



HAL
open science

La visibilité du pouvoir dans *Les Plaisirs de l'île enchantée* : spectacle, textes et images

Marine Roussillon

► To cite this version:

Marine Roussillon. La visibilité du pouvoir dans *Les Plaisirs de l'île enchantée* : spectacle, textes et images. *Papers on French Seventeenth Century Literature*, 2014, Les stratégies de la représentation et les arts du pouvoir, 41 (80), pp.103-117. halshs-01288321

HAL Id: halshs-01288321

<https://shs.hal.science/halshs-01288321>

Submitted on 16 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.

La visibilité du pouvoir dans les *Plaisirs de l'île enchantée* (1664) : spectacle, textes et images

MARINE ROUSSILLON
(WORCESTER COLLEGE, OXFORD)

Le 7 mai 1664 commence la première fête de cour organisée par Louis XIV à Versailles : *Les Plaisirs de l'île enchantée*. Pendant une semaine, se succèdent des divertissements de toutes sortes, unifiés par une fable tirée du *Roland furieux* : la magicienne Alcine retient Roger et ses chevaliers prisonniers dans son île pour en faire ses amants et leur propose de nombreux divertissements. À la fin des fêtes, les chevaliers se révoltent et détruisent le palais d'Alcine.

Ces fêtes constituent un tournant dans la représentation du pouvoir royal. La fête de cour n'est pas une pratique nouvelle, mais sa réactivation par Louis XIV va de pair avec la promotion à la fois de Versailles comme lieu de pouvoir et d'une nouvelle cour composée de parvenus, récompensés de leur fidélité au roi pendant la Fronde. La fête est ainsi un acte esthétique et politique : le pouvoir s'approprie une pratique culturelle et y construit sa propre représentation, tout en y investissant un maximum d'acteurs. Artistes et courtisans, en prenant part à la fête, participent de la construction du portrait du roi.¹

Nous devons l'essentiel de notre connaissance de ces fêtes aux opérations de publication dont elles ont été l'objet après-coup. Un livret² est distribué aux spectateurs pendant les fêtes, contenant les noms des participants, les vers prononcés et l'essentiel de la fable. Puis, juste après les fêtes, deux relations officielles sont publiées, l'une dans un numéro extra-

¹ J'emprunte bien sûr l'expression à Louis Marin, qui a notamment étudié la construction du portrait du roi dans les récits des fêtes de 1674 : Louis Marin, *Le portrait du roi*, Paris, Minuit, 1981, « Le roi magicien ou la fête du prince », pp. 236-250. Ces pages ont beaucoup inspiré les analyses qui suivent.

² *Les Plaisirs de l'isle enchantée, course de bague faite par le Roy, à Versailles, le 6 may 1664*, Paris, Ballard, 1664.

ordinaire de la *Gazette*³, l'autre chez l'éditeur Ballard⁴. Cette dernière est rééditée à plusieurs reprises. À ces publications officielles il faut ajouter les gravures d'Israël Sylvestre, publiées elles aussi chez Ballard, et dans la même démarche de publicité que la relation. Il est donc difficile de parler des fêtes, dans la mesure où il est presque impossible de s'extraire des stratégies de publicité mises en place par le pouvoir. Plus que les fêtes elles-mêmes, ce sont ces stratégies que je vais tâcher d'étudier, en montrant comment s'y conjuguent représentation du pouvoir, discours sur les passions et relations entre les arts.

Mélange des arts et esthétique du plaisir : la fête galante comme portrait du roi

La relation officielle des fêtes a pour titre : « Les Plaisirs de 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^e mai 1664, et continuées plusieurs autres jours ». Dès l'abord, ce titre revendique une esthétique galante, faite de diversité et de surprise et dont la caractéristique essentielle est le mélange de différents arts (le théâtre, la danse, la musique). À cette esthétique est immédiatement liée une éthique dont le plaisir est la valeur fondatrice. Enfin, l'ensemble est mis au service d'une politique : il s'agit de donner à voir la puissance et la magnificence du roi. Les *Plaisirs de l'île enchantée* mettent ainsi en place un dispositif qui noue représentation du pouvoir, discours sur les passions et choix esthétiques de mise en relation des arts.

La portée politique des fêtes et des textes qui les publient est évidente. Les *Plaisirs de l'île enchantée* donnent à voir la puissance du roi de France, à la fois parce que le roi s'y donne en spectacle, notamment dans la course de bague de la première journée, et parce qu'il y manifeste sa puissance et sa richesse. Dès les premières lignes de la relation, la puissance et la magnificence du roi sont mises en avant. Il a su réunir pour ces fêtes « une infinité de gens nécessaires à la danse et à la comédie, et d'artisans de toutes sortes

³ *Gazette* du 17 mai 1664 et extraordinaire du 21 mai intitulé « Les Particularités des divertissements pris à Versailles par leurs Majestés ».

⁴ *Les Plaisirs de l'isle enchantée, course de bague, collation ornée de machines, Comedie meslée de Danse et de Musique, Ballet du Palais d'Alcine, Feu d'artifice : Et autres Festes galantes et magnifiques, faites par le Roy à Versailles, le 7. May 1664. Et continuées plusieurs autres jours*, Paris, Ballard, 1664.

venus de Paris : si bien que cela paroissoit une petite armée ». ⁵ Organiser une fête est une démonstration de force équivalente à la levée d'une armée. ⁶ L'esthétique de la diversité des arts est ainsi rapportée à une affirmation politique de puissance et d'union de la nation.

L'esthétique du mélange des arts porte en outre une représentation idéologique du roi en guerrier pacificateur largement relayée par les éloges qui parsèment les récits des fêtes. Cette esthétique nourrit l'ensemble de la fête. Des divertissements variés (ballet, concert, comédie ...) se succèdent, et surtout, une série de genres hybrides est mobilisée : le ballet de cour bien sûr, mais aussi le festin en musique, et surtout la comédie-ballet, qui rassemble en un même spectacle le théâtre, la musique et la danse. La troupe de Molière, sollicitée pour participer aux *Plaisirs de l'île enchantée*, n'y donne pas moins de trois comédies-ballets : la première du genre, *Les Fâcheux*, est reprise pour l'occasion, ainsi que *Le Mariage forcé*, et une nouvelle pièce est créée : *La Princesse d'Élide*. Ce mélange des arts est sans conteste un signe de puissance, ne serait-ce que par la dépense qu'il suppose. Mais le texte de la relation va plus loin, et en fait le signe de l'union de la nation et de la paix du royaume. Les fêtes célèbrent le mariage du roi et la paix des Pyrénées dont il est la garantie. Pendant la première journée, juste avant la course de bague, Apollon et le Siècle d'Or viennent se réjouir de ce mariage qui ramène l'âge d'or en France et en Europe. Le roi « fait revivre » le Siècle d'Or « avec tous les plaisirs / qui peuvent contenter les innocents désirs ». ⁷ La multiplication des plaisirs – que l'on peut ici rapporter à la diversité des arts – est à la fois la conséquence et le signe de

⁵ *Les Plaisirs de l'île enchantée, course de bague, collation ornée de machines, ...*, éd. cit., p. 4.

⁶ Louis Marin étudie précisément ce parallèle entre la fête et la guerre en comparant le récit des fêtes de 1674 par Félibien à une phrase de Racine historiographe du roi décrivant l'action guerrière de Louis XIV en Europe : « On le voit, les divertissements du prince dans son château et son domaine – leur récit le montre – obéissent dans leur conception et leur exécution aux mêmes principes que la guerre et la paix du roi dans l'espace de l'Europe et du monde. Les divertissements, en ce sens, représentent les guerres dans le temps des paix qui les interrompent, comme les guerres sont les fêtes du prince dans un autre champ et sur une autre scène. La guerre, c'est la fête continuée par d'autres moyens, comme le divertissement, c'est la politique qui se poursuit sur un autre registre. Ainsi, pourrait-on dire, le coup d'Etat du Prince est représenté dans le miracle de la fête ; le comportement politique est joué dans le geste ludique, et les secrets du pouvoir, les *arcana imperii*, répétés – reproduits et anticipés – dans les intentions de la fantaisie esthétique » (Louis Marin, *Le portrait du roi*, éd. cit., p. 240 sq.).

⁷ *Les Plaisirs de l'île enchantée, course de bague faite par le Roi à Versailles le 6 mai 1664*, éd. cit., « Première journée », p. 18.

la paix. Le mélange des arts produit alors une gloire qui se substitue à la gloire militaire absente : la fête est à la fois la conséquence d'une puissance passée (celle qui a conquis la paix) et la manifestation d'une puissance actuelle, manifestation alternative à la levée d'une armée.

Le mélange des arts est ainsi une esthétique de paix. Cette esthétique a un pendant éthique fondé sur la valorisation du plaisir : la paix est le temps des « plaisirs innocents ». D'après la relation, le Roi organise les fêtes pour « donner aux Reines et à toute sa cour le plaisir de quelques fêtes peu communes »⁸, et cette intention de plaire est réciproque : « chacun a marqué si avantageusement son dessein de plaire au Roi ; dans le temps où sa Majesté ne pensoit elle-même qu'à plaire ».⁹ La relation place les fêtes sous le signe du plaisir partagé et échangé. Parallèlement, la fable d'Alcine met en scène une véritable réflexion sur le plaisir. L'enchanteresse organisatrice de divertissements est une figure très proche de celle du roi organisateur des fêtes, mais elle s'en distingue par son usage des plaisirs. Sur le plan éthique, Alcine est une libertine qui multiplie les amants, et dont les plaisirs sont condamnés par la fête. Sur le plan politique, la magicienne est un tyran qui utilise les autres pour nourrir son plaisir égoïste. Le roi au contraire partage son plaisir et s'inscrit dans des relations d'échange et de réciprocité. La fable d'Alcine propose ainsi un contre-point aux festivités royales, qui permet d'écarter des conceptions illégitimes du pouvoir et du plaisir pour construire une idéologie galante qui dit la relation de pouvoir avec les mots du plaisir.¹⁰

Les Plaisirs de l'île enchantée articulent donc autour de la notion de plaisir une esthétique, une éthique et une politique. La représentation du pouvoir construite par les fêtes est étroitement liée au choix esthétique du mélange des arts et à la promotion de l'éthique galante.

Voir le Roi : la conquête de la visibilité

La représentation du pouvoir ne vaut pas tant par son contenu – les éléments du portrait du roi – que par sa visibilité. Ce qui importe, c'est avant tout de donner à voir le pouvoir royal, et de le donner à voir au-delà de

⁸ *Les Plaisirs de l'île enchantée, course de bague, collation ornée de machines ...*, éd. cit., p. 3.

⁹ Ibid., n.p.

¹⁰ Pour une analyse plus précise de la fable d'Alcine et de sa portée éthique et politique, voir mon article « La galanterie : une éthique du plaisir ? », dans Kirsten Dickhaut, Alain Viala (dir.), « Les discours artistiques de l'amour à l'âge classique », *Littératures classiques*, 69, automne 2009, pp. 65-78.

l'espace et du temps de la fête, le plus largement possible. Comment les textes et les gravures qui publient les fêtes construisent-ils les conditions de visibilité de la représentation du pouvoir ?

La question de la visibilité du spectacle est omniprésente dans les différents récits des fêtes, à travers de très nombreuses notations concernant la lumière et l'éclairage. Alors que ces textes ont tendance à effacer tous les aspects techniques et concrets du spectacle, ils mentionnent systématiquement et très précisément les procédés utilisés pour éclairer la fête et la rendre visible. Si la lumière apparaît comme un enjeu important des textes, c'est qu'elle permet de dire le pouvoir du roi, en faisant de la visibilité des fêtes une manifestation de la puissance royale, une conquête sur le temps et la nature. Le roi renverse l'ordre du temps en créant « un nouveau jour dans l'obscurité de la nuit »¹¹, et se montre même supérieur à la nature puisque la lumière qu'il installe donne « une clarté plus agréable que celle du jour ».¹² Les premières lignes de la relation insistent tout particulièrement sur la manifestation de pouvoir que constitue non pas seulement le spectacle, mais sa visibilité :

Le Ciel mesme sembla favoriser les desseins de sa Majesté, puisqu'en une saison presque toujours pluvieuse on en fut quitte pour un peu de vent, qui sembla n'avoir augmenté, que pour faire voir que la prévoyance et la puissance du Roy, estoient à l'épreuve des plus grandes incommoditez ; de hautes toilles, des bastimens de bois faits presque en un instant, et un nombre prodigieux de flambeaux de cire blanche, pour suppléer à plus de quatre mille bougies chaque journée, resisterent à ce vent ; qui par tout ailleurs eust rendu ces divertissemens comme impossibles à achever.¹³

Le thème de la lumière est au cœur des textes, non pas comme image du roi, mais comme résultat de son pouvoir. Non seulement le spectacle est une réalisation du pouvoir royal, mais sa visibilité est le fruit de la puissance et de la prévoyance du roi.

Parce que la lumière est artificielle, voire contre-nature, elle fait du roi un magicien et de la fête un enchantement.

Cette collation [...] faisoit aussi le plus bel objet qui puisse tomber sous les sens, puisque, dans la nuit, auprès de la verdure de ces hautes palissades, un nombre infini de chandeliers peints de vert et d'argent, portant chacun vingt-quatre bougies, et deux cents flambeaux de cire blanche, tenus par autant de personnes vêtues en masques, rendoient une clarté presque aussi grande et plus agréable que celle du jour. Tous les chevaliers, avec leurs

¹¹ Id., n. p.

¹² Id., p. 20.

¹³ Id., p. 4.

casques couverts de plumes de différentes couleurs, et leurs habits de la course, étoient appuyés sur la barrière ; et ce grand nombre d'officiers richement vêtus qui servoient, en augmentoient encore la beauté, et rendoient ce rond une chose enchantée.¹⁴

La lumière produit une vision magique, aussi bien dans la fête que dans le texte, qui insiste sur les notations visuelles. En mettant en scène les conditions de possibilité de cette vision, le texte les rapporte au pouvoir du roi. Mais l'enchantement repose ici surtout sur le partage entre un visible – le rond splendidement éclairé – et un invisible, l'espace sombre de la nuit qui l'environne. La lumière créée ou installée par le pouvoir n'est donc pas seulement un opérateur de visibilité. Elle est l'instrument d'un partage du sensible¹⁵ qui sépare l'invisible du visible. Dans l'ensemble du texte, c'est ce partage entre le visible et l'invisible qui est au principe des effets de surprise et d'enchantement, et donc de la représentation du pouvoir du roi comme pouvoir magique, dominant la nature et captivant les spectateurs.

Pan et Diane venoient ensuite sur une machine fort ingénieuse, en forme d'une petite montagne ou roche ombragée de plusieurs arbres ; mais ce qui étoit plus surprenant, c'est qu'on la voyoit portée en l'air, sans que l'artifice qui la faisoit mouvoir se pût découvrir à la vue.¹⁶

L'invisibilité de la machine crée l'effet de surprise. Le travail qui préside à la fête est dissimulé pour ne montrer que la réalisation comme immédiate de la volonté royale. Entre le désir du roi de « plaire à sa cour » et la réalisation de ce désir dans un divertissement surprenant, il n'y a rien. C'est du moins ce que le texte nous dit de la fête.

On peut bien sûr mettre en doute cette description. Mais le plus intéressant est d'observer que le texte, tout en disant l'invisibilité du travail et des artifices, les mentionne, et les désigne ainsi au lecteur. La représentation du pouvoir royal ne repose donc pas sur une dissimulation, comme une lecture rapide le laisserait croire. Il n'y a pas de coulisses cachées du

¹⁴ Id., p. 20.

¹⁵ J'emprunte cette notion à Jacques Rancière, qui la définit ainsi : « J'appelle partage du sensible ce système d'évidences sensibles qui donne à voir en même temps l'évidence d'un commun et les découpages qui y définissent les places et les parts respectives. [...] C'est un découpage des temps et des espaces, du visible et de l'invisible, de la parole et du bruit qui définit à la fois le lieu et l'enjeu de la politique comme forme d'expérience. La politique porte sur ce qu'on voit et ce qu'on peut en dire, sur qui a la compétence pour voir et la qualité pour dire, sur les propriétés des espaces et les possibles du temps » (Jacques Rancière, *Le Partage du sensible, esthétique et politique*, Paris, La Fabrique, 2000, pp. 12-14).

¹⁶ *Les Plaisirs de l'isle enchantée, course de bague, collation ornée de machines ...*, éd. cit., p. 17.

pouvoir, interdites au public, mais un partage revendiqué du visible et de l'invisible : le lecteur est informé de l'existence des machines, et dans le même temps de leur invisibilité. Pas de dissimulation donc, mais un partage du sensible qui distribue aussi les valeurs : ce qui est valorisé ici, c'est le geste royal, et pas celui du machiniste qui n'en est qu'un relais.¹⁷ Le texte montre ainsi dans un même geste la co-élaboration du portrait du roi par différents acteurs et l'invisibilité de cette co-élaboration, qui est la condition de la réussite du portrait. Le roi est à la fois celui qui rassemble la « petite armée » de la cour et des artistes et celui qui s'en approprie les actions devenues fragments de sa propre action.

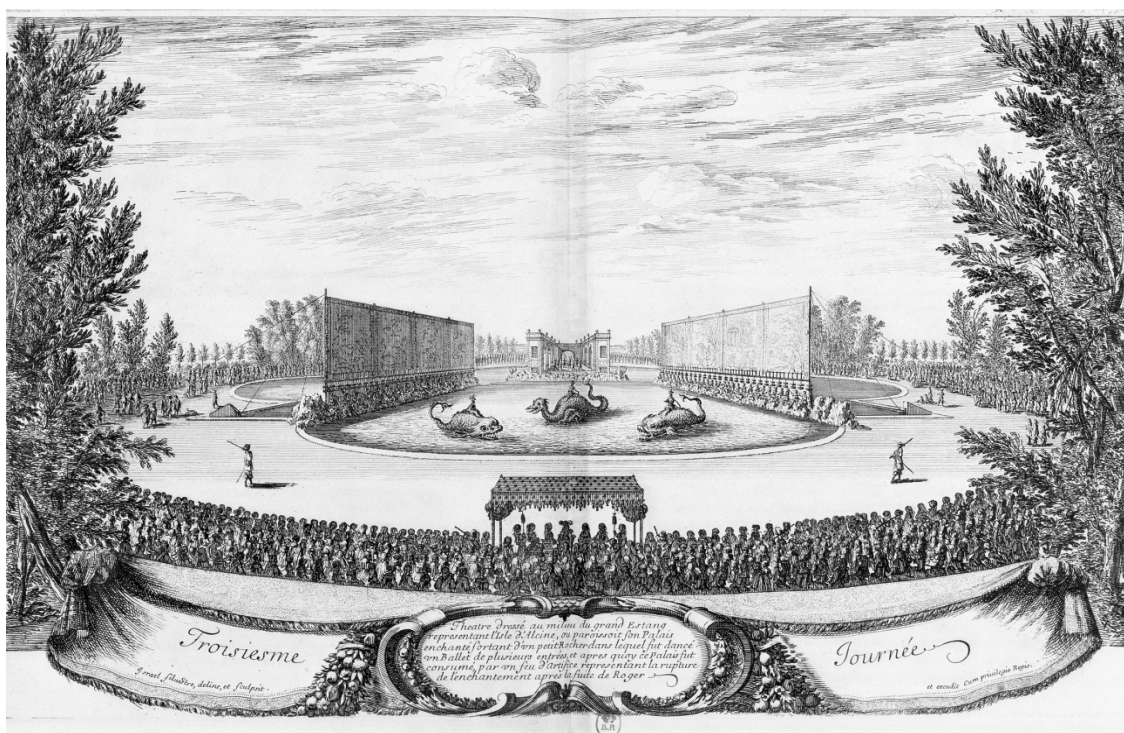


Illustration 1 : Israël Silvestre, *Les Plaisirs de l'île enchantée : troisième journée*, 8^e planche.

¹⁷ Un dispositif similaire est mis en place dans le texte de la *Princesse d'Élide* de Molière, comédie galante jouée pendant la seconde journée des fêtes, dont le texte est reproduit dans la relation. Au milieu de la première scène de l'acte II, est inséré un avis de l'auteur affirmant son projet d'écrire toute la pièce en vers, et la nécessité dans laquelle il a été d'y renoncer pour obéir à un commandement du roi : « Le dessein de l'auteur estoit de traiter ainsi toute la comédie ; mais un commandement du Roi qui pressa cette affaire, l'obligea d'achever tout le reste en prose ». Ici aussi, le geste de l'écrivain est à la fois montré et caché, désigné comme relais du geste royal.

Dans la relation des fêtes, la conquête de la visibilité et le partage du visible et de l'invisible sont donc rapportés au pouvoir royal : ils en sont les manifestations (le roi crée un nouveau jour au milieu de la nuit) et ils en construisent la représentation (les choix d'éclairage, le partage du visible et de l'invisible, transforment la fête en portrait du roi). Les gravures d'Israël Silvestre qui rendent compte des fêtes utilisent un procédé similaire pour faire du roi à la fois l'objet central de la représentation et celui qui rend le spectacle visible et préside au partage entre visible et invisible. Lorsque le roi n'est pas acteur de la scène représentée, ce qui est presque toujours le cas, Israël Silvestre le place de dos au premier plan de ses gravures, en position de spectateur (illustration 1). Pour le spectateur de la gravure, le roi apparaît ainsi dans une position liminaire : il est à la fois spectateur et objet central du spectacle. Les fêtes n'existent que dans son regard, et c'est lui qui partage, du point de vue spatial, le visible – le spectacle devant lui – et l'invisible, ce qui se passe derrière lui et qu'il ne voit pas. Le spectateur voit le roi et ne voit que par le regard du roi. C'est le roi qui rend le spectacle possible et le désigne comme spectacle.

De ce point de vue, il est intéressant de comparer ces gravures avec les illustrations des manuscrits gouachés appartenant au roi et au duc de Coislin conservés à la Bibliothèque Nationale.¹⁸ Sur les illustrations de ces manuscrits, destinés à la lecture privée ou du moins à un public bien plus étroit que les gravures d'Israël Silvestre, le roi n'est pas présent au premier plan. L'illustration présentée ici (illustration 2) représente la même scène que la gravure d'Israël Silvestre. Mais alors que la gravure est laissée ouverte en haut et fermée en bas par un cartouche orné, ici les branches et les feuillages encadrent entièrement l'image. Cette naturalisation du cadre va de pair avec la disparition de tous les éléments désignant le sujet de l'image comme un spectacle artificiel. Les décors ne sont pas figurés, et l'arrière-plan est entièrement naturel, fait de montagnes et de bosquets. L'épaisse rangée de spectateurs d'Israël Silvestre laisse place à trois personnages, de dos, que l'on ne peut identifier aux courtisans participant aux fêtes. L'un d'eux, en armure de chevalier, semble plutôt être un personnage de la fiction des fêtes qu'un spectateur. Le spectacle ici n'est pas désigné comme spectacle, et s'en trouve comme délié de la représentation du pouvoir du roi.

¹⁸ Ms. Fr. 7834 et Ms. Fr. 16635. Sur les illustrations de ces manuscrits, voir Alfred Marie, « Les fêtes des Plaisirs de l'isle enchantée, Versailles, 1664 », dans *Bulletin de la société de l'histoire de l'art français*, 1941-44, Paris, Armand Colin, 1947, p. 118 sqq.



Illustration 2 : *Les Plaisirs de l'Isle enchantée* ordonnez par Louis XIV roi de France et de Navarre. Ms. Fr. 16635. Illustration de la troisième journée, f°78.

C'est donc dans l'affirmation de la création des conditions de visibilité du spectacle que se dit le pouvoir du roi et que la fête devient portrait du roi. La construction de la visibilité de la représentation apparaît ainsi comme un acte de pouvoir. Ce qui est donné à voir, c'est alors un pouvoir défini par son pouvoir de représentation, mais aussi par son pouvoir de définir et d'encadrer la vision de sa propre représentation. Nous voyons par l'œil du roi : voilà qui devrait être un moyen d'empêcher toute vision biaisée, toute résistance au spectacle, tout portrait dissident.

Diffuser le portrait du roi : les conditions d'une visibilité

Ce n'est évidemment pas le cas, et la publication et la circulation du portrait du roi construit par les fêtes suscitent des appropriations diverses, parfois divergentes, voire dissidentes. L'observation de ces résistances donne à voir le jeu possible entre les différentes composantes du portrait, et révèle l'interdépendance entre l'esthétique du mélange des arts, l'éthique galante et la représentation du pouvoir.

Un relevé des éditions successives de la relation des *Plaisirs de l'île enchantée* dans les dix ans qui suivent la fête fait immédiatement apparaître trois phénomènes symétriques. D'une part, le texte de la relation est très rapidement édité sous le titre de la comédie-ballet de Molière créée pendant la deuxième journée des fêtes, *La Princesse d'Élide*.¹⁹ La fête n'est plus que le cadre de la pièce, et le théâtre, ou plus spécifiquement le texte théâtral, prend le pas sur les autres arts. D'autre part, le nom de Molière se substitue au nom du roi dans les titres des différentes éditions.²⁰ Le portrait du roi est ainsi effacé. Enfin, on peut opposer des éditions produites en lien avec le pouvoir et dans le cadre de l'institution des divertissements royaux (les éditions de Ballard et de l'imprimerie royale), qui résistent mieux à ces deux phénomènes, et des éditions plus directement marchandes, celles de Loyson, Jolly, Barbin etc. qui au contraire mettent systématiquement en avant *La*

¹⁹ Dès 1665 : *La Princesse d'Élide, comédie du sieur de Molière, ensemble les Plaisirs de l'île enchantée ...*, Paris, Loyson, 1665. Puis en 1666, le texte de la relation est repris dans les *Œuvres de Molière* (Paris, Thomas Jolly, Guillaume de Luyne, 1666), qui sont rééditées en 1673 chez Claude Barbin. En 1668 et 1669, deux nouvelles éditions font apparaître la pièce de Molière sous le titre : *Les Plaisirs de l'île enchantée, ou la Princesse d'Élide, comédie de M. Molière*, Jean Guignard, 1668 et *La Princesse d'Élide : comédie héroïque mêlée de musique et de danse*, Ballard, 1669. En 1673, une édition de l'imprimerie royale retrouve le titre d'origine : *Les Plaisirs de l'île enchantée, course de bague, collation ornée de machines ...*

²⁰ C'est le cas dans toutes les éditions précédemment citées sauf celle de Ballard, 1669 et bien sûr celle de l'imprimerie royale de 1673.

Princesse d'Élide et le nom de Molière. La première publication de la *Princesse d'Élide* en 1664 est une publication institutionnelle. Ballard est l'unique imprimeur du roi pour la musique, et détient à ce titre le monopole des relations de divertissements royaux. Cette publication met en avant la fête, la diversité et le mélange des divertissements, et place le roi en position d'auteur dès le titre. Mais dès 1665, Ballard partage son privilège avec d'autres éditeurs, la relation sort du cadre institutionnel et change de statut. Dans les éditions qui suivent celle-ci, le mélange des arts est progressivement défait : le théâtre occupe de plus en plus de place dans le titre. En faisant de Molière le seul auteur de la pièce, certaines de ces éditions nient même l'esthétique hybride de la comédie ballet : la part de la musique et de la danse est effacée. Dans le même mouvement, le roi disparaît du titre : la relation n'est plus une représentation du pouvoir. Sortie de l'institution, désunion des arts et effacement du portrait du roi vont donc de pair. L'institution apparaît comme la garante à la fois de la diversité des arts – seul le pouvoir rend possible, et même nécessaire, la collaboration de Molière et de Lully – et de la représentation du pouvoir : elle diffuse une version autorisée des fêtes, destinée à publier le portrait du roi. Au contraire, le marché de la librairie pousse vers une certaine autonomie des différents arts, et efface le nom du roi au profit du nom de Molière, plus vendeur.

L'édition de 1673 de la relation est particulièrement révélatrice de la cohérence entre esthétique du mélange des arts et représentation du pouvoir. Cette édition, qui reproduit exactement le titre et le contenu de l'édition de 1664, constitue une véritable réappropriation du récit des fêtes par l'institution, à quelques mois de l'organisation de la dernière grande fête versaillaise. Peu de temps après la mort de Molière, elle rappelle que le texte de la relation comme celui de la *Princesse d'Élide* appartiennent, sur le plan marchand comme sur le plan symbolique, au Roi et à son éditeur.²¹ La pièce de Molière est replacée dans le cadre des fêtes, et le nom du roi est à nouveau mis en avant. Le portrait du roi est reconstitué. Cette réappropriation passe par une réaffirmation de l'esthétique du mélange des arts et de l'éthique du plaisir. Le frontispice gravé de cette édition (illustration 3) met en scène des amours représentant les différents arts réunis dans la fête. On reconnaît la musique et la danse, mais aussi le festin, la comédie et l'on voit même un amour casqué évoquant les courses de bague. Le lien entre l'esthétique du mélange des arts et la représentation du pouvoir est à la fois

²¹ Sur les relations de Molière avec le pouvoir royal et avec ses imprimeurs, voir C.E.J. Caldicott, *La Carrière de Molière entre protecteurs et éditeurs*, Amsterdam-Atlanta, GA, 1998.

confirmé et précisé par ces différentes éditions : on constate en effet que ce lien n'est pas naturel ou spontané, mais bien construit et préservé par une institution.



Illustration 3 : *Les Plaisirs de l'isle enchantée, course de bague : collation ornée de machines ; comédie, meslée de danse et de musique, ballet du palais d'Alcine ; feu d'artifice : et autres festes galantes et magnifiques, faites par le Roy à Versailles, le VII. may M.DC.LXIV et continuées plusieurs autres jours*, Paris, Imprimerie Royale, 1673, p. 3.

En dehors de cette institution, s'ouvre alors un espace où peuvent circuler des portraits dissidents du roi. *L'Histoire du Palais Royal*²², roman libertin comme il s'en publie beaucoup à la fin des années 1660²³, construit l'un de ces portraits à partir d'une réécriture partielle des *Plaisirs de l'île enchantée*. Ce texte reprend et déplace la représentation du pouvoir proposée par les fêtes en modifiant le partage du visible et de l'invisible de manière à remettre en cause l'éthique galante et à la transformer en libertinage et en débauche. Le roman raconte les amours adultères du roi avec M^{lle} de La Vallière et construit un portrait critique du roi en homme passionné. Dans un passage représentant le roi, le duc de Saint-Aignan et Madame de Montauzier discutant librement de leurs amours, l'auteur insère des vers de

²² *Histoire du Palais Royal*, s.l. 1667, réédité à partir de 1680, dans les *Amours des dames illustres de nostre siecle*, sous le titre : « Le Palais royal ou les Amours de Madame La Valiere ».

²³ Alain Viala parle à ce propos de « galanterie licencieuse » (Alain Viala, *La France galante*, Paris, P.U.F., 2008, chapitre 7 « Les deux galanteries »).

la *Princesse d'Élide*.²⁴ Les citations ne sont pas revendiquées, et les vers sont attribués à l'un ou à l'autre des trois personnages. Ainsi les vers adressés dans la première scène de la pièce par le précepteur Euryale à son élève le Prince d'Ithaque sont ici mis dans la bouche de Madame de Montauzier flattant le roi :

L'on ne peut vous blâmer des tendres mouvements,
Où l'on voit qu'aujourd'hui penchent vos sentiments,
Et qu'il est malaisé que sans estre amoureux,
Un jeune Prince soit et grand et généreux.
C'est une qualité que j'aime en un Monarque,
La tendresse d'un Roy est une belle marque,
Et je crois que d'un Prince on doit tout présumer,
Des qu'on voit, que son cœur est capable d'aimer.²⁵

Un peu plus loin, c'est le duc de Saint-Aignan qui se voit attribuer la suite de la réplique d'Euryale :

Ouy, cette passion de toutes la plus belle,
Traine dans un esprit cent vertus après elle,
Aux nobles actions elle pousse les cœurs,
Et tous les grands héros ont senti ses ardeurs.²⁶

L'échange se poursuit encore sur une page, mettant les vers de la comédie de Molière dans la bouche de courtisans flatteurs, et détournant leur sens d'un éloge de l'amour légitime visant au mariage et tourné vers le bien public (comme l'est l'amour du prince d'Ithaque pour la princesse d'Élide) vers une manifestation de complaisance pour une passion privée et adultère. Ce passage évoque donc directement les *Plaisirs de l'île enchantée*, mais opère des glissements interprétatifs qui modifient radicalement la représentation du pouvoir proposée.

Le texte de la pièce est isolé de son contexte spectaculaire, et l'esthétique du mélange des arts disparaît. Le texte de la fiction est attribué au roi et à ses courtisans : le roman propose ainsi une véritable lecture à clé des fêtes, substituant à leurs enjeux politiques de représentation du pouvoir des enjeux privés de séduction. Enfin, en modifiant le contexte du discours sur l'amour, le roman transforme les propos galants de la *Princesse d'Élide* en une incitation à la débauche. Du même coup, c'est tout l'éloge du plaisir proposé par les fêtes qui est relu à la lumière des passions privées du roi. Alors que les fêtes faisaient du plaisir une figure du pouvoir politique, le

²⁴ *Histoire du Palais Royal*, éd. cit., pp. 62-65.

²⁵ *Histoire du Palais Royal*, op. cit., p. 62. Ces vers sont extraits de *La Princesse d'Élide*, I, 1, v. 15-16 et 23-28.

²⁶ *La Princesse d'Élide*, I, 1, v. 29-32.

roman interprète l'éthique du plaisir comme un masque légitimant la satisfaction des désirs d'un roi passionné. Derrière le masque de la galanterie, se cache un roi libertin. Ces déplacements s'ancrent dans une redistribution du visible et de l'invisible. Dès les premières lignes, le projet du roman s'annonce en termes de visibilité : « voyons donc le Roi dans son lit d'amour, avec aussi peu de timidité que dans celui de justice ».²⁷ Il s'agit de modifier le partage du visible et de l'invisible, dans une lecture de la représentation du pouvoir comme dissimulation. Le texte s'assigne alors pour mission d'exposer à la vue ce que le portrait du roi cache. En mettant sous la plume du roi et de ses courtisans les répliques d'une comédie, il désigne le pouvoir comme un théâtre, dont il faudrait montrer les coulisses.

On trouve dans ce texte polémique la matrice de traditions critiques qui perdurent jusqu'à aujourd'hui. L'usage de la métaphore théâtrale comme modèle de compréhension du pouvoir par cette histoire libertine la rapproche ainsi de la critique dévote d'un La Bruyère par exemple. Cette démarche voyeuriste, qui consiste à montrer l'homme derrière le roi, ou plutôt 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 témoignent aussi bien le titre de l'exposition récemment présentée à Versailles, *Louis XIV, l'homme et le roi*, que la persistance d'une interprétation des fêtes qui en néglige la dimension politique et institutionnelle pour en faire un cadeau du roi à Mademoiselle de la Vallière.

L'Histoire du Palais Royal construit donc un portrait dissident du roi à partir des éléments du portrait construit par les *Plaisirs de l'île enchantée*. En isolant le texte de la *Princesse d'Élide* des autres éléments de la fête, en séparant les arts rassemblés par la fête, elle sort du cadre institutionnel et ouvre un espace d'interprétation. Elle relit alors le partage du visible et de l'invisible instauré par la fête en l'assimilant à une dissimulation : la galanterie est un masque cachant les passions et la débauche d'un roi libertin. Une telle lecture nie la portée politique de la fête et la rapporte tout entière aux intérêts privés d'hommes passionnés.

Ces deux derniers cas, révélateurs des tensions qui président à la diffusion du portrait du roi, permettent de proposer plusieurs hypothèses. D'abord, l'esthétique du mélange des arts, l'éthique du plaisir et la production d'une représentation officielle du pouvoir sont étroitement liées. Ce dispositif mis en place par *Les Plaisirs de l'île enchantée* ne peut être déplacé ou critiqué que dans son ensemble. Lorsque la logique marchande des libraires privilégie le texte théâtral sur les autres arts, elle efface du même coup le portrait du roi. Et lorsque *L'Histoire du Palais Royal* s'attaque à

²⁷ *Histoire du Palais Royal*, éd. cit., p. 3.

l'éthique galante pour la transformer en libertinage, il produit une représentation dissidente du pouvoir. Cette mise en relation étroite d'une esthétique, d'une éthique et d'une représentation du pouvoir peut être définie comme un dispositif idéologique : l'idéologie galante.

Restent alors à comprendre les mécanismes de l'adhésion à cette idéologie. La volonté du pouvoir d'encadrer et de réguler la réception du portrait du roi semble entrer en tension avec la nécessité d'une large publicité. L'existence d'un libraire institutionnel, produisant et diffusant la version autorisée du portrait du roi, est une réponse à cette tension : l'institution est la garante de la cohérence de l'idéologie galante et de sa bonne réception. Cependant, elle ne parvient pas à empêcher le détournement du portrait du roi par des acteurs ayant des intérêts divergents. Le rôle déterminant joué par l'intérêt des différents acteurs dans la construction et la diffusion de l'idéologie jette un éclairage nouveau sur la politique culturelle mise en place par Louis XIV et Colbert à partir de 1664. Les pensions et les gratifications aux artistes, tout comme les fêtes, réunissent un nombre croissant d'acteurs dans la fabrication du portrait du roi, et font ainsi converger leurs intérêts avec ceux du pouvoir. En ce sens, la politique culturelle de Louis XIV à partir de 1664 est une politique intégratrice.

L'ensemble de ces remarques conduit à nuancer le modèle de la propagande habituellement utilisé pour penser les liens entre arts et pouvoir sous Louis XIV. Les récits des fêtes montrent bien le roi comme un acteur central de sa propre représentation, qui en maîtriserait parfaitement à la fois la création et la diffusion. Mais l'historien ne peut pas s'y laisser prendre. Le portrait du roi est susceptible d'appropriations multiples qui en assurent la diffusion tout en en modifiant les données et en ouvrant des possibilités de jeu, voire de résistance.

Illustrations

Fig. 1 : Israël Silvestre, *Les Plaisirs de l'île enchantée : troisième journée*, 8^e planche.

Fig. 2 : *Les Plaisirs de l'Isle enchantée ordonnez par Louis XIV roi de France et de Navarre*. Ms. Fr. 16635. Illustration de la troisième journée, f°78.

Fig. 3 : *Les Plaisirs de l'isle enchantée, course de bague : collation ornée de machines ; comédie, meslée de danse et de musique, ballet du palais d'Alcine ; feu d'artifice : et autres festes galantes et magnifiques, faites par le Roy à Versailles, le VII. may M.DC.LXIV et continuées plusieurs autres jours*, Paris, Imprimerie Royale, 1673, p. 3.