

Roi danseur, roi guerrier : force et galanterie dans le Divertissement royal

Marine Roussillon

▶ **To cite this version:**

Marine Roussillon. Roi danseur, roi guerrier : force et galanterie dans le Divertissement royal. Laura Naudeix. Molière à la cour : Les Amants magnifiques en 1670, Presses Universitaires de Rennes, 2020, 978-2-7535-7998-9. hal-01906621

HAL Id: hal-01906621
https://hal.science/hal-01906621

Submitted on 7 Nov 2018

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.

Roi danseur, roi guerrier :

Force et galanterie dans *Le Divertissement royal*.

Marine Roussillon

« À ce dieu plein de force, à ce dieu plein d'appâts / Il n'est rien qui résiste »[1]. Une Grecque célèbre ainsi Apollon dans le dernier intermède du *Divertissement royal* de 1670. La figure double d'un dieu à la fois agréable et fort fait écho à la première image du spectacle, celle du rideau de scène. On y voit deux représentations d'Apollon : d'un côté, le dieu entouré par les Muses répand des fleurs sur tous les arts ; de l'autre, il triomphe des Cyclopes et du serpent Python. Plaisirs esthétiques et violence guerrière sont ainsi désignés comme les deux instruments d'un pouvoir irrésistible, absolu, celui de Louis XIV.

Si le spectacle associe étroitement ces deux figures du pouvoir, l'historiographie a eu tendance à les dissocier, voire à les opposer, faisant des années 1670 et du *Divertissement royal* un tournant dans la représentation du pouvoir de Louis XIV. Le *Divertissement royal* est le premier ballet de la cour dans lequel le roi ne danse pas. Dans une historiographie structurée par le mythe de la « jeune cour » et dominée par la figure d'un roi danseur et amoureux, il fait figure de point de rupture, relayé quelques mois plus tard par la mort d'Henriette d'Angleterre, puis par l'entrée de la monarchie dans une longue période de guerre[2]. Le double visage d'Apollon-Louis XIV serait alors révélateur du tournant pris par le pouvoir, d'une cour amoureuse à une cour sérieuse ; d'une idéologie galante fondée sur la promotion des plaisirs et de la paix à une idéologie guerrière ; d'une représentation du pouvoir privilégiant la fête et le ballet à une propagande privilégiant l'histoire[3]. C'est ce lieu commun critique qu'il s'agit ici d'examiner, à partir de la question de l'articulation entre esthétique galante et mise en scène de la force.

Quelles inflexions esthétiques et idéologiques le *Divertissement royal* introduit-il dans la représentation du pouvoir ? L'examen de la manière dont le spectacle met en scène des démonstrations de force conduira à interpréter le *Divertissement royal* comme un spectacle polémique. Dans un contexte de retour de la monarchie à une politique de guerre, il met en circulation un imaginaire

---

[1] Molière, *Les Amants magnifiques*, sixième intermède, dans Molière, *Œuvres complètes*, G. Forestier et C. Bourqui (dir.), Paris, Gallimard, 2010, t. II, p. 993.

[2] « Bellone triomphe de Terpsichore » écrit M.-F. Christout (*Le Ballet de cour de Louis XIV*, Paris, Picard – Centre national de la danse, 2005, p. 127). Et Jean-Pierre Néraudau voit dans le *Divertissement royal* « le triomphe du réel sur l'illusion, du sérieux sur le futile et du réel sur la fable » (*L'Olympe du Roi-Soleil. Mythologie et idéologie royale au Grand-siècle*. Paris, Les Belles Lettres, 1986, p. 143).

[3] Dans *Le roi-machine* (Paris, Éditions de Minuit, 1981), J.-M. Apostolidès intitule le chapitre qu'il consacre aux années 1668-1674 : « L'avènement de l'histoire » (p. 114).

justifiant l'attaque militaire contre la Hollande. À un moment où cette politique avive les rivalités dans le champ littéraire, il défend l'efficacité de l'esthétique galante dans la célébration du pouvoir.[4]

La force dans les fêtes galantes

Le *Divertissement royal* s'inscrit dans la continuité des fêtes galantes des années 1660. Comme la fête des *Plaisirs de l'île* enchantée de 1664, il est commandité par le duc de Saint-Aignan et son sujet s'inspire de celui de cette fête et de la comédie-ballet qui y avait été créée, *La Princesse d'Élide*[5]. Comme dans *La Princesse d'Élide*, deux princes rivaux offrent des divertissements à la princesse qu'ils veulent séduire. Comme dans *Les Plaisirs de l'île enchantée*, une reine – la magicienne Alcine en 1664, la reine Aristione en 1670 – organise des jeux pythiens. *Le Divertissement royal* partage avec les fêtes de 1664 une éthique fondée sur l'éloge du sentiment amoureux et du mérite personnel, et reprend à son compte l'idéologie galante du pouvoir agréable élaborée dans les années 1660[6]. Dans *Les Plaisirs de l'île enchantée*, l'éloge du roi fondait son pouvoir dans son propre mérite, plus que dans sa naissance :

> *Son front de ses Destins et l'auguste garant,*
> *Par delà ses Ayeux sa vertu l'achemine,*
> *Il fait qu'on les oublie, et de l'air qu'il s'y prend*
> *Bien loin derrière lui laisse son origine.*[7]

Cette promotion du mérite personnel prenait la forme d'un discours amoureux, le pouvoir agréable du souverain suscitant le désir et l'amour de ses sujets. Le *Divertissement royal* reconduit ce dispositif en mettant en scène le triomphe d'un héros méritant, à la fois parfait amant et parfait guerrier. La naissance « obscure » de Sostrate s'inscrit dans la continuité des valeurs promues par la représentation du pouvoir depuis les années 1660.

Dans les *Plaisirs de l'île enchantée*, Louis XIV jouait le rôle du chevalier Roger – incarnation de la prouesse guerrière – mais était comparé d'une part au galant prince d'Ithaque, héros de *La Princesse d'Élide*, et d'autre part à la puissante magicienne Alcine, reine de l'île enchantée et organisatrice des

---

[4] Les pages qui suivent doivent beaucoup à la relecture fine et stimulante de Laura Naudeix. Qu'elle en soit ici remerciée.

[5] Voir C. E. J. Caldicott, *La Carrière de Molière entre protecteurs et éditeurs*, Amsterdam – Atlanta, Rodopi, 1998, p. 113-114.

[6] Sur la galanterie comme éthique, esthétique et groupe social, voir A. Viala, *La France* galante, Paris, PUF, 2008. Sur l'idéologie galante du pouvoir agréable, voir mes articles : « Amour chevaleresque, amour galant et discours politique de l'amour dans *Les Plaisirs de l'île enchantée* (1664) », K. Dickhaut et A. Viala (dir.), *Les Discours artistiques de l'amour à l'âge classique*, *Littératures classiques*, 69, automne 2009., p. 65-78 ; et « La visibilité du pouvoir dans *Les Plaisirs de l'île enchantée* : spectacle, textes, images », K. Dickhaut, M. Castor et J. Steigerwald (dir.), *Les stratégies de la représentation et les arts du pouvoir*, *Papers on French Seventeenth Century Literature*, 80, 2014, p. 103-117.

[7] *Les Plaisirs de l'isle enchantée, course de bague faite par le Roy, à Versailles, le 6 may 1664* [*sic*], Ballard, 1664, « Première journée », p. 9.

fêtes. En 1670, la comédie qui sert de cadre aux divertissements met à nouveau en scène plusieurs figures du pouvoir : leur dispersion empêche toute identification. Elle permet plutôt une série de distinctions et donne à voir dans le roi la synthèse des qualités incarnées par les différents personnages. Louis XIV se distingue des personnages négatifs que sont les deux princes rivaux de la comédie, tout en maîtrisant aussi bien qu'eux l'esthétique galante de la magnificence et du divertissement. Mais il maîtrise aussi l'éthique galante du respect revendiquée par Sostrate. De même, il réunit les avantages de la naissance propres aux princes – comme l'affirment les premiers vers qui lui sont consacrés, « Le Ciel entre les Dieux les plus considérés /Me donne pour partage un rang considérable »[8] – et ceux du mérite personnel incarnés par Sostrate. Enfin, le roi apparaît comme la synthèse entre les figures féminines d'un pouvoir agréable, qui se fait désirer et aimer – ce sont les princesses Aristiane et Ériphile, auxquelles Louis XIV est comparé dès le premier intermède, lorsqu'il entre en scène juste après elles[9] – et celle, masculine, d'un pouvoir fort, incarné encore par Sostrate, bras armé de la reine et de sa fille.

Dès 1664, la représentation du pouvoir proposée par les fêtes galantes intégrait une revendication de force. L'esthétique même de la fête, sa magnificence, la diversité des divertissements proposés, étaient interprétés comme autant de signes de la puissance royale. La relation officielle des *Plaisirs de l'île enchantée* comparait ainsi les nombreux artisans des fêtes à « une petite armée »[10]. Les textes qui entourent le *Divertissement royal* mettent en scène la succession de la guerre et des divertissements :

> Toute la grâce et la galanterie étaient réservées aux réjouissances d'un monarque qui sert en cela d'exemple mêmes à tous les princes les plus polis de son siècle, et qui est le premier dans la belle manière de ces divertissements, comme il est le plus grand en puissance et en gloire : et qui enfin ne s'entend pas moins à honorer les jours de la Paix qu'il a si généreusement donnée à l'Europe par des Magnificences et des allégresses surprenantes, qu'à signaler les jours de la guerre par des victoires et des conquêtes toutes merveilleuses. C'est ce qu'ont prouvé tant de fêtes qu'il a déjà données à sa cour, où l'on n'a rien vu que d'extraordinaire et digne d'être consacré à la postérité : et c'est ce qu'a confirmé ce dernier divertissement, dont sa Majesté l'a voulu encore régaler à ce Carnaval, dans le relâche des grands soins qu'elle prend, incessamment, pour le bonheur de ses peuples et pour la gloire de son État[11].

---

[8] Molière, *Les Amants magnifiques*, premier intermède, éd. cit., p. 949.
[9] Le distique « Allons tous au devant de ces Divinités, / Et rendons par nos chants hommage à leurs beautés » s'applique aux Princesses, sensées être les spectatrices du premier intermède, mais précède immédiatement l'entrée en scène de Neptune, qui devait être joué par Louis XIV (Molière, *Les Amants magnifiques*, premier intermède, éd. cit., p. 948).
[10] *Les Plaisirs de l'isle enchantée, course de bague faite par le Roy, à Versailles, le 6 may 1664* [*sic*], Ballard, 1664, « Première journée », p. 4.
[11] *Les Magnificences du Divertissement qui a été pris par leurs Majestés pendant le Carnaval*, Paris, Bureau d'adresses, 21 février 1670, dans *Recueil des Gazettes nouvelles, ordinaires et extraordinaires*, Paris, Bureau d'adresses, 1671, p. 169-180, p. 170-171.

Fêtes et victoires militaires partagent une même esthétique : elles sont « merveilleuses », « surprenantes », « extraordinaires ». Les récits du *Divertissement royal* s'inscrivent ainsi dans la continuité d'une représentation de la fête comme démonstration de force propre aux temps de paix : la magnificence, la surprise et les plaisirs qu'elle suscite sont autant de signes de la puissance du roi, puissance qui pourrait aussi se manifester sous la forme de la violence guerrière.

Du roi pacificateur à la violence guerrière

Cependant, le divertissement de 1670 donne une place, une valeur et un sens nouveaux à cette revendication de force. La « petite armée » de 1664 était au service des plaisirs de la cour et l'éloge du roi publié par *Les Plaisirs de l'île enchantée* associait sa gloire à la paix du royaume. C'est même ce qui distinguait Louis XIV d'Alcine : alors que les passions de la magicienne conduisaient son royaume à la guerre et à la destruction, l'éloge du souverain insistait sur son désir de plaire à ses sujets et sur la paix qu'il leur offrait. Ce dispositif était lié au contexte des fêtes, qui célébraient la paix des Pyrénées et le mariage de Louis XIV avec Marie-Thérèse. Il a cependant perduré au-delà de ce contexte, et le *Grand divertissement royal* de 1668 célèbre encore un « roi ayant accordé la paix aux instances de ses alliés et aux vœux de toute l'Europe »[12].

Le divertissement de 1670 fait une place nouvelle à la représentation de la violence guerrière. Alors que le Prince d'Ithaque obtenait d'épouser la princesse d'Élide grâce à une ruse amoureuse, Sostrate doit son triomphe final à une démonstration de force : sa victoire contre le sanglier qui attaque la reine. La chasse apparaît comme un détour qui permet de manifester la valeur militaire du héros. La violence se fait plus présente encore à la fin de la pièce. Alors qu'en 1664 la rivalité des princes se résolvait en un triple mariage, la décision de marier Ériphile à Sostrate débouche à la fin de l'acte V du *Divertissement royal* sur une menace de guerre :

> IPHICRATE : Oui, oui Madame, nous nous en souviendrons. Mais peut-être vous souviendrez-vous que deux Princes outragés ne sont pas deux ennemis peu redoutables.
>
> TIMOCLÈS : Peut-être, Madame, qu'on ne goûtera pas longtemps la joie du mépris que l'on fait de nous.[13]

Cette menace est rapidement suivie du dernier intermède, représentant les jeux pythiens. Si cet intermède reprend le thème d'un divertissement des fêtes de 1664, il en modifie encore la portée. Les jeux pythiens de 1664 étaient offerts par les chevaliers amoureux à Alcine, pour la divertir. Ceux de 1670 sont une démonstration de force de la reine Aristiane devant de potentiels ennemis. Au défilé des chevaliers galants se substituent des exercices guerriers :

---

[12] Félibien, *Relation de la fête de Versailles du 18 juillet 1668*, Paris, P. Lepetit, 1668, p. 3.
[13] Molière, *Les Amants magnifiques*, éd. cit., p. 992.

> Les six hommes portant des haches font entre eux une danse ornée de toutes les attitudes que peuvent exprimer des gens qui étudient leur force, puis ils se retirent aux deux côtés du théâtre pour faire place à six voltigeurs, qui en cadence font paraître leur adresse sur des chevaux de bois, qui sont apportés par des esclaves. (...) Quatre femmes et quatre hommes armés à la grecque font ensemble une manière de jeu pour les armes.[14]

La comédie comme la danse pyrrhique finale donnent une place et une valeur nouvelle à la force dans la représentation du pouvoir. Il ne s'agit plus simplement de la convertir en un plaisir partagé, mais de donner à voir la maîtrise de la violence par le pouvoir royal : la chasse, les exploits de Sostrate puis la danse pyrrhique sont autant d'évocations déplacées mais explicites de la violence militaire.

Cette orientation nouvelle va de pair avec un dédoublement de la devise solaire de Louis XIV. Forgée par Mazarin dans les années 1650, elle fut d'abord mise au service des revendications impériales du roi de France et inscrite dans le cadre de la rivalité avec les Habsbourg d'Espagne[15]. Depuis 1664 et la paix des Pyrénées, l'identification du Roi au Soleil dans les divertissements galants sert plutôt un discours sur le pouvoir agréable du roi, la paix et les plaisirs qu'elle rend possible. Sur le rideau de scène du *Divertissement royal*, deux interprétations cohabitent : l'image d'Apollon guerrier vainqueur du Python et celle d'Apollon protecteur des lettres et des arts sont réunies par un vers d'Horace, *aliusque et idem*, un autre et pourtant le même. L'image héroïque du combat guerrier fait ainsi retour dans la fête galante.

Le même dédoublement est à l'œuvre dans les deux ballets participatifs qui encadrent le divertissement. Dans le premier intermède, Neptune-Louis XIV menace le monde de sa force :

> *Il n'est aucune terre à me bien regarder*
> *Qui ne doive trembler que je m'y répande ;*
> *Point d'États qu'à l'instant je ne puisse inonder*
> *Des flots impétueux que mon pouvoir commande.*
>
> *Rien n'en peut arrêter le fier débordement,*
> *Et d'une triple digue à leur force opposée*
> *On les verrait forcer le ferme empêchement,*
> *Et se faire en tous lieux une ouverture aisée.*[16]

Mais les dieux marins qui l'accompagnent insistent sur la prospérité qu'il offre à son royaume : « L'Empire où nous vivons est fertile en trésors / Tous les mortels en foule accourent sur ses bords »[17].

---

[14] Molière, *Les Amants magnifiques*, dernier intermède, éd. cit., p. 993-94.
[15] Voir H. Ziegler, *Louis XIV et ses ennemis. Image, propagande et contestation*, Presses universitaires de Vincennes, 2013, p. 27-35.
[16] Molière, *Les Amants magnifiques*, premier intermède, éd. cit., p. 949.
[17] *Ibid.*

Le dernier intermède donne à voir le spectacle de la force, mais place dans la bouche du Soleil, qui devait, comme Neptune, être joué par le roi, la revendication d'un pouvoir agréable :

Du Char où je me puis asseoir
Je vois le désir de me voir
Posséder la Nature entière
Et le Monde n'a son espoir
Qu'aux seuls bienfaits de ma lumière.

Bienheureuse de toutes parts,
Et pleine d'exquises richesses
Les Terres où de mes regards
J'arrête les douces caresses.[18]

Le *Divertissement royal* reconduit ainsi l'image galante d'un pouvoir agréable, mais il revendique en même temps le caractère violent et guerrier de ce pouvoir.

Interpréter la paix, préparer la guerre

Cette insistance nouvelle sur la représentation de la violence guerrière prend sens dans le contexte de la paix d'Aix la Chapelle qui vient de mettre fin à la guerre de Dévolution et de la constitution contre Louis XIV d'une triple alliance associant l'Angleterre, la Suède et la Hollande. Dans le premier intermède, les vers destinés au roi y font explicitement allusion : c'est la « triple digue » dont Neptune affirme qu'elle ne saurait résister à sa force. Ce premier intermède interprète la paix d'Aix la Chapelle comme un choix de Louis XIV, qui aurait librement décidé de mettre un terme à ses conquêtes :

Mais je sais retenir la fureur de ces flots
Par la sage équité du pouvoir que j'exerce,
Et laisser en tous lieux, au gré des matelots
La douce liberté d'un paisible commerce.[19]

Le *Divertissement royal* s'inscrit ainsi dans un débat contemporain. La revendication de puissance et de modération sans cesse répétée chez les panégyristes français de Louis XIV est une réponse aux arguments avancés par les adversaires de la France. Dès 1667, dans *Le Bouclier d'Estat et de Justice*, le publiciste Lisola, au service des Habsbourg, accuse Louis XIV d'aimer la guerre, de semer la discorde entre les États européens pour renforcer sa propre puissance et de nourrir l'ambition démesurée d'une monarchie universelle. Ce texte remporte un vif succès dès sa parution et fait l'objet d'une large diffusion dans l'espace allemand, dans les Provinces Unies et jusqu'en Angleterre. Le portrait qu'il construit d'un roi cruel et belliqueux inspire durablement les écrits des adversaires de

[18] Molière, *Les Amants magnifiques*, dernier intermède, éd. cit., p. 995.
[19] Ibid., premier intermède, p. 949.

Louis XIV[20]. Parallèlement, la République des Provinces Unies produit une série de textes et d'images pour s'attribuer le mérite de la paix et revendiquer une position d'arbitre de l'Europe. En 1668, elle fait frapper une médaille commémorative par laquelle elle proclame avoir « assisté, défendu et réconcilié les Rois, rendu la Liberté aux Mers, fait faire par la force des armes une paix glorieuse et rétabli le repos de l'Europe »[21]. L'année suivante, Madeleine de Scudéry affirme au contraire dans sa *Promenade de Versailles* que le roi a « borné lui-même ses grandes victoires »[22]. Le *Divertissement royal* reconduit cette revendication d'une part en la répétant et en la mettant dans la bouche du roi ; d'autre part en manifestant la puissance d'un guerrier auquel la paix ne peut pas avoir été imposée ; enfin en produisant l'image d'un prince modéré et juste offrant les plaisirs de la paix à son peuple.

Il s'inscrit dans une bataille d'images particulièrement virulente entre 1668 et 1674, de la paix d'Aix-la-Chapelle à la phase la plus critique de la guerre de Hollande[23]. La devise solaire de Louis XIV est l'un des lieux de cette bataille[24]. Dès 1669, les Provinces-Unies sont accusées d'avoir frappé une médaille satyrique utilisant cette devise : l'image biblique de Josué arrêtant le cours du soleil y évoquerait la République de Hollande, capable de mettre un terme aux conquêtes du roi-soleil. Une telle médaille n'existe pas[25], mais la rumeur circule largement et de nombreux écrits français s'en indignent. En retour, la devise solaire est constamment réaffirmée par la propagande de Louis XIV. Le *Divertissement royal* est l'un des lieux de cette répétition, sur le rideau de scène et dans le dernier intermède, où Louis XIV, représenté en Apollon, est entouré de jeunes gens qui « portent des Lauriers entrelacés autour d'un bâton et un Soleil d'or au-dessus avec la devise royale en manière de trophée »[26].

La figure de Neptune, présente dans le premier intermède, s'inscrit elle aussi dans une rivalité avec les Provinces-Unies. Sa mobilisation fréquente dans la politique de la gloire des années 1670 promeut la politique maritime de la monarchie – qui fait de la France une concurrente directe de la Hollande – et sert les intérêts de Colbert : celui-ci, dont on sait le rôle déterminant dans la production de l'image

---

[20] F. P. de Lisola, *Bouclier d'Estat et de Justice contre le dessein manifestement découvert de la Monarchie universelle sous le vain prétexte des prétentions de la Reyne de France*, 1667. Sur cet ouvrage, voir C.-E. Levillain, *Le Procès de Louis XIV. Une guerre psychologique*, Paris, Taillandier, 2015 et I. Boitel, *L'Image noire de Louis XIV. Provinces-Unies – Angleterre (1668-1715)*, Paris, Champ Vallon, 2016, p. 160-163.

[21] P. Bizot, *Histoire métallique de la République de Hollande*, Paris, D. Hortemels, 1687, p. 271-272. Cette médaille a été abondamment utilisée pour justifier la guerre de Hollande. Voir par exemple *Mercure galant*, mars 1673, p. 160-193. L'*Histoire métallique* se fait l'écho de ces usages : « Cette médaille et celles de *Mitis et fortis* et de *Leo Batavus* ont passé pour superbes et pour injurieuses aux têtes couronnées ; l'on a même cru qu'elles ont été cause en partie de la guerre qui embrasera la Hollande dans peu d'années » (p. 272).

[22] M. de Scudéry, *La Promenade de Versailles*, Paris, Barbin, 1669, p. 13.

[23] Voir H. Ziegler, « Louis XIV et sa contre-image », *Louis XIV. L'homme et le roi*, Paris, 2009, p. 50-55, et I. Boitel, *op. cit.*, p. 157-202.

[24] Voir H. Ziegler, *Louis XIV et ses ennemis. Image, propagande et contestation*, Presses universitaires de Vincennes, 2013, p. 54-64.

[25] Comme le montre I. Boitel, *op. cit.*, p. 174-175. Les exemplaires conservés aujourd'hui (comme la médaille conservée au Rijksmuseum, Het Koninklijk Penningkabinet de Leiden et reproduite dans *Louis XIV. L'homme et le roi*, Paris, 2009, p. 50) auraient donc été produits postérieurement.

[26] Molière, *Les Amants magnifiques*, dernier intermède, éd. cit., p. 1012.

royale, est en effet depuis 1669 secrétaire d'État à la Marine. L'imaginaire maritime est souvent exploité par les Provinces-Unies pour représenter leur propre pouvoir. Ainsi, en 1667, elles frappent une médaille commémorant la paix de Bréda et représentant Neptune sur son char apaisant les flots orageux avec son trident[27]. La légende était tirée du livre VI de l'Énéide, *Sic cunctus pelagi cecidit fragor*, « Ainsi est tombée toute la fureur de la mer ». Le vers destiné à Louis XIV, « mais je sais retenir la fureur de ces flots »[28], résonne comme une réponse à la médaille hollandaise. Avec le premier intermède du *Divertissement royal*, le roi de France s'approprie la figure qui permettait à la Hollande de revendiquer le contrôle des mers, au moment même où la monarchie développe à la fois le commerce maritime – le « paisible commerce » évoqué dans les vers pour le roi – et la marine de guerre, sous l'égide de Colbert. En 1670, commence à Paris la construction de la nouvelle porte Saint-Bernard, qui mobilise le même imaginaire. L'un des bas-reliefs qui orne la porte représente une scène très semblable à celle du premier intermède : Louis XIV, vêtu à l'antique, est représenté sur la poupe d'un navire poussé par des naïades et des tritons. Le bas-relief du côté opposé représente la même figure royale distribuant les richesses venues de la mer à ses sujets[29]. En 1674, Neptune fait à nouveau pendant à Apollon pendant la sixième journée des *Divertissements de Versailles* :

> À l'un des bouts du canal, du côté du Trianon, Neptune paraissait dans son char tiré par quatre chevaux marins, et sortant de l'eau avec quatre Tritons à côté de lui. Et à l'autre bout du côté de la Ménagerie, on voyait Apollon en l'air tiré dans son char par quatre chevaux, à la tête desquels semblaient voler quatre femmes qui représentaient des Heures.[30]

Les images du pouvoir proposées le rideau de scène et par les divertissements du *Divertissement royal* s'inscrivent ainsi dans un ensemble cohérent de représentations du pouvoir, organisé par la Petite Académie, et à visée polémique.

La comédie est elle aussi tout entière orientée vers la guerre. Aristione affirme au début de la pièce avoir obtenu la paix : « J'ai su obtenir de vous que vous fussiez rivaux sans devenir ennemis »[31]. Mais la décision de marier Ériphile à Sostrate débouche à la fin de l'acte V sur une menace de guerre, dont l'issue ne fait pas de doute : Sostrate a été présenté dès la première scène comme un guerrier invincible, alors qu'on ne sait rien de la puissance de ses deux rivaux. La justice et le mérite sont du côté de Sostrate, tandis que c'est le dépit qui pousse ses rivaux à devenir ses ennemis : « Je pardonne toutes ces menaces aux chagrins d'un amour qui se croit offensé ». La jalousie permet de figurer à la fois le caractère désirable du pouvoir royal et la nécessité de la violence guerrière, réconciliant ainsi l'image du roi galant et celle du roi guerrier. Le *Divertissement royal* introduit ici un thème qui sera

---

[27] P. Bizot, *Histoire métallique de la République de Hollande*, éd. cit., p. 266 et 269.
[28] Molière, *Les Amants magnifiques*, premier intermède, p. 949.
[29] J.-A. Dulaure, *Histoire de Paris et de ses monuments*, Paris, Veuves Renou, Maulde et Cock, 1846, p. 467.
[30] Félibien, *Les Divertissements de Versailles, donnez par le Roy au retour de la Conqueste de la Franche-Comté en l'année 1674*, Paris, Imprimerie royale, 1676, p. 30.
[31] Molière, *Les Amants magnifiques*, I, 2, éd. cit., p. 957.

central dans la justification de la guerre contre la Hollande entamée en 1672 : la jalousie des autres pays européens provoquée par le grand mérite de Louis XIV. Ainsi, en 1673, le prologue de *Cadmus et Hermione*, l'opéra de Lully et Quinault, met en scène une allégorie de l'Envie invoquant le serpent Python pour nuire au Soleil. Le Serpent surgit des marais, traditionnellement associés aux Provinces Unies[32]. L'opéra développe donc l'argumentation initiée par le *Divertissement royal*, tout en reprenant une partie de son imagerie : le roi est associé à une figure solaire, ce qui permet de dire son mérite et de désigner son pouvoir comme désirable ; la guerre, représentée comme sur le rideau de scène du *Divertissement royal* par l'affrontement entre Apollon et le serpent, est causée par l'envie. Parce qu'il est aimable, Louis XIV suscite la jalousie : la violence guerrière, loin de contredire son mérite, vient en redoubler l'énoncé. *Le Divertissement royal* permet donc l'élaboration et la mise à l'épreuve des images qui justifieront, quelques années plus tard, un nouveau conflit contre la Hollande.

Peut-on louer galamment un roi de guerre ?

Cette accumulation d'images polémiques n'est pas sans poser problème. D'une part, les liens de l'esthétique galante avec l'éloge de la paix entrent en tension avec les exigences nouvelles de la politique de la gloire en temps de guerre. D'autre part, les tentatives de concilier esthétique galante et violence guerrière produisent, au sein même du *Divertissement royal*, des images aux attendus divergents, l'imaginaire mondain de la comédie ne supposant pas de travail d'interprétation particulier, alors que les images savantes du rideau de scène et des intermèdes semblent appeler un déchiffrage érudit. Dans un contexte de réduction des moyens alloués à la politique de la gloire et de restructuration de la politique culturelle du royaume, ces contradictions sont au cœur des rivalités entre gens de lettres[33].

La question des liens entre galanterie et héroïsme guerrier a fait l'objet de débats dès la création de l'*Andromaque* de Racine en 1668. Dans sa préface d'*Andromaque*, Racine rend compte de critiques portant sur le personnage de Pyrrhus :

> Toute la liberté que j'ai prise, ç'a été d'adoucir un peu la férocité de Pyrrhus, que Seneque, dans sa Troade, & Virgile, dans le second de l'Eneïde, ont poussée beaucoup plus loin que je n'ai crû le devoir faire. Encore s'est-il trouvé des gens qui se sont plaints qu'il s'emportât contre Andromaque, & qu'il voulût épouser cette Captive à quelque prix que ce fût. J'avoue qu'il n'est pas assez résigné à la volonté de sa Maîtresse, & que Céladon a mieux connu que

[32] Ph. Quinault, *Cadmus et Hermione*, dans B. Norman (éd), *Livrets d'opéra*, Toulouse, Société de Littératures classiques, 1999, t. I, p. 7-13. Voir Ziegler, *Louis XIV et ses ennemis. Image, propagande et contestation*, Presses universitaires de Vincennes, 2013, « les grenouilles de Hollande », p. 53-54.

[33] C'est aussi la question à laquelle répond le galant Pellisson, dans le projet d'histoire du roi qu'il soumet à Colbert à la même période : Pellisson, *Œuvres diverses*, t. 2, Paris, Didot, 1735, p. 323-328, cité par L. Marin, *Le Portrait du Roi*, Paris, Éditions de Minuit, 1981, p. 49-51.

> lui le parfait Amour. Mais que faire ? Pyrrhus n'avait pas lu nos Romans. Il était violent de son naturel. Et tous les Héros ne sont pas faits pour être des Céladons.[34]

Est-ce à dire qu'un Céladon ne peut pas être un véritable héros ? L'esthétique galante, d'abord conçue comme une esthétique de paix, est-elle appropriée à la louange d'un roi guerrier ? La question est d'autant plus vive qu'une nouvelle génération d'auteurs cherche à se faire une place dans la politique culturelle de la monarchie alors restructurée par Colbert.

C'est à cette question que le *Divertissement royal* propose une réponse, ou plutôt deux réponses différentes et concurrentes : celle de Molière dans la comédie et celle de la Petite Académie dans les divertissements et tout particulièrement dans la danse pyrrhique finale. Dans la comédie, Molière met en scène un héros guerrier fort et courageux tout en l'intégrant parfaitement à l'esthétique galante. La force de Sostrate est constamment maîtrisée et convertie en plaisir, sans pour autant se transformer en faiblesse. Ainsi, son combat contre le sanglier a lieu hors-scène et n'est même pas décrit, puisque Clitidas avoue avoir eu trop peur pour y assister. L'issue en ayant été dévoilée par avance, les spectateurs, tout comme la première auditrice du récit, Eriphile, ne ressentent aucune terreur. L'exercice de la force débouche immédiatement sur la production de plaisir : la joie de la princesse et des spectateurs devant le dénouement de la pièce ainsi rendu possible. Comme la fête elle-même, ce combat est une « aventure merveilleuse » qui intègre la violence à l'esthétique et à l'éthique galantes.

Une manifestation de force d'un tout autre ordre intervient à la fin du spectacle, dans la danse pyrrhique du dernier intermède. Cette fois-ci, la maîtrise de la force est l'objet central du spectacle : point d'ellipse ici, mais une exhibition savante, inspirée de l'Antiquité. Le récit de la *Gazette* insiste sur cette référence à l'Antiquité, pour mieux affirmer la supériorité du divertissement moderne sur ceux des Anciens :

> Qu'on ne nous vante plus les Jeux Olympiques et les autres divertissements des Grecs, ni les Cirques, et les autres spectacles des Romains. Ceux qui ont été les mieux réglés, et les plus éclatants, doivent perdre toute la réputation que l'Histoire leur donne, auprès des Fêtes de la première cour du Monde. Si elle l'établit sur l'étendue des lieux où ils se passaient, dont quelques uns pouvaient contenir jusques à soixante mille personnes, où sur la pompe qui allait jusques à employer le marbre, dans la construction des Loges des Animaux destinés à ces spectacles et à couvrir les arènes de poudre d'or et d'argent, la plupart avaient des circonstances, qui les rendaient plus terribles qu'agréables. Le Plaisir y était toujours mêlé de crainte ou même d'horreur : et bien souvent, ce n'étaient que des sacrifices pompeux ou des supplices magnifiques.[35]

---

[34] Racine, *Andromaque*, « Première préface », dans A. Viala et S. Guyot (éd.), *Œuvres complètes*, p. 214.
[35] *Les Magnificences du Divertissement qui a été pris par leurs Majestés pendant le Carnaval*, op. cit., p. 169-170.

Cette évocation des divertissements antiques est directement inspirée de l'ouvrage de l'abbé Michel de Pure, *Idée des spectacles anciens et nouveaux*, publié en 1668[36]. C'est à lui que sont empruntés les détails des loges d'animaux en marbre et des arènes couvertes de poudre d'or. Cependant, à la description de la magnificence antique développée par Pure, la *Gazette* substitue une critique de leur violence et de ses effets, la crainte et l'horreur. Elle y oppose les plaisirs purs suscités par le spectacle agréable des fêtes de Louis XIV. Le *Divertissement royal* est ainsi associé à une revendication de supériorité de la modernité galante sur l'Antiquité.

L'intégration de la violence militaire à une esthétique fondée sur le plaisir passe ici à la fois par la stylisation chorégraphique ; par l'exclusion des acteurs traditionnels de la guerre – les hommes nobles – remplacés ici par des danseurs professionnels incarnant des figures aussi bien féminines que masculines ; et par la référence savante à l'Antiquité, qui désigne immédiatement le spectacle comme une *représentation* (et non comme une présentation de soi[37]) obéissant à un dessein concerté. Alors que les jeux pythiens organisés par le duc de Saint-Aignan pendant la fête des *Plaisirs de l'île enchantée* en 1664 mobilisaient un imaginaire romanesque familier de la cour et du public mondain et propice au déploiement des valeurs galantes, les jeux pythiens de 1670, composés par la Petite Académie, multiplient les références savantes. Peut-on encore parler d'esthétique galante ? La revendication galante présente dans la *Gazette* reproduit les lieux communs des discours officiels sur les divertissements royaux. Mais la proposition formulée par les divertissements s'en éloigne. Elle prend appui sur la nécessité de représenter la violence guerrière pour infléchir l'esthétique de la représentation du pouvoir dans un sens allégorique et érudit. Avec le *Divertissement royal*, la Petite Académie tente ainsi d'utiliser le contexte de reprise de la guerre pour donner une orientation nouvelle aux divertissements de la cour : les intégrer au programme iconographique dont elle a la charge (monuments, médailles), prendre une place centrale dans leur organisation et concurrencer ceux qui – comme Molière ou le duc de Saint-Aignan – en ont été les acteurs dans la décennie précédente.

Du roi danseur des années 1660 au roi guerrier de la décennie suivante, il n'y a donc pas de véritable rupture. Les fêtes des années 1660 sont déjà des démonstrations de force, et le danseur y est présenté comme un guerrier en puissance. La succession des fêtes ne se présente pas comme une évolution linéaire, d'une représentation du pouvoir à une autre, mais comme une série d'expériences visant à articuler l'image galante d'un pouvoir agréable et l'image héroïque du roi guerrier. En 1670, le *Divertissement royal* propose de juxtaposer les deux images et met ainsi un accent nouveau sur la

[36] M. de Pure, *Idée des spectacles anciens et nouveaux*, [Paris, Michel Brunet, 1668], Genève, Minkoff reprint, 1972, p. 11.
[37] Pour reprendre la distinction d'E. Goffman, *La Présentation de soi*, Paris, Éditions de Minuit, 1973. Sur l'évolution des divertissements de la cour, de la présentation de soi à la représentation, voir mon article : « La théâtralité des carrousels dans le *Traité des tournois* de Claude-François Ménestrier », S. Chaouche (dir.), *Le « Théâtral » de la France d'Ancien Régime. De la présentation de soi à la représentation scénique*, Paris, Champion, 2010, p. 185-201.

violence guerrière. L'étude de cette expérience met en lumière les mécanismes complexes de la représentation du pouvoir. D'une part, la cohérence de l'imaginaire du pouvoir proposé aussi bien par le *Divertissement royal* que par les médailles ou l'architecture de la même période témoigne d'une volonté politique, d'une propagande centralisée et orchestrée par la petite Académie. Mais d'autre part, la place accordée à la violence dans le spectacle rejoint une série de querelles entre les gens de lettres, dont l'enjeu est le rôle des galants dans la politique de la gloire. Les exigences nouvelles de l'éloge du roi guerrier suscitent des propositions diverses. Face à la double concurrence d'une nouvelle génération de gens de lettres (Racine) et d'une nouvelle institution (la Petite Académie), Molière infléchit l'esthétique et l'idéologie de son théâtre pour mieux défendre l'efficacité politique de l'esthétique galante et son propre rôle dans les divertissements du roi. L'inflexion dans la représentation du pouvoir que propose le *Divertissement royal* apparaît ainsi comme le résultat d'intérêts divers mais convergents. La place nouvelle faite à la violence est bien la conséquence du retour à une politique de guerre. Mais le lien entre choix politiques et choix esthétiques ne peut être pensé simplement sur le mode du reflet – le retour de la guerre n'implique pas directement la représentation d'un roi guerrier. Par contre, les effets de la guerre sur les moyens alloués à la politique de la gloire aiguisent les rivalités entre les gens de lettres ; les polémiques qui en résultent constituent une médiation essentielle entre les choix politiques et les choix esthétiques.