu'un commentaire sur l'actualité, une intervention même dans le ballet diplomatique des puissances européennes, au moment où se constituaient les premiers blocs d'influence, les deux ballets de *La Marine* et des *Deux magiciens* dansés à l'Arsenal offraient une réflexion sur le sens de la merveille. Miracle de l'action royale, appelée à transformer le monde, « ornemens de la scène » à l'appui de la célébration du pouvoir infini du monarque, ou tout simplement métaphore de l'illusion dramatique, sous l'égide de magiciens à l'école d'Alcandre, la merveille était encore plus ce qui transformait la foule de courtisans naguère rebelles qui assistaient au spectacle en bons sujets du roi, c'est-à-dire, admiratifs, aimants, dociles et reconnaissants.

Marie-Claude CANOVA-GREEN
Goldsmiths, Université de Londres

58 Ainsi le *Ballet comique de la reine* (1581), le *Ballet de Monseigneur le Duc de Vendôme*, dit *Ballet d'Alcine* (1610), le *Ballet de la Délivrance de Renaud* (1617), ou encore le *Ballet de l'aventure de Tancrède en la forêt enchantée* (1619). Sur ce sujet voir Margaret M. McGowan, *Le Ballet de cour en France (1581-1643)*, Paris, Éditions du CNRS, 1978, p. 72.