

La splendeur et la raillerie

Un *Divertissement royal* pour la cour de Louis XIV

Encore souvent envisagé isolément de son contexte, Molière est cependant un artiste profondément engagé dans son temps. Alors qu'on accepte volontiers de voir en lui un polémiste, il convient aussi de comprendre combien, homme de théâtre pragmatique ayant à négocier les rapports de force au sein du paysage artistique, il a su intelligemment dialoguer avec une instance cruciale : le roi Louis XIV. Pour des raisons de réception sociohistoriques, Molière a été pensé comme une sorte d'opposant, ce qui est difficile à concilier avec l'une des branches les plus productives de son activité que sont les divertissements de cour. Outre les moyens matériels qu'ils requièrent, et qui peuvent mettre en difficulté les producteurs modernes, cette contradiction idéologique est peut-être l'une des raisons de la rareté sur nos scènes de certains de ces spectacles. Parmi eux, *Le Divertissement royal*, ou *Les Amants magnifiques*, qui fait l'objet de ce volume¹.

En 1705, le premier biographe de Molière, Grimarest, a défini trois types de spectateurs distincts : courtisans, peuple et connaisseurs. Sans doute cherchait-il à valoriser ces derniers, dont il faisait partie, comme source du jugement esthétique ; il en vint donc à dédaigner les pièces écrites pour la cour, les jugeant remplies

• 1 – Ce livre est en partie le fruit d'un colloque organisé par Laura Naudeix et Anne-Madeleine Goulet à l'université Rennes 2 en janvier 2017, à l'occasion des représentations de la production des Malins Plaisirs à l'Opéra de Rennes. Mise en scène de Vincent Tavernier, direction musicale d'Hervé Niquet (Le Concert spirituel), chorégraphie de Marie-Geneviève Massé (C^{ie} de l'Éventail), costumes d'Éric Plaza-Cochet, scénographie de Claire Niquet.

de « grands sentiments² ». Son hostilité à l'égard des « courtisans » est en fait manifeste tout au long de son ouvrage, où il met en scène une opposition systématique entre le roi, favorable à Molière, et son entourage aristocratique, dépeint comme des ignorants aveuglés. Cette tactique relève d'un lieu commun des vies d'artistes, qui mettent en scène la clairvoyance du prince à l'égard d'une singularité exceptionnelle³. Par la suite, cette opposition dans la reconnaissance des « grands hommes » est devenue structurante⁴, tandis que l'idée des publics différents a fait florès⁵, appuyée par le fait que Molière a parfois abandonné ces œuvres sans les rejouer, ni même les publier. Pourtant, les reprises des divertissements de la cour sur son théâtre ont connu des fortunes très inégales, et sans même citer la popularité du *Bourgeois gentilhomme*, la carrière décevante de *La Princesse d'Élide* ou l'absence des *Amants*⁶ ne portent pas ombre au triomphe de *Psyché*, spectacle sans doute le plus proche du nôtre dans l'inspiration. Toutefois, il est certain que ces pièces ne forment pas le cœur le plus connu de l'œuvre du dramaturge.

Pour y réfléchir, nous nous proposons ici de prendre au sérieux ces accusations de complaisance – c'est-à-dire que Molière chercherait à s'adapter à son commanditaire, mais aussi à son entourage et, pour ainsi dire, à son milieu⁷.

• 2 – Jean-Léonard LE GALLOIS, sieur de GRIMAREST, *Vie de M. de Molière*, Paris, J. Le Febvre, 1705, p. 304. Sur les enjeux d'une telle division du public, voir Hélène MERLIN, *Public et littérature en France au XVII^e siècle*, Paris, Les Belles Lettres, 1994.

• 3 – Cf. Ernst KRIS et Otto KURZ, *L'Image de l'Artiste* (1979), trad. M. Hechter, Paris, Rivages, 1987 et les travaux de Jean-Yves Vialleton sur les auteurs du XVII^e siècle, notamment : « La "vie extraordinaire" de Molière : du théâtre au roman », in Gabriel CONESA et Jean ÉMELINA (dir.), *Molière et le romanesque*, Pézenas, Domens, 2009, p. 10-38.

• 4 – David A. BELL, *The Cult of the nation in France, Inventing nationalism, 1680-1800*, Cambridge/Londres, Harvard University Press, 2001, p. 124.

• 5 – Cf. Georgia COWART, *The Triumph of Pleasure: Louis XIV and the Politics of Spectacle*, Chicago/Londres, Chicago University Press, 2008, p. 84 qui cite William D. HOWARTH, *Molière: A Playwright and His Audience*, Cambridge, Cambridge University Press, 1982, p. 35-46; et Charles MAZOUER, *Molière et ses comédies-ballets*, Paris, Klincksieck, 1993, « Les deux publics », p. 49-65.

• 6 – Le premier intermède sert de prologue au *Ballet des Ballets* donné en l'honneur de la nouvelle Madame en décembre 1671 à Saint-Germain (voir ici, livret du *Divertissement royal*, p. 333); la première reprise sous son titre de notre divertissement est également destinée à la cour : le 30 juin et le 5 juillet 1688, d'abord à Livry devant Monseigneur, puis à Marly, avant les neuf représentations parisiennes d'octobre suivant (cf. Georges MONVAL, « Éphémérides moliéresques », in *Le Moliériste*, 1888, p. 126, 157 et 253). En 1672, Lully récupère la pastorale pour en faire le 1^{er} acte des *Fêtes de l'Amour et de Bacchus*, qui inaugure son Académie royale de musique, en ravaudant avec Quinault d'anciens intermèdes écrits avec Molière.

• 7 – Cf. M^{lle} Poisson, fille de l'acteur Du Croisy : « L'auteur [Molière] qui, par de solides réflexions, et par sa propre expérience, avait appris à distinguer ce qui convenait aux différents théâtres pour lesquels il travaillait, ne crut pas devoir hasarder cette comédie [*Les Amants magnifiques*] sur le théâtre de Paris, il ne la fit pas même imprimer, quoiqu'elle ne soit pas sans beautés pour ceux qui savent se transporter aux lieux, aux temps et aux circonstances dont ces sortes de divertissements

Notre démarche bénéficie des enseignements de la récente édition des *Œuvres complètes* du dramaturge, dirigée par Georges Forestier et Claude Bourqui : elle a montré tout l'intérêt d'envisager un Molière en effet solidaire de son époque, attentif à l'actualité et aux représentations intellectuelles et affectives des spectateurs⁸. À la suite du volume dirigé par Jean Duron, qui éclairait la cour de Louis XIV sous l'angle du goût de ce prince pour la musique et la danse⁹, nous avons ainsi choisi d'analyser *Le Divertissement royal*, ballet de carnaval republié sous le titre des *Amants magnifiques*¹⁰, dans toutes ses composantes, matérielles, esthétiques et symboliques. Il ne s'agit pas de construire artificiellement une œuvre-clef sans laquelle notre dramaturge serait incompréhensible, mais de l'envisager comme l'une des pièces du puzzle que constituent les pratiques spectaculaires de la seconde moitié du XVII^e siècle, et, précisément en raison de sa nature festive, comme une voie d'entrée originale dans l'appréhension de l'imaginaire des élites françaises de cette époque. Ainsi resitué au carrefour de la ville et de la cour, d'un art commercial et d'un art officiel, on comprend que le chef de troupe qu'était Molière pouvait déployer des ressources démultipliées afin de faire prospérer son entreprise théâtrale. Mais plus profondément, cette capacité à répondre à des attentes apparemment contradictoires éclaire le mouvement général d'une carrière et le discernement avec lequel le comédien-poète avait su imposer son esthétique.

Pour une « description dense » du divertissement de cour

Notre livre se présente donc comme une exploration d'une seule œuvre théâtrale sous la forme d'une plongée dans un milieu, un système de référence, et elle-même envisagée comme une pratique sociale et un événement sensible. Choisie pour sa complexité – le divertissement fut « composé de tous ceux que le théâtre peut fournir », organisant en son sein des ballets de multiples natures, un petit opéra et une pièce de théâtre –, elle semble particulièrement pertinente pour opérer la « description dense » d'une production matérielle dans le contexte social qui lui

tirent leur plus grand prix » (« Lettre sur la Vie et les Ouvrages de Molière, et sur les Comédiens de son temps », *Mercur de France*, mai 1740, p. 836).

• 8 – MOLIÈRE, *Œuvres complètes*, éd. Georges Forestier et Claude Bourqui, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2010 (désormais abrégé en OC I ou II).

• 9 – Jean DURON (dir.), *Le Prince et la musique. Les Passions musicales de Louis XIV*, Wavre, Mardaga, 2009.

• 10 – Sans compter le titre que La Grange lui donne dans son *Registre*, OC II, p. 1143 : « Princes magnifiques ».

donne le jour. Ce concept emprunté à l'anthropologie¹¹ servira ici de support à une réflexion sur un objet lui-même entendu comme creuset d'une activité artistique et spectatorielle. Il n'est plus temps d'ouvrir un tel livre sur une réhabilitation de la « comédie-ballet », mais d'envisager ce type d'œuvres collectives moins comme un « problème », pour reprendre le titre d'un important volume dirigé par Volker Kapp¹², que comme une pratique représentative des usages du spectacle à une époque donnée. De ce point de vue, la recherche s'est aussi tranquilisée quant à l'aspect politique de l'œuvre de Molière, qui n'est plus soupçonné de vendre son âme en contribuant au divertissement royal¹³. Cette approche a été particulièrement défendue par Edric Caldicott¹⁴, qui a voulu lire dans la relation florissante établie par Molière avec Louis XIV le point d'aboutissement d'une « carrière » située au croisement de la « stratégie du succès » et de la « réussite sociale », deux modalités d'inscription dans le milieu littéraire et théâtral décrites par Alain Viala¹⁵ : Molière, qui rappelons-le, faisait partie des officiers ordinaires du roi en tant que tapissier valet de chambre¹⁶, aurait, cette fois en tant que comédien-auteur, trouvé dans le service quasi exclusif de la cour une consécration symbolique et un aliment pour l'élaboration de son langage esthétique. Certaines des contributions de ce volume nuancent cette lecture stimulante, mais il est certain que la fête ne peut plus être considérée comme une entrave à la création théâtrale de cette époque et un épiphénomène dans l'historiographie du spectacle en général.

Parallèlement, la fête de cour fait l'objet depuis plusieurs années d'un grand intérêt de la part des musicologues, des historiens et des historiens de l'art qui, progressivement, ont rattaché à leurs travaux des spécialistes du théâtre. Les spectacles produits pour les fêtes, non seulement en leur sein mais avec les moyens exacts et les effets induits de ces célébrations, ont récemment encore fait l'objet

• 11 – Emprunté à Gilbert Ryle par l'anthropologue Clifford GEERTZ, « Thick Description: Toward an Interpretive Theory of Culture » (1973), cf. « La description dense », trad. André Mary, *Enquête*, 6, 1998, [<http://enquete.revues.org/1443>].

• 12 – Volker KAPP (dir.), *Le Bourgeois gentilhomme : Problèmes de la comédie-ballet*, Paris/Seattle/Tübingen, PFSCS, 1991.

• 13 – Cette préoccupation anime encore le premier texte du volume précédemment cité : Hartmut STENZEL, « Projet critique et divertissement de cour. Sur la place de la comédie-ballet et du *Bourgeois gentilhomme* dans le théâtre de Molière », *ibid.*, p. 9-22. Déjà, Ran-E Hong ouvrait son livre par le chapitre « Le théâtre de Molière en contexte », dont la première sous-partie était intitulée : « La Fête sous Louis XIV » (*L'Impossible social selon Molière*, Biblio 17, Paris/Seattle/Tübingen, G. Narr, 2002, p. 15 sq.). Voir également Marie-Claude CANOVA-GREEN, « *Ces gens-là se trémoussent bien* ». *Ébats et débats dans la comédie-ballet de Molière*, Tübingen, G. Narr, 2007, p. 15-16.

• 14 – *La Carrière de Molière entre protecteurs et éditeurs*, Amsterdam/Atlanta, Rodopi, 1998.

• 15 – *Naissance de l'écrivain, sociologie de la littérature à l'âge classique*, Paris, Éd. de Minuit, 1985.

• 16 – Voir Georges FORESTIER, *Molière*, Paris, Gallimard, 2018, p. 140 et ici Mathieu da Vinha, p. 253.

d'importantes publications collectives¹⁷. La nature protéiforme du divertissement de cour appelle en effet une approche pluridisciplinaire que nous proposons ici.

Une œuvre plurielle

Il s'agit donc d'abord d'inscrire *Le Divertissement royal* dans l'esthétique des spectacles du siècle : Vincent Dorothée se penche sur les effets sensibles et symboliques que cet héritage permet de recomposer, tandis que Silvia Carandini peut parallèlement réfléchir au temps long de la fête princière et du ballet participatif, où *Le Divertissement royal* marque, *volens volens*, un jalon. Identifier les danseurs¹⁸, les musiciens¹⁹, contribue à reconnaître la cour comme un ensemble mouvant de personnes qui non seulement sont amenées à travailler mais aussi à vivre auprès du prince et à son service²⁰, lorsque cela ne leur pose pas aussi, comme le souligne Jan Clarke, des problèmes d'organisation pour l'ensemble de leur activité, partagée avec la ville. Enfin, la complexité du matériau musical, commenté et analysé ici par Jean Duron et Gérard Geay, qui n'a pas même fait l'objet d'une impression du vivant du compositeur, conduit à une circulation et un éparpillement des sources musicales, obligeant l'éditeur moderne, Bruce Gustafson, à opérer des choix dans les copies manuscrites ultérieures, travail comparable peut-être, à celui des éditeurs du texte en 1682²¹... Parallèlement, nous faisons le choix de publier les extraits des périodiques contemporains qui nous invitent à élargir l'appréhension du texte vers l'ensemble des images et des discours qui l'ont accompagné.

Gouverné par la variété, qui comme le rappelle ici Hubert Hazebrucq, est le principe poétique fondamental du *ballet*, la particularité du *Divertissement royal* est en effet d'agencer de manière très repérable au moins trois types de séquences dédiées au chant, à la danse et à la prouesse physique. Animé par une ambition lisible dans les termes mêmes de l'avant-propos du livret, le spectacle harmo-

• 17 – Citons ici *La Pellegrina et les Intermèdes, Florence, 1589*, éd. Anne Surgers, Vijon, Lampsaque 2009, et, plus proches de notre démarche : Anne PIÉJUS (dir.), *Archéologie d'un spectacle jésuite, XVII^e siècle*, 238, 2008 ; Greer GARDEN (dir.), *La Délivrance de Renaud: ballet danced by Louis XIII in 1617*, Turnhout, Brepols, 2010 ; Thomas LÉCONTE (dir.), *Les Fées des forêts de Saint-Germain, 1625 : un ballet royal de « bouffonesque humeur »*, Tours/Versailles/Turnhout, CESR/CmbV/Brepols, 2012.

• 18 – Voir ici Nathalie Lecomte, p. 207-223. Une première approche avait été proposée par Margaret MCGOWAN, « La danse : son rôle multiple », in Volker KAPP (dir.), *Le Bourgeois gentil-homme*, op. cit., p. 163-183.

• 19 – Voir ici Jean Duron, p. 167-184.

• 20 – Les artistes rejoignent les multiples serveurs qui, littéralement, la peuplent, cf. Sophie DE LAVERNY, *Les Domestiques commensaux du Roi de France au XVII^e siècle*, Paris, Presses universitaires de la Sorbonne, 2002 ; Mathieu DA VINHA, *Alexandre Bontemps, premier valet de chambre de Louis XIV*, Versailles/Paris, Château de Versailles/Perrin, 2011.

• 21 – Voir ici la présentation du livret du *Divertissement royal*, p. 331.

nise donc tous les plaisirs. En premier lieu, deux petits ballets allégoriques qui, conformément à la tradition, ménagent des rôles pour le roi et ses courtisans, l'un formant prologue, le second ordonnant un *finale* sous les auspices d'une fête à l'antique qui a souvent donné son titre à la partition de Lully : *Les Jeux pythiens*. Au centre, une pastorale en musique, développée au point que les gazetiers la désignent comme une « petite²² » comédie au sein de la « grande ». Enfin, de part et d'autre, des entrées d'une danse expressive confiée à des « pantomimes » que Nathalie Lecomte repère parmi les artistes les plus habiles du temps, contribuant au débat sur les ressources de la danse de théâtre que nous retraçons avec l'aide d'Hubert Hazebroucq. Jean Duron montre que leur ampleur dévoile l'ambition de Lully de faire évoluer l'organisation de son propre discours musical, tandis qu'il revenait aux danseurs-chorégraphes, au dramaturge, au costumier et au décorateur-machiniste, d'agencer leur intervention au sein d'un seul et même spectacle. La bonne intelligence des artistes, interrogée par Marie-Claude Canova-Green, a donc été très fortement sollicitée, de manière à conférer sinon une unité, du moins une forme de grâce, selon l'expression de Silvia Carandini, à ce qui ressemble, au premier abord, à un échantillonnage des arts du spectacle des années 1670.

De fait, le retour du thème de la rivalité des princes emprunté à *La Princesse d'Élide*, et les Jeux pythiens, conçus pour *Les Plaisirs de l'île enchantée* naguère ordonnés par François de Beauvillier, duc de Saint-Aignan, qui de longue date intervenait dans les divertissements de la cour de son « cousin²³ », mettaient les artistes et surtout le décorateur Carlo Vigarani, au défi de rejouer une fête extérieure en intérieur²⁴. Première rupture avec les ballets à entrées thématiques qui faisaient l'ordinaire des spectacles de carnaval²⁵, son caractère bigarré est propre à satisfaire le monarque, mais aussi, à bien des égards, à illustrer les formes concrètes de sa puissance.

Une célébration officielle

L'importance stratégique que revêt le ballet est en effet à interpréter dans la continuité plus vaste des préoccupations du roi à l'égard de plusieurs systèmes concentriques autour de lui : sa cour, son royaume et, au-delà, les puissances européennes au sein desquelles les manœuvres de la France étaient scrutées²⁶.

• 22 – Cf. Robinet, lettre du 22 février 1670, ici p. 377 : « Petite, et grande Comédie, / Dont l'une était en mélodie ».

• 23 – Voir ici les ordres de paiements, p. 394.

• 24 – Voir ici Laura Naudeix, p. 306.

• 25 – On retrouvera un assemblage plus hétéroclite encore dans *Le Ballet des ballets* donné en l'honneur de la nouvelle Madame, en décembre 1671, composé de parties d'anciens ballets – dont le premier intermède de notre *Divertissement* – reliés par une petite comédie commandée à Molière.

• 26 – L'hétérogénéité du « public » visé par la fête de cour est relevée par Louis XIV lui-même dans ses *Mémoires*, voir Gaëlle LAFAGE, *Charles Le Brun décorateur de fêtes*, Rennes, PUR, 2015, p. 224.

Comme à l'ordinaire, on s'arrange pour convier des personnalités de haut rang : ici le prince Jean Casimir de Pologne, réfugié en France en octobre 1669, et les ambassadeurs²⁷, achevant de faire de la séance une sorte d'acmé de la vie de la cour et une vitrine satisfaisante de son fonctionnement. Surtout, on produit des textes qui, promis à la circulation *via* les nouvelles de Paris, publient le contenu politique de la représentation : d'abord un « livre », qui décrit le sujet, la structure générale, les entrées dansées et les machines, œuvres d'un prestigieux artiste emprunté à la cour de Modène²⁸, et la *Gazette*, qui s'adresse aux « Nations étrangères », indique les représentations et les dignitaires qui y ont assisté, avant de faire paraître sous la forme d'un « Extraordinaire²⁹ » une description inscrite par Benoît Bolduc dans la tradition des relations de fêtes de cour. Tous ces textes diffusent à l'extérieur du palais une vision parfaite du *Divertissement royal*. C'est la raison pour laquelle nous avons choisi de les reproduire dans ce volume, en ce qu'ils reflètent le projet littéralement publicitaire qui enveloppe notre spectacle.

De manière particulièrement nette ici, le ballet de carnaval est d'abord pensé comme une représentation officielle : les allégories figurées sur le rideau de scène et dans les deux petits intermèdes participatifs prennent explicitement en charge un discours belliqueux qui rejoint des dispositifs situés bien au-delà de la salle. Manuel Couvreur décrit ce déploiement, qui relève d'une autre instance, la Petite Académie, cénacle imaginé par Jean-Baptiste Colbert. Elle avait tout intérêt à activer, au nom du roi, une contre-propagande efficace dans le contexte des préparatifs de la guerre de Hollande, et dont Marine Roussillon reconstitue la trame, discours politique engagé dans le corps même des courtisans et, idéalement, du roi lui-même. Au cœur du spectacle, l'éclat de la machinerie théâtrale nouvellement installée à Saint-Germain-en-Laye, commandée à grands frais à un « Inventeur de machines de théâtre et ballets³⁰ » que le texte et la *Gazette* honorent du titre

• 27 – *Gazette*, n° 21, 14 février 1670, ici p. 355. Carlo Vigarani mentionne l'envoyé turc mais aucune autre source ne le confirme (Gabriel ROUCHÈS, *Inventaire des lettres et papiers manuscrits de Gaspare, Carlo et Lodovico Vigarani conservés aux Archives d'État de Modène [1634-1688]*, Paris, H. Champion, 1913, 14 février 1670, p. 162). Il cite aussi le maréchal de Gramont.

• 28 – Significativement, Carlo Vigarani est toujours distingué à ce titre dans la comptabilité royale : voir ici, p. 361 et 399, et Benoît Bolduc, p. 371.

• 29 – « Les Magnificences du Divertissement qui a été pris par Leurs Majestés, pendant le Carnaval », *Gazette de France*, n° 22, 21 février 1670, ici p. 355-361.

• 30 – Voir ici les paiements, p. 389-408. Le roi a encouragé l'année précédente Vigarani à partir se perfectionner en Italie, voir Alice JARRARD, « Vigarani, Italy, and Machine Marvel in France, ca 1668 », in Walter BARICCHI et Jérôme DE LA GORCE (dir.), *Gaspare & Carlo Vigarani: dalla corte degli Este a quella di Luigi XIV*, Cinisello Balsamo/[Versailles], Silvana ed./Centre de recherche du château de Versailles, 2009, p. 113-122. Voir aussi la devise insérée dans la *Tapiserie des éléments*, reproduite en couverture de notre ouvrage (*Devises pour les tapisseries du roi*, BnF ms. fr. 7819, f. 43 r^o). Sur ce cycle, mis en chantier en 1664, livré jusqu'en 1672, voir Gérard SABATIER, « La

d'*ingénieur*³¹, autorise l'éloge, quoique voilé par le dispositif galant de la comédie et l'humour de Molière³², d'une technologie moderne enfin mise au service du prince français³³.

Il s'agit donc bien de faire entrer l'ensemble du spectacle dans un espace où s'affrontent des représentations idéologiques³⁴, mais il n'est pas tout à fait certain que le divertissement lui-même n'ait pas été vécu de manière plus contingente.

La cour : un espace en tension

Le carnaval 1670 est en effet perturbé par « une histoire fort importante³⁵ » : le roi refuse d'accorder une abbaye au chevalier de Lorraine, le favori de son frère. Furieux, Monsieur ordonne son départ de Saint-Germain ; Louis XIV fait alors arrêter le gentilhomme, dans la nuit du jeudi 30 janvier, le soir même de l'arrivée des comédiens :

« Le Roi fit donner une petite revue à ses gardes du corps pour avoir prétexte de les assembler et donna ordre à M. le comte d'Ayen, fils de M. le duc de Noailles, capitaine de quartier et à M. le comte de Lauzun, marquis de Péguilin, d'en prendre quatre cents à l'entrée de la nuit et de se rendre maîtres de toutes les avenues du Château-Neuf, ce qui ne se put faire sans que Monsieur, qui y avait son logement, n'en fût averti, dont il fut fort surpris et en peine³⁶. »

gloire du roi. Iconographie de Louis XIV de 1661 à 1672 », in Olivier CHALINE et François-Joseph RUGGIU (dir.), *Louis XIV et la construction de l'État royal (1661-1672), Histoire, économie et société*, 19/4, 2000, p. 550-553, et ici Manuel Couvreur, p. 306 et Laura Naudeix, p. 314.

• 31 – IV, 4, *OC II*, p. 985 : « l'admirable ingénieur » et l'*Extraordinaire*, ici, p. 361. Jarrard remarque qu'il est gratifié du titre d'« inventeur des machines de théâtre et de ballet » justement après 1669 (« Vigarani, Italy, and Machine Marvel in France, ca 1668 », art. cité, p. 113).

• 32 – Voir ici Marie-Claude Canova-Green, p. 164 et Laura Naudeix, p. 315.

• 33 – Sur les liens entre théâtre et représentation dans la conception de la machine, voir Jan LAZARDZIG, « The machine as spectacle: function and admiration in seventeenth-century perspectives on machines », in Jan LAZARDZIG, Ludger SCHWARTE et Helmar SCHRAMM (éd.), *Theatrum Scientiarum*, t. II : *Instruments in Art and Science: On the Architectonics of Cultural Boundaries in the 17th Century*, Berlin/New York, W. De Gruyter, 2008, p. 152-175. Sur la célébration contemporaine des machines, voir Jacques VANUXEM, « Les fêtes théâtrales de Louis XIV et le baroque de la *Finta Pazza* à *Psyché* (1645-1671) », *Baroque*, 2, 1967, [<http://journals.openedition.org/baroque/253>].

• 34 – Voir Louis MARIN, *Le Portrait du roi*, Paris, Éd. de Minuit, 1981, et « Le pouvoir et ses représentations », *Politiques de la représentation*, éd. Alain Cantillon et alii, Paris, Bibliothèque du Collège international de philosophie/Kimé, 2005, p. 71-86.

• 35 – Olivier LEFÈVRE D'ORMESSON, *Journal*, éd. Adolphe Chéruel, Paris, Imprimerie impériale, 1860-1861, t. II, p. 581.

• 36 – Thomas-François CHABOD, marquis de SAINT-MAURICE, *Lettres sur la cour de Louis XIV*, éd. Jean Lemoine, Paris, Calmann-Lévy, 1911-1912, t. I : « Relation de ce qui s'est passé à Saint-Germain la nuit du 30 janvier 1670 », p. 384.

Monsieur s'enfuit aussitôt à Paris, où il est reçu avec joie par la population, puis se claquemure dans son château de Villers-Cotterêts d'où il adresse une lettre déchirante à Colbert :

« Comme depuis quelque temps je vous crois de mes amis et que vous êtes le seul de ceux qui ont l'honneur d'approcher le Roi qui m'en ait donné des marques dans l'épouvantable malheur qui me vient d'arriver, je crois que vous ne serez pas fâché que je vous prie de dire au Roi que je suis venu ici avec la dernière douleur de me voir obligé de m'éloigner de lui ou de demeurer avec honte à la Cour; que je le prie de considérer ce qu'on dirait dans le monde si l'on me voyait gai et tranquille dans les plaisirs de Saint-Germain et du Carnaval, pendant qu'un prince innocent et le meilleur ami que j'eusse sur la terre et attaché à moi languit pour l'amour de moi dans une misérable prison et hors d'auprès de moi. De plus la manière dont on l'a pris a été pour moi le plus sensible affront que je puisse recevoir³⁷. »

Entre-temps, le ballet, préparé depuis au moins six semaines³⁸, et avec une publicité certaine³⁹, est bien joué, trois fois, ce qui est fort peu pour un spectacle de cette ampleur⁴⁰, car le cœur n'y est pas⁴¹. De fait, le roi n'y a pas dansé et seul un démenti est publié⁴². Quinze jours plus tard, les artistes sont renvoyés. Mais le

• 37 – Lettre de Monsieur à Colbert, dimanche 2 février 1670, dans *Documents historiques inédits sur l'histoire de France tirés des collections manuscrites de la Bibliothèque royale*, éd. Jacques-Joseph Champollion-Figeac, Paris, F. Didot, 1843, t. II, p. 513-515. Pour une analyse des liens affectifs entre Monsieur et le chevalier, voir Jonathan SPANGLER, « The Chevalier de Lorraine as "Maître en Titre" », *Bulletin du Centre de recherche du château de Versailles, Articles et études*, 2017 [http://journals.openedition.org/crcv/14427].

• 38 – Les premiers paiements sont adressés à Vigarani le 21 décembre 1669 (ici p. 394).

• 39 – En témoignent la *Gazette* des 18 et 25 janvier, cf. ici p. 354, mais aussi une mention du diplomate prussien Christoph-Caspar von Blumenthal dans son journal à la date du 11 janvier : « *Zu St. Germain wird stark am königlichen Ballet, so im Carneval getanzt werden soll, gearbeitet* » (« À Saint-Germain on travaille avec ardeur au ballet royal, afin qu'il soit dansé au carnaval »), dans Wilhelm MANGOLD, « Deutsche Quellen zur Molière-Biographie », in Heinrich SCHWEITZER (dir.), *Molière und seine Bühne. Molière-museum*, Wiesbaden, 1884, p. 172.

• 40 – Les mardi 4, jeudi 13 et lundi 17 février. La troupe de Molière est de retour à Paris le mardi 18, où elle joue *Tartuffe* le jour même, cf. OC II, p. 1121 ; ici les documents administratifs (p. 397) et Jan Clarke, p. 117-137. À titre de comparaison, le précédent ballet de carnaval, *Le Ballet de Flore*, a été donné six fois d'affilée en 1669.

• 41 – Thomas-François CHABOD, marquis de SAINT-MAURICE, *Lettres, op. cit.*, 3 février 1670, t. I, p. 396 : « Le Roi a paru fort chagrin et triste depuis cette affaire, quoiqu'il affecte le contraire, puisqu'il continue à faire des loteries et que demain on dansera le ballet [...] ». Le secrétaire de l'ambassadeur d'Angleterre écrit : « Le Roi était de très mauvaise humeur et a été saigné aujourd'hui » (Francis VERNON, lettre en chiffres à sir J. Williamson, *Archives de la Bastille*, éd. François Ravaisson, Paris, A. Durand et Pedone-Lauriel, 1870, t. IV, p. 23).

• 42 – *Gazette*, n° 21, 14 février 1670, ici p. 355. Le roi était en outre souffrant depuis quelques semaines. Pour les différents raisons de son absence au ballet, voir ici Nathalie Lecomte, p. 219.

« Second couple de la cour » rentre à Saint-Germain au bout d'un mois⁴³, couvert de cadeaux, tandis que le favori est exilé en Italie. On rappelle tout le monde pour une nouvelle série de représentations, et *Le Divertissement royal*, ainsi que *Le Divertissement de Chambord (Monsieur de Pourceaugnac)*, sont donnés devant toute la famille, enfin réunie⁴⁴.

On peut tirer de cette narration trois observations :

- Avant qu'elle ne se fixe dans l'imaginaire collectif *via* les mémorialistes de la fin du siècle, la cour n'est pas un espace pacifié où les intérêts sont uniment soumis à la volonté du prince. Certes, Saint-Maurice, ambassadeur de la cour de Savoie, en bon diplomate qui imagine le pire, c'est-à-dire la corruption de Monsieur par les puissances étrangères prêtes à lui accorder du secours⁴⁵, conclut que le temps n'est plus où la fuite du frère du roi aurait occasionné des désordres dans le royaume⁴⁶. Toutefois, ce conflit fait mauvais effet dans le contexte des négociations avec le roi d'Angleterre Charles II : Colbert n'y parvenant pas, Louvois est chargé d'apaiser la situation auprès du duc et de la duchesse d'Orléans⁴⁷, et Louis XIV en personne s'attache à faire prévenir par son ambassadeur en Hollande que le conflit est, littéralement, insignifiant : « un incident qui pourra être regardé dans les pays étrangers comme une chose de quelque considération, quoiqu'elle ne le soit pas⁴⁸ ». On trouvera significatif que tout le ballet allégorique, dont le sens est dirigé vers la propagande hollandaise⁴⁹, ne puisse prétendre rivaliser, malgré tout son éclat, avec une simple lettre émanant du roi lui-même. Enfin, l'épisode suscite une grande émotion, parmi les courtisans, parmi les Parisiens qui aiment Monsieur⁵⁰, mais, surtout, chez les deux principaux protagonistes, le roi et son frère.
- Les circonstances nous rappellent ensuite qu'en termes d'organisation matérielle, les artistes sont objectivement tributaires des *desiderata* du prince. Soumis à

• 43 – Robinet ([samedi] 1^{er} mars 1670, ici p. 378) qui indique qu'ils sont de retour le lundi soit le 24 février.

• 44 – *Gazette*, n° 30, 8 mars 1670, « de Saint-Germain le 7 mars 1670 », ici p. 361.

• 45 – Thomas-François CHABOD, marquis de SAINT-MAURICE, *Lettres, op. cit.*, 3 février 1670, t. I, p. 398-399.

• 46 – Julian SWANN, *Exile, Imprisonment, or Death: The Politics of Disgrace in Bourbon France*, Oxford, Oxford University Press, 2017, p. 46-48.

• 47 – Paul SONNINO, *Louis XIV and the Origins of the Dutch War*, Cambridge, 1988, p. 97-98 et 101-102.

• 48 – Lettre de Louis XIV à Simon Arnauld de Pomponne, 7 février 1670, dans *Archives de la Bastille, op. cit.*, t. IV, p. 25.

• 49 – Voir ici Marine Roussillon, p. 68-70.

• 50 – Thomas-François CHABOD, marquis de SAINT-MAURICE, *Lettres, op. cit.*, 6 février 1670, t. I, p. 396-397 : « Il [Monsieur] parle indifféremment à toute sorte de monde, il y avait du menu peuple devant le Palais Royal quand il en partit, qui firent [*sic*] des vœux pour son voyage. »

l'agenda de la cour⁵¹, les comédiens et les danseurs, rentrés à Paris, pressés par l'approche du Carême, ont dû malmener la fin de leur saison, période délicate pour la vie des théâtres⁵², même si la reprise de *Monsieur de Pourceaugnac*, créé au mois d'octobre précédent à Chambord et que la troupe avait alors à l'affiche du Palais-Royal, a pu être négociée avec les commanditaires.

– Ce contexte permet enfin de nuancer l'interprétation des fêtes ordonnées par le roi, et du ballet participatif en particulier, comme transfert de la puissance politique vers sa seule représentation⁵³, en rappelant que le souverain a des moyens bien concrets de coercition, notamment dans son propre palais, où il peut mobiliser quatre cents gardes pour arrêter un seul homme. Souvent lu comme une manifestation stylisée de la puissance monarchique⁵⁴, le ballet semble plutôt susceptible d'offrir à la fois une forme de détente et de satisfaction sensible, ouvrant un espace de négociation que n'autorise pas le véritable rapport de force. En cas d'échec, comme ici, le divertissement est suspendu.

Sans en conclure que Molière s'est vu réduit à servir un projet festif qui le dépasserait complètement, nous souhaitons donc également dans ce volume examiner un spectacle fonctionnant comme un moyen de délectation et de communication au sens plein, inscrit dans un milieu social actif, faisant de la scène une « plateforme » d'échanges pacifiés pour le souverain et son entourage immédiat.

Un « régale » magnifique

Il convient d'abord de se figurer la nature de l'assemblée que Louis XIV convie à cette expérience spectaculaire, et à quel titre.

Le ballet du carnaval, même si le nombre de danseurs de la cour allait s'amuisant, n'a jamais cessé d'être un spectacle « de participation⁵⁵ ». Assis dans les

• 51 – Une partie des musiciens avait à servir à la Chapelle royale (comme le souligne ici Jean Duron, p. 180), et certains avaient choisi d'emménager à Saint-Germain, cf. Catherine MASSIP, « Musique et musiciens à Saint-Germain-en-Laye (1651-1683) », *Recherches sur la musique française classique*, 16, 1976, p. 117-152. D'autres ont été prévenus en retard, voir ici, les documents administratifs, p. 405.

• 52 – Cf. Édouard THIERRY, « Charles Varlet de La Grange et son registre », *Registre de La Grange*, Paris, J. Claye, 1876, p. xiv.

• 53 – Sur le maintien parallèle d'une conception affective et sensible de la personne du monarque, voir Jens Ivo ENGELS, *Königsbilder. Sprechen, Singen und Schreiben über den französischen König in der ersten Hälfte des achtzehnten Jahrhunderts*, Bonn, Bouvier, 2000 et sa synthèse : « Dénigrer, espérer, assumer la réalité. Le roi de France perçu par ses sujets, 1680-1750 », *Revue d'histoire moderne et contemporaine*, 50-3, 2003, p. 96-126.

• 54 – Jean-Marie APOSTOLIDÈS, *Le Roi-machine. Spectacle et politique au temps de Louis XIV*, Paris, Minuit, 1981, p. 59-65.

• 55 – Cf. Guy DUMUR (dir.), *Histoire des spectacles*, Paris, Gallimard, coll. « Encyclopédie de la Pléiade », 1965, p. 17 sq.

gradins, les courtisans s'offraient eux-mêmes à la vue, par la splendeur de leur allure, accrue les jours de fêtes. Mais aussi parce que cette assemblée formait la cible auprès de laquelle on venait trouver des nouvelles et négocier des affaires. L'expression « faire sa cour » renvoie à la rencontre directe avec le souverain qui y règne, mais aussi avec toutes les personnes présentes, potentiels intermédiaires qui contribuent à son dynamisme en tant que lieu de pouvoir. L'image d'un groupe unanime et fasciné par les divertissements qu'on lui offre tandis que le roi, seul et lucide, veille aux destinées du pays est donc à nuancer⁵⁶, car telle Ériphile dans *Les Amants magnifiques*, ils peuvent toujours s'y soustraire, ainsi à l'occasion du carnaval 1667 :

« Pendant les jours gras, le roi passa depuis le samedi jusques au mercredi à Versailles, et voulut que, durant les trois jours, tous ceux qui iraient fussent masqués. Il fit préparer de grandes tables pour les régaler, et annonça que tout masque y serait reçu fort civilement. Toute la cour fit grande dépense pour cette magnificence, et j'ai su qu'il ne se pouvait rien voir de plus beau. Mais il y eut une grande solitude ; il n'y eut que trois ou quatre carrosses de masques qui y furent de Paris. Le roi en fut chagrin, voyant que sa magnificence n'était vue de personne⁵⁷. »

Le roi lui-même le déplore : « Il disait à son dîner : Quand je ne donne point de plaisir, on se plaint ; et quand j'en donne, les dames n'y viennent pas⁵⁸. » Échapper à la fête ne doit pas être le premier pas d'un refus de la cour elle-même⁵⁹. Louis XIV est donc vigilant, cherchant à fédérer les activités collectives de sa cour. L'invitation aux amusements distincts d'une résidence à une autre, stratégie comprise très tôt dans le règne⁶⁰, permettait d'entretenir ce sentiment efficace : la volonté d'en faire partie tout en souhaitant que le plus de monde possible en fût écarté. Parallèlement, on se souvient que le roi n'était lui-même pas d'humeur à

• 56 – L'image est le fruit d'une construction, par exemple chez Paul Tallemant : « On n'entendait parler cet hiver dans sa Cour que de jeux, de danses, et de spectacles ; cependant il [le roi] travaillait sans relâche, et méditait ce grand dessein qu'il a si heureusement exécuté » (« Panégyrique du Roi sur la campagne des Flandres » [1677], in *Les Panégyriques du roi*, éd. Pierre Zoberman, Paris, PUPS, 1991, p. 141).

• 57 – Olivier LE FÈVRE D'ORMESSON, *Journal, op. cit.*, t. II, p. 501 (1667). Voir à ce sujet Christian QUAEITZSCH, « Une Société de Plaisirs ». *Festkultur und Bühnenbilder am Hofe Ludwigs XIV. und ihr Publikum*, Berlin, Deutscher Kunstverlag, 2010, p. 27-42.

• 58 – Marie DE RABUTIN-CHANTAL, marquise de SÉVIGNÉ, *Correspondance*, éd. Roger Duchêne, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1972, t. I, 29 janvier 1674, p. 686.

• 59 – Cf. Jeroen DUINDAM, *Myths of Power: Norbert Elias and the Early Modern European Court*, Amsterdam, Amsterdam University Press, 1995, p. 27-28.

• 60 – Dès 1661, et l'investissement de Versailles, cf. Jean-François SOLNON, *La Cour de France*, Paris, Fayard, 1987, p. 295.

recevoir sereinement *Le Divertissement royal* de ce mois de février 1670, avant de le relancer au retour de son frère.

Le ballet se donne à comprendre comme un don, non pas désintéressé mais *régale* qui oblige réciproquement celui qui l'offre et celui qui le reçoit, objet splendide qui manifeste la quête d'un ordre pacifié par l'échange symbolique décrit par Marcel Mauss⁶¹. Ainsi, la possibilité de situer les rapports qui existent entre le commanditaire, les exécutants et les assistants, autorise à examiner cet événement festif, comme le carnaval en général, en tant que « rituel d'intensification », propre à mettre en scène et rejouer (« *acting out* ») les cadres sociaux et les valeurs de références afin de les refonder collectivement⁶². Mais c'est bien parce que Louis XIV est conscient de l'impossibilité de confier l'intégralité de son pouvoir à de telles formes de « médiation » que le ballet, interrompu par le conflit, peut en retour se vivre pleinement comme une célébration – précisément ce que ne comprennent pas les princes de notre comédie, qui n'y voient qu'un investissement littéralement marchand.

Cependant, le spectacle ne constitue que le point émergé d'une recherche plus fébrile d'échanges. L'esprit de magnificence, théorisé par les juristes pour le souverain⁶³, est animé à la cour d'une passion toute matérielle, celle du jeu et des loteries⁶⁴. Jeroen Duindam nous inviterait alors à lire la rivalité des « amants magnifiques » comme se jouant d'abord entre les courtisans et le roi⁶⁵, celui-ci se réservant la possibilité d'offrir une représentation qui ait un sens, culminant dans ces Jeux pythiens qui n'appartiennent à aucun personnage mais au lieu où se déroule l'action, projection idéale de Saint-Germain-en-Laye, ce palais qui domine la nouvelle « Vallée de Tempé⁶⁶ ». La valeur « économique », qui colore jusqu'aux rapports de langage selon Karine Abiven, souligne que l'équilibre de la représentation est aussi celui des forces financières. Mais le spectacle se donne aussi à lire, *via* l'assomption d'un modeste général, comme une opération de discernement, au-delà de la splendeur pécuniaire, de la valeur d'un honnête homme désintéressé, réflexion éthique et sociale dont Mathieu da Vinha nous rappelle ici

• 61 – Cf. Abby ZANGER, « The spectacular gift: rewriting the royal scenario in Molière's *Les Amants magnifiques* », *Romanic Review*, 81, 1990, p. 173-188 ; elle discute Mauss p. 175-178.

• 62 – Eliot D. CHAPPLE et Carleton S. COON, *Principles of Anthropology*, New York, H. Holt and Co, 1942, p. 507-528. Ces rituels supposent « *an acting out of the regular interaction of the members, under the leadership of the head of the society, in which each member interacted in contexts which were made up of the symbols connected with war* » (p. 519).

• 63 – Voir ici Manuel Couvreur, p. 45-46 et Benoît Bolduc, p. 366.

• 64 – Voir ici Laura Naudeix, p. 318.

• 65 – *Myths of Power*, *op. cit.*, p. 86-87.

• 66 – Voir ici Laura Naudeix, p. 316.

la présence continue dans l'œuvre de Molière, plus conservateur à cet égard qu'on a souvent voulu le présenter.

Molière à la cour

On mesure alors combien le sujet même des *Amants magnifiques* thématise ces questionnements. Aussi se présente-t-il comme un objet pertinent pour réfléchir non seulement au spectacle de cour mais aussi au rôle que Molière pouvait y jouer.

Un lieu de communication

L'échec avéré de certaines reprises sur la scène parisienne de divertissements de cour peut s'expliquer par la différence entre les productions originales et le spectacle que le théâtre du Palais-Royal pouvait matériellement offrir⁶⁷. Leur format atypique devait aussi paraître insuffisant pour contribuer au répertoire majeur des grandes pièces en cinq actes et en vers : Molière augmente *Tartuffe* de deux actes⁶⁸, mais *La Princesse d'Élide* reste à moitié en prose, tandis que *Dandin* ou *Pourceaugnac*, bien qu'en trois actes, ont un statut incertain de « petite » comédie. Molière n'a pas non plus le temps d'écrire en vers la comédie galante du *Divertissement royal*, ce qui lui coûte sans doute, comme en témoigne son effort de délégation pour *Psyché* l'année suivante⁶⁹. Parallèlement, Jan Clarke met ici en lumière le souci de Molière de ménager son public payant, qui a pu l'amener à vouloir de nouveau créer des comédies à Paris, et où il tint le rôle principal...

Mais Claude Bourqui signale que Molière s'est d'emblée rendu attentif à satisfaire les attentes précises de ses spectateurs, en leur offrant des occasions de reconnaissance et de connivence, et qu'il a cherché des thématiques croisées qui puissent contenter ses « deux publics ». Sans parler du triomphe du *Tartuffe*, tramé sur une longue période de conflits ouverts, en témoigne le succès du *Bourgeois gentil-homme*, de *Psyché*, ou encore, si l'on admet l'hypothèse qu'il était prévu pour elle, du *Malade imaginaire*⁷⁰. Car étaient-ils si fermement distincts ? Cette séparation

• 67 – À ce sujet, voir les bilans de Philippe CORNUAILLE, *Les Décors de Molière, 1658-1674*, Paris, PUPS, 2015 : concernant la reprise de *La Princesse d'Élide*, p. 111 et 206 ; celle de *Psyché*, et les travaux réalisés sur la machinerie du théâtre du Palais-Royal, p. 250-253. Voir ici le détail des paiements liés à la création à Saint-Germain, p. 389-408.

• 68 – Georges FORESTIER, *Molière, op. cit.*, p. 354-359.

• 69 – Dont il versifiera une partie, confiant le reste à Pierre Corneille et l'ensemble des paroles de musique à Philippe Quinault.

• 70 – C'est la thèse d'Édric CALDICOTT, *La Carrière de Molière, op. cit.*, p. 87, discutée par Roger Duchêne, voir ici Jan Clarke, p. 136. Georges Forestier est plus nuancé, cf. *Molière, op. cit.*, p. 470.

a été questionnée dès 1935 par Erich Auerbach⁷¹ et, sur de nouveaux frais, par les recherches plus récentes des spécialistes de la politesse et de la « galanterie⁷² ». Les ruelles, les académies privées, la mise en scène publique de débats critiques au travers de publications, sont autant de facteurs amenant à l'élaboration d'une sociabilité moderne, culture urbaine que Louis XIV a sciemment mobilisée comme modèle de comportement et de goût pour sa propre cour⁷³. Ainsi, les termes *société*, *sociable*, reviennent sous la plume de Paul Pellisson lorsqu'il théorise au nom du roi l'utilité du divertissement⁷⁴. La volonté de prodiguer continûment des plaisirs s'inscrivait dans une politique plus globale de négociation des honneurs, de reconnaissance de la valeur et de rétribution bien concrète du service, qui permettait d'atténuer les inquiétudes suscitées par un exercice du pouvoir qui avait porté un grave préjudice aux relations entre le souverain et la haute noblesse sous le règne de son père⁷⁵.

Réunie à proximité du souverain, amenée progressivement à se loger de manière continue jusque dans son palais, la noblesse « de cour » constituait alors une assemblée dont l'homogénéité et la bonne entente étaient toujours à réaliser, soumise à une dialectique de liberté souhaitée par le roi et de contrôle de soi nécessaire au bon fonctionnement d'une *société* considérable, en vue de l'obtention de charges toujours plus importantes. La joie procurée par la comédie, redoublée ici par la reprise du *Divertissement de Chambord*, jugé peut-être moins sophistiqué, est au cœur du projet de formation d'une cour dont « [la] gaieté, et [la] lestitude » doivent la rendre « en tous lieux et en toutes saisons, l'exemple de toutes les autres Cours⁷⁶ ». Le divertissement est donc une forme précieuse pour parler à la cour,

• 71 – « La Cour et la ville », *Le Culte des passions. Essais sur le XVII^e siècle français*, trad. Diane Meur, Paris, Macula, 1998, p. 115-179. Voir aussi Hélène MERLIN-KAJMAN, « Le public du XVII^e siècle et au-delà selon Auerbach », in Paolo TORTONESE (dir.), *Erich Auerbach : la littérature en perspective*, Paris, Presses de la Sorbonne nouvelle, 2009, p. 91-115, et Jörn STEIGERWALD, « La cour et la ville : esquisse de la relation historique entre pratique sociale et esthétique au XVII^e siècle (1630-1680) », *PFSCS*, 75, 2011, p. 273-287.

• 72 – Cf. Robert MUCHEMBLED, *La Société policée. Politique et politesse en France*, Paris, Seuil, 1998, en particulier le chap. III : « Politesse mondaine et naissance d'un espace public sous Louis XIII », p. 77-122.

• 73 – Cf. Anne-Madeleine GOULET, « Louis XIV et l'esthétique galante : la formation d'un goût délicat », in Jean DURON (dir.), *Le Prince et la musique, op. cit.*, p. 89-104.

• 74 – « Copie d'un fragment de Pellisson » (1662), in LOUIS XIV, *Mémoires*, éd. Charles-Louis Dreyss, 1860, t. II, appendice II, p. 567 : « Je ne vous dirai pas seulement, comme on dirait à un simple particulier, que les plaisirs honnêtes [...] ôtent à la vertu je ne sais quelle trempe trop aigre, qui la rend quelquefois moins sociable et par conséquent moins utile. »

• 75 – Cf. Joël CORNETTE, « Figures politiques du Grand Siècle. Roi ou État-Roi? », in Joël CORNETTE (dir.), *La Monarchie, Entre Renaissance et Révolution, 1515-1792, Histoire de la France politique*, t. II, Paris, Seuil, 2000, p. 237-238.

• 76 – « La Fête de Chantilly », *Extraordinaire de la Gazette de France*, n° 54, 1671, p. 438.

et continuer de lui dispenser, à de multiples niveaux que distingue Karine Abiven, de plaisantes leçons de savoir vivre.

De fait, Mathieu da Vinha souligne que le propos du spectacle est aussi celui d'une célébration de l'éthique de la noblesse d'épée, au travers de la gloire du général Sostrate, et plus littéralement encore, par le rappel de ses dispositions à la vaillance, signalée par l'esthétique des Jeux pythiens qui font appel non seulement aux armes, mais aussi aux différents aspects de la formation physique du gentilhomme. Marianne Cojannot-Le Blanc montre que ce projet est celui d'une Petite Académie qui, telle un nouveau Pindare, imagine une « belle jeunesse » modelée sur l'antique, illustrée par la virtuosité des interprètes professionnels. *Le Divertissement royal* marque donc un infléchissement général dans l'histoire du jeu de carnaval en déplaçant la symbolique véhiculée par le déguisement et la compétence chorégraphique vers l'exaltation d'un modèle. Et si le discours officiel des deux petits ballets participatifs que constituent le premier et le dernier intermède teste, en substance, une imagerie transparente à destination des puissances étrangères⁷⁷, incarner les valeurs héroïques dans un personnage fictionnel dont la sagesse et la force n'ont d'égaux que le dévouement, résonne utilement dans le contexte de remobilisation en vue de la guerre de Hollande⁷⁸.

Transparence de la scène

Cette redéfinition d'une élite permet de comprendre la fonction à la cour de la littérature en général et du divertissement théâtral, tel que Molière pouvait le concevoir, en particulier. Surnommé le « peintre », il avait alors à se défendre de l'accusation de tendre, avec ses acteurs, un « miroir vivant » à ses contemporains⁷⁹. La floraison des lectures à « clef » de son théâtre est un indice de la nouveauté que son esthétique comique pouvait représenter aux yeux des spectateurs, qui repéraient dans un monde semi-léendaire des figures qui allaient être ou qui auraient été, en effet, portraiturees sur la scène⁸⁰. Lui-même a exploité en quelque sorte *in vivo* ce phénomène d'aveuglement moral prompt à identifier le ridicule d'autrui⁸¹, mais se soumet ainsi à l'accusation de porter des attaques personnelles,

• 77 – Voir ici Marine Roussillon, p. 61-74 et Benoît Bolduc, p. 363-371.

• 78 – Sur la croissance massive des effectifs de l'armée, en particulier à cette période, voir Paul SONNINO, *Louis XIV and the Origins of the Dutch War*, *op. cit.*, p. 127-128, cité par John A. LYNN, *Giant of the Grand Siècle. The French Army, 1610-1715*, Cambridge University Press, 1997, p. 46.

• 79 – L'image est récurrente chez Jean DONNEAU DE VISÉ, *Zélinde, comédie, ou La véritable critique de l'École des femmes et La Critique de la critique*, Paris, C. Barbin, 1663, sc. 8 : « dans les vivants miroirs d'Élomire ».

• 80 – Voir notre « Une poétique de la présence », in Mary J. MURATORE (dir.), *Molière Re-envisioned. Twenty-first Century Retakes*, Paris, Hermann, 2019, p. 65-95.

• 81 – Patrick DANDREY, *Molière ou l'esthétique du ridicule*, Paris, Klincksieck, 1992, p. 24-26.

geste condamnable en effet dans l'espace social. Récemment mis en cause dans un pamphlet satirique⁸², Molière semble profiter du *Divertissement royal* pour faire une mise au point sur ce sujet délicat, en assumant d'une part le rôle du « plaisant de cour » au service d'Aristione, et d'autre part, selon Annette Kappeler, en faisant ouvertement l'éloge du *pantomime*, allégorie du comédien et ennemi des nécromanciens, qui offre visage, gestes et « marques » au libre déchiffrement de qui les regarde.

À plusieurs reprises, la matérialité de la scène, littéralement démystifiée et peut-être, comme le signale Vincent Dorothée, privée de sa magie, est donc réaffirmée : la condamnation des chimères dans la bouche de Clitidas, la dénonciation des manigances d'Anaxarque qui permet en retour de célébrer le machiniste réel du spectacle, le dénouement, offert par l'exploit de Sostrate, qui vient confirmer un signe surnaturel qui n'en était pas un, visent, sur l'encouragement du roi lui-même, à enrayer la tendance d'une cour à *croire* aveuglément, ainsi que le souligne Jean Sanchez, aux prédictions des devins. Voici une des raisons qui nous ont incités à publier en fin de volume parmi les « archives » de ce ballet les documents comptables, comme souvent plus nombreux pour une fête de cour que pour la plupart de spectacles de la période, qui sont aussi la trace concrète du travail, de la présence physique que mobilise l'activité théâtrale, et de son coût.

Cette mise en scène consciente de l'illusion et surtout de l'admiration que produit cette représentation, également sensibles dans l'inspiration italienne si régnante dans l'œuvre de Molière⁸³, illustrent la permanence du goût du public contemporain pour le jeu avec la limite entre scène et salle, tel que le décrivait à juste titre Jean Rousset⁸⁴. En témoignent encore les « vers pour les personnages », un des signes tangibles de l'amusement que les courtisans goûtaient à voir danser, masqués, des gens qu'ils connaissaient⁸⁵. Molière, qui reprenait alors le flambeau de Benserade⁸⁶, se cantonne à un éloge prudent, mais le programme, bien que

• 82 – LE BOULANGER DE CHALUSSAY, *Élomire hypocondre*, Paris, C. Barbin, 1670 : privilège daté du 1^{er} décembre 1669, achevé d'imprimé du 4 janvier 1670. Cf. Georges FORESTIER, « Le statut de Molière », site *Molière, auteur des œuvres de Molière*, [<http://moliere-corneille.huma-num.fr/etat-de-la-question/reactions-entre-corneille-et-moliere/>]. Molière fit interdire ce pamphlet qui l'accusait aussi d'inceste, cf. Georges FORESTIER, *Molière, op. cit.*, p. 44 et 423.

• 83 – Voir ici Silvia Carandini, p. 93-102.

• 84 – JEAN ROUSSET, *L'Intérieur et l'Extérieur, Essais sur la poésie et sur le théâtre au XVII^e siècle*, Paris, J. Corti, 1968, p. 180 : « On compose un décor de splendeur pour le dénoncer splendidement comme décor. »

• 85 – EDRIC CALDICOTT, *La Carrière de Molière, op. cit.*, p. 53 et 95.

• 86 – Cf. Manuel COUVREUR, « La collaboration de Quinault et Lully avant la *Psyché* de 1671 », *Recherches sur la musique française classique*, 27, 1991, p. 9-34, et ici Marie-Claude Canova-Green, p. 158 et les extraits de la *Lettre en vers à Madame* de Robinet, p. 374 et 378.

réédité pour la reprise de mars 1670⁸⁷, n'a jamais été corrigé, offrant au roi le plaisir inédit de *se voir* dansé par un autre que lui. Fruit d'un concours de circonstances, cet incident n'en contribue pas moins à éclairer la rupture que marque au sein du projet bien huilé de la rhétorique encomiastique l'énergie esthétique de Molière. Analysant *George Dandin*, créé à Versailles en 1668 au titre du *Grand divertissement royal*, Roger Chartier a rapporté la signification de l'œuvre à ces courtisans troublés par les enquêtes de noblesse⁸⁸. Même si le rire suspend, fort à propos, son arrêt, le public est appelé à siéger non seulement comme destinataire d'un thème qui le préoccupe mais surtout comme interprète de sa signification et de son prix : le signe ne vaut rien s'il n'est lu à bon escient, ou plus exactement, c'est le lecteur qui donne à la chose une valeur et une identité de signe. Cependant, le comédien-poète n'est pas pour autant l'artisan d'une dénonciation du caractère factice et vain de l'imitation, se faisant ainsi le porteur subreptice d'une critique plus profonde des leurres auxquels s'adossent la structure sociale et le pouvoir illusionniste qui la garantit⁸⁹. Au contraire, comme le conclut Marie-Claude Canova-Green, la célébration des moyens du théâtre, d'autant plus vive qu'elle s'inscrit dans le cadre univoque des allégories politiques, permet de reconnaître en Molière l'auteur du *Divertissement royal*, parce que, comme le souligne encore Jean-Noël Laurenti, il est celui qui maintient la capacité du théâtre à dérouler un projet esthétique vivant, offert à l'expérience sensible et intellectuelle du spectateur, et manifestement recherchée par la commande royale.

À cet égard, on retiendra ici le cas du célèbre menuet du *Bourgeois gentilhomme*, comiquement dansé par Molière en Monsieur Jourdain : la mélodie chantonnée en octobre 1670 à Chambord pouvait être identifiée par les courtisans comme une chanson grivoise ou comme un emprunt au *Divertissement royal* de février⁹⁰. L'appel à la mémoire commune, avec laquelle Lully aimait à jouer, permet de troubler subtilement la conscience de la dignité du moment, élevant à celui de signe de distinction sociale – ou de *private joke* – le moindre morceau à danser.

• 87 – Voir ici notre édition des pièces administratives, p. 403.

• 88 – « *George Dandin*, ou le social en représentation », *Annales. Histoire, Sciences Sociales*, 2, 1994, p. 308 : « *George Dandin* pouvait donc être entendu comme un texte qui, à travers l'intrigue tout imaginaire, visait la question majeure posée à toute la noblesse du royaume : comment et par qui est définie l'identité sociale ? »

• 89 – C'est en particulier la lecture très influente de Jacques GUICHARNAUD, « Les trois niveaux critiques des *Amants magnifiques* », in William D. HOWARTH et Merlin THOMAS (éd.), *Molière: stage and study. Essays in Honor of W. G. Moore*, Oxford, Clarendon Press, 1973, p. 21-42, qui suit Jean Rousset.

• 90 – L'Air pour les faunes et les dryades du Troisième intermède, imité de la chanson grivoise « Margot sur la brune » : les « la la la » du maître à danser de Jourdain rapprochent l'air de la chanson, cf. Jérôme DE LA GORCE, *Jean-Baptiste Lully*, Paris, Fayard, 2002, p. 526-527.

Dans cette cour obsédée par le déchiffrement⁹¹, il n'était donc nul besoin que Molière abdiquât ses techniques comiques ou les retournât pour se mettre au service du roi. Comme le dit lui-même Félibien à propos de *Dandin*, elles étaient mobilisées pour offrir un divertissement curial particulièrement adéquat : « Toute cette pièce est traitée de la même sorte que le sieur de Molière a de coutume de faire ses autres pièces de théâtre : c'est-à-dire qu'il y représente avec des couleurs si naturelles le caractère des personnages qu'il introduit qu'il ne se peut rien voir de plus ressemblant que ce qu'il a fait pour montrer la peine et les chagrins où se trouvent souvent ceux qui s'allient au-dessus de leur condition⁹². » Le thème des conditions est ici retravaillé exactement en sens inverse : Sostrate sera sans nul doute très heureux de s'allier avec la princesse, car ce qui importe ici est moins le sujet que la puissance du jeu offert par Molière et autorisé par le roi, détente bienvenue au milieu de la tyrannie des horoscopes.

Le « Ballet de la Princesse Ériphile »

Si, conformément à une conception pragmatique de l'œuvre d'art qui sera théorisée dans les premières années du XVIII^e siècle par Jean-Baptiste Dubos, Molière parle aux courtisans de sujets qui les touchent de près – les rangs, la bravoure, la divination –, c'est bien l'amour qui constitue le cœur de l'intrigue romanesque. La particularité de la cour, telle qu'elle est théorisée depuis la Renaissance, est qu'elle oblige les hommes à se soumettre à des valeurs féminines, phénomène accentué par la culture galante. La fête est par excellence un moment de suspens en faveur des femmes, comme en témoigne par exemple la relation d'une récente fête de Versailles par Montigny, qui énumère les trois cents dames présentes comme si elles eussent été les seules conviées⁹³. Cet équilibre tout théorique⁹⁴ entre les sexes est évidemment battu en brèche par l'organisation patriarcale de la société. Variation sur l'intrigue de *La Princesse d'Élide*⁹⁵, et préfigurant *Bérénice*⁹⁶, la comédie constitue donc Ériphile, princesse d'un « royaume

• 91 – Voir aussi Hélène MERLIN-KAJMAN, « Mamamouchi-Molière, ou les enjeux du signifiant au XVII^e siècle », in Hélène MERLIN-KAJMAN (dir.), *XVII^e siècle et modernité, XVII^e siècle*, 223, 2004, p. 331.

• 92 – André FÉLIBIEN, « Relation de la fête de Versailles du 18 juillet 1668 », *OC* II, p. 1161.

• 93 – Abbé DE MONTIGNY, « La Fête de Versailles du 18 juillet 1668 », dans *OC* I, p. 1185-1190.

• 94 – Voir l'intéressante définition de la cour que donnera quelques années plus tard M^{me} de Sévigné : « le Roi, la Reine, Monsieur, Madame, Mademoiselle, tout ce qu'il y a de princes et princesses, M^{me} de Montespan, toute sa suite, tous les courtisans, toutes les dames, enfin ce qui s'appelle la cour de France » (*Correspondance, op. cit.*, 29 juillet 1676, t. II, p. 351).

• 95 – « Ballet de la princesse Ériphile » est le titre qui figure sur la plus ancienne des partitions conservées, cf. ici Bruce Gustafson, p. 386.

• 96 – Cf. ici Claude Bourqui, p. 150-151.

de fémynie⁹⁷ », rebelle aux prestiges de la mondanité, en support majeur d'une identification avant la lettre. La mise en scène du couple central, traversé par une infranchissable distance sociale, préfigure celui de *Psyché*, prochain triomphe de Molière au carnaval du roi, tandis que la célébration du talent des pantomimes, littéralement *mis au service* de l'héroïne, concourent à souligner combien la comédie est apte à se saisir de la thématique la plus tendre, tant par la spécificité de son langage corporel⁹⁸, que par son fonctionnement à proprement parler *comique*.

En effet, la représentation du bonheur de la princesse se donne à lire dans l'espace de réflexion que nous venons de décrire. L'exemple de M^{lle} de Montpensier, qui n'évoque pas directement notre ballet⁹⁹, permet de mesurer l'impact de cette stratégie poétique sur son public. Tourmentée cet hiver-là, elle fait acheter les œuvres complètes de Corneille pour apprendre par cœur quelques vers de la *Suite du Menteur* qui l'encouragent, le 1^{er} mars 1670, à révéler ses sentiments au comte de Lauzun¹⁰⁰, qu'elle aime à croiser dans ces assemblées¹⁰¹. La suite de son aventure, évoquée ici par Mathieu da Vinha et Jean Sanchez, fait mesurer l'écart entre la réalité et la fiction, mais elle n'en rejoint pas moins la trajectoire d'une héroïne amenée à négocier entre ses désirs et les prérogatives de son rang, situation de toute personne, homme ou femme, entrant à la cour.

Toutefois, si cet usage de la poésie comme lieu de débat sur les émotions et leur valeur était crucial pour la littérature du premier xvii^e siècle, en particulier le roman, Nathalie Grande souligne que le dispositif de la pièce repose essentiellement sur un processus de mise à distance. Ainsi, les niveaux de réalité qui se donnent à voir dans la pastorale, placée au cœur de la représentation, à la structure particulièrement élaborée, inscrivent le divertissement dans la tradition des fêtes de cour où, comme le rappelle Silvia Carandini, elle occupait souvent cette fonction déréalisante. Elle ne compose pas une révélation au sein de l'intrigue¹⁰² mais autorise à regretter une fois de plus, et exactement sur le mode de la prétérite libertine, qu'en ce monde « bien policé », les jeunes filles ne puissent, telles des oiseaux, convoler librement avec leur amant¹⁰³. Mais en invitant les personnages à se reconnaître dans ces

• 97 – Cf. ici Nathalie Grande, p. 105.

• 98 – Voir ici Hubert Hazebroucq et Laura Naudeix, p. 225-238, et Annette Kappeler, p. 283-294.

• 99 – Elle assiste pourtant à une répétition et aux représentations du mois de mars, cf. ici la *Gazette*, p. 354 et 361-362.

• 100 – Anne Marie Louise D'ORLÉANS, duchesse de MONTPENSIER, *Mémoires*, éd. Adolphe Chéruel, Paris, G. Charpentier et C^{ie}, 1858-1859, t. IV, p. 93-94.

• 101 – Comme elle l'explique en 1671, quand celui-ci a été arrêté, cf. *ibid.*, p. 311.

• 102 – Nous nuancions ici l'interprétation trop fonctionnelle de Philippe BEAUSSANT, *Lully ou Le musicien du soleil*, Paris, Gallimard, coll. « Théâtre des Champs-Élysées », 1992, p. 376.

• 103 – Sur la dimension érotique de la pastorale, voir ici Laura Naudeix, p. 314, et sur les « marqueurs libertins », voir ici Jean-Noël Laurenti, p. 300.

bergers – projet officiel du prince séducteur –, et en les éloignant par un jeu de reflets successifs, le spectacle indique son propre mode d'emploi.

Les bergers, personnages touchants mais aussi conventionnels et amicalement tournés en ridicule par des faunes délurés, contribuent en effet à attirer l'attention sur la capacité de la cour à rire d'elle-même. Bien sûr, les nobliaux de province (les Sotenville, Pourceaugnac, et bientôt la comtesse d'Escarbagnas) ou les grenouilles roturières gonflées d'importance (M. Jourdain) semblent plus aisément susciter le rejet moqueur adressé à des contre-figures. Mais l'honnête homme est célébré pour son esprit caustique¹⁰⁴, tandis que la cour pratique depuis longtemps, on l'a dit, la lecture à clef des ballets participatifs. Un contemporain, Gabriel Guéret, reconnaît dans la satire moliéresque une transposition de ce réflexe :

« C'est un homme [Molière], dis-je alors, qui a eu le bonheur de connaître son siècle aussi parfaitement que sa troupe, et qui a découvert heureusement le goût de la Cour. Il a bien vu que les esprits commençaient à se lasser de ces grandes pièces qui ne laissent que de la tristesse et du chagrin. Il a mis la satire sur le théâtre, et, la promenant par toutes les conditions des hommes, il les a raillés les uns après les autres, et chacun a eu le plaisir de rire de son compagnon¹⁰⁵. »

La « douce raillerie », encore célébrée dans *Psyché*, et le badinage, sont des valeurs importantes de la culture mondaine¹⁰⁶, tandis que le roi est loué de supporter avec humour l'ironie de ses courtisans, marque d'intelligence et de bonne politique¹⁰⁷. L'éloge du fou du roi¹⁰⁸, qui peut dire la vérité en faisant rire, est

• 104 – Cf. Françoise BERTAUD, dame de MOTTEVILLE, *Mémoires pour servir à l'histoire d'Anne d'Autriche*, éd. Joseph-François Michaud et Jean-Joseph-François Poujoulat, Paris, 1838, t. X, p. 524 : « les voies les plus ordinaires pour acquérir les bonnes grâces des grands [sont] la raillerie et la vivacité d'esprit » (cité par Sophie DE LAVERNY, « La représentation commensale du courtisan au XVII^e siècle : reflets et conscience de soi », *Cahiers de la Méditerranée*, 66, 2003, [http://journals.openedition.org/cdlm/102]).

• 105 – Gabriel GUÉRET, « La Promenade de Saint-Cloud » (1669), *Mémoires historiques, critiques, et littéraires...*, t. II, Paris, Hérisant, 1751, p. 212.

• 106 – Nathalie GRANDE, *Le Rire galant. Usages du comique dans les fictions narratives de la seconde moitié du XVII^e siècle*, Paris, H. Champion, 2011, en particulier le chap. 1 : « Railleries et badinages », p. 19 sq.

• 107 – Thomas-François CHABOD, marquis de SAINT-MAURICE, *Lettres, op. cit.*, 6 décembre 1669, t. I, p. 370-371 : « L'autre jour, M. le Grand, voyant sur un balcon mesdames de La Vallière, de Montespan et de Soubise, dit tout haut : "Voilà le temps passé, le présent et le futur". Chacun en dit librement sa pensée et pas un en bien ; le Roi le sait, il s'en rit, il ne laisse pas de s'en divertir, et j'admire en cela sa modération et sa conduite car s'il en faisait quelque démonstration, elle le rendrait haïssable et tout le monde en murmurerait. »

• 108 – Sur le dernier bouffon connu à la cour de Louis XIV, L'Angély, voir Lucien BÉLY, « Rires », in Lucien BÉLY (dir.), *Dictionnaire Louis XIV*, Paris, R. Laffont, p. 1164. Jean Doucet, homme « naïf » de la cour de Louis XIII, est encore appelé à divertir le cardinal Chigi lors de sa venue en

donc avant tout celui de son public, qui accepte de bonne grâce d'être raillé. Aussi, les princes « magnifiques » sont-ils des caricatures tout à fait adaptées pour figurer au carnaval de la cour¹⁰⁹, tandis que la crédule Aristione et sa fille trop solennelle n'échappent pas, comme le soulignent Nathalie Grande et Jean-Noël Laurenti, à la verve de Clitidas, bouffon étincelant¹¹⁰.



On comprend pourquoi *Le Divertissement royal*, de manière assez inédite, propose deux types de discours : le premier, destiné au monde extérieur, fruit d'une ambition politique mais mis en péril par les accidents du réel ; le second, destiné au public présent dans la salle durant la représentation, pleinement contingent, ouvert à la jouissance, à l'intuition et au rire. Ce qui résiste chez Molière c'est l'intelligence du signe et la complexité de son interprétation : contrairement à l'univocité d'un projet allégorique cohérent au point d'absorber toute aspérité dans un mouvement musical et pathétique, son théâtre maintient un jeu proprement « galant » entre les différents niveaux d'imitation.

Repenser Molière au sein de la cour ne revient donc pas à l'enfermer dans un système social et idéologique figé : au contraire, en comprenant l'appartenance d'un auteur à son milieu et à ses valeurs, on apprécie peut-être comme rarement sa profonde et irréductible singularité.

Afin d'éclairer l'originalité du spectacle qui nous occupe ici, nous avons fait le choix de placer à l'orée du volume des études consacrées à l'instance commanditaire, la Petite Académie, suivies des analyses de l'imaginaire des spectacles de la cour. Dans un second temps, nous revenons sur les positions respectives des artistes engagés par le spectacle : au premier chef, Molière, à la fois comédien et auteur, mais aussi son collaborateur, le compositeur Jean-Baptiste Lully, ainsi que les maîtres de ballet, qui étaient tous amenés à faire œuvre collective. En troisième partie, nous mesurons combien la richesse du matériau spectaculaire, fait de langages, de thèmes, de signes, de mouvements, était soumise à la

France en juin 1668 : « Au dîner Jean Dousset fut agréable dans ses naïvetés ordinaires, lesquelles furent animées et soutenues de la présence et de l'esprit de Scaramouche avec qui il fit des dialogues assez agréables » (Paul Fréart de CHANTELOU, « Mémoire du traitement fait par la maison du roi à Monsieur le cardinal Chigi légat à Latere en France », éd. Daniela Del Pesco, *Mélanges de l'École française de Rome-Italie et Méditerranée modernes et contemporaines*, 123-2, 2011, [<http://journals.openedition.org/mefrim/629>], § 58).

• 109 – Sur cet aspect, voir Guy SPIELMANN, « Molière ou l'esprit du carnaval », *Premières Biennales Molière*, Pézenas, 2001 [<http://opsis.georgetown.edu/articles/molierecarnaval.htm>], abrégé in Jean ÉMELINA (éd.), *Molière et la fête*, Pézenas, Domens, 2003, p. 231-260.

• 110 – Voir la description de son luxueux costume dans les pièces administratives, p. 408.

sagacité des invités, mais aussi à leur perception sensible. Enfin, nous choisissons de clore le livre sur ce qui constitue l'une des caractéristiques du divertissement curial : la masse considérable de textes, de discours d'accompagnement, de traces comptables, d'archives, qui visent à publier l'information, mais aussi à l'enregistrer au sein de l'édifice plus vaste de la cour¹¹¹.



Cet ouvrage a reçu le soutien matériel de l'unité de recherche Arts, Pratiques et Poétiques de l'université Rennes 2 et du Centre de recherche du château de Versailles.

Le projet a constamment bénéficié des idées et des conseils d'Anne-Madeleine Goulet, qu'elle en soit ici remerciée.

• 111 – Sur les différentes fonctions de l'archive curiale, voir Pauline LEMAIGRE-GAFFIER et Nicolas SCHAPIRA (dir.), *Archiver la Cour, XIV^e-XX^e siècles*, *Bulletin du Centre de recherche du château de Versailles*, avril 2019 [<https://journals.openedition.org/crcv/16313>].