



Chapitre de livre

2012

Published version

Open Access

This is the published version of the publication, made available in accordance with the publisher's policy.

Eveil de Versailles, matin du monde

Jeanneret, Michel

How to cite

JEANNERET, Michel. Eveil de Versailles, matin du monde. In: Création, Renaissance, Ordre du monde. Ossola, C. (Ed.). Torino : Aragno, 2012. p. 171–189.

This publication URL: <https://archive-ouverte.unige.ch/unige:74848>

Michel Jeanneret

ÉVEIL DE VERSAILLES, MATIN DU MONDE

Vérité des signifiants : dans le nom de Versailles sont redistribuées toutes les lettres d'*éveils*. C'est bien de cela qu'il s'agira ici : les débuts de Versailles, mais aussi, figurés dans le parc qui prend forme, les débuts du monde – une lecture cosmogonique du chantier, auquel Louis XIV qui, lui-même, en est alors à ses débuts, imprime sa volonté de démiurge.

C'est donc à travers les premiers bosquets et les premières fêtes de Versailles, pendant les vingt années inaugurales du règne du Roi-soleil (environ 1660-1680), que je voudrais repérer les multiples signes d'un surgissement – une rêverie sur les origines et une réplique de la création. Aujourd'hui engoncé dans sa perfection, figé et assoupi dans une harmonie sans âge – le comble du classicisme qui défie le temps –, Versailles semble avoir effacé toute trace de genèse. Ce n'est pas sûr.

La cour ne réside pas encore sur place, mais se retrouve régulièrement dans les jardins, pour suivre, autour du souverain, la réalisation d'un programme spectaculaire qui, placé sous la direction de Colbert et d'une équipe de lettrés (parmi lesquels Jean Chapelain et Charles Perrault), transforme une terre inculte en un parc grandiose. Bassins et jeux d'eau, statues et pavillons, savamment répartis, se multiplient et, au gré d'un réseau de symboles apolliniens, donnent progressivement forme au mythe du Roi-soleil. Mais le décor n'est pas aussi lumineux ni enchanteur qu'on l'attendrait. Un thème domine, dans cette phase initiale, qui s'organise autour de l'évocation du monde primitif : la végétation, les groupes sculptés, les bas-

sins, les spectacles mêmes font signe, pour la plupart, vers un univers archaïque et élémentaire, peuplé d'êtres farouches, animé de forces sauvages. A juste titre, les historiens ont reconnu, dans le dessein de Versailles, l'influence des jardins italiens de la Renaissance ; ils ont noté aussi l'empreinte décisive, sur l'iconographie du parc, des *Métamorphoses* d'Ovide¹. Peut-être n'ont-ils pas souligné suffisamment que, de ces deux sources majeures, découlent la vision d'une nature en gestation, le spectacle d'un monde métamorphique, hanté de corps monstrueux et capable d'étranges configurations. L'art des sculpteurs, des ingénieurs et des jardiniers semble exprimer une fascination collective, dans ce premier Versailles, pour les origines de la vie et le surgissement des énergies primordiales. Penchant primitiviste ? Opération d'exorcisme ? Montage allégorique ? Il faudra tenter de comprendre, après en avoir observé quelques signes, ce mouvement régressif.

Différentes voies peuvent conduire à la découverte de ce monde inchoatif. La méthode diachronique reconstituerait l'histoire des travaux, de 1660 à 1680, et montrerait comment s'esquissent, au fil des années, les traces de cette remontée aux origines. La méthode synchronique entreprendrait, vers la fin de ces deux décennies, une exploration méthodique du parc pour y repérer les traces du primitif, quitte à reconnaître, çà et là, les écarts et les hésitations du programme. J'adopterai ici une approche moins lourde en proposant simplement de suivre la cour dans sa déambulation d'une nuit d'été, à l'occasion de l'une de ces réjouissances qui, largement documentées pour servir à la propagande royale, permettaient à Louis XIV de se faire admirer, lui-même dans l'éclat de sa gloire solaire, et ses œuvres, dans leur ingéniosité, leur faste, leur extravagance.

Nous sommes le 18 juillet 1668. Le monarque a voulu une fête somptueuse pour célébrer, côté public, la victoire militaire de Flandre et la paix d'Aix-la-Chapelle, côté privé, l'avènement de Madame de Montespan comme nouvelle favorite. André

¹ Voir Jean-Pierre Néraudau, *L'Olympe du Roi-Soleil. Mythologie et idéologie royale au Grand Siècle*, Paris, Les Belles Lettres, 1986.

Félibien a laissé, de cette nuit de merveilles, une relation qui servira de guide².

Le roi vient d'arriver de Saint-Germain-en-Laye, sa résidence principale. Il commence par entraîner le cortège à travers le parc, pour visiter les dernières nouveautés, et agrémente la promenade d'une première collation dans un « cabinet de verdure » (35). Sur quoi les invités s'acheminent vers le lieu du spectacle ; une scène a été dressée dans le jardin, et c'est là que se joue « le Grand Divertissement royal » : une pastorale avec chants et danses – la musique est de Lulli –, qui encadre et jalonne, entre chacun des actes, le *George Dandin* de Molière. Suivent, dans d'autres salles artistement aménagées en plein feuillage, un souper, un bal et enfin un feu d'artifice qui embrase château, frondaisons et bassins. Dans les quelques heures de ce programme soigneusement orchestré se cristallise l'esprit du premier Versailles. Reprenons l'itinéraire, à la fois cheminement nocturne dans les jardins illuminés et remontée dans le temps, retour aux origines.

L'axe principal du parc, du château au Grand Canal, se déploie sur une ligne est-ouest, dessinant la trajectoire du soleil, le théâtre radieux de ses largesses. Il est d'autant plus significatif que la partie nord – territoire de Neptune et des forces qui défient l'ordre solaire, espace de la vie sauvage qui échappe à la lumière et aux bienfaits d'Apollon – ait été développée très tôt, dans l'histoire du jardin, et que le roi, ce soir de juillet 1668, choisisse de commencer là sa visite. D'emblée, le cortège royal pénètre dans un monde qui est celui de l'étrange et de l'étranger. Suivons-le.

La promenade commence devant le palais, au « parterre d'eau » qui, avec les figures des quatre éléments, des quatre saisons, des quatre humeurs... – un résumé de la matière cos-

² Texte dans André Félibien, *Relation de la fête de Versailles du dix-huit juillet mille six cent soixante-huit, Les Divertissements de Versailles donnés par le Roi à toute sa cour au retour de la conquête de la Franche-Comté en l'année mille six cent soixante-quatorze*, éd. Martin Meade, Paris, Dédale, Maisonneuve et Larose, 1994. Les citations renvoient à cette édition. La relation de 1668 figure également dans Molière, *Œuvres*, coll. « Les Grands Écrivains », t. 6, p. 614-640. Autres documents sur la même fête dans le même volume. Le texte du livret de la fête, c'est-à-dire le programme de la pastorale tel qu'il a été distribué aux spectateurs, est édité dans Molière, *Œuvres complètes*, éd. Georges Couton, coll. « La Pléiade », t. 2, 1971, p. 451-461.

mique en gestation -, évoquera bientôt le règne d'une *natura naturans*, antérieure à l'apparition des hommes³. De là, la cour se dirige vers la Grotte de Thétis, l'une des premières réalisations du chantier versaillais, un édifice insolite, qui donne le ton au pôle septentrional. L'intérieur du bâtiment, construit de toutes pièces, représente la demeure sous-marine de Thétis, la reine des profondeurs océaniques qui, entourée de ses nymphes, accueille Apollon venu passer la nuit au fond des eaux. Les symboles parlent d'eux-mêmes : avec le soleil qui se couche, c'est la clarté, la maîtrise et l'ordre apolliniens qui entrent en sommeil, c'est le principe masculin qui pénètre dans l'ancre mystérieux, dans l'univers maternel et le ventre fécond où éclôt la vie. La lumière entre dans l'ombre et, simultanément, le feu se marie avec l'eau, comme pour rejouer, selon la tradition mythique, la fusion qui donne naissance aux premiers êtres animés. Des variations sur cette union du chaud et de l'humide se retrouvent en plusieurs endroits du parc, de même qu'elles encadrent, on le verra, le scénario de notre fête.

Les grottes artificielles, leur décor rocaille et leurs jeux d'eau remontent à la Renaissance italienne et, bientôt à la mode au nord des Alpes, ornent d'innombrables jardins, au XVI^e comme au XVII^e siècle. Mais le jeune Louis XIV ne se contente pas de suivre passivement le goût du jour, il en rajoute. Les cavernes marines exercent sur lui un tel attrait qu'il fait restaurer ou construire plusieurs grottes dans sa résidence de Saint-Germain, que ce soit dans le parc, dans son propre appartement ou dans celui de ses deux maîtresses, la Vallière et la Montespan. A peine a-t-il résolu de déplacer progressivement sa résidence à Versailles qu'il en ordonne donc une nouvelle. La Grotte de Thétis s'inscrit, certes, dans l'iconographie du mythe apollinien, alors en cours d'élaboration, mais, illustrant la phase sombre et marine de la trajectoire solaire, elle lui confère, d'entrée de jeu, profondeur et étrangeté.

³ Au début des années 1670, Charles Le Brun conçoit, pour ce vaste parterre, un ensemble de bassins et de statues qui, dominés par un immense rocher, devait symboliser, à partir de ses composantes élémentaires, l'univers entier. Le projet ne fut réalisé que partiellement puis, en 1683, altéré et édulcoré.

Sur cet antre factice, qu'il décrira longuement plus tard⁴, Félibien ne s'attarde pas ici. Il s'arrête davantage à l'étape suivante, le Bassin du Dragon, où leurs Majestés, dit-il, regardent avec attention « un dragon de bronze qui, percé d'une flèche, semble vomir le sang par la gueule en poussant en l'air un bouillon d'eau qui retombe en pluie et couvre tout le bassin » (34). Le monstre est à l'agonie, mais soulève encore l'effroi : deux « Amours qui sont en face du dragon se cachent le visage avec la main pour ne pas le voir. (...) Les deux autres, plus hardis, parce que le monstre n'est pas tourné de leur côté, l'attaquent de leurs armes » (34). Charles Perrault, qui a collaboré de près à la création du parc, explique que « ce Dragon d'où sort une montagne d'eau (...) est le Serpent Python qu'Apollon a blessé à mort, et qui semble vomir sa rage avec son sang »⁵. Selon les *Métamorphoses* d'Ovide (I, 434-447), l'effroyable Python est né de la terre et du limon laissé par le déluge ; émanation chthonienne, il est aussi un vestige du chaos primitif. Pourquoi ce monstre à Versailles ? Terrassé par Apollon, il s'inscrit, comme un triomphe de plus, dans le réseau symbolique du dieu soleil. Il devait d'ailleurs réapparaître, comme figure de la barbarie vaincue, à d'autres endroits du parc. En témoignent plusieurs esquisses de Charles Le Brun pour des projets demeurés en friche, comme une « Fontaine de la victoire d'Apollon sur le serpent Python »⁶ ou ces variations sur le même thème, destinées au Bassin de Latone et non réalisées :

Au plus haut de la fontaine principale est représenté le serpent Python que la fureur et la jalousie de Junon engendrent selon les Poètes pour la persécution de Latone. (...) Il se voit un autre dessin pour mettre en la place de cette fontaine qui est une roche sur laquelle est ce même dragon représentant un déluge, le tout confusément mêlé de plusieurs figures roulantes dans les eaux qui tombent dans ce rocher.⁷

L'allégorie politique, transparente, est attestée dans des do-

⁴ André Félibien, *Description de la Grotte de Versailles*, Paris, Imprimerie royale, 1679.

⁵ *Parallèle des Anciens et des Modernes*, I, 248-249, cité par Robert W. Berger, *In the Garden of the Sun King* (...), Washington D.C., Dumbarton Oaks, 1985, p. 85.

⁶ Cité par R. W. Berger, *op. cit.*, p. 26.

⁷ Manuscrit cité par Alfred Marie, *Naissance de Versailles*, Paris, Vincent Fréal, 1968, 2 vol., t. 1, p. 161-162.

cuments d'époque : l'affreux serpent surgi des entrailles de la terre figure les forces subversives – les hérésies, la Fronde, telle puissance étrangère –, qui menacent l'ordre louis-quatorzien, mais ne résistent pas à la bravoure du souverain, exalté comme héros civilisateur⁸.

A deux pas du Bassin du Dragon, le roi et sa suite ont pu jeter un coup d'œil à une série de huit statues toutes récentes, encore que Félibien, par pudeur ou par respect pour la solennité de la fête, n'en dise rien. Toujours dans la zone nord, autour d'un bassin, quatre couples sculptés se regardent avec convoitise ; faunes et hamadryades, satyres musclés et nymphes à demi nues affichent sur le mode burlesque des poses érotiques⁹. Là encore, on a placé sur le chemin des promeneurs des figures archaïques, on a voulu remonter à l'âge mythique où des êtres puissamment sexués, antérieurs à la loi morale, assouissaient librement leurs désirs au sein de la nature.

Un séjour prolongé dans le nord du parc aurait complété le tableau. Le Bosquet du Marais a été conçu comme un petit bois ; au centre, un bassin et, au milieu de celui-ci, perché sur un rocher, un arbre de bronze et de fer blanc qui, de chacune de ses branches, jette de l'eau. Tout autour, des roseaux artificiels et d'autres machines hydrauliques arrosent l'ensemble du massif. Vraie ou factice, une abondante verdure baigne dans l'ombre et l'humidité. On retrouve, en plein air, l'atmosphère de la Grotte de Thétis, mais dénuée ici de toute présence humaine. C'est surtout la référence au *marais* qui retient l'attention. Tout se passe comme si, par l'art et la technique, on avait voulu rappeler ce qu'était Versailles avant les travaux : un marais, justement. On exhibe d'une main ce qu'on efface de l'autre. Rien n'illustre mieux le projet équivoque de Louis XIV et son équipe : prodiguer les marques du pouvoir royal en imprimant au paysage un visage nouveau, mais perpétuer en même temps, par la culture, le souvenir de la nature brute. Le faux marais exorcise le vrai, domestique la sauvagerie première, mais il fallait, pour cela, en rappeler l'inquiétante proximité.

⁸Voir R. W. Berger, *op. cit.*, p. 11-12.

⁹Voir Thomas Hedin, « The Petite Commande of 1664 : Burlesque in the Gardens of Versailles », dans *The Art Bulletin*, 83, 4 (décembre 2001), p. 651-685.

A l'autre extrémité de la partie septentrionale, en allant vers l'ouest, allait surgir, quelques années plus tard, l'extraordinaire Bassin d'Encelade. Le géant, quatre fois plus grand que nature, gît au milieu de l'eau, à demi écrasé sous les rochers qu'il avait entassés pour escalader l'Olympe. De sa bouche jaillit un énorme jet d'eau, seul vestige de sa révolte. La violence venue d'en bas, la masse ténébreuse des forces telluriques qu'il incarne ont été terrassées, comme avec Python, mais on a voulu rappeler, ici aussi, à quelles menaces encore tangibles – la fronde du peuple ou le soulèvement de quelque fomentateur de trouble que ce soit – il a fallu, et il faut toujours, résister. Sur le chemin du visiteur se déploie un livre d'images qui, dans la paix et l'harmonie du parc, inscrit les traces d'une violence proche, encore aux aguets.

Quoique Félibien ne la mentionne pas non plus dans l'itinéraire de la fête, une autre allégorie de la canaille hostile, hideuse et sauvage se trouve alors en cours d'élaboration : en 1668, le Bassin de Latone, déjà en place, attend les statues qui, aujourd'hui encore, choquent le promeneur et inspirent la répulsion. Ici encore, le motif vient d'Ovide (*Métamorphoses* VI, 349 sqq.). Poursuivie par la jalousie de Junon, Latone, enceinte de Diane et Apollon, demande l'hospitalité des paysans de Lycie, qui la lui refusent. Dès 1670, les sculptures devaient illustrer, en deux stades, le châtimement des gueux. A la périphérie du bassin, ils ont déjà été transformés en grenouilles et, laids et ridicules, crachent de l'eau. Les images réellement affreuses sont celles de la métamorphose : des corps hybrides, à demi humains, à demi batraciens, avec des mains qui se transforment en palmes, des visages qui s'altèrent en gueules coassantes, exhibent leurs anatomies difformes. Les physionomies hagardes expriment la souffrance, on croit entendre des cris d'horreur. Python, Encelade peuvent, à la rigueur, être relégués dans le bazar inoffensif du merveilleux et, comme tels, être neutralisés. Avec ces hommes qui, sous nos yeux, deviennent des monstres, cette humanité qui vire à la bestialité, rien ne mitige l'épouvante. La régression au stade animal implique ici un primitivisme sombre, le retour à la barbarie, le triomphe de la laideur et de la violence.

Reprenons la relation de Félibien. Passés du côté sud, le cortège royal se dirige vers le Labyrinthe, l'un des bosquets les plus anciens du parc. Le promeneur déambule ici dans un

lacs d'allées encadrées de hautes futaies et, à chaque croisement, rencontre une fontaine – trente-neuf au total – illustrant une fable d'Ésope. Faune et flore règnent en maîtres. Il est vrai que les animaux du fabuliste sont de bronze, que ce sont pour la plupart des espèces domestiques, de telle sorte que le Labyrinthe n'effraie ni ne dépayse sérieusement. Les indices de la rudesse primitive, pourtant, ne manquent pas. Plusieurs groupes montrent des bêtes qui se battent en s'envoyant des jets d'eau ; l'un des bassins les plus travaillés, le « Combat des animaux », représente, sous une chauve-souris aux ailes ouvertes, juchée sur un rocher, la furieuse bataille des oiseaux et des quadrupèdes. Mais c'est surtout le décor, sombre et rustique, qui semble immerger le visiteur dans une nature vierge. Végétation foisonnante, plantes grimpantes, masses boisées composent, comme dit Charles Perrault, un « bois fort épais et touffu »¹⁰. Au moment où elles se dirigent vers le Labyrinthe, écrit Félibien, « Leurs Majestés allèrent (...) chercher le frais dans ces bosquets si délicieux, où l'épaisseur des arbres empêche que le soleil ne se fasse sentir » (34-35). A la luminosité apollinienne, on préfère la pénombre, les surprises qu'elle réserve, l'étrangeté où elle baigne. Dès l'origine et aujourd'hui encore, de grands arbres, de hautes et épaisses frondaisons s'élèvent, dans le parc ou à son pourtour, comme pour rappeler que, par delà le petit territoire conquis par l'art – et jusque dans son sein –, la nature brute continue à défier l'esprit et ses œuvres.

Le plus souvent, pourtant, les forces sauvages, par delà leurs quelques manifestations au premier degré, sont *représentées*, signifiées par l'art des décorateurs, des sculpteurs et des jardiniers : ni subies ni spontanées, mais voulues, construites – et d'autant plus significatives. Le langage privilégié, pour donner une image du monde à l'état brut, est le style rocaille, omniprésent dans le premier Versailles, non seulement aux parois de la Grotte de Thétis, mais dans les différents bassins et autour, sur les rochers artificiels, dans le décor des pavillons et des salles de verdure érigés pour la fête. Du ventre de la terre – pierres ponce, marbres, cristaux... –, du sein de la mer – coquillages,

¹⁰ *Le Labyrinthe de Versailles*, dans *Contes (...)*, éd. J.-P. Collinet, Paris, Gallimard, Folio, 1981, p. 239.

nacres, coraux... –, on a extrait les minéraux qui symbolisent le primitif. On les assemble en mosaïques polychromes, on en compose des figures arcimboldesques, on les entrelace de branchages ou de fruits, et surtout, on les arrose d'un ruissellement continu. La matrice de la grotte et le style qui s'en inspire – qu'on l'appelle rocaille, grotesque ou rupestre – s'étendent ainsi à l'ensemble des parties construites. Et voilà qu'entre le dedans du globe et son dehors, entre les matériaux surgis des profondeurs et la décoration des bosquets, la distinction se fait imperceptible.

Ce décor est aussi habité de figures monstrueuses. Un peu partout, des satyres et des termes, des divinités marines et des déités champêtres, Pan et ses faunes, Bacchus et ses ménades rappellent les stades les plus reculés de la vie, lorsque les corps, hybrides et convertibles, cherchaient leur configuration définitive. La population sculptée de Versailles, comme celle des vers d'Ovide, ne se limite pas aux corps élégants et accomplis des dieux de l'Olympe, mais embrasse toute une frange d'êtres intermédiaires et mal différenciés, dont les anatomies composites défient le canon. Peut-être faut-il se demander s'ils exercent un attrait comparable à celui des dinosaures aujourd'hui ?

Les sauvages ne sortent pas seulement des livres de mythologie et de l'atelier des artistes. Au terme de la promenade, on sert des friandises, qui donnent lieu, d'après le récit de Félibien, à une scène assez stupéfiante : après que « les dames eurent fait collation, le roi abandonna les tables au pillage des gens qui suivaient. Et la destruction d'un arrangement si beau servit encore d'un divertissement agréable à toute la cour par l'empressement et la confusion de ceux qui démollissaient ces châteaux de massepain et ces montages de confitures. » (39) Quels sont ces brutes, ces loups lâchés dans la bergerie ? Félibien précise que le roi a commandé « de faire ouvrir toutes les portes afin qu'il n'y eût personne qui ne prît part au divertissement » (33). C'est donc le peuple qui, accueilli dans le parc, semble rejouer les tumultes de la Fronde ou mimer un soulèvement populaire et, assujéti à ses pulsions animales, tient son rôle dans le grand spectacle de la vie primitive. Il est vrai que la scène, fidèle à la tradition et hautement ritualisée, « servit (...) d'un divertissement agréable » (39). Comme avec les monstres de pierre, la grotte artificielle et les effets rocaille, la distance, toujours mainte-

nue, interdit que l'illusion soit complète, ni la peur, réelle. Mais le jeu, pour demeurer toujours sous contrôle, n'en est pas moins chargé de sens.

Le spectacle du pillage précède immédiatement le « Grand Divertissement royal » : une représentation – la première – du *George Dandin* de Molière, encadrée et entrecoupée, aux entractes, des tableaux d'une pastorale chantée et dansée. Les bergers des intermèdes champêtres sont si polichés, si convenus, qu'ils ne dépayseront personne. La pièce enchâssée, elle, étonne et détonne davantage. Que vient donc faire la farce du paysan cocu dans la solennité de la cérémonie ? Ni plus ni moins que plonger les spectateurs, une fois encore, dans un monde saugrenu et rudimentaire, aux antipodes de la culture de cour. Avec *George Dandin*, on reste en compagnie du peuple mal dégrossi. Le roturier parvenu est gauche et balourd ; les Sotenville sont de dérisoires nobliaux de province : aussi différents que possible, chacun d'entre eux, de la brillante aristocratie réunie autour du roi. En quoi la comédie de Molière, apparemment déplacée, s'inscrit parfaitement dans l'esprit de la fête : la France profonde, fruste et médiocre qui s'invite à Versailles n'est pas plus incongrue que la foule qui dévaste le buffet ni les monstres qui hantent les bosquets. Après tout, Louis XIV avait fait construire, à peine plus loin, une ménagerie ; on ne la visite pas, ce soir de juillet 1668, mais elle ouvrait, elle aussi, une fenêtre sur un autre monde – un brin de sauvagerie, comme pour rehausser la beauté, peut-être menacée de fadeur, du décor.

Le dernier acte de *George Dandin* se passe tout entier dans l'obscurité. « Voilà une sottise nuit, d'être si noire que cela », s'écrie le valet Lubin. Dans pareilles ténèbres surviennent tous les quiproquos possibles, les méprises et les malheurs qui précipitent la déconfiture de Dandin, mais qui symbolisent aussi l'opacité des personnages, leur ascendance obscure. « Je voudrais bien savoir (...) pourquoi il ne fait point jour la nuit », demande encore Lubin. Or justement, il fait jour dans la nuit des courtisanes. Environnés d'obscurité, confrontés à des êtres obscurs, ils baignent, eux, en pleine lumière. La fête a commencé au crépuscule, elle se terminera à l'aube. On a donc voulu donner à la célébration (comme à la plupart des festi-

vités du premier Versailles¹¹) un cadre nocturne, qui lui aussi porte sens.

La nuit appartient au même registre symbolique que le nord, les monstres, la nature sauvage que nous avons déjà rencontrés – un univers sombre et provocant, troublant et irrationnel, qui échappe à la puissance d'Apollon. Tout se passe comme si la fête, dans l'espace où elle évolue comme dans le temps où elle se déploie, cherchait à relever le défi des forces brutes et les suscitait, les intégrait à son programme pour mieux les affronter et les maîtriser. Félibien n'insiste pas sans raison sur l'obscurité ambiante : il veut marquer la victoire de « toutes ces lumières qui faisaient le plus beau jour du monde » (79). Plutôt que contempler l'étendue incontestée de son règne dans la clarté du jour, le Roi-soleil opte, héroïquement, pour la confrontation et la conquête. S'il parvient à éclairer la nuit, alors le parc sera comme l'empire d'Alexandre, où le soleil ne se couche jamais. C'est bien ce qui se produit. Au fur et à mesure que le temps passe et que la compagnie avance, les bosquets et le palais, inondés de lumière, surgissent de l'ombre. La dernière surprise de la fête survient quand un immense feu d'artifice embrase le ciel et éclaire l'espace entier. Le long de la grande allée, des fusées « formaient comme une palissade de feu (...), remplissaient l'air de mille clartés plus brillantes que les étoiles » (88). Sur le passage du cortège, des torches, des candélabres, des flambeaux s'allument, des vases crachent des flammes. Les statues, sur la façade du château, « étaient de diverses couleurs, mais si brillantes et si belles que l'on ne pouvait dire si c'était différents métaux allumés ou des pierres de plusieurs couleurs qui fussent éclairées par un artifice inconnu » (87). Il a suffi que le roi mette au travail une armée de pyrotechniciens pour que la traversée de la nuit s'inverse en une triomphale victoire sur les puissances de l'ombre.

L'embrasement du parc paraît d'autant plus merveilleux que les feux jaillissent à la surface de l'eau, comme si les lois de la physique étaient magiquement suspendues : « Le grand bassin d'eau (...) paraissait une mer de flamme et de lumière, dans laquelle une infinité de feux plus rouges et plus vifs sem-

¹¹ Ainsi pour *Les Plaisirs de l'Île enchantée* de 1664 et pour *Les Divertissements de Versailles* de 1674.

blaient se jouer au milieu d'une clarté plus blanche et plus claire » (88). Dans sa description du feu d'artifice, peut-être inspirée du mystère alchimique, Félibien revient longuement sur cette prodigieuse union des contraires : « Mille feux sortaient du milieu de l'eau. (...) Mille fusées qui s'élevaient en l'air paraissaient comme des jets d'eau enflammés ; et l'eau qui bouillonnait de toutes parts ressemblait à des flots de feu et à des flammes agitées » (89). Des hyperboles et des oxymores, un chiasme qui place les éléments en positions interchangeables, deux verbes (*paraître, ressembler*) qui instaurent entre les opposés une relation d'équivalence, et voilà le monde renversé de cette extravagante soirée qui s'anime sous la plume du chroniqueur passé poète. Si intense est la solidarité du liquide et de l'igné qu'ils paraissent se confondre : « Ces deux éléments étaient si étroitement mêlés ensemble qu'il était impossible de les distinguer » (89).

Dans ce montage saturé de souvenirs mythologiques, le brassage des éléments ne peut pas ne pas renvoyer à l'image traditionnelle du chaos primitif. A l'aube de la vie, racontent Hésiode et Ovide, la masse de matière indifférenciée remplissait confusément tout l'espace ; c'était un mélange informe, une matrice où reposaient les germes encore indistincts des êtres et des choses. Tout se passe comme si la fête mimait le retour du monde à ce creuset originel. On feint d'effacer l'ordre acquis, on abolit provisoirement les distinctions et la hiérarchie établies, comme pour recommencer la création, ou du moins en revivre le déroulement. La pertinence du modèle est d'autant plus vraisemblable que, par delà la fusion de l'eau et du feu, la terre, avec ses rochers inondés ou enflammés, l'air, saturé d'écume et traversé de flammes, participent du brouillage général. Au sein du chaos, disent encore les mythographes, les éléments, plongés dans le désordre, se font la guerre. Or la vigueur des eaux jaillissantes et le surgissement des flammes, lorsqu'ils croisent leurs effets, inspirent précisément à Félibien la même métaphore : le spectacle, dit-il, imprime dans l'esprit « une belle image de ce que l'eau et le feu peuvent faire quand ils se rencontrent ensemble et qu'ils se font la guerre » (90). Les détonations du feu d'artifice, le bruit des fusées, les éclairs et la fumée, tout cela rappelle sans doute aux militaires les champs de bataille, théâtre de leurs prouesses, mais évoque

aussi les soulèvements et les convulsions de la matière indompée, dans le magma primitif.

Encore cette guerre est-elle, selon la tradition, un affrontement fécond. Car le chaos est comme un ventre où germent les semences des choses à venir. Ovide désigne dans l'accouplement de l'eau et du feu l'origine de la vie : « Lorsque l'humidité et la chaleur se sont combinées l'une avec l'autre, elles conçoivent ; c'est de ces deux principes que naissent tous les êtres ; quoique le feu soit l'ennemi de l'eau, un rayonnement humide engendre toutes choses et la concorde dans la discordie convient à la reproduction » (*Métamorphoses*, I, 430-433)¹². Grâce à l'intervention d'Amour, souvent donné pour la plus ancienne et la plus puissante des divinités, les éléments cessent de se combattre pour s'unir et de leur mariage naissent toutes les espèces vivantes. La paix et l'harmonie qui succèdent à la guerre marquent le passage du chaos au cosmos et, en même temps que l'éclosion des forces vitales, l'avènement de l'ordre et de la beauté. L'accord des opposés – *discordia concors, concordia discors* – met fin à l'anarchie des premiers âges.

Dans le parc de Versailles qui offre la scène, pendant la fête de 1668 qui fournit l'action, un grand drame cosmogonique se joue donc, placé sous la direction de Louis XIV. Le roi qui préside au mariage des éléments et à l'apparition des premiers êtres répète – et s'approprie – le geste du démiurge qui façonne la matière et impose un ordre à l'univers. Donner à voir les noces du feu et de l'eau, montrer comment de la terre humide s'élèvent des rochers, des bois, des corps hybrides, c'est mettre en scène le geste d'un créateur qui imprime aux êtres et aux choses l'empreinte de sa volonté. Félibien parle de magie : « Il était presque impossible de ne se pas persuader que ce ne fût un enchantement tant il y paraissait de choses qu'on croirait ne se pouvoir faire que par magie. » (61). Derrière la métaphore du thaumaturge se profile, combiné de sources antiques et bibliques, le mythe de la création.

Avec le *fiat* de la Genèse, pourtant, une différence importante. Alors que Yahvé donne immédiatement aux choses et

¹² Cité d'après Ovide, *Les Métamorphoses*, trad. Georges Lafaye, Paris, Les Belles Lettres, t. 1, 1985.

aux êtres leur forme définitive et parfaite, le Roi-soleil s'engage, lui, dans une création continue. Une fois le site choisi et l'impulsion donnée, au début des années 1660, le parc sera, du moins dans les deux décennies qui nous intéressent ici, un chantier en constante transformation. Louis ne se repose pas ; il améliore, il agrandit, il substitue, il travaille sur le jardin, en grandeur réelle, comme l'architecte qui, sur sa maquette, déplace ses modules, travaille ses équilibres et remodèle son espace. Félibien, dans son récit de la fête de 1668, de même que les autres témoins de ces années expérimentales, ne cesse de s'étonner des changements qui, incessamment, renouvellent le décor. Les édifices, éphémères, apparaissent et disparaissent, soit qu'on les regrette et les remplace, comme la Grotte de Thétis, démolie moins de vingt ans après sa construction pour faire place à la chapelle du château, soit qu'on érige du provisoire pour une occasion particulière, comme les pavillons, les salons, les théâtres mêmes qui, ayant servi une fois, sont démantelés. Des salles dressées dans la verdure pour la fête de 1668, aucune ne restera. Les bosquets eux aussi se transforment, comme ceux du parterre nord, qui, la plupart, ont la vie courte. Les statues, de leur côté, sont souvent déplacées – celles du Bassin de Latone par exemple, disposées d'abord sur un plan horizontal, puis montées en pyramide. Le Versailles des années 1660 à 1680 est un système flexible et métamorphique dont les artisans tâtonnent, expérimentent, à la recherche d'une perfection toujours différée. Le fixe, le durable, l'éternel s'imposeront plus tard, lorsque la cour s'installera, que le palais, massif, se déploiera et que le roi vieillissant perdra son énergie novatrice.

Louis crée, recrée et impose à ses travailleurs une cadence infernale. Toujours pressé, il ne supporte aucun retard dans la réalisation de ses projets. Son impatience est légendaire, et Félibien s'en fait l'écho :

Une des choses que l'on doit beaucoup considérer dans les fêtes et les divertissements dont le roi régle sa cour est la promptitude qui accompagne leur magnificence ; car ses ordres sont exécutés avec tant de diligence (...) qu'il n'y a personne qui ne croie que tout s'y fait par miracle tant on est surpris de voir en un moment, et sans qu'on s'en aperçoive, des théâtres élevés, des bocages ornés et enrichis de fontaines et de figures, des collations dressées

et mille autres choses qui semblent ne pouvoir se faire qu'avec un long temps et dans l'embarras d'un nombre infini d'ouvriers. (109-110)¹³

Le roi ordonne, et la chose a lieu. Il ne tolère ni résistance ni obstacle, et plus une entreprise est difficile, comme d'amener l'eau sur le site de Versailles, plus il exige des résultats immédiats. Cesser d'agir, de transformer, d'améliorer, ce serait compromettre l'image du monarque demiurge. Autant que les artisans du parc, les artistes sont d'ailleurs sur la brèche : dès qu'ils reçoivent une commande, poètes, musiciens, comédiens doivent, sans tarder, pourvoir aux réjouissances. On sait que Molière, quand il prépare un spectacle pour la cour, travaille dans la hâte, écrivant une pièce, préparant sa troupe en un temps record. Il raconte dans *L'Impromptu de Versailles* comment son équipe doit obéir « promptement » aux ordres du roi. Courir d'une création à l'autre, participer à l'effervescence générale, c'était, pour lui comme pour tous ceux qui cherchaient la protection royale, la meilleure manière d'entrer dans l'exubérante dynamique de Versailles.

*

Pourquoi cette remontée aux origines, ce parcours régressif vers le geste créateur et les convulsions de la nature primitive ? Je voudrais esquisser, pour conclure, quelques tentatives d'explication, plurielles et ouvertes. Les signes qui composent le langage de la fête de 1668 et, par delà, l'iconographie du parc, ne se réduisent pas à un code unique. Certains peuvent revêtir une acception simple, identifiable à la lumière du contexte historique : ils se donnent à lire comme une allégorie aisément déchiffable. D'autres fonctionnent comme symboles polysémiques et coïncident avec des archétypes qui hantent, depuis des millénaires, la mémoire occidentale (ou relèvent, si l'on préfère, de l'inconscient collectif) ; on se limitera pour ceux-ci à quelques hypothèses herméneutiques, qui n'en épuisent pas les résonances.

Le pharaonique chantier de Versailles témoigne, aux yeux

¹³ Il s'agit ici de la fête de 1674, mais la remarque est formulée en termes généraux.

du monde, d'une immense ambition : le roi qui, d'un marécage, fait surgir une telle merveille se présente, comme le dit plusieurs fois Félibien, en magicien. Il est le démiurge par qui tout arrive, le dieu qui impose son ordre à l'univers et, du chaos, fait sortir le cosmos. Il rivalise aussi avec le Dieu de la Genèse qui, par le seul effet de sa parole, donne naissance à ce « petit monde qui sans avoir l'étenduë du grand en a toutes les beautés et toutes les merveilles »¹⁴. Ainsi perçu, le parc moderne reproduit le jardin par excellence, l'Eden primitif, jadis gagné sur le tohu-bohu. Qu'elles relèvent de la cosmogonie classique ou de la tradition biblique, les références à la création et aux premiers soubresauts de la vie, dans le programme de la fête comme à travers les jardins, ne se contentent pas d'évoquer le matin du monde, elles y prennent part.

Mais le paradis n'est pas donné, il se conquiert de haute lutte par la force, la volonté et le courage. Autant ou plus qu'un dieu en majesté, le roi se représente comme un héros qui brave les puissances de l'ombre et terrasse les monstres. Le combat victorieux avec le dragon, la faillite du géant, la domestication des bêtes sauvages se donnent alors à lire comme allégories politiques. Les concepteurs du parc ont mandat de rappeler que l'ordre louis-quatorzien a été durement conquis sur l'anarchie et la rébellion. L'identification du serpent Python comme figure de la Fronde est attestée, on l'a dit. Qu'on y reconnaisse une allusion aussi précise, qu'on y voie l'image d'autres adversaires – les protestants à l'intérieur, les armées espagnoles ou hollandaises à l'extérieur –, ce sont toujours des barbares que le roi, par sa vaillance, tient en échec. Le tableau de leur défaite commémore des victoires passées, mais préfigure aussi le sort réservé aux ennemis du futur. Façonnant une image de l'avenir tel qu'on le souhaite, la représentation revêt une dimension quasi magique.

La clé historique et la lecture circonstancielle qu'elle propose sont pertinentes, mais elles n'épuisent pas les significations possibles de la fable de Versailles. Car le duel des forces du Bien contre celles du Mal transcende l'actualité et met en scène un drame permanent : l'épreuve de l'humanité confron-

tée à la résurgence de la violence primitive. Depuis la Renaissance, la société de cour a déployé d'immenses efforts pour domestiquer les conduites ; forgeant et imposant les règles rigoureuses de la civilité, elle a donné à l'homme du monde les moyens de contrôler ses instincts, de dompter ses passions et son agressivité naturelle – ou du moins de les masquer. Mais elle sait bien que le garde-fou de la politesse est fragile et que sous le vernis de la civilisation gît la bête sauvage, prête à se réveiller. Laissé à lui-même, l'homme est un loup pour l'homme : c'est la leçon de Hobbes, de La Fontaine. Sous les simagrées de la courtoisie règnent, à peine camouflés, l'égoïsme et l'amour-propre : c'est la leçon de La Rochefoucauld et de maints autres moralistes de l'époque. Cette inquiétude trouve une confirmation dans le pessimisme de la théologie augustinienne, dont l'influence ne se confine pas alors aux seuls tenants du jansénisme. Quiconque prête l'oreille aux prédicateurs – c'est-à-dire pratiquement tout le monde – entend dire sur tous les tons que la nature humaine est déchue et qu'ayant succombé à la tentation, elle est livrée aux désirs coupables, exposée en permanence aux assauts du Diable. La vie du chrétien est une lutte incessante contre le péché, un combat contre l'animal sans foi ni loi qui sommeille en nous. La scénographie de Versailles, avec ses tableaux de la sauvagerie primitive, pourrait illustrer aussi ce grand drame métaphysique.

L'étonnant est que le programme de la fête, pas plus que la symbolique du parc, ne cherche à voiler ni atténuer le spectacle des forces adverses. Ce que les bienséances tentent ailleurs de camoufler compose au contraire un trajet de signes bien visibles – sinon un fil d'Ariane, du moins une série d'indices cohérents. Loin d'esquiver le nord, la nuit, le règne de la barbarie, on les parcourt longuement. Comme Apollon, le dieu aux multiples visages qui descend dans les ténèbres et affronte les monstres, le roi brille d'autant plus qu'il traverse l'ombre et ne fléchit devant aucune menace.

Il est vrai que ce jeu n'est pas dangereux et que l'horreur, à la fois présente et absente, ne compromet pas l'éclat de la fête ni n'altère la splendeur du parc. Deux médiations interviennent, qui non seulement coupent court à tout effet illusionniste, mais contribuent à désamorcer la menace.

Partout s'offrent au regard les prouesses de la technique

¹⁴ Charles Perrault, *Recueil de divers ouvrages en prose et en vers*, Paris, J.-B. Coignard, 1675, p. 3.

– performances des hydrauliciens et des ingénieurs, travaux herculéens des terrassiers et des jardiniers, qui mobilisent une part de l'attention et, plutôt que la peur, suscitent l'admiration. Au spectacle du primitif, ils joignent celui des derniers exploits de la modernité. S'ils contribuent à représenter une nature farouche et indomptée, ils annoncent aussi l'avènement d'une science et d'instruments qui permettront de dominer cette même nature et d'en exploiter les énergies pour le bénéfice de l'humanité. Jadis sauvages, les éléments, domptés, canalisés, transformés, sont assujettis à la volonté et à l'industrie des mécaniciens. En même temps que Versailles entraîne le visiteur dans un parcours régressif, il lui découvre une perspective de progrès et de maîtrise.

Tandis que les gens de métier opposent l'ingéniosité et le calcul, les forces de l'intellect, de la main et des machines aux forces aveugles, les artistes, de leur côté, substituent la beauté à la laideur, la forme à l'informe et, à l'évocation de la réalité brute, superposent la rigueur et la délicatesse de leur style. La re-présentation, partout sensible, crée la distance et transforme l'agent redoutable en objet de contemplation. Dès lors que le spectacle de la genèse n'est pas perçu comme vrai, au premier degré, mais saisi comme signe mémoriel et récit symbolique, la peur est neutralisée.

Dans le sanctuaire de l'élégance et de la modernité qu'est Versailles se joue une opération qui, ici encore, s'apparente à la magie et ressemble à un exorcisme. Les artisans du parc, qui réduisent les puissances menaçantes à des simulacres, les présentent comme des êtres de pierre et des produits de la mécanique, les désamorcent et en conjurent le maléfice. Plus que cela : montrant comment les forces potentiellement dangereuses sont jugulées ou terrassées, ils neutralisent la frayeur qu'elles inspirent. Dans un monde qui, investi par le Mal, a tôt fait de basculer dans l'anarchie, on se tourne vers l'art, dont les créations, parce qu'elles sont inoffensives, peuvent exercer une fonction apotropaïque et servir de parade à l'inquiétude, qu'elle soit politique ou métaphysique.

Ces quelques conjectures, inspirées par une promenade à Versailles une nuit de fête estivale, en 1668, pourraient servir à dégager une facette de l'art classique en général. Sous ses allures de rigueur ou de légèreté, de maîtrise et d'aisance, la littérature contemporaine du jeune Louis XIV – je pense à La

Fontaine, La Rochefoucauld, Racine – se confronte constamment à ce qui la menace ou la nie. Elle lutte avec de multiples démons – désordre, violence, passions, laideur... – et travaille, par le *logos*, par les ressources de la forme, à les exorciser. Elle place l'adversaire au cœur de l'œuvre, à la fois exhibé et apprivoisé, pour donner à voir le combat dont elle est le champ. L'un des premiers bosquets construits dans le parc de Versailles fut celui du Marais, on l'a dit : l'objet même que le roi et son équipe s'acharnent à surmonter – le marais, justement – est reproduit alors même qu'ils travaillent à l'éliminer, à la fois menaçant et maîtrisé, présent et absent, conjuré parce qu'esthétisé. J'y vois un bel emblème de l'art classique, voisinage de terreur et de style.