

# Le Ballet royal de la nuit

« Tout droit de reproduction interdit sans autorisation »

Thomas Leconte

Avec l'aimable autorisation d'harmonia mundi.

## L'aurore du roi-soleil

« Déjà seul je conduy mes chevaux lumineux Qui traissent la splendeur et l'éclat après eux, Une divine main m'en a remis les resnes, Une grande Déesse a soûtenu mes drois, Nous avons mesme gloire, elle est l'Astre des Reines, Je suis l'Astre des Rois. »<sup>1</sup>

Tel apparut, au bout de cette merveilleuse nuit de février 1653, le jeune Louis XIV « représentant le Soleil levant », tout scintillant d'or et de pierreries, à la reine Anne d'Autriche sa mère, au cardinal Mazarin, aux ambassadeurs et à toute la cour, ainsi qu'aux nombreux spectateurs qui s'étaient massés dans les gradins de la salle du Petit-Bourbon pour le voir danser « son » ballet :

« Ce jour là 23, fut dancé dans le petit Bourbon, pour la première fois, en présence de la Reyne, de Son Éminence et de toute la Cour, le Grand Balet Royal de la Nuit, divisé en 4 parties ou 4 veilles, dont la première est ouverte par cette nuit qui en fait le sujet, et composé de 43 entrées, toutes si riches, tant par la nouveauté de ce qui s'y représente, que par la beauté des récits, la magnificence des machines, la pompe superbe des habits, et la grâce de tous les Danseurs, que les spectateurs auroyent difficilement discerné la plus charmante, si celles où nostre jeune Monarque ne se faisoit pas moins connoistre sous ses vestemens, que le Soleil se fait voir au travers des nuages qui voilent quelques-fois la lumière, n'en eussent receu un caractère particulier d'éclatante majesté, qui en marquoit la différence : et faisoit dire par un sentiment très-juste, que si toutes les parties de ce rare divertissement ne se rapportoyent qu'à la gloire de ce Prince, ce n'estoit que par une nécessaire réflexion de celle qu'il leur communiquoit. »<sup>2</sup>

À l'aube, le ballet fut encore suivi d'un grand bal, offert par le roi aux gentilshommes et aux dames de la cour.

La Fronde, qui durant quatre ans avait menacé le pouvoir royal, venait enfin de cesser ; l'obscurité s'était dissipée et le jeune roi avait retrouvé toute sa légitimité. Il avait fait son entrée solennelle dans la capitale avec sa mère Anne d'Autriche le 21 octobre 1652, et les fêtes se multipliaient depuis le début de l'année. Mazarin lui-même y avait été triomphalement accueilli le 2 février. Le roi avait commencé à répéter son ballet le 9 février, et dès le 14, avait voulu essayer quelques-unes de ses entrées avec les machines inventées par l'ingénieur et scénographe italien Giacomo Torelli<sup>3</sup>. Commandé par le roi, au plus tard à l'automne 1652<sup>4</sup>, le *Ballet royal de la Nuit* fut « ordonné » par le sieur Clément, intendant du duc de Nemours, qui « s'y surpassa luy-mesme, et il falloît posséder aussi bien que luy toute la science des Fêtes et des Représentations, pour imaginer de si belles choses »<sup>5</sup>. L'écriture du livret avait été confiée au poète Isaac de Benserade, qui avait déjà fourni quelques vers de ballet mais signa là son premier chef-d'œuvre en la matière. Plusieurs baladins et musiciens de la Musique du roi, qui retrouvait là tout son lustre après avoir subi durant la Fronde les vicissitudes d'une cour exilée et désorganisée, joignirent leurs efforts pour fournir les récits vocaux, les entrées instrumentales destinées à soutenir les évolutions des danseurs et « régler » la chorégraphie, elle-même sublimée par des masques, peut-être d'Isaac de Lorge<sup>6</sup>, et des costumes somptueux traditionnellement attribués à l'atelier d'Henri de Gissey<sup>7</sup>.

Malgré tous les soins apportés à ces préparatifs, la première représentation fut marquée par un incendie « qui prit à une toile dès la première entrée et à la première heure de cette belle Nuit qui estoit représentée par le Roy ». Le sang-froid dont fit preuve le roi fut interprété comme un heureux présage, et ce feu « ne servit qu'à faire admirer la prudence et le courage de Sa Majesté, laquelle pour empescher le désordre qui seroit arrivé, par la terreur que chacun avoit eüe à son exemple, si Elle se fust effrayée, ne r'assura pas moins l'Assistance par sa fermeté [...]. Tellement, que ce feu s'estant heureusement esteint, laissa les esprits dans leur première tranquillité, et fut mesme interprété favorablement [...] »<sup>8</sup>.

De par l'âge du roi (15 ans), celui de la plupart des gentils hommes de sa cour dont il s'était entouré (son frère, âgé de 13 ans, dansait également) ainsi que par la présence d'enfants, recrutés parmi la progéniture des musiciens et baladins de la cour, le ballet était placé sous le signe de la jeunesse, du renouveau et donc de l'avenir.

Le succès du *Ballet royal de la Nuit* fut immense. Le chroniqueur Jean Loret, qui put assister à la première, se plaignit d'avoir été placé « si haut, si loin, si de côté » qu'il ne put d'abord « rien voir du tout » de toutes les merveilles du spectacle, ce qui le laissa « plein de courroux et d'envie ». Il prit néanmoins « quelque plaisir aux récits », dont les « airs ravissans parvindrent jusqu'à [ses] oreilles »<sup>9</sup>. La presse fut telle que le roi dut encore danser son ballet les 25 et 27 février, 2, 4 et 6 mars : à cette représentation, malgré l'affluence aussi grande « que les autres précédents jours », Loret fut « beaucoup mieux placé » — quoique toujours un peu de côté —, et put enfin jouir du spectacle<sup>10</sup>. Le 16 enfin,

« Ce fut pour la dernière fois  
Qu'on dansa durant la nuit brune,  
Où l'on voyoit Soleil et Lune,  
Ce balet pompeux et royal  
Qu'on dit qui n'ût jamais d'égal. »<sup>11</sup>

## L'art du ballet de cour

Le genre du ballet était alors déjà riche d'une histoire de plus de quatre-vingts ans. Genre emblématique des arts de la scène du premier XVII<sup>e</sup> siècle français, spectacle total alliant poésie, arts visuels, musique et danse, miroir d'une société aristocratique qui y mettait en scène ses préoccupations, ses passions, ses travers même, le ballet de cour était, depuis le premier exemple abouti du genre (*Ballet comique de la reine*, 1581), un spectacle total. Sous le prétexte plaisant du divertissement, il visait également des enjeux liés au pouvoir et devait exalter, à des niveaux divers et sous différentes formes, la grandeur de la monarchie. Toute la cour se devait de participer ou d'assister aux ballets dont les plus importants se dansaient en public depuis la fin des années 1620. Sous l'impulsion du cardinal de Richelieu, le genre était devenu un indispensable outil politique et de propagande qui contribua à l'émergence d'une véritable "mythologie royale" basée sur des sujets politico-allégoriques<sup>12</sup>. Dans les années 1640, la magnificence des ballets se vit renforcée par une scénographie plus ambitieuse, à l'imitation des pièces à machines dont le public parisien était de plus en plus friand. Avec l'arrivée à Paris de Giacomo Torelli en 1645, le genre put bénéficier de techniques innovantes venues d'Italie.

Jusqu'à-là dansés en procession, sans scénographie véritable — l'essentiel étant concentré dans les « figures », les évolutions dansées, les costumes, les accessoires, les chars, les éclairages et autres artifices —, les ballets allaient intégrer de véritables dispositifs scéniques (décors à larges perspectives, machines ingénieuses, etc.) qui ajoutaient au merveilleux.

Peu de ballets cependant furent dansés à la cour durant la régence d'Anne d'Autriche<sup>13</sup>. Le roi, né en 1638, était trop jeune pour danser en public, et le genre s'effaça un temps devant l'opéra italien, que Mazarin tentait alors, sans grand succès, d'implanter à Paris. Pour satisfaire le goût des Français pour la danse, *La Finta pazzo*, opéra de Francesco Saccati créé à Venise en 1641 et représenté devant la cour en 1645, et *L'Orfeo, tragicommedia per musica* de Luigi Rossi créée au Palais-Royal en 1647, furent néanmoins agrémentés de ballets et intermèdes à machines. *Le Ballet du Dérèglement des passions*, dansé le 23 janvier 1648 au Palais-Royal devant le jeune roi, alors âgé de 10 ans, fut le seul véritable ballet de cour de ces années<sup>14</sup>. Ce ballet quelque peu prémonitoire fut aussi le dernier divertissement significatif donné à la cour avant les troubles de la Fronde. Il fallut attendre que la révolte s'essouffle pour voir le ballet de cour se revivifier, au tout début des années 1650, sous la plume d'Isaac de Benserade, qui allait donner au genre, jusque-là peu considéré sur le plan littéraire, ses lettres de noblesse. C'est lui qui serait désormais chargé d'écrire les vers des ballets royaux, renouvelant le genre en opérant une synthèse des différents types de ballets du premier XVII<sup>e</sup> siècle : le ballet mélodramatique, à action suivie, le ballet-mascarade, et le ballet à entrées, vers lequel le genre avait lui-même évolué de manière décisive à la fin du règne de Louis XIII. Ce nouveau ballet s'articulait autour d'un sujet général, souvent allégorique ou dérivé de la Fable, décliné en autant d'actes ou de parties que celui-ci inspirait, chaque partie étant elle-même subdivisée en de diverses « entrées » constituant autant de tableaux variés. Chaque partie était généralement introduite par un récit qui en exposait le sujet, les actions et les passions qu'il suscitait, et laissait entrevoir ce qui allait y être dansé. Dans ce cadre formel, mieux défini et plus constant, Benserade sut perpétuer l'esprit à la fois noble et fantasque du ballet de cour en entremêlant éléments sérieux et plus légers, inspirés de la Fable et de références contemporaines, de la vie quotidienne, parfois représentés de manière détournée ou satirique. Ainsi le ballet de cour, jusque-là événement composite et polymorphe, trouva dès le début des années 1650 une nouvelle identité.

## Le roi danse

« Chacun sçait qu'il est nécessaire pour pollir un jeune Gentilhomme qu'il apren[n]e à monter à Cheval, à Tirer des armes, et à Danser. Le premier augmentant quelque chose à l'adresse, le second au courage, et l'autre à la grâce et à la disposition, et ses exercices servant en leurs temps, on les peut dire esgaux, puis que Mars n'est pas moins Dieu de la guerre lors qu'il se repose dans le sein de Vénus, que quand il tonne au milieu des Batailles. Et mesme les Roys, les Princes et grands Seigneurs prennant plaisir à ce divertissement, il ne peut estre que louable [ ... ]. »<sup>15</sup>

Comme le rappelle ici Monsieur de Saint-Hubert, la danse était nécessaire à l'« honnête homme ». Exercice majeur de l'éducation aristocratique, elle convenait parfaitement aux princes, comme le souligne François de La Mothe Le Vayer :

« C'est donc mon opinion, que sans parler de la Danse militaire que les Anciens nommaient Pyrrhique, la commune est si propre à dresser le corps, à former la grâce, et à relever l'action d'un jeune Prince, qu'on ne doit nullement omettre de lui en faire prendre de leçons, de la façon dont on a accoustumé de les donner à ceux de sa naissance. »<sup>16</sup>

Dès 1644, le jeune Louis XIV suivit ses premières leçons sous les conseils d'Henri Prévost, qui devait lui enseigner la danse jusqu'en décembre 1652<sup>17</sup>. Il semble que le roi montrât vite pour cet art un goût certain et de belles dispositions, et ses contemporains vantèrent tôt, avec peut-être un peu de complaisance, ses dons naturels et son application<sup>18</sup>. Suivant les pas de son père, qui avait compris tout le potentiel politique de cet art, il allait donc danser, et le ferait en public. Ce fut la première fois le 26 février 1651, dans le *Ballet de Cassandre*, dans lequel il représenta deux figures : un Chevalier de la Suite de Cassandre (3<sup>e</sup> entrée) et un Tricotet poitevin (11<sup>e</sup> entrée). L'« Avant-propos » de ce qui ne fut encore qu'une « mascarade en forme de ballet » laisse néanmoins entrevoir le programme du jeune roi :

« Ce titre et ces jours destinés à la réjouissance, leur sujet et l'âge de ceux qui s'y veulent égayer, vous font assez voir que l'on vous en bannit non-seulement tous les Aristarques et sévères censeurs des passe-temps, mais encore ceux qui voudroyent chercher d'autres raisons dans cette action, et en tirer d'autres conséquences que le plaisir du Roy, lequel, pour se trouver moins meslé du sérieux bien qu'il soit parfait en son genre, on n'a pas mesuré à toutes les règles de l'art afin de laisser ce divertissement libre de ces loix qui captivent nos esprits et leurs donnent souvent la question pour nous faire plus paroistre : au lieu qu'on a icy pris et suivy un sujet vulgaire et ridicule tel qu'on le vouloit.

[...]

Qu'il vous suffise donc que cestui-ci est le premier de nostre jeune Monarque et duquel Sa Majesté a voulu s'acheminer par degrés à danser un jour contre ses ennemis des danses armées à la Pyrrichienne. Laissons-la cependant joutir, parmi ses autres exercices de son âge, avant que le faix de sa couronne en un autre plus avancé, lui en empesche, ou du moins lui en diminue les plaisirs ; mes presses se trouvent toutes glorieuses, de ce qu'en obéissant à leur Souverain, elles ont l'honneur de continuer l'employ que leur a autrefois donné en de pareils sujets le Roy défunt son père de triomphante mémoire, et duquel toutefois, comme de tous ses devanciers, ce soleil levant (l'emblème et le patron des mouvemens les mieux réglés) nous fait espérer qu'il surpassera la gloire. »<sup>19</sup>

Plus ambitieux fut le *Ballet du roy des Fêtes de Bacchus*, dansé moins de trois mois plus tard, les 2 et 4 mai, et dans lequel le roi «représenta» de nombreux personnages : un Filou traîneur (4<sup>e</sup> entrée), un Devin (8<sup>e</sup> entrée), une Bacchante (18<sup>e</sup> entrée), un Glacé (22<sup>e</sup> entrée), un Titan (27<sup>e</sup> entrée), une Muse (30<sup>e</sup> et dernière entrée)<sup>20</sup>.

Puis, le 23 février 1653, ce fut le *Ballet royal de la Nuit*. Le roi, alors âgé de 15 ans, dansait pour la première fois dans la salle du Petit-Bourbon, salle habituelle des grands ballets royaux et des événements politiques.

«Ballet royal» par sa taille<sup>21</sup> — avec ses quelque 43 entrées, il surpassait ses prédécesseurs — et les importants moyens mis en œuvre, le *Ballet de la Nuit* s'inscrit également, par son ambition symbolique et sa portée politique, dans la tradition du «ballet du roi». Dansé avec magnificence chaque année durant le Carnaval, le «ballet du roi» constituait depuis le règne d'Henri IV un véritable rituel monarchique. Entouré de gentilshommes choisis mais aussi de baladins professionnels, le souverain lui-même s'y mettait en scène afin de «représenter» à la cour et à ses sujets l'image la plus parfaite du prince vertueux. Au-delà du divertissement, d'une fantaisie parfois débridée, le «ballet du roi», qu'il fût mythologique, allégorique ou fantasque, cristallisait un arsenal symbolique au service d'un dessein politique sous-jacent qui s'exprimait à travers le sujet, sa «conduite», le choix des danseurs, mais aussi l'«appareil» — la scénographie —, éléments qui devaient se conjuguer pour exalter la puissance et la majesté royale. Il s'agissait de montrer par la danse, art aristocratique par excellence, et l'harmonie qu'elle symbolisait à travers le cadre savamment réglé et hiérarchisé du ballet, la légitimité de la personne royale, la force de sa politique et tous les bienfaits qu'elle apportait à ses peuples.

L'image du souverain accompli, garant de l'ordre et de l'harmonie, s'exprimait dans le «grand ballet» final en une véritable apothéose chorégraphique et symbolique.

Deux ans avant le *Ballet royal de la Nuit*, le «jeune Louis», on l'a vu, avait dansé un premier «ballet du roi»: malgré ce titre et ses belles proportions (30 entrées), le *Ballet des Fêtes de Bacchus* s'apparentait encore, tout comme le *Ballet de Cassandre* qui l'avait précédé de quelques mois, au genre mascarade, et ne comportait pas véritablement la dimension politique propre au genre. Les feux de la Fronde, encore vifs, avaient peut-être incité à la prudence et à éviter toute provocation pour ne pas encourager davantage la rébellion. Peut-être aussi attendait-on la majorité du roi, qui ne serait proclamée que le 7 septembre 1651. La dimension politique et apologétique du *Ballet royal de la Nuit*, elle, était claire: il s'agissait de montrer à toute l'assistance la victoire du pouvoir légitime et de l'ordre sur la révolte et l'anarchie, en véhiculant l'image d'un jeune souverain conquérant, sûr de son autorité désormais affermie.

Toutes les caractéristiques du «ballet du roi» sont ici réunies. En premier lieu, le ballet s'appuie sur un sujet propice à la construction d'une véritable mythologie royale, forgée par l'entremêlement d'éléments tirés de la Fable ou de romans de chevalerie, de symboles, d'emblèmes et d'allégories, mais aussi de références contemporaines, sans oublier, en ce temps de Carnaval, la pure fantaisie, qui s'exprimait à travers les costumes et les masques, qui autorisaient aussi toutes les allusions, voire transgressions. Pour en renforcer la portée politique, le ballet fut dansé dans la salle de l'hôtel du Petit-Bourbon, située parallèlement à la Seine, entre le Louvre et l'église Saint-Germain-l'Auxerrois. Cette longue salle, la plus grande de Paris, était depuis la Renaissance un lieu symbolique de la mise en scène monarchique. Répondant aux critères des salles palatiales d'apparat<sup>22</sup>, elle servait aux grands divertissements de la cour, et plus généralement accueillait les grands événements publics liés à la politique royale. La relation du *Ballet du Triomphe de Minerve*, dansé en mars 1615, fournit de précieux renseignements sur ses dimensions et la manière dont elle était aménagée et décorée pour les ballets royaux :

«Cette salle est de dix-huit toizes de longueur sur huit de largeur [environ 36 x 16 m] : au haut bout de laquelle il y a encore un demy rond de sept toizes de profond sur huit toizes et demie de large [14 x 17 m], le tout en voûte semée de Fleurs de Lys. Son pourtour est orné de colonnes avecques leurs bases, chapiteaux, architraves, frises et corniches d'ordre Dorique, et entre icelles corniches des arcades et niches. En tout ce pourtour y avoit douze cent ambeaux de cire blanche portez par des consolles et bras d'argent, qui y rendoient une telle clairté que ceux qui estoient entrez dès le jour pour voir le Ballet, croyoient qu'il ne fust point encore finy, bien qu'ils eussent quasi passé la nuit entière. Sur le parterre de ceste salle y avoit des tapys de Turquies, sur lesquels le ballet fut dancé : et de ceste sorte il ne s'y voyoit que riches peintures, sculptures, ou tapisseries.

En l'un des bouts de la salle directement opposé au daiz de leurs Majestez, estoit eslevé un grand théâtre de six pieds de hauteur, de huit toizes de largeur [20 x 16 m], et d'autant de profondeur : en bas estoit une grande nuée qui cachoit toute la scène, afin que les spectateurs ne vissent rien jusques au temps nécessaire.»<sup>23</sup>

Les pourtours de la salle étaient garnis sur toute la hauteur d'échafauds et de gradins de bois richement décorés qui pouvaient accueillir de 2500 à 3000 personnes<sup>24</sup>. Les spectateurs surplombaient ainsi les évolutions des danseurs, qui se faisaient devant le «grand théâtre» de plain-pied et dans l'espace en U délimité par les gradins.

Dans ce temple royal du divertissement et de l'image, tout concourut à la naissance du mythe. Dans la dernière entrée du ballet, Louis XIV, «représentant le Soleil levant», rappelait qu'il avait écrasé la vaine ambition des princes frondeurs, et mettait en garde quiconque à l'avenir oserait se placer au travers de la route de l'«Astre des Rois» :

«En montant sur mon Char j'ay pris soin d'écarter  
Beaucoup de Phaëtons qui vouloient y monter,  
Dans ce hardy dessein leur ambition tremble,  
Chacun d'eux reconnoist qu'il en faut trébucher,  
Et qu'on verse toûjours si l'on n'est tout ensemble  
Le Maistre, et le Cocher.»

L'ambition du monarque victorieux, jeune mais déjà et resplendissant de confiance, pouvait dès lors s'exprimer clairement :

« Je n'ay que depuis peu roulé sur l'Horison,  
Je suis jeune, et possible est-ce aussi la raison  
Qui m'exempte des maux que la beauté nous cause,  
De là naist le repos dont mon âme joiyt :  
Car enfin tout me void, j'éclaire toute chose,  
Et rien ne m'ébloüyt. »

## Un « balet pompeux et royal [...] qui n'ût jamais d'égal »

Au regard des autres ballets royaux du XVII<sup>e</sup> siècle, le *Ballet royal de la Nuit* est relativement bien conservé et documenté<sup>25</sup>. Outre plusieurs relations ou commentaires contemporains, un livret imprimé<sup>26</sup>, rehaussé de gravures représentant les décors et des scènes des quatre « veilles » et du « grand ballet » final, nous en fournit l'argument, les vers, la distribution, ainsi que de précieuses indications scénographiques. L'« appareil » du ballet nous est également connu à travers deux importantes séries de dessins, rehaussés de gouache ou aquarellés, montrant les riches costumes, masques, accessoires et attitudes des personnages, les magnifiques toiles peintes et autres dispositifs scéniques<sup>27</sup>. Une source précieuse, que nous devons à André Danican Philidor, « garde » de la bibliothèque de musique de Louis XIV et copiste infatigable, nous en transmet la musique<sup>28</sup>. Réalisée en 1690, soit près de quarante ans après le ballet, cette précieuse copie n'en est pas moins lacunaire : le dernier récit manque<sup>29</sup>, et le contrepoint des entrées instrumentales est réduit à sa plus simple expression, Philidor n'ayant copié, pour les huit premières entrées, que les parties extrêmes de dessus et de basse et le dessus seul pour le reste du ballet. Il y manque donc partout les trois parties intermédiaires de haute-contre, taille et quinte de violon si caractéristiques de l'orchestre français, ainsi que la basse pour la quasi-totalité des entrées : autant de parties essentielles qu'il convient donc de récrire si l'on veut restituer toute la richesse de cette écriture si particulière, à 5 parties « à la française » ; tâche ardue, à laquelle Sébastien Daucé s'est courageusement et brillamment attelé.

Les récits vocaux enfin furent imprimés en parties séparées (Dessus, Haute-contre, Taille, Basse-contre, Basse-continue) dans le *Second livre d'airs à quatre parties* de Jean de Cambefort, paru à Paris chez Robert Ballard en 1655<sup>30</sup>.

## La structure

Inscrit dans la tradition du ballet à entrées, le *Ballet royal de la Nuit* est structuré en quatre parties, judicieusement appelées « veilles », chacune étant introduite par le récit chanté d'une ou plusieurs figures divines ou allégoriques, puis composée d'une succession d'entrées de ballet tour à tour nobles et fantaisies, dans un plaisant mélange de sérieux et de grotesque, de louange et de satire, de mythologie et de politique contemporaine, de scènes peuplées d'allégories et d'êtres fantastiques, mais aussi de références à la vie quotidienne. Conformément à l'esprit des ballets de cour, le tout se fait dans un renversement, un dérèglement permanent, qui cependant épargne bien sûr tout ce qui touche à la figure royale, caution de stabilité, d'ordre et d'harmonie.

Présidée par l'allégorie de la Nuit entourée de ses douze Heures, la 1<sup>ère</sup> veille « comprend ce qui se passe d'ordinaire à la campagne et à la ville, depuis six heures du soir jusqu'à neuf »<sup>31</sup>, dans une atmosphère calme et sereine, autour d'abord de figures mythologiques (Protée, Néréides), puis animée d'occupations humaines familières, figurées dans des scènes de société.

Orchestrée par Vénus secondée par les Jeux, les Ris, l'Hymen et Comus, la 2<sup>e</sup> veille « représente les divertissemens qui règnent depuis neuf heures du soir jusques à minuit comme les Bals, Balets et Comédies », par enchâssement. Le bal, tout d'abord, dont les protagonistes, Roger et Bradamante, Médor et Angélique, Marphise, Guidon, Richardet et Fleur d'Épine, sont tout droit sortis des romans de chevalerie, emblématiques de la culture aristocratique. La dérision n'est cependant pas loin, et tous dansent des « courantes figurées, et bransles à la vieille mode ». Dans un bel exemple de mise en abîme, procédé théâtral alors très goûté, tous ces héros assistent ensuite à un ballet, sur le sujet des noces de Thétis et Pelée, thème mythologique qui serait repris l'année suivante dans un opéra éponyme de Carlo Caproli, mêlé d'entrées de ballet et créé au Petit-Bourbon (14 avril 1654). Dans ce « ballet dans le ballet » pourtant la noce tourne au ridicule, et la cohorte de figures mythologiques paraît bien dérégulée ; Janus, dieu au « double front » tente, évidemment sans succès, de mettre ordre à ce double jeu, avant que la Discorde n'achève « de mettre tout en confusion ». Après ce pauvre divertissement, on donne à nos héros de roman une comédie, « muëtte » car nécessairement pantomime, inspirée de Plaute : on y voit Amphitryon et son valet Sosie abusés par Jupiter et Mercure déguisés sous leurs traits pour séduire leurs amantes respectives, Alcène et Bromia. Après cet épisode de *Commedia dell'arte*, l'ensemble s'achève par une sarabande, dans la tradition du théâtre musical espagnol, alors très apprécié en France.

Placée sous l'égide de la Lune (Diane), accompagnée de ses Étoiles, la 3<sup>e</sup> veille entraîne insensiblement le spectateur vers les heures les plus mystérieuses et inquiétantes de la nuit, de minuit à trois heures, depuis l'endormissement du bel Endymion — dont la Lune est secrètement éprise — jusqu'aux plus funestes excès que favorise l'obscurité. Tableau central de tout le ballet, l'effrayant Sabbat, grouillant de « Démons, Sorciers, Loups-garoux et autres tels ministres » et qui occupe une bonne partie de cette veille, au plus sombre de la nuit, constitue l'allusion la plus évidente aux troubles de la Fronde. La 4<sup>e</sup> veille enfin est placée sous la double tutelle du Sommeil et du Silence qui, après avoir chanté les louanges du jeune monarque, suscitent les différents Songes que font naître les « quatre humeurs ou tempéramens du corps humain : le Colérique, le Sanguin, le Flegmatique, et le Mélancolique ». Sommeil paradoxal et contrasté, à l'image des passions qu'il engendre. Peu à peu, l'obscurité se dissipe ; le monde se réveille. Précédée de l'Étoile du point du jour (dansée par le frère du roi, 13 ans) accompagnée de Génies, l'Aurore, « traînée dans un char superbe », environnée de ses « douze Heures et accompagnée du Crépuscule qui tient en sa main une Urne qui respand la rosée », annonce enfin le retour du Soleil. Celui-ci, de ses rayons bienfaisants, « d'abord dissipe les nuages » et les derniers relents de toutes ces agitations nocturnes, promettant « la plus belle et la plus grande journée du monde » par le retour d'une harmonie parfaite. Apothéose du spectacle, ce « grand ballet » final en révélait aussi la portée symbolique.

Le roi, « représentant le Soleil levant » dans un costume étincelant d'or et de pierreries, y dansait entouré de vingt et un gentilshommes choisis parmi les plus fidèles et qui, sous les traits de Génies venus lui rendre hommage<sup>32</sup>, représentaient les plus belles qualités et vertus du prince le plus parfait, prêtes à inonder ses peuples, tels les rayons de l'astre bienfaiteur.

Comme dans tous les ballets, tous ces « tableaux » répondaient à plusieurs objectifs : au-delà des enjeux politiques, il s'agissait bien sûr de divertir, mais aussi de faire, à travers des scènes réalistes, idéalisées ou détournées, un portrait contrasté de la société. Par-delà cette peinture, se dessine encore en filigrane un portrait du jeune Louis XIV : l'on y voit ses inclinations, à travers ses passions (le bal, le ballet, la comédie), mais aussi son éducation, ses lectures et son goût pour la culture de son temps. S'il est politique et donne à voir toute l'ambition du jeune roi, le *Ballet royal de la Nuit* témoigne aussi, et malgré la dérision, de ce « goût délicat pour les savantes beautés » (Molière) qui allait en faire très tôt le monarque éclairé que l'on sait<sup>33</sup>.

## La musique

Il est souvent difficile de préciser les noms des compositeurs de la musique des ballets de cour du début du règne de Louis XIV. Pour le *Ballet royal de la Nuit*, seule l'identité de l'un d'eux est clairement avérée. Il s'agit de Jean de Cambefort (ca 1605 - 1661)<sup>34</sup>, qui fournit les récits et airs vocaux destinés à ouvrir chacune des quatre « veilles ». Originaire du sud de la France, Cambefort avait été « ordinaire » de la musique de Mazarin avant d'intégrer rapidement la Musique de la Chambre du roi dont il avait assez rapidement gravi tous les échelons, d'abord comme maître des enfants, dès novembre 1643, comme survivancier de François de Chancy<sup>35</sup>, puis de Jean-Baptiste Boesset en juillet 1651<sup>36</sup>, puis comme compositeur en 1648, en survivance de François Richard<sup>37</sup>. En juillet 1651 également, il avait atteint à la plus haute fonction en rachetant la survivance de la charge de surintendant détenue depuis 1625 par Paul Auget<sup>38</sup>.

Habituellement, la composition des récits des ballets royaux incombait au surintendant de la Musique de la Chambre en semestre. C'est donc probablement à ce titre que Cambefort, pourtant seulement survivancier, fournit la musique vocale du *Ballet royal de la Nuit*. On peut se demander pourquoi on lui aura confié cette tâche, alors même que deux autres surintendants en poste étaient tout à fait en droit de le faire. Peut-être doit-on y voir une conséquence indirecte de la Fronde sur la Musique de la cour, que les difficultés financières ne permettaient sans doute plus d'entretenir, du moins dans son intégrité. Paul Auget, qui déjà ne s'acquittait de sa charge qu'avec un zèle mesuré, en fit les frais et fut un temps écarté, semble-t-il entre 1649 et 1654<sup>39</sup>. On aura donc demandé à son survivancier, alors en pleine ascension, de s'acquitter de la tâche et de composer les cinq récits du ballet, qu'il allait ensuite faire imprimer au départ de son *Second livre d'airs à quatre parties* (Paris, Robert Ballard, 1655) ; la page de titre précise qu'il est alors « Sur-Intendant et Maistre ordinaire de la Musique de la Chambre du Roy ». Cette édition authentifie donc *a priori* l'attribution, mais certains récits apparaissent dans des sources, littéraires ou musicales, légèrement postérieures à la mort de Cambefort (1661) sous les noms de Michel Lambert<sup>40</sup> ou de Jean-Baptiste Boesset<sup>41</sup> : doit-on voir là une tentative de ce dernier de s'appropriier, par jalousie, des œuvres qu'il n'aura pas écrites ? Il est vrai que les deux hommes ne s'appréciaient guère : dans une lettre adressée à Mazarin le 19 avril 1660, Cambefort n'hésita pas à dénoncer les agissements de son collègue, « lequel il y a huit ou neuf ans qu'il n'exerçoit plus ses charges [ ] se reposant sur moy tant pour instruire les pages que pour conduire lesdites Musiques [ du roi et de la reine ] »<sup>42</sup>.

Chanté par la Nuit s'adressant au Soleil couchant, le premier récit (« Languissante clarté cachez-vous dessous l'onde ») ouvre la 1<sup>ère</sup> partie ou « veille » du ballet, mais aussi sert d'argument à tout le spectacle. Comme le souligne Claude-François Méneestrier, « le sujet de tout le ballet est exposé en ces deux vers [ de la 2<sup>de</sup> strophe ] : *Tout ce qui se passe en mes obscures veilles, / Va briller dans ces lieux en différents portraits* »<sup>43</sup>. La tessiture grave de bas-dessus choisie par Cambefort souligne avec noblesse le caractère mystérieux et envoûtant de l'allégorie principale du ballet. Le récit de la Nuit alterne avec un autre « récit », chanté en manière de réponse par ses douze Heures (« Vous poussez le Soleil à bout »), sous forme d'un chœur à 4 parties et basse continue finement ciselé. Après cette « ouverture » majestueuse, « Quatre de ces Heures se séparant des autres, représentent les quatre Parties ou quatre Veilles de la Nuit, et composent la première entrée », annonçant ainsi la structure même du ballet.

La 2<sup>e</sup> veille ne commence pas de manière traditionnelle par le récit chanté, mais par un « récit » déclamé ou pantomime, des trois Parques, de la Tristesse et de la Vieillesse, venues « à dessein de marquer le désordre des ténèbres et de la Nuit ». Vénus surgit alors du ciel, « les interrompt et les chasse » (« Fuyez bien loin ennemis de la joie »), « et près avoir chanté elle fait danser des Jeux, les Ris, l'Hymen et le Dieu Comus, qu'elle introduit en leur place ». Les sources musicales sont ici contradictoires. Dans son *Second livre d'airs à quatre parties* de 1655, Cambefort propose pour cette pièce une structure plus complexe que ne le suggère le livret, que semble suivre la copie du ballet réalisée par Philidor en 1690 : pour voix seule (dessus) et basse continue dans la copie de Philidor, le récit de Vénus est ponctué dans le recueil de 1655 par un chœur à 4 parties, qui reprend le premier vers de chaque strophe et chante intégralement la seconde partie du récit (vers 4 - 6). Ce chœur, qui n'est pas explicitement mentionné dans le livret, fut peut-être ajouté au cours des représentations, pour représenter la suite de Vénus, formée par les allégories des Jeux, des Ris, de l'Hymen et de Comus. Il est également possible que Cambefort décidât de développer son récit, initialement pour voix seule, en vue de l'édition de 1655. De telles contradictions entre les livrets, imprimés avant la première (et donc d'éventuels changements), et les sources musicales ne sont pas rares.

Le récit de la Lune (« Moi dont les froideurs sont connues ») introduit la 3<sup>e</sup> veille de manière *a priori* plus classique. L'allégorie cependant est « accompagnée des Estoilles, qui se retirent et la laissent se promenant et admirant les beautés d'Endimion » : comme pour celui de Vénus, ce récit dépasse sa fonction argumentaire, et l'allégorie elle-même, en prenant part à l'action qu'elle introduit, est ici bien plus qu'un simple truchement.

Entorse discrète aux usages, qui donne cependant à ce récit de la Lune, astre complémentaire du Soleil, une importance particulière.

La 4<sup>e</sup> veille s'ouvre par un dialogue du Sommeil et du Silence (« Que j'étais en repos et que je dormais bien »), pour dessus, taille et basse continue. Après le récit de la Nuit et des Heures, il s'agit de la composition vocale la plus développée du ballet, conférant à cette 4<sup>e</sup> et dernière veille peuplée de Songes, à ces dernières heures avant le lever du jour, un relief particulier. Ce genre de récit en dialogue n'était pas une nouveauté, mais allait constituer l'une des grandes caractéristiques des ballets des années 1650 - 1660.

C'est enfin par le récit de l'Aurore (« Depuis que j'ouvre l'Orient ») que s'ouvre le grand ballet final. On l'a dit, ce récit manque dans la copie du ballet réalisée en 1690 par Philidor : c'est donc aux *Airs à quatre parties* de 1655 de Cambefort ou aux versions manuscrites qui, on l'a vu, circulèrent peu après la mort du compositeur sous le nom de Michel Lambert ou de Jean-Baptiste Boesset, qu'il faut recourir.

Jusqu'à-là, les « entrées » instrumentales des ballets royaux, oeuvre collective, étaient habituellement composées par des Violons du roi. Ils étaient choisis selon leurs compétences en matière de composition et de danse — la plupart étaient aussi baladins —, car ils devaient être capables d'« ajuster les airs aux actions, aux mouvemens, et aux passions que l'on doit représenter, parce que les airs sont pour les mouvemens, et non pas les mouvemens pour les airs comme dans les danses ordinaires »<sup>44</sup>. Dans ses copies du *Ballet des Fêtes de Bacchus* (1651) et du *Ballet des Plaisirs* (1655) notamment, réalisées en 1690 et dédiées à Louis XIV<sup>45</sup>, Philidor cite les noms de Mollier, Mazuel et Verpré comme compositeurs des « symphonies » des premiers ballets dansés par le jeune monarque, ouvrant ainsi la voie à Lully :

« Il faut avouer aussi que Mrs Molier, Mazuel, et Verpré qui en composent les symphonies avec Mrs Camfort, Chansi, et Boisset qui estoient pour le vocal avoient déjà aperçu de loin des lumières du bon goût qui n'ont été découvertes entièrement que par l'illustre Mr de Lully. »

Auteur d'un recueil de chansons à danser (Paris, Pierre Ballard, 1640), Louis de Mollier (ca 1615 - 1688) était entré à la Musique du roi en 1644 à la mort de sa protectrice, la comtesse de Soissons, d'abord comme baladin, puis comme luthiste (1646), en survivance de François Richard. Il composa également des airs sérieux, comme en témoignent les *Recueils de vers mis en chant* édités par Bacilly dans les années 1660 - 1680. Le sieur Verpré, dont nous ne savons que très peu de choses, apparaît fréquemment dans les distributions entre 1648 (*Ballet du Dérèglement des passions*<sup>46</sup>) et 1663 (*Les Noces de villages*<sup>47</sup>). Quant à Michel Mazuel (1603 - 1676), apparenté à Jean-Baptiste Poquelin-Molière, il fut membre des Vingt-quatre Violons du roi de 1643 à 1674.

Mollier (souvent orthographié « Molière » dans les livrets, mais qui ne doit donc pas être confondu avec l'auteur dramatique) et Verpré figurent également parmi les danseurs du *Ballet royal de la Nuit* : le premier dansa cinq personnages ; le second, deux. Le nom de Mazuel n'apparaît pas. On ne peut exclure que d'autres musiciens-baladins présents dans la distribution aient pu contribuer à la musique et à la chorégraphie du ballet. Citons par exemple le nom de « Beauchamp », sans doute Pierre de Beauchamp, maître à danser et Violon du roi depuis 1634 au plus tard et futur compositeur des ballets (musique et danse) des *Fâcheux*, comédie de Molière donnée à Vaux-le-Vicomte en 1660 ; Beauchamp dansa dans le *Ballet royal de la Nuit* sept personnages différents. Parmi les musiciens susceptibles d'avoir participé à la composition des entrées et des « pas » du *Ballet royal de la Nuit*, on peut encore mentionner quelques noms, en premier lieu desquels Louis Constantin. Né en 1585, membre des Vingt-quatre Violons depuis 1619, il avait été élu « roi » de la confrérie parisienne des Joueurs d'instruments en 1624, ce qui lui conférait un statut important dans la bande royale, au sein de laquelle il demeura jusqu'à sa mort, en 1657. Les quelques œuvres qui lui sont clairement attribuées<sup>48</sup> témoignent d'un art consommé du contrepoint. Citons encore le violoniste et baladin d'origine italienne Lazzaro Lazzarini, dit Lazzarin, que l'on trouve musicien du Cabinet du roi en 1635 et qui fut « compositeur de la musique instrumentale » jusqu'à sa mort, survenue peu avant ou même durant les représentations du *Ballet royal de la Nuit* : le jour de la dernière représentation, le roi nomma à sa place un certain Giovanni Battista Lulli. Arrivé d'Italie en 1646, placé sous la protection d'Anne-Marie-Louise d'Orléans-Montpensier (la Grande Mademoiselle), « Baptiste », comme on l'appelait alors, s'était rapidement fait connaître par ses talents de baladin et de violoniste. Dans le *Ballet royal de la Nuit*, il dansa cinq figures différentes<sup>49</sup> et fut sans doute à la hauteur de sa réputation. Ce n'est pourtant pas directement comme danseur qu'il fut récompensé : le 16 mars 1653, jour de la dernière représentation du *Ballet royal de la Nuit*, le roi, « sur l'assurance qu'on lui a donné que [...] Baptiste s'était acquise en la composition de la musique », le nommait « compositeur de sa musique instrumentale en lieu de feu Lazzarin »<sup>50</sup>. Comme le souligne Jérôme de La Gorce, ce brevet confirme « le fait qu'à cette époque, Lully était bien compositeur, mais d'après les termes utilisés, il n'aurait pas encore eu l'occasion de faire entendre sa musique au jeune Louis XIV »<sup>51</sup>. Les aptitudes de baladin et de compositeur de musique de ballet étant liées, il est donc probable qu'il ait participé à la composition des entrées instrumentales du *Ballet royal de la Nuit* : la date et la nature du brevet royal n'étaient sans doute pas le fruit du hasard, et le Florentin devait dès lors rapidement s'imposer comme seul compositeur de la musique instrumentale des ballets royaux.

## Les interprètes

Si le livret fournit le nom de tous les gentilshommes, amateurs et baladins professionnels qui ont dansé dans le *Ballet royal de la Nuit*, aucune source ne précise de noms d'interprètes de la musique, ni pour les récits<sup>52</sup>, ni pour les entrées instrumentales. Les récits vocaux et les chœurs furent probablement confiés aux pages et chantres de la Musique de la Chambre du roi — qui jusque-là chantaient à la fois les personnages masculins et féminins —, ou à ces voix féminines invitées de plus en plus fréquemment à se produire auprès des chantres officiers. Quatre chanteuses déjà étaient célèbres. Anne Chabanceau de La Barre (1628 - 1688), qui avait fait des débuts remarquables dans *L'Orfeo* de Rossi en 1647, était partie en 1652 pour la Suède, à l'invitation de la reine Christine ; elle ne revint en France qu'en 1654, et ne peut donc pas avoir chanté dans le *Ballet royal de la Nuit*.

Mais peut-être entendit-on M<sup>lle</sup> de Saint-Christophe (ca 1625 - après 1682), qui chantait à la cour depuis 1645 environ ; Hilaire Dupuy (1625 - 1709), belle-sœur du futur maître de la Musique de la Chambre Michel Lambert et qui, pensionnée par la Grande Mademoiselle, s'y produisit dès 1651 ; ou encore Anne Fontaux de Sercamanan (Sercamanan), qui à partir de 1656 au plus tard réjouit la cour de sa beauté et des charmes de sa voix<sup>53</sup>.

La musique instrumentale, quant à elle, était traditionnellement confiée à la « grande bande » des Vingt-quatre Violons de la Chambre. Habituellement répartis selon cinq registres caractéristiques (dessus, haute-contre, taille, quinte et basse de violon) qui conditionnent également l'écriture particulière de leur répertoire, les Vingt-quatre Violons, « qui servent quand le Roy leur commande : comme quand on danse un ballet, etc. »<sup>54</sup>, étaient le plus souvent placés sur un échafaud construit en marge de l'espace chorégraphique<sup>55</sup>. Mais le *Ballet royal de la Nuit* fut peut-être aussi l'un des premiers grands événements auxquels participèrent les Petits Violons. Attachée au Cabinet du roi et donc à la sphère la plus privée du souverain, cette formation était née vers 1648<sup>56</sup>. Initialement composée d'une dizaine de violons — selon les mêmes registres que la grande bande —, cette « petite bande » devait voir ses effectifs rapidement s'étoffer à vingt et un en moyenne, soutenus par des hautbois et des bassons issus de l'Écurie. Selon les *États de la France*, ils jouaient « ordinairement dans tous les divertissemens de Sa Majesté, tels que sont les Sérénades, Bals, Balets, Comédies, Opera, Apartemens, et autres Concerts particuliers qui se font tant au souper du Roy, que dans toutes les fêtes magnifiques qui se donnent, ou sur l'eau, ou dans les jardins des Maisons Royales ». On ne sait pas si, lors des ballets, les Petits Violons supplantaient les Vingt-quatre, si les deux bandes se joignaient ou encore jouaient en alternance durant le spectacle, souvent très long. Il est amusant de remarquer que parmi les plus jeunes danseurs du *Ballet royal de la Nuit* figuraient des enfants de violonistes des deux bandes : deux Charlot (« Charlot l'aisné »<sup>57</sup> et « le petit Charlot »<sup>58</sup>), sans doute parents de Claude et Prosper Charlot, respectivement membres des Vingt-quatre Violons depuis 1635 et Petit Violon depuis 1651 ; « le petit Chaudron »<sup>59</sup>, probablement apparenté à Guillaume Chaudron, qui fut membre des Vingt-quatre de 1631 à 1674 ; ou encore « le petit du Manoir »<sup>60</sup>, qui désigne peut-être le fils de Guillaume Dumanoir (1615 - 1697), l'un des Vingt-quatre de 1639 à 1654 avant d'être nommé par Louis XIV, le 4 janvier 1655, « 25<sup>e</sup> » Violon, « pour faire concerter la bande ». Selon les besoins musicaux ou scéniques du ballet, d'autres membres de la Musique du roi pouvaient s'adjoindre au noyau constitué par les Violons et les chanteurs de la Musique de la Chambre, et notamment les douze « Violons, hautbois, saqueboutes et cornets » de l'Écurie, dont les musiciens étaient eux-mêmes polyvalents. Alors que les Violons étaient généralement cantonnés sur leur échafaud, les autres instruments, notamment ceux à vent ou à percussion, pouvaient être intégrés à l'action et intervenir dans l'espace chorégraphique aux côtés des personnages qu'ils accompagnaient. Dans le *Ballet royal de la Nuit*, on trouve ainsi mentionnés quelques instruments de scène : des flûtes et musettes (1<sup>re</sup> veille, 5<sup>e</sup> entrée) ; ou des percussions (des « Bassins d'airain, Timballes et Tambours de Biscayes » dans la 5<sup>e</sup> entrée de la 3<sup>e</sup> veille ; des enclumes dans la 9<sup>e</sup> entrée de la 4<sup>e</sup> veille).

On l'a dit, le succès, mais aussi l'impact du *Ballet royal de la Nuit* furent immenses. En 1682, Claude-François Ménéstrier, grand amateur de ballets et théoricien du genre, garderait encore le souvenir ébloui du spectacle, se demandant « si jamais nôtre Théâtre représentera rien d'aussi accompli en matière de Ballet »<sup>61</sup>. Cette même année Louis XIV, qui avait cessé de danser dans des ballets en 1670 — sa politique et sa puissance, désormais affirmées, n'avaient plus besoin d'être ainsi représentées —, installait la cour et le gouvernement à Versailles.

Dans ce palais tout entier dédié à sa gloire et à celle de l'Apollon solaire, protecteur des arts, pouvait s'épanouir l'étape ultime de cette mythologie royale que le *Ballet royal de la Nuit* avait initiée, près de trente ans plus tôt.

En même temps cependant, le Soleil, alors à son zénith, amorçait déjà son déclin...

## Notes

<sup>1</sup> *Ballet royal de la Nuit. Divisé en 4 Parties ou 4 Veilles. Et dansé par sa Majesté le 23. Février 1653*, Paris, Robert Ballard, 1653, p. 66 (dernière entrée, «Le Roy, représentant le Soleil levant»).

<sup>2</sup> *Gazette*, 1<sup>er</sup> mars 1653, p. 222-223.

<sup>3</sup> Voir Jérôme de La Gorce, *Jean-Baptiste Lully*, Paris, Fayard, 2002, p. 61.

<sup>4</sup> Les danseurs, parmi lesquels un certain Jean-Baptiste Lully, furent sollicités en novembre, au plus tard en décembre : voir Jérôme de La Gorce, *op. cit.*, p. 57.

<sup>5</sup> Claude-François Ménéstrier, *Des ballets anciens et modernes selon les règles du théâtre*, Paris, René Guignard, 1682, p. 176 - 177.

<sup>6</sup> De Lorge figure parmi les danseurs du ballet. Dans l'*État de la France de 1657*, il est dit « inventeur des masques comme ceux de Venise, fournissant ceux de la Garderobe du Roy, Ingénieur, pour les balets de sa Majesté » : voir *États de la France (1644 - 1789) : la Musique : les institutions et les hommes*, éd. Érik Kocévar, *Recherches sur la Musique française classique*, xxx (1999 - 2000), Paris, Picard (coll. « La vie musicale en France sous les rois Bourbons »), 2003, p. 95.

<sup>7</sup> Ils pourraient également être dus aux peintres et dessinateurs Henri de Beaubrun, Louis Van der Bruggen, dit Hans, ou encore Nicolas Du Moustier : voir Marie-Françoise Christout, *Le ballet de cour de Louis XIV (1643-1672) : Mises en scène*, Paris, Picard, 2005 (2<sup>e</sup> éd.), p. 68. Tout comme Isaac de Lorge, tous trois dansaient dans le ballet.

<sup>8</sup> *Gazette*, 1<sup>er</sup> mars 1653, p. 223.

<sup>9</sup> Jean Loret, *La Muze historique, ou recueil des lettres en vers contenant les nouvelles du temps [ ... ]*, 1653, éd. Jules Ravenel et Edmond-Valentin

de La Pelouze, t. I (1650 - 1654), Paris, P. Jannet, 1857, p. 346 - 347 (lettre IX, du 1<sup>er</sup> mars).

<sup>10</sup> *Ibid.*, p. 348 (lettre X, du 8 mars).

<sup>11</sup> *Ibid.*, p. 353 (lettre XII, du 22 mars).

<sup>12</sup> Voir notamment les derniers grands ballets du règne : le *Ballet de la Marine* et le *Ballet des Triomphes* (1635), ou encore le *Ballet de la Prospérité des armes de la France* (1641).

<sup>13</sup> Voir l'index chronologique établie par Marie-Françoise Christout, *op. cit.*, p. 265 sqq.

<sup>14</sup> *Ballet du Déréglement des passions de l'interest, de l'amour et de la gloire*, [ Paris, s.n., 1648 ] [ exemplaire consulté : BnF-Tolbiac, 8° Yf 1074 ]. La musique, à l'exception des récits chantés, en a été copiée en 1690 par André Danican Philidor : BnF-Musique, Rés. F 499 (le ballet y est daté par erreur de 1652).

<sup>15</sup> Nicolas (?) de Saint-Hubert, *La Manière de composer et faire réussir les ballets*, Paris, François Targa, 1641, repr. Genève, Minko, 1993, p. 1 - 2.

<sup>16</sup> François de La Mothe Le Vayer, *De l'Instruction de M<sup>se</sup> le Dauphin*, Paris, Sébastien Cramoisy, 1640, « De la Danse » ; cité par Emmanuel Bury, « L'éducation du roi : l'héritage antique », *Le prince et la musique : les passions musicales de Louis XIV*, éd. Jean Duron, Wavre, Mardaga (coll. « Études du centre de musique baroque de Versailles »), p. 68.

<sup>17</sup> Voir Emmanuel Bury, *art. cit.*, p. 47. Il fut remplacé par Jean Regnault, qui figure parmi les danseurs du *Ballet royal de la Nuit*.

<sup>18</sup> Sur la relation de Louis XIV à la danse, sa formation, ses capacités, voir notamment Rebecca Harris-Warrick, « Louis XIV et la danse », *Le prince et la musique : les passions musicales de Louis XIV*, *op. cit.*, p. 117 - 136 ; Philippe Beaussant, *Louis XIV artiste*, Paris, Payot, 199, p. 22 - 28.

<sup>19</sup> Préface du *Ballet de Cassandre*, « Mascarade en forme de ballet dansé par le roy au palais-Cardinal le 26 février 1651 » paru dans la *Gazette*, 1651, n° 27, p. 221 - 232 ; rééd. dans Paul Lacroix, *Ballets et mascarades de cour de Henri III à Louis XIV (1581 - 1652)*, Genève, J. Gay, 1968 - 1870, repr. Genève, Slatkine, 1968, t. VI, p. 267 sqq.

<sup>20</sup> *Ballet du Roy, des Festes de Bacchus. Dansé au Palais Royal le 2. & le 4. jour de may 1651*, Paris, Robert Ballard, 1651 ; un précieux exemplaire conservé à la BnF- Tolbiac, Rés. PD 74 ( 4 ), est augmenté de dessins aquarellés de costumes, peut-être attribuables au peintre et dessinateur Henri de Beaubrun (1603 - 1677) : voir Marie-Françoise Christout, *op. cit.*, p. 63, 268. Il était également prévu que le roi dansât également une Coquette, dans une entrée finalement supprimée. La musique instrumentale est conservée, de manière incomplète (17 entrées seulement) : BnF-Musique, Rés. F 498.

<sup>21</sup> En 1641, Saint-Hubert (*op. cit.*, p. 5) distinguait déjà les différentes catégories de ballets par leur taille ; le « ballet royal », bien sûr, tient le premier rang : « Un grand Ballet que nous appelons un Ballet Royal est ordinairement de trente entrées ».

<sup>22</sup> Voir Anne Surgers, « “Ou le theatre pris pour coeleste Theatre” : scénographie et séance d'obligeante humeur dans la grande salle du Louvre », *Les Fées des forêts de Saint-Germain, 1625 : un ballet royal de « Bouffonesque humeur »*, éd. Thomas Leconte, Turnhout, Brepols (coll. « Épitome musical »), 2012, p. 147 - 150.

<sup>23</sup> *Mercurie françois*, t. IV, 1615, p. 7.

<sup>24</sup> Voir Anne Surgers, *art. cit.*, p. 149.

<sup>25</sup> Voir Marie-Françoise Christout, *op. cit.*, p. 68-74, 269.

<sup>26</sup> *Ballet royal de la Nuit. Divisé en quatre Parties ou quatre Veilles. Et dansé par sa Majesté le 23. Février 1653*, Paris, Robert Ballard, 1653 [ exemplaire consulté : BnF- Tolbiac, Rés. Yf 1212 ]. Le livret figure également dans les *Œuvres de Monsieur de Bensserade, Seconde partie*, Paris, Charles de Sercy, 1697, p. 14 - 71.

<sup>27</sup> Paris, Bibliothèque de l'Institut, Ms. 1004 in-fol. ( 119 dessins ) ; Rothschild Collection, Waddesdon Manor, Aylesbury, Grande-Bretagne ( 129 dessins, dans un superbe album de 394 pages relié aux armes de Louis Hesselin ). Voir aussi Marie-Françoise Christout, *op. cit.*, p. 68. Ces dessins ont été pour la plupart reproduits et analysés dans un récent ouvrage sur le ballet : *Le Ballet royal de la Nuit*, éd. Jennifer Thorpe & Michael Burden, Hillsdale, Pendragon Press, 2010.

<sup>28</sup> *Ballet royal de la Nuit divisé en quatre parties ou quatre veilles, dansé par sa Majesté le 23e février 1653 / recueilly par Philidor l'ainé en 1690*, BnF-Musique, Rés. F 501.

<sup>29</sup> Philidor a laissé à la place deux pages vides.

<sup>30</sup> Pour une description physique de ce recueil, voir Laurent Guillo, *Pierre I Ballard et Robert III Ballard, Imprimeurs du roy pour la musique (1599 - 1673)*, [ Sprimont ], Mardaga (coll. « Études du Centre de musique baroque de Versailles »), 2003, vol. 2, p. 454 - 455 (1655 - I).

<sup>31</sup> Les citations de cette section proviennent essentiellement du livret du ballet ( Paris, Robert Ballard, 1653 : voir note 26 ) et de son « Avant-propos ».

<sup>32</sup> On y trouve les Génies de l'Honneur, de la Grâce, de l'Amour, de la Valeur, de la Victoire, de la Faveur, de la Renommée, de la Magnificence, de la Constance, de la Prudence, de la Fidélité, de la Paix, de la Justice, de la Tempérance, de la Science, de la Clémence, de l'Éloquence, du Secret, de la Courtoisie, de la Vigilance, de la Gloire.

<sup>33</sup> Sur la formation du « goût délicat » du jeune roi, voir Anne-Madeleine Goulet, « Louis XIV et l'esthétique galante : la formation du goût délicat », *Le prince et la musique : les passions musicales de Louis XIV*, *op. cit.*, p. 89 - 104.

<sup>34</sup> Sur ce compositeur, voir Henry Prunières, « Jean de Cambefort, surintendant de la musique du roi ( ... - 1661 ) », *L'Année musicale*, II ( 1912 ), p. 205 - 226.

<sup>35</sup> Paris, Archives nationales, Minutier central, XLV, 181, 17 novembre 1643.

<sup>36</sup> Paris, Archives nationales, Minutier central, XVI, 387, 21 juillet 1651 ( acte découvert par Frédéric Michel, que nous remercions vivement pour nous avoir permis de le signaler ).

- <sup>37</sup> Paris, Archives nationales, Minutier central, XCVI, 50, 11 mai 1648 ; acte transcrit par Catherine Massip, *La vie des musiciens de Paris au temps de Mazarin (1643 - 1661)*, Paris, Picard, 1976, p. 150 - 151. On trouvera dans cet ouvrage (p. 140 - 141) un relevé des principaux mouvements de charges au sein de la Musique de la Chambre du roi entre 1643 et 1661, qui fournit donc un état assez précis du corps au temps du *Ballet royal de la Nuit*.
- <sup>38</sup> Paris, Archives nationales, Minutier central, XVI, 387, 22 juillet 1651 (acte également découvert par Frédéric Michel).
- <sup>39</sup> Après un éphémère retour en grâce, à l'occasion du sacre de Louis XIV (1654), il se retira définitivement de la cour. Sur ce compositeur, voir Michel Le Moël, « Paul Auget, surintendant de la Musique du roi (1592 - 1660) », *Recherches sur la Musique française classique*, VIII (1968), p. 6 - 13.
- <sup>40</sup> C'est le cas du récit « Depuis que j'ouvre l'orient », dans le *Recueil des plus beaux vers qui ont été mis en chant, 1<sup>re</sup> partie*, Paris, Charles de Sercy, 1661 (« Récit de l'Aurore. Mr Lambert »). Bien qu'il se fût dit « chanter ordinaire de la Chambre du Roy » dès 1645 et qu'il dansât plusieurs figures dans le *Ballet royal de la Nuit* (un Marchand et un Estropié dans la 1<sup>re</sup> veille, Pelée dans la 2<sup>e</sup> et un Forgeron dans la 4<sup>e</sup>), Lambert n'obtint de charge officielle à la cour qu'en 1661, date à laquelle il devint Maître de la Musique de la Chambre, en remplacement de Jean de Cambefort, décédé peu avant. C'est peut-être là l'origine de la confusion.
- <sup>41</sup> Notamment : BnF-Musique, Rés. Vma ms. 854, p. 207 (« Moi dont les froideurs sont connues ») et 208 (Depuis que j'ouvre l'orient »). Le premier récit est également attribué à Jean-Baptiste Boesset dans la *Suite de la première partie du Recueil des plus beaux vers qui ont été mis en chant*, Paris, Charles de Sercy, 1661 (texte seul). Signalons enfin que les textes des trois autres pièces vocales du ballet (« Languissante clarté », « Fuyez bien loin » et « Que j'étais en repos ») ont été également réédités par Bertrand de Bacilly dans les *Recueils de vers mis en chant*, sous le nom de Cambefort pour les deux premiers (respectivement : *Recueil des plus beaux vers qui ont été mis en chant, 1<sup>re</sup> partie*, Paris, Charles de Sercy, 1661, et *Recueil des plus beaux vers qui ont été mis en chant, Seconde et nouvelle partie*, Paris, Robert Ballard, Pierre Bienfait, et l'auteur, 1668), mais de manière anonyme pour le troisième (*Suite de la seconde partie des plus beaux vers mis en chant*, [Paris, pour Robert Ballard, 1668]).
- <sup>42</sup> Cité par Henry Prunières, *art. cit.*, p. 214.
- <sup>43</sup> Claude-François Ménéstrier, *op. cit.*, p. 260.
- <sup>44</sup> Claude-François Ménéstrier, *op. cit.*, p. 205-206.
- <sup>45</sup> BnF-Musique, Rés. F 498 et Rés. F 506, respectivement.
- <sup>46</sup> Voir note 14.
- <sup>47</sup> *Les Nopces de village. Mascarade ridicule. Dansé par sa Majesté à son Chateau de Vincennes*, Paris, Robert Ballard, 1663.
- <sup>48</sup> Voir notamment : *La Paci que de Mr Constantin en 1636*, BnF-Musique, Rés. F 494, 3<sup>e</sup> section, p. 32 - 36 ; plusieurs pièces dans le manuscrit de suites instrumentales conservé à Uppsala : voir *Seventeenth-Century Instrumental Dance Music in Uppsala University Library Instr. mus. hs 409*, éd. Jaroslav J. S. Mráček, Stockholm, Reimers, 1976.
- <sup>49</sup> Un Berger (1<sup>re</sup> veille, 5<sup>e</sup> entrée), un Soldat (1<sup>re</sup> veille, 12<sup>e</sup> entrée), un Gueux de la Cour des Miracles (1<sup>re</sup> veille, 14<sup>e</sup> entrée), une Grâce dans la « première entrée » du « ballet en ballet » représentant les noces de étis (2<sup>e</sup> veille, 5<sup>e</sup> entrée), et en n Sosie, dans la « comédie muette d'Amphitryon » (2<sup>e</sup> veille, 6<sup>e</sup> entrée).
- <sup>50</sup> Brevet retranscrit et commenté par Jérôme de La Gorce, *op. cit.*, p. 62 - 63.
- <sup>51</sup> *Ibid.*, p. 62.
- <sup>52</sup> Les distributions vocales ne sont généralement pas précisées dans les livrets de ballets avant 1655.
- <sup>53</sup> Sur ces chanteuses, voir Marcelle Benoit (dir.), *Dictionnaire de la musique en France aux XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles*, Paris, Fayard, 1992, p. 256 (Dupuy), 375 (Chabanceau de La Barre), 626 (Saint-Christophe), 639 - 640 (Sercamanan). Sur Anne Chabanceau de La Barre, voir aussi Lisandro Abadie, « Anne de La Barre (1628 - 1688) : biographie d'une chanteuse de cour », *Revue de Musicologie*, 94/1 (2008), p. 5 - 44.
- <sup>54</sup> Voir *États de la France (1644 - 1789)*, *op. cit.*, p. 99 (1661).
- <sup>55</sup> En 1657, Michel de Marolles recommandait que cet échafaud fût orienté de manière à ce qu'ils pussent « voir commodément les Danseurs, et les Machines, quand il y en a, et que le sujet le requiert, afin d'y ajuster leurs concerts » : Michel de Marolles, *Suitte des Mémoires [...]*, Paris, Antoine de Sommerville, 1657, 9<sup>e</sup> discours, « Du Ballet », p. 170.
- <sup>56</sup> Elle s'éteindra avec Louis XIV, en 1715.
- <sup>57</sup> Un Enfant (1<sup>re</sup> veille, 10<sup>e</sup> entrée).
- <sup>58</sup> Une Lanterne (1<sup>re</sup> veille, 11<sup>e</sup> entrée), un Démon (3<sup>e</sup> veille, 7<sup>e</sup> entrée).
- <sup>59</sup> *Idem.*
- <sup>60</sup> *Idem.*
- <sup>61</sup> Claude-François Ménéstrier, *op. cit.* p. 176.