

La glorification de la France dans la guerre de Hollande : le projet de la Galerie des Glaces et ses impasses

EMMANUEL FAURE-CARRICABURU*

LA GLORIFICATION DE LA FRANCE DANS LA GUERRE DE HOLLANDE :
LE PROJET DE LA GALERIE DES GLACES ET SES IMPASSES

RÉSUMÉ

Produit par Charles Le Brun, premier peintre du Roi, et son équipe, le cycle décoratif de la Galerie des Glaces de Versailles devait constituer un sommet de l'art louis-quatorzien. L'implication de la Surintendance des Bâtiments ainsi que du Conseil d'en-haut témoignent du rôle joué par les plus hautes sphères du pouvoir dans l'édification d'un lieu où étaient reçus les ambassadeurs, la cour, ainsi qu'un public nombreux. Son programme définitif est orienté vers une représentation de l'histoire contemporaine prenant pour sujet les conquêtes du roi lors de la guerre de Hollande, mêlée au langage allégorique et à la mythologie. Une telle hybridation avait vocation à délivrer un message politique. Pourtant, l'invention picturale dont atteste le cycle de la Galerie des Glaces contribue paradoxalement à rendre son message illisible pour ses contemporains.

THE GLORIFICATION OF FRANCE IN THE DUTCH WAR: THE PROJECT
OF THE HALL OF MIRRORS AND ITS IMPASSES

ABSTRACT

Produced in Versailles by Charles Le Brun, first painter of Louis XIV, the decorative cycle of the Hall of Mirrors should be a pinnacle of art. The implication of the highest monarchical authorities testifies the role played by power in the construction of a place where the Court and the ambassadors were received. Its final program is directed towards a representation of contemporary history, conquests of Louis XIV during the Dutch war mixed with allegorical language and mythology. Such hybridization had vocation to deliver a political message. However, the pictorial invention of Charles Le Brun paradoxically contributes to make its message illegible for its contemporaries.

FAURE-CARRICABURU, E., « La glorification de la France dans la guerre de Hollande : le projet de la Galerie des Glaces et ses impasses », *Acta/Artis. Estudis d'Art Modern*, 3, 2015, págs. 53-61

MOTS-CLÉS: Hybridation, nationalisme, pouvoir, Louis XIV, Charles Le Brun, Galerie des Glaces

KEYWORDS: Hybridization, nationalism, power, Louis XIV, Charles Le Brun, Hall of Mirrors

* Je remercie Nicolas Milovanovic, qui m'a permis, par ses commentaires, d'améliorer cet article.

Pendant le XVII^e siècle en France, la structuration des grands décors peints a évolué progressivement, passant d'une décoration des murs à celle de la voûte et du plafond dans la lignée de la tradition italienne.¹ Charles Le Brun fut un acteur majeur de ce changement fondamental, une partie de sa renommée émanant de ses capacités dans le domaine du grand décor au sujet duquel l'historien de l'art Antoine Schnapper affirme qu'il est « le plus spectaculaire et le mieux propre à assurer la gloire d'un peintre ».² Produit par cet artiste qui est alors le premier peintre du Roi, avec l'aide d'une équipe nombreuse de collaborateurs pour la plupart issus de l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture, le cycle décoratif de la Galerie des Glaces de Versailles devait constituer une apogée de l'art Louis-quatorzien. La représentation des vainqueurs dans la guerre de Hollande, voulue par la monarchie, était destinée à illustrer la domination militaire du pays face à l'Allemagne, l'Espagne et les Provinces-Unies. Il conviendra, dans ce texte, de confronter la vocation politique d'une œuvre qui relève de la peinture d'histoire à l'invention picturale dont elle est le lieu et qui contribue à rendre son message peu lisible.

Les peintures de la voûte réalisées par Charles Le Brun possédaient une double portée tant symbolique que politique. La première a été bien décrite par le conservateur au musée du Louvre Nicolas Milovanovic qui explique que « la hauteur est la direction privilégiée du sacré selon le symbolisme de l'ascension, qui fait correspondre l'espace architectural à l'image de l'univers » et que « le plafond symbolise la coupole céleste [...] ».³ La seconde est le fruit d'une politique artistique visant à contrôler les Beaux-Arts à partir de 1660, à propos de laquelle l'historien Olivier Chaline précise que Colbert « s'entoura de ce qu'on a parfois généreusement appelé un « ministère de la Gloire », destiné à l'aider dans la définition des objectifs de ce qui est clairement conçu comme un art officiel. Il ne s'agit plus seulement de donner le ton, mais d'orienter et de régler. »⁴ Le projet de célébration de la gloire royale par le biais de l'art reposait notamment sur une politique de mécénat en direction de l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture, ce qui permettait de maintenir cette institution sous dépendance financière en lui assurant une viabilité économique grâce à l'octroi d'un budget, d'avantages et de commandes.⁵ Ainsi, l'« émulation » entre les artistes était censée contribuer, comme le rappelle le texte de l'arrêt du conseil d'État daté du 8 février 1663, à « la décoration des Maisons Royales et autres grands édifices ».⁶ À noter que les moyens mis en œuvre par le régime dans le domaine artistique sous Louis XIV augmentèrent à la fin des années 1670 : le budget de la Surintendance des Bâtiments passa, en effet, de deux millions de livres pendant la guerre de Hollande, entre 1672 et 1678, à huit millions de livres une fois le conflit terminé.

1. Pour une étude de l'adoption et de l'évolution rapide à Paris des plafonds à voûtures pendant les années 1640-1650 : MEROT, A., « L'art de la voûture », *Revue de l'Art*, 122, 1998, pp. 27-37.

2. SCHNAPPER, A., « Noël Coypel et le grand décor peint des années 1660 », *Antologia di Belle Arti*, 1, 1977, p. 7.

3. MILOVANOVIC, N., *Du Louvre à Versailles. Lecture des grands décors monarchiques*. Paris : Les Belles Lettres, 2005, p. 34.

4. CHALINE, O., *Le règne de Louis XIV*. Paris : Flammarion, 2005, p. 354.

5. Un arrêt du Conseil d'État pris au début de l'année 1663 enjoignait les peintres du roi de rejoindre l'institution, faute de quoi leurs brevets ou lettres leur seraient retirés, ce qui signifierait la fin de leurs privilèges. Cette adhésion imposée revenait à réserver aux membres de l'Académie l'accès aux commandes royales. La puissance de cette structure reposait donc en partie sur le soutien financier de la monarchie qui, d'une part, attribua une pension de 4 000 livres à l'institution parisienne pour permettre à celle-ci de payer les charges de professeur et de recteur, et confia d'autre part la réalisation de la plupart des commandes royales aux membres de l'Académie.

6. VITET, L., *L'Académie royale de peinture et de sculpture. Étude historique*. Paris : 1861, p. 254. Dans l'épître qu'il adresse à Colbert dans le premier volume de ses *Entretiens* paru en 1666, Félibien pointe le nouveau visage du patrimoine royal depuis l'accession du ministre à la direction des bâtiments : « Combien toutes les Maisons Royales ont-elles changé de face, depuis que vous en avez la direction ; & combien ces beaux lieux sont-ils ornés d'ouvrages magnifiques & convenables à la dignité du Prince qui les habite ? Il y a eu des tems où l'on ne connoissoit ces Maisons que par leurs ruïnes & par le mauvais état où elles étoient. Mais aujourd'hui, nous voyons le soin que vous prenez à les rétablir ; & nous considerons, avec une joye mêlée d'admiration, comme de toutes parts les plus excellens hommes contribuent à l'embellissement de ces superbes Edifices. » FELIBIEN, A., « Epître », in *idem, Entretiens sur les vies et sur les ouvrages des plus excellens peintres anciens et modernes*. Trevoux : Imprimerie S. A. S., 1725 [1666], vol. 1, pp. 10-11.

Réalisé entre 1658 et 1661, le décor du château de Vaux-le-Vicomte, qui puisait dans la fable antique et s'articulait autour de la figure d'Hercule,⁷ servit sans doute de laboratoire à Charles Le Brun. En tant que commandeur du surintendant des finances Nicolas Fouquet, personnage influent dont les fonctions au sein de la monarchie s'apparentaient à celles de ses prédécesseurs Richelieu et Mazarin, ce projet permit en effet au peintre d'expérimenter le croisement entre une expression universelle du sacré et un enjeu politique singulier. Prenant en compte le contexte dans lequel l'œuvre fut produite, André Félibien lui-même, également sollicité par le ministre pour retranscrire la magnificence de Vaux, souleva la possibilité d'une interprétation politique de cette évocation. L'homme de lettres affirma ainsi que les textes des Anciens prenant Hercule et ses travaux pour sujet, « qui sont des emblèmes sous lesquels la Fable a caché toutes ses vertus, sont autant de belles images qui ont rapport aux actions du ministre qu'on représente. »⁸ Ce langage allégorique apparut alors aux yeux de ce contemporain de Le Brun comme un mode d'expression pouvant être mis au service de la représentation et de l'élévation des puissants.

Sur le plan de l'organisation formelle, le programme iconographique que le peintre développa pour la Grande Galerie de Versailles mérite, par ailleurs, d'être comparé au décor royal de la Petite Galerie du Louvre que Le Brun dirigea à la demande de Colbert à partir de 1663.⁹ Tous deux reposent en effet sur un système complexe de cycles superposés. Dans un lieu aussi emblématique du pouvoir monarchique que l'ancienne galerie des Rois au Louvre, rebaptisée galerie d'Apollon, quatre cycles solaires résument la course du soleil, en référence au roi dont cet astre est l'emblème, témoignant de la domination dans le temps de cette figure. En outre, ce système symbolique à caractère cosmique évoque le pouvoir du monarque sur la terre, sur les mers et aux quatre coins du monde. Une telle sophistication du message constitue une composante fondamentale du grand décor de Versailles qui mobilise ressources financières et humaines exceptionnelles.

Les plus hautes sphères du pouvoir – de la Surintendance des Bâtiments jusqu'au Conseil d'en-haut – jouèrent un rôle central dans l'édification du décor de la Grande Galerie de Versailles où étaient reçus les ambassadeurs, la cour, ainsi qu'un public nombreux. La lente gestation dont ce programme fut l'objet, ponctuée d'étapes successives, atteste d'une implication exceptionnelle de la monarchie dans sa conception. La proposition initiale du directeur de l'Académie Charles Le Brun, qui voulait réaliser un décor apollinien prolongeant la thématique du Roi-Soleil, dans la lignée du travail entrepris au Louvre, fut abandonnée. Quant à la mise en œuvre de son second projet, dont de nombreux dessins préparatoires montrent qu'il consistait à unir la Fable à des personnalités allégoriques en organisant le sujet autour de la légende d'Hercule comme les décors antérieurs de l'hôtel Lambert et de Vaux, elle fut interrompue à son tour par l'intervention du roi et de ses proches collaborateurs. C'est donc la monarchie qui, en 1679, décida d'orienter le programme de cette galerie royale vers une représentation de l'histoire contemporaine. Claude Nivelon, biographe de Le Brun, rappelle les circonstances de cette décision : « Toutes les études étaient faites pour l'exécution de ce beau sujet qui était agréé, mais le Conseil secret de Sa Majesté trouva à propos et résolut que son histoire sur les conquêtes devait y être représentée. »¹⁰ Le choix précipité du Conseil d'en-haut de faire figurer les conquêtes du roi lors de la guerre à peine achevée que la France avait déclarée avec la

7. Inspiré du décor de la galerie haute produit dans le cadre du grand chantier de l'hôtel Lambert sur l'île Saint-Louis à Paris.

8. FELIBIEN, A., « Description des peintures du château de Vaux », *Revue universelle des arts*, XII, 1860-1861, p. 312.

9. Le 3 mai 1663 est établi un « devis des ouvrages d'architecture et sculpture de stuc qu'il convient de faire dans la galerie du Louvre, au-dessus de l'appartement de la Reine et sur le dessin de M. Le Brun, peintre du Roy. » Cité par BRESCH-BAUTIER, G.; LAUWICK, B., « Chronologie », in BRESCH-BAUTIER, G. (dir.), *La galerie d'Apollon au palais du Louvre*. Paris : Gallimard-Musée du Louvre, 2004, p. 327.

10. NIVELON, C. III, *Vie de Charles Le Brun et description détaillée de ses ouvrages* [PERICOLO, L. (éd.)]. Genève : Droz, 2004 [c. 1698 manuscrit], pp. 486-487.

publication par Louis XIV du manifeste de guerre le 6 avril 1672, intervient dans un contexte de bouleversement politique important : l'issue de ce conflit permit, en effet, à la monarchie d'étendre ses possessions territoriales, le partage du pouvoir en Europe entre l'Espagne et la France se trouvant modifié au profit de cette dernière.

Si le projet définitif validé par Colbert paraît s'apparenter à un compromis entre les propositions de Le Brun et les volontés de la monarchie puisqu'il mêle histoire contemporaine, langage allégorique et mythologie, le langage pictural n'en reste pas moins considéré comme un moyen d'expression – Gérard Sabatier ou Christophe Pincemaille parlent même de « propagande »,¹¹ terminologie dont l'usage est cependant objet de discussion¹² – destiné à propager la gloire d'un roi qui légitime sa puissance par son action militaire. On peut donc lire dans la décision du Conseil d'en-haut d'orienter le programme vers la représentation de l'histoire contemporaine la confirmation d'une immixtion efficiente du pouvoir monarchique dans la thématique du programme décoratif le plus symbolique du régime. Ainsi que le résume G. Sabatier, en « rompant avec la thématique mythologique des débuts du règne personnel, la galerie de Versailles opère un retour à l'histoire, pour servir les objectifs conjoncturels de la monarchie. »¹³

D'ailleurs, conscient des risques diplomatiques inhérents à l'orientation du grand décor autour de l'image du roi de guerre, Colbert introduit une recommandation que Nivelon qualifie de « prudente restriction » : il est en effet demandé à Le Brun « de n'y rien faire entrer qui ne fut conforme à la vérité, ni de trop onéreux aux puissances étrangères que cela pourrait toucher. »¹⁴ Mais cette prudence de rigueur entraine en contradiction avec la finalité politique d'un sujet qui, sous prétexte de relater les principaux événements de la guerre de Hollande, sous-tendait une dévalorisation de la coalition que formèrent en 1673 les trois puissances européennes qu'étaient l'Empire, l'Espagne et les Provinces-Unies contre l'armée française.

Les compositions allégoriques de Versailles sont traversées par une ferveur que l'on pourrait qualifier de « nationaliste », Christophe Pincemaille expliquant d'ailleurs que l'idée d'illustrer la guerre de Hollande « est liée à l'orgueil du sentiment national après la victoire sur l'Europe coalisée ». ¹⁵ Le tableau central, le premier à être esquissé par Le Brun, est composé de deux scènes qui se font face : d'une part, *Le Roi gouverne par lui-même* (illustration 1), d'autre part, *Faste des Puissances voisines de la France* (illustration 2). Cette représentation figure le souverain français tenant le timon d'un navire, seul « maître à bord » face à l'Allemagne, l'Espagne et les Provinces-Unies. L'introduction de personnifications allégoriques et de dieux de la mythologie participe, également, de la valorisation de la monarchie. En effet, le roi est accompagné de fi-

11. SABATIER, G., « Sous les plafonds de Versailles. Archéologie et anthropologie de la consommation des signes du roi pendant la monarchie absolue », in ELLENIUS, A. (éd.), *Iconographie, propagande et légitimation*. Paris : Presses Universitaires de France, 2001, p. 256 et p. 262; PINCEMAILLE, C., « La guerre de Hollande dans le programme iconographique de la Grande Galerie de Versailles », *Histoire, économie et société*, 3, 1985, p. 315.

12. Dans son ouvrage *Du Louvre à Versailles*, Nicolas Milovanovic consacre un sous-chapitre à « la question de la propagande », dans lequel il questionne l'application du terme de propagande aux grands décors monarchiques. Il explique en effet que « la méthode colbertienne de diffusion de la gloire du roi semble préfigurer, par les moyens mis en jeu, la propagande moderne. Il s'agit pourtant d'une interprétation tout à fait erronée. Zanker a souligné que la transformation du langage visuel à l'époque d'Auguste ne doit pas être considérée comme « une machine à faire de la propagande » orchestrée par le pouvoir, mais plutôt comme la subtile rencontre de l'image que l'empereur souhaitait donner de lui-même et des initiatives, plus ou moins spontanées, de célébration de son gouvernement et de sa personne ». Colbert a pour objectif, selon l'auteur, de garantir la pérennité des œuvres vouées à célébrer la gloire du roi « sans aucun souci de l'étendue de leur diffusion au sein du public contemporain. » Le destinataire est donc « négligé par rapport au soin qui est pris pour réaliser un objet de grande qualité. » Concernant les grands décors et notamment celui de Versailles, Nicolas Milovanovic explique en outre que « la fonction conative », qui correspond à l'« orientation vers le destinataire », qui est « impérative » lorsqu'il s'agit de propagande, est presque ignorée au profit de la « fonction poétique ». MILOVANOVIC, N., *Du Louvre à Versailles...*, pp. 223-226.

13. SABATIER, G., *Le prince et les arts. Stratégies figuratives de la monarchie française de la Renaissance aux Lumières*. Seyssel : Champ Vallon, 2010, p. 253.

14. NIVELON, C. III, *Vie de Charles Le Brun et description détaillée ...*, p. 487.

15. PINCEMAILLE, C., « La guerre de Hollande dans le programme iconographique ... », p. 316.



gures féminines positives telles que la Gloire, la Victoire, l'Abondance, la Justice ou encore la Renommée, alors que les trois puissances ennemies sont liées à des figures négatives relevant pour la plupart de la personnification d'un vice - l'Ambition, l'Orgueil, la Jalousie, le Dépit, l'Envie, la Vanité - censées exprimer les « passions qui les animent, et qui justifient l'entrée en guerre de la France. »¹⁶ La personnification de l'Ambition espagnole, qui s'écarte des codes de la représentation établis par Cesare Ripa, possède les attributs de l'agressivité. Dans le *Mercurie Galant*, en décembre 1684, elle est décrite comme « une Femme avec des aîles, qui a la teste & les bras chargez de Couronnes. Elle embrase d'un Flambeau qu'elle tient de la main droite, les Palais des malheureux Princes qu'elle a dépouillez, & arrache de l'autre la Couronne de l'un de ces Infortunez, accablé sous le Trône qu'elle a renversé. »¹⁷ Le flambeau, emblème de la Discorde et de la Guerre, confère à cette version de l'Ambition imaginée par Le Brun un caractère meurtrier.

Dans une autre scène, *L'alliance de l'Allemagne et de l'Espagne avec la Hollande*, l'Espagne est décrite comme pleine de « dépit et de jalousie » dans un texte commandé à un homme de lettres de l'époque, François Charpentier, alors que la Hollande apeurée s'agrippe à sa main. L'attitude de l'Allemagne qui les entoure est interprétée, dans ce texte, comme une manière de « conserver cet Air de Supériorité qu'elle affecte ». ¹⁸ Des personnifications allégoriques accompagnent ces puissances, parmi lesquelles une représentation de la Jalousie classique portant une branche de houx et un coq, ce qui correspond aux critères de Cesare Ripa, une autre de

1. Charles Le Brun
Le roi gouverne par lui-même, 1679-1684, huile sur toile marouflée. Galerie des Glaces, château de Versailles, Versailles.

16. MILOVANOVIC, N., « Le système iconographique : un édifice symbolique », in *La Galerie des Glaces. Histoire & restauration*. Dijon : Faton, 2007, p. 122.

17. *Mercurie Galant*, décembre 1684, pp. 23-24.

18. CHARPENTIER, F., *Explication des tableaux de la galerie de Versailles*. Paris : François Muguët, 1684, p. 37.



2. Charles
Le Brun
*Faste
des Puissances
voisines
de la France*,
1679-1684, huile
sur toile
marouflée.
Galerie
des Glaces,
château
de Versailles,
Versailles.

la Terreur tenant un flambeau, ainsi qu'une figure de la Frayeur aux cheveux dressés et de la Crainte tenant un lièvre. « Ces Passions sont icy placées, pour signifier qu'elles ont inspiré cette Union contre la France »,¹⁹ précise le commentaire de François Charpentier.

Cependant, il existe un paradoxe inscrit au cœur même de la galerie de Versailles, qu'une comparaison avec les toiles commandées en 1621 à Rubens pour la galerie Médicis du palais du Luxembourg permet d'éclaircir. Quoique l'usage commun de l'allégorie autorise un rapprochement entre le décor de Le Brun et celui de Rubens, qui met en scène allégoriquement la vie de Marie de Médicis,²⁰ il existe entre les deux une différence radicale qui touche à la lisibilité du sujet. La galerie de Versailles se détourne, en effet, de la forme narrative à laquelle le décor rubénien avait recours puisqu'il présentait, suivant un déroulé chronologique, les épisodes de la vie de la reine. L'organisation formelle du décor de Le Brun, articulée autour d'un tableau central, repose sur une déclinaison de cycles dont les compositions se passent souvent de figurer les événements eux-mêmes. La représentation allégorique de Versailles semble ainsi chercher à restituer au sujet son ampleur et son universalité. De fait, le récit se résume à la représentation du monarque qui n'est quasiment jamais entouré de ses contemporains, à part dans *Le Roi donne ses ordres pour attaquer en même temps quatre des plus fortes places de la Hollande*,

19. *Ibidem*, p. 38.

20. À la suite du procès pour non-respect des lois de la bienséance dont le cycle de Marie de Médicis avait déjà été l'objet, Félibien se fait dans la dernière partie du siècle l'écho de ces critiques dans ses *Entretiens*, Pymandre y affirmant : « Car, je vous prie, qu'ont affaire dans l'histoire de Henri IV & de Marie de Medicis, l'Amour, Hymen, Mercure, les Graces, des Tritons, & des Nereïdes ? Et quel rapport ont les divinitez de la Fable, avec les cérémonies de l'Eglise & nos coutumes, pour les joindre & les confondre ensemble de la sorte que ce Peintre a fait dans les Ouvrages dont vous venez de parler ? » Son interlocuteur lui répond : « Vous touchez-là un abus, lui repliquai-je, auquel on ne peut trop s'opposer ; & c'est une des choses qu'il semble que Rubens devoit éviter plus qu'aucun Peintre, puisqu'il avoit beaucoup d'étude ». FÉLIBIEN, A., « Entretien VII », in *idem, Entretiens sur les vies et sur les ouvrages des plus excellents peintres anciens et modernes*. Trevoux : Imprimerie S. A. S., Trevoux, 1725 [1679], vol. III, p. 426.

qui est la seule scène du programme évoquant d'autres acteurs du régime – en l'occurrence, le frère du roi, le prince de Condé et le maréchal de Turenne, dont l'implication fut décisive dans les succès militaires de cette campagne.

Dans les galeries dynastiques de la première moitié du XVII^e siècle telles que la galerie Médicis du palais du Luxembourg, mais aussi la Petite Galerie du Louvre et la galerie des Illustres du Palais-Cardinal, l'image du monarque figurée était insérée dans une dynastie royale. Alain Mérot explique ainsi que « la figure du monarque régnant ne prend ici tout son sens que replacée au terme d'une lignée ou au centre d'un discours de célébration politique dont il est le principe et le moteur. »²¹ Au contraire, à Versailles, ce lien généalogique producteur de sens est rompu. Aux éléments généalogiques et aux épisodes factuels du récit, Le Brun substitue la représentation d'une personnification allégorique de la France qui accompagne un roi figuré sous ses propres traits, dans une posture statique, vêtu à la romaine dans de nombreuses compositions, en *imperator*, ce qui a pour effet de renforcer l'impression d'atemporalité. Cet abandon du langage narratif utilisé dans l'escalier des Ambassadeurs au profit d'un langage plus allégorique permet à Le Brun d'élever le roi au rang des Dieux. En s'écartant du simple récit des événements qui marquèrent les premières années du règne de Louis XIV et de ses principales victoires, le peintre propose un récit historiographique détaché du régime de l'action, fondé sur le mélange d'évocations de conquêtes militaires qui composent selon les termes d'Andreas Nijenhuis « une réalité sélective »,²² de personnifications allégoriques et de la représentation de divinités de l'Olympe, que nulle narration ne vient expliciter.

Davantage que de *donner à lire*, les fêtes politiques organisées sous le règne de Louis XIV avaient pour vocation d'éblouir. Néanmoins, à la fin du XVII^e siècle, un décor tel que celui de la Galerie des Glaces porte la trace des questionnements qui traversent cette période marquée par le déclin de l'émerveillement. Quelques indices laissent supposer que des préoccupations différentes s'y superposent, si bien que l'allégorie devient le lieu d'une tension entre celles-ci. Dans ce programme iconographique, le choix du Conseil d'en-haut et de la Petite Académie de traiter l'histoire contemporaine de la guerre de Hollande au détriment de la Fable, peut être ainsi interprété comme le signe d'un recul de la lecture figurée. Quant aux personnifications allégoriques, Le Brun se limite à ne représenter que les plus connues avec leurs attributs, une simplification qui atteste d'un souci de lisibilité. Enfin, les concepteurs du projet ont souhaité accompagner les peintures d'inscriptions censées en assurer la lisibilité, ce qui conforte cette volonté de rendre ce décor accessible au plus grand nombre. Des textes élaborés par les membres de la Petite Académie, à la demande de la monarchie, furent inscrits sur des cartouches en bois disposées sous les tableaux.²³ Louvois commanda les premiers à l'abbé Paul Tallemant, qui les rédigea en latin vers la fin de l'année 1683 avant qu'ils soient approuvés par le roi, puis la Surintendance des Bâtiments demanda à François Charpentier de nouvelles inscriptions en français.²⁴ Mises en place au début de l'année 1685, celles-ci furent remplacées

21. MEROT, A., « Mises en scène du portrait royal en France au XVII^e siècle », in GRELL, CH. ; PELLISTRANDI, B. (éds.), *Les cours d'Espagne et de France au XVII^e siècle*. Madrid : Casa de Velázquez, 2007, p. 100.

22. NIJENHUIS, A., « L'instrumentalisation des Provinces-Unies dans l'iconographie de Versailles », *Dix-septième siècle*, 210, 2001, p. 92.

23. Voir à ce sujet : MILOVANOVIC, N., « Les inscriptions dans le décor de la Galerie des Glaces à Versailles : nouvelles découvertes », *Comptes rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*, 1, 2005, pp. 279-306 ; VUILLEUMIER-LAURENS, F. ; LAURENS, P., « La découverte et le déchiffrement des inscriptions latines de la Galerie des Glaces à Versailles », *Monuments et mémoires de la fondation Eugène Piot*, 86, 2007, pp. 57-164 ; BJØRNSTAD, H., « Plus d'éclaircissement touchant la Grande Galerie de Versailles » : du nouveau sur les inscriptions latines », *Dix-septième siècle*, 243, 2009, pp. 321-343.

24. Suite à nos discussions avec Buford Norman, professeur distingué émérite à l'université de Caroline du Sud et auteur de *Quinault, librettiste de Lully : le poète des Grâces* (Wavre : Mardaga, 2009 [2001]), nous ajoutons quelques précisions concernant ces inscriptions. Des documents laissent en effet penser que Philippe Quinault (1635-1688), membre de l'Académie française à partir de 1670 et membre de la Petite Académie à partir de 1674 en remplacement de Chapelain, a pu lui aussi travailler à une description des peintures de la galerie ou sur les textes des cartouches, ou peut-être les deux. En témoignent ce passage daté du 5 avril 1686 du premier volume des *Mémoires* du Marquis de Dangeau concernant la commande

moins d'un an plus tard, en raison de leur style panégyrique, par des écrits de Boileau et Racine²⁵ rédigés dans un style historique.

Bien qu'au sein de la structure emblématique dans laquelle l'allégorie s'inscrit, le recours à ces cartels soit une tradition, le fait que les concepteurs du projet aient cru utile d'accompagner le décor de Le Brun d'inscriptions diverses afin d'en assurer la lisibilité, permet de supposer que le langage protéiforme inventé par celui-ci nécessitait d'être explicité. Complétant ce dispositif textuel en y ajoutant une description du décor, le *Mercure Galant* publia un texte l'année de l'inauguration de la galerie, puis parurent les opuscules écrits par les membres de la Petite Académie François Charpentier et Pierre Rainssant, tous deux intitulés *Explication des tableaux de la galerie de Versailles*. Si ces notices explicatives témoignent d'une dépendance classique du langage pictural à l'égard du langage figuré, la présence d'un tel dispositif permet aussi de souligner l'écart entre deux desseins ici mis en tension : le décor de la Galerie des Glaces visait non seulement à éblouir mais aussi à *faire comprendre*.²⁶

L'absence de narration picturale, à laquelle suppléent ces explications textuelles, contribue au manque de lisibilité du décor de Versailles. Mais la complexité de l'œuvre de Le Brun tient à l'entrecroisement de plusieurs facteurs aux effets cumulés. Premièrement, les allégories sont, par nature, difficiles à déchiffrer en raison du sens caché qu'elles recèlent toujours. Elles introduisent un jeu dialectique entre le visible et l'invisible, elles masquent et révèlent, invitant à un acte de dévoilement qui fait appel à la faculté intellectuelle du spectateur de discerner le « message » caché. On pourrait objecter à cet argument qu'en toute probabilité, nombre de visiteurs de la Galerie connaissaient les codes de l'allégorie qui était populaire au XVII^e siècle. Néanmoins, la capacité de l'allégorie à susciter l'émerveillement faisait obstacle à la vocation didactique nouvelle de ce type de décor, ce langage pouvant dès lors être considéré comme un outil politique paradoxal. Ce manque de lisibilité tenait notamment aux libertés que prit Charles Le Brun par rapport aux recommandations de Jean Baudoin et aux personnifications de Ripa. Loin de travailler la cohérence et l'unicité de l'allégorie, il inventa en effet les attributs de certaines de ses figures. Pour ne citer qu'un exemple, dans la *Prise de la ville et de la citadelle de Gand en six jours*, le peintre figure une personnification allégorique de la Terreur qui « sème la peur sur les villes hollandaises ». ²⁷ Dans l'*Iconologie* de Ripa, cette figure avait pour attributs une tête de lion et des lanières que l'on retrouve à Versailles. Mais, comme l'a signalé Virginie Bar, Le Brun

d'une description : « On sut que Quinault avoit fait demander au roi de le dispenser des opéras ; dans sa dernière maladie, il a eu des scrupules sur cela, et S. M. a trouvé bon qu'il n'en fit plus ; il va travailler à un poème qui expliquera les peintures que Lebrun a faites dans la galerie de Versailles. » DANGEAU, PH. DE COURCILLON, *Journal du Marquis de Dangeau publié en entier pour la première fois par MM. Soulié, Dussieux, de Chennevières, Mantz, de Montaiglon ; avec les additions inédites du duc de Saint-Simon publiées par M. Feuillet de Conches*. Paris : Firmin Didot Frères, 1854, tome 1, p. 319. On retrouve cette information dans un autre texte : « Dans ce même temps, le roi ordonna à M. Quinault de faire en vers la description de la galerie de Versailles : M. Quinault avoit fait présenter au roi par Mgr l'archevêque une manière de placet par lequel il marquoit qu'il n'étoit plus dans le dessein de faire d'opéra, ce que le roi lui accorda, et lui ordonna pour l'occuper de faire la description de la galerie. » SOULIÉ, E. ; DUSSIEUX, L. ; CHENNEVIÈRES, PH. DE, *et al.*, *Mémoires inédits sur la vie et les ouvrages des membres de l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture*. Paris : J.-B. Dumoulin, 1854, tome 1, pp. 64-65. La dispensation du 27 avril 1686 permet aussi de pointer l'implication de Quinault pour ce qui concerne les inscriptions : « A Paris le 27 avril 1686 [...] Le Roy a exempté Quinault, qui est de l'Académie, de faire les opera, dont il faisoit scrupule depuis long-temps. Il luy continuë les 12 mille livres de pension. Il va travailler à faire les Inscriptions de la Galerie de Versailles, & on efface toutes celle qui y sont. [...] » Paris : Bibliothèque nationale de France, Ms. Fr. 10265 (anc. Ms. Supp. Fr. 1.643), f. 129v.

25. Voir à ce sujet BJØRNSTAD, H., « Boileau et Racine ont-ils composé les inscriptions de la Galerie des Glaces à Versailles ? », *Dix-septième siècle*, 250, 2011, pp. 149-156.

26. « Et voici apparaître une première contradiction. Poussé par sa logique, désirant non seulement éblouir, mais persuader, prouver plus, le pouvoir veut faire *comprendre les allégories au plus grand nombre*. Or propagande et ségrégation sont exclusifs l'un de l'autre. *Il faut* que Versailles s'exprime dans le langage de l'allégorie, qu'il y ait des dieux, des renommées, que Louis XIV soit costumé en romain ; mais la gloire du roi ne sera totale que si elle se manifeste aux yeux de tous. » SABATIER, G., « Versailles, un imaginaire politique », *Culture et idéologie dans la genèse de l'État moderne*, 1985. Rome : École Française de Rome, pp. 320-321.

27. BAR, V., *La peinture allégorique au grand siècle*. Dijon : Faton, 2003, p. 222.

lui avait ajouté des ailes et une trompette, transformant le sens de cette représentation en un mélange de Terreur et de Renommée. Dans son *Dictionnaire universel*, Antoine Furetière pointait ainsi les dangers inhérents à l'utilisation du langage allégorique en affirmant qu'« il n'y a rien qui soit plus agreable qu'une *allegorie* reguliere, & bien menagée » mais que « l'*allegorie* est vicieuse, si elle est obscure, & trop énigmatique ». ²⁸ Yves Hersant rappelle ainsi qu'« une allégorie n'est rassurante que dans des limites assez étroites : lorsqu'un code l'assujettit. Ou lorsque son « voile » est transparent. Dans le cas contraire, quand on la laisse libre de rappeler que signe et sens ne sont pas coextensifs, qu'entre production et réception s'ouvre une béance, que dans le fonctionnement des signes s'introduit beaucoup de *jeu*, sa dualité fondamentale rend incertaine ou impossible l'assignation d'un sens définitif ». ²⁹ Enfin, l'association de différents registres entremêlés – l'histoire contemporaine, les dieux païens et les personnifications allégoriques – projette une multiplication des cadres d'interprétation dont l'hybridation tend, en conduisant à accentuer la prolifération de sens, à complexifier le sens du tableau. Si le grand décor de Le Brun relève pour partie de la peinture d'histoire, celui-ci se référant au parcours d'un grand homme ainsi qu'aux dieux de la Fable, le renoncement à utiliser une forme narrative puisant dans la théorie de la catharsis qui permettait au spectateur d'être touché par le biais de l'effet du récit, et le recours à des personnifications allégoriques parfois originales, viennent en revanche contredire les attendus du genre. Pour reprendre l'expression de l'abbé Jean-Baptiste Dubos, la « composition mixte » ³⁰ de la Galerie des Glaces inspire à celui-ci un commentaire d'impuissance trente-cinq années après sa réalisation, un laps de temps pendant lequel l'appréhension et la compréhension de l'allégorie ont radicalement changé : « On voit dans la galerie de Versailles beaucoup de morceaux de peinture dont le sens, enveloppé trop mystérieusement, échappe à la pénétration des plus subtils et passe les lumières des mieux instruits. » ³¹ Dubos ajoutait : « On s'est vu réduit à mettre sur les tables de ce magnifique vaisseau des livres qui les expliquassent [...] ». ³² Ce type de commentaire s'explique par le fait qu'au tournant des XVII^e et XVIII^e siècles, l'allégorie ne fonctionne plus comme un indice stylistique qui confère le sublime et l'élévation. Il s'agit désormais de réduire l'ensemble d'un discours figuré à une interprétation sans vide herméneutique.

Il ressort de notre réflexion que le modèle le plus emblématique des grandes décorations politiques, que Gérard Sabatier présente comme « la forme la plus achevée du discours figuratif d'État », ³³ manque à la vocation d'efficacité qui convient à un tel programme. Sans nier la finalité politique de la Galerie des Glaces, attestée par l'influence qu'eut la monarchie sur la définition du sujet, il semble évident que la complexité du lexique historique-allégorique de ce décor mine le message qu'il est censé porter.

28. FURETIERE, A., « Allégorie », *Dictionnaire universel, contenant généralement tous les mots françois, tant vieux que modernes et les termes des sciences des arts* [BASNAGE DE BEAUVAL, H. ; BRUTEL DE LA RIVIÈRE, J.-B. éd.s.]. La Haye : Pierre Husson, Jean van Duren, Charles Le Vier, la veuve Van Dole, 1727, tome 1, n.p.

29. HERSANT, Y., « Giovanni Bellini : de l'allégorie à l'énigme », *Le nouveau recueil*, 84, 2007, pp. 91-92.

30. DUBOS, J.-B., *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture*. Paris : École Nationale Supérieure des Beaux-Arts, 1993 [1719], p. 62.

31. *Ibidem*, p. 68.

32. *Ibidem*, p. 69.

33. SABATIER, G., « Sous les plafonds de Versailles... », p. 243.