**LIRE ENTRE LES LIGNES.**

**Le *Discours au vray du ballet dansé par le Roy* et l’habit de flammes de Louis XIII**

*Cet article cherche à mettre en lumière les différentes significations que revêtit le personnage de démon du feu dansé par le roi dans le* Ballet de la délivrance de Renaud*, le 29 janvier 1617, à la veille du coup d’État du 24 avril. Symbole à la fois d’amour et de purification, de colère et de justice punitive, les flammes du costume de Louis XIII annonçaient moins l’exécution prochaine du maréchal d’Ancre qu’elles ne suggéraient un programme de gouvernement absolutiste et volontariste reposant sur une éthique personnelle de modération.*

*This paper explores the different meanings of the king’s persona as a Spirit of Fire in the* Ballet de la Délivrance de Renaud*, which was danced at court on 29 January 1617, on the eve of the coup d’État of 24 April. A symbol both of love and purification, anger and punitive justice, the fiery costume worn by Louis XIII seemed to suggest an absolutist and voluntarist programme of government based on a personal ethics of moderation, rather than herald the imminent execution of the Maréchal d’Ancre.*

Le 29 janvier 1617, dans la grande salle de bal du Louvre, Louis XIII dansait un ballet connu sous le titre de *Ballet de la délivrance de Renaud*. C’était la seconde fois que le jeune roi se produisait en public depuis la déclaration de sa majorité le 2 octobre 1614. La première avait été le 27 novembre 1616. Mais quelle différence entre ce ballet à grand spectacle où il incarnait une figure emblématique des croisades, et l’entrée grotesque de Pantalons à laquelle il avait alors pris part[[1]](#footnote-1) ! À la veille du coup d’État du 24 avril 1617, Louis XIII semblait vouloir manifester sa gloire et sa puissance à grand renfort de jeux de lumière et d’effets spéciaux. Finis les rôles secondaires comiques. Le nouveau ballet s’articulait autour de la révélation éclatante du monarque en majesté dans un pavillon de toile d’or.

Le sujet retenu était connu : c’étaient les amours d’Armide et de Renaud, tirés des chants xiv, xv et xvi de la *Jérusalem délivrée* du Tasse. Le roi lui-même l’avait choisi, semble-t-il, entre tous les sujets proposés par Etienne Durand, le poète de Marie de Médicis chargé de l’invention du ballet[[2]](#footnote-2). Les raisons de ce choix sont restées obscures. S’agissait-il, comme y encourageait l’*Allégorie* publiée à la suite du texte dans l’édition ferraraise de 1581[[3]](#footnote-3), de mettre en scène un choix moral, en l’occurrence celui d’un sacrifice de l’amour au profit de la gloire ? Ou s’agissait-il au contraire, comme le laisse entendre le *Discours au vray du ballet dansé par le Roy* rédigé par Durand, de mettre en scène une situation politique et d’anticiper sur l’émancipation imminente de Louis XIII, sa prise du pouvoir personnel et sa mise à l’écart de sa mère, Marie de Médicis, qui se refusait à lâcher les rênes du pouvoir ? Le sujet invitait à vrai dire à une lecture analogique de la fable : Renaud-Louis, aidé de fidèles soldats, se libérait de l’emprise d’une femme (Marie ?), dont le pouvoir était synonyme de désordre. Les « prophetiques plaisirs » évoqués dans la dédicace au roi du *Discours au vray* n’auraient été autres que la préfiguration de l’assassinat de Concini[[4]](#footnote-4).

Certes. Mais n’oublions pas que le *Discours au vray* est, comme son nom l’indique, une relation publiée après la représentation et non un de ces livrets-programmes distribués le jour même. Qui plus est, la composition du *Discours* semble avoir été postérieure aux événements mêmes du 24 avril[[5]](#footnote-5), ce qui donnait à son auteur l’avantage d’une position de recul. D’autre part, rappelons que c’est Durand lui-même qui place les motivations supposées du roi au cœur du choix du sujet et confère ainsi au ballet son allure de programme politique. En fait, plus encore qu’à une lecture analogique de la fable (c’était du reste le duc de Luynes, et non Louis XIII, qui représentait le personnage éponyme sur scène), c’est à une interprétation des rôles dansés par le roi et à leur articulation qu’invitait le commentaire du *Discours au vray*. Comment pouvait-on être à la fois démon du feu et Godefroy de Bouillon, monstre au service d’une magicienne et chef des chevaliers de la Terre sainte ? La réponse de Durand ne faisait pas l’économie de l’assassinat de Concini. Bien au contraire. Mais c’était moins pour anticiper sur le coup d’État que pour le justifier par l’énoncé des vertus et des pouvoirs du monarque.

\*\*\*

Le premier rôle dansé par Louis XIII dans le ballet du 29 janvier 1617 fut celui d’un démon du feu[[6]](#footnote-6), chargé par Armide, avec douze autres de ses compagnons, de garder et de divertir Renaud, qui paraissait couché dans une grotte au milieu des fleurs. Ce rôle que le jeune roi avait lui-même choisi peut nous paraître secondaire[[7]](#footnote-7), voire extérieur à l’action principale, mais il est clair que son symbolisme le plaçait pour les contemporains au cœur même de la signification de l’œuvre. Selon Durand, en effet,

Ce ne fut pas sans choix ny raison que le Roy voulut representer icy le Demon du feu & se couurir de flames comme il est pourtraict en la seconde planche, car outre que sa Majesté voulut faire voir à la Reyne sa femme, quelque representation des feux qu’il sentoit pour elle, il se vestit encores de la sorte a desseing de tesmoigner sa bonté a ses sujets, sa puissance a ses ennemis, & sa Majesté aux estrangers, il sçauoit bien, que c’est le propre du feu d’épurer les corps impurs & de reünir les choses Homogenées & semblables, separant l’or & l’argent de toute autre matiere moins noble & moins riche, comme c’est le principal desir de sa Majesté, d e r’apeler tous ses sujets a leur deuoir, & les purger de tous pretextes de desobeissance. Il scauoit bien dis-je que le feu court apres la matiere combustible, & ne consomme rien en son lieu naturel, ains sert a l’entretien des creatures inferieures & donne contentement a ceux qui le voyent d’vne distance proportionnée de mesme que sa Majesté destruict facillement ceux qui l’outragent, & n’employe son authorité qu’a la conseruation de ses peuples, ou l’agrandissement de ceux qui l’aprochent, auec le respec qui luy est deu : Bref il cognoissoit que le feu est le plus esleué de tous les Elemens, comme luy le plus grand de tous les hommes, que le feu ne peut estre enfermé, ny borné, que de ses bornes naturelles. Comme luy ne peut estre limité que par la puissance diuine & sa propre volonté. Et que les esprits qui sont les plus proches de Dieu entre les Hierarchies cœlestes, estant appellez Seraphins, qui signifient feu eschauffant. Il doit aussi affecter vne qualité si agreable à Dieu mesme, comme estant le plus proche & le plus aymé de luy parmy les hommes.

C’est pour toutes ses raisons qu’il se voulut couurir de flammes, & ses flammes estoyent esmaillées & faites auec vn tel artifice, que le feu mesmes se rendoit plus esclatant par elles, lors que les rayons des flambeaux innombrables de la salle estoyent adressez dessus, & que ceux qui les regardoyent en reçeuoyent la reflexion. Son masque & sa coiffure estoyent de mesme composition que son habit, & n’eust esté la douceur extresme de ses actions on eust creu que deslors sa Majesté s’estoit couuerte de feu pour consommer ses ennemis[[8]](#footnote-8).

Le monarque aurait tiré parti des multiples significations du feu, telles qu’elles pouvaient se décliner dans les traités contemporains[[9]](#footnote-9), pour faire de son rôle et de l’habit de ce rôle non seulement une façon de filer la métaphore galante des feux de l’amour[[10]](#footnote-10), mais aussi et surtout l’occasion d’évoquer le pouvoir purificateur et destructeur du feu de la colère royale, avant de mettre en évidence, dans un éblouissement de lumière, la majesté quasi divine du monarque. Chacune de ces significations était une proclamation d’une manière d’être, de sentir ou d’agir du monarque qui le rapprochait d’un idéal de gouvernement.

Par opposition à Renaud, captif des charmes d’Armide, que l’on voyait sur scène, alangui et comme féminisé par son abandon aux plaisirs de l’amour, en tant que démon du feu, Louis incarnait, lui, un être dont on disait qu’il brûlait « les corps impurs »[[11]](#footnote-11), à commencer par ses propres passions et désirs. Contrairement aux vers pour son personnage, qui mettaient conventionnellement l’accent sur la nature dévorante du sentiment[[12]](#footnote-12), la fiction soulignait par antithèse la retenue passionnelle du roi, dont le cœur était dit ailleurs « abhore[r] le vice »[[13]](#footnote-13) ou dont une « force sublime [...] fais[ait] moderer [l]es desirs »[[14]](#footnote-14). Durand insistait, lui aussi, sur cette dimension morale de la *persona* royale pour rappeler dans son commentaire que

[l]e Roy mesme, qui peut (ce semble) donner plus de licence aux apetits, a fait conoistre a tout le monde, qu’il n’estimoit aucune volupté loüable que celle qui naissoit de la vertu[[15]](#footnote-15).

Aussi était-ce d’une flamme pudique, débarrassée de toute impureté sensuelle, que le jeune roi voulait brûler pour Anne d’Autriche, que les vers exhortaient à « [p]urge[r] dedans le feu ce que [son époux] [avait] de mortel »[[16]](#footnote-16).

Avec Renaud, à qui ses fantasmes sexuels faisaient oublier ses devoirs de chevalier, le ballet dramatisait les dangers que faisait courir à l’homme, comme à l’État, le dérèglement passionnel[[17]](#footnote-17). Avec Louis, en revanche, le ballet offrait l’exemple d’une maîtrise de soi émotionnelle qui justifiait pleinement sa position, sous les traits de Godefroy, à la tête de l’armée des croisés dans la révélation finale. C’est que le monarque incarnait un idéal de masculinité qui mettait l’accent autant sur la force héroïque du soldat ou le courage du chasseur (rôle qu’il danserait l’année suivante dans le *Ballet de la folie de Roland*[[18]](#footnote-18)) que sur la mesure montrée dans ses actions par l’homme contrôlant ses passions et ses désirs. En effet, si d’un côté l’honneur et le pouvoir du roi (et des hommes) étaient implicitement basés sur sa puissance sexuelle, passivité et soumission au beau sexe étant perçues comme des signes de dévirilisation, d’un autre côté cette virilité était montrée comme étant contenue dans les bornes d’une modération des pulsions dont le roi se devait, le premier, d’être l’exemple[[19]](#footnote-19). Loin d’être une simple métaphore galante, la flamme dont il brûlait était celle d’un feu purificateur qui rendait l’homme – et le roi – à ses devoirs. Le personnage que jouait Louis était un antidote contre ces monstres à tête de chien, de hibou et de singe qu’invoquait Armide dans sa rage de se voir délaissée et qui marquaient la profondeur de l’abîme dans lequel peut tomber l’homme qui consacre sa vie à la volupté et au plaisir[[20]](#footnote-20). Il était le miroir dans lequel ses sujets découvraient leur propre inadéquation et le modèle qui leur était proposé. Aussi les chevaliers de la terre sainte avaient-ils « le cœur trop magnanime / Pour languir en repos » et d’un commun accord quittaient-ils « les combats dont le Myrte est le prix » pour « l’amour des Lauriers »[[21]](#footnote-21).

Là ne s’arrêtait pas le symbolisme du premier rôle dansé par le monarque dans le ballet. Le commentaire de Durand attirait également l’attention du lecteur sur les propriétés destructrices d’un élément qui servait de métaphore à l’exercice d’une justice punitive. L’actualité récente venait de montrer que le feu royal était capable de détruire facilement ceux qui l’outrageaient et de « consommer ses ennemis », au besoin littéralement[[22]](#footnote-22). Si, au lendemain du coup d’État, le feu renvoyait à un châtiment réel, trois mois plus tôt l’habit de flammes du roi n’extériorisait-il déjà pas le potentiel de violence du pouvoir devant les atteintes toujours possibles à son autorité ? On savait du reste Louis XIII fort jaloux de sa grandeur[[23]](#footnote-23) comme de son autorité[[24]](#footnote-24), et cela depuis son tout jeune âge. De fréquents et souvent violents accès de colère, rapportés par son médecin, l’opposaient à son entourage. Annonciatrices, certes, *a posteriori* du feu destructeur du châtiment, les flammes de l’habit royal n’auraient-elles pas pu tout d’abord être l’indice de ce feu de la colère qui couvait sous le mécontentement que le jeune roi témoignait de plus en plus ouvertement au maréchal d’Ancre depuis l’automne 1616[[25]](#footnote-25) ? La flamme était en effet l’emblème reconnu de la colère. Dans son *Iconologie* de 1636 Jean Baudouin représenta le colérique sous les traits d’un « jeune Homme maigre », au

regard furieux, le Corps tout nud, & l’espée à la main, en action d’en vouloir battre quelqu’un. En l’un de ses costez se voit un Escu, avec une grande flamme au milieu, & en l’autre un Lion irrité qui l’accompagne partout[[26]](#footnote-26).

La colère passait avant tout à l’époque pour chaleur, fougue, impétuosité, comme le montrent la maigreur du corps dévoré par la sécheresse de sa complexion, la flamme arborée sur l’écu, ainsi que l’épée que le personnage tient à la main. Quant au lion qui l’accompagne, il indique, lui, que la colère est aussi le signe d’une force irritée. De la même manière, le satin de soie rouge utilisé pour l’habit du roi pouvait en signifier l’ardeur, tout comme les découpes mobiles de flammes qui l’ornaient et qui dansaient à chacun de ses mouvements en auraient marqué l’emportement.

L’habit de flammes porté par Louis XIII aurait dès lors été une manifestation symbolique de sa colère rentrée, voire un signe de son désir de réparation d’offenses ressenties comme des atteintes à sa dignité, telles que l’étaient justement les actions « grandement impudentes et indiscrètes »[[27]](#footnote-27) du maréchal d’Ancre. On sait que, non content de se couvrir devant son roi, de s’asseoir dans sa chaise au conseil ou de faire mine d’ignorer sa présence, ce dernier avait dépassé les bornes en ce 22 novembre 1616, lorsqu’il était entré dans la galerie du Louvre,

accompagné de plus de cent persones et s’[était] arrest[é] à l’une des fenestres aussi, sans aller vers le Roy, se faisant faire la court a toute teste nue, et si il sçavoit bien que le Roy estoit là, car on le luy avoit dict l’aiant demandé en la chambre. Va aux Tuilleries, aiant le cœur plein de desplaisir[[28]](#footnote-28).

Le jeune roi avait su contenir son déplaisir en public, mais une colère rentrée n’a-t-elle pas tôt fait de se transformer en un ressentiment où l’hostilité le dispute au désir de vengeance[[29]](#footnote-29) ? Ce sentiment s’était apparemment défoulé dans le rêve agité qu’avait fait l’adolescent dans la nuit du 27 novembre 1616 et à la suite duquel il s’était « [e]sveillé à huict en sursault, en cholere, demandant son espée pour combatre Abimelech, et il crioit : *« Ça çà Abimelech »* dont il se prinst à rire »[[30]](#footnote-30). Mais la blessure d’amour-propre n’en était pas moins profonde.

Comprise comme ressentiment d’une atteinte portée à la *dignitas,* la colère royale se rapprochait alors de l’indignation. Pour Hélène Merlin, en effet,

Colère socialement légitime, l’indignation est le sentiment soulevé par un acte jugé *indignus* par celui qui s’en considère la victime parce qu’il atteint sa *dignitas*: la dignité est donc inséparable du sens de la dignité, et le sens de la dignité contient nécessairement la propension à ressentir de l’indignation. Ainsi définie, l’indignation se situe donc à l’intersection de l’individuel et du collectif, du passionnel et du rationnel (il faut en effet conserver sa dignité, donc la restaurer si elle est bafouée)[[31]](#footnote-31).

Parce qu’elle était née du sentiment de l’injure au sens latin *d’iniuria*, cette indignation laissait dès lors planer la possibilité d’un passage à l’acte réparateur qui restaurerait l’adéquation entre cette « image […] de soi et de sa dignité et l’expérience vécue, l’épreuve d’une réalité tout autre »[[32]](#footnote-32). Toutefois, autant qu’un acte de justice proprement dit, que caractériserait une « déperdition passionnelle », un « dépassionnement de la vengeance », la réparation pouvait être un « programme de *compensation* », un « rééquilibrage des souffrances » entre offenseur et offensé, qui s’accomplirait, lui, au niveau des passions[[33]](#footnote-33). C’est bien ainsi, du reste, que, tout en excusant la chaleur juvénile du monarque, Nicolas Pasquier jugerait le procédé adopté le 24 avril :

Car combien que je sçache que cette mort soit de celles qui par la loy devancent les accusations : si est-ce que le vice, en un aage boüillant, prenant sa course legere par la carriere de la puissance, pousse & presse toute violente passion, faisant qu’une colere devient aussi-tost meurtre ; un amour, adultere ou rapt ; une avarice, confiscation : qu’une parole n’est pas plus-tost achevée, que celuy qui est tombé en soupçon, perit ; & celuy qui est calomnié, est perdu[[34]](#footnote-34).

Dans son passage à l’acte, la colère de Louis XIII restait à ses yeux de l’ordre de la vengeance privée. Effet d’un ressentiment pourtant juste, que le roi, maître de ses émotions, avait dissimulé sous un paraître impassible, elle n’en portait pas moins gravement atteinte à la *dignitas* en ce sens que l’acte de justice recherché et peut-être même annoncé avait dégénéré en geste meurtrier.

Quoique susceptible d’entraîner le prince vers des conduites transgressives, la colère royale n’en était pas moins envisagée à l’époque comme un outil de gouvernement, l’accessoire utile d’une justice punitive. « [É]motion de maître »[[35]](#footnote-35), elle était un aspect de la *potestas* royale. Aussi, sur l’arc de la Force et de la Piété érigé pour son entrée solennelle dans Avignon en 1622, au lendemain de la paix de Montpellier, Louis XIII fut-il représenté sous les traits d’un Mars furieux qui brandissait un foudre enflammé et portait

Pour pennache un long comete chevelu d’une flamme sanguine, qui menaçoit de faire ardre les Villes, d’embraser les Citez, & les ensevelir soubs leurs cendres, de faire couler des rivieres de sang, & joncher les campagnes des cadavres de ses ennemis[[36]](#footnote-36).

Feu et sang combinaient dans une même image leurs valeurs métaphoriques et littérales. Nègrepelisse avait bien été incendiée et ses habitants passés au fer de l’épée les 10 et 11 juin précédents[[37]](#footnote-37). Mais ce feu destructeur n’était ni impropre, ni incontrôlé. Mars n’était pas Arès, que disqualifiaient son goût pour la violence et sa sauvagerie, mais un dieu de justice et de châtiment, qui incarnait ce *deus irae* des derniers temps dont le monarque était à la fois l’image et l’instrument.

Qui plus est, la pluie de feu apocalyptique[[38]](#footnote-38) dont étaient menacés les rebelles à l’autorité royale et qui s’abattit véritablement sur eux quelques années plus tard, s’annonçait comme ayant un pouvoir transformateur et régénérateur. Justifié dans son principe, l’incendie ravageur l’était aussi dans ses effets. Tout comme le Père Ménestrier reconnaissait du feu lui-même qu’

[i]l s’attache à tous les corps, il trauaille sur toute sorte de matiere, & transforme en sa substance tout ce qu’il penetre. Ses operations font les miracles de l’art & de la nature[[39]](#footnote-39),

le feu de la colère royale avait la propriété de « r’apeler tous ses sujets a leur deuoir, & les purger de tous pretextes de desobeissance »[[40]](#footnote-40), ressoudant ainsi le corps de l’État. Il était utilisable pour le bien public et servait «  à la conservation de ses peuples »[[41]](#footnote-41). Métaphore de la colère et de la justice royales, l’habit de flammes de Louis XIII annonçait aussi l’harmonie et la cohésion retrouvées d’un royaume purifié de ses impuretés. Quoi d’étonnant alors à ce que cette union de tous autour du monarque trouvât plus tard à se dire dans une autre métaphore ignée, celle des feux de l’amour réciproque du roi et de ses sujets, ce lien ou plutôt « cette chaisne mystique qui maintient toutes les parties du monde politique en leur debuoir »[[42]](#footnote-42) ? Trois urnes en forme de cœurs festonnés d’où sortaient des flammes ornaient ainsi significativement le fronton de l’arc dédié à l’Amour du Peuple, qui accueillit Louis XIII à son retour victorieux dans Paris, en décembre 1628, au lendemain du siège de La Rochelle.

De fait l’habit de flammes porté par le roi était aussi un habit de lumière dont les lames émaillées réfléchissaient la lumière mobile des innombrables flambeaux et bougies éclairant la salle et la renvoyaient aux spectateurs littéralement et figurativement éblouis. De l’aveu même de Durand,

C’est pour toutes ses raisons qu’il se voulut couurir de flammes, & ses flammes estoyent esmaillées & faites auec vn tel artifice, que le feu mesmes [sic] se rendoit plus esclatant par elles, lors que les rayons des flambeaux innombrables de la salle estoyent adressez dessus, & que ceux qui les regardoyent en reçeuoyent la reflexion [[43]](#footnote-43)

Comme le veut Anne Surgers[[44]](#footnote-44), cet habit étincelant était peut-être comme « une épiphanie du corps glorieux » du monarque, dont la *persona* manifestait les liens mystiques qui l’unissaient au divin. En effet, en choisissant de paraître en démon du feu, Louis XIII montrait que comme « le feu est le plus esleué de tous les Elemens », lui-même était « le plus grand de tous les hommes »[[45]](#footnote-45) ; et, d’autre part, que comme « il n’y a rien de toutes les choses sensibles qui symbolise & corresponde plus à la diuinité, que le feu […] parce que c’est le plus noble & le plus pur de tous les elemens », c’était par le feu que l’on représentait la divinité pour autant que l’on puisse « conceuoir & apprehender de la nature & diuine essence »[[46]](#footnote-46). Le feu royal n’était pas que l’expression d’un potentiel de violence : il était aussi l’incarnation d’une puissance suprême qui « exer[çait] son action, non plus que la diuinité que par ses effects »[[47]](#footnote-47) et qui trouvait sa seule limitation dans la puissance divine et sa propre volonté[[48]](#footnote-48). Exploiter scéniquement les propriétés de la lumière, c’était non seulement rappeler que lumière et souveraineté étaient inextricablement liées, comme s’en expliquait Cureau de la Chambre :

[…] on peut dire que comme les Astres sont en quelque maniere les Roys & les Princes de la Nature, ce Cercle immuable de clarté qu’ils portent, est la veritable couronne qui marque leur perpetuelle souueraineté : et que le Soleil qui l’a plus grande & plus parfaite que pas vn autre, se doit appeller justement le Monarque de tous les corps lumineux[[49]](#footnote-49).

C’était aussi révéler l’essence mystique de la royauté française, dont les représentants étaient

les vrays domiciles & tabernacles de Dieu, esquels comme ez premiers principes de leurs Empires, il a empreint un rayon de sa gloire, & puissance supreme, tel toutesfois, que la foiblesse de nos esprits la peut conceuoir [[50]](#footnote-50).

L’explosion de lumière qui accompagnait cette première apparition de Louis XIII sur scène préfigurait alors la révélation finale du monarque dans d’autres jeux de lumière et de réflexion sur le clinquant des habits[[51]](#footnote-51) et l’or du pavillon, qui mettaient comme un point d’orgue à ces tentatives de représentation de « l’irreprésentable gloire royale »[[52]](#footnote-52). Si, entre temps, le monarque avait quitté l’habit de flammes du démon du feu pour celui écarlate, ou rouge cramoisi, du conquérant de la Palestine, c’est que l’accent était dorénavant mis sur la majesté du roi. Ne paraissait-il pas assis, dans une posture hiératique,

sur vn Trosne dans ce pauillon de toille d’or, regardant au dessous de luy, les mesmes Seigneurs de sa Cour qui l’auoyent accompagné en la representation des Demons[[53]](#footnote-53).

Si, pour André Du Chesne, la majestéétait simplement la manifestation d’une grandeur qui servait à entretenir les sujets dans la révérence due au souverain[[54]](#footnote-54), pour Jean Bodin elle était l’équivalent même de la souveraineté : « *Majestas est summa in cives ac subditos legibusque soluta potestas* »[[55]](#footnote-55), *potestas* étant ici à entendre au sens d’*auctoritas*, c’est-à-dire d’autorité ou pouvoir fondé en droit, plutôt que comme *potentia* ou pouvoir de fait[[56]](#footnote-56). En d’autres termes l’expression renvoyait à la « puissance absolue », suprême, unique et indivisible, du monarque, que venait symboliser la canne fleurdelisée en guise de bâton de commandement sur laquelle Louis XIII s’appuyait de la main droite dans une posture dite à l’*imperator*[[57]](#footnote-57).

Toutefois, par opposition au sceptre, qui marquait, lui, la *potestas* du roi, son pouvoir de gouverner et sa légitimité, le bâton ou la canne, qui était à l’origine un insigne militaire, servait surtout à marquer l’exercice de cette *potestas*, c’est-à-dire son aspect performatif, la souveraineté en action en quelque sorte[[58]](#footnote-58). La manière calme dont Louis la tenait à la main manifestait la maîtrise des potentialités de violence symbolisées par sa *persona* première de démon du feu et leur dépassement dans l’exercice d’une autorité sereine et légitime telle qu’elle avait pu s’incarner dans Godefroy de Bouillon, le fondateur du royaume chrétien de Jérusalem[[59]](#footnote-59). Une fois les coupables châtiés ou ramenés dans le devoir, que ce fût sur le plan moral ou politique, Louis XIII était révélé comme « absolument souverain » ; et cette souveraineté se traduisait en un mode effectif de gouvernement dont témoignaient les effets de sens d’un décor architecturé en forme de pyramide. Désormais vêtus à l’identique et sagement « assis de rang »[[60]](#footnote-60) sous lui dans le pavillon d’or, les seigneurs de sa cour se donnaient pour la représentation analogique de la structure hiérarchique du pouvoir et d’une société bien ordonnée dans son obéissance à son souverain. Qui plus est, la dernière figure qu’ils danseraient tous ensemble dans le grand ballet serait, non pas une pyrrhique à l’allure martiale, mais une danse à trois temps, au rythme apaisant, destinée à rendre sensible le message de stabilité et d’autorité souveraine sur lequel s’achevait le divertissement[[61]](#footnote-61). Et cela malgré la violence visuelle de cette dernière formation en fer de lance dirigée vers (contre ?) l’assistance et plus précisément la reine-mère assise sous le dais royal[[62]](#footnote-62).

\*\*\*

Le commentaire de Durand faisait tenir au ballet de la *Délivrance de Renaud* un double discours où la défense et illustration de la monarchie française prenait le pas sur une lecture analogique de la fable du Tasse. Le ballet annonçait moins en définitive la fin prochaine du maréchal d’Ancre et la disgrâce de la reine mère, que même les plus avisés des spectateurs ne surent d’ailleurs reconnaître dans la défaite d’Armide, qu’il ne proposait un programme de gouvernement absolutiste et volontariste qui reposait sur une éthique personnelle de modération et de retenue passionnelles. Plus encore que le personnage de Godefroy de Bouillon, qui ne faisait que « compléter la caractérisation et la manifestation de la monarchie » dans le ballet[[63]](#footnote-63), celui du démon du feu tout couvert de flammes émaillées était au cœur même de la conception louis-treizième du pouvoir.

Marie-Claude Canova-Green

1. Jean Héroard, *Journal*, dir. Madeleine Foisil, Paris, Fayard, 1989, t. 2, p. 2423 (« Luy estant prest dès neuf heures pour danser son balet, qui a esté le premioer balet qu’il a dansé despuis qu’il fust Roy. Descend a unze heures trois quarts en la salle pour le danser. L’entrée estoit de pantalon ; il en estoit »). [↑](#footnote-ref-1)
2. C’est du moins ce qu’affirme Durand dans sa relation du ballet : « [J]e luy dis que vostre Majesté, (Amoureuse des grandes actions) auoit choisi la deliurance de Renault, parmy beaucoup d’autres sujéts que je luy auois presentez » (« Au Roy », *Discours* *au vray du Ballet dansé par le Roy*, in *Ballets pour Louis XIII. Danse et politique à la cour de France (1610-1643)*, éd. Marie-Claude Canova-Green, Toulouse, SLC, 2010, p. 68). [↑](#footnote-ref-2)
3. Le Tasse, « Allegoria », *Gierusalemme liberata*, Ferrare, Vittorio Baldini, 1581, [sig. CC3vo]. [↑](#footnote-ref-3)
4. Voir entre autres Margaret M. McGowan, *L’Art du Ballet de cour en France, 1581-1643*, Paris, Éditions du CNRS, 1963. [↑](#footnote-ref-4)
5. Pour plus de détails sur cette datation, voir Greer Garden, « The *Vers* and *Livret* for *La Délivrance de Renaud* compared and a *terminus ante quam* for the publication of Durand’s *Discours au vray* », in *La Délivrance de Renaud. Ballet dansé par Louis XIII en 1617*, éd. Greer Garden, Turnhout, Brepols/CESR, 2010, pp. 15-25. [↑](#footnote-ref-5)
6. Voir gravure 2 « Demons », dans *Discours au vray*. [↑](#footnote-ref-6)
7. De petits enfants, vêtus à l’identique, avaient représenté les Ardents, ou feux follets, dans le *Ballet de Minerve* en 1615 (« leur habit estoit de satin rouge, recouuert de flamme d’or, & de quantité de clinquant d’or à l’amortissement des lambrequins », *Description du Ballet de Madame sœur aisnée du Roy*, in *Ballets pour Louis XIII*, p. 34). [↑](#footnote-ref-7)
8. *Discours au vray*, p. 71. On nous pardonnera la longue citation. [↑](#footnote-ref-8)
9. Et notamment Blaise de Vigenère, *Traicté sur le feu, et le sel*, Paris, Abel L’Angelier, 1618, p. 27. Rappelons que Vigenère est aussi l’auteur de la première traduction française en prose de la *Jérusalem délivrée* (Paris, Abel L’Angelier, 1595). [↑](#footnote-ref-9)
10. Comme le font de manière explicite les vers pour le personnage du roi insérés dans le livret publié en 1617 par Jean Sara sous le titre *Vers pour le ballet du Roy, representant les Chevaliers de la Terre Saincte. Avec les Aventures de Renault & d’Armide*. [↑](#footnote-ref-10)
11. *Discours au vray*, p. 71. [↑](#footnote-ref-11)
12. Bordier, entre autres, comparait le roi à un phénix dont « [le] corps ne sçauroit estre assez tost consommé » (*Discours au vray*, p. 83). [↑](#footnote-ref-12)
13. *Ballet des Quatre Monarchies Chrestiennes*, in *Ballets pour Louis XIII*, p. 323. [↑](#footnote-ref-13)
14. *Ballet de la Félicité*, in *Ballets pour Louis XIII*, p. 337. [↑](#footnote-ref-14)
15. *Discours au vray*, p. 69. [↑](#footnote-ref-15)
16. *Discours au vray*, p. 83. [↑](#footnote-ref-16)
17. Sur ce ballet, voir Mark Franko, « Jouer avec le feu : la subjectivité du roi dans *La Délivrance de Renaud* », in *La Jérusalem délivrée du Tasse. Poésie, musique, ballet*, éd. Giovanni Careri, Paris, Klincksieck/Musée du Louvre, 1999, pp. 161-171. [↑](#footnote-ref-17)
18. Selon Pierre Boitel, le roi ne « [v]oulut representer un Chasseur [...] que pour faire voir que son bras indomptable a purgé toute la terre du plus horrible monstre qu’elle avorta jamais » – le monstre en question étant bien entendu Concini (Relation tirée de son *Histoire memorable de ce qui s’est passé tant en France, que aux Païs Estrangers* [1620], reproduite dans *Ballets pour Louis XIII*, p. 113). [↑](#footnote-ref-18)
19. Je me permets de renvoyer ici à ma propre étude, « ‘‘Le grand dessein’’ de Louis XIII. L’Arioste, le Tasse et le ballet de cour (1617-1619) », *PFSCL*, 2013, vol. XL., no 79, pp. 323-335. [↑](#footnote-ref-19)
20. Le Tasse, « Allegoria », voir *supra*, note 3. [↑](#footnote-ref-20)
21. *Discours au vray,* p. 97, p. 96. [↑](#footnote-ref-21)
22. *Discours au vray*, p. 71. Léonora Galigaï serait brûlée vive en juillet 1616. [↑](#footnote-ref-22)
23. « Ce prince [...] est d’un naturel du tout porté au bien, mais jaloux extrêmement de sa grandeur » (François de Malherbe, lettre à Peiresc du 17 juillet 1610, in *Œuvres*, éd. Antoine Adam, Paris, Gallimard, 1971, p. 488). [↑](#footnote-ref-23)
24. « Aussy jaloux de son autorité que son père, mais moins bien accoustumé que luy au manque d’obéissance et de respect, il y parut aussy plus sensible et plus difficile à couler et à glisser sur ces sortes de fautes » (Louis de Saint-Simon, *Parallèle des trois premiers rois Bourbons*, Paris, Jean de Bonnot, 1967, p. 74). [↑](#footnote-ref-24)
25. Dépêche de l’ambassadeur vénitien du 25 octobre 1616. Cité dans Berthold Zeller, *Louis XIII, Marie de Médicis, Richelieu ministre : étude nouvelle, d’après les documents florentins et vénitiens,* Paris, Librairie Hachette, 1899, p. 44. [↑](#footnote-ref-25)
26. Jean Baudouin, *Iconologie ou la science des Emblèmes, Devises, etc.* [1636], Amsterdam, Adrian Braakman, 1698, t. 2, p. 334. [↑](#footnote-ref-26)
27. *Relation exacte de tout ce qui s’est passé à la mort du maréchal d’Ancre*, Paris, Hachette, 1853, p. 47. [↑](#footnote-ref-27)
28. Héroard, *Journal*, le 11 novembre 1616, t. 2, p. 2419. [↑](#footnote-ref-28)
29. Sans compter que l’indignation née de l’affront était sans doute exacerbée par la considération du peu de naissance et, à ses yeux, de mérite du favori de sa mère. [↑](#footnote-ref-29)
30. Héroard, *Journal*, le 27 novembre 1616, t. 2, p. 2423. [↑](#footnote-ref-30)
31. Hélène Merlin, « De la colère comme « composé de passions » (Cicéron, Théophile de Viau, Vallès) », in *Colères d’écrivains*, éds Martine Boyer-Weinmann et Jean-Pierre Martin, Nantes, Éditions Cécile Defaut, 2009, pp. 87-119 (pp. 93-94). Cette remarque s’inspire des réflexions de Ramsay McMullen dans *Les Émotions dans l’Histoire ancienne et moderne*, Paris, Belles Lettres, 2004, p. 47. [↑](#footnote-ref-31)
32. Anne-Claude Ambroise-Rendu, Christian Delporte, *L’Indignation. Histoire d’une émotion (XIXe-XXe siècles)*, Paris, Nouveau Monde Éditions, 2008, p. 8. [↑](#footnote-ref-32)
33. Algirdas Julien Greimas, « De la colère », *Du sens, II : Essais sémiotiques*, Paris, Éditions du Seuil, 1983, p. 241, p. 244. [↑](#footnote-ref-33)
34. Nicolas Pasquier, lettre à M. de Montagnes, in *Œuvres*, Amsterdam, aux depens de la compagnie des libraires associez, 1723, t. 2, col. 1282. [↑](#footnote-ref-34)
35. Hélène Merlin, « Sentir, ressentir : émotion privée, langage public », *Littératures classiques*, 2009, no 68 (1), pp. 335-354 *(*p. 340). [↑](#footnote-ref-35)
36. Annibal Gelliot, *La Voye de laict*, *ou le chemin des Heros au Palais de la Gloire. Ouuert à l’entrée triomphante de Louys XIII Roy de France & de Nauarre en la Cité d’Auignon le 16. de Nouembre 1622*, Avignon, J. Bramereau, 1623, p. 206. [↑](#footnote-ref-36)
37. Voir la relation de ces événements donnée dans *Le grand et juste châtiment des rebelles de Negrepelisse mis et taillés en pièces, et leur ville réduite à feu et à sang*, Rouen, Jacques besogne, 1622. [↑](#footnote-ref-37)
38. La référence apocalyptique dans la relation avignonnaise est en effet patente. À la première trompette, une pluie de feu et de grêle, mêlée de sang, tombera du ciel et la troisième partie de la terre sera brûlée (Apocalypse, 8.7). [↑](#footnote-ref-38)
39. Claude-François Ménestrier, *Les Rejoüissances de la paix*, Lyon, Benoît Coral, 1660, p. 17. [↑](#footnote-ref-39)
40. *Discours au vray*, p. 71. [↑](#footnote-ref-40)
41. *Ibidem.* [↑](#footnote-ref-41)
42. Jean-Baptiste Machaud, *Eloges et Discours sur la triomphante Reception du Roy en sa Ville de Paris, apres la Reduction de la Rochelle*, Paris, Pierre Rocolet, 1629, p. 56. [↑](#footnote-ref-42)
43. *Discours au vray*, p. 71. [↑](#footnote-ref-43)
44. Anne Surgers, « Quand les allégories étaient vivantes. Scénographie, salle, décors, costumes du ballet de *La Délivrance de Renaud* », in *La Délivrance de Renaud*, pp. 87-130 (p. 118). [↑](#footnote-ref-44)
45. *Discours au vray*, p. 71. [↑](#footnote-ref-45)
46. *Traicté du feu et du sel*, p. 27. [↑](#footnote-ref-46)
47. *Ibidem.* [↑](#footnote-ref-47)
48. Durand ajoutait : « tout comme le feu lui-même « ne peut estre enfermé, ny borné, que de ses bornes naturelles » (*Discours au vray*, p. 71). [↑](#footnote-ref-48)
49. Marin Cureau de La Chambre, *La Lumière*, Paris, J. d’Allin, 1662, p. 183-84. Cité par Francko, « Jouer avec le feu », p. 169. [↑](#footnote-ref-49)
50. *Le Soleil au signe du Lyon. D’ou quelques paralleles sont tirez avec le tres-Chrestien, tres-Juste, & tres-Victorieux Monarque Louys XIII. Roy de France & de Navarre, en son Entree triomphante dans sa Ville de Lyon*, Lyon, Jean Jullieron, 1623, p. 84. [↑](#footnote-ref-50)
51. « L’esclat des pierreries cacha pour vn temps la majesté des visages, & soudain apres, les visages se faisant conoistre, firent negliger les enrichissements des habits » (*Discours au vray*, p. 81). [↑](#footnote-ref-51)
52. Surgers, « Quand les allégories étaient vivantes », p. 118. [↑](#footnote-ref-52)
53. *Discours au vray*, p. 81. [↑](#footnote-ref-53)
54. André Du Chesne, *Antiquitez et recherches de la grandeur et majesté des Roys de France*, Paris, Jean Petit-Pas, 1609, p. 340. [↑](#footnote-ref-54)
55. Jean Bodin, *De Republica libri sex*, Paris, Jacques Du Puys, 1586, livre I, chap. 8, p. 78. Traduit en français par : « La souveraineté est la puissance absolue et perpétuelle d’une République ». [↑](#footnote-ref-55)
56. C.H. McIlwain, « Sovereignty », in *Constitutionalism and the Changing World* [1939], Cambridge, Cambridge University Press, 1969, p. 26. [↑](#footnote-ref-56)
57. Voir gravure 12 « Godefroy & les chefs de son Armée », dans *Discours au vray*. [↑](#footnote-ref-57)
58. Sur ce sujet, voir Godehard Janzing, « Le pouvoir en main. Le bâton de commandement dans l’image du souverain à l’aube des temps modernes », in *L’Image du roi de François Ier à Louis XIV*, éd. Nicole Hochner et Thomas Gaehtgens, Paris, Éditions de la Maison des Sciences de l’Homme, 2006, p. 245-280. [↑](#footnote-ref-58)
59. Notre analyse rejoint ici celle de Giovanni Careri, pour qui le passage au rôle de Godefroy à la fin du ballet donnerait à voir la maîtrise de cette force royale, en tant que potentialité et capacité de force incontrôlée, et sa transformation en autorité juste et légitime, gage de retenue pour l’avenir (*Gestes d’amour et de guerre : « La Jérusalem délivrée », images et affects (XVIe-XVIIIe siècles)*, Paris, Éditions de l’EHESS, 2005, p. 205). [↑](#footnote-ref-59)
60. *Relation du grand ballet du Roy, dancé en la salle du Louvre*, in *Ballets pour Louis XIII*, p. 136. [↑](#footnote-ref-60)
61. Remarque faite par Kate van Orden, *Music, Discipline and Arms in Early Modern France*, Chicago & Londres, Chicago University Press, 2005p. 119. [↑](#footnote-ref-61)
62. Voir gravure 13 « Grand Ballet », dans *Discours au vray*. [↑](#footnote-ref-62)
63. Anne Surgers, « Quand les allégories étaient vivantes », p. 119. [↑](#footnote-ref-63)