



Dénes Harai et Gaëlle Lafage (dir.)

POTESTAS ELEMENTORUM. L'EAU, LE FEU ET LE POUVOIR EN EUROPE. WATER, FIRE AND POWER IN EUROPE. (CA. 1400 - CA. 1800)

Éditions du Centre André-Chastel

LE DAUPHIN ET LA FÉE. CONJURER LE FEU PAR L'EAU DANS LE BALET COMIQUE DE LA ROYNE DE BEAUJOYEULX (1581)

Adeline Lionetto

DOI : 10.62806/YWWT9373

Date de mise en ligne : 20/04/2026

URL : <https://www.centrechastel.sorbonne-universite.fr/ressources/les-editions-du-centre-andre-chastel/potestas-elementorum-leau-le-feu-et-le-pouvoir-en>

Licence : [CC BY-NC-ND](#)

Pour citer cet article

Adeline Lionetto, « Le dauphin et la fée. Conjuré le feu par l'eau dans *Le Balet comique de la Royne de Beaujoyeulx* (1581) », in Dénes Harai et Gaëlle Lafage (dir.), *Potestas Elementorum. L'eau, le feu et le pouvoir en Europe. Water, fire and power in Europe. (ca. 1400 - ca. 1800)*, Paris, Éditions du Centre André-Chastel, 2026, p. 140-147.

Le dauphin et la fée. Conjuré le feu par l'eau dans *Le Ballet comique de la Royne de Beaujoyeux* (1581)

Adeline Lionetto

Spectacle unissant la danse, la musique, la poésie et l'art des décors, *Le Ballet comique de la Royne* est représenté le 15 octobre 1581 dans la grande salle du Petit-Bourbon, située à côté du Louvre, à l'occasion des noces du duc Anne de Joyeuse, grand favori du roi Henri III, et de la demi-sœur de la reine, Marguerite de Vaudémont. Si Balthazar de Beaujoyeux, violoniste et chorégraphe, est le grand maître d'œuvre de cette magnificence, il n'en est pas moins épaulé par plusieurs autres contributeurs. Girard de Beaulieu et Jacques Salmon ont en effet composé la musique tandis que Nicolas Filleul de La Chesnaye s'est chargé de l'écriture des textes et que Jacques Patin a conçu les peintures et les décors. Ce ballet donne lieu l'année suivante à la publication d'un livre précieux, de format in-4°, chez les imprimeurs de musique Adrian Le Roy, Robert Ballard et Mamert Patisson¹. Dans ce bel imprimé, qui comprend de nombreuses partitions mais aussi des gravures sur cuivre des costumes et des machines et décors employés pour la fête, Beaujoyeux tend à donner la description la plus exhaustive possible de ce spectacle somptueux représenté devant Henri III et ayant mis en scène son épouse elle-même, la reine Louise de Lorraine².

Le « ballet de Circé », comme la critique a coutume de l'appeler, propose un spectacle allégorique dont la signification à plus haut sens ne se laisse pas aisément embrasser. Circé y accomplit à la cour ses méfaits (elle immobilise et transforme des gentilshommes en animaux), ce qui pousse de multiples personnages à intervenir pour mettre un terme à ces troubles. La dernière des interventions est celle du Roi en personne qui seul a le pouvoir de neutraliser définitivement l'enchanteresse et de restaurer l'ordre perturbé. Dans ses travaux fondateurs, Frances Yates a conféré au spectacle un rôle magique : le but de la performance serait de rétablir une forme d'équilibre cosmique dans un royaume troublé par les guerres civiles, et de susciter des augures favorables, par la pratique conjointe de la danse, de la poésie et de la musique mesurées. L'ordre et le rythme du spectacle auraient ainsi le pouvoir de restaurer l'influence bénéfique des astres et de remettre le microcosme — le royaume de France — en harmonie avec le macrocosme — l'univers³. Luisa Capodiecì a battu en

1 Balthazar de Beaujoyeux, *Ballet comique de la Royne, faict aux nopces de Monsieur le duc de Joyeuse et Madamoyselle de Vaudemont, sa sœur*, Paris, Adrien Le Roy et Robert Ballard, Mamert Patisson, 1582.

2 Pour une analyse détaillée des pièces liminaires de cet ouvrage et pour une présentation de sa postérité, voir l'article de Béatrice Pfister, « Le livre du *Ballet Comique de la Reine*, "ce petit monument" : enjeux du regard du lecteur à travers les siècles », *Le Verger*, n° 16, septembre 2019, « Les Très riches heures de la chorégraphie au XVI^e siècle : regards croisés », dir. Gautier Amiel, Luisa Capodiecì, Adeline Lionetto et Marie-Joëlle Louison-Lassablière, en ligne. <https://cornucopia16.com/blog/2019/09/30/beatrice-pfister-le-livre-du-ballet-comique-de-la-reine-ce-petit-monument-enjeux-du-regard-du-lecteur-a-travers-les-siecles/>

Voir les pages que je lui consacre également dans A. Lionetto, *La Lyre et le Masque. La poésie des fêtes de cour en France au temps de Pierre de Ronsard (1549-1585)*, Genève, Droz, coll. « Cahiers d'humanisme et Renaissance », 2025, notamment p. 281-298.

3 Frances Yates, « Poésie et musique dans les *Magnificences* au mariage du duc de Joyeuse, Paris, 1581 », dans *Musique et poésie au XVI^e siècle*, Paris, éditions du CNRS, coll. « Colloques internationaux du CNRS », 1954, p. 241 sqq.

brèche cette vision néoplatonicienne du spectacle pour lui préférer, à l'instar de Mark Franko⁴, une interprétation plus politique⁵ : faire « éprouver *in situ* l'action bénéfique d'un roi tutélaire », comme le résume Benoît Bolduc⁶. Nous nous attacherons quant à nous, dans cette contribution, à étudier la dramaturgie à l'œuvre dans ce ballet. Les feux inquiétants de Circé s'opposent en effet aux feux salvateurs de l'ordre, de la raison et de la vérité au sein d'une scénographie où différentes sources de lumière s'affrontent. Mais c'est surtout l'élément aquatique qui, dans ce spectacle, contribue à éteindre le feu et la rage de Circé. Force de destruction qui anéantit en effet les flammes ennemies, l'eau représente en outre une puissance considérable de régénération. Élément matriciel favorable à la vie, elle révèle au sein du spectacle et du livre qui lui a fait suite toutes les aspirations du couple royal et du peuple français à voir enfin naître le dauphin.

Une dramaturgie de la lumière : contrer le feu par le feu

Fille du Soleil et d'une Océanide, Circé représente dans la mythologie le fruit de l'union du Feu et de l'Eau⁷. Toutefois, les concepteurs du ballet n'ont pas du tout mis en avant son origine aquatique mais ont préféré valoriser sa parenté avec l'astre solaire, en insistant notamment sur la dimension négative que peut revêtir cette assimilation. Loin des divertissements de cour qui, dans les années 1560 ou 1570, présentaient Charles IX en roi Soleil⁸, assurant la paix et l'harmonie universelles, le feu solaire symbolise ici le vice, un élément qui aveugle, séduit par son intensité et ne représente qu'une promesse de destruction. Véritable personnification du désordre sur scène, l'enchanteresse est ainsi constamment associée à ce feu destructeur qui déforme les apparences, mais aussi éblouit et méduse les spectateurs. L'espace qui, sur scène, représente son pouvoir, brille intensément et se trouve placé directement sous le signe du soleil (« Au hault de cette treille, au devant du jardin, se voyoit un grand soleil d'or de ducat bruny, avec ses rayons dorez [...] »⁹). Il s'agit d'un petit bosquet éclairé de « cent flambeaux de cire blanche, rendans telle lueur et lustre (tant à la fée qu'au jardin) que les yeux de l'assistance en demeuroyent tous esblouys »¹⁰. Plus loin dans le ballet, lorsque Circé conduit Mercure enchanté dans son jardin, une toile tombe et découvre un espace très lumineux :

[L] e prenant par la main, le conduit en son jardin, qui fut suivy par les nymphes, allans bellement en rang de deux à deux, sans autre mouvement que celui qui sembloit leur estre donné par la force du sort de Circé : laquelle estant rentrée dans son jardin, soudain les nymphes disparurent, sans qu'on

4 Marc Franko, « *Ut Vox Corpus: The Theoretical Bodies of Le Balet Comique de la Royne* », *Continuum*, n° 5, 1993, p. 90.

5 L. Capodiec, « Musique céleste, étoiles dansantes », dans « *Medicæa Medæa* ». *Art, astres et pouvoir à la cour de Catherine de Médicis*, Genève, Droz, coll. « Travaux d'humanisme et Renaissance », 2011, p. 567-626.

6 Benoît Bolduc, « La substance du livre de fête », dans *Id.*, *La Fête imprimée. Spectacles et cérémonies politiques (1549-1662)*, Paris, Classiques Garnier, coll. « Lire le XVII^e siècle. Série Théâtre », 2016, p. 101.

7 Voir Duarte Mimoso-Ruiz, « Circé », dans Pierre Brunel (dir.), *Dictionnaire des mythes féminins*, Monaco, Éditions du Rocher, 2002, p. 418 : « Selon Homère (*Odyssée*, X, v. 13639), Hésiode (*Théogonie*, I, v. 956-57) et Apollonios de Rhodes (*Argonautiques*, IV, v. 590-591), Circé est la fille du Soleil et d'une Océanide, la nymphe Persée ».

8 C'est notamment le cas dans les textes que Ronsard écrit pour agrémenter les fêtes qui ont suivi la proclamation de la paix de Saint-Germain, en 1570 : la « Chanson récitée par les chantres », la « Comparaison du Soleil et du Roy faite par stances », le « Cartel pour le Roy habillé en forme de Soleil » et le « Cartel fait pour un combat que fit le Roy en l'isle du Palais » (Voir Œuvres complètes, éd. Paul Laumonier, Paris, Didier, coll. « Société des textes français modernes », 1957, t. XV, p. 347-354). Comme l'a fait remarquer Anne-Marie Lecoq, c'est avec Charles IX que cette thématique solaire prend, un siècle avant Louis XIV, une importance radicale dans les images qui sont proposées du pouvoir monarchique. Voir Anne-Marie Lecoq, « La symbolique de l'État. Les images de la monarchie des premiers Valois à Louis XIV », dans Pierre Nora (dir.), *Les Lieux de mémoire*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des histoires », 1984-1992, II, *La Nation*, 1986, p. 178.

9 B. de Beaujoyeux, *Le Balet...*, op. cit., p. 6.

10 *Ibid.*, p. 7.

peust cognoistre ce qu'elles estoyent devenues. Et à l'instant la toile qui couvroit le jardin de Circé tombant, on voit à clair et à découvert la beauté du jardin délicieux, qui brilloit de mille sortes de feux et de lumières¹¹.

La lumière éblouissante de cet espace des enchantements est d'abord, dans le spectacle, celle d'un éclairage indirect, c'est-à-dire de lampes placées derrière des écrans translucides. Françoise Joukovsky¹² nous rappelle que cette technique extrêmement délicate avait déjà été utilisée à Paris, dans la mascarade représentée le 20 août 1572 aux noces du roi de Navarre, *Le Paradis d'Amour*, dont les textes sont aujourd'hui perdus. La lumière varie donc dans son intensité, puisqu'elle est d'abord voilée, avant d'éclater littéralement aux yeux des spectateurs. Cette variation même suppose un danger, une illusion latente. Le propre de Circé est en effet l'inconstance, la métamorphose, l'instabilité (« tu es muable » s'avoue-t-elle à elle-même dans sa complainte), alors que tous les personnages qui luttent contre elle restent fermes et constants, que ce soit dans leur comportement ou leur apparence physique. Et c'est bien aussi parce que Circé défie Jupiter et le Roi sur le terrain de leur pouvoir divin, parce qu'elle a cette capacité elle aussi, en tant que fille du Soleil, de feindre d'être lumière, qu'elle est dangereuse. Notons qu'en outre, ses yeux apparaissent à ses victimes comme deux sources de lumière, en accord avec le *topos*, issu de la lyrique pétrarquaisante, des rayons lumineux qui partent du regard de la maîtresse pour atteindre l'amant et le foudroyer d'amour :

Dans ses yeux égarez un soleil reluisoit,
Yeux où l'Amour caché ses traicts d'or reluisoit¹³.

De surcroît, Circé arbore une baguette étincelante, une « verge d'or » qui est aussi sur scène un élément de lumière et de feu. Aussitôt vaincue, au terme du ballet, elle est d'ailleurs dépossédée de cette verge, symbole de son pouvoir, véritable substitut du sceptre royal entre ses mains (« Moy qui me peux des Rois les sceptres asservir ») et qui lui permettait d'accomplir ses méfaits. On voit bien ici à quel point il est aisé de faire une lecture politique du ballet : Circé représente une forme de contre-pouvoir royal et son feu, sa lumière rivalisent avec ceux du souverain légitime de France, seul capable de les éteindre.

La dramaturgie de la lumière qui se met alors en place dans le ballet consiste à conjurer la puissance du feu destructeur de l'enchanteresse par celle de la lumière de la Vérité et de la Justice. Une autre forme de feu et de lumière est alors symbolisée sur scène, notamment par la blancheur des tenues des personnages qui s'opposent à la jeune femme et la multiplicité des sources de lumière qui les accompagnent dans leurs déplacements. La fontaine sur roue, amenée dans la salle par des créatures marines, est ainsi tout aussi éblouissante que le bosquet de Circé :

D'une part et d'autre du grand bassin marchoyent douze pages vestus de satin blanc, enrichi d'or clinquant : chacun desquels portoit deux grands flambeaux de cire blanche en leurs mains. Outre lesquelles lumieres, au circuit des bassins, chaires et dauphins de la fontaine y avoit cent flambeaux de cire blanche, de deux pieds de longueur : toute laquelle splendeur convertissoit l'obscurité de la nuit en une joyeuse et grande clarté, et faisoit que l'eau de la fontaine représentée par l'or et l'argent, esblouissoit par son estincellement les yeux des regardans¹⁴.

Toutes les couleurs sont absentes de ce tableau où la matière des costumes et des décors évoque un puissant rayonnement lumineux : le satin blanc, un tissu des plus brillants, la cire blanche de tous les flambeaux arborés par les personnages, les dorures du char, les bandelettes argentées et

11 *Ibid.*, p. 26 v^o.

12 Françoise Joukovsky, « Les Décors du premier opéra français : le lieu magique dans *Le Ballet comique de la Reine* (1581) », dans *Regards sur l'opéra. Du Ballet comique de la Reine à l'opéra de Pékin*, Paris, PUF, coll. « Publications de l'université » de Rouen », 1976, p. 179, note 12.

13 B. de Beaujoyeux, *Le Ballet...*, *op. cit.*, p. 8.

14 *Ibid.*, p. 17.

dorées qui imitent l'écoulement de l'eau hors du bassin. L'apparition des tritons et des sirènes relève d'un prodige tout aussi remarquable que la magie de Circé qu'il faut surpasser dans ses effets. Le caractère miraculeux de cette apparition se traduit d'ailleurs dans le texte par un *adynaton* : la «splendeur [d'un tel spectacle] convertissoit l'obscurité de la nuit en une joyeuse et grande clairté». L'impossible se produit, une chose peut être changée en son contraire, mais pour le bien de tous. On remarquera que la transformation de la nuit en jour est associée ici à l'adjectif «joyeuse» qui montre bien que cette inversion n'a rien de néfaste, contrairement à toutes celles qu'opère Circé.

Même le bocage de Pan, un petit bois mobile que l'on imaginerait plus volontiers ombragé, est décrit comme brillant de mille feux :

Pour autant que de ce bocage tous les arbres estoyent chargez de lampes ardentes : et en outre y avoit par cy par là cent flambeaux allumez, qui rendoyent cest ombrage bocageux beau et clair comme le jour mesme¹⁵.

Enfin, lorsque Minerve paraît sur son char, «[t] out à l'entour du chariot y avoit cent flambeaux de cire blanche, qui donnoyent merveilleux lustre à l'ouvrage »¹⁶. À son image, tous les personnages portent sur eux de l'or, métal céleste par excellence : on le trouve partout, dans les cheveux des sirènes, les tenues des dryades, le décor du bocage, les robes des Vertus, et le char de Minerve. La lumière et le feu établissent ainsi un nouvel empire dans la salle de spectacle et visent à faire pâlir les feux de la sinistre magicienne. Toutefois, si cette dramaturgie de la lumière a déjà été bien étudiée¹⁷, un autre élément de la scénographie du ballet, l'eau, n'a pas retenu l'attention alors que son rôle dans la lutte contre Circé est considérable.

L'eau, l'ordre

Le premier intermède du ballet se construit autour du déplacement dans la salle d'une immense fontaine et des créatures aquatiques qui l'accompagnent. Dans la tradition italienne des chars allégoriques de carnaval¹⁸, le dispositif était tout entier conçu pour symboliser le milieu aquatique, mais aussi pour déplacer d'une certaine manière les forces et l'univers marins au cœur de la salle de spectacle et, de manière figurée, au cœur de la cour et du royaume. Balthazar de Beaujoyeux insiste, dans son livre, sur la magnificence et la taille de ce dispositif :

Et feirent ces monstres marins un entier circuit de la salle, puis se retirèrent pres de la treille, où rencontrèrent une fontaine, qu'on peut dire avec verité la plus belle en façon et art superbe, et magnifique en enrichissement, que jamais ait esté veüe [...] ¹⁹.

Le surgissement de toute une série de personnages marins tend à neutraliser le pouvoir néfaste de Circé : sirènes, tritons, fontaine incarnent une puissance aquatique maîtrisée et soumise à l'ordre royal, tandis que Circé symbolise plutôt la violence d'un élément brutal qui séduit pour causer la mort. Alors que les sirènes étaient utilisées dans les spectacles des années 1560 et 1570 comme l'un des avatars du poète²⁰, c'est-à-dire surtout en tant que voix prophétesses, elles ne se voient plus du tout attribuer ici de pouvoir de divination. Entraînées dans un mouvement servile, elles sont invitées à mettre leur voix à l'unisson pour louer le seul être digne de leur chant, le Roi :

¹⁵ *Ibid.*, p. 39.

¹⁶ *Ibid.*, p. 44 v°.

¹⁷ Voir surtout l'article de Françoise Joukovsky cité plus haut.

¹⁸ On sait que sous les Médicis, à Florence, des chars allégoriques très richement peints et ornés défilaient dans la ville. Songeons au *trionfo* dit du *Diamante*, organisé pour le carnaval de 1513, qui présentait trois chars appelés l'Enfance, la Virilité et la Vieillesse. Sur ces *trionfi* florentins, voir Jacques Heers, *Fêtes des fous et carnavals*, Paris, Fayard, 1983, p. 270 *sqq.*

¹⁹ B. de Beaujoyeux, *Le Balet...*, *op. cit.*, p. 12.

²⁰ Sur ce sujet, voir mon article, «Représenter "l'eau informe et multiforme". La mer et ses créatures dans quelques fêtes de cour françaises de la seconde moitié du xvi^e siècle», dans Véronique Ferrer, Olivier Millet et Alexandre

Allez filles d'Achelois, Suivez Triton qui vous appelle, À sa trompe accordez vos voix Pour chanter d'un grand Roy la louange immortelle²¹.

Leur fonction, loin d'être magique, comme elle pouvait l'être sous le règne de Charles IX, se limite à célébrer le prince toutes ensemble, dans l'harmonie et l'ordre les plus parfaits. Anti-Circé, elles sont comme elle filles de la mer, mais manifestent sur scène une puissance aquatique canalisée alors que Circé, reine des métamorphoses, représente une force incontrôlable qui effraie et détruit tout sur son passage. La gravure sur cuivre qui permet au lecteur de l'imprimé de voir les trois sirènes valorise en effet la symétrie : les queues bifides des personnages invitent le lecteur à se représenter un axe qui passerait au milieu de chaque corps et on remarquera aisément que les sirènes de gauche et de droite non seulement adoptent la même position, mais encore regardent toutes deux dans la même direction (fig. 52).

Cette structure met à chaque fois l'accent sur l'axe médian autour duquel se construit l'image, ce qui contribue à donner une forte impression d'équilibre. En outre, les ondulations verticales des cheveux laissés libres font écho dans l'image à la fois aux courbes des queues, mais surtout aux flots qui se déploient à l'horizontale autour des sirènes. Le dessinateur (sans doute Jacques Patin, le concepteur des décors et costumes) semble avoir voulu mettre l'accent sur l'harmonie de l'ensemble. Mais l'eau, si importante dans le ballet, n'est pas seulement privilégiée, car elle permet de contrer le feu : élément de vie, elle sert aussi à mettre en avant, lors de cet intermède marin ainsi qu'à la fin du spectacle, le motif central du dauphin.



Fig. 52 : « Figure des sereines », estampe, tirée de Beaujoyeux, *Balet comique de la Royne...*, 1582, fol. 10 v° (détail), Paris, BnF, Réserve des livres rares, RES4-LN27-10436

L'eau matricielle ou le rêve de la régénération d'une lignée sans héritier

Au milieu de toutes les créatures aquatiques de l'intermède marin, Beaujoyeux mentionne, de manière apparemment anodine, les dauphins : « Outre lesquelles lumieres, au circuit des bassins, chaires et dauphins de la fontaine y avoit cent flambeaux de cire blanche²². » Ceux-ci semblent n'être

Tarrête (dir.), *La Renaissance au grand large. Mélanges en l'honneur de Frank Lestringant*, Genève, Droz, coll. « Travaux d'humanisme et Renaissance », 2018.

21 B. de Beaujoyeux, *Le Balet...*, op. cit., p. 13v°.

22 Ibid., p. 17.

qu'un ornement parmi d'autres. Toutefois, si l'on s'intéresse à la gravure de la fontaine (fig. 53), on se rend compte que la place de ces animaux est lourde de sens dans le dispositif. Ils sont en effet placés au sommet de cette fontaine de plusieurs mètres et sont disposés de telle sorte qu'ils établissent un lien entre le haut et le bas. Il est évident que la syllepse de sens sur le mot « dauphin », qui correspond à la fois au mammifère marin mais aussi à l'héritier de la Couronne, pousse les spectateurs et les lecteurs à faire un lien immédiat entre ces sculptures de bois peint et le descendant du roi, qui n'est toujours pas né en 1581 (et qui ne naîtra d'ailleurs jamais). En une période où l'absolutisme français commence à se mettre en place²³, c'est-à-dire un pouvoir royal qui ne serait contrôlé par aucun contre-pouvoir²⁴, il n'est pas surprenant de voir que cette figure du dauphin domine toutes les autres sur la fontaine. Elle est en effet la seule à occuper les deux étages supérieurs, tandis que de nombreux courtisans se massent sur une plateforme inférieure. Ces dauphins descendent du ciel, glissent vers les hommes, ce qui rappelle le lien qui commence de plus en plus à s'établir entre la monarchie et le droit divin. Cette verticalité peut aussi suggérer le souhait du couple royal, et de tous les partisans d'Henri III, de voir un héritier leur être donné par la Providence divine.



Fig. 53 : « Figure de la fontaine », estampe, tirée de Beaujoyeux, *Balet comique de la Royne...*, 1582, fol. 14 v° (détail), Paris, BnF, Réserve des livres rares, RES4-LN27-10436

Enfin, dans le dernier intermède, le clou du spectacle, une fois Circé neutralisée, on célèbre l'« ordre et l'ordonnance » retrouvés et la figure du dauphin est de nouveau utilisée. La danse tient une place prépondérante dans cet intermède : les naïades se répartissent dans la salle de façon à composer ensemble des formes géométriques, et la reine Louise elle-même se joint au ballet.

23 C'est ce que rappellent, au sujet du règne de Henri III, Pierre-Gilles Girault et Mathieu Mercier dans leur introduction « Un siècle d'or et de sang » au volume *Fêtes et crimes à la Renaissance : la cour d'Henri III*, cat. exp., Blois, château royal de Blois, 8 mai-24 août 2010, Paris/Blois, Somogy/château royal de Blois, 2010, p. 15 : « Roi attaché à la restauration de l'idée d'État et du prestige de la monarchie, Henri III montre son souci constant d'imposer l'autorité royale par une apparence étudiée et préfigure ainsi la construction de l'absolutisme français. »

24 Arlette Jouanna, « Absolutisme, pouvoir absolu », dans *Ead.*, Jacqueline Boucher, Dominique Biloghi et Guy Le Thiec, *Histoire et dictionnaire des guerres de Religion*, Paris, Robert Laffont, coll. « Bouquins », 1998, p. 631-632 : « Le pouvoir absolu, faculté attribuée au seul roi de faire les lois positives, de les casser ou de les modifier (les lois fondamentales exceptées), sans autre limite théorique que le respect des lois divines et naturelles, devient l'essence même de la souveraineté et finira par perdre sa connotation d'arbitraire. »

Le chant a alors disparu, il n'y a plus que de la musique : plus n'est besoin d'agir sur le réel par une parole qui se veut performative. L'on se contente de célébrer l'harmonie rétablie par la grâce et le parfait ordonnancement des postures et des déplacements. La danse a en effet pour but de montrer le retour de l'ordre juste et vertueux. L'intempérance de la magicienne a pu être vaincue grâce à la fermeté mêlée de justice de Jupiter et de Minerve, si bien que le mouvement de la vie peut reprendre : un mouvement contrôlé, harmonieux, en accord avec le rythme de l'univers et contraire à l'immobilisation forcée que Circé réussissait à imposer à ses victimes par la puissance de sa magie noire. Le spectacle se termine alors par un bal général, au cours duquel personnages de la fable, danseurs, musiciens et spectateurs se retrouvent tous ensemble dans la danse, qui manifeste la communion de l'humain et du divin, mais aussi du roi et de ses sujets.



Fig. 54 : La médaille du dauphin, estampe, tirée de Beaujoyeux, *Balet comique de la Royne...*, 1582, fol. 65 (détail), Paris, BnF, Réserve des livres rares, RES4-LN27-10436

À cette époque, «[d] anser, c'est se fondre dans l'harmonie du monde», comme le rappelle Marie-Joëlle Louison-Lassablière²⁵ : quelle plus juste manière de participer au rythme universel et de le retrouver au cœur du royaume ? C'est à ce moment que différents membres de la cour qui participaient au spectacle remettent des objets symboliques à d'autres grands présents dans le public. La reine se dirige vers Henri III et lui offre une médaille représentant un dauphin au verso de laquelle une devise est gravée (fig. 54). Cette devise est retranscrite sous l'image dans le livret : «*Delphinum ut delphinem rependat*», «Puisse un dauphin être échangé contre un autre». On comprend que ce sont toutes les aspirations d'une dynastie en danger qui se traduisent ici dans cet élément aquatique. La phrase latine est composée grâce à deux substantifs distincts, qui n'appartiennent pas à la même déclinaison, ce qui permet

d'établir un jeu de mots fondé sur la paronomase. Puisque la reine offre ce bijou orné d'un dauphin, le roi devra lui faire l'honneur de lui donner en retour un fils. L'eau, matricielle et originelle, se fait alors synonyme de régénération d'une lignée qui se sait menacée par l'absence d'héritier. Le don de l'objet, ainsi que les mots qui l'accompagnent sous la forme d'une inscription, a ainsi des vertus propitiatoires, presque magiques. L'offrande de la médaille et la lecture de la sentence incantatoire qui se trouve sur l'une de ses faces doivent avoir une sorte d'efficacité et rendre plus probable la naissance d'un enfant. Ils visent ainsi à infléchir l'avenir, à avoir une véritable action sur lui.

L'eau ne représente donc pas seulement, dans ce ballet, l'élément le plus apte à étouffer le feu de l'ennemi. Lustrale et purificatrice, elle présente en outre une formidable capacité de favoriser la vie.

Beaujoyeux et ses collaborateurs ont, de manière évidente, cherché à démontrer, dans le *Balet comique de la Royne*, l'efficacité de la présence royale en une période où le pouvoir du souverain se trouvait contesté à la fois dans le contexte des guerres civiles, par l'opposition des réformés, mais aussi par tous ceux qui voyaient d'un mauvais œil l'absolutisme en germe de la puissance royale. Il ne faut pas oublier que les noces d'Anne de Joyeuse ont lieu quelques années à peine après

25 Marie-Joëlle Louison-Lassablière, *Feuillets pour Terpsichore. La Danse par les textes du x^v au x^{vii} siècles*, Paris, L'Harmattan, coll. « Univers de la danse », 2007, p. 27.

la conjuration des Malcontents qui consacrait l'union de huguenots et d'opposants catholiques à Henri III. La charge émotionnelle de ce divertissement est en outre extrêmement forte, puisqu'il porte à la scène tous les rêves et les craintes des partisans d'un prince qui, en 1581, n'a toujours pas de fils. La dramaturgie de feu et d'eau qui est déployée dans le ballet se veut alors propitiatoire : on cherche en effet à lui conférer une véritable efficacité dans le cours de l'Histoire. La fête n'a rien d'un simple divertissement, au sens littéral du terme, mais est alors conçue comme un acteur à part entière non seulement de la politique qu'elle contribue à promouvoir, mais aussi d'une Providence qu'on la croit apte à infléchir.