



HAL
open science

Du spectacle au discours, du grotesque au burlesque

Claudine Nédelec

► **To cite this version:**

Claudine Nédelec. Du spectacle au discours, du grotesque au burlesque. Formes, emplois et évolution du livret de ballet de la Renaissance à nos jours, Editions Garnier, 2021. hal-03272847

HAL Id: hal-03272847

<https://univ-artois.hal.science/hal-03272847>

Submitted on 29 Apr 2024

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Claudine Nédelec

Université d'Artois (Textes et Cultures, UR 4028 – Arras, France)

Du spectacle au discours, du grotesque au burlesque

Selon Benoît Bolduc, « l'histoire du ballet et des fêtes de cour est tributaire de livrets qui s'attachent beaucoup plus aux desseins et à la signification des divertissements¹ qu'au plaisir premier de la contemplation de corps en mouvement » (Bolduc, 2011, p. 193-194), et, bien au-delà, aux plaisirs, sensibles et intellectuels, procurés par ce spectacle total où collaboraient danse, musique, arts décoratifs (costumes, objets scéniques, décors, machines...), et « discours poétiques » (récits, vers pour les personnages). Non seulement les livrets en question sont toujours plus ou moins lacunaires, mais de plus l'étude de ces spectacles exige de nombreuses compétences historico-critiques, rarement réunies. Il est donc complexe d'arriver à une représentation un peu précise de la nature esthétique comme de la fonction et de la signification idéologique de ces spectacles, les deux étant à mon sens intimement liées. La recherche, relativement récente sur ces objets mal définis, a établi (sans trop de peine) qu'ils avaient un sens politique, avec des nuances toutefois : si les ballets « sérieux » ont une évidente fonction de valorisation et de propagande, à la fois du roi de France et de la France, les ballets dits « burlesques », tout en y contribuant en partie eux aussi (sinon comment expliquer leur existence ?), y introduiraient certaines formes de résistance et de transgression. Qu'en est-il un peu plus précisément ?

En 1641, Saint-Hubert, dans sa *Manière de composer et faire réussir les ballets*, distinguait « deux sortes de Ballets, les Sérieux, & les Grotesques » (1993, p. 4-5), pouvant d'ailleurs être combinés. Pourtant, il semble y avoir aujourd'hui un consensus sur leur qualification en tant que « ballets burlesques », qualification utilisée pour la première fois, semble-t-il, et *a posteriori*, par Michel de Pure, qui parle d'« Entrées extravagantes & burlesques » (1668, p. 272). Qu'à cela ne tienne, il suffit de considérer que burlesque et grotesque², cela désigne au fond à peu près la même chose – relevant au bout du compte du baroque : pour Mark Franko, le baroque « englobe le burlesque » (2005, p. 12). Sans doute – mais ne peut-on tenter d'être plus précis ?

Or il se trouve qu'à s'en tenir aux catégories endogènes, la confusion entre grotesque et burlesque n'est guère tenable. Le mot de « grotesque » a été introduit en français vers 1532, à la suite de la découverte des fresques de la *Domus aurea* de Néron à Rome à la fin du XV^e siècle ; tout au long du XVII^e, on n'oublie pas cette origine relevant des arts plastiques, et le terme reste attaché à l'idée d'une représentation figurée, comme le prouvent Vasari, Montaigne et Furetière :

Vasari

Les grotesques sont une catégorie de peinture libre et cocasse inventée dans l'Antiquité pour orner les surfaces murales [...]. Les artistes y représentaient des difformités monstrueuses créées du caprice de la nature ou de la fantaisie extravagante d'artistes³.

¹ En réalité c'est plutôt la critique sur ces livrets qui en est responsable, car certains sont tout de même assez précis sur les éléments spectaculaires (voir Canova-Green et Nédelec, 2012 ; voir également les illustrations de ce recueil).

² Il faudrait y ajouter le bouffon (voir les « fées bouffonnées » du ballet des *Fées des forêts de Saint-Germain*, 1625), mais cela dépasserait le cadre de cet article.

³ Giorgio Vasari, *Vies des plus excellents peintres [...] [1550 et 1568]*, cité par Iehl, 1997, p. 6.

Montaigne

Considerant la conduite de la besongne d'un peintre que j'ay, il m'a pris envie de l'ensuivre. Il choisit le plus bel endroit et milieu de chaque paroy, pour y loger un tableau élaboré de toute sa suffisance ; et, le vuide tout au tour, il le remplit de crottesques, qui sont peintures fantasques, n'ayant grace qu'en la variété et estrangeté. Que sont-ce icy [ses *Essais*] aussi, à la verité, que crottesques et corps monstrueux, rappieez de divers membres, sans certaine figure, n'ayants ordre, suite ny proportion que fortuite⁴ ?

Furetière

GROTTESQUE [...] Figure capricieuse de Peintre, de Graveur, de Sculpteur, qui a quelque chose de ridicule, d'extravagant, de monstrueux, telles que sont celles dont on pare les grottes. Calot Graveur Lorrain avoit un merveilleux genie pour dessiner des *grottesques*.

GROTTESQUE, se dit figurément de ce qui est bisarré [*sic*], extravagant, ridicule dans les personnes, dans les habits, dans les discours, &c. On peignoit les Dieux des Payens en mille figures *grottesques*. Les habits de masques, de ballets sont plus estimez plus ils sont *grottesques*. l'Arioste & les autres Poëtes Italiens inventent mille adventures *grottesques*, font des descriptions *grottesques*⁵.

On voit que se sont introduites en français à la fois une dimension « comique » que n'avaient pas les grotesques italiens, et l'idée d'un grotesque du discours ; en tout cas, la référence aux ballets les qualifie bien de « grotesques » – alors que la définition du burlesque par Furetière ne parle que de poètes, de vers, de style. En effet, le terme de burlesque n'apparaît réellement en français que vers 1638-1639, dans la correspondance de Chapelain, qui apprécie le « style burlesque » d'un poème, puis d'une lettre en prose de Guez de Balzac. De plus, avant 1640, et Saint-Amant, puis Scarron, nul n'a jamais rien publié qui soit qualifié de « burlesque ». Dans l'ensemble de la critique du temps, le burlesque est vraiment une qualification proprement *littéraire*⁶, selon laquelle il est un mélange hétéroclite et discordant, à fonction comique et railleuse, à la fois des genres (littéraires), des styles (au sens de la rhétorique) et des lexiques, aboutissant à leur travestissement réciproque.

Pour confirmation en ce qui concerne les ballets, alors que le terme de grotesque est régulièrement présent dans les livrets, et bien sûr dans *Le Sérieux et le Grotesque* (1627), je n'ai trouvé (sauf lacune de mon enquête, toujours possible), dans le recueil de Paul Lacroix, qu'une seule occurrence du terme, pour *Le Ballet des machines représentant le V^e acte de la mort d'Orphée et d'Euridice*, publié « sans nom et sans date » (1647⁷ selon Lacroix, 1968, t. VI, p. 227) ; ce livret ne contient que quatre pages de « vers pour les personnages » d'une suite de sept entrées, dont la moitié sont dites « burlesques » (les poésies le sont effectivement). Mais il n'est pas sûr que ce ballet ait été représenté, ni même qu'il en ait été un : il y a des exemples de livrets de ballet qui sont des faux⁸ (des parodies)...

Sans vraiment proposer une définition de l'un ni de l'autre, Mark Franko semble introduire une différence, non esthétique, mais idéologique entre burlesque et grotesque :

⁴ Michel de Montaigne, *Essais*, I, XXVIII, « De l'amitié » [1580].

⁵ Antoine Furetière, *Dictionnaire universel*, 1690.

⁶ Voir Nédelec, 2004.

⁷ Édition originale, sans date : BnF Rés YF 2258. La date de 1647 a certainement été restituée en raison de la représentation de l'*Orfeo* de Luigi Rossi à Paris, représentation qui eut un grand retentissement ; mais ce n'est sans doute pas cette œuvre qui est visée : nous avons là une sorte d'exportation de la mode commençante des travestissements de la poésie héroïque à la forme des « vers pour les personnages » des livrets de ballet. On peut penser aussi à une version parodique de *La Grande Journée des machines, ou le mariage d'Orphée et d'Euridice* de François Chapoton (1648, avec la musique de Dassoucy).

⁸ Voir Nédelec, 2019.

Si certaines œuvres burlesques semblent uniquement grotesques, d'autres grâce à une réflexion sur les qualités formelles du genre, visent à une distorsion idéologique du but traditionnel du ballet de cour, à savoir l'éloge du souverain. (Franko, 2005, p. 108)

Il écrit aussi : « Les ballets burlesques [...] cultivent un style grotesque “officiel” qui était au-dessus de tout soupçon » (*ibid.*, p. 128) ; le grotesque dans les ballets, qu'il renvoie quasi exclusivement à l'obscénité, n'a donc selon lui plus guère de sens : « L'obscénité ambivalente dérivée du “bas” matériel et corporel dégénère en une frivolité érotique et superficielle » (*ibid.*, p. 251, note 38). Mais le burlesque, lui, est « cynique » (*ibid.*, p. 17)⁹. Car, dans le ballet burlesque, le corps (du danseur) est un « corps qui se débat pour échapper au contrôle d'un texte explicatif », ce qui lui permet de signifier autre chose que ce que le langage prétend signifier, et d'être potentiellement subversif, dans la mise en scène d'« un corps contestataire qui remet en question l'unité, l'harmonie et l'obéissance au texte » (*ibid.*, p. 15). Précisons que, par « texte », Mark Franko entend non les textes impliqués dans le ballet, mais le sens global du spectacle, en tant que célébration du souverain.

S'il y a bien un sens idéologique différent de burlesque et de grotesque, peut-être serait-il utile de délimiter d'abord la signification esthétique de ces deux termes – en bonne méthode selon les contemporains eux-mêmes, puisqu'après tout ils étaient aux premières loges pour être les producteurs et/ou les interprétants de ladite signification politique et idéologique. Or, est-il si sûr que les *Ballets burlesques pour Louis XIII* (Canova-Green et Nédelec, 2012) aient été subversifs, eux qui sont représentés à la Cour, donc autorisés par le Roi, voire dansés par lui, et pour la plupart avec éclat et à grands frais ? Et s'ils le sont, plus précisément dans quelle mesure et vis-à-vis de quoi ?

Il m'est apparu qu'il était impossible de répondre à ces questions sans passer d'abord par une distinction entre la composante poétique des ballets (les vrais « textes », donc), et le spectacle dans son ensemble, du moins à travers ce que les relations en disent. Je me limiterai au corpus de notre ouvrage, mais on pourrait l'étendre aux autres ballets contemporains, les ballets sérieux ne l'étant pas toujours uniquement¹⁰, ce qui apparaît à la limite comme un idéal¹¹, ainsi que vers l'amont (dès le *Ballet comique de la Reine*, 1581) et vers l'aval (jusqu'au *Ballet de la nuit*, 1653).

Des « textes » burlesques ?

Qu'en est-il des options stylistiques et thématiques des poèmes, qu'il s'agisse des récits (chantés, déclamés) ou des « vers pour les personnages » ? Rappelons que ceux-ci sont destinés à la lecture, soit par les spectateurs à qui ils sont distribués en livrets¹² (elle ne devait pas être fort commode dans le brouhaha de la fête et à la lueur des bougies...), soit par les mêmes, une fois revenus chez eux, et/ou par les acheteurs des livrets, soucieux non seulement de pouvoir imaginer les splendeurs visuelles et musicales du ballet, mais aussi de goûter les productions lyriques des poètes en vogue. Stylistiquement, on observe quatre cas de figure :

⁹ On retrouverait ici ce que Marc Fumaroli appelle le « burlesque noir » (« Les abeilles et les araignées », dans Lecoq, 2001, p. 72).

¹⁰ Voir Canova-Green, 2010.

¹¹ Canova-Green et Nédelec, 2012, p. XI.

¹² Voir les témoignages de Charles Sorel dans l'*Histoire comique de Francion*, et de Molière au début du « Ballet des nations » (à la fin du *Bourgeois gentilhomme*).

- Soit ce sont des poésies « sérieuses », dans l'air du temps, qui ne présentent aucune caractéristique du « genre d'écrire » burlesque, telle cette strophe de Racan, vers composés pour l'entrée du Comte de Soissons représentant un Américain, dans le livret du *Grand bal de la douairière de Billebahaut* (1626) :

De ces riches climats les derniers découverts,
De ces fertiles champs qui n'ont jamais d'hivers
Je me suis venu rendre aux prisons de Clorinde :
J'ay par terre & par mer cheminé nuit & jour ?
Et n'ay voullu qu'Amour,
Tout aveugle qu'il est, pour pilote & pour guide. (Canova-Green et Nédelec, 2012, p. 110)

- Soit les vers contiennent un double sens sexuel, tout en ne présentant, là encore, aucune caractéristique du style burlesque, comme dans *Le Ballet des quolibets* (1627) :

Je suis un homme de gambade
Qui gueris à coups d'estocade
Aux filles les palles couleurs
Et qui dans deux tours de souplesse
Sçais faire appaiser les douleurs
De l'endroit ou le bas les blesse. (*ibid.*, p. 183)

- Soit on a « un grotesque du discours » : le langage devient monstrueux (notamment sous la plume de Claude de l'Estoile) à force de cumuler figures forcées, paradoxes, antithèses, *adunata*, voire galimatias – ainsi celui de « l'Albannois faisant le recit crotisque » dans le *Ballet de la vallée de Misère*, 1633 (*ibid.*, p. 276), ou celui du Juif errant, dans le *Ballet du mariage de Pierre de Provence et de la belle Maguelonne*, 1638 (*ibid.*, p. 306-307).

- Enfin, mais plus rarement, ils peuvent effectivement relever de jeux avec la langue, les styles, les genres, de type burlesque, tels ces vers de la « Serenade des Grotesques », dans *Le Sérieux et le Grotesque* :

Nos instruments de melodie
Figurent bien la tragedie,
Qu'Amour fait joüer à nos cœurs
A la porte de leurs vainqueurs.
Quand nos plaintes sont hors d'haleine
Dans le recit de nostre peine,
Les vielles souïpirent pour nous
En la presence des hiboux.
Les grils, les jambons, les lanternes,
Unis en des accords modernes,
Y font un concert tout nouveau
Avecque des pieds de pourceau,
Pour amolir un cœur de roche
Qui met les nostres à la broche. (*ibid.*, p. 232-233)

Quant au contenu de ces poésies, l'amour, pour ne pas dire le sexe, y est en quelque sorte un thème obsessionnel ; fort peu de discours d'un autre ordre, sinon par allusion. Voici le discours des filous du *Ballet du Landy* (1627) :

Nous battons le pavè pour punir l'insolence,
 Et pour empescher que le bruit
 Que font tant d'amoureux ne trouble le silence
 Convenable à la nuit.
 Si la peur de bien pres ne leur chauffe les aisles,
 Nous qui legerement volons,
 Leur faisons comme un Roy faict aux villes rebelles,
 Nous les demantelons. (*ibid.*, p. 202)

Bref, les filous font régner l'ordre... Citons aussi les prétentions ridicules des rois étrangers à rivaliser avec Louis, comme le reconnaît le Grand Turc, dans le *Grand bal [...] de Billebahaut* :

Ma puissance imite le cours
 De la Mer qui marche tousjours
 D'un pas fatal à la constraincte :
 Mais quoy ? ces titres inouïs,
 Ne m'exemptent pas de la crainte
 D'accroistre quelque jour les palmes de LOUIS. (*ibid.*, p. 116)

Mais Atabalipa rappelle (à Louis ?) que tout potentat « Trouve d'embusches dans sa route ;/ Quand j'ay terre & mer surmonté,/ Invincible je suis domté/ Par un Enfant qui ne voit goutte » (*ibid.*, p. 107-108), l'Amour. Discours subversif ? Si peu...

Même s'il importe de ne pas négliger ces vers, qui donnent une image assez intéressante de la poésie telle qu'elle était « en usage » à l'époque (ces vers sont souvent signés de noms célèbres, et repris dans leurs œuvres), il est en fait impossible d'aller plus loin dans la compréhension tant esthétique qu'idéologique de ces ballets sans prendre en compte le spectacle dans son ensemble, d'autant que ces vers étaient au fond les moins présents dans le spectacle tel qu'il était perçu.

Des spectacles grotesques et/ou burlesques ?

Or les deux esthétiques cohabitent en fait dans les ballets, sans avoir pour autant la même signification. Pour résumer ce qui ressort des théories et des pratiques esthétiques du XVII^e siècle, le grotesque est d'ordre *anthropologique*, car il met en question les catégories et les formes de la nature (dont l'homme fait partie), qui n'y est pas représentée comme ordonnée et harmonieuse, mais diverse, variable, discordante, monstrueuse, à la fois effrayante et ridicule, et fortement sexuée/érotisée ; le burlesque quant à lui transgresse les catégories *culturelles*, ce qui induit un brouillage des hiérarchies tant esthétiques que sociopolitiques. Dans les deux cas, il y a « quelque chose de transgressif », mais pas par rapport aux mêmes « lois ».

Spectacles grotesques

Commençons par le grotesque. Saint-Amant, pour parler du choix stylistique propre à son poème du *Passage de Gibraltar* (1640), consistant à *combiner* l'héroïque et le « burlesque », le *compare* à celui de

ces Balets grotesques, qui estant dancez d'ordinaire par les plus excellents Baladins sur les Airs du mouvement le plus admirable, plaisent plus aux Spectateurs, avec leurs habits estranges, leurs masques bizarres & leurs postures merveilleuses, que ne font ces Balets serieux [...] où le plus souvent il ne se voit rien de beau que l'esclat & la magnificence. (Saint-Amant, 1967, p. 158)

Donc, partageant avec les ballets sérieux l'excellence de la danse et de la musique, les ballets « grotesques » se caractérisent par leurs « habits estranges, masques bizarres, postures merveilles » – au sens de la merveille, du *far stupire*, entre admirable et monstrueux. Cela confirme bien le caractère *plastique* de la notion de grotesque.

On peut ainsi décliner différentes formes de ce grotesque, carnavalesques au sens strict du mot (historiquement attestées dans les carnivals), et non au sens de Bakhtine.

- Les déformations physiques : masques grimaçants, grosses têtes, géants/es, Haufnagues ou tout chausses, et Haucriquanes ou tout pourpoint dans le *Grand bal [...] de Billebahaut*.

- Les costumes « exotiques » (les Américains « habillez [...] de plumes » (Canova-Green et Nédelec, 2012, p. 105, *Grand bal [...] de Billebahaut*) ou bizarres, parmi lesquels ceux où le danseur porte sur lui les « signes » de ce qu'il représente, astrologue ou musicien (*Le Sérieux et le Grotesque*). On peut y ajouter les symboles de la folie, les « ornemens capricieux » (*ibid.*, p. 75) de Jacqueline l'entendue dans *Les Fées des forêts de Saint-Germain* : marotte, grelots, couleurs jaune et vert.

- La confusion des âges (vieillards « qui entrent dans des rouloires d'enfant, puis dansent vertement », *ibid.*, p. 218, dans *Le Sérieux et le Grotesque*) et des sexes : « les extravagantes androgines » du *Grand bal [...] de Billebahaut* « mettent en comparaison le pas terre à terre, avec le dispost¹³ : Elles portent comme femmes la quenouille, & comme hommes la massuë, pour filer d'un côté & assommer de l'autre » (*ibid.*, p. 106).

- La confusion des « ordres » de la nature : homme/animal (« des Laquais et des Bertrons [singes] dansent un Ballet », *ibid.*, p. 74, *Les Fées des forêts de Saint-Germain*) ; homme/chose (« Bouteilles coiffées, qui se transforment en femmes », dansées par des hommes, dans *Le Sérieux et le Grotesque*, *ibid.*, p. 226...)

Dans ces ballets, s'expriment à la fois la fascination, d'ordre anthropologique, du premier XVII^e siècle pour les « monstres et merveilles » de la nature et de l'humanité¹⁴, et le sentiment mêlé qu'ils suscitent, entre répulsion et attirance, mépris et admiration, rire et inquiétude.

Il est aussi une autre sorte de grotesque, que j'appellerai ithyphallique, ou satyrique. Ce grotesque avait effectivement un sens politique, dans la mesure où Louis XIII était assez réticent devant les manifestations d'une sexualité « agressive », souvent conçue comme une caractéristique aristocratique, ce qui n'est pas tout à fait vrai : on la retrouve à la même époque dans la farce et les facéties, ainsi que dans les recueils satyriques. Mais la provocation semble davantage tournée contre les dévots et les moralistes ; il ne faut pas oublier qu'après les succès incontestables des recueils satyriques¹⁵, l'affaire Théophile de Viau fait rage dans les années 1620 : et si le ballet de Cour, protégé de la censure par nature, lieu aussi de la monstration des techniques de séduction, avait été une sorte de refuge pour cet exutoire aux pulsions sexuelles ? C'est d'ailleurs au nom de la religion que le Père Ménestrier condamne les « danses de Charlatans, & Saltimbanques dont les habits & les postures indecentes sentent la liberté de ces danses impudiques contre lesquelles tant de nos Peres de l'Eglise ont declamé¹⁶ ». Or la *concordance* entre les textes, les costumes, les objets présents en scène, les « postures », qui renvoient tous, avec

¹³ La notation chorégraphique est intéressante.

¹⁴ Durosoir, p. 92 : « La nature et ses mystères, tout ce qui est extraordinaire, magique, voire sorcier, fascinent les savants et les hommes cultivés » (voir les cabinets de curiosité, les livres sur les « merveilles », les gravures...).

¹⁵ Voir Peureux, 2015.

¹⁶ Claude-François Ménestrier, *Des ballets anciens et modernes selon les règles du théâtre*, Paris, R. Guignard, 1682, p. 146.

une grande inventivité formelle, à un thème obsédant, distingue nettement ce grotesque du burlesque.

Effets burlesques

Car le burlesque est affaire de discordances, si bien qu'on peut, *par métaphore*, décrire comme burlesques celles que l'on observe de façon constante dans ce corpus, assez difficiles à décrire, puisque sont mis en jeu identité (réelle) du danseur (quand il s'agit de courtisans)/ personnage représenté/ costume (lui-même ambigu)/ danse et gestuelle/ musique/ discours (entendus ou « lus »). Il faut y ajouter l'absence fréquente de structure dramatique, les entrées se succédant comme « au hasard ».

Malheureusement les livrets ne nous donnent souvent que des descriptions incomplètes ; citons pourtant ce passage de la relation du *Ballet du château de Bicêtre* (1632) :

[...] apres que le sieur Justice [musicien] eut de sa voix dextrement jointe à celle du luth, representé le sujet du balet¹⁷, sortirent premierement l'hoste, l'hostesse & son valet, que representoient (pour suivre le plaisant ordre du balet & non celuy des dignitez qui n'est que trouble-feste) les sieurs de Belleville, de la Barre & de Liencourt : [...] si richement vestus qu'on ne les eust pas pris pour tels sans leurs postures ou rien n'estoit oublié [...]. Puis vinrent danser deux gueux vestus de riches lambeaux que representoient le Comte de Fiasque [Fiesque] & le sieur Parade. (Canova-Green et Nédelec, 2015, p. 263)

Quant aux « vaillans combattans » (dont le roi), de la quatrième entrée des *Fées des forêts de Saint-Germain*, sous la houlette d'Alizon la Hargneuse, ils « se monstrent aussi crottesquement furieux que leur geste est bouffonnesque » (*ibid.*, p. 77), et leurs costumes sont extravagants ; mais voici ce que disent les vers du roi :

France, qui dans les mains me vois des armes peintes,
Dont les exploits ne sont que des jeux & des feintes,
Ne croy que je m'en serve avecque passion :
Pour moy tous passetems ont un charme inutile,
Amour fera bien tost place à l'ambition,
Et l'Enemy sçaura que je suis un Achille. (*ibid.*, p. 91)

On voit la complexité de cette combinaison de dissonances esthétiques et éthiques... Car la subversion des hiérarchies sociales liée aux « personnages » représentés (filous, gueux, petits métiers, personnages de la farce, des romans picaresques et comiques, genres alors en vogue) est largement compensée par les « signes », qui la contredisent (richesse des costumes, virtuosité des danses et des musiques, jusque dans leur volontaire discordance), de l'appartenance des danseurs à l'élite aristocratique. Admettons cependant que s'encanailler dans ces rôles permettait aux aristocrates d'exprimer une sorte d'inquiétude devant les modifications de leur statut à l'intérieur du système politique, tendant vers la monarchie absolue et le régime personnel, et de la conjurer dans et par le divertissement.

En effet, le burlesque a aussi une propension à la dérision, et à l'auto-dérision ; on la trouve dans le *Grand bal [...] de Billebahaut*, dont la donnée narrative est les noces ridicules d'une douairière au nom pittoresque et d'un certain « Fanfan de Sotteville » ; comme elle reçoit à cette occasion des délégations étrangères, on ne peut pas ne pas voir une parodie des noces royales – parodie jouée et promue par le roi lui-même... Dans

¹⁷ Le monde interlope qui, de jour comme de nuit, fréquente ce château en ruine aux abords de Paris.

Le Sérieux et le Grotesque, les courtisans se représentent en bravaches coureurs de jupons, ivrognes et joueurs, voire en crédules abusés par ces charlatans que sont les astrologues. Il y a bien là quelque chose de transgressif ; mais d'une part tout cela est provisoire, circonscrit au temps du carnaval, voire récusé dans un ballet final de retour à l'ordre¹⁸, et d'autre part, comme dirait Cyrano (celui d'Edmond Rostand) : ces « folles plaisanteries », « Je me les sers moi-même, avec assez de verve,/ Mais je ne permets pas qu'un autre me les serve¹⁹ ».

Pour les théoriciens du ballet sous Louis XIV, l'abbé de Pure et le Père Ménéstrier, il importait en tout cas de condamner, au même titre que les mystères, les farces, les carnivals, ces manifestations d'un « goût » (baroque ?) révolu, trop mêlé et ambigu, où domine une discordance jouissive entre tous les éléments du spectacle, « textes » et « corps », discordance contraire à la « convenance » qui devient une préoccupation majeure. Et comment mieux le faire qu'en les qualifiant de « burlesques », puisque cette qualification avait été profondément dévalorisée par son usage lors de la Fronde ? Les ballets grotesques, ou les intermèdes grotesques dans les ballets sérieux, disparaissent peu à peu sous Louis XIV, au profit d'un discours politique plus clair, moins mêlé. À quoi nous servent les livrets des ballets de Cour sous Louis XIII ? À tenter de comprendre un univers spectaculaire que l'histoire a effacé, mais aussi à réfléchir à ce que disent d'une époque, esthétiquement comme politiquement, les fêtes qu'elle se donne... à condition de les replacer dans leur contexte, ce qui n'a en réalité pas encore été vraiment fait pour ces ballets de Cour (ou ces parties de ballets de Cour) grotesques et/ou burlesques, l'un comme l'autre représentant de fait une forme de subversion du discours officiel, politique mais aussi moral, certes contrôlée et limitée, mais réelle et tout de même fort « visible ».

¹⁸ Voir Canova-Green et Nédelec, 2015, p. XXVII-XXVIII.

¹⁹ *Cyrano de Bergerac*, I, 4, v. 361 ; v. 364-365.