



## DE LA MASCARADE AU BALLET DE COUR DANS LA SECONDE MOITIÉ DU XVI<sup>e</sup> SIÈCLE : LES FÊTES ENTRE ENJEUX SOCIAUX ET TRANSFORMATIONS DE GENRE

Concetta CAVALLINI (Università di Bari Aldo Moro)

La deuxième moitié du XVI<sup>e</sup> siècle représente, pour la société française, un moment de passage important dans la manière de concevoir la fête<sup>1</sup>. Dessiner une vue d'ensemble satisfaisante sur la fête et les divertissements relève à la fois de la sociologie, de l'histoire des mentalités, donc de l'histoire culturelle, de la littérature, des arts (musique, danse et architecture pour les décors), des savoirs et des techniques (pour étudier le rôle des ingénieurs dans la construction des machineries, par exemple, mais aussi le rôle des couturiers dans la réalisation des costumes...). Si nous ajoutons à ce panorama déjà complexe la situation politique de la France déchirée par les guerres de Religion, nous comprenons aisément pourquoi il n'est pas facile pour la critique de proposer un discours suivi et cohérent<sup>2</sup>.

Dans cette étude, nous présentons des réflexions sur le déclin du genre de la mascarade au profit du ballet de cour. Ce glissement s'opère au cours d'une quinzaine d'années. Il est sans aucun doute influencé par ce qui se passait alors en Italie : « C'est d'ailleurs à travers la représentation des ballets de cour que l'on peut suivre les progrès de la technique scénique italienne », affirme Charles Mazouer<sup>3</sup>. Simon Goulart avait remarqué en polémiquant la faveur dont jouissaient les Italiens à la cour de France : « il y est entré [à la cour] une telle fourmillière d'Italiens [...] que plusieurs l'appellent maintenant Franc'Italie, les autres Colonie et esgout d'Italie »<sup>4</sup>. L'influence italienne ne peut pas tout expliquer, comme on le verra, car les causes les plus vraisemblables sont liées aux changements de goût, aux transformations de la fonction sociale confiées aux divertissements<sup>5</sup> et, surtout, à la

<sup>1</sup> Les études de référence sur ce sujet restent les trois volumes suivants : *Les Fêtes de la Renaissance*, dir. Jean Jacquot, Paris, Éditions du Centre National de la Recherche Scientifique, 1956 ; *Fêtes et cérémonies au temps de Charles Quint*, dir. J. Jacquot, Paris, Éditions du CNRS, 1975 et *Les Fêtes de la Renaissance III, Quinzième colloque international d'Études Humanistes, Tours, 10-22 juillet 1972*, dir. J. Jacquot et Elie Konigson, Paris, Éditions du CNRS, 1975. Voir aussi la revue en ligne *Camenulae* (Université de Paris-Sorbonne) qui a consacré un numéro monographique aux *Rituels, fêtes, spectacles* (9, nov. 2013) et le numéro de la revue en ligne *Le Verger* consacré à *La Fête à la Renaissance*, dir. Marie Goupil-Lucas-Fontaine, Nahéma Khattabi et Adeline Lionetto (VI, déc. 2014).

<sup>2</sup> Rappelons les synthèses de Madeleine Lazard et Charles Mazouer sur le théâtre de la Renaissance (M. Lazard, *Le théâtre en France au XVI<sup>e</sup> siècle*, Paris, PUF, 1980 et C. Mazouer, *Le Théâtre français de la Renaissance*, Paris, H. Champion, 2002, rééd. mise à jour 2013), qui avaient été précédées de la publication des bibliographies « Vingt ans de recherches sur le théâtre du XVI<sup>e</sup> siècle. Première partie : le théâtre sérieux » (*Nouvelle Revue du Seizième siècle*, 1998, 16/2, p. 301-325) et « Vingt ans de recherches sur le théâtre du XVI<sup>e</sup> siècle. Deuxième partie : le théâtre comique, les genres nouveaux, les spectacles de Cour, le théâtre scolaire » (*Nouvelle Revue du Seizième siècle*, 1999, 17/2, p. 301-318) par C. Mazouer. Il faut aussi citer le catalogue *Entrez dans la danse ! Fêtes et réjouissances à la Renaissance*, Carnet d'exposition, Château de Kerjean, 27 mars-8 novembre 2009, et le volume *Spectacles et pouvoirs en Europe (XVI<sup>e</sup>-XVIII<sup>e</sup> siècle)*, actes du colloque du Centre de recherches sur l'Europe classique et du Centre ARTES, Université Michel de Montaigne-Bordeaux 3, 17-19 novembre 2009, dir. Marie-Bernadette Dufourcet, Charles Mazouer et Anne Surgers, Tübingen, Narr Verlag, 2011 (Biblio 17, 193), dont une partie est consacrée à la Renaissance.

<sup>3</sup> C. Mazouer, *Le théâtre français de l'âge classique, I, Le premier XVII<sup>e</sup> siècle*, Paris, H. Champion, 2006, p. 24, et H. Leclerc, *Les Origines italiennes de l'architecture théâtrale moderne. L'Évolution des formes en Italie de la Renaissance à la fin du XVII<sup>e</sup> siècle*, Paris, Droz, 1946.

<sup>4</sup> Simon Goulart, *Mémoires de l'estat de France, sous Charles neufiesme. Contenant les choses plus notables, faites & publiees tant par les catholiques, que par ceux de la Religion, depuis le troisieme edit de pacification fait au mois d'Aoust 1570 jusques au règne de Henry troisieme [...]*, A Meidelbourg, par Heinrich Wolf, 1577, t. I, p. 366. Sur l'italianisme en France voir J.-F. Dubost, *La France italienne. XVI<sup>e</sup>-XVIII<sup>e</sup> siècles*, Paris, Aubier, 1997.

<sup>5</sup> Elisabeth Belmas, « L'évolution des divertissements de la noblesse du XVI<sup>e</sup> au XVIII<sup>e</sup> siècle : de la plume au mail et au



concentration toujours plus massive de la noblesse à la cour. L'idée de spectacle change, ainsi que le rôle des spectateurs. Tandis que dans les mascarades les spectateurs participaient à l'action de manière active, ils sont confinés, dans les ballets de cour, au rang de public selon l'acception moderne du terme. La scène devient de plus en plus le lieu des professionnels, danseurs, musiciens mais aussi poètes qui déclament des vers<sup>6</sup>. Le roi joue un rôle dans les nouveaux spectacles, mais il est le plus souvent celui qui reçoit les hommages, donc il peut être présent sur scène mais son rôle reste limité.

## NOUVELLE SOCIÉTÉ, NOUVELLES FORMES DE DIVERTISSEMENT

Avec les guerres de Religion, conséquence des Réformes (la Réforme protestante mais aussi la Réforme catholique ou Contre-Réforme, à savoir le renouveau entrepris par l'Église de Rome), il est clair que la structure sociale partagée qui avait permis l'essor et la floraison des formes de théâtre médiéval vole en éclats. La nouvelle société a besoin de nouvelles formes, sur la base d'une sociabilité qui change<sup>7</sup>, et d'exigences de signification et de représentation déterminées souvent par la politique. D'un côté, ce sont la religion et les Écritures qui fournissent un réservoir important de sujets pour les représentations ; de l'autre, c'est l'Humanisme, qui avait porté à la redécouverte de l'Antiquité, de ses mythes, de l'histoire antique. Les divertissements aussi reflètent la nouvelle mode. Les sujets représentés changent ; ils tournent désormais autour de la mythologie, de la littérature, se détachant de la représentation fidèle de la réalité. La dimension allégorique de la signification du spectacle, déjà utilisée dans les moralités du Moyen Âge, acquiert dans la seconde moitié du siècle une couleur tour à tour philosophique, politique, littéraire. La fête est « un rituel au moyen duquel la société affirmait sa domination sur le monde et sur son destin. Le prince et les spectateurs s'identifiaient momentanément avec les modèles héroïques. Ils incarnaient réellement ces idées »<sup>8</sup>.

La pratique du texte écrit s'impose pour le théâtre et pour d'autres formes de divertissement, telles les mascarades ou les ballets de cour. C'est l'existence de témoignages, mais aussi d'un livret publié, qui nous fournit des renseignements clairs sur les parties qui composaient la pièce, sur la mise en scène, sur les costumes, sur les décors. Jean de la Taille, en 1572, dans l'épître dédicatoire de sa tragédie *Saül le furieux*, qui constitue un écrit de théorie dramatique (« De l'Art de la tragédie »), se définit comme « écrivain ». Dans la pratique, nous sommes encore face à un « poète-dramaturge » plus qu'à un véritable « dramaturge », mot qui ne s'affirmera qu'au XVII<sup>e</sup> siècle. Mais le passage du canevas médiéval au théâtre littéraire, qui se renforcera tout le long du XVII<sup>e</sup> siècle, a déjà eu lieu.

Le changement des sujets entraîne un changement de public. Les nouveaux choix thématiques exigent, pour être compris, un public cultivé. Les divertissements deviennent un phénomène d'élite. C'est là toutefois qu'il faut ouvrir une parenthèse pour préciser que, au milieu du XVI<sup>e</sup> siècle, les lieux de culture sont nombreux en France. Outre la cour, il y a en effet les Collèges et les Universités<sup>9</sup>, les villes, quand elles sont le siège d'événements spectaculaires (comme les entrées royales ou les séjours royaux, les mariages et baptêmes princiers, mais aussi les entrées seigneuriales, à savoir les entrées des seigneurs dans leurs fiefs<sup>10</sup>, etc.) et, surtout, les hôtels particuliers. A cette époque, la cour n'est pas

---

billard », dans *Château et divertissement. Actes des rencontres d'Archéologie et d'Histoire en Périgord (27, 28 et 29 septembre 2002)*, dir. A.-M. Cocula et M. Combet, Bordeaux, Ausonius Publications, 2003, p. 87-106.

<sup>6</sup> Pour la naissance de la scène proprement dite, voir A. Surgers, *Scénographie du théâtre occidental*, Paris, A. Colin, 2009.

<sup>7</sup> Pour une vue d'ensemble sur ces changements dans la seconde moitié du XVI<sup>e</sup> siècle voir J. Boucher, *La Cour de Henri III*, Rennes, Ouest France, 1986, et *Société et mentalités autour de Henri III*, Paris, Champion, 2007.

<sup>8</sup> R. Strong, *Les Fêtes de la Renaissance : art et pouvoir*, Arles, Solin, 1991, p. 80.

<sup>9</sup> Sur le rôle joué par les Universités et les collèges, voir J. Verger, *Les Universités au Moyen Âge*, Paris, PUF, 1999 et M.-M. Compère et D. Julia, *Les Collèges français, 16<sup>e</sup>-18<sup>e</sup> siècles. (Répertoire 1 : France du Midi, 1984 ; Répertoire 2 : France du Nord et de l'Ouest, 1988 ; Répertoire 3 : Paris, 2002)*, Paris, INRP et CNRS, 1984-2002.

<sup>10</sup> R. Baury, « Les réceptions des grands seigneurs ubiquistes dans leurs fiefs (fin XVI<sup>e</sup>-fin XVIII<sup>e</sup> siècle) », dans *Château et divertissement, op. cit.*, p. 107-127.



encore, comme elle le sera sous Louis XIV, le seul moteur de la vie théâtrale, des spectacles, des divertissements. Il en découle une richesse et une variété d'événements, de témoignages, de sources potentielles ; cependant, force nous est de constater que ces sources et textes sont souvent imprécis, incomplets, et constituent de simples témoignages indirects qui ne répondent pas à toutes les questions des spécialistes.

A ce passage, à cette transformation sociale, correspond aussi la tendance à déplacer les divertissements dans des lieux fermés, comme des salles ou des jardins : salles de collège ou d'universités, salles de la cour, de châteaux, de palais privés, de grands hôtels particuliers de la haute noblesse, et aussi salles louées pour l'occasion, comme la salle du Jeu de Paume à Paris, qui était souvent louée aux comédiens, ou l'Hôtel de Bourgogne, salle aménagée en 1548 par les *Confrères de la Passion et de la Résurrection de Notre Seigneur Jésus-Christ*, qui en gardaient la propriété<sup>11</sup>.

Ce n'est donc qu'avec beaucoup de difficultés que les chercheurs recomposent le puzzle des années 1565-1595, années où a lieu le passage de la mascarade au ballet de cour. Le journal de voyage de Giovanni Venturino da Fabriano, venu accompagner en France, pendant la période du Carnaval 1572, le cardinal légat Alessandrino di Santa Maria sopra Minerva, témoigne des divertissements de la cour (qui était installée à Blois). Son récit rappelle que, à partir du 10 février, « ce ne sont que danses, fêtes, jeux, mascarades, banquets et tournois »<sup>12</sup>. Les divertissements étaient très populaires, et pas uniquement pendant dans la période du Carnaval.

Nous retrouvons d'innombrables vers de mascarades dans les œuvres du temps (Mellin de Saint-Gelais, Ronsard, Baïf, Jodelle, Jamyn, Claude Binet, Jean Passerat, pour n'en citer que quelques-uns), mais nous ne possédons pas de renseignements sur les fêtes qui les ont générés. Par convention, on fait remonter la naissance du genre du ballet de cour à la célèbre mise en scène du *Balet comique de la Royne* (1581) que Balthazar de Beaujoyeux représenta à la demande de Catherine de Médicis dans la salle du Petit-Bourbon, à l'occasion des noces d'Anne, duc de Joyeuse, avec Marguerite de Vaudémont, demi-soeur de la reine Louise, femme d'Henri III<sup>13</sup>. Cependant, si le "genre" du ballet à proprement parler, est inauguré en 1581<sup>14</sup>, il faut admettre que les tendances qui conduisirent à cette affirmation sont déjà bien définies auparavant, et qu'elles passent sans aucun doute par la mascarade. Nous nous concentrons sur les éléments qui ont permis ce passage et qui favorisent une sensibilité accrue vers ce mélange d'art, de technique et de poésie que furent les mascarades. Si les deux typologies de divertissement semblent presque se confondre à partir du règne d'Henri IV, elles restent bien définies dans les années 1566-1595, chacune avec ses caractéristiques.

#### LA MASCARADE OU « LA FUSION DES ARTS »

En tant que genre hybride, la mascarade mêle des éléments différents dans une « fusion des arts »<sup>15</sup> qui a fait son succès mais qui a aussi entraîné, pour la critique, un problème évident de définition. En effet, pour la seconde moitié du XVI<sup>e</sup> siècle, il est difficile de trancher entre une mascarade, un intermède, un ballet de cour. Néanmoins, les éléments qui constituent le dénominateur commun peuvent nous aider à avancer dans notre analyse : la musique, avant tout, la danse ensuite, cet « art plaisant et profitable, qui rend et conserve la santé, convenable aux jeunes,

<sup>11</sup> Philippe Chauveau, *Les Théâtres parisiens disparus (1402-1986)*, Paris, Éd. de l'Amandier, 1999.

<sup>12</sup> M. McGowan, *La Danse à la Renaissance. Sources livresques et albums d'images*, Paris, Bibliothèque nationale de France, 2012, p. 7.

<sup>13</sup> M. McGowan, *Balthazar de Beaujoyeux, Le Ballet comique de la Royne*, New York, Center for medieval & early Renaissance studies, 1982.

<sup>14</sup> Pour les textes des ballets de cour, voir le recueil de P. Lacroix, *Ballets et mascarades de cour de Henri III à Louis XIV (1581-1652)*, recueillis et publiés d'après les éditions originales, Genève, Slatkine Reprints, 1968, 6 vol. (Genève, J. Gay, 1868-1870).

<sup>15</sup> M. McGowan, *L'Art du Ballet de Cour en France. 1581-1643*, Paris, Editions du CNRS, 1978, p. 23.



aggreable aux vieux et bienseant a tous » comme le dit l'*Orchésographie*<sup>16</sup>, et ensuite l'attention pour tous ces détails que nous définirons dans cette étude comme la "technique" du spectacle (et nous y incluons les costumes, les accessoires, les machineries, les décors) et qui étaient essentiels pour la réussite de tout le reste. « Les simples mascarades : défilés ou danses, tenaient de l'art du mime », dit Jacqueline Boucher<sup>17</sup>; et Charles Mazouer de lui faire écho : « un théâtre dansé, unissant musique, danse, poésie »<sup>18</sup>. La mascarade en France était souvent associée à d'autres divertissements, comme les tournois et les joutes<sup>19</sup>.

Qu'il nous soit permis, en guise de prémice, de dire quelques mots sur le scénario et les costumes, car c'est justement le scénario qui détermine les costumes et les décors. Le choix du « scénario » de la mascarade répondait à deux exigences. Premièrement, il devait reposer sur une intrigue immédiatement compréhensible (car souvent les spectateurs participaient à l'action) et donc puiser dans un ensemble de connaissances acquises, comme la mythologie par exemple, ou les récits des poèmes chevaleresques à la mode, souvent d'origine italienne (l'Arioste, par exemple). Pour le ballet *Défense du Paradis ou Paradis d'Amour*, jouée à Paris le 20 août 1572, pour les noces d'Henri de Navarre et Marguerite de Valois, l'intrigue est peut-être trop explicite: dans la première partie de l'oeuvre, Charles IX et ses frères « armez de toutes pieces » défendaient le Paradis; il emmenaient en Enfer une troupe de cavaliers, les laissant prisonniers jusqu'à la fin du bal, quand ils étaient libérés « et apres se mirent à combatre et rompre les picques, et voyoit on le feu sortir de tous costez des harnois »<sup>20</sup>. C'est presque une annonce de la Saint-Barthélemy<sup>21</sup>, comme Goulart le remarque dans ses *Mémoires de l'estat de France sous Charles neufiesme* : « Tel fut le pasetemps de ce iour, d'ou l'on peut coniecturer quelles estoient les pensees du Roy, et du conseil secret, parmi telles feintes »<sup>22</sup>. Une troupe de cavaliers était donc condamnée et envoyée en Enfer. Mais de quel Enfer s'agissait-il? De l'Enfer chrétien ou des Enfers classiques? Nous pouvons voir là une autre marque fondamentale de ces oeuvres, à savoir le mélange de merveilleux païen et de merveilleux chrétien propre de l'imaginaire de la Renaissance<sup>23</sup>.

Deuxièmement, le scénario pouvait avoir une dimension allégorique et cet élément deviendra fondamental dans le ballet de cour. Les actions des personnages, mais aussi leur habillement, les couleurs utilisées dans les costumes, tout pouvait être lu et interprété à un deuxième niveau, connotatif. Ce niveau peut être banal, comme chez Pierre de Brach qui, dans la *Masquarade du triomphe de Diane*<sup>24</sup>, habille la déesse Diane d'une robe blanche, couleur de la pureté (Diane étant déesse de la chasteté), avec des accessoires en argent pour indiquer à la fois la couleur de la lune et sa force de caractère dans la défense de son choix de la chasteté (l'argent étant la couleur de l'acier). Mais ce niveau allégorique peut être plus complexe, comme dans l'habillement allégorique des seize provinces de France dans le *Ballet des Polonais*, voulu par Catherine de Médicis et offert au Louvre lors de la visite des ambassadeurs de Pologne qui venaient notifier à Henri d'Anjou son élection au trône de leur pays. Les provinces de France, dans leurs costumes allégoriques, n'étaient pas seize mais six,

<sup>16</sup> Thoinot Arbeau [Jean Tabourot], *Orchésographie. Méthode et théorie en forme de discours et tablature pour apprendre à danser, battre le tambour et toute sorte et diversité de batteries, jouer du fifre et arigot, tirer des armes et escrimer, avec autres honnêtes exercices fort convenables à la jeunesse afin d'être bien venue et toute joyeuse compagnie et y montrer sa dexterité et agileté de corps*, réimpression de l'édition de 1596, Paris, Ressouvenances, 2013, p. 5.

<sup>17</sup> J. Boucher, *La Cour de Henri III*, op. cit., p. 116.

<sup>18</sup> C. Mazouer, *Le Théâtre français de l'Age Classique*, I, op. cit., p. 24.

<sup>19</sup> H. Prunières, *Le ballet de Cour avant Benserade et Lully*, Paris, H. Laurens, 1914, p. 42.

<sup>20</sup> S. Goulart, *Mémoires de l'estat de France*, op. cit., t. I, p. 363.

<sup>21</sup> Voir à ce propos la lecture de Paul Bourcier, et tout le chapitre consacré au ballet de cour en général, in *Histoire de la danse en Occident*, Paris, Seuil, 1978, p. 65 et suiv. Voir aussi Paul Bourcier, *Naissance du ballet (394-1673)*, Paris, La Recherche en Danse, 1995.

<sup>22</sup> *Ibid.*

<sup>23</sup> C.-G. Dubois, *L'Imaginaire de la Renaissance*, Paris, PUF, 1985.

<sup>24</sup> Pierre de Brach, *La Masquarade du triomphe de Diane et autres textes de théâtre*, texte établi, présenté et annoté par Concetta Cavallini, préface de C. Mazouer, Paris, Hermann (« Vertige de la langue »), 2012.



portées sur le dos des six Fleuves de France dans l'une des mascarades représentées le 21 octobre 1570 pour les noces de Charles IX avec Elisabeth d'Autriche<sup>25</sup>.

Troisièmement, les personnages prévus dans le scénario étaient souvent inventés par des auteurs qui confondent ou superposent deux traditions : les pèlerins d'amour chez Pierre de Brach, par exemple, sont habillés comme des pèlerins tout court (avec un reître, un bourdon, une besace, un chapeau à panache, etc.), mais ils sont identifiés comme des « pèlerins d'amour » à la manière de Pétrarque, dans un mélange évident de traditions et d'imaginaires.

La musique est l'élément qui, plus que les autres, a fait la fortune de la mascarade. Son rapport étroit avec la poésie fut ratifié à jamais en 1571 par la fondation de l'*Académie de poésie et de musique* par Jean-Antoine de Baïf et Joachim Thibault de Courville. L'union de la poésie et de la musique était fondée sur une métrique commune<sup>26</sup>, ce qui rendait la collaboration entre musiciens et poètes très étroite, comme les récentes études sur certains compositeurs de la Renaissance, Clément Janequin par exemple, l'ont prouvé<sup>27</sup>. La musique, grâce à l'influence italienne<sup>28</sup>, connaît en France un développement rapide. La corporation des « maîtres faiseurs d'instruments de musique » n'existe officiellement que depuis 1599, lorsque Henri IV l'institue par lettres patentes. Mais une recherche historique menée à travers les inventaires après décès de ces artisans, dit la variété de leur production, résultat d'une conception de la musique comme vecteur de communication pour montrer la puissance du commanditaire du spectacle et sa vertu<sup>29</sup>. Si l'Italie devance la France dans l'expérimentation musicale pure (l'utilisation des voix de soprano comme solistes, par exemple, ou la pratique du *recitar cantando* qui sera fondamentale pour la naissance du genre des « airs de cour »<sup>30</sup>), elle la suit dans la fondation de la *Camerata fiorentina* en 1580, institution qui reprend les finalités de l'Académie de Baïf<sup>31</sup>. La grande popularité du mythe d'Orphée<sup>32</sup>, dans la seconde moitié du XVI<sup>e</sup> siècle, vient du fait qu'il ne s'agit pas seulement d'une histoire d'amour et de mort, mais aussi et surtout de la question du pouvoir de la musique, capable d'émouvoir jusqu'aux esprits les plus incorruptibles. C'est donc après la musique que viennent les vers poétiques. Orphée, avant d'être le prince des poètes, est bien le prince des musiciens. Henri IV comprit très bien l'étendue de ce pouvoir et, après son avènement au trône, rétablit la Chapelle-Musique du Roi et créa, en 1592, la charge de « surintendant » de sa Musique de Chambre puis, entre 1594 et 1596, celle de « compositeur ».

Nous ne voulons pas ici approfondir la question de la musique à la Renaissance, car il y a une opposition nette entre celle qui nous intéresse, qui accompagne les divertissements et les spectacles, et la musique sacrée (et il faut là encore faire une distinction entre le domaine sacré catholique et

<sup>25</sup> P. Lacroix, *Ballets et mascarades de cour*, op. cit., tome I, p. XX.

<sup>26</sup> F. A. Yates, « Poésie et musique dans les "Magnificences" au mariage du duc de Joyeuse, Paris 1581 », dans *Musique et poésie au XVI<sup>e</sup> siècle*, Paris, 30 juin-4 juillet 1953, Avant-propos de Jean Jacquot, Paris, Editions du CNRS, 1954, p. 241-264.

<sup>27</sup> Clément Janequin, *un musicien au milieu des poètes*, dir. O. Halévy, I. His et J. Vignes, Paris, Société française de Musicologie, 2013.

<sup>28</sup> F. Malhomme, *Musica humana – La musique dans la pensée de l'humanisme italien*, Paris, Classiques Garnier, 2013.

<sup>29</sup> Joël Duglot, « Musique, danse et instruments pendant le règne d'Henri IV », dans *À l'ancienne et à la moderne. Musiques pour le roi Henri de France et de Navarre*, Pau, "Les Petits Cahiers du Musée de Pau", 2013, p. 25-29.

<sup>30</sup> C'est Adrian Le Roy, « imprimeur du Roy en musique » depuis 1553 (avant lui, ce titre appartenait à Pierre Attaignant), qui utilise pour la première fois cette définition dans le titre d'un recueil pour voix et luth publié en 1571 chez son cousin Robert Ballard, avec qui il avait ouvert l'imprimerie "Le Roy et Ballard" (*Livre d'air de cours miz sur le Luth*).

<sup>31</sup> La Camerata fut fondée par le comte Giovanni Bardi, disciple du philologue Girolamo Mei et familier des Médicis de Florence: voir son traité *Discorso mandato da Gio. de' Bardi a Giulio Caccini detto Romano Sopra la Musica antica* (Firenze, G. B. Doni, vers 1578). C'est sous le grand-duc Ferdinand I<sup>er</sup> de Médicis que l'importance donnée à la musique atteint son apogée. Voir Warren Kirkendale, *The Court Musicians in Florence during the principate of the Medici*, Firenze, Olschki, 1993.

<sup>32</sup> Sur le mythe d'Orphée voir Pierre Brunel, *Orphée dans Dictionnaire des mythes littéraires*, Monaco, éditions du Rocher, 1994, p. 1129-1139. Sur son influence en Italie à la Renaissance : Isabelle Fessaguet, *Les Métamorphoses d'Orphée : le mythe d'Orphée dans les arts en Italie de 1470 à 1607*, Lille, Université de Lille 3 / ANRT, 1989. Pour la France : Françoise Joukovsky, *Orphée et ses disciples dans la poésie française et néolatine du XVI<sup>e</sup> siècle*, Genève, Droz, 1970, et F. Rouget, *L'Apothéose d'Orphée. L'esthétique de l'Ode au XVI<sup>e</sup> siècle de Sébillet à Scaliger (1548-1561)*, Genève, Droz, 1994.



réformé<sup>33</sup>). Mais il était nécessaire de citer le grand succès de la musique instrumentale au XVI<sup>e</sup> siècle, qui accompagnait les entrées royales, les cérémonies officielles et sacrées, jusqu'aux batailles, puisque c'est cette base harmonique, accompagnée de danses et de vers, qui a donné naissance à des formes de divertissement comme les intermèdes<sup>34</sup>, les mascarades, les ballets de cour.

La danse jouissait, tout comme la musique, d'une place de premier plan dans la deuxième moitié du XVI<sup>e</sup> siècle.

Nobles, bourgeois, laquais, blessés, femmes enceintes prêtes à accoucher, vieillards, malades, mourants, tous se précipitaient au bal ou au ballet en dépit de tout. C'est que la danse avait un véritable sens et était considérée comme un langage à part entière. Selon les théoriciens, par ses mouvements, ses postures et ses gestes, le danseur parvenait à tout exprimer, à rendre tout visible ; l'art chorégraphique était pensé comme un véritable miroir de la vie d'une époque dans toute sa complexité : sa philosophie, sa politique et ses mœurs<sup>35</sup>.

Nous sommes, pour la danse, assez bien renseignés car, à quelques années de distance, deux traités sur la danse sont publiés. À Florence, Fabrizio Caroso da Sermoneta publie en 1581 *Il Ballarino*, qu'il dédie à Bianca Cappello ; en France, en 1589, Thoinot Arbeau (anagramme du chanoine Jean Tabourot) publie *l'Orchésographie*, avec des illustrations, des partitions musicales, l'explication des pas de danse et des musiques qui les accompagnent. Le procédé pédagogique suivi par Tabourot, qui décrit avec précision les pas de danse, les illustre souvent par un dessin et les complète par la partition musicale en regard. Il permet de classifier de nombreuses danses, comme les pavanés et basses danses, mais aussi les bouffons, la gavote, la morisque, les différents types de branles. La plupart de ces danses, d'origine populaire, étaient dansées dans les mascarades, comme en témoigne par exemple le commentaire de la *Masquarade du triomphe de Diane* de Pierre de Brach qui nomme, à côté de la pavane (une danse solennelle souvent réservée aux personnages représentant les dieux<sup>36</sup>), les bouffons et les branles (« branle du Poitou » et « branle de la postée »), des danses gaies et d'origine populaire. L'opposition des réformés, qui condamnaient la pratique de la danse et les spectacles de ballet, fut ferme, comme dans le *Traité des Danses, Auquel est amplement résolue la question, à savoir s'il est permis aux Chrétiens de danser*, publié à Genève en 1579 et dédié polémiquement à Henri de Navarre. Néanmoins, la danse reste une des activités favorites des Navarre. Catherine de Bourbon, la très huguenote sœur de Henri IV, était chanteuse et joueuse de luth ; elle fit représenter plusieurs ballets dans son château de Pau<sup>37</sup>. Le 23 août 1592, elle fit jouer un *Ballet des chevaliers français* devant un public restreint. L'intrigue, attribuée à Catherine de Parthenay, duchesse de Rohan<sup>38</sup>, mettait en scène la réunion de la France et du Béarn, donc des catholiques et des protestants. Après 1581, les intrigues ont tendance à se rapprocher de l'allégorie, ce qui ouvre la voie à la conception caractéristique du

<sup>33</sup> La bibliographie concernant la musique à la Renaissance est très vaste. Pour nous limiter à quelques études, voir les récents volumes : R. Freedman, *Music in the Renaissance*, New York, London, 2013, et *Un air de Renaissance. La musique au XVI<sup>e</sup> siècle. Catalogue de l'exposition, Château d'Écouen, Musée national de la Renaissance, 11 septembre 2013-6 janvier 2014* (Editions de la Réunion des Musées nationaux, 2013), et Philippe Vendrix, *Vocabulaire de la musique de la Renaissance*, Paris, Minerve, 1994.

<sup>34</sup> Outre la musique, les intermèdes étaient aussi accompagnés de danse, selon une tradition qui venait d'Italie (Sara Mamone, « La danza di scena negli intermezzi fiorentini », dans *Italians Libretti and European Musical Entertainments (1580-1700)*, atti del convegno (Londra, febbraio 1997), London, 2002, p. 13-28.

<sup>35</sup> Cindy Pedelaborde, « Pour un panorama des genres et des formes de la vie musicale sous Henri IV », dans *A l'ancienne*, op. cit., p. 20.

<sup>36</sup> Margaret McGowan, *L'Art du ballet*, op. cit., p. 32.

<sup>37</sup> Marie-Hélène Gritchenko, *Catherine de Bourbon (1559-1604). Influence politique, religieuse et culturelle d'une princesse calviniste*, Paris, Champion, 2009.

<sup>38</sup> *Ballets allégoriques en vers, 1592-1593, attribués à Catherine de Parthenay, duchesse de Rohan*, par Raymond Ritter, Paris, Champion, 1927, p. 17-18.



ballet de cour.

Dans toutes les sortes de spectacle, l'impression sur le spectateur était déterminée par ce que nous avons appelé les éléments techniques, à savoir les costumes, accessoires, machineries, décors. Le costume joue un rôle de premier plan et répond à des besoins primordiaux de théâtralisation. Dans les spectacles privés, qui n'avaient pas les moyens de la cour et où les décors et machineries étaient presque inexistantes, le costume était un véritable « décor », censé restituer aux spectateurs l'ambiance de l'intrigue<sup>39</sup>. Celui qui créait le spectacle, parfois le poète, organisait aussi la mise en scène et s'occupait des costumes. Jodelle le fit en 1558 quand l'Hôtel de ville le chargea de préparer une mascarade pour un banquet organisé pour le roi<sup>40</sup>, et il composa la mascarade des Argonautes<sup>41</sup>. Aucune des personnes censées s'occuper des costumes n'en avait pourtant l'entière responsabilité ; ce qui signifie que si un couturier voulait y ajouter du sien en cours de réalisation pour obéir au désir de son commanditaire (le roi ou le seigneur) ou par simple inspiration, il pouvait très bien intervenir sur le modèle original. Le résultat est souvent un costume surchargé jusqu'au ridicule ou au mauvais goût, comme par exemple celui de la *Renommée* chez Pierre de Brach : « une grande robe a plain fonds traînant a terre, de satin bleu celeste toute couverte d'yeux, d'oreilles, et de langues, tesmoignant qu'en voyant et oyant tout, elle avoit mille langues, pour publier ce qu'elle avoit veu et oui par le monde »<sup>42</sup>.

Pour le choix des personnages et donc des costumes, le « faiseur de mascarades » pouvait aussi profiter d'une mode sociale, comme la fascination exotique par exemple, qui porta la cour à choisir pour les fêtes et les tournois donnés à l'occasion des noces de Henri de Navarre et Marguerite de Valois le 21 août 1572 des costumes à la turque : « de grandes robes de drap d'or, et le turban en teste » pour « le Roy de Navarre et sa troupe », tandis que le Roi et son frère étaient « vestus en Amazones »<sup>43</sup>. Les habits avaient été loués chez Folleville, maître fripier de Paris<sup>44</sup> dont l'inventaire après-décès (Minutier Central, XVII, 79) aide à reconstruire l'activité. Sa spécialité était les habits de mascarade : il conservait dans ses deux maisons un grand nombre d'habits d'Arlequin, Pantalons, Suisses, rêtres, Turques et Amazones et robes de femmes (destinées presque sûrement à des hommes déguisés en femmes)<sup>45</sup>. Des Amazones faisaient partie du cortège pour l'entrée de Catherine de Médicis à Lyon en 1548<sup>46</sup>, et un combat d'Amazones avait précédé la mascarade de Ronsard à Bar-le-Duc pendant le séjour de la cour en 1565. Le thème du Turc était aussi un sujet à la mode, déterminé par la politique européenne de l'époque<sup>47</sup>. Les personnages habillés en Turcs étaient souvent présents au cours des

<sup>39</sup> S. M. Newton, *Renaissance theatre costume and the sense of the historic past*, London, Rapp & Whiting/Andre Deutch, 1975. Voir aussi le numéro monographique de *La Revue de l'Art* (174/2011-4) sur *Le Costume de Cour au XVI<sup>e</sup> siècle*.

<sup>40</sup> E. Balmas, *Un poeta del rinascimento francese : Etienne Jodelle*, Firenze, Olschki, 1961, p. 348-429.

<sup>41</sup> M. McGowan rappelle que nous n'avons aucune information sur la danse de cette mascarade (*L'Art du Ballet de Cour en France*, op. cit., p. 40). Voir aussi A. Lionetto, « Splendeurs et misères de Paris dans le *Recueil des inscriptions, devises et masques* de Jodelle », dans *Poligraphies. Portraits de ville à la Renaissance, Seizième Siècle*, dir. Frank Lestringant, n° 9, 2013, p. 81-93.

<sup>42</sup> Pierre de Brach, *La Masquerade du triomphe de Diane*, op. cit., p. 124.

<sup>43</sup> S. Goulart, *Mémoires de l'estat de France*, op. cit., p. 365.

<sup>44</sup> Georges Wildenstein, « Un fournisseur d'habits de théâtre et de mascarades à Paris sous Henri III », *Bibliothèque d'Humanisme et de Renaissance*, XXIII, 1961, p. 99-106.

<sup>45</sup> Sur l'incidence de ces costumes à la Renaissance, voir Maurice Leloir, *Dictionnaire du Costume et de ses accessoires, des armes et des étoffes des origines à nos jours*, Paris, Gründ, 1992.

<sup>46</sup> Les fêtes de Lyon avaient été précédées par des fêtes à Florence : voir *Firenze e Lione 1548, esperienze a confronto. Atti del convegno di studi Vincenzo Borghini : filologia e invenzione nella Firenze di Cosimo I*, atti del convegno (Firenze, 21-22 marzo 2002), dir. Gino Belloni et Riccardo Drusi, Firenze, Olschki, 2002.

<sup>47</sup> Voir les études de référence : C. D. Rouillard, *The Turk in French history, thought and literature, 1520-1660*, Paris, Boivin & Cie, 1994; Esther Kafé, « Le mythe Turc et son déclin dans les relations de voyage des Européens de la Renaissance », *Oriens*, 21-22, 1968-69, p. 159-195 et plus récemment, Claude Postel, *La France-Turquie*, Paris, les Belles Lettres, 2013. L'intérêt pour les Turcs impliquait aussi la connaissance de l'histoire des Turcs. Voir M. J. Heath, *Crusading commonplaces : La Noue, Lucinge and rethoric against the Turks*, Genève, Droz, 1986 et J. Balsamo, « Il 'Turco vincibile'. Un 'corpus turc' à la fin du XVI<sup>e</sup> siècle : la Noue, Naselli, Soranzo, Esprinchar », in *Scritture dell'impegno dal Rinascimento all'età barocca. Atti del convegno internazionale di Gargnano, 11-13 ottobre 1994*, Fasano, Schena, p. 205-216.



fêtes et tournois, même dans celui qui fut fatal à Henri II en 1558<sup>48</sup> et pendant les autres organisés pour le mariage fatal de 1572 qui fut le prétexte de la Saint-Barthélemy. Mais l'étrange pouvait aller jusqu'à la bizarrerie d' « hommes de figure prodigieuse, bestes estranges, oiseaux de rapine, si bien desguisez que cela donna frayeur à plusieurs regardans », comme le rappelle Claude Paradin dans *l'Histoire de nostre temps* (1550)<sup>49</sup>.

Margaret McGowan, à partir des dessins d'Antoine Caron, de Primatice et d'autres, affirme que la coiffure jouait un rôle central dans l'ensemble du costume<sup>50</sup>. Pour cela, outre les descriptions et les témoignages<sup>51</sup>, les chercheurs peuvent utiliser les nombreuses gravures illustrant les livrets de ballets ou les dessins retrouvés dans des albums. Les dessins du Primatice pour une mascarade qui devrait avoir eu lieu entre 1559 et 1570 et qui ont été découverts au Musée national de Stockholm<sup>52</sup> prouvent à quel point la préparation des costumes pour une mascarade de cour pouvait être soignée. Primatice avait été nommé surintendant des bâtiments du roi le 12 juillet 1559 par Catherine de Médicis et s'occupait également de l'intendance des fêtes. Il travailla pour les fêtes de Fontainebleau en 1540 (entrée de Charles V) et de Chenonceaux en 1560 (entrée de François II et Catherine de Médicis), et Vasari assure qu'il montrait une imagination merveilleuse pour les décors des fêtes et mascarades. Avec Primatice, nous pouvons citer Philibert de l'Orme, qui travailla pour l'entrée de Henri II à Paris en 1549, Antoine Caron<sup>53</sup>, Beaujoyeux, et en Italie, Bernardo Buontalenti à Florence et Andrea Palladio à Vicence. Avant tous ces peintres-architectes-ingénieurs vitruviens, force est de citer la contribution fondamentale de Léonard de Vinci qui inventa en 1517 au château d'Argentan un lion mécanique puis, en 1518 au château de Cloux, un ciel étoilé<sup>54</sup>.

Pour ce qui est des machineries proprement dites, « c'est la Cour qui reste le "haut lieu" des fêtes et divertissements spectaculaires »<sup>55</sup>, pour lesquels on préfère une salle où la perspective, la lumière et l'illusion sont mieux contrôlables. Ces spectacles ont lieu presque toujours la nuit<sup>56</sup>, quand il est plus simple d'émerveiller les spectateurs par des torches, des feux, des lumières, des brasiers, sur lesquels faire tomber des « senteurs » pour parfumer la salle. La Nuit est souvent même un personnage de la mise en scène, comme dans les intermèdes de la *Calandria*, représentée à Lyon en 1548 pour Henri II et Catherine de Médicis, où elle apparaissait sur un char tiré par deux hiboux. Simon Goulart souligne cet élément pour le critiquer et voit, dans ces divertissements de nuit, les signes de la débauche de la cour:

Or, en la Cour de France, le bal, les danses, les masquarades et  
autre telles vanitez esuelles le Roy prend un plaisir singulier, ne se font

<sup>48</sup> Les Turcs étaient réputés pour être d'admirables cavaliers. Montaigne le rappelle dans son *Journal de Voyage* où il dit avoir assisté à Rome au spectacle d'un Italien qui, ayant été prisonnier des Turcs, avait appris « mille rare cose nel cavalcare (Montaigne, *Journal de voyage en Italie*, édition de F. Rigolot, Paris, P.U.F, 1992, p. 211). Voir J. Balsamo, « Montaigne, le style (du) cavalier et ses modèles italiens », *Nouvelle Revue du Seizième Siècle*, n. 17/2, 1999, p. 253-267.

<sup>49</sup> *Histoire de nostre temps faite en Latin, par Maistre Guillaume Paradin, et par luy mise en François*, Lyon, J. de Tournes et G. Gazeau, 1550, p. 145.

<sup>50</sup> M. MacGowan, « Costumes pour la danse », *La Revue de l'Art* (174/2011-4), p. 44.

<sup>51</sup> C. Cavallini, « "Sa robe estoit...": costumes, vêtements et accessoires chez Pierre de Brach », dans « *La Grâce de montrer son âme dans le vêtement* ». *Scrivere di tessuti, abiti, accessori. Studi in onore di Liana Nissim*, a cura di Marco Modenesi, Maria Benedetta Collini, Francesca Paraboschi, tomo I. Da Quattrocento al Settecento, Milano, Ledizioni Di/Segni, 2015, pp. 71-81.

<sup>52</sup> Les dessins furent "découverts" par L. Dimier en 1889, qui en donne une description minutieuse dans *Le Primatice, peintre, sculpteur et architecte des rois de France. Essai sur la vie et les ouvrages de cet artiste suivi d'un catalogue raisonné de ses dessins et de ses compositions gravées*, Paris, Leroux, 1900, p. 460-65. Voir aussi J. T. D. Hall, « Primaticcio and Court Festivals », *Bulletin of the John Rylands Library – University Library in Manchester*, vol. 58, n. 2, 1976, p. 353-377.

<sup>53</sup> Dans son livre, Jean Ehrmann souligne la contribution de ce peintre à la réalisation des mascarades : *Antoine Caron, peintre des fêtes et des mascarades*, Paris, Flammarion, 1986.

<sup>54</sup> M. Angiolillo, *Leonardo. Feste e teatri*, Napoli, Società editrice napoletana, 1979, p. 80-90.

<sup>55</sup> Charles Mazouer, « Les machines de théâtre au XVI<sup>e</sup> siècle », dans *L'Invention au XVI<sup>e</sup> siècle*, dir. C.-G. Dubois, Bordeaux, Presses Universitaires de Bordeaux, 1987, p. 201.

<sup>56</sup> Daniel Ménager, *La Renaissance et la Nuit*, Genève, Droz, 2005.





plus souvent que de nuit. Quant aux heures du iour, propres pour tenir conseil et traiter des affaires, ils les faut employer necessairement à dormir, à cause des excez faits en la nuit precedente.<sup>57</sup>

Cependant, malgré les efforts accomplis pour renouveler la machinerie théâtrale afin de tenir compte des attentes des spectateurs<sup>58</sup> et de la complexité des intrigues inventées par les poètes de cour, « la grande révolution de la machinerie aura lieu en Italie, au tournant des XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles, et ne se manifesterait vraiment en France qu'après 1640 »<sup>59</sup>. Pour la seconde moitié du XVI<sup>e</sup> siècle, il faut faire avec les machines héritées des mystères médiévaux<sup>60</sup>: trappes, trébuchets, armes feintes, voleries, qui permettent de reproduire sur scène le déluge, le tonnerre et les éclairs, mais aussi des scènes de fleuve, de lac ou de mer, comme lorsque, dans la *Mascarade des Ames* de Pierre de Brach, on met en scène Charon transportant sur sa barque les âmes des morts.

#### DE LA MASCARADE AU BALLET DE COUR OU DE LA TRADITION À L'INNOVATION

Le passage de la mascarade au ballet de cour est lent mais inexorable. La mascarade, forme embryonnaire, sœur cadette du ballet de cour, n'était pas une prérogative de la cour. Tout le monde pouvait décider de donner chez soi des mascarades, qui n'avaient pas la magnificence des spectacles de cour, mais qui répondaient très bien à un besoin de création du réseau social en province. Avec peu de moyens (quelques costumes, des vers, quelques musiciens installés sur une estrade en face de la cheminée, comme nous le montrent les tableaux) et une salle mise à disposition, on pouvait monter une mascarade pour rendre hommage à un grand personnage de passage qui pouvait être le roi de Navarre ou sa sœur Catherine<sup>61</sup>, mais aussi Diane de Foix, représentante d'une famille catholique qui jouait à Bordeaux un rôle de premier plan dans les années difficiles de la Saint-Barthélemy. La conclusion de la mascarade était presque toujours un bal qui rapprochait de manière complète la salle et la scène<sup>62</sup>: « ce-pendant le bal s'ouvrit, ou Mademoiselle de Candalle entra et apres elle quelques autres de la troupe »<sup>63</sup>, dit le récit de Pierre de Brach dans la conclusion de la *Mascarade du triomphe de Diane*. Souvent, à la place du bal, il y a un banquet où les domestiques sont habillés en bergers ou en Turcs, selon le sujet de la mascarade qui l'a précédé, dans une sorte de continuation du spectacle. Mellin de Saint-Gelais rappelle par exemple, dans un banquet donné le 22 avril 1566 par le cardinal de Lorraine à Blois en l'honneur de Catherine de Médicis et de Marie Stuart, la présence de « douze masques, servans, vestus en six sortes de dix différentes nations, deux à deux, accompagnés de douze dames vestues de mesmes eux »<sup>64</sup>. Les gentilshommes, les dames, les dédicataires mais aussi « musiciens, pages, courtisans »<sup>65</sup> de la mascarade participent à l'action avec des acteurs et des danseurs professionnels.

Dans le *Ballet des Polonais* en 1573, spectacle pour lequel les *Mémoires* de Brantôme et

<sup>57</sup> S. Goulart, *Mémoires de l'estat de France*, op. cit., p. 366.

<sup>58</sup> Sur la place du spectateur au théâtre, voir la belle mise au point théorique de Françoise Decroissette, « Avant-propos. Inventer le spectateur du passé », in *Les traces du spectateur (théâtre italien, XVI<sup>e</sup>-XVII<sup>e</sup> siècles)*, Saint-Denis, PUV, coll. Créations européennes, 2006, p. 5-18 et H. Merlin-Kajman, *Public et littérature en France au XVII<sup>e</sup> siècle*, Paris, Les Belles Lettres, 1994.

<sup>59</sup> Charles Mazouer, « Les machines de théâtre », art. cit., p. 217.

<sup>60</sup> E. Konigson, *L'espace théâtral médiéval*, Paris, Éd. du CNRS, 1975.

<sup>61</sup> M. McGowan rappelle par exemple les mascarades et ballets joués à Tours en 1593 en l'honneur de Madame (*L'Art du Ballet de Cour en France*, op. cit., p. 54-58).

<sup>62</sup> Helen Purkis, « La décoration de la salle et les rapports entre la scène et le public dans les mascarades et les intermèdes florentins, 1539-1608 », in *Les Fêtes de la Renaissance III*, op. cit., p. 239-251.

<sup>63</sup> Pierre de Brach, *La Masquerade du triomphe de Diane ...*, op. cit., p. 173.

<sup>64</sup> Mellin de Saint-Gelais, *Œuvres complètes*, éd. P. Blanchemin, Paris, Paul Daffis, 1873, I, p. 177-181.

<sup>65</sup> I. Handy, *Musiciens au temps des derniers Valois (1547-1589)*, Paris, H. Champion, 2008, p. 267.



*l'Histoire universelle* de D'Aubigné nous ont laissé un témoignage, ce sont seize grandes dames de la cour, parmi lesquelles Marguerite de Valois, qui interprètent en dansant les seize provinces du royaume. Dans le livret latin du ballet, rédigé par Jean Dorat<sup>66</sup> (la musique, généralement attribuée à Roland de Lassus, a été perdue), on décrit les difficultés que rencontrèrent les contemporains pour comprendre la chorégraphie, inventée par Beaujoyeux, qui introduisit pour la première fois la danse géométrique : Brantôme rappelle sa complexité (« tant de tours, contours, destours, d'entrelasseurs et meslanges, affrontements et arrêts »<sup>67</sup>). Car le ballet est bien une œuvre « collective », « de collaboration », comme la mascarade, mais « la responsabilité d'ordonner tous les éléments disparates reposait sur l'inventeur du ballet, en général le poète »<sup>68</sup>; autrement dit, les choses deviennent moins improvisées et plus professionnelles.

Le ballet de cour éblouit dès le début par sa magnificence, la richesse de ses décors<sup>69</sup>, les « magnifiques appareils ». A partir de la publication des recueils de ballets par Paul Lacroix et des études de Henry Prunières, de Margaret McGowan et d'autres spécialistes de la danse, on remarque vite que l'innovation la plus importante qui caractérise la nouvelle forme du ballet de cour est le rôle politique que ce genre de divertissement joue, tout comme c'était le cas dans le passé pour les entrées royales<sup>70</sup>. Cette innovation dérive directement du fait qu'il s'agissait de représentations publiques.

Les Ballets de cour eurent, dès l'origine, comme les grandes mascarades auxquelles ils succédaient, le caractère de représentations publiques. Au dire d'un chroniqueur quelque peu gascon, dix mille personnes auraient contemplé, en 1581, les merveilles du *Ballet comique de la Reine* en la salle de Bourbon. Ce nombre doit être exagéré mais il est certain que l'annonce des ballets dansés par le Roi ou par la Reine à chaque Carnaval faisait grand bruit dans Paris et qu'il n'était bourgeois qui ne rêvât de pénétrer dans la salle du spectacle.<sup>71</sup>

La première tentative de réaliser un ballet eut lieu à Bar-le-Duc, en 1564 ; le spectacle est en effet connu aussi comme le « Ballet de Bar-le-Duc ». Il s'agit en réalité d'une mascarade qui met en scène Jupiter, symbolisant le roi Charles IX, encore mineur, auquel s'adressaient les quatre Éléments montés sur des chars magnifiques. La signification allégorique et politique est claire. Le ballet, à partir de 1581, devient une question « très politique »<sup>72</sup> ; les figures du roi, de la reine, des filles d'honneur, des dames et gentilshommes qui participent à la mise en scène sont presque métamorphosées en créatures célestes, car le but était de redessiner le réel à travers une allégorie de la perfection.

<sup>66</sup> Jean Dorat, *Magnificentissimi spectaculi, a Regina Regum Matre in hortis suburbanis editi, in Henrici Regis Polonia invictissimi nuper renunciati gratulationem, descriptio*, Paris, Frédéric Morel, 1573. Sur cette description voir Florence Vuilleumier Laurens et Pierre Laurens, « Le Bal des Polonais (1573) : anatomie d'une description », dans *Jean Dorat poète humaniste de la Renaissance*, actes du colloque de Limoges, 6-8 juin 2001, dir. Ch. de Buzon et J.-E. Girot, Genève, Droz, 2007, p. 131-167.

<sup>67</sup> Brantôme, *Œuvres complètes*, éd. J. Renouard, Paris, Foucault, 1822-1826, t. VII, p. 371.

<sup>68</sup> M. McGowan, *L'Art du Ballet de Cour en France*, op. cit., p. 23.

<sup>69</sup> 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*, 4<sup>es</sup> Journées d'études de la Société française de musicologie, Rouen, 5-7 septembre 1975, Paris, PUF, 1976, p. 177-186.

<sup>70</sup> La bibliographie sur les entrées royales est très vaste. Nous ne citons que les études suivantes : J. Chartrou, *Les entrées solennelles et triomphales à la Renaissance (1484-1551)*, Paris, PUF, 1928 ; *Les entrées : gloire et déclin d'un cérémonial*, Colloque des 10 et 11 mai 1996, Château de Pau, actes réunis par Christian Desplat et Paul Mironneau, Biarritz, J & D / Société Henri IV, 1997 ; Blanchard, Joël, *Le spectacle du rite : les entrées royales*, Paris, PUF, 2003 ; *Les jeux de l'échange, entrées solennelles et divertissements du XV<sup>e</sup> au XVII<sup>e</sup> siècle*, textes édités par Marie-France Wagner, Louise Frappier et Claire Latraverse, Paris, H. Champion, 2007 ; *Writing royal entries in early modern Europe*, dir. Marie-Claude Canova-Green, Jean Andrews et Marie-France Wagner, Turnhout, Brepols, 2013.

<sup>71</sup> H. Prunières, *Le ballet de Cour*, op. cit., p. 144.

<sup>72</sup> P. Mironneau, « Quelques aspects politiques du ballet de cour au temps du roi Henri IV », dans *A l'ancienne*, op. cit., p. 31.



Le roi occupe dans le ballet une place centrale<sup>73</sup>, il est le pivot autour duquel tourne l'action, comme dans le ballet offert à Nancy en 1603 par Catherine de Bourbon, devenue duchesse de Bar, à son frère Henri IV, où « toutes les figures faisoient lettres du nom du Roy »<sup>74</sup>. Le roi s'offre à ses spectateurs en dansant un ballet, il honore le public de cour de sa présence. Il est clair que le genre de sociabilité de la cour s'est transformé : il ne s'agit plus d'un mélange égalitaire comme dans la mascarade, mais de l'émergence de la figure du roi et de sa famille qui se détachent de l'ensemble et qui ouvrent la voie à la transformation de la sociabilité nobiliaire qui s'affirmera au siècle suivant. Il faut aussi rappeler que les ballets de cour n'étaient que rarement dansés par les femmes, qui commencent à jouer un rôle actif principalement dans les quelques années de passage du genre de la mascarade à la codification du ballet de cour. Le rôle des femmes était joué par des éphèbes masqués, et si l'on voulait produire un effet de vol, puisque le danseur ne pouvait pas sauter, on avait recours à la machinerie.

Du point de vue économique également, le ballet exige un investissement et des moyens qui n'étaient pas nécessaires pour les mascarades, du moins pour les mascarades « privées ». Le paiement des frais du ballet de cour est un cadeau du roi à ses sujets – preuve qu'à partir de 1594 la période des guerres est terminée et qu'il faut s'adonner aux plaisirs ; mais le ballet peut aussi être le cadeau d'une ville ou d'un grand à son roi, ou d'un bourgeois à un personnage d'un rang plus élevé que le sien. Le ballet donc joue un rôle politique dans l'exaltation et dans la célébration de la figure du roi, mais aussi dans la promotion de sa richesse, de sa générosité envers la cour et ses sujets.

Dans d'autres pays de l'Europe, comme par exemple en Angleterre<sup>75</sup>, les institutions de la ville comme les corps de métiers participaient à la réalisation de spectacles qui commencent à être définis comme « publics ». Dans la périodisation du ballet de cour que les spécialistes ont établie par convention, les années 1581-1610 sont les années du ballet « allégorique et politique », qui laisse ensuite la place au ballet « mélodramatique » jusqu'à 1620, puis au « burlesque »<sup>76</sup>. Nous ajoutons en guise d'apostille que, à partir des dernières années du XVI<sup>e</sup> siècle, le ballet que l'on définit « de cour » n'est plus physiquement lié au lieu de la cour.

On aurait tort d'imaginer que le ballet, dit de cour, entretient une liaison étroite avec son lieu de création et son contexte de production. On se gardera donc d'une conception immobile de cette représentation à la fois musicale, chorégraphique et théâtrale, appelée à circuler dans des espaces et devant des publics différents. Jusqu'aux années 1650 au moins, les ballets du roi et ceux inventés par les aristocrates se déplacent entre divers endroits : créés en un lieu précis et pour une certaine personne, ils sont ensuite représentés ailleurs, pour d'autres spectateurs. Autrement dit, les créateurs du ballet font tourner leur spectacle dans différents endroits qui les accueillent.<sup>77</sup>

Le passage de la mascarade au ballet s'effectue donc de manière naturelle puisqu'il répond aux exigences de la nouvelle sociabilité ; mais il se fait aussi à la demande d'une monarchie qui

<sup>73</sup> D. Marciak, *La Place du Prince. Perspective et pouvoir dans le théâtre de Cour des Médecis, Florence 1539-1600*, Paris, Champion, 2005.

<sup>74</sup> Tallemant de Réaux, *Historiettes*, éd. Antoine Adam, Paris, Gallimard "Bibliothèque de la Pléiade", 1960-61, t. I, p. 14.

<sup>75</sup> Voir l'étude d' O. Spina qui cerne les termes de la question spectacle-pouvoir pour l'Angleterre dans la seconde moitié du XVI<sup>e</sup> siècle: *Une ville en scènes. Pouvoirs et spectacles à Londres sous les Tudors (1525-1603)*, Paris, Classiques Garnier, 2013.

<sup>76</sup> G. Durosoir, *Les Ballets de la Cour de France au XVII<sup>e</sup> siècle ou Les Fantaisies et les Splendeurs du Baroque*, Genève, Papillon, 2004. H. Prunières (*Le ballet de Cour, op. cit.*, p. 98 et suiv.) propose le partage suivant : les *Ballets-mascarades* (1600-1610), les *Ballets mélodramatiques* (1610-1621) et les *Ballets à entrées* (1620-1650).

<sup>77</sup> F. Cavaillé, « Spectacle public, munificence royale et politique de la joie : le cas du ballet de cour à la ville dans la première moitié du XVII<sup>e</sup> siècle (Le Grand Bal de la Douairière de Billebahaut, 1626) », dans *Spectacles et pouvoirs en Europe (XVI<sup>e</sup>-XVIII<sup>e</sup> siècle)*, op. cit., p.



entre dans une dimension politique plus stable et qui vise à réorganiser le tissu social par de nouveaux liens de fidélité, qui passent aussi par les fêtes et les spectacles.



## BIBLIOGRAPHIE

### Œuvres

ARBEAU Thoinot [TABOUROT Jean], *Orchésographie. Méthode et théorie en forme de discours et tablature pour apprendre à danser, battre le tambour et toute sorte et diversité de batteries, jouer du fifre et arigot, tirer des armes et escrimer, avec autres honnêtes exercices fort convenables à la jeunesse afin d'être bien venue et toute joyeuse compagnie et y montrer sa dextérité et agilité de corps*, réimpression de l'édition de 1596, Paris, Ressouvenances, 2013.

BARDI Giovanni, *Discorso mandato da Gio. de' Bardi a Giulio Caccini detto Romano Sopra la Musica antica*, Firenze, G. B. Doni, vers 1578.

BRACH Pierre de, *La Masquarade du triomphe de Diane et autres textes de théâtre*, texte établi, présenté et annoté par Concetta Cavallini, préface de C. Mazouer, Paris, Hermann (« Vertige de la langue »), 2012.

BRANTOME, *Œuvres complètes*, éd. J. Renouard, Paris, Foucault, 1822-1826.

DORAT Jean, *Magnificentissimi spectaculi, a Regina Regum Matre in hortis suburbanis editi, in Henrici Regis Polonia invictissimi nuper renunciati gratulationem, descriptio*, Paris, Frédéric Morel, 1573.

GOULART Simon, *Mémoires de l'estat de France, sous Charles neufiesme. Contenans les choses plus notables, faites & publiees tant par les catholiques, que par ceux de la Religion, depuis le troisieme edit de pacification fait au mois d'Aoust 1570 jusques au règne de Henry troisieme [...]*, A Meidelbourg, par Heinrich Wolf, 1577.

MONTAIGNE Michel de, *Journal de voyage en Italie*, édition de F. Rigolot, Paris, P.U.F, 1992.

[PARADIN Guillaume], *Histoire de nostre temps faicte en Latin, par Maistre Guillaume Paradin, et par luy mise en François*, Lyon, J. de Tournes et G. Gazeau, 1550.

SAINT-GELAIS Mellin de, *Œuvres complètes*, éd. P. Blanchemin, Paris, Paul Daffis, 1873.

TALLEMANT DES REAUX Gédéon, *Historiettes*, éd. Antoine Adam, Paris, Gallimard "Bibliothèque de la Pléiade", 1960-61.

### Textes critiques

À l'ancienne et à la moderne. *Musiques pour le roi Henri de France et de Navarre*, Pau, "Les Petits Cahiers du Musée de Pau", 2013.

ANGIOLILLO Maria, *Leonardo. Feste e teatri*, Napoli, Società editrice napoletana, 1979.

BALMAS Enea, *Un poeta del rinascimento francese : Etienne Jodelle*, Firenze, Olschki, 1961.

BALSAMO Jean, « Il 'Turco vincibile'. Un 'corpus turc' à la fin du XVI<sup>e</sup> siècle : la Noue, Naselli, Soranzo, Esprinchard », in *Scritture dell'impegno dal Rinascimento all'età barocca. Atti del convegno internazionale di Gargnano, 11-13 ottobre 1994*, Fasano, Schena, p. 205-216.

BALSAMO Jean, « Montaigne, le style (du) cavalier et ses modèles italiens », *Nouvelle Revue du Seizième Siècle*, n. 17/2, 1999, p. 253-267.

BELLONI Gino et DRUSI Riccardo (dir.), *Firenze e Lione 1548, esperienze a confronto. Atti del convegno di studi Vincenzo Borghini : filologia e invenzione nella Firenze di Cosimo I*, atti del convegno (Firenze, 21-22 marzo 2002), Firenze, Olschki, 2002.

BLANCHARD Joël, *Le spectacle du rite : les entrées royales*, Paris, PUF, 2003.

BOUCHER Jacqueline, *La Cour de Henri III*, Rennes, Ouest France, 1986.

BOUCHER Jacqueline, *Société et mentalités autour de Henri III*, Paris, Champion, 2007.

BOURCIER Paul, *Histoire de la danse en Occident*, Paris, Seuil, 1978, p. 65.

BOURCIER Paul, *Naissance du ballet (394-1673)*, Paris, La Recherche en Danse, 1995.

BRUNEL Pierre (dir.), *Dictionnaire des mythes littéraires*, Monaco, éditions du Rocher, 1994.

BUZON Christine de et GIROT Jean-Eudes (dir.), *Jean Dorat poète humaniste de la Renaissance*, actes du colloque de Limoges, 6-8 juin 2001, Genève, Droz, 2007.

CANOVA-GREEN Marie-Claude, ANDREWS Jean et WAGNER Marie-France (dir.), *Writing royal entries in*



*early modern Europe*, Turnhout, Brepols, 2013.

CAVALLINI Concetta, « "Sa robe estoit...": costumes, vêtements et accessoires chez Pierre de Brach », dans « *La Grâce de montrer son âme dans le vêtement* ». *Scrivere di tessuti, abiti, accessori. Studi in onore di Liana Nissim*, a cura di Marco Modenesi, Maria Benedetta Collini, Francesca Paraboschi, tomo I. Da Quattrocento al Settecento, Milano, Ledizioni Di/Segni, 2015, p. 71-81.

CHARTROU Josèphe, *Les entrées solennelles et triomphales à la Renaissance (1484-1551)*, Paris, PUF, 1928.

CHAUVEAU Philippe, *Les Théâtres parisiens disparus (1402-1986)*, Paris, Éd. de l'Amandier, 1999.

COMPÈRE Marie-Madeleine et JULIA Dominique, *Les Collèges français, 16<sup>e</sup>-18<sup>e</sup> siècles. (Répertoire 1 : France du Midi, 1984 ; Répertoire 2 : France du Nord et de l'Ouest, 1988 ; Répertoire 3 : Paris, 2002)*, Paris, INRP et CNRS, 1984-2002.

DESPLAT Christian et MIRONNEAU Paul (dir.), *Les entrées : gloire et déclin d'un cérémonial*, Colloque des 10 et 11 mai 1996, Château de Pau, Biarritz, J & D / Société Henri IV, 1997.

DIMIER Louis, *Le Primatice, peintre, sculpteur et architecte des rois de France. Essai sur la vie et les ouvrages de cet artiste suivi d'un catalogue raisonné de ses dessins et de ses compositions gravées*, Paris, Leroux, 1900.

COCULA Anne-Marie et COMBET Michel (dir.), *Château et divertissement. Actes des rencontres d'Archéologie et d'Histoire en Périgord (27, 28 et 29 septembre 2002)*, Bordeaux, Ausonius Publications, 2003.

DUBOIS Claude-Gilbert, *L'Imaginaire de la Renaissance*, Paris, PUF, 1985.

DUBOST Jean-François, *La France italienne. XVI<sup>e</sup>-XVIII<sup>e</sup> siècles*, Paris, Aubier, 1997.

DUFOURCET Marie-Bernadette, MAZOUER Charles et SURGERS Anne (dir.), *Spectacles et pouvoirs en Europe (XVI<sup>e</sup>-XVIII<sup>e</sup> siècle)*, actes du colloque du Centre de recherches sur l'Europe classique et du Centre ARTES, Université Michel de Montaigne-Bordeaux 3, 17-19 novembre 2009, Tübingen, Narr Verlag, 2011 (Biblio 17, 193).

DUROSOIR Georgie, *Les Ballets de la Cour de France au XVII<sup>e</sup> siècle ou Les Fantaisies et les Splendeurs du Baroque*, Genève, Papillon, 2004.

EHRMANN Jean, *Antoine Caron, peintre des fêtes et des mascarades*, Paris, Flammarion, 1986.

*Entrez dans la danse ! Fêtes et réjouissances à la Renaissance*, Carnet d'exposition, Château de Kerjean, 27 mars-8 novembre 2009.

FESSAGUET Isabelle, *Les Métamorphoses d'Orphée : le mythe d'Orphée dans les arts en Italie de 1470 à 1607*, Lille, Université de Lille 3 / ANRT, 1989.

FREEDMAN R., *Music in the Renaissance*, New York, London, 2013.

GOUPIL-LUCAS-FONTAINE Marie, KHATTABI Nahéma et LIONETTO Adeline (dir.), *La Fête à la Renaissance*, *Le Verger*, VI, déc. 2014.

GRITCHENKO Marie-Hélène, *Catherine de Bourbon (1559-1604). Influence politique, religieuse et culturelle d'une princesse calviniste*, Paris, Champion, 2009.

HALEVY Olivier, HIS Isabelle et VIGNES Jean (dir.), *Clément Janequin, un musicien au milieu des poètes*, Paris, Société française de Musicologie, 2013.

HALL J. T. D., « Primaticcio and Court Festivals », *Bulletin of the John Rylands Library – University Library in Manchester*, vol. 58, n. 2, 1976, p. 353-377.

HANDY Isabelle, *Musiciens au temps des derniers Valois (1547-1589)*, Paris, H. Champion, 2008, p. 267.

HEATH M. J., *Crusading commonplaces : La Noue, Lucinge and rethoric against the Turks*, Genève, Droz, 1986

*Italians Libretti and European Musical Entertainments (1580-1700)*, atti del convegno (Londra, febbraio 1997), London, 2002.

JACQUOT Jean (dir.), *Fêtes et cérémonies au temps de Charles Quint*, Paris, Éditions du CNRS, 1975.

JACQUOT Jean (dir.), *Les Fêtes de la Renaissance*, Paris, Éditions du Centre National de la Recherche Scientifique, 1956.



- JACQUOT Jean et KONIGSON Elie (dir). *Les Fêtes de la Renaissance III, Quinzième colloque international d'Etudes Humanistes, Tours, 10-22 juillet 1972*, Paris, Éditions du CNRS, 1975.
- JOUKOVSKY Françoise, « 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*, 4<sup>es</sup> Journées d'études de la Société française de musicologie, Rouen, 5-7 septembre 1975, Paris, PUF, 1976, p. 177-186.
- JOUKOVSKY Françoise, *Orphée et ses disciples dans la poésie française et néolatine du XVI<sup>e</sup> siècle*, Genève, Droz, 1970.
- KAFE Esther, « Le mythe Turc et son déclin dans les relations de voyage des Européens de la Renaissance », *Oriens*, 21-22, 1968-69, p. 159-195.
- KIRKENDALE Warren, *The Court Musicians in Florence during the principate of the Medici*, Firenze, Olschki, 1993.
- KONIGSON Elie, *L'espace théâtral médiéval*, Paris, Éd. du CNRS, 1975.
- LACROIX Paul, *Ballets et mascarades de cour de Henri III à Louis XIV (1581-1652)*, recueillis et publiés d'après les éditions originales, Genève, Slatkine Reprints, 1968, 6 vol. (Genève, J. Gay, 1868-1870).
- LAZARD Madeleine, *Le théâtre en France au XVI<sup>e</sup> siècle*, Paris, PUF, 1980
- Le Costume de Cour au XVI<sup>e</sup> siècle*, numéro monographique de *La Revue de l'Art*, 174/2011-4.
- LECLERC H., *Les Origines italiennes de l'architecture théâtrale moderne. L'Évolution des formes en Italie de la Renaissance à la fin du XVII<sup>e</sup> siècle*, Paris, Droz, 1946.
- LELOIR Maurice, *Dictionnaire du Costume et de ses accessoires, des armes et des étoffes des origines à nos jours*, Paris, Gründ, 1992.
- Les traces du spectateur (théâtre italien, XVI<sup>e</sup>-XVII<sup>e</sup> siècles)*, Saint-Denis, PUV, coll. Créations européennes, 2006.
- LIONETTO Adeline, « Splendeurs et misères de Paris dans le *Recueil des inscriptions, devises et mascarades* de Jodelle », dans *Poligraphies. Portraits de ville à la Renaissance, Seizième Siècle*, dir. Frank Lestringant, n° 9, 2013, p. 81-93.
- MALHOMME F., *Musica humana – La musique dans la pensée de l'humanisme italien*, Paris, Classiques Garnier, 2013.
- MARCIAK D., *La Place du Prince. Perspective et pouvoir dans le théâtre de Cour des Médicis, Florence 1539-1600*, Paris, Champion, 2005.
- MAZOUER Charles, « Vingt ans de recherches sur le théâtre du XVI<sup>e</sup> siècle. Première partie : le théâtre sérieux », *Nouvelle Revue du Seizième siècle*, 1998, 16/2, p. 301-325.
- MAZOUER Charles, « Vingt ans de recherches sur le théâtre du XVI<sup>e</sup> siècle. Deuxième partie : le théâtre comique, les genres nouveaux, les spectacles de Cour, le théâtre scolaire », *Nouvelle Revue du Seizième siècle*, 1999, 17/2, p. 301-318.
- MAZOUER Charles, *Le Théâtre français de la Renaissance*, Paris, H. Champion, 2002, (rééd. mise à jour 2013).
- MAZOUER Charles, *Le théâtre français de l'âge classique, I, Le premier XVII<sup>e</sup> siècle*, Paris, H. Champion, 2006.
- MCGOWAN Margaret, *Balthazar de Beaujoyeulx, Le Ballet comique de la Royne*, New York, Center for medieval & early Renaissance studies, 1982.
- MCGOWAN Margaret, *L'Art du Ballet de Cour en France. 1581-1643*, Paris, Editions du CNRS, 1978.
- MCGOWAN Margaret, *La Danse à la Renaissance. Sources livresques et albums d'images*, Paris, Bibliothèque nationale de France, 2012.
- MENAGER Daniel, *La Renaissance et la Nuit*, Genève, Droz, 2005.
- MERLIN-KAJMAN Hélène, *Public et littérature en France au XVII<sup>e</sup> siècle*, Paris, Les Belles Lettres, 1994.
- Musique et poésie au XVI<sup>e</sup> siècle*, Paris, 30 juin-4 juillet 1953, Avant-propos de Jean Jacquot, Paris, Editions du CNRS, 1954.
- NEWTON S. M., *Renaissance theatre costume and the sense of the historic past*, London, Rapp &



- Whiting/Andre Deutch, 1975.
- POSTEL Claude, *La France-Turquie*, Paris, les Belles Lettres, 2013.
- PRUNIERES Henri, *Le ballet de Cour avant Benserade et Lully*, Paris, H. Laurens, 1914.
- RITTER Raymond (dir.), *Ballets allégoriques en vers, 1592-1593, attribués à Catherine de Parthenay, duchesse de Rohan*, Paris, Champion, 1927, p. 17-18.
- ROUGET François, *L'Apothéose d'Orphée. L'esthétique de l'Ode au XVI<sup>e</sup> siècle de Sébillet à Scaliger (1548-1561)*, Genève, Droz, 1994.
- ROUILLARD C. D., *The Turk in French history, thought and literature, 1520-1660*, Paris, Boivin & Cie, 1994.
- SPINA Olivier, *Une ville en scènes. Pouvoirs et spectacles à Londres sous les Tudors (1525-1603)*, Paris, Classiques Garnier, 2013.
- STRONG R., *Les Fêtes de la Renaissance : art et pouvoir*, Arles, Solin, 1991.
- SURGERS Anne, *Scénographie du théâtre occidental*, Paris, A. Colin, 2009.
- Un air de Renaissance. La musique au XVI<sup>e</sup> siècle. Catalogue de l'exposition, Château d'Écouen, Musée national de la Renaissance, 11 septembre 2013-6 janvier 2014*, Éditions de la Réunion des Musées nationaux, 2013.
- VENDRIX Philippe, *Vocabulaire de la musique de la Renaissance*, Paris, Minerve, 1994.
- VERGER Jacques, *Les Universités au Moyen Age*, Paris, PUF, 1999
- WAGNER Marie-France, FRAPPIER Louise et LATRAVERSE Claire (dir.), *Les jeux de l'échange, entrées solennelles et divertissements du XV<sup>e</sup> au XVII<sup>e</sup> siècle*, Paris, H. Champion, 2007.
- WILDENSTEIN Georges, « Un fournisseur d'habits de théâtre et de mascarades à Paris sous Henri III », *Bibliothèque d'Humanisme et de Renaissance*, XXIII, 1961, p. 99-106.