



# Théâtre et pouvoir avant l'institution : La Princesse d'Élide dans et après Les Plaisirs de l'île enchantée

Marine Roussillon

## ► To cite this version:

Marine Roussillon. Théâtre et pouvoir avant l'institution : La Princesse d'Élide dans et après Les Plaisirs de l'île enchantée. *Revue d'Histoire du Théâtre*, 2014, Les Théâtres institutionnels (1660-1848). Querelles, enjeux de pouvoir et production de valeurs, 261, pp.15-24. halshs-01287027

**HAL Id: halshs-01287027**

**<https://shs.hal.science/halshs-01287027>**

Submitted on 11 Mar 2016

**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.

## Théâtre et pouvoir avant l'institution

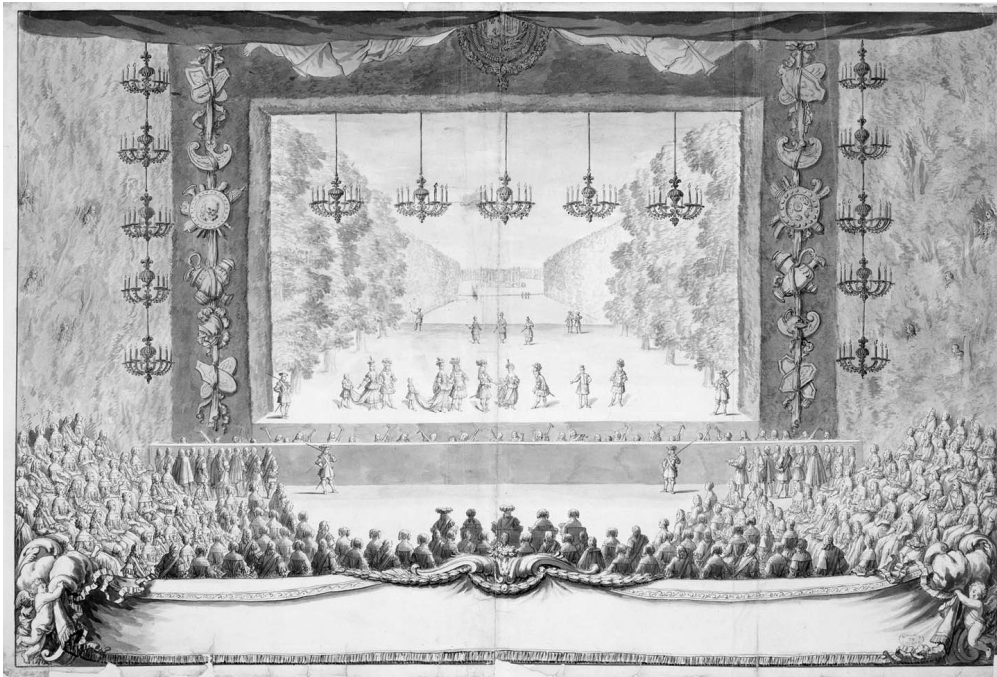
### *La Princesse d'Élide* dans et après *Les Plaisirs de l'île enchantée*

En mai 1664, Louis XIV organise à Versailles la première grande fête de son règne : *Les Plaisirs de l'île enchantée*. Les nombreux divertissements sont unifiés par une intrigue inspirée du *Roland furieux* de l'Arioste : le chevalier Roger et ses compagnons, amoureux de l'enchanteresse Alcine, sont retenus dans son île et lui offrent des plaisirs variés. Pendant la deuxième journée des fêtes, consacrée au théâtre, Molière et sa troupe représentent une comédie-ballet, *La Princesse d'Élide*. Le théâtre ici s'inscrit dans une institution qui le dépasse, celle de la fête de cour et plus largement de la « politique de la gloire »<sup>1</sup>. La fête participe cependant d'un processus d'institution du théâtre. La pratique théâtrale, exhibée comme un divertissement de la cour et comme un instrument de la gloire du roi, est érigée en valeur.

Dans ce processus, des choix s'opèrent. D'une part, *Les Plaisirs de l'île enchantée* affirment plus particulièrement la valeur d'une certaine pratique théâtrale : celle de la troupe de Molière, avec les choix esthétiques dont elle est porteuse. D'autre part, cette valeur est définie comme essentiellement politique : le théâtre est présenté comme utile au pouvoir, instrument de son divertissement et de sa gloire. En amont de la création des théâtres institutionnels, la fête configure les relations entre théâtre et pouvoir et définit les modalités d'un usage politique du théâtre.

L'étude du processus d'institution à l'œuvre dans *Les Plaisirs de l'île enchantée* permet de déplacer deux modèles traditionnels de compréhension de cet usage : celui du théâtre comme instrument de propagande et celui du pouvoir comme représentation théâtrale. Le premier considère qu'une volonté centrale et quasiment omnipotente – souvent celle du roi – est à l'origine de l'ensemble des fêtes et en contrôle la signification. Le roi, ou le pouvoir, est dans ce modèle le seul véritable acteur des fêtes.

1. Expression empruntée à Peter BURKE, *Louis XIV, les stratégies de la gloire*, Paris, Seuil, 1995 [*The Fabrication of Louis XIV*, Yale University Press, 1992].



*Les Plaisirs de l'île enchantée, seconde journée : Théâtre fait dans la même allée dans laquelle furent représentés la comédie et le ballet de La Princesse d'Élide furent représentés.*

Gravure de Le Pautre d'après Israël Silvestre.

La notion d'institution permet de faire émerger des acteurs multiples et de poser la question de leurs motivations : quel intérêt ont les acteurs de l'institution à y participer ? comment une institution peut-elle susciter de l'adhésion ? Les rapports entre théâtre et pouvoir en monarchie sont aussi souvent envisagés par le biais d'une métaphore : le théâtre serait un modèle pour penser le pouvoir et sa capacité à produire de l'adhésion. Ce modèle opère une division radicale entre spectateurs et acteurs du pouvoir. La notion d'institution permet au contraire de lier adhésion au pouvoir et participation à celui-ci, en observant comment différents acteurs participent de la production de valeur caractéristique de l'institution, et dans le même temps en profitent.

### **Les Plaisirs de l'île enchantée *donnent de la valeur au théâtre... de Molière***

La place du théâtre dans la fête n'a rien d'évident : elle est au contraire l'enjeu de conflits opposant des esthétiques, des auteurs et des troupes. La représentation de *La Princesse d'Élide* au cœur des *Plaisirs de l'île enchantée* s'inscrit dans le cadre des rivalités multiples qui opposent la comédie-ballet au ballet, Molière au poète officiel du roi, Isaac de Benserade, et sa troupe à celle de l'Hôtel de Bourgogne, collaboratrice privilégiée des divertissements royaux. Lorsque *La Princesse d'Élide* est créée le 8 mai 1664, la cour danse depuis le mois de février

*Le Ballet des Amours déguisés* de Benserade. La septième entrée de ce ballet exploite un sujet très proche de celui des *Plaisirs de l'île enchantée* : le roi y représente le chevalier Renaud, retenu prisonnier par la magicienne Armide dans une île enchantée<sup>2</sup>. Le ballet insiste sur l'importance de l'amour dans la formation d'un prince, comme le font les premières scènes de *La Princesse d'Élide*<sup>3</sup>. Plus qu'une communauté d'inspiration, ce rapprochement révèle une véritable concurrence. Molière est coutumier de ce type de reprises : sa première comédie-ballet, *Les Fâcheux*, était déjà une réécriture du *Ballet de l'impatience* du même Benserade<sup>4</sup>. Dans cette rivalité, la participation de Molière aux *Plaisirs de l'île enchantée* lui donne un sérieux atout : il collabore à cette occasion avec Lully, le musicien des ballets de cour, et profite ainsi de ses compétences en la matière. Par ailleurs, avec *La Princesse d'Élide*, il imite l'esthétique du ballet tout en lui faisant subir quelques modifications qui jouent en sa faveur. Dans les ballets de Benserade, l'union des arts est une image de la paix du royaume et de l'union de la nation et du roi<sup>5</sup>. Cette esthétique se traduit par la convocation, sur une même scène, de praticiens des différents arts : les musiciens de Lully, les courtisans qui dansent, enfin les comédiens. Avec la comédie-ballet, Molière donne plus de place aux comédiens professionnels, qui dansent, chantent et jouent. Sa troupe étant la seule à Paris à posséder ces différentes compétences, le nouveau genre lui assure un monopole et lui permet d'évincer ses concurrents de l'Hôtel de Bourgogne. D'autre part, les ballets de cour sont agrémentés de textes à clé, qui mêlent description des personnages et allusions aux traits de caractère et aux intrigues des nobles qui les jouent. Ce procédé dans lequel Benserade excelle fait le plaisir des courtisans, mais rend la lecture des textes difficile pour un public plus large. Avec *La Princesse d'Élide*, Molière remplace ce dispositif par un jeu de miroir. La pièce renvoie toujours à la cour une image d'elle-même, elle met en abîme l'organisation des fêtes et permet de nombreuses applications, mais elle peut être lue indépendamment de ces applications et diffusée largement. La pièce répond ainsi mieux que le ballet aux exigences de publicité de la politique de la gloire. Avec les *Plaisirs de l'île enchantée* et *La Princesse d'Élide*, la comédie-ballet de Molière triomphe du ballet de cour de Benserade. L'inventaire des premières royales représentées

2. Isaac de BENSERADE, *Les Amours déguisez, ballet du roi*, Paris, Ballard, 1664, p. 32.

3. *Ibid.*, p. 33 et MOLIÈRE, *La Princesse d'Élide*, I, 1, Paris, T. Jolly, 1666, p. 372.

4. Isaac de BENSERADE, *Ballet royal de l'impatience dansé par sa Majesté le 19 février 1661*, Paris, Ballard, 1661 et MOLIÈRE, *Les Fâcheux, comédie*, Paris, G. de Luynes, 1662. Voir Edric CALDICOTT, *La Carrière de Molière entre protecteurs et éditeurs*, Amsterdam-Atlanta, Rodopi, 1998, p. 94.

5. Voir Marie-Claude CANOVA-GREEN, « Ces gens-là se trémoussent bien... » : ébats et débats dans la comédie-ballet de Molière, Tübingen, G. Narr, 2007, p. 23-25.

à la cour montre qu'à partir de 1664 Benserade est éclipsé par Molière<sup>6</sup>. Réciproquement, toutes les comédies-ballets de Molière sont des premières royales. La comédie-ballet devient ainsi le genre privilégié du divertissement curial. Si Benserade conserve son titre de poète du roi, la troupe de Molière devient troupe du roi en 1665 et reçoit à ce titre une pension annuelle. *Les Plaisirs de l'île enchantée* donnent donc de la valeur au théâtre, mais pas à n'importe quel théâtre : à celui de Molière et de sa troupe et à l'esthétique dont il est porteur.

D'autre part, ce processus d'institution relève aussi d'une affirmation du pouvoir du roi contre le mécénat privé des grands seigneurs et notamment du surintendant Fouquet. L'intervention de la troupe de Molière dans *Les Plaisirs de l'île enchantée* et la protection royale dont elle bénéficie sont les fruit d'une appropriation entamée dès 1661, au lendemain de l'organisation de la fête de Vaux par Fouquet. À Vaux, la troupe de Molière inaugure le genre de la comédie-ballet avec *Les Fâcheux*. Après cette première représentation, la pièce est réécrite. Dans la version imprimée en février 1662, Molière affirme avoir inclus une scène supplémentaire à la demande du roi<sup>7</sup>. Il exhibe ainsi l'appropriation de la pièce et du genre de la comédie-ballet par le pouvoir royal et met en scène sa relation privilégiée avec le roi, qui se substitue à Fouquet comme patron et protecteur. La fête de 1664 marque l'aboutissement de ce processus d'appropriation. Le pouvoir reprend le type de fêtes inauguré par Fouquet et l'installe dans le domaine de Versailles. La troupe de Molière participe très activement aux divertissements des *Plaisirs de l'île enchantée*. Elle incarne les allégories de la première journée et joue *La Princesse d'Élide*, des reprises des *Fâcheux* et du *Mariage forcé* et une première version du *Tartuffe*. Parmi ces quatre pièces, *La Princesse d'Élide* a un statut particulier : elle est la première comédie-ballet de Molière à être écrite pour le roi et créée à la cour dans le cadre d'une fête. *La Princesse d'Élide* et la fête de 1664 inaugurent donc un dispositif appelé à se prolonger : l'insertion de la comédie-ballet dans la fête de cour ; la collaboration Molière-Lully avec le roi en position d'auteur et d'initiateur ; la promotion du domaine de Versailles et son affirmation comme lieu de pouvoir *via* les pratiques festives. Cette série d'appropriations débouche sur l'appropriation de la troupe de Molière par le roi. Molière reçoit 4000 livres en tant que chef de troupe pour sa participation aux fêtes et 2000 livres en tant qu'auteur pour l'écriture de *La Princesse d'Élide*.

La relation entre le roi et la troupe n'est cependant pas directe : elle est médiatisée par l'institution chargée d'organiser les divertissements royaux, l'intendance des Menus-Plaisirs, réunie à la charge de premier

6. Voir Edric CALDICOTT, *op. cit.*, p. 97.

7. MOLIÈRE, « Au Roi », dans *Les Fâcheux, comédie*, Paris, G. de Luynes, 1662, n.p.



gentilhomme de la chambre du roi depuis 1662. En 1664, c'est le duc de Créquy qui devrait remplir cette fonction, mais il est ambassadeur du roi à Rome, et le duc de Saint-Aignan le remplace. Celui-ci joue un rôle essentiel dans l'appropriation de la troupe de Molière par le roi. Il entretient des liens anciens avec elle, qui l'ont conduit au mois de janvier 1664 à lui fournir le texte d'une pièce – *La Bradamante ridicule* – et à en offrir une représentation au roi. Saint-Aignan se constitue ainsi en relais vers la protection royale. En faisant appel à Molière plutôt qu'à Bensérade et aux comédiens de l'Hôtel de Bourgogne pour *Les Plaisirs de l'île enchantée*, il donne de la valeur à sa propre protection. Sa relation avec Molière s'inscrit dans une stratégie globale de développement de son mécénat, non pas en concurrence avec celui du roi, mais comme relais vers lui : l'année précédente il a invité Marie-Catherine Desjardins à Versailles et fait jouer sa pièce *Le Favori* et en 1664, Racine lui dédie *La Thébaïde*. Grâce à sa fonction d'organisateur des divertissements royaux, Saint-Aignan s'assure une clientèle d'hommes de lettres qui renforce en retour sa position. Le théâtre est pour lui un instrument de pouvoir : il lui permet à la fois de se placer à la cour et d'assurer sa propre promotion *via* les publications de ses protégés.

La production, dans *Les Plaisirs de l'île enchantée*, d'une valeur politique du théâtre est donc étroitement dépendante du contexte des fêtes. C'est la concurrence entre les troupes et les auteurs, la convergence entre les intérêts du roi et ceux d'hommes nouveaux comme le duc de Saint-Aignan, qui confèrent un intérêt politique à la pratique théâtrale. Le théâtre est utilisé pour promouvoir des valeurs (*La Princesse* fait l'éloge de l'amour galant et du prince amoureux) mais son efficacité politique propre tient surtout au contexte de la fête et aux rivalités qui le structurent. Que reste-t-il alors de cette valeur politique du théâtre quand celui-ci est extrait de la fête ? Après *Les Plaisirs de l'île enchantée*, *La Princesse d'Élide* est encore jouée, imprimée et même réécrite. Comment ces différentes appropriations reconfigurent-elles l'usage politique du théâtre défini par *Les Plaisirs de l'île enchantée* ?

### ***Le théâtre imprimé : valeur symbolique et valeur marchande***

Juste après les *Plaisirs de l'île enchantée*, *La Princesse d'Élide* fait l'objet d'une série de 25 représentations dans la salle du Palais-Royal. La pièce ne rencontre alors qu'un maigre succès : la recette est faible et décroît rapidement. Elle n'est ensuite plus jamais jouée à la ville avant la mort de Molière. Elle est par contre plusieurs fois reprise à la cour, avec des variations dans les intermèdes<sup>8</sup>. *La Princesse d'Élide*, comme la plupart

8. Voir Marie-Claude CANOVA GREEN, *op. cit.*, p. 34-35.

des comédies-ballets, semble ainsi très dépendante du cadre de sa création, la fête de cour. La salle du Palais-Royal, au moins dans son premier état, n'est pas adaptée à une pièce écrite pour le plein air. De ce point de vue, la valeur des comédies-ballets ne semble pas survivre au cadre institutionnel dans lequel elles sont créées. Le fait d'avoir été jouées devant le roi ne leur garantit pas plus de succès à la ville et n'est pas source de profit matériel dans ce contexte pour leur auteur.

Peu jouée, *La Princesse d'Élide* est cependant imprimée. Les titres des différentes éditions varient sensiblement. Ils renvoient tantôt à la pièce elle-même<sup>9</sup>, tantôt à la fête qui lui sert de cadre<sup>10</sup>. Lorsque la fête est mise en avant, elle est le plus souvent associée au nom du roi. Au contraire, lorsque c'est la comédie qui est mise en valeur, le nom de Molière apparaît fréquemment. Ces fluctuations rendent visible une tension essentielle de l'institution et de l'usage politique du théâtre qu'elle configure : le conflit possible d'intérêt entre différentes figures d'auteur. Il s'agit de savoir à qui *La Princesse d'Élide* appartient, tant sur le plan matériel (qui enrichit-elle ?) que sur le plan symbolique (de qui sert-elle la gloire ?). Une observation rapide de ces tensions pourrait conclure à un conflit entre le pouvoir et les revendications de l'auteur, dans le cadre de l'autonomisation croissante du champ littéraire. Les éditions successives de *La Princesse d'Élide* seraient alors déjà porteuses des tensions qui éclateront dans les années 1670 autour de l'édition de *Psyché*<sup>11</sup> et mèneront à la rupture de Molière avec la cour et à la réussite accrue de Lully. Mais à ce moment de la carrière de Molière, une telle explication est prématurée.

Une observation plus détaillée des éditions de la pièce permet de mieux comprendre les enjeux de son attribution tantôt à Molière et tantôt au roi. La première édition de *La Princesse d'Élide* en 1664 est réalisée par Ballard, unique imprimeur du roi pour la musique et détenteur du monopole des relations de divertissements royaux. Dans le titre, la fête est première. Le nom de Molière est effacé, et Molière lui-même est absent de la démarche éditoriale. La pièce appartient au roi et à son imprimeur. Elle tient toute sa valeur de la fête et du lien avec le pouvoir qui s'y est construit : elle ne sera achetée par le public

9. *La Princesse d'Élide, comédie du sieur de Molière, ensemble les Plaisirs de l'île enchantée...*, Paris, Loyson, 1665 ; *La Princesse d'Élide : comédie héroïque mêlée de musique et de danse*, Paris, Ballard, 1669 ou *La Princesse d'Elide, comédie du sieur Molière. Ensemble les Plaisirs de l'île enchantée...*, Elzevier, 1674.

10. C'est le cas de la première édition : *L'île enchantée, course de bagues, collation ornée de machines, comédie mêlée de danse et de musique, ballet du Palais d'Alcine ; feu d'artifice : et autres fêtes galantes et magnifiques, faites par le Roi, à Versailles, le 7<sup>e</sup> mai 1664, et continuées plusieurs autres jours*. Paris, Ballard, 1664, rééditée en 1665, puis de l'édition de l'Imprimerie Royale, 1673.

11. Voir Edric CALDICOTT, *op. cit.*, p 114-117.

que parce qu'elle a été jouée dans le cadre des fêtes et devant le roi ; elle appartient à l'imprimeur officiel du roi, et lui seul pourra en tirer du profit. Lorsque le nom de Molière apparaît, dans les éditions de 1665 et 1666<sup>12</sup>, cela ne signifie cependant pas que l'impression de la pièce se fait cette fois-ci dans l'intérêt de son auteur, ou que la propriété de Molière sur son texte est affirmée. Le privilège de *La Princesse* appartient toujours à Ballard, qui a choisi de le partager avec un cartel d'éditeurs. Ces rééditions de *La Princesse*, isolément ou dans le cadre des œuvres de l'auteur, ne profitent qu'aux marchands-libraires qui les réalisent. Dans ce contexte, le nom de Molière est un argument marchand pour des libraires qui recherchent le profit. L'institution n'apparaît plus comme productrice de valeur : le nom de Molière est plus vendeur que celui du roi. La tension à l'œuvre ici n'oppose donc pas le pouvoir et l'auteur, mais plutôt une logique institutionnelle et une logique marchande. L'attitude de Ballard montre que cette tension traverse en fait l'institution elle-même. L'exigence de publicité propre au pouvoir pousse l'institution à intégrer la logique marchande dans ses propres stratégies. Ballard joue sur les deux tableaux, imprimant d'un côté des relations de fêtes qui publient la gloire du roi, et acceptant d'un autre de partager son privilège dans le cadre d'une entreprise éditoriale relevant d'une logique marchande qui efface le nom du roi au profit de celui de Molière.

Ce qui se joue ici est l'affirmation d'une valeur propre de la pièce, indépendamment de son usage politique. Alors que dans les fêtes et leurs relations imprimées, le théâtre n'est qu'un élément du portrait du roi et ne tient sa valeur que de sa participation à la représentation du pouvoir, les éditions de *La Princesse d'Élide* font le pari d'une valeur propre du théâtre, à la fois commerciale et symbolique. L'entrée en jeu de nouveaux acteurs – les imprimeurs – et l'irruption d'une logique marchande (qui sert aussi bien l'intérêt des imprimeurs que ceux du pouvoir) redéfinit l'usage politique du théâtre construit par les fêtes. Le théâtre reste au service du pouvoir, mais sa valeur s'autonomise.

### *Le théâtre dans le roman : subversion des valeurs*

La publicité des fêtes apparaît ainsi comme un lieu de tension : comment diffuser en dehors de la fête l'adhésion produite par le théâtre dans la fête ? Cette question est posée de façon particulièrement aiguë par un roman libertin publié en 1666 qui reprend textuellement un passage de *La Princesse d'Élide*. Par cette reprise, le roman s'inscrit dans le *corpus* des textes qui diffusent le discours des fêtes

12. *La Princesse d'Élide, comédie du sieur de Molière, ensemble les Plaisirs de l'île enchantée...*, Paris, Loyson, 1665 et *La Princesse d'Élide* dans *Œuvres de Molière*, Paris, Quinet, 1666.



royales au-delà du public de leurs premiers spectateurs. Mais la reprise ici se fait détournement : la princesse galante des *Plaisirs de l'île enchantée* se transforme en princesse débauchée et la publicité des fêtes, loin d'être un instrument de la gloire du roi, se retourne contre lui.

*L'Histoire du Palais Royal* est une histoire licencieuse<sup>13</sup> qui prétend dévoiler les dessous du pouvoir en racontant les amours et les débauches du roi. Le projet du roman, annoncé dès les premières lignes, est de voir « le Roi dans son lit d'amour, avec aussi peu de timidité que dans celui de justice »<sup>14</sup>. Le texte ne fait pas explicitement référence aux fêtes de 1664, mais il reprend plusieurs passages de *La Princesse d'Élide* qu'il place sous la plume du roi et de deux de ses plus proches confidents – le duc de Saint-Aignan et Madame de Montpensier – dans le cadre d'un échange autour de leurs amours. Les vers galants de la comédie-ballet sont alors réinterprétés dans un sens licencieux, comme l'expression de la passion déréglée du souverain.

L'appropriation du texte de *La Princesse d'Élide* par *L'Histoire du Palais Royal* repose sur trois glissements interprétatifs. D'abord, en attribuant au roi et à ses courtisans les dialogues de la pièce, il substitue au jeu de miroir construit par la comédie une lecture à clé. Ce type de lecture, né dans des textes polémiques et critiques, constitue la matrice de toutes les interprétations des fêtes qui négligent leur dimension politique et institutionnelle pour en faire un cadeau du roi à Mademoiselle de La Vallière. La démarche voyeuriste de l'histoire libertine, qui consiste à traiter la fonction de roi comme un masque qu'il faudrait arracher pour découvrir la vérité de l'homme, a de beaux jours devant elle – comme en témoigne le titre de l'exposition récemment présentée à Versailles : *Louis XIV, l'homme et le roi*<sup>15</sup>. En outre, en faisant parler le roi et ses courtisans comme les personnages de *La Princesse d'Élide*, le roman désigne la cour comme un théâtre et s'assigne la mission d'en dévoiler les coulisses. On voit ici l'origine polémique de l'usage du modèle théâtral dans la compréhension du pouvoir. Enfin, en sortant le texte de son cadre festif et en l'appliquant directement au roi et à ses courtisans, le roman transforme l'éthique galante défendue par la pièce en libertinage. L'amour vertueux du héros devient un amour adultère et l'éloge du sentiment amoureux une incitation à la débauche. Par ces différents déplacements, le roman ne se contente pas de discréditer le discours galant. Il propose une lecture critique du fonctionnement du pouvoir, fondée sur le dévoilement des

13. Voir A. VIALA, *La France galante*, Paris, Presses universitaires de France, 2008, p 203-204.

14. *Histoire du Palais Royal*, s.l., 1667, n.p.

15. Musée national du Château de Versailles et de Trianon, du 19 octobre 2009 au 7 février 2010.

intérêts privés à l'œuvre dans la fête de cour : le roi cherche à séduire sa maîtresse et le duc à flatter le roi.

Ce texte pousse à l'extrême les tensions déjà repérées autour des éditions de *La Princesse d'Élide* entre une exigence de publicité maximale et l'impossibilité de contrôler pleinement l'interprétation dans le cadre d'une large diffusion. Dans le cas des éditions de *La Princesse*, l'interprétation est encore largement conditionnée par la relation des fêtes qui continue à encadrer la pièce. Mais la substitution du nom de Molière à celui du roi montre déjà comment l'élargissement du public se fait dans une certaine mesure au détriment de la portée politique du texte. *L'Histoire du Palais Royal* pousse la contradiction bien plus loin. Le texte de *La Princesse*, sorti du cadre des fêtes, est retourné contre ses auteurs : Molière, le roi et même le duc de Saint-Aignan. Le texte de la pièce est extrait de son contexte festif, qui en configurait la portée politique, et inséré dans un nouveau contexte, celui du roman, qui en redéfinit le sens et en inverse la valeur. Cependant, l'efficacité politique de l'opération repose sur le souvenir du lien entre la pièce et le pouvoir construit par la fête. Un lecteur qui ne reconnaîtrait pas dans les vers écrits par les personnages du roman des citations de *La Princesse d'Élide* et qui n'aurait pas la mémoire de l'usage politique de la pièce construit par *Les Plaisirs de l'île enchantée* ne saisirait pas la portée subversive du texte romanesque. La subversion n'est efficace que dans la mesure où la propagande royale l'a été. C'est le pouvoir, en utilisant le théâtre dans le contexte de la fête, qui lui a donné une portée politique. La valeur du texte théâtral est celle dont le pouvoir l'a investi, même si elle peut être retournée contre ce pouvoir.

Les différents avatars de *La Princesse d'Élide*, créée dans une fête de cour, reprise à la ville, puis imprimée et citée dans un roman, permettent ainsi d'observer la construction d'un usage politique du théâtre à travers des appropriations multiples. Cet usage n'est pas une évidence : l'entrée de la comédie-ballet dans la fête de cour se fait au détriment d'autres genres (le ballet) et dans un contexte de rivalités à la fois politiques, professionnelles et esthétiques. C'est ce contexte conflictuel qui construit la valeur politique du théâtre. Celle-ci n'est pas le fruit d'une instrumentalisation, dans le cadre d'une opération de propagande. Elle est créée par des appropriations multiples, motivées par des intérêts divers, mais convergents. Cependant, une fois appropriés par le pouvoir dans le cadre du processus d'institution, la pièce, la troupe et le genre voient leur valeur politique survivre à la fête et à son contexte spécifique. Cette valeur peut être réinvestie dans l'imprimé ou détournée et subvertie dans la réécriture. La différence générique est ici significative. Alors que la représentation théâtrale se

fait *in praesentia*, la diffusion différée de l'imprimé crée un espace pour d'autres actions, différentes, voire divergentes de celle du pouvoir. L'usage politique du théâtre construit dans la fête ne peut donc pas être reconduit ou reproduit dans la relation imprimée ou dans le roman. D'autres logiques s'y font jour, un usage marchand du texte entre en concurrence avec son usage politique, et celui-là même peut être subverti et retourné contre ceux qui l'ont initié.

Marine ROUSSILLON

Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3, EA 174.

ANR Agôn.