

Melinda J. Gough, *Dancing Queen: Marie de Médicis' Ballets at the Court of Henri IV*. Toronto, Buffalo, and London: University of Toronto Press, 2019. xvi + 378 pp. Figures, appendices, notes, bibliography, and index. \$85.00 U.S. (cl). ISBN 9781487503666; \$39.95 U.S. (pb). ISBN 9781487526795; \$85.00 U.S. (eb). ISBN 9781487518479.

Compte-rendu par Marie-Claude Canova-Green, Goldsmiths, University of London.

Dans *La Reine dévoilée*,^[1] Jean-François Dubost portait un regard neuf sur Marie de Médicis, la « grosse banquière » brocardée par la marquise de Verneuil, maîtresse d'Henri IV. À la vision peu flatteuse d'une balourde autoritaire et bornée, colportée par la vulgate historique, se substituait l'image d'une femme somme toute intelligente et cultivée, en quête perpétuelle de légitimation dans un royaume où xénophobie et misogynie se conjugaient pour lui contester sa place. À son tour Melinda J. Gough se penche sur le personnage pour éclairer d'un jour nouveau ses dix premières années sur le trône de France. En effet, si ses débuts comme mécène sont connus, l'activité de la reine comme danseuse et organisatrice de ballets de cour a jusque-là été négligée par la critique. Et pour cause ! Aucun de ces spectacles n'a donné lieu à des publications officielles, et leur nature tout comme leur destination sont longtemps restées inconnues. Aussi est-ce sur un travail remarquable de recherche des sources que s'appuie la présente étude. Archives diplomatiques, correspondance privée et autres mémoires contemporains, c'est toute une gamme de documents souvent manuscrits que Gough passe au peigne fin pour faire revivre à nos yeux une activité vue moins comme un divertissement que comme un spectacle de la monarchie, une mise en scène visant à prolonger et à amplifier sur un autre mode l'action politique du monarque.

L'auteure montre comment Marie de Médicis mit à profit ce potentiel propagandiste du ballet de cour pour asseoir sa propre autorité politique naissante face à un triple soupçon d'illégitimité (descendante d'une famille au statut princier récent, elle n'est que la seconde épouse d'un roi divorcé, ayant de plus promis mariage à une autre, et dont le propre droit au trône est contesté), en se présentant comme « double » du monarque. Cette auto-promotion est intégrée dans une défense plus large de la légitimité du pouvoir bourbonien, car la reconnaissance du monarque est nécessaire à la reconstruction du royaume après des années de guerres civiles. Gough a cette formule percutante : les arts du spectacle servirent à Marie de « vehicle for politically engaged queenship » (p. 3). Les prétentions politiques de la reine se formulèrent tout naturellement, vu le bagage hérité de son expérience toscane, à travers une imagerie politique qui les légitimait en même temps qu'elle les exprimait. Imprégnée par l'esthétisme visuel auquel elle fut formée à la cour médicéenne, Marie développa toute une rhétorique visuelle et verbale fondée sur l'allégorie, à laquelle vint s'ajouter une manipulation de l'espace et du lieu de représentation afin de mieux projeter une certaine image d'elle-même, du roi et du royaume à destination du public d'élite réuni au Louvre. Exemple à la fois d'expression symbolique et de « dépense ostentatoire », les ballets de cour cherchaient, par l'éblouissement du luxe déployé sur scène, et le registre épideictique du discours, à convaincre les spectateurs de la grandeur et de la magnificence des souverains, tout en naviguant dans le dédale des relations internationales grâce à la flexibilité offerte par le placement des invités dans la salle. À ce titre ils entraient dans la guerre de prestige

que se livraient les nations européennes sur la scène internationale et participaient de cette diplomatie muette finement analysée par Gough au fil des pages. Ce serait toutefois une erreur de croire que les ballets ne furent que des expressions univoques de la politique royale, des instruments de propagande aux mains de la reine. Ils furent, à l'occasion, des expressions critiques du comportement ou de l'action du monarque, qu'il s'agît de blâmer sa vie sentimentale déréglée ou de mettre en cause l'alliance avec l'Empire ottoman.

La majeure partie de cet ouvrage dense, parfois même très dense, est consacrée à une étude détaillée et approfondie des trois grands ballets que Marie de Médicis dansa à la cour du vivant de son époux, de 1600 à 1610, l'année de son assassinat. Devenue veuve, elle ne devait plus danser, bien que son intérêt pour les spectacles ne fût en rien diminué. Née à Florence, Marie avait grandi dans un milieu réputé pour l'excellence de ses réalisations dans le domaine artistique. *Balli, mascherate, intermezzi* lui étaient familiers, de même que l'opéra naissant, dont un des premiers exemples, l'*Euridice* de Peri et Caccini, fut donné au palais Pitti à Florence en octobre 1600 en l'honneur de son mariage avec Henri IV. Spectatrice de *La Pellegrina* et de ses intermèdes en 1589, elle avait joué dans une production de l'*Aminta* du Tasse en 1590 et dansé dans la *Mascherata delle stelle* en 1596. Aussi est-ce tout naturellement par des divertissements de cour qu'elle choisit de marquer en France certains moments forts de la vie curiale comme de sa propre existence politique.

Ainsi, quelques mois après la venue au monde du dauphin, le futur Louis XIII, né en septembre 1601, un *Ballet des seize vertus* vint célébrer, dans l'hiver qui suivit, cette naissance tant attendue et surtout la nouvelle légitimité que cet événement conférait à la reine. Première des dites vertus sacrées, Marie occupait sur scène une place centrale au milieu des autres danseuses, toutes issues des plus grandes familles du royaume, qu'elle éclipsait de ses vertus supérieures comme de ses rapports privilégiés avec le monarque, quoique son statut encore fragile l'eût conduite à inviter la marquise de Verneuil. C'est cette place centrale que soulignait l'aura sacralisante des effets de lumière, renforcée par tout un substrat poétique inspiré de la philosophie néoplatonicienne florentine, qui faisait de la beauté sensible le reflet de la lumière céleste. Dans un mélange d'imagerie classique et de symbolisme chrétien, le ballet, déjà signe en lui-même de paix et de prospérité, célébrait en l'arrivée de Marie le retour d'un âge d'or qui se concrétisait dans le cadre bucolique fictionnel évoqué par les vers des récits. Topos de la célébration monarchique, le retour de l'âge d'or servait habituellement à traduire le renouveau du royaume en début de règne ou à la suite de quelque grand événement. Ravivé pour la naissance du dauphin, il réapparaîtrait sans surprise pour la célébration du double mariage dynastique franco-espagnol en 1615, et notamment dans les vers composés par Malherbe en 1615 pour le *Ballet du Triomphe de Minerve*, orchestré par Marie, alors régente du royaume. Comparée implicitement à Astrée, dont le retour sur terre ramenait la « Richesse et la Joye » (p. 214) ici-bas, en tant que « reine des Vertus » (p. 216), la reine était aussi identifiée à une autre Marie et son fils au Sauveur. L'âge d'or annoncé par cette naissance était en fait la promesse d'un véritable renouveau impérial sous le règne des Bourbons.

Un deuxième ballet ponctua, en janvier 1605, la lente conquête de la légitimité par la reine. Grâce aux efforts d'Henri IV, son statut avait sensiblement évolué depuis 1602. En 1603, suite à une grave maladie qui avait mis la vie du monarque en danger, elle était entrée au Conseil du roi. Il était dès lors presque inévitable, qu'entourée des plus grandes dames du royaume, Marie choisît

de proclamer sur scène sa participation à la majesté royale, sans négliger toutefois de rappeler sa position dépendante dans la démonstration d'allégeance au roi que représentaient les couleurs blanche et écarlate portées par les danseuses du grand ballet. Souveraine, Marie n'en restait pas moins sujette. Surtout le ballet mettait en avant des images d'unité et d'harmonie, sensibles jusque dans la chorégraphie, parce qu'il importait, après l'échec de la conspiration des d'Enragés et du comte d'Auvergne en 1604, de célébrer le retour à l'ordre civil et à l'union sous une monarchie forte. Tout comme armé d'une épée et d'un bâton, il faisait maintenant régner l'ordre dans la salle de spectacle, le souverain avait su déjouer les complots et les conspirations des ambitieux et désamorcer le mécontentement huguenot en multipliant les marques de faveur, dont le ballet lui-même, donné en l'honneur de l'alliance de deux grandes familles protestantes du royaume, les Rohan et les Sully, et dansé par les dames de la haute aristocratie protestante... aux côtés, du reste, de grandes dames catholiques. Certes cette participation mêlée, évocatrice d'une France unifiée, entrait bien dans les vues politiques du roi, mais elle entrait tout autant dans les efforts de Marie pour se constituer une clientèle et la faire servir à son propre prestige. Cependant, c'est sur une note anarchique que devait s'achever le ballet, à son insu peut-être, avec l'arrivée inopinée du duc de Nevers, suivi d'entrées grotesques de Maures, de Turcs et de Tartares. À l'ordre et à la grâce des danseuses succédaient des scènes de désordre et de confusion comique, tandis que l'éloge du roi faisait place à l'expression des vellétés de croisade du duc, costumé en chevalier de Thrace. Or ces vellétés allaient à l'encontre de la politique d'alliance de la monarchie avec l'empire ottoman. Il est un fait, et Gough le démontre amplement, que le spectacle de cour n'apportait pas un soutien univoque à la politique royale. Il pouvait également s'ouvrir à des voix rivales, sinon critiques de la monarchie.

Le troisième et dernier ballet dansé par la reine, le *Ballet de Diane et de ses Nymphes* de janvier 1609, en porte témoignage. Marie y paraissait en Diane au milieu de nymphes présentées comme modèles de comportement vertueux. Paradoxalement accomplie par le biais de l'attraction érotique qu'elles exerçaient sur les spectateurs masculins, la leçon de conduite morale qu'incarnaient les danseuses visait à ramener les hommes et le roi tout le premier à un contrôle de soi-même et de ses passions, compris comme source de liberté. En effet, selon la philosophie politico-morale de l'époque, seul un roi, maître de lui-même, était digne de régner. Cette leçon recouvrait en réalité une critique voilée de la vie sentimentale du roi et de sa liaison avec la marquise de Verneuil, dont elle cherchait sans doute à le détourner. En fait elle n'eut d'autre effet que de le jeter apparemment dans les bras d'Angélique Paulet, dont la prestation à moitié dévêtue avait fait sensation, sinon dans ceux de Charlotte de Montmorency, dont il s'amouracha en la voyant danser aux côtés de la reine. Quelques mois plus tard, le *Ballet de petites Nymphes qui mènent l'Amour prisonnier*, dansé par la petite princesse Élisabeth, demandait plus clairement encore à Henri IV de modérer une ardeur amoureuse qui mettait son âme et le royaume en danger. Outre ces tentatives pour ramener le monarque dans le droit chemin, le ballet de la reine se signala aussi par la manière dont on joua des dates, de la composition de l'assistance et du lieu même de représentation pour exprimer sur un mode ambigu la position de la France sur l'échiquier européen. En particulier Gough montre comment on chercha à illustrer la volonté de rapprochement du pays avec l'Angleterre tout en ménageant ses rapports avec l'Espagne et le Saint-Siège, de même qu'en 1605 le choix des danseuses et le placement des invités avaient servi à publier le projet français d'intervention militaire aux Provinces-Unies, en évitant de nuire à la réputation de bon catholique du roi, que risquait de menacer le soutien apporté à une nation protestante.

Gough complète sa méticuleuse analyse de ces trois spectacles par un relevé des innovations ou anomalies constatées en matière de mise en scène. Elle signale entre autres l'importation de chanteuses italiennes et notamment d'une des sœurs Caccini en 1605 et 1609, qui démontrait le statut et le prestige des Bourbons comme patrons des arts et faisait de la cour de France un lieu culturel de premier plan; l'adoption du récit chanté dès 1609 (et non 1610, comme on l'a longtemps cru à la suite d'Henri Prunières[2]), à l'exemple de ce qui se faisait alors en Italie; l'usage d' « articles de luxe vivants », tel le nain qui se produisit en Janus dans le ballet de 1605, ou l'emploi rare d'animaux vivants sur scène, à l'encontre des futures recommandations d'un Marolles; ou encore le mélange, abandonné sous Louis XIII, d'entrées nobles et grotesques (le terme est plus exact que celui de "burlesque" emprunté à Margaret M. Gowan[3]) dans les ballets dansés par des femmes. En revanche, on regrettera que le décor et les machines utilisés en 1609 n'aient pas fait l'objet d'un commentaire plus détaillé. Dans quelle mesure représentaient-ils un début d'adoption de la scénographie à l'italienne à la cour de France et donc une avancée par rapport au décor simultané en vigueur pour le *Ballet comique de la Reine* en 1581 ? Étaient-ils même l'œuvre de Tommaso Francini, dont on sait qu'il vivait en France depuis 1599 ? Par ailleurs les rares indications chorégraphiques restent tributaires des remarques de Mark Franko sur la danse baroque[4] et continuent de voir dans la basse danse une simple forme de marche, alors qu'elle demandait au contraire une indéniable virtuosité technique. Mais ce ne sont là que des points de détail qui n'enlèvent rien à la valeur de cette étude.

Spécialiste d'études culturelles et de littérature anglaise de la première modernité, Gough apporte ici à l'analyse des ballets de cour dansés par Marie de Médicis des méthodes et une perspective féministe développées, entre autres, par Clare McManus dans son étude des masques dansés par Anne de Danemark à la cour d'Angleterre[5]. Ces interprétations s'inscrivent également dans le cadre d'une réévaluation du rôle politico-culturel des épouses royales en Europe et de leur cercle comme autre centre de pouvoir. Non seulement son travail permet de combler une lacune du savoir, mais il renouvelle aussi l'approche habituellement adoptée pour les ballets en insistant sur l'ancrage des arts du spectacle de cour dans la vie politique et diplomatique de l'état baroque. L'adage *ars gratia artis* n'a jamais été aussi faux que dans ce contexte. Souhaitons que cet ouvrage stimulant devienne le point de départ de réflexions plus amples sur ces questions et qu'il soit traduit en français le plus rapidement possible.

NOTES

[1] Jean-François Dubost, *Marie de Médicis. La Reine dévoilée* (Paris: Éditions Payot & Rivages, 2009).

[2] Henri Prunières, *Le Ballet de cour en France avant Benserade et Lully* (Paris: Éditions Henri Laurens, 1914).

[3] Margaret M. McGowan, *L'Art du ballet de cour en France (1581-1643)* (Paris: Éditions du C.N.R.S., 1963). Sur la distinction entre grotesque et burlesque, voir Marie-Claude Canova-Green et Claudine Nédelec, *Ballets pour Louis XIII, t. 2 : Ballets burlesque : danse et jeux de transgression, 1622-1638* (Toulouse: Société de Littératures Classiques, 2012).

[4] Voir Mark Franko, *The Dancing Body in Renaissance Choreography (ca. 1416-1589)* (Birmingham, Alabama: Summa Publications, 1986).

[5] Clare McManus, *Women on the Renaissance Stage: Anna of Denmark and Female Masquing in the Stuart Court, 1590-1619* (Manchester and New York: Manchester University Press, 2002).

Marie-Claude Canova-Green
Goldsmiths, University of London
m.canova-green@gold.ac.uk

Copyright © 2020 by the Society for French Historical Studies, all rights reserved. The Society for French Historical Studies permits the electronic distribution of individual reviews for nonprofit educational purposes, provided that full and accurate credit is given to the author, the date of publication, and the location of the review on the H-France website. The Society for French Historical Studies reserves the right to withdraw the license for redistribution/republication of individual reviews at any time and for any specific case. Neither bulk redistribution/republication in electronic form of more than five percent of the contents of *H-France Review* nor republication of any amount in print form will be permitted without permission. For any other proposed uses, contact the Editor-in-Chief of H-France. The views posted on *H-France Review* are not necessarily the views of the Society for French Historical Studies.

ISSN 1553-9172