

Horizons philosophiques

Le ballet de cour et Louis XIV

Akiko Koana

Raisonner la musique
Volume 16, Number 1, automne 2005

URI: id.erudit.org/iderudit/801308ar
<https://doi.org/10.7202/801308ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Collège Édouard-Montpetit

ISSN 1181-9227 (print)
1920-2954 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Koana, A. (2005). Le ballet de cour et Louis XIV. *Horizons philosophiques*, 16(1), 101–111. <https://doi.org/10.7202/801308ar>

Tous droits réservés © Collège Édouard-Montpetit, 2006

This document is protected by copyright law. Use of the services of Érudit (including reproduction) is subject to its terms and conditions, which can be viewed online. [<https://apropos.erudit.org/en/users/policy-on-use/>]

érudit

This article is disseminated and preserved by Érudit.

Érudit is a non-profit inter-university consortium of the Université de Montréal, Université Laval, and the Université du Québec à Montréal. Its mission is to promote and disseminate research. www.erudit.org

Le ballet de cour et Louis XIV

Introduction

Il est bien connu que Louis XIV était un roi qui aimait fort la danse. On évoque souvent le roi jouant le rôle du soleil levant dans le *Ballet de la Nuit*. C'est peut-être le rôle du roi danseur le plus cité. On peut comprendre aisément cette célébrité. Le soleil symbolise en effet la dignité du roi dans la monarchie absolue. C'est principalement sur ce rôle que l'on s'appuie généralement pour expliquer la fonction politique du ballet de cour sous Louis XIV.

Il faut toutefois remarquer que le roi ne joua pas seulement les rôles du soleil ou d'Apollon mais bien d'autres encore qui, au premier abord, ne semblent pas conformes à la dignité d'un roi. C'est ainsi qu'il interpréta par exemple une Heure dans le premier acte¹ du *Ballet de la Nuit*, un des Jeux dans le second, un ardent et un curieux dans le troisième et un furieux dans le quatrième.

Il y a encore une chose qu'il ne faut pas oublier lorsqu'on aborde le rôle du ballet de cour dans la politique de Louis XIV. C'est que celui-ci arrêta délibérément de danser. Le dernier ballet de cour dans lequel le roi dansa est celui intitulé *Les Amants magnifiques* donné en 1670. Cette date marque ainsi la mort du ballet de cour proprement dit. Cet abandon a donné lieu à diverses interprétations mais le vrai motif nous échappe encore.

Suite à ces considérations je voudrais étudier d'une part la signification politique du ballet de cour sous Louis XIV et d'autre part essayer de comprendre la raison qui a poussé le roi à cesser soudainement de danser.

La présente étude concerne une problématique pluridisciplinaire parce qu'à cette époque le ballet avait un but politique et en même temps un but esthétique. On ne peut pas les séparer pour considérer le ballet de cour. On dansa pour confirmer l'autorité et le pouvoir du roi. C'est le but politique qui détermine la forme, le sujet et les images utilisés dans le ballet. Mais ce but ne peut pas être atteint s'il ne séduit pas les gens esthétiquement. C'est grâce à l'expérience esthétique que la fonction politique du ballet entre en vigueur. La beauté assure le pouvoir et le pouvoir renforce la beauté. Ce que je vais essayer d'aborder, c'est ce problème complexe de la relation entre la politique et l'esthétique.

Carrière de Louis XIV danseur

Louis XIV naquit le 5 septembre 1638 et fut consacré Roi de France en 1643. Il débuta comme danseur le 26 février 1651 dans le *Ballet de Cassandre*, six mois avant sa majorité qui sera célébrée le 7 septembre à Paris. Le roi dansa durant vingt ans de 1651 à 1670.²

Le *Ballet de Cassandre* fut l'occasion de montrer aux gens de la cour le jeune roi à l'approche de la majorité. Cette présentation s'avérait d'autant plus nécessaire que cette année-là la France connaissait une période de trouble avec la Fronde, révolte des princes contre Mazarin et le roi. Christout cite les lignes suivantes :

On le mène encore luy-mesme(sic)

Mais dans six mois, il va tout seul.³

En 1670 le souverain décida de s'arrêter de danser dans les ballets de cour. Le dernier ballet auquel il participa fut *Les Amants magnifiques*. Ce ballet a été créé pour «le divertissement du roi» à l'occasion du carnaval. Lors de la première, le 7 février, il dansa dans le rôle de Neptune et d'Apollon. Mais à la deuxième représentation, le 14 février, le comte d'Armagnac prit le rôle de Neptune et le marquis de Villeroy celui d'Apollon. Dès lors le souverain cessa complètement de danser. Ce spectacle marque ses adieux à la scène.

Entre ces deux ballets le roi dansa dans 23 autres. On peut considérer que chaque ballet a un but politique particulier dont il faut analyser la signification en regard des circonstances politiques au moment de sa création. J'ai choisi deux ballets pour cette analyse; *Fêtes des Bacchus* (1651) et *Les Amants magnifiques* (1670).

L'analyse de ces deux ballets consiste à montrer l'évolution du ballet de cour. Elle peut être considérée comme un mouvement partant de son origine dans le carnaval puis évoluant vers un spectacle pour finir par céder sa place à l'opéra français. Par l'analyse de *Fêtes des Bacchus* on peut montrer les éléments carnavalesques du ballet de cour. Dans *Les Amants magnifiques*, on peut voir l'annonce de sa propre mort et disparaître tous ces éléments.

Fêtes de Bacchus (1651)

Le succès du *Ballet de Cassandre* a inspiré la création du *Ballet des Fêtes de Bacchus*, ouvrage de plus grande envergure qui a été produit le 2 mai 1651. La première partie du ballet commence par la scène de préparation des fêtes de Bacchus. À l'apparition du Temps joué par le duc de Joyeuse succèdent les filous ivres. Le roi incarne

un de ceux-ci. Quand les fêtes commencent le prince apparaît dans le rôle d'un devin. Au roi déguisé en devin sont adressés ces vers écrits par des poètes.

Et que de courtisans iront à ce devin

Pour apprendre leur bonne ou mauvaise aventure.⁴

Dans la seconde partie le rideau se lève avec le récit de Vénus, de la Volupté et des trois Grâces. Il est suivi par l'entrée d'Orphée assailli par les Sirènes et les Bacchantes. Le souverain incarne une de ces Bacchantes. L'apparition du Dieu du Sommeil donne lieu à la scène du rêve. Des hommes de feu et des hommes de glace, parmi lesquels figure le roi, y dansent. Dans la scène de la guerre le roi joue le rôle d'un Titan. Au trentième et dernier acte Louis XIV incarne une muse. Au centre des neuf muses trône Apollon interprété par Cabou qui est, selon Christout, un simple avocat au Conseil.⁵ Il danse avec le roi dans bien d'autres ballets de cour également. Apollon s'adresse comme suit à la cadette incarnée par le souverain.

Des Filles du sacré vallon

J'en sais mener huit à la baguette,

En rien plus, le pauvre Apollon

Se recommande à la cadette⁶

Comment interpréter la signification des divers rôles incarnés par le roi? Avant d'aborder cette étude, il faut noter que le ballet de cour a son origine dans le carnaval. Encore à l'époque de Louis XIV, la plupart des ballets de cour étaient donnés à l'occasion du carnaval. Nous aidant des réflexions de Bakhtin⁷ sur ce sujet, essayons de résumer la fonction sociale du carnaval. C'est avant tout le lieu où peut être vécue l'ambivalence. Les hommes y jouent le rôle des femmes. Le maître s'y déguise en esclave, et l'esclave en maître. Les humains se transforment en dieux et vice versa. Au moment du carnaval le roi est impliqué dans le double jeu du couronnement et du découronnement. Rappelons que le carnaval populaire est introduit dans les divertissements de cour à l'époque de la Renaissance.

Au 17^e siècle cette tradition est perpétuée dans le ballet de cour. La plupart des ballets de cour furent créés pour fêter le carnaval.⁸ Ils sont, comme les divertissements du carnaval, l'occasion de faire l'expérience de l'ambivalence. Il est évident qu'ils contribuent aussi à exhiber l'autorité royale puisque c'est le roi qui les organise et qu'il y danse, mais ce n'est pas qu'une simple performance. En destituant le

roi de ses pouvoirs pour ensuite les lui restituer c'est le pouvoir du roi lui-même qui se trouve mis en valeur. De nos jours on a tendance à ne penser qu'à la dignité du roi. On s'étonne alors de découvrir combien variés ont été les rôles joués par le roi. Il y en a même qui ne semblent guère conformes à la dignité royale. Mais pour le carnaval il faut que le roi joue dans des rôles opposés. C'est en effet dans l'alliance des contraires que s'affirme son autorité.

Partant de ce principe tentons d'interpréter la signification des différents rôles incarnés par le jeune roi. On peut comprendre aisément qu'il ait pu jouer le rôle d'un homme ivre associé à Bacchus du fait que Bacchus est le dieu du vin. Mais le rôle de voleur⁹ ne semble guère convenir à un souverain. Les vers adressés au devin montrent pourtant que le devin symbolise le bon conseiller des courtisans, image qui de ce point de vue convient fort bien au jeune roi. Dans le rôle d'une bacchante, la féminité gêne au premier abord. Mais remarquons bien que dans son dernier rôle le roi joue une muse et non pas Apollon¹⁰. On peut interpréter la féminité comme le symbole de la jeunesse du roi âgé alors de 13 ans. La mise en pièces d'Orphée est une image typique du carnaval¹¹. Elle a rapport avec celle du découronnement du roi. L'apparition du Dieu du Sommeil annonce la scène du rêve. Le monde du rêve signifie l'effondrement de l'ordre établi dans la vie réelle. C'est le monde de l'irrationnel. Le carnaval est le lieu où faire l'expérience de l'envers ou de la négation de la réalité. Le rêve aussi est un lieu privilégié pour ce type d'expérience. Toutes les règles d'ordre social s'effacent et les relations humaines sont libérées de toute contrainte. Le découronnement du roi est une des expressions de cette libération. De par cette expérience du désordre le retour à l'ordre établi est vécu alors comme une renaissance.

La réhabilitation du roi est souvent représentée au dernier acte du ballet. Ainsi en est-t-il dans *Ballet de la Nuit* dans lequel le roi incarne le soleil levant. C'est l'image la plus connue du roi dansant. Dans le *Ballet des Fêtes de Bacchus* le jeune roi joue une muse se faisant servir par Apollon au dernier acte. On pourrait se demander pourquoi le roi n'incarne pas Apollon qui semble être un rôle plus approprié à la dignité royale que celui d'une muse. Rappelons notre interprétation de la féminité de ce rôle. La muse symbolise le charme de la jeunesse et de l'élégance. À cette interprétation des rôles peut s'en ajouter une autre inspirée directement des circonstances politiques. C'est en effet l'époque où, le jeune roi n'ayant pas encore atteint la majorité,

Mazarin prend le pouvoir réel. La relation politique entre Mazarin et Louis XIV est semblable à celle du tuteur et de son pupille. Cette relation est clairement représentée par Apollon servant la muse.

Amants magnifiques (1670)

Composée à partir d'éléments propres à la comédie, à la musique et au ballet, cette œuvre appartient au genre que l'on appelle aujourd'hui comédie-ballet. Elle fut présentée dans le cadre des Divertissements royaux pour rehausser les fêtes du carnaval. La comédie a été rédigée par Molière. L'avant-propos¹² nous apprend que c'est le roi lui-même qui en a donné le sujet. La scène se passe en Thessalie, dans la vallée de Tempé où avait été célébrée la fête des jeux pythiens. Deux princes rivaux s'adonnent à toutes les galanteries possibles et imaginables pour gagner les cœurs d'une jeune princesse et de sa mère. Jusqu'ici c'est le sujet que le roi a choisi. À Molière d'ajouter un troisième rival, un gentilhomme habile et de rang inférieur à celui des autres amants. Les noms des trois rivaux sont Iphicrate, Timoclès et Sostrate. La jeune princesse s'appelle Ériphile. Ériphile et Sostrate sont amoureux l'un de l'autre mais ils ne peuvent s'abandonner à leur amour.

Le spectacle débute par un ballet puis commence la comédie. Le rideau se lève au son d'une musique agréable. La scène se passe dans une baie avec huit fleuves, douze tritons et quatre Amours. Eole apparaît et sur son ordre la mer se calme. S'élève alors une île et sur celle-ci huit pêcheurs. Leur danse achevée le chœur annonce l'arrivée de Neptune incarné par Louis XIV avançant sur une coquille traînée par des chevaux marins.

Le roi danse encore une fois le rôle d'Apollon dans le ballet final. Le théâtre représente la solennité des jeux pythiens. Au milieu de la fête s'ouvre soudain la tribune de l'amphithéâtre. En tête arrive un messenger qui, au son de six trompettes, d'un timbalier et d'autres instruments, annonce la venue d'Apollon joué par le souverain. Il est précédé de six jeunes gens portant des lauriers entrelacés autour d'un mât et surmontés d'un soleil d'or, avec la devise royale en manière de trophée. Ils amorcent avec Apollon une danse héroïque à laquelle se joignent les autres personnages. Ainsi s'achève la fête des jeux pythiens. La caractéristique majeure de cette «comédie-ballet» réside dans sa composition symétrique avec un ballet royal en tête et un autre à la fin. Il faut noter aussi que le roi y interprète uniquement Neptune et Apollon, deux rôles qui conviennent parfaitement à un roi.

Nous avons déjà signalé que ce ballet marque les adieux du roi à la scène. On s'interroge toujours, et différemment, sur la raison qui a conduit le roi à prendre telle décision.

Prunière^{xiii} indique l'influence de l'image de Néron dans la tragédie de Racine intitulée *Britannicus* dont la première représentation fut donnée le 13 décembre 1669, soit trois mois avant ledit Divertissement royal. On peut lire les vers suivants dans cette tragédie.

À se donner lui-même en spectacle aux Romains,
À venir prodiguer sa voix sur un théâtre,
À réciter des chants qu'il veut qu'on idolâtre,¹⁴

Christout¹⁵ ne partage pas cet avis. Racine n'est qu'un bon courtisan. Il n'est pas possible que ces quelques vers puissent troubler un souverain aussi absolu. Pour Christout il semblerait plutôt que ce soient les affaires de l'État dont Louis XIV doit s'occuper comme monarque absolu qui l'auraient empêché de danser. La chorégraphie devient aussi de plus en plus élaborée et donc difficile pour un roi.

La thèse de Couvreur¹⁶ concernant le problème de *Britannicus* est plus complexe. Cette tragédie, rappelle-t-il, est dédiée au Duc de Chevreuse, beau-fils de Colbert. Racine met en exergue cette dédicace pour bien montrer que la pièce est approuvée par Colbert et, par conséquent, par le roi aussi. Cette approbation du roi laisse deviner son dessein. Tout est calculé par le roi. La représentation de *Britannicus* sert de prologue au dernier ballet dansé par le roi.

Beaussant¹⁷ évoque aussi le problème de *Britannicus* et celui du professionnalisme de la technique chorégraphique. Mais il insiste surtout sur la nécessité de voir les choses à long terme en ce qui concerne l'évolution du ballet de cour. Il décrit cette évolution comme un mouvement partant de «l'homme-spectacle» puis évoluant vers «l'image-spectacle». Autrefois le corps de ballet était la cour elle-même. Il était étroitement lié à la réalité. Le but du ballet était de voir danser les hommes de la cour. Ce qui était important, c'était la personne elle-même. Puis c'est devenu l'image du roi et celle de la cour. La personne n'est plus vue en tant que telle mais comme l'expression ou le symbole de quelque chose d'autre. Autrement dit elle devient représentation. À compter de ce moment-là, le roi se sépare du ballet et cesse de danser.

Ces considérations laissent à penser que tout est calculé par le roi qui soutient le développement de la chorégraphie en créant l'Académie royale de danse. Les affaires de l'État ne peuvent pas l'empêcher de danser. Le ballet de cour lui-même est une des affaires les plus importantes de l'État. C'est précisément la raison pour laquelle il abandonne le ballet: cesser de danser lui-même pour mieux se consacrer à son développement.

Pourquoi lui a-t-il fallu prendre cette décision à ce moment-là? Pour comprendre le problème il faut se rappeler que le ballet de cour a son origine dans le carnaval. Étant donné que l'essence du carnaval réside dans l'expérience de l'ambivalence, le roi est nécessairement impliqué dans le mouvement dynamique de découronnement et de couronnement. Le roi dans ce ballet ne peut jamais être un roi absolu. Or l'image royale qui sied à Louis XIV à l'âge de 32 ans est celle d'un monarque absolu. Le monarque absolu et le ballet de cour ne sont donc plus compatibles. Dans le dernier ballet que le roi dansa, dans *Les Amants magnifiques*, cette incompatibilité est ouvertement dévoilée. Le roi n'y danse que dans les rôles de Neptune et Apollon. Tout est clair. Il n'y a plus d'ambiguïté.

Je suis de l'avis de Couvreur que tout est calculé par le roi. À cette époque, non seulement le ballet de cour mais aussi presque toutes les représentations artistiques furent des événements organisés par l'État. À ce moment là le roi ne fut pas un simple organisateur. Il joua aussi un rôle important pour la création des œuvres présentées. Voyez l'exemple des *Amants magnifiques*. C'est le roi lui-même qui en a donné le sujet. Ce n'est pas un cas exceptionnel. Il est connu que le roi dirigea un groupe appelé «Petite Académie» pour la création artistique collective¹⁸. Ce fait montre qu'il ne faut pas oublier le point de vue politique pour comprendre la raison qui a poussé le roi à cesser soudainement de danser.

Pour considérer cette raison, les indications de Beaussant concernant l'évolution du ballet de cour sont très importantes. Il décrit, rappelons-le, cette évolution comme un mouvement partant de «l'homme-spectacle» vers «l'image-spectacle». En conclusion je souhaite ajouter deux remarques à cette analyse.

La première concerne l'idée de «l'homme-spectacle». Je me demande si le ballet de cour est vraiment un spectacle. Par son essence il n'est pas quelque chose à voir. C'est une activité qui réclame une participation. C'est une façon de confirmer l'autorité

royale mais de quelle façon? Ce n'est pas par la vision du roi mais par l'expérience qui engage à la fois la cour et le roi. Le ballet n'est pas à voir mais à pratiquer. Il faut danser.

La deuxième remarque concerne le contenu de «l'image-spectacle». Quelle est l'image qui convient au monarque absolu? C'est paradoxalement l'image de l'invisibilité. C'est pourquoi le roi doit disparaître. Grâce au soleil on peut voir les choses mais on ne peut pas voir le soleil lui-même. L'image qui convient le mieux au monarque absolu, est celle du soleil comme source de visibilité. Dans le dernier acte de la pièce *Les Amants magnifiques*, Apollon, incarné par le roi, prononce les paroles suivantes.

Je suis la source des clartés,
Et les astres les plus vantés,
Dont le beau cercle m'invirontent, ne sont brillants et respectés
Que par l'éclat que je leur donne,¹⁹

Il faut souligner enfin que la date de la disparition du ballet de cour coïncide avec la création de l'opéra par l'Académie royale de musique. Le ballet de cour est absorbé dans l'opéra. Dans l'opéra danseurs et spectateurs sont complètement séparés. Le public ne participe jamais à la danse. Le ballet devient un pur spectacle. Désormais on ne voit plus le roi sur la scène. Il n'est pas plus visible que la lumière, source de visibilité.

Akiko Koana

Ballets de cour et rôles joués par Louis XIV

année, date	titre de ballet	rôle
1651, 26 février	Ballet de Cassandre	un chevalier un tricotel poitevin
1651, 2 mai	Ballet des Fêtes de Bacchus	un filou ivre un devin une bacchante un homme de glace un des titans une muse
1653, 23 février	Ballet de la Nuit	une Heure un des Jeux un ardent un curieux un furieux le soleil levant
1654, 17 avril	Les Noces de Pélée et de Thétis	Apollon une Furie une dryade un académicien la Guerre
1654, 30 novembre	Ballet du Temps	un Moment le Siècle d'or le Printemps le feu (un des Quatre Éléments)
1655, 4 février	Ballet des Plaisirs	un berger un Égyptien un débauché le génie de la danse
1655, 30 mai	Ballet des Bienvenus	la Renommée
1656, 16 janvier	Ballet de Psyché	le Printemps un esprit follet Pluton
1656, 14 février	Ballet de la Galanterie du Temps	un galant
1657, 17 janvier	Ballet de l'Amour malade	le divertissement un des parents et amis des mariés

Akiko Koana

1657	Ballet des Plaisirs troublés	un bourgeois
1658, 14 février	Ballet d'Alcidiane	la Haine Éole un démon un Maure
1659, 19 février	Ballet de la Raillerie	le Ris le Bonheur un gentilhomme français
1661, 19 février	Ballet de l'Impatience	un seigneur Jupiter
1661, 23 juillet	Ballet des Saisons	Cérès le Printemps
1662	Hercule amoureux	la Maison de France Pluton Alexandre le Soleil
1663, 8 janvier	Ballet des arts	un berger
1664, 29 janvier	Le Mariage forcé	un Égyptien
1664, 13 février	Ballet des Amours déguisés	Renaud
1665, 26 janvier	Ballet de la naissance de Vénus	Alexandre
1666, 2 décembre	Ballet des Muses	un paysan un berger un poète Cyrus une nymphe Jupiter un espagnol
1668, 18 janvier	Le Carnaval	un des Plaisirs un masque sérieux
1668, 18 juillet	Fête de Versailles	un danseur de Bacchus
1669, 13 février	Ballet de Flore	Le Soleil un esclave un démon un Européen un Américain
1670, 7 février	Les amants magnifiques	Neptune Apollon

1. Au 17^e siècle on utilisa le mot «entrée» pour désigner l'acte du ballet. Mais j'utilise le mot «acte» dans cet article pour éviter l'ambiguïté du mot «entrée».
2. On trouvera à la fin de cet article la liste des ballets de cour dans lesquels Louis XIV dansa et celle des rôles qu'il y joua.
3. Marie-Françoise Christout, *Le ballet de cour de Louis XIV*, Paris, Picard, 1967, p. 65.
4. *Ibid.*, p. 65.
5. *Ibid.*, p. 57.
6. *Ibid.*, p. 57.
7. *La poétique de Dostoïevski*, Moscou, 1963, traduit en japonais par Tetsuo Motizuki et Jun-ichi Suzuki, Tokyo, Chikuma-syobo, 1995.
8. Cf. la date de la première dans la liste. Carnaval se déroule en février.
9. Il serait peut-être possible d'associer voleur et roi, si l'on songe à Hermès, dieu tutélaire des voleurs dans la mythologie grecque.
10. Concernant ce fait il y a une erreur dans le livre d'Isherwood. Il écrit que le roi dansa Apollon.
11. Cf. Mikhail Mikhailovich Bakhtin, *La poétique...*, p. 325.
12. Molière, *Œuvres complètes* 4, GF-Flammarion, p. 21.
13. Les Comédies-Ballets, Tome III.
14. Racine, *Britannicus*, IV-4, Classiques Larousse, 1991, p. 136.
15. Marie-Françoise Christout, *Le ballet de cour de Louis...*, p.119.
16. Manuel Couvreur, *Jean-Baptiste Lully*, Marc Vokar Éditeur, 1992, p. 189-90.
17. Philippe Beaussant, *Lully ou le musicien du Soleil*, Paris, Gallimard, 1992, p. 378-83.
18. Cf. Manuel Couvreur, p. 43-63.