VERSAILLES
OU LA FIGURE DU ROI

Bibliothèque Albin Michel
Histoire

DU MÊME AUTEUR

Le Vicomte assailli : économie rurale, seigneurie et affrontements sociaux en Languedoc des montagnes (Velay, Vivarais, Gévaudan) aux XVIIe et XVIIIe siècles, préface de P. Goubert, Éd. de la Borne, 43 320 Saint-Vidal, 1988

Politique de la mémoire : commémorer la Révolution (dir. avec Ph. Dujardin et J. Davallon), Presses universitaires de Lyon, 1993

Lieux de pouvoir, Europe XVe-XXe siècles (dir. avec R. Costa Gomes), Fondation Calouste Gulbenkian, Lisbonne, 1998

Gérard Sabatier

VERSAILLES OU LA FIGURE DU ROI

Albin Michel

Ouvrage publié avec le concours
de la Société des Amis de Versailles
et de l'UFR Sciences humaines
Université Pierre Mendès France, Grenoble.

© Éditions Albin Michel, S.A., 1999
22, rue Huyghens 75014 Paris

ISBN : 2-226-10472-0
ISSN : 1158-6443

à Sylvie
pour Pauline et Amélie

Sommaire

1. Versailles et les historiens 9

APOLLON
RÉALITÉS ET FONCTIONS DE LA MYTHOLOGIE SOLAIRE À VERSAILLES

2. Le jardin, ou les énigmes supposées 47
3. Les appartements, ou le prince caché 100
4. L'escalier, ou le paradigme romain 146
5. La galerie, ou les enjeux d'un lieu 192

LOUIS
REPRÉSENTER LE PRINCE, FIGURER L'ÉTAT

6. Galerie, coupole, médaillier 243
7. Le roi de paix 290
8. Le roi de guerre 334
9. Politique de la galerie 398

VERSAILLES
L'IMPOSSIBLE FANTASME DE L'ABSOLUTISME

10. Manières de montrer, manières d'en user 433
11. Le sens perdu 480
12 Versailles au crépuscule des images symboliques 536

Annexes 583
Notes 601

Bibliographie 645
Crédits photographiques 667
Index des noms de personnes et de lieux 669
Index de la « mythistoire » : histoire et géographie antiques, mythologie, allégories 681
Table des plans, dessins, gravures et tableaux 688
Table des schémas 695
Table des matières 699

1

Versailles et les historiens

En octobre 1887, lorsque Pierre de Nolhac fut nommé attaché à la conservation du musée de Versailles, il eut le sentiment de partir pour l'exil. « Le Versailles [d'alors] était une ville infiniment noble, majestueuse et triste. Son château, où les foules ne venaient plus que pour le jeu des eaux, gardait dans le silence le reliquaire de ses souvenirs. » Quand il annonça son intention de « faire quelque triage », parmi l'amoncellement des toiles entassées dans les attiques du nord et du midi, voire « d'en présenter, sauver peut-être » quelques-unes, le conservateur Charles Gosselin lui répondit : « Pas de zèle, jeune homme ; écrivez des livres sur Versailles, si cela vous amuse, mais laissez en paix ce musée qui n'intéresse plus personne. » Nolhac avoue qu'il n'était d'ailleurs guère armé pour ce travail. « Mon ignorance de l'art français était extrême. Il n'y avait en ce temps-là aucun enseignement qui pût guider les étudiants, orienter leur esprit, mettre entre leurs mains les instruments de travail et leur ouvrir les sources de l'art national. Quand l'écolier de province rencontrait Le Brun, Mansart, Girardon dans une page de Voltaire, ces noms ne lui disaient rien [...] L'archéologie médiévale était seule enseignée à l'École des chartes, et ce fut un événement de voir la sculpture française mise à sa place et réhabilitée [...] dans les premières leçons de Courajod ; encore cet apôtre s'arrêtait-il au seuil du siècle de Louis XIV, qu'il avait en horreur et flétrissait du nom l'académisme. » L'Italie seule comptait pour la génération de Nolhac. « De fait, je m'intéressais peu aux sculpteurs de Versailles, qu'effaçaient pour moi par avance Michel-Ange et Donatello, et il me suffisait de savoir que les peintures de Le Brun étaient un modèle du style pompeux et conventionnel. [Rencontrant un jour Puvis de Chavannes] je lui avouais que je n'avais jamais levé les yeux vers le plafond de la Grande Galerie[1]. »

La peinture française du XVIIe siècle est depuis longtemps sortie de l'oubli, même si l'inventaire est loin d'en avoir été totalement achevé[2]. Portée par l'engouement pour le « baroque », elle est même devenue l'objet d'un phénomène de mode, comme en témoigne le succès des expositions. Quant à

Versailles, restauré, rénové (voire reconstitué), remeublé, et à son parc, qui va faire l'objet d'une replantation complète et retrouver son aspect d'origine[3], ils drainent « un flux touristique à l'échelle planétaire déplaçant des masses sans précédent[4] » : 3,2 millions de visiteurs pour les châteaux de Versailles et de Trianon, auxquels il faut ajouter 4 millions d'usagers et de visiteurs pour les jardins[5]. Les attentes et les « modes de consommation » sont certes divers. « Lorsqu'un chef d'État y est reçu, lorsque le Congrès du Parlement s'y réunit, est-ce bien le même Versailles que celui que parcourent au pas de course les touristes étrangers, que visitent les associations du troisième âge et les groupes scolaires, que goûtent les connaisseurs du décor et du mobilier, les amateurs de jardins et les passionnés de musique baroque, que hantent les nostalgiques de l'Ancien Régime, l'espace vert des familles qui cherchent l'air pur des jardins de Trianon, celui des sportifs du grand canal ou celui des randonneurs du grand parc[6] ? » Ce constat de J. P. Babelon, qui, le premier, dirigea l'administration unifiée du domaine et des châteaux de Versailles et de Trianon, n'est pas pour surprendre. Plus étonnant est celui que l'universitaire H. Himelfarb tire de son expérience des groupes accompagnés dans le château lui-même, celui d'une disparité des comportements, qui relève de tout autre chose que de l'hétérogénéité des niveaux de culture : admiration passéiste pour le monde enchanté de la société aristocratique de jadis, « nourrie de confiance en un idéal concours de toutes les classes et de tous les talents au sein d'une société paternelle et réglée » ; prévention agressive des enseignants, journalistes, cadres culturels, intellectuels « qui arrivent au château tout hérissés, sûrs d'y trouver un repaire de chouans, des circuits enrégimentés, et l'étalage cynique de trésors arrachés par la terreur aux forces vives du pays » ; archaïsme des romantiques attardés (le classicisme, voilà l'ennemi) auquel répondent les plus modernes pâmoisons « baroques », sans oublier les délires ésotériques d'un courant fort minoritaire mais fort constant.

Les raisons de tout cela ? La force des idées reçues (anciennes ou récentes) et l'ignorance de l'histoire, particulièrement de celle du château. Voilà qui est étrange. La demeure historique la plus célèbre de France, pour ne pas dire du monde, serait-elle une inconnue, malgré l'immense littérature dont elle a été, et continue à être, l'objet ? « Encore faudrait-il que les sciences historiques fissent leur devoir, et qu'au déferlement monotone de l'imaginaire, elles fussent là pour rappeler la richesse et la complexité du réel. Or, s'agissant de Versailles, il est permis d'en douter. » Et H. Himelfarb de dresser le constat des recherches (ou de l'absence de recherche) des spécialistes des disciplines concernées, pour conclure : « Rompons ce cercle où les historiens de l'art n'osent donner un Versailles parce que c'est l'affaire des conservateurs, où les conservateurs ne le peuvent, écartelés entre la technicité des restaurations et du catalogue et les rudiments des guides du visiteur, où les historiens se taisent faute de savoir où se prendre pour ne pas errer, et où les littéraires parlent sans savoir[7]. »

1. VERSAILLES INSTRUMENTALISÉ : LE MUSÉE HISTORIQUE DE LOUIS-PHILIPPE

Il faut revenir sur ces paradoxes. Et d'abord sur le silence des historiens. Il n'est pas uniquement affaire de division du travail scientifique, mais aussi (surtout ?) d'idéologie. Versailles, comme la Révolution française, n'est pas un objet froid. Sur lui, comme sur elle, se focalisent les passions françaises – car il s'agit bien d'une affaire française. Les spécialistes « étrangers », comme on verra, ont une approche plus distanciée, moins impliquée, non conditionnée par la prévention.

Versailles semblait être sorti du champ politique français après que la monarchie l'eut précipitamment quitté le 6 octobre 1789. Le Conventionnel Delacroix voulut bien « faire passer la charrue » sur la grande perspective du parc[8], mais les citoyens de Versailles arguèrent de leur patriotisme et de la nécessité pour la ville de conserver un monument qui lui assurait une solide rente touristique. Vidé[9], entretenu tant bien que mal, mais non saccagé, le château devint le siège de divers établissements d'utilité publique. En 1795, dans l'aile nord des ministres fut installée l'école centrale départementale. L'aile du midi reçut la bibliothèque municipale, que le Consulat transféra en 1799 dans l'ex-hôtel des Affaires étrangères pour loger à sa place deux milles invalides, qui commirent bien des déprédations. En 1797 fut créé un conservatoire des arts et des sciences. Au rez-de-chaussée de l'aile nord prit place un cabinet d'histoire naturelle.

À l'étage, ainsi que dans les grands appartements du corps central, fut créé le musée spécial de l'École française. Le Louvre, Muséum de la République, devait réunir un choix de chefs-d'œuvre représentatifs de l'art de tous les pays. Versailles lui envoya les tableaux des écoles étrangères du cabinet du roi, et reçut en échange toutes ses toiles françaises, qui furent exposées sous les plafonds peints conservés *in situ*. En 1804, Versailles redevint domaine de la couronne, impériale à présent. Les affectations décidées par la République furent supprimées. En 1807, on projeta d'y installer la résidence de l'Empereur, on y renonça pour des raisons financières, seul Trianon fut remeublé, mais on reprit le projet après le mariage autrichien et la naissance du roi de Rome. Les Bourbons restaurés pensèrent y retourner. On répara. Louis XVIII, avec le pavillon Dufour, donna de la symétrie à l'aile Gabriel, et on en resta là[10].

Les descriptions de Versailles à cette époque s'inscrivent dans la continuité des guides du XVIIIe siècle. En 1820 parut la *Nouvelle description de la ville, château et parcs de Versailles...*, quatre fois rééditée (1821, 1824, 1826 et 1832). Curieusement, elle était due à Louis Marie Prudhomme (1752-1830), libraire-éditeur, ardent révolutionnaire au temps où il publiait *Les révolutions de Paris*, hebdomadaire de juillet 1789 à février 1794, avant d'en dénoncer en 1797 les « erreurs, les fautes et les crimes », et qui s'était rabattu après 1804 sur le genre moins dangereux et toujours lucratif des guides tou-

ristiques. Sa *Nouvelle description... de Versailles* prenait place à côté de son *Miroir* ou *Voyage descriptif* (selon les éditions) *de l'ancien et du nouveau Paris.* Deux ans après Prudhomme, Régis Jean François Vaysse de Villiers (1767-1840) donna un *Tableau descriptif historique et pittoresque de la ville, du château et du parc de Versailles, compris les deux Trianons.* C'était l'édition isolée d'un volume de sa *Description routière, géographique, historique et pittoresque de la France.* Avocat rouergat, modéré pendant la Révolution, Vaysse s'installa à Paris après Thermidor comme inspecteur des Postes jusqu'en 1814. Retraité, il fut un polygraphe fécond, publiant des poèmes, des opuscules politiques et ses itinéraires géographiques de la France. Son *Versailles*, augmenté, fut réédité en 1827 et 1828, et complété en 1830 d'un volume de cent vingt-trois planches. Cultivé, il avait lu les anciennes descriptions, notamment celles de Piganiol, et il se targuait de rectifier les erreurs de ses prédécesseurs ou concurrents. Mais ni lui ni encore moins Prudhomme n'étaient historiens et leurs sèches descriptions ne sont que des inventaires.

C'est avec Louis-Philippe que Versailles, à nouveau dans la dotation de la couronne par la loi du 2 mars 1832, redevint un monument à connotation politique forte. Le projet et sa réalisation ont été parfaitement décrits dans le beau livre de Thomas W. Gaehtgens, *Versailles, de la résidence royale au musée historique* (1984). La monarchie, refondée en 1830 sur une base nouvelle, s'inscrivait symboliquement dans la continuité de la tradition louis-quatorzienne. Horace Vernet réalisa en 1846 un grand tableau montrant Louis-Philippe Ier avec ses cinq fils à cheval devant la grille du château de Versailles. La statue équestre de Louis XIV, que le roi venait de faire installer dans la cour, se voit à l'arrière-plan entre lui et son fils aîné[11]. Mais le château, dédié « à toutes les gloires de la France », devint un musée d'histoire où, dans un but pédagogique et hagiographique, furent rassemblés par milliers statues et portraits de tout ce que la France avait compté d'illustre depuis ses origines, tableaux de batailles et de monuments, œuvres originales issues des collections publiques ou privées, ou commandées par centaines à des artistes contemporains. Tout ce passé aboutissait à la monarchie de Juillet – fin de l'histoire au sens où l'entendait Guizot, inspirateur du musée. L'étage du corps central fut consacré au souvenir de l'ancienne monarchie, particulièrement de Louis XIV, et conserva ses appartements ; les pièces orientales étaient cependant dédiées aux années 1792, 1793 et à l'Empire. Dans les pièces du rez-de-chaussée furent accrochés les portraits des grands amiraux, connétables, maréchaux de France et guerriers célèbres. L'aile sud accueillit, dans ses treize salles du rez-de-chaussée, cent vingt-neuf tableaux illustrant la vie de Napoléon de 1796 à 1810, tandis que l'étage, occupé jadis par les appartements des princes, devenait la galerie des Batailles, commençant par *Tolbiac* et s'achevant par la salle de 1830. L'aile nord, entre la chapelle et l'opéra, comprenait les salles de l'histoire de France, des croisades, des marines (c'est-à-dire des batailles navales) et des événements modernes et contemporains. Les bustes et les statues en pied

des rois et des reines, des guerriers, des hommes de lettres, artistes et autres célébrités peuplaient les salles de peintures, les couloirs et les cours, comme celle des ministres à l'entrée, où seize statues colossales précédaient celle de Louis XIV.

Le musée fut inauguré le 10 juin 1837, et l'administration mit aussitôt à la disposition du public une *Notice des peintures et des sculptures du Palais de Versailles*, répertoire sommaire des portraits et sujets historiques, suivi d'un catalogue complet en cinq parties et 2266 pages (1837-1839)[12]. Charles Gavard (1794-1871), polytechnicien, ingénieur-géographe de 1813 à 1840, commença la même année la publication de ses *Galeries historiques de Versailles* (treize volumes de planches gravées entre 1837 et 1844) précédées d'une notice historique de 173 pages due à Jules Janin (1804-1874), homme de lettres et journaliste qui avait longuement rendu compte de l'inauguration du musée dans *Le Journal des débats*. Quelques années plus tard, en 1844, Théodore Burette (1804-1847), professeur d'histoire au collège Stanislas et auteur de manuels scolaires, ami intime de J. Janin, donna un *Musée de Versailles*, avec un texte historique, en trois volumes. Ces ouvrages ne s'intéressaient que peu au château. Il n'en va pas de même pour trois autres, avec lesquels commence ce qu'on pourrait appeler la « versaillologie ».

Jean Vatout (1792-1848), sous-préfet sous l'Empire et Louis XVIII, libéral, révoqué en 1820, s'était mis au service des Orléans en 1822 : il devint bibliothécaire de Louis-Philippe, rédigea des études sur sa famille, ses collections. Très lié au prince, puis au roi, il fut député sous la monarchie de Juillet, entra à l'Académie française en janvier 1848, suivit Louis-Philippe en exil et y mourut. Sa grande entreprise fut la publication d'une série d'études intitulées *Souvenirs historiques des résidences royales de France*. Parue en 1837, au moment de l'inauguration du musée, la première fut bien évidemment consacrée au palais de Versailles ; suivirent le Palais-Royal (1838), le château d'Eu (1839), les palais de Fontainebleau, de Saint-Cloud (1842), les châteaux d'Amboise et de Compiègne (1845 et 1848). Étaient encore prévus le Louvre, les Tuileries, l'Élysée, Neuilly, Meudon et Pau. Rompant avec les itinéraires de voyages et les descriptions-inventaires, Vatout créa un genre nouveau, promis à une longue postérité. Il s'en explique en tête de *Versailles*, dans sa dédicace à la reine : « Les grands travaux entrepris par le Roi pour conserver et embellir les Résidences Royales de France, m'ont inspiré la pensée de recueillir et de publier les Souvenirs qui s'y rattachent. Cette manière d'écrire l'histoire par les monuments, d'animer les lieux par les faits dont ils ont été les témoins, d'évoquer les principaux personnages sur la scène même où ils ont joué leurs rôles, m'a paru présenter un caractère nouveau d'intérêt et d'utilité. » Vatout associe donc une description généralement très sommaire des lieux avec l'évocation plus circonstanciée des scènes historiques qui s'y déroulèrent et les récits des vies des personnages ou des événements représentés en peinture ou en sculpture. Dussieux dit que « M. Vatout faisait faire ses livres par un M. de Saint-Esteben, qui

ne se donnait pas la peine de faire aucune recherche sérieuse[13]». Effectivement, l'ouvrage est peu fiable, souvent erroné, composé à partir des descriptions du XVIIe siècle et des mémorialistes. Il suit le cheminement habituel depuis les guides du XVIIIe siècle: corps central, aile sud puis aile nord, mais ne parle ni des jardins, ni de Trianon ou de Marly. Austère, le livre ne comprend ni plan, ni illustration.

Dans le même esprit parut deux ans plus tard, en 1839, *Versailles ancien et moderne*. L'auteur était d'un tout autre milieu. Alexandre de Laborde (1773-1842) avait eu pour père un banquier et négociant de Bayonne, créancier de l'État, marquis, fermier général qui fut guillotiné. Mis à l'abri en Autriche où il servit comme lieutenant de hussard entre 1790 et 1797, Laborde visita l'Europe, fut ensuite aide de camp et diplomate sous Napoléon, comte d'Empire en 1809, directeur des Ponts et Chaussées de la Seine en 1810. Député libéral sous la Restauration en 1822, il fit partie de l'état-major orléaniste qui installa Louis-Philippe sur le trône en 1830, et resta un intime du pouvoir. Fort cultivé, à l'Académie des inscriptions en 1813, à celle des sciences morales en 1832, il fut l'auteur de récits de voyages en Espagne, en Autriche, en Syrie et d'études sur les demeures historiques (*Description des nouveaux jardins de la France et de ses anciens châteaux*, 1803; *Les monuments de la France classés chronologiquement*, 1816-1826). Publié en 1839, trois ans avant sa mort, et réédité en 1841, *Versailles ancien et moderne*, somptueusement présenté, avec des illustrations sur presque chacune de ses 516 pages, est un mémorial, comme le château lui-même.

L'ouvrage commence par une pittoresque description de la route de Paris à Versailles; une notice historique rapide et d'intéressantes considérations sur la «peinture historique» et la «sculpture iconographique» en France, témoignent des réticences de l'époque envers l'art français du XVIIe siècle. «Il en fut ainsi [médiocrité de la peinture d'histoire] jusqu'au moment où Louis XIV conçut l'idée de faire représenter sur le plafond de la galerie de Versailles les actions principales de sa vie de 1661 à 1675, par Le Brun, qui s'était déjà fait connaître par les plus grands tableaux historiques connus, ceux des batailles d'Alexandre. Cet homme, d'un vaste génie, quoique manquant souvent de goût, sut comprendre et créer pour ce règne fastueux le véritable genre qui lui convenait, la peinture décorative jointe à la sculpture ornementale. Aux grandes et nobles compositions des batailles d'Alexandre, il joignit l'allégorie dont ses prédécesseurs avaient commencé à emprunter le prestige; il avait été en Italie à l'époque des Carrache, et il s'était malheureusement trop adonné à cette école éclectique qui se formait alors de toutes les autres, sauf de la supériorité de chacune d'elles, n'ayant ni le dessin de l'école romaine et toscane, ni le coloris vénitien, ni la grâce des peintures de Parme, sorte de genre ampoulé, blafard, souvent maniéré, toujours froid, conservant encore quelque vigueur dans ceux qui le créèrent, mais devant entraîner l'école dans une route funeste[14].» Laborde suit l'itinéraire de Vatout et son parti narratif: description rapide des lieux, longues évocations de la vie sous l'Ancien Régime – notamment un récit très exact de la

journée de Louis XIV (pp. 156-168) –, des événements historiques s'étant produits au château ou représentés sur les tableaux du musée, biographies ou séquences événementielles tournant à la leçon d'histoire de France. Les plafonds des grands appartements l'intéressent manifestement assez peu : ils ne sont jamais décrits d'une manière exhaustive. Un fort beau plan de situation, avec lettres et numéros de renvoi, figure bien à propos de la galerie (pp. 239-243), mais les dix-huit ovales sont simplement énumérés, et des grands tableaux seuls trois sont mentionnés et reproduits, pour leur réalisme. Ainsi l'*Ordre du roi d'attaquer en même temps quatre places de la Hollande* est-il commenté : « Ce tableau est moins allégorique et par cela même plus important que tous les autres. » Plus complet que Vatout, Laborde, après ne nous avoir rien épargné des tableaux de l'aile sud puis de l'aile nord, conclut par une description des jardins et des Trianon l'évocation des personnages qui les ont hantés et des événements dont ils ont été les témoins.

Le troisième ouvrage publié à l'occasion de l'inauguration du musée de Louis-Philippe est d'un genre tout différent. L'auteur en était Hippolyte Fortoul (1811-1856). Fils d'un avocat devenu maire de Digne puis secrétaire général de préfecture, il avait fait des études de droit ; s'intéressant aux lettres et à l'histoire de l'art, il fut un temps critique littéraire. En 1830, il affichait des opinions libérales, voire révolutionnaires et socialisantes. Après un voyage d'étude sur l'art en Allemagne, il devint professeur de littérature française à la faculté de Toulouse (1841-1846) puis recteur et doyen de la faculté des lettres à Aix. Entre-temps, ses opinions politiques avaient viré à droite. Député des Basses-Alpes en novembre 1848, il se rallia à Louis-Napoléon Bonarparte qui en fit son très autoritaire ministre de l'Instruction publique au lendemain du coup d'État. Il publia des études sur l'art, la peinture, les auteurs antiques, l'archéologie, l'histoire... En 1839, *Les fastes de Versailles*, qui connurent trois rééditions (1844, 1852 et 1858), étaient son premier livre, celui d'un jeune homme de vingt-huit ans, se voulant davantage historien que thuriféraire du régime. « Notre livre se distingue essentiellement de tous ceux dont la demeure de Louis XIV a été le sujet ; on a entrepris plusieurs publications pour faire connaître à la France et aux nations étrangères le luxe avec lequel elle a été restaurée de nos jours, et pour décrire tous les embellissements que l'art contemporain a ajoutés, dans son enceinte, aux travaux des artistes du dix-septième siècle. Nous avons eu un autre but. Dire quel fut le passé de ce palais, sans égal dans le monde entier [...] écrire l'histoire de ce monument et des événements qui s'y sont passés, tel a été notre désir. » Du mémorial de Louis-Philippe, dans ce projet, il n'était pas question. « Pendant les deux siècles que la monarchie française a été absolue, il ne s'est rien fait qui n'ait eu sa cause ou son retentissement à Versailles. Toute la politique moderne s'est agitée dans ce palais [...] Pendant un siècle, c'est à Versailles que la littérature française a rendu hommage ; pendant un autre siècle c'est contre Versailles qu'elle a décoché toutes ses flèches [...] L'art a créé tout exprès pour Versailles des écoles et des sys-

tèmes dont l'influence s'est fait sentir jusqu'à nos jours [...] C'est à Versailles qu'étaient l'oracle du ton et la règle des mœurs ; c'est de Versailles que la galanterie, le goût, la dévotion et la mode se répandaient sur Paris et sur tout le reste du royaume [...] L'histoire de Versailles c'est l'histoire de la civilisation pendant les deux derniers siècles ; ce château est un de ces points culminants du haut desquels la vue se perd dans des perspectives immenses [...] De Versailles, on découvre le mouvement des mœurs, des guerres, de la diplomatie, de la littérature, des arts et des pouvoirs qui ont agité l'Europe depuis deux cents ans. Se mettre au balcon de Versailles, c'est regarder le monde entier du haut du trône de Louis XIV[15]. »

Après cela, qui laisserait attendre quelque nouveau *Siècle de Louis XIV* à la Voltaire, on ne trouve qu'une histoire assez banale des événements et des personnages liés au château, avec une phase ascendante correspondant à la première partie du règne de Louis XIV, puis une phase descendante après 1685 et pendant tout le XVIIIe siècle, jalonnée par les scandales des maîtresses royales et par les manœuvres des jésuites. La description et l'histoire du château ne sont jamais envisagées en elles-mêmes, et les connaissances de Fortoul se bornent à l'énoncé de généralités. Quant à l'œuvre de Louis-Philippe, elle est jugée comme une incongruité : « Un prince, cherchant à donner un emploi à ces vastes appartements qui étaient restés déserts pendant plus de quarante ans, n'a rien trouvé de mieux à y faire que d'assembler les souvenirs de la nation où on n'avait encore vu que les images des rois. » La dimension politique et pédagogique du musée est ignorée. Le seul critère est d'ordre esthétique, et le jugement, négatif[16].

Trois chapitres des *Fastes* présentent cependant un certain intérêt. Au moment où la monarchie vient de se fixer à Versailles, Fortoul entreprend de dégager l'esprit des lieux. Deux ambassades, de Gênes et de Siam, ayant été reçues en 1685 et 1686, il imagine une sorte de compte rendu des deux délégations. L'ambassadeur de Siam explique dans une lettre à un « raja » de ses amis la signification du parc, dans lequel il avait été effectivement guidé pendant deux journées – jardin à clef, dont les groupes sculptés et les fontaines feraient allusion aux événements de la vie du roi et à ses amours. Le chapitre précédent est plus original. Fortoul compose un entretien fictif entre le doge et ses compagnons de retour dans leur patrie. « Savez-vous ce que j'ai vu à Versailles ? Ce palais, c'est toute la monarchie française. Regardez-le bien du côté de Paris ; sur cette façade qui est tournée vers le levant, j'ai lu les origines de la monarchie [...] Peu importait [à Louis XIV] que cette façade fut irrégulière ! Il y laissa même pousser d'autres éperons et en fit ainsi accroître le désordre, pour qu'elle fût mieux l'image du point où il avait pris la monarchie et du chaos qui existait avant lui. Mais sur la façade qui regarde le couchant et qui est tout entière son ouvrage, il voulut qu'on pût lire l'ordre qu'il avait établi en toutes choses [...] La chambre est au centre du palais ; le lit est au centre de la chambre ; en face du lit il y a une fenêtre ; en face de la fenêtre le soleil se lève tous les matins. Lorsque ce roi du ciel monte à l'horizon, ses premiers rayons sont pour le roi de la terre ;

les deux souverains s'éveillent ensemble et échangent un fraternel regard avant que d'abaisser leurs yeux sur le reste du monde [...] Vous voyez donc bien que tout a un sens dans ce palais mystique; que les révolutions peuvent détruire la monarchie de Louis XIV, mais non l'effacer; que, tant que Versailles sera debout et qu'il y aura un homme intelligent en France, on connaîtra les secrets ressorts de la royauté absolue... »

De l'architecture, le doge passe ensuite aux décors intérieurs. « Ne vous êtes-vous pas arrêtés dans les grands appartements pour voir comment Louis XIV s'est fait peindre sous le costume de tous les grands hommes de l'antiquité! [...] Faudra-t-il que vous ne remarquiez pas l'orgueil surhumain de ce roi [...] qui ne les considère plus que comme des ombres de lui-même? » Arrivant au bout des appartements: « Jusqu'à présent, vous avez vu le roi sous des traits empruntés, il va ôter son masque et paraître lui-même dans toute sa magnificence. Ainsi la Fable n'est qu'une introduction à la vérité, et l'histoire des grandes monarchies primitives ne sert que de vestibule à l'histoire de Louis XIV. » On arrive alors à la galerie des Glaces. « La nation [ici] n'est nulle part, le roi est partout. L'Allemagne, la Hollande, l'Espagne, Rome elle-même plient le genou dans les vingt-sept tableaux qui ornent le plein cintre de la galerie. Mais devant qui s'agenouillent-elles? est-ce devant la France? Non, c'est devant Louis XIV. Ce ne sont pas des rois qui se prosternent devant un roi, ce sont toutes les nations qui courbent la tête devant un homme. Ainsi Louis XIV, après avoir nié la nation, en est venu à nier la monarchie elle-même. Il n'y a plus ni peuple ni institution qui le gouverne; Louis XIV existe seul dans son royaume. Les Pyrénées sont ses pieds, les Alpes ses flancs; l'Océan mouille ses côtes, toute la nation est en lui; la monarchie s'est faite homme dans sa personne; elle subira donc les conséquences de son incarnation, et, à moins que Louis XIV ne soit immortel, il faudra que la monarchie périsse. »

Après ce crescendo dramatique vient la malédiction: « Avez-vous entendu les murmures qui sortaient de ces fosses où l'on tenait trente mille hommes enfermés au milieu des exhalaisons mortelles d'une fange corrompue? Avez-vous entendu le bruit funèbre produit par les chariots qui emportaient toutes les nuits les innombrables et secrètes victimes de la fantaisie d'un homme? N'avez-vous pas songé que dans les gouffres d'où l'on tirait ces amas de terre fétide on jetait le sang et l'or du royaume? [...] Si vous avez vu l'orgueil de Louis XIV, n'avez-vous pas vu la détresse du peuple? Grand roi, c'est un instinct raisonnable qui vous a fait bâtir votre palais dans la solitude, et ce n'est que hors de la vue du monde que vous pouvez réaliser les orgueilleuses chimères de votre esprit. Enveloppez-vous de votre manteau de murailles et de forêts, et tirez-le bien sur vous, pour que les bruits du dehors n'arrivent pas jusqu'à votre oreille [...] Car si la voix du peuple pouvait monter jusqu'à vous, elle vous dirait que pour être le plus grand des rois il faut être le plus injuste des hommes, et que les rayons de votre gloire consument la nation au lieu de l'éclairer[17]. »

Il n'y a là rien qui soit propre à Fortoul: celui-ci ne fait que reprendre des

considérations, dont certaines remontent au temps même de Louis XIV. Mais le livre leur offre un relais, et une formulation parfois pathétique. Il exprime les fantasmes et les imaginaires contradictoires des Français sur Versailles, mythifiant et mystifiant, subsistant parfois jusqu'à aujourd'hui, et qui ont pu influencer, ne serait-ce qu'implicitement, la recherche historique elle-même. C'est d'abord l'affirmation du caractère exceptionnel de Versailles, rassemblement de toutes les gloires de la France, voire creuset de l'histoire européenne, paradigme du goût et de la civilisation. Manifestation d'un chauvinisme national qui trouvait encore à s'exprimer en 1953 dans le film de Sacha Guitry: *Si Versailles m'était conté*, et dont le regrettable avatar scientifique fut le splendide isolement et l'absence de perspectives comparatistes, qui caractérisaient, il y a peu encore, les études sur Versailles. C'est ensuite le concept de « palais mystique », qui sous-entend un programme volontariste et un esprit de système de la part des réalisateurs de Versailles, méconnaissant l'historique des lieux, leur chronologie, leur évolution (ainsi, au moment de l'ambassade des Génois, en 1685, la chambre du roi n'occupait pas la place centrale, qu'elle n'aura qu'en 1701, et sans intention symbolique). La quête « mystique » dans les jardins ou dans le château de Versailles débouchera sur bien des aberrations. Quant à la lecture au second degré des peintures des plafonds, si elle témoigne de la connaissance des intentions allégoriques révélées dans les descriptions du XVIIe siècle, ou même d'intuitions intéressantes sur l'« incarnation » de la monarchie par Louis XIV, sa grille interprétative reste de nature biographique et psychologique (l'orgueil du roi). Enfin, l'anathème jeté sur le palais maudit, bâti sur les dépouilles et par le sang du peuple – versus satanique du phare de la civilisation –, s'il remonte à la légende noire forgée par les huguenots persécutés et leurs hôtes hollandais, allemands ou anglais, et entretenue par Saint-Simon, Voltaire et Diderot, il sera sans cesse repris au XIXe siècle, voire au XXe, par la tradition républicaine.

2. VERSAILLES DÉPOLITISÉ: L'OPÉRATION JOUIN-NOLHAC

La monarchie de Juillet ne fut pas la fin de l'histoire. À peine plus de dix ans après son inauguration, le musée de Versailles cessa d'être l'instrument de légitimation du régime, devenu républicain puis, bientôt, impérial. Cela le mit en porte-à-faux et le priva de la sollicitude officielle. Le Second Empire ne se rappela l'existence des galeries historiques que pour y étaler les grandes images de ses victoires en Crimée et en Italie. Eudore Soulié, conservateur de 1850 à 1876, établit le répertoire de l'ensemble des productions artistiques entassées dans les salles du château. En 1854 et 1855, il publiait sa *Notice du palais impérial de Versailles*, en deux volumes, réédi-

tée en trois volumes en 1859, 1860 et 1861[18], améliorée et complétée surtout en ce qui concerne l'historique du palais.

Brutalement, Versailles fut rattrapé par l'histoire. « Le drame de 1871 reste ineffaçable, brûlant dans la mémoire collective, et les colonnes envoyées reprendre Paris, les procès expéditifs de la Grande Écurie où siège le conseil de guerre, les agonies de fédérés dans l'Orangerie, les fusillades de Satory, tout cela a formé un amalgame indissociable avec les entrevues entre Thiers, puis Jules Favre et Bismarck, avec les préliminaires de paix si vite signés (26 février), sans doute même avec la proclamation du Reich dans la galerie (18 janvier) et, plus tard, avec la République des ducs et le séjour semi-clandestin du comte de Chambord en quête de restauration (1873). Qui sait même si le choix de Trianon pour le procès de Bazaine la même année, ou du tribunal de la ville pour celui de Zola en 1898 n'ont pas encore creusé la plaie et renforcé les équations établies entre Versailles et trahison nationale, Versailles et réaction féroce? [...] Cette circulation dialectique de la mémoire aide à comprendre la charge passionnelle et contradictoire qui continue à s'attacher à Versailles, la prudence et les ruses qu'ont déployées tous les régimes dans leur usage du palais, l'impuissance de ses historiens à substituer son histoire réelle à son histoire imaginaire dans les représentations collectives[19]. » Le château retrouva la fonction politique qu'il avait perdue depuis les journées d'octobre 1789. Le 10 mars 1871, Thiers proposa à l'Assemblée qui siégeait au grand théâtre de Bordeaux de venir s'installer dans l'opéra de Versailles. Les Chambres et les ministères envahirent le palais[20]. Les administrations, puis la Présidence en 1874, regagnèrent Paris. Le Sénat resta dans l'opéra et ses services dans l'aile nord. On édifia dans la cour de Monsieur en 1875 un hémicycle pour les députés, et leurs services occupèrent l'aile sud. En 1879, les Chambres partirent à leur tour mais conservent leurs locaux à Versailles[21]. Le musée en fut complètement désorganisé. Il récupéra en partie ses salles, mais pas ses visiteurs. « Le public en avait perdu le goût, du moins celui que n'attirait plus la peinture militaire, qui paraissait le remplir tout entier. On n'y voyait que les zouaves d'Horace Vernet et les Napoléon de la galerie des Batailles. Les grandes toiles du Second Empire [...] ne parlaient plus aux cœurs français accablés par le désastre de Sedan. Et Versailles pâtissait d'un dédain explicable, sinon justifié par les circonstances du temps[22]. » Avant même cette désaffection, la conception purement militaire de l'histoire nationale que présentait le musée avait été critiquée. « Dans ce prétendu panorama de notre histoire, rien n'est plus absent que le peuple », avait-on pu dire. Et Renan s'était exclamé : « Où est donc la place de l'esprit ? Où est donc la galerie des saints, la galerie des philosophes, la galerie des poètes, la galerie des savants, la galerie des penseurs[23] ? »

C'est dans ce contexte plutôt déprimé que parut en 1881 *Le château de Versailles, histoire et description.* C'était encore un livre de fin de vie, ou du moins de fin de carrière. Louis Dussieux (1815-1894) avait eu une jeunesse un peu bohème, fréquentant les milieux littéraires et artistiques, avant de

devenir en 1842 répétiteur d'histoire à l'école militaire de Saint-Cyr jusqu'en 1869. Fixé à Versailles, il fut un auteur prolixe, publiant des manuels d'histoire et de géographie, des études d'histoire militaire (la guerre de 1870, le siège de Belfort, l'armée en France, les généraux de Louis XIII, de Louis XIV, les marins de Louis XIV), des biographies (Sully, Richelieu, Colbert), une histoire de France en quatre volumes, une généalogie de la maison de Bourbon. Il avait aussi édité avec Eudore Soulié les *Mémoires* de Luynes en dix-sept volumes, le *Journal* de Dangeau en dix-neuf volumes, et avec Ph. de Chennevières, P. Mantz et A. de Montaiglon les *Mémoires inédits sur la vie et les ouvrages des membres de l'Académie royale de peinture et de sculpture conservés à l'École des beaux-arts.* Son *Versailles* publié chez le libraire-éditeur versaillais L. Bernard, réédité en 1885, est une somme en deux volumes de 512 et 472 pages, dix gravures et vingt-deux plans hors-texte. Dans sa préface, Dussieux se présente comme une sorte d'exécuteur testamentaire de son ami E. Soulié, écrivant à sa place le livre qu'il avait préparé et que la mort l'empêcha de faire. Il indique ses sources : les mémoires de Dangeau, Saint-Simon, Luynes, d'Argenson, Barbier, la collection des États de France, *La Gazette de France*, *Le Mercure galant*, *Le Mercure de France*, les gravures de la chalcographie, les volumes de gravures et de dessins du cabinet des Estampes, les peintures du musée de Versailles. Son but est double. « Présenter, dans une suite de tableaux écrits par les contemporains eux-mêmes, la vie réelle des hôtes illustres du château [...] Faire connaître de nouveaux noms d'artistes qui méritaient d'être tirés de l'oubli. » Dussieux utilise le fichier topographique du bibliothécaire de la ville, Le Roi, qui avait dépouillé tous les journaux et mémoires traitant du château. Aussi son gros livre est-il, plus qu'une étude des lieux, une compilation de fiches, ou plus exactement d'extraits de mémoires ou de descriptions de contemporains. Les deux tiers sont consacrés au château, notamment aux appartements sous Louis XIV, Louis XV et Louis XVI. Les quatre autres parties, plus rapides, concernent les dépendances (grand commun, écuries, vénerie), le jardin, le parc et le potager, les maisons royales (ménagerie, Clagny, Trianon, Marly) et la ville.

Versailles cependant ne pouvait en rester là. L'enjeu dépassait la simple fonction de mémorial des gloires politiques et militaires de la France, assignée par la monarchie de Juillet et le Second Empire, ou de la vie quotidienne de l'ancienne cour, compilée par Dussieux. Cinquante ans après l'inauguration de 1837, Versailles et Le Brun, dont la destinée se confondait avec celle de son œuvre essentielle, furent l'objet d'une double opération, visant à les réintégrer dans ce qu'on n'appelait pas encore le patrimoine national et à les rendre « consommables » par les nouvelles forces socio-politiques qui investissaient la IIIe République.

Le bicentenaire de la mort du Premier Peintre vit paraître à l'Imprimerie nationale, « imprimé en vertu de la décision présidentielle du 29 février 1888 approuvant l'avis du comité des impressions gratuites », la somme

monumentale – un in-folio de 818 pages – d'Henry Jouin, « lauréat de l'Institut, Académie française et Académie des beaux-arts » : *Charles Le Brun et les Arts sous Louis XIV. Le Premier Peintre, sa vie, son œuvre, ses écrits, ses contemporains, son influence, d'après le manuscrit de Nivelon et de nombreuses pièces inédites.* C'était une publication officielle, envoyée par le ministère de l'Instruction publique en dépôt de l'État dans les grandes bibliothèques publiques, municipales, universitaires et celles des musées. Henry Jouin (1841-1911) était archiviste à la commission de l'Inventaire général des richesses de la France depuis 1874 et devint, en 1891, secrétaire de l'École nationale des beaux-arts. On lui devait déjà un *David d'Angers* (1878) en deux volumes, un *Antoine Coysevox* (1883), une étude sur les *Maîtres contemporains* et une *Esthétique du sculpteur.* Il donna ensuite *Les chefs d'œuvre : peinture, sculpture, architecture* en cinq volumes (1895-1899) et *Jean Goujon* (1906). Cette production situe la préoccupation de Jouin : promouvoir les artistes et leurs réalisations, isolées en tant que « chefs d'œuvre » de toute fonction autre que culturelle, et constitutives d'une série organisée pour la délectation de l'élite éclectique de la République bourgeoise. Dans le cas de Le Brun, Jouin dut mener de front deux opérations. Il fallait reconstituer une carrière et une œuvre dont les facettes étaient multiples. La citation de Poussin mise en exergue : « Je n'ai rien négligé » convient à l'artiste comme à son biographe. Jouin a lu tous les mémorialistes, à commencer par Nivelon, les conférences et les traités de Le Brun, beaucoup de correspondances et d'actes notariés ; il a procédé à l'inventaire exhaustif des décors, tableaux, tapisseries et de la masse énorme des dessins mis sous séquestre à la mort du Premier Peintre et conservés au Louvre. L'ouvrage comprend quatre sections : vie du maître (pp. 3-366) ; écrits (pp. 367-424) ; œuvres (pp. 425-649), pièces justificatives (pp. 651-744). Il demeure un monument d'érudition positiviste.

L'autre opération répondait à la nécessité de vaincre l'obstacle, d'ordre idéologique, que mettait à la reconnaissance de Le Brun sa fonction de Premier Peintre du roi. La position était inconfortable. Jouin devait réhabiliter l'artiste officiel tout en condamnant l'art au service de la politique. Il commença par disculper l'institution. En ce temps où le mythe romantique de l'indépendance de l'artiste demeurait un dogme, il présenta habilement l'Académie royale de peinture et sculpture dirigée par Le Brun comme la libératrice des artistes face à la tyrannie des jurandes. De même qu'il justifiait un enseignement « académique » qui avait établi les bases d'un art français et que continuait à dispenser l'École nationale des beaux-arts[24]. Reconnaissant la prévention qui s'attachait à Le Brun à cause de sa fonction (« l'analyse patiente et libre de l'œuvre d'un peintre "officiel", bien peu songent à l'entreprendre »), il n'hésitait pas à en prendre le contre-pied : « Nous venons d'écrire un mot que beaucoup de lecteurs estimeront synonyme d'une grave accusation. Nous qualifions Le Brun de peintre officiel ! Un artiste de nos jours a dit avec justesse : que de froideur n'a-t-on pas pour l'art officiel ! Et cependant n'est-il pas le plus élevé, celui qui écrit l'histoire, et

qui sert à la glorification de la patrie[25]!» Habile plaidoyer. Comment la IIIe République aurait-elle pu récuser Le Brun, elle qui faisait de l'art officiel un si grand usage dans les palais nationaux, les bâtiments publics ou municipaux, empruntant sans complexe à ce qui avait constitué le grand décor au temps des monarchies? Mais il faut distinguer entre l'art officiel, commandes passées à des artistes par ailleurs indépendants, et la domestication de l'artiste par le pouvoir, qui ne peut être que pernicieuse. «Ne perdons pas de vue ce point essentiel: si Le Brun avait pu s'affranchir des hautes fonctions dont il s'acquitta trente ans auprès du Roi, ces trente ans, il les eût certainement consacrés à l'art avec la fécondité d'un puissant esprit, libre d'entraves [...] Des pages émues, réfléchies, originales, comparables peut-être à celles que Nicolas Poussin rapportait de ses promenades solitaires à travers la campagne de Rome, des compositions de choix que l'artiste ne doit qu'à l'inspiration et au loisir seraient sans doute nombreuses dans l'œuvre de Le Brun. Le peintre lui-même autorise cette conjecture. Ne l'avons-nous pas vu s'affliger, au déclin de sa vie, des devoirs accablants, de la servitude dorée qui, pendant trop longtemps, l'avaient soustrait à l'art tel qu'il eût souhaité de le pratiquer? Dégager l'histoire du maître de ce dur conflit qui a privé Le Brun du meilleur de son génie, alors que les apparences laissent supposer qu'il doit tout à son rang, au poste officiel qu'il occupa, n'était-ce pas rendre justice à sa mémoire[26]?» Ainsi Le Brun n'a-t-il pas été grand parce que Premier Peintre. C'est, au contraire, de l'avoir été qui l'a empêché d'être plus grand encore. De même Jouin retranche-t-il de la peinture de Le Brun tout ce qui est peinture parlante et correspond à sa mission de mise en figure du discours monarchique, pour ne considérer que le critère esthétique alors reconnu: sa capacité à émouvoir. «L'attrait d'une toile mythologique est tout entier dans le talent du peintre à combiner ses groupes, à dessiner ses personnages, à les vêtir de couleur et de lumière. Quant à la pensée, quant au drame exprimés par des créatures fictives, on cherche sans doute à les pénétrer, mais on ne parvient pas à en être ému [...] En un mot, la fiction distrait, elle ne fait jamais frissonner[27].»

Ainsi fut conduite l'opération Le Brun par la IIIe République: revalorisation de l'artiste, et même de l'art officiel quand il est au service de la patrie; déploration de l'art assujetti à la politique, *a fortiori* à un monarque. Le Brun pouvait être lavé du péché de tyrannie envers les artistes, de flagornerie envers le roi et, moyennant retranchements et reconstructions, être récupéré pour le panthéon des artistes nationaux.

La «réintégration» de Versailles fut l'œuvre magistrale de Pierre de Nolhac (1859-1936). Elle fut menée sur deux fronts: la redéfinition du musée, l'histoire du château. Historien d'art et homme de lettres, formé comme les générations d'alors dans le culte exclusif de la Renaissance et notamment de l'Italie, à l'École française de Rome en 1882, c'est par hasard en 1887, alors qu'il postulait au cabinet des Estampes de la Bibliothèque nationale, qu'il

devint attaché à la conservation du musée de Versailles. Il y resta plus de trente ans. Conservateur en 1892, il quitta le château en 1920. En 1906, Alphonse Bertrand, président de l'Association artistique et littéraire de Versailles fondée en 1889, secrétaire-rédacteur au Sénat et dont les avis étaient écoutés par les rapporteurs du budget des Beaux-Arts[28], présentait, dans *Versailles, ce qu'il fut, ce qu'il est, ce qu'il devrait être*, les propositions suivantes : « Le musée national institué par Louis-Philippe subsisterait dans son ensemble ; il serait augmenté de galeries nouvelles consacrées aux hommes et aux événements d'hier et d'aujourd'hui [...] À ce musée historique, et comme son naturel complément, on adjoindrait deux musées nouveaux : le musée d'art décoratif du dix-septième et du dix-huitième siècle et le musée des tapisseries des mêmes époques [...] À ces installations, mais en dehors, afin de ne rien faire perdre aux appartements du château de leur royal aspect et de les montrer, le plus possible, tels qu'ils étaient habités, on pourrait, particulièrement dans l'aile affectée à la Chambre des députés, ajouter des collections de gravures originales ou empruntées à la chalcographie, de médailles, de reproductions d'ouvrages, d'objets, de documents de toutes sortes, relatifs au Versailles d'avant la Révolution [...] S'il élargissait son programme ou, plus exactement, s'il reprenait, complété et développé, celui de son fondateur, Versailles [suivant aussi les exemples du Louvre et du Luxembourg] deviendrait un musée général de l'art, sous toutes ses formes[29]. » Face à ce programme attrape-tout, qui n'aurait fait que renforcer le château dans son statut de dépôt, Nolhac trancha radicalement. Loin de le considérer comme un cénotaphe, il fit de Versailles un élément constitutif de cette identité nationale que travaillait à formuler un pays meurtri par la défaite de 1870. « Après des années d'un mépris et d'un dénigrement sans mesure, Versailles s'est relevé magnifiquement dans l'imagination nationale [...] De ce retour du goût public, il y a sans doute deux causes principales, dont l'une reste tout entière de sentiment, et l'autre d'ordre intellectuel. » La première était l'« évocation des anciennes splendeurs » et l'autre, la découverte d'un « art français ». « On se fait aujourd'hui seulement une idée juste de la place qu'occupe dans l'histoire cet ensemble d'une unité si nette et d'une étendue si imposante qu'on peut appeler l'art de Versailles. Longtemps on a pu lui reprocher sa symétrie, son manque d'imprévu et sa pompeuse froideur. Mais ce qu'on prenait pour d'insupportables défauts a changé de nom, en même temps que se déplaçait le point de vue. On y reconnaît à présent [...] toutes les qualités de l'équilibre, de la mesure et de la noblesse. Il est permis évidemment de leur en préférer d'autres ; mais il se trouve qu'elles correspondent aux caractères essentiels de l'art français. » Cette promotion s'était bâtie sur une éviction nommément désignée. « La création de Versailles a contribué pour une grande part à ce prodigieux développement de l'art français, qui prit la place prépondérante jusqu'alors départie à l'art italien. » Enfin, Versailles n'était plus entaché de son péché originel. « La pensée d'orgueil royal qui a fait élever Versailles n'altère plus notre jugement devant l'œuvre forte et complète que nous lui devons. » La

connotation strictement monarchiste est dépassée. Versailles devient l'expression de la nation tout entière, et la IIIe République peut légitimement s'en emparer et le célébrer.

Dans cette perspective, l'intervention de Louis-Philippe, même si Nolhac reconnaît du bout des lèvres qu'elle a sauvé Versailles de la ruine, ne peut qu'être déplorée pour sa brutalité sacrilège: «Que de profanations furent commises! que de vandalismes inutiles s'accomplirent, que de sacrifices inintelligents de l'art ancien à des appropriations parfois malheureuses!» La conduite à tenir est donc claire.« Versailles a cessé d'exister, en tant qu'œuvre d'art vivante, à partir de 1789. Tout ce qui est antérieur à cette date, sans avoir subi l'outrage des restaurations, garde un charme particulier et demande un respect que les parties modernes ne méritent point. Celles-ci peuvent être reprises et rectifiées sans scrupules.» Car l'objectif est clairement fixé: «Le château, ses jardins et les Trianons forment un musée d'art décoratif unique au monde. Voilà ce qu'il faut, avant tout, mettre en lumière[30].» Et c'est avec une sorte de jubilation que Nolhac relate avec quelle allégresse dévastatrice le jeune «conservateur» se mit à l'œuvre. «En moins d'une année, l'œuvre iconographique de Louis-Philippe était détruite, ses dispositions décoratives rendues inutilisables, et je pouvais être assuré que, dans les parties qui venaient d'être attaquées, rien ne serait jamais reconstitué de ce passé. Tel est le but, comme chacun sait, que doivent atteindre dès le premier jour, les organisateurs de révolution[31].»

En même temps, Nolhac entreprit d'écrire l'histoire positive et méthodique du château. Il publia le résultat de ses recherches dans des périodiques savants, *La Gazette des beaux-arts*, *La Revue de l'histoire de Versailles et de Seine-et-Oise*, trimestrielle, éditée à partir de 1899 par la Société des sciences morales, lettres et arts de Seine-et-Oise. Il écrivit de nombreux livres, les reprenant, les complétant. De 1925 à 1930, le libraire-éditeur Louis Conard réunit, en une collection d'ensemble sous le titre *Versailles et la cour de France*, dix volumes publiés entre 1890 et 1910: *La création de Versailles* (1901), *Versailles résidence de Louis XIV* (1911), *Versailles au XVIIIe siècle* (1899), *Louis XV et Marie Leckzinska* (1900), *Madame de Pompadour et la politique* (1903), *Marie-Antoinette dauphine* (1896), *La reine Marie-Antoinette* (1890), *Trianon* (1899) et enfin *L'art à Versailles*. Nolhac est en outre l'auteur de recueils de poésie, d'études sur les peintres français du XVIIIe siècle, sur les humanistes en France et en Italie, et de livres de souvenirs, dont on retiendra particulièrement celui paru en 1937, l'année qui suivit sa mort: *La résurrection de Versailles. Souvenirs d'un conservateur, 1887-1920*. Il avait été reçu à l'Académie française en 1922. En 1911, dans une préface à la *Création de Versailles*, il s'est expliqué sur son entreprise. «L'auteur a essayé, pour la première fois, de constituer l'histoire du château de Versailles d'après les véritables sources. C'est pour les avoir ignorées ou méconnues qu'on a mis en circulation tant d'erreurs et jeté la confusion des lieux, des noms et des dates dans les souvenirs de l'ancien Versailles.» Les buts demeurent traditionnels: «Replacer dans leur cadre véritable les

grandes figures d'autrefois [...] afin de suivre la vie publique et privée des souverains et de se représenter avec exactitude les scènes du passé [...] Tout en s'appliquant à fixer la topographie de Versailles à ses divers moments, établir la part des artistes qui ont travaillé au grand décor et faire rendre justice à des maîtres oubliés.» La nouveauté était dans la documentation. Nolhac utilisa systématiquement les archives: celles de l'administration des Bâtiments du roi, comptes (édités pour la période de Louis XIV par Jules Guiffrey de 1881 à 1901), mémoires, plans, devis, correspondance aux Archives nationales; la correspondance générale de Colbert à la Bibliothèque nationale, complétant les *Lettres et Instructions* éditées par Pierre Clément (1861-1868), les minutes de Louvois aux archives de la guerre, les registres des ordres du roi. Il eut aussi recours à la documentation graphique sous toutes ses formes: plans et dessins du cabinet des Estampes de la Bibliothèque nationale et du Louvre, peintures et gravures. Et enfin, naturellement, il utilisa les descriptions anciennes, gazettes, relations et mémoires.

Nolhac n'accordait que peu de considération à ceux qui avaient écrit sur Versailles avant lui, si ce n'est à Eudore Soulié, son «docte et respecté prédécesseur». «Des livres de Vatout ou d'Alexandre de Laborde à celui de Dussieux, le progrès de l'information était plus apparent que réel; si le nombre des renseignements offerts au public avait augmenté depuis les historiographes officiels de Louis-Philippe, le nombre des erreurs s'était accru dans une proportion au moins égale[32].» Il a la dent particulièrement dure pour Dussieux, «professeur de géographie à Saint-Cyr, auteur d'un atlas estimé et de compilations utiles, ce brave homme avait cru aisé d'improviser en un an ou deux un gros travail sur le château. Un éditeur dévoué de la ville en avait fait deux volumes ornés de gravures et de plans où rien ne manquait, sauf la méthode et l'exactitude. J'en ai voulu longtemps au bon père Dussieux pour avoir usurpé ma confiance et jeté mon travail sur tant de fausses pistes. Il est mort à temps pour ne pas souffrir de voir démasquer sur tous les points son érudition trop facile[33].» Ce qui n'empêcha pas Dussieux d'avoir un successeur en la personne d'Émilien Cazes, inspecteur général de l'Instruction publique, auteur de manuels scolaires pour l'enseignement primaire, qui publia en 1910, toujours chez le même éditeur Bernard, *Le château de Versailles et ses dépendances, l'histoire et l'art.* L'ouvrage de 735 pages avec 31 gravures et 19 plans hors texte se présentait comme une nouvelle version de celui, épuisé, de Dussieux, dont il prenait la défense: «C'était la première étude sérieuse qui paraissait sur un tel sujet [...] L'ouvrage de Dussieux, fruit d'une préparation longue et méthodique, a obtenu un succès mérité; il est demeuré, suivant l'expression d'un historien de Versailles des mieux avertis, la première histoire critique du château[34].») Mais comme chez son prédécesseur, on trouve surtout dans le livre de Cazes une évocation historique, l'étude des lieux, même rectifiée grâce aux travaux de Nolhac, se bornant à une simple topographie.

Nolhac fit avec Versailles ce que Jouin avait fait avec Le Brun. Le lien avec le politique fut dénoué – doublement, ici. Le musée perdit la fonction péda-

gogique et légitimante que lui avait conférée Louis-Philippe. La fonction proclamative des décors louis-quatorziens ne fut pas prise en compte («ces abondantes pages d'allusions et de symboles dont on se lasserait vite après en avoir goûté l'ingéniosité[35]»). Seule la fonction esthétique fut retenue: «Le château, ses jardins et les Trianons forment un Musée d'art décoratif unique au monde.» La voie était désormais tracée: sauvegarder et entretenir, réparer, partout où c'était possible les «dégâts» causés par Louis-Philippe, rendre à Versailles son visage royal en y disposant un décor d'époque (meubles, tapisseries, tableaux, vases...) ou reconstitué (tentures, rideaux, luminaires...), et y faire revenir si possible ce que la Révolution avait dispersé. En 1907 fut fondée la Société des amis de Versailles, qui se donna pour but d'apporter à l'État son concours pour la sauvegarde et l'entretien du domaine et l'accroissement de ses richesses artistiques.

3. VERSAILLES, DOMAINE DE L'HISTOIRE DE L'ART

En 1911 parut chez Hachette la monumentale *Histoire de France illustrée, depuis les origines jusqu'à la Révolution,* en neuf tomes et dix-huit volumes, dirigée par Ernest Lavisse. Les auteurs étaient tous professeurs d'université, éminents représentants de l'école méthodique. Lavisse (1842-1922), professeur à la Sorbonne en 1888, directeur de l'École normale supérieure de 1904 à 1919, au Conseil supérieur de l'instruction publique, à l'Académie française en 1892, était en même temps l'historien officiel de la IIIe République et, par ses responsabilités au ministère comme par ses fonctions de directeur de collections de l'enseignement primaire à l'université, l'instituteur de la nation[36]. Dans l'*Histoire de France,* il s'était réservé d'écrire le règne de Louis XIV. Au livre VII: Le gouvernement de l'intelligence, chapitre III: Les arts, il traite de Versailles. D'emblée, le ton est donné: «Louis XIV aimait les bâtiments, les jardins, et les arts qui servent à les orner [...] Jamais, probablement, il ne sentit un plaisir d'artiste à regarder une statue, un tableau ou un monument. Les arts étaient pour lui une manifestation de sa richesse et de sa puissance. Il les fit travailler tous ensemble à composer le décor vaste et superbe de sa vie. Colbert n'avait pas non plus une sensibilité d'artiste. Comme son maître, il demandait aux arts d'étonner les hommes et de porter jusqu'aux temps les plus reculés la gloire du nom et du règne.» La fonction de l'art est d'«orner». Qu'il y eût autre chose n'est pas envisagé. Louis XIV et Colbert ne sont pas connaisseurs mais utilisateurs. La connotation de nature psychologique, évidemment dévalorisante, est établie entre rayonnement artistique et orgueil royal. Le Brun n'est guère prisé. Jouin, cité en note, n'a manifestement pas convaincu. «Le Brun n'est pas un bon peintre. Il s'appliqua fort à ses Batailles d'Alexandre dont il crut faire un chef-d'œuvre. [...Son dessin] n'a ni la cor-

rection ni l'élégance du beau dessin comme le prescrivait l'Académie [...] Les figures nobles elles-mêmes portent une lourdeur [...] Sa couleur est très médiocre [...] Ces grands tableaux ont l'air d'avoir été composés avec une indifférence sereine. Cette indifférence gagne l'âme du spectateur.» Et d'assigner rudement sa place à l'artiste: «Le Roi et Colbert voulaient un grand décor du règne; Le Brun fut le grand décorateur.» Puget est plus apprécié de Lavisse, car plus indépendant, plus réaliste, plus «peuple»: «Sa nature et la liberté de son éducation lui ont donné un réalisme vigoureux. Ses femmes sont des femmes du peuple; ses cariatides et son Milon, des portefaix de Marseille et de Toulon.» Mais il gâte son génie en cessant d'être français: «Sa peinture a des reliefs de sculpture et le style de la médiocre école des Carrache... Il est déclamateur à la façon d'Italie.» Car Lavisse affecte un gros bon sens gaulois, et réprouve l'artifice. Ainsi, à propos des artistes de cour: «Ces artistes intellectuels, plus intellectuels qu'artistes, voulaient, au moyen du pinceau ou de l'ébauchoir, exprimer des idées par un dessin toujours noble. Et les préceptes leur donnaient jusqu'aux gestes de toutes les émotions, les doigts écartés, les bouches entrouvertes, les yeux révulsés, tout un convenu d'aspect théâtral.» Ainsi, à propos du Louvre de Perrault: «L'édifice n'a pas de toit; il s'achève en terrasse plate bordée d'une balustrade. La rupture est complète avec la nature et avec le sens commun. Une terrasse est naturelle aux pays où la chaleur des jours fait aimer dans la fraîcheur des nuits la contemplation des étoiles. Chez nous, on vit le jour, et la nuit l'on dort.»

Après ces prémices, on appréhende d'en venir à Versailles. Cinq pages, neutres, en font l'historique (pp. 143-148). Puis, c'est l'évocation plutôt désinvolte des décors. Dans les appartements «les plafonds sont réservés aux Dieux qui se promènent dans des chars ou sur des nuages, manœuvrant l'arc, le trident ou la foudre». De la voûte de la galerie des Glaces sont énumérées, dans le désordre, et sans relever la hiérarchie des tailles, quelques scènes en vrac, puisqu'il ne s'agit que de décor, où PLUS OUTRE, la devise impériale sur les colonnes d'Hercule, est devenu «le *Nec plus ultra* de Charles Quint». Peu importe, d'ailleurs, puisque Lavisse, catégorique, poursuit: «Probablement Louis XIV ne savait guère la mythologie; certainement, il ne la comprenait guère. Mais il y sentait une apothéose, il respirait dans cette atmosphère divine et vivait son propre mythe.» Viennent les extérieurs. La terrasse fut d'abord pompeuse. On y plaça le parterre d'eau, «exemple d'allégorie subtile et confuse [à la] décoration pédantesque». Des jardins Lavisse ne ressent que la «monotonie», n'appréciant que «la liberté de leur allure laissée aux grands arbres», soit un avatar du XIXe siècle en contradiction avec la création de Le Nôtre. Ces jardins étaient le lieu des caprices du roi. Il «aimait les fleurs et les eaux. Il les aimait à sa façon. La petite fleur ordinaire ne lui disait pas grand-chose.» Il lui en fallait de coûteuses, et en quantité, «changées du jour au lendemain, même du matin au soir». Quant aux eaux, c'étaient celles de la machine de Marly, avec ses quatorze roues hydrauliques et ses deux cent vingt-trois pompes. Les jardins

étaient surtout le lieu des fêtes. Celles de 1664, 1668 et 1674, datant donc du début du règne, sont largement décrites à la fin du chapitre, de telle sorte qu'en elles semble résider le tout de Versailles.

La conclusion tirée par Lavisse est du plus grand intérêt. « Le roi était satisfait. Il avait composé sa vie juste comme il la voulait. Il fut, en fin de compte, dans la simplicité du fond des choses, un homme qui eut le moyen de vivre comme il lui convenait, et qui en usa. Le spectacle d'êtres ainsi gâtés par la fortune, très rare, est très curieux. Pour Louis XIV, Versailles est la scène où il le faut regarder. C'est là que sa nature se révéla tout entière. Il n'y trouva pas seulement des satisfactions d'orgueil. Cet homme était un esthète. » Lavisse, fils d'un boutiquier, marchand de « nouveautés » à Nouvion-en-Thiérache, ne voit, « en fin de compte », dans Louis XIV qu'un bourgeois qui a réussi. Le cadre conceptuel est celui, strict, de l'individu. Le mobile de l'action relève uniquement du psychologique (orgueil, esthétique, jouissance). Et Versailles tout entier n'est perçu que comme le caprice d'un seul. Cette vision réductrice débouche sur la malédiction déjà proférée par Fortoul et dont Lavisse semble s'être directement inspiré : le coût financier, humain et politique catastrophique. Lavisse conteste les chiffres donnés par Guiffrey dans les comptes des Bâtiments du roi. Il reprend les assertions de Saint-Simon et de Madame de Sévigné sur la fièvre sortie des terres remuées qui tua des hommes par milliers, sur la mortalité prodigieuse des ouvriers dont on emporte toutes les nuits des charrettes pleines de morts. « Mais la passion pour Versailles coûta plus cher encore que des millions de livres ou des milliers d'existences. L'établissement en cet endroit fut une retraite hors de la vie réelle dans la vie factice d'un château de féerie et d'une ville décrétée par des lettres patentes [...] L'établissement à Versailles fut plus considérable et de suites plus graves que n'importe quelle guerre de Louis XIV et même que toutes ses guerres ensemble. »

Ces jugements de Lavisse furent d'un grand poids. On les retrouve, simplifiés et systématisés, dans ses manuels pour l'enseignement primaire, qui connurent une immense diffusion. Dans le cours élémentaire, *Le Petit Lavisse*, publié pour la première fois en 1884 et dont la version définitive date de 1912, le chapitre sur le règne de Louis XIV est divisé en sept paragraphes. Les trois premiers sont consacrés au roi : comment était Louis XIV ; les cérémonies ; une fête à Versailles où une gravure montre « le roi offrant des fruits aux dames » avec en fond une partie de la façade occidentale du château et un feu d'artifice. Après le roi dépensier, au centre même du chapitre, « le grand travailleur Colbert », avec une gravure montrant le ministre « se frottant les mains en arrivant à sa table de travail ». Les trois derniers paragraphes ont pour objet une révolte sous Louis XIV, les protestants aux galères, et la mort du roi. « À ce moment-là, Louis XIV se souvient que son peuple a souffert par sa faute. Il regrette d'avoir fait trop souvent la guerre, et dépensé trop d'argent en construisant des châteaux et en donnant des fêtes. » Chez Lavisse, la vision de Versailles est uniquement négative. Elle le demeurera chez les instituteurs de la République, qui façonneront durable-

ment l'imaginaire national. Plus tard, le travail pédagogique de Nolhac portant ses fruits, Versailles sera l'objet d'un double traitement : récupération et célébration en tant que chef-d'œuvre de l'art français, éviction et exécration en tant que caprice du prince. Cette vision sera partagée par les maîtres de l'enseignement catholique, déplorant que par sa politique de faste, Louis XIV ait creusé un fossé entre le peuple et la monarchie. Ainsi prit naissance le durable comportement schizophrénique caractéristique des Français envers Versailles. Dédoublement que l'on va retrouver, formulé différemment, chez les historiens. Lavisse, et avec lui les historiens positivistes, ont ancré cette idée que Versailles relevait du privé du prince, de la satisfaction de ses « goûts d'esthète ». Tout entier enfermé dans cette sphère de la vie privée, Versailles en tant que tel n'est pas objet d'histoire. Par contre, en tant qu'œuvre d'art, il relève de la compétence des conservateurs, et de l'histoire de l'art, cette science « auxiliaire » de l'histoire. Dans la division du travail qui s'opère alors, les historiens l'abandonnent aux « spécialistes ». Et c'est dans ce cadre strict que progressera désormais sa connaissance.

Dans le sillage de P. de Nolhac, ses collaborateurs ou successeurs à la conservation du château donnèrent au grand public des livres souvent élégants, abondamment illustrés, pas toujours très originaux. D'une abondante production on retiendra ceux de A. Pératé : *Le musée national de Versailles. Description du château et de ses collections* (en collaboration avec P. de Nolhac), 1896 ; *Versailles, le château, les jardins, les Trianons, le musée, la ville*, 1904, 6e éd. 1927 ; de G. Brière : *Le château de Versailles, architecture et décoration*, 1910 ; de Ch. Maurichéau-Beaupré, conservateur de 1939 à 1953, *Le château de Versailles et ses jardins*, 1924 ; *Versailles, l'histoire et l'art, guide officiel*, 1949 ; de G. Van der Kemp, conservateur de 1953 à 1980, *Versailles*, 1973, 1977... Tout autre fut, en 1961, le *Versailles* de P. Verlet. L'auteur (1908-1987) était depuis 1945 conservateur en chef du département des objets d'art du musée du Louvre, spécialiste des meubles du XVIIIe siècle et tout particulièrement du mobilier royal français. En 1953, il avait proposé un plan de remeublement de Versailles selon les critères les plus rigoureux. Son livre de 798 pages est un monument d'érudition encore insurpassé sur le château de Versailles et les Trianon, l'historique des lieux, l'évolution de la topographie, la décoration intérieure et l'ameublement, la société qui les occupa, la vie qu'y menèrent les personnes royales, les courtisans, le personnel, le public. Par contre, P. Verlet s'intéresse moins aux jardins, et s'arrête aux journées d'octobre 1789, où cesse l'existence du Versailles royal. Les conditions éditoriales, d'autre part, ont imposé des contraintes regrettables. Le livre fut publié sans notes ni références, sans illustrations, sans bibliographie et ne comprend que vingt-huit plans dans le texte, mais se termine, il est vrai, par un index topographique des plus détaillés.

Après la découverte des fonds français par P. de Nolhac et ses émules, celle des fonds suédois du Nationalmuseum de Stockholm avait relancé les

études versaillaises. Les architectes ou surintendants des bâtiments de la couronne de Suède aux XVIIe-XVIIIe siècles, Nicodème Tessin le jeune, son fils Carl Gustav, Daniel Cronström, Carl Hårleman, Carl Johan Cronstedt réalisèrent ou purent acquérir lors de leurs séjours en France un nombre considérable de dessins concernant l'architecture, les arts décoratifs ou le mobilier. Les collections Tessin-Hårleman et Cronstedt comprennent 19000 documents, dont 2000 concernent directement Versailles. Leur étude fut entreprise dans les années vingt par R. Josephson. Avec P. Francastel, il publia en 1926, dans la *Revue d'histoire de Versailles*, la relation de la visite de Nicodème Tessin en 1687 à Marly, Versailles, Clagny, Rueil et Saint-Cloud. En 1930, parut *L'architecte de Charles XII, Nicodème Tessin, à la cour de Louis XIV*. À partir des plans de Stockholm, l'historien d'art américain Fiske Kimball donnait en 1940 et 1952 des études fondamentales sur la genèse de la grande galerie et l'escalier des Ambassadeurs; en 1943, dans *The Creation of the Rococo*, il précisait l'architecture intérieure de Versailles et du grand Trianon. En 1950, 221 planches, pour la plupart de la main de Claude III Audran, furent présentées à Paris à la Bibliothèque nationale, avec un catalogue dû à R.A. Weigert et C.D. Moselius. L'année suivante 300 dessins concernant Versailles et les châteaux de France furent exposés à Versailles. En 1960, A. Laprade consacrait un gros livre, en bonne part documenté à partir du fonds suédois, à François d'Orbay, l'architecte qui fait la liaison entre Le Vau et Hardouin-Mansart. En 1964, la correspondance entre Tessin et Cronström était publiée par R.A. Weigert et C. Hernmarck sous le titre *L'art en France et en Suède 1693-1718*. Enfin, des dessins de Nationalmuseum étaient largement mis à contribution dans la publication monumentale de A. et J. Marie, *Versailles au temps de Louis XIV: Naissance de Versailles*, 1968, 2 vol.[37]; *Mansart à Versailles*, 1972, 2 vol.; *Mansart et Robert de Cotte*, 1976; que compléta en 1984 *Versailles au temps de Louis XV, 1715-1745*. Ces ouvrages consistent essentiellement en reproduction de documents: plans, dessins et estampes, descriptions d'époque, comptes des Bâtiments du roi, journal du garde-meuble, mémoires. On peut leur reprocher des erreurs d'interprétation, l'absence de références[38]. Ils restent une base indispensable pour la connaissance de Versailles. Dans les années 1960 et 1970, les historiens d'art allemands M. Petzet, J. Langner, W. Prinz consacrèrent des études très érudites à l'architecture et aux décors français du XVIIe siècle, où figurent en bonne place certains ensembles versaillais (chapelle, galerie).

Pendant l'été 1963 se produisit à Versailles l'événement de l'exposition *Charles Le Brun, 1619-1690, peintre et dessinateur*. C'était le moment où l'on entreprenait, sous l'impulsion d'André Malraux, ministre des Affaires culturelles, la réhabilitation d'une peinture française du XVIIe siècle toujours largement méconnue. Pendant l'été 1960 avait eu lieu l'exposition *Poussin* au Louvre; trois ans plus tard, c'était au tour de Le Brun à Versailles. Certes, il y avait eu trois quarts de siècle auparavant le livre de Jouin. Mais justement c'était un livre, et son exhumation était celle de documents d'archives.

Restait à montrer les œuvres. Ce fut l'ambition de l'exposition de 1963. Ambition limitée : il ne s'agissait pas d'évoquer de manière exhaustive toutes les activités de Le Brun mais, laissant de côté son action aux Gobelins et à l'Académie, de montrer l'artiste. Ce qui était déjà beaucoup, comme l'exprimait d'entrée de jeu J. Thuillier dans sa préface au catalogue. « Le Brun demeure, dans l'histoire de la peinture, un grand nom : il n'est plus un grand peintre. On ne peut, sans lui tirer quelque révérence, évoquer les grandes heures de Vaux, Versailles ou de Marly, les débuts de l'Académie royale ou des Gobelins ; mais on ne regarde plus ses tableaux. Celui que des juges sévères placèrent jadis au rang de Poussin, à courte distance de Raphaël ou du Corrège, compte moins pour notre temps que tel primitif ou tel auteur de natures mortes. Nul livre ne lui a été consacré depuis cinquante ans ; les reproductions en couleur de ses œuvres se comptent sur la main ; et à une dizaine près ses toiles ont partout quitté les cimaises des musées. » À l'origine de cette défaveur, le discrédit du peintre. « Les générations qui se plurent à Watteau, Pater ou Boucher trouvaient ces œuvres ternes et froides ; les romantiques, et plus encore les réalistes, virent dans le fondateur de l'Académie l'incarnation de l'Académisme [...] Quant à notre siècle, il a décrété Le Brun rhéteur ennuyeux, et n'est pas près d'en démordre. » Mais à l'origine de ce discrédit, n'y a-t-il pas l'ignorance de l'œuvre ? Beaucoup ont disparu. Encore faut-il montrer ce qui reste. « Que sont donc ces toiles qui méritèrent une telle renommée ? Osons poser la question : le Premier Peintre de Louis XIV fut-il *aussi* un grand peintre ? » Cinquante tableaux et cent vingt-huit dessins furent présentés, avec un catalogue dû à J. Thuillier pour les premiers et à J. Montagu pour les seconds, une préface, des éléments biographiques et une bibliographie classée par années de 1646 à 1963, par J. Thuillier toujours. Dans les années qui suivirent, les peintres de Versailles continuèrent à faire l'objet d'importantes publications, dont la problématique cependant concernait davantage l'histoire de la peinture que la création versaillaise elle-même. Ce fut en 1965 *Roger de Piles et les débats sur le coloris au siècle de Louis XIV*, de B. Teyssèdre, suivi en 1967 d'un essai iconoclaste : *L'art français au siècle de Louis XIV*, et en 1974 de *Jean Jouvenet, 1644-1717, et la peinture d'histoire à Paris* de A. Schnapper, qui avait déjà donné en 1967 une étude sur les *Tableaux pour le Trianon de marbre, 1688-1714*.

Dans le domaine de la sculpture, P. Francastel avait ouvert la voie avec, en 1928, un *Girardon*, suivi en 1930 du premier travail d'envergure sur le sujet : *La sculpture de Versailles. Essai sur les origines et l'évolution du goût français classique*. En 1963, Ch. Pinatel, dans *Les statues antiques des jardins de Versailles*, montrait l'ambition de Louis XIV de rivaliser avec les grands collectionneurs italiens. Des monographies d'artistes commencèrent à dresser le panorama de l'école de sculpture française, dont la production fut systématiquement inventoriée par F. Souchal, dans les trois volumes de ses *French Sculptors of the 17th and 18th Centuries. The Reign of Louis XIV* (Oxford, 1977, 1981, 1985). Concernant davantage Versailles, *The Sculp-*

ture of Gaspard and Balthazard Marsy fut publié à Columbia en 1983, par Th. Hedin. Les jardins de Versailles, après le travail de P. de Nolhac en 1906 (réédité en 1924) ne firent plus l'objet de monographies, mais prirent place au sein d'études générales, comme *L'art des jardins* de G. Gromort (1934; réédition 1983), et de M. Charageat (1962), ou centrées sur la France, comme *Les jardins de l'intelligence* de L. Corpechot (1912; réédité en 1936 sous le titre *Parcs et jardins de France*), *Les jardins de France et leur décor* de E. de Ganay (1949), et plus récemment *Les jardins en France 1500-1800, le rêve et le pouvoir* de W. H. Adams (New York-Paris, 1979), ou *Gardens of Illusion. The Genius of André Le Nostre* de F. Hamilton Hazlehurst (Nashville, 1980).

Avec ces deux derniers auteurs, nous voilà en présence d'une nouveauté dans l'histoire de la connaissance de Versailles: l'apport important durant ces dernières années des historiens d'art américains. C'est à eux notamment que nous devons l'organisation de ce véritable sommet que fut le colloque international *Versailles* de 1985. Une telle manifestation était symptomatique. Moyennant un changement d'étiquette, « baroque » remplaçant « classique », le XVIIe siècle, voire le XVIIIe, connaissait un véritable engouement et, *tour operators* aidant, le public se pressait comme jamais auparavant dans le château du Roi-Soleil. C'était aussi, plus justement, le résultat d'une politique par laquelle Versailles connaissait une véritable métamorphose: restauration de la chambre de la reine, puis du roi, aménagement de la galerie des Glaces, reconstitution des appartements du rez-de-chaussée, construction du Grand Degré du roi selon les plans mêmes de J. A. Gabriel, et, d'une façon plus générale, un remeublement systématique poursuivi depuis trente ans[39]. Une importante activité éditoriale accompagna la tenue du colloque. Ce fut en 1984 le livre de Th. Gaehtgens (Berlin) sur le Versailles de Louis-Philippe. En 1985, R. W. Berger (Boston), à qui l'on devait déjà un ouvrage sur Antoine Le Pautre (1969) fit paraître *Versailles: the Chateau of Louis XIV*, contenant des études sur l'« enveloppe » de Le Vau, l'escalier des Ambassadeurs, les grands appartements, la galerie des Glaces, ainsi que *In the Garden of the Sun King. Studies on the Park of Versailles under Louis XIV*: les mécanismes décisionnels, la thématique apollinienne, le labyrinthe, la colonnade, le *Louis XIV* équestre du Bernin. L'Autrichien G. Weber rassembla ses études antérieures dans *Brunnen und Wasserkünste in Frankreich im Zeitalter von Louis XIV*, l'Allemand F. Stein publia sa thèse: *Charles Le Brun, la tenture de l'Histoire du Roy.* Enfin, le *Versailles* de P. Verlet fut réédité, complété par un historique sommaire du château depuis 1789, une bibliographie et un index des noms de personnes. En 1986, G. Walton (New York) publia *Louis XIV's Versailles*, précis d'histoire architecturale du château sous Louis XIV, et B. Rosasco (Princeton), *The Sculptures of the Chateau of Marly during the Reign of Louis XIV.*

Le colloque, préparé par G. Walton et W. H. Adams, fut accueilli au château de Versailles du 29 septembre au 4 octobre 1985 par le conservateur en chef P. Lemoine. Le statut des intervenants et les thèmes traités sont révéla-

teurs du champ scientifique où s'inscrivait (cela n'a guère changé) la connaissance de Versailles. Sur cinquante-sept intervenants, vingt-sept étaient français et parisiens, sauf un, dix-huit américains, quatre anglais, trois suédois, trois allemands, un autrichien et un suisse. Tous sauf deux étaient historiens d'art universitaires (trente-deux, dont dix français) ou conservateurs de musées (vingt-trois, dont quinze français, la moitié de Versailles). On comptait une littéraire (H. Himelfarb) et un historien (moi-même). Les cinquante et une communications eurent pour objet l'architecture (sept), les appartements (sept), la peinture, l'esthétique, les tapisseries, les inscriptions (huit), la sculpture (sept), l'ameublement (trois) et les présents royaux à la Suède (deux), les jardins (huit) et les fêtes (deux), les guides et descriptions (trois), l'administration royale (deux), enfin les usagers et le musée de Louis-Philippe[40]. Le colloque fut accompagné de quatre expositions. À Versailles même, dans l'appartement de Madame de Maintenon, furent présentées quatre-vingt-cinq peintures, dessins, gouaches et aquarelles des collections du château sur le thème *Architecture et décor de Versailles, esquisses et projets*[41]. À Paris, au pavillon de Flore, le cabinet des dessins du Louvre évoqua *Le Brun à Versailles*, avec cent quinze dessins du maître et quarante de ses collaborateurs (catalogue par L. Beauvais pour le premier et J. F. Méjanès pour les seconds). Aux Archives nationales furent montrés cent dessins d'architecture tirés du fonds des Bâtiments du roi[42]. Enfin à l'Institut culturel suédois de Paris on put voir *Versailles à Stockholm :* deux cent cinq dessins du Nationalmuseum concernant Versailles, Clagny, les Trianon, Marly, le mobilier d'argent, l'argenterie, la table... ainsi que quelques pièces d'ameublement et une toilette. Le catalogue était dû à G. Walton et à deux conservateurs suédois.

Le statut de Versailles dans le champ scientifique n'a pas fondamentalement changé depuis 1985. La faveur du grand public explique la parution à intervalles réguliers d'ouvrages de vulgarisation de qualité inégale. *Versailles, château de la France et orgueil des rois* publié en 1989 au moment du bicentenaire de la Révolution française par Cl. Constans, conservateur en chef à Versailles, chargée des peintures, est un petit livre très séduisant, très documenté et remarquablement illustré. En 1991 est paru le plus beau *Versailles* réalisé jusqu'à présent[43]. D'un grand format, c'est un somptueux livre de photographies souvent insolites, dues à R. Polidori, accompagnées d'un texte d'une grande rigueur du spécialiste de l'architecture J. M. Pérouse de Montclos. Le *Versailles* de l'historien J. F. Solnon (1997) est une modeste présentation d'une histoire maintenant bien connue. En 1994, R. W. Berger a présenté, avec *A Royal Passion, Louis XIV as Patron of Architecture*, une vision évolutive de la création architecturale sous Louis XIV, où Versailles prend place à côté du Louvre, des Tuileries, des Invalides et autres monuments parisiens, de Clagny, de Marly et des travaux de Vauban. En matière de sculpture et de peinture, les conservateurs de Versailles S. Hoog en 1993 et Cl. Constans en 1995 ont publié les inventaires de leurs départements respectifs. La grande attente concerne ici Charles Le Brun. Force

est de constater que l'exposition de 1963 n'a pas eu les suites qu'elle appelait. Les cartons de l'escalier des Ambassadeurs, exilés à Fontainebleau en 1938, ne revinrent au Louvre qu'en 1973, et quelques-uns seulement furent montrés par R. Bacou dans l'exposition de 1974 du cabinet des Dessins *Cartons d'artistes du XVIe au XIXe siècle.* L'exposition *Le Brun à Versailles*, en 1985, fut, comme on l'a vu, plus exhaustive. Mais le tricentenaire de la mort de Le Brun en 1990 passa inaperçu. L'exposition de Versailles, *Le décor de l'escalier des Ambassadeurs à Versailles,* fut un minimum. Certes les batailles d'Alexandre sont à nouveau visibles au Louvre, et les cartons sont exposés par roulement. Mais plus de trente ans après la manifestation de 1963, Le Brun attend toujours sa grande rétrospective. Si le manuscrit de Nivelon vient de faire enfin l'objet d'une édition critique (thèse de doctorat de L. Pericolo, Paris VIII, décembre 1998) et si l'on peut espérer sa publication prochaine, aucune monographie n'est venue actualiser le travail de Jouin. Vouet, et même La Hyre, Blanchard, ont été mieux traités. Antoine Coypel, Gaspard Dughet, Thomas Blanchet, Jouvenet, Vignon, pour ne parler que de quelques contemporains, ont eu récemment leurs biographes et leurs catalogues. Et Poussin! Quel contraste entre les deux plus grandes figures du XVIIe siècle français! 1994 fut l'année « Poussin », marquée par les expositions du Grand Palais, de Chantilly, de Bayonne, et un colloque international rassembla des dizaines de spécialistes au Louvre. On ne compte plus les articles érudits, les publications de synthèse, les catalogues exhaustifs, les biographies... L'ouvrage de M. Gareau: *Charles Le Brun, Premier Peintre du roi Louis XIV* (1992) est un beau livre de photographies (avec la collaboration de L. Beauvais pour les dessins). Mais l'étude n'a pas progressé. Il est vrai que les difficultés sont grandes, tant l'activité du maître s'est déployée dans des domaines différents, les œuvres authentiques ont disparu, la part de l'artiste et celle des collaborateurs demeurent difficiles à délimiter, ainsi que le soulignait J. Thuillier en 1963, tant, enfin, le statut officiel de sa fonction confère à Le Brun une place à part dans l'histoire de l'art et requiert des méthodes d'investigations relevant de problématiques différentes. Les recherches récentes se sont davantage portées sur la constitution des collections de tableaux du roi, avec la publication de l'*Inventaire Le Brun de 1683* par A. Bréjon de Lavergnée (1987) et les grandes enquêtes de A. Schnapper, comme *Curieux du grand siècle. Collections et collectionneurs dans la France du XVIIe siècle* (1994).

La tempête du 3 février 1990 abattant plus de 1 300 arbres dans le parc de Versailles a révélé le retard pris dans la replantation à laquelle il faut procéder à intervalles de cent ans depuis la création en 1675. Cette replantation a donc commencé du côté des bosquets du nord et continue avec la grande perspective centrale, s'accompagnant de la restauration des bosquets. Les principes directeurs en sont le retour à la composition du jardin dans l'état où il se trouvait vers la fin du règne de Louis XIV. La métamorphose accomplie dans le château se poursuit donc dans le parc. Cette actualité, conjuguée à l'intérêt croissant du grand public pour les jardins, est à l'ori-

gine de l'exposition de 1992 : *Les jardins de Versailles et de Trianon, d'André Le Nôtre à Richard Mique* (commissaire S. Hoog) et de beaux livres, comme *Les jardins de Le Nôtre* (Ch. Dauchez, 1994), *Les jardins de Versailles* (P.A. Lablaude, 1995), le plus complet étant celui de S. Pincas et M. Rocher-Gilotte : *Versailles, un jardin à la française* (1995), inventaire exhaustif des parterres, bosquets, fontaines et sculptures, avec reproductions de dessins, plans et tableaux montrant les états primitifs. Cet intérêt devrait se soutenir au-delà de la commémoration du tricentenaire de la mort de Le Nôtre en 2000.

Pendant que progressait ainsi la connaissance de Versailles, les historiens continuaient à l'ignorer, ou à le contourner prudemment. Pas de place pour lui dans l'admirable face-à-face *Louis XIV et vingt millions de Français* campé par P. Goubert en 1966. Avec l'ancien normalien devenu professeur en Sorbonne se perpétuent la tradition et la sensibilité des hussards de la République. S'il évoque avec quelque ironie les voies nouvelles de l'historiographie, il n'a que sarcasme envers ce qui pour lui n'est toujours pas objet d'histoire. « De jeunes historiens, fortement influencés par des philosophes, des sociologues et quelques économistes, dédaignent la personne et l'entourage royal – livrés aux grimauds appointés de l'historiette et du scandale – pour soulever des problèmes qui transcendent, pensent-ils, l'événement et l'individu : les institutions, les structures mentales, les formes de la piété, les groupes sociaux, les grands mouvements et les forces profondes de l'économie. Pendant ce temps, le "grand public" subit les parlotes sur le "classicisme", cette illusion, sur Versailles et sa "signification", le Masque de fer, l'affaire des Poisons, les maîtresses successives et simultanées et la "politique de grandeur"[44]. » Rendant compte de l'essai de B. Teyssèdre, il raille en 1967, quatre ans après l'exposition de 1963, l'intérêt des « cuistres » pour « les Versailles successifs et le triste Le Brun » et plaide – justement – pour une meilleure prise en compte de l'art populaire[45]. Quant aux thuriféraires du Roi-Soleil, on ne trouve dans leurs monographies (J.P. Labatut, 1984 ; F. Bluche, 1986) que reprises de Nolhac, Verlet ou L. Réau[46] et riposte aux allégations – souvent fantasmagoriques il est vrai – sur le coût excessif du « caprice royal[47] ». La dernière en date (1995) des biographies de Louis XIV, celle de J. Ch. Petitfils campe un *homo politicus, œconomicus* ou *bellator* parfaitement documenté. Mais d'*homo versaliens*, point[48].

4. VERSAILLES OU LA FIGURE DU ROI

Une évolution se dessine cependant. Le superflu et l'insignifiant commencent à être vus d'un autre œil. Il a fallu pour cela faire un détour. De la sociologie allemande de l'entre-deux-guerres est venu – commence à venir – l'intérêt pour la société de cour. C'est en 1933 que N. Elias soutint à