

Introduction

LA PRÉSENTE ÉTUDE se propose de fournir des éléments pour retracer une histoire de l'art louis-quatorzien sous l'angle de ses intentions et de ses retombées politiques. Un tel sujet requiert une double analyse: en effet, il convient de s'interroger, d'une part, sur les formes de représentation artistique du Roi-Soleil au cours de son long règne et sur l'iconographie élaborée autour de sa propre personne; d'autre part, sur les critiques qui ne manquèrent pas de s'élever en France comme à l'étranger face à cette autocélebration du monarque. Il en ressortira, parmi les constatations les plus significatives, que les reproches formulés à l'encontre de certaines images royales eurent le pouvoir d'agir sur leur conception, et

de soumettre les stratégies de représentation du roi de France à une adaptation prudente et progressive aux changements de rapports de force politiques.

Trois domaines – qui définissent la tripartition de ce travail – se sont révélés particulièrement féconds pour une telle étude de l’emploi et de la réception de l’art louis-quatorzien, et la mise en évidence de possibles influences réciproques : la devise solaire royale, répandue surtout dans les médailles, mais aussi dans les médias imprimés et illustrés les plus divers, les statues monumentales de Louis XIV dressées dans les espaces publics et semi-publics, et enfin les cycles peints consacrés au roi sur murs et plafonds. Au sein de ces domaines d’investigation ont été sélectionnés des cas exemplaires pour lesquels les circonstances et les mobiles ayant présidé à l’élaboration et à la diffusion des images, ainsi que l’ampleur et le mode de leur réception en France comme à l’étranger, sont bien documentés par les sources écrites : l’exhibition d’une devise solaire royale à Vienne en 1682, l’introduction d’une médaille impériale à Paris en 1686, la fondation de monuments en 1686 et 1697, respectivement à Paris et à Rome, et enfin les invectives contre les peintures de la voûte de la Grande Galerie – l’actuelle galerie des Glaces –, à Versailles. Les cas évoqués apparaissent comme représentatifs d’un certain climat de réception marqué par les rapports de force politico-militaires des puissances européennes. Il s’agit là, toutefois, d’exemples choisis – certes particulièrement éloquentes –, qui peuvent être complétés et étayés par d’autres.

Pour rassembler et étudier ce matériel, nous ne sommes pas limité à une approche méthodique unique, préférant porter un regard élargi sur l’histoire de la réception de ces images. Les cinq points suivants précisent notre démarche, ainsi que les questionnements et problèmes abordés :

(1) Les spécialistes se sont déjà penchés sur la genèse et l’iconographie de nombreux ensembles artistiques louis-quatorziens¹. Concernant l’histoire de leur réception, ont surtout été examinés guides de voyage, descriptions officielles et reproductions

graphiques susceptibles de nous apprendre dans quelle mesure ces ensembles furent accessibles et connus du temps de Louis XIV, et si les autorités officielles fournirent d’éventuelles instructions sur la manière de les appréhender et de les comprendre. Robert W. Berger, Stefan Germer, Gérard Sabatier et Katharina Krause ont accompli à cet égard un travail de pionniers². De même, historiens et historiens de l’art ont commencé à évaluer et étudier la nature et l’importance de la joute médiatique menée par Louis XIV et ses adversaires. Il nous faut citer ici les ouvrages fondamentaux et très documentés de Friedrich Polleroß, Peter Burke, Christoph Frank, Dietrich Erben, Jutta Schumann et Sibylle Appuhn-Radtke, ainsi que le catalogue richement illustré de l’exposition berlinoise sur la « guerre des images » (*Krieg der Bilder*) dans l’Europe de l’absolutisme, publié en 1997 sous la direction de Wolfgang Cilleßen³. Nos recherches se veulent le prolongement, l’élargissement et l’enrichissement de ces travaux auxquels nous sommes redevable d’informations et d’idées essentielles. Les ouvrages cités, mais aussi nos propres investigations, s’appuient sur l’analyse systématique de multiples sources – tracts, libelles, almanachs et descriptions de voyages – conduite depuis longtemps, principalement par historiens et philologues qui prêtèrent une attention particulière aux déclarations antifrançaises contenues dans ces écrits⁴.

Pourtant, jusqu’à présent, les spécialistes n’ont pas encore apprécié dans toute son ampleur la façon dont spectateurs et utilisateurs contemporains perçurent concrètement cet art de cour centré sur la personne du roi, en comprirent le sérieux et le possible message politique, message qu’ils critiquèrent et combattirent par le verbe et l’image. Il manque surtout d’études s’interrogeant sur l’impact de l’imagerie royale en France et à l’étranger, et sur l’influence que ces réactions plurielles purent exercer en retour sur les stratégies d’autoreprésentation artistique du Roi-Soleil. C’est là aussi la principale objection que l’on peut exprimer à l’encontre de l’ouvrage convaincant et novateur de Burke : il ne

souligne pas les interactions entre la mise en scène artistique de la personne de Louis XIV et les critiques contemporaines correspondantes⁵. Une reconstitution de ces courants et circuits de réception historiques reste à établir, si possible de façon exhaustive et en englobant le maximum de cas. En effet, il ne suffit pas de savoir que circulait telle ou telle image célébrant ou dénigrant le roi. Il importe bien davantage de toujours rechercher et rassembler des sources propres à révéler qui, et avec quelles intentions politiques, œuvra à la publication et à la diffusion d'une telle image, dans quels milieux elle circulait – entre personnes partageant les mêmes idées, ou en pays ennemi –, quelles réactions (parfois diverses) elle suscita chez ses destinataires potentiels, et enfin comment son accueil se répercuta éventuellement sur la production des images en France. Considérée de tout temps par les historiens comme l'une de leurs principales sources primaires pour étudier l'histoire politique, une forme de document est apparue particulièrement instructive et féconde pour reconstituer ces corrélations et leur contexte: les rapports des envoyés étrangers accrédités à la cour de Versailles, et ceux de leurs homologues français en poste à l'étranger⁶. Il en ressort que les diplomates étrangers, en général très cultivés et familiers des codes de représentation, ne se contentèrent pas de rapporter des événements de politique quotidienne, mais analysèrent aussi et commentèrent avec un regard critique les manifestations de l'art louis-quatorzien, pour, le cas échéant, protester, au plus haut niveau, contre certains détails de ces productions royales. Par ailleurs, diplomates français et étrangers s'employèrent également, dans le pays de leurs missions respectives, à faire valoir les intérêts politico-dynastiques de leur souverain par le truchement de l'art. Un premier dépouillement fondamental à cet égard a été effectué par Dietrich Erben et dans le catalogue déjà mentionné de Berlin sur la « guerre des images »⁷. Notre étude s'appuie aussi en grande partie sur l'exploitation de rapports diplomatiques provenant essentiellement des riches fonds des archives de Paris, Berlin et Vienne.

(2) Ce ne sont pas la présentation et l'interprétation des arguments visuels déployés dans les sources iconographiques qui constituent la priorité de cette analyse, mais l'appréhension du contexte politique dans lequel ces images ont vu le jour. Par conséquent, ce travail n'accordera qu'une attention marginale aux champs d'investigation de deux disciplines voisines de l'histoire de la fortune critique des œuvres. Ainsi, les questions esthétiques au sens strict seront abordées uniquement de façon ponctuelle, lorsqu'il s'agira par exemple de se demander comment les possibilités formelles inhérentes aux images permirent d'accentuer certains messages politiques, et de les traduire visuellement avec plus ou moins de réussite en fonction du cercle de spectateurs visé. La question concomitante de savoir si la théorie artistique contemporaine (extrêmement productive) participa à l'élaboration du programme politique des œuvres exécutées à la demande du roi, ou au contraire le minimisa, voire l'ignora, sera brièvement traitée dans le dernier chapitre⁸. De même, nous ne nous attarderons pas sur l'impact de l'art de cour louis-quatorzien sur les voisins européens de la France qui, nonobstant leurs critiques en mots ou en images parfois virulentes, s'en inspirèrent ou l'imitèrent en partie⁹. Nous nous limiterons à une simple digression qui tentera de montrer, à travers les exemples de la colonne de la Trinité (*Dreifaltigkeitssäule*) sur le Graben à Vienne et la statue équestre du Grand Électeur à Berlin, que même certaines illustrations de l'art monumental européen peuvent être interprétées comme une réaction à des œuvres françaises pré-existantes.

(3) Comme indiqué précédemment, la présente analyse s'attachera, entre autres, à dégager les rétroactions engendrées par la critique sur la production des images. On verra ainsi que les invectives persistantes et les imbroglios diplomatiques contraignirent Louis XIV à supprimer certains détails de ses projets artistiques et à infléchir sa politique dans le domaine des arts;

Fig. 1

Médaille hollandaise sur la paix d'Aix-la-Chapelle, 1668, dans: Loon 1732-1737, t. III, p. 22.



il dut en outre revoir sa stratégie d'autocélébration et l'orienter en fonction de l'évolution des exigences en France, mais surtout sur l'échiquier politique international.

Deux phases de bouleversements se distinguent, qui équivalent à des changements de paradigmes au sein de la transformation de l'iconographie personnelle de Louis XIV: à partir du milieu des années 1670, le roi renonce (pour une large part) à s'engager dans un combat d'images actif et quotidien contre ses ennemis, et à répondre à leurs images diffamatoires sur le même registre déshonorant. Notre étude corroborera ici les résultats des recherches menées sur la littérature pamphlétaire¹⁰. Par ailleurs, à la fin des années 1680 – mais surtout au terme de la guerre de la Ligue d'Augsbourg, à la fin des années 1690 –, Louis XIV fait preuve, pour les œuvres dédiées à sa personne et à ses actes, d'une prudence et d'une sensibilité accrues, et évite les représentations pouvant heurter ses adversaires; parallèlement, l'usage de la symbolique solaire se fait plus mesuré. Ces mutations dans les stratégies d'autoreprésentation royale – nées d'une décision consciente du monarque et de ses conseillers sous l'effet d'une pression extérieure grandissante – révèlent que même les images souhaitées, encouragées, ou du moins tolérées par un prince disposant de prérogatives aussi étendues que Louis XIV se virent imposer des limites. Une telle constatation peut aussi alimenter le débat, mené depuis long-

temps par les historiens, sur le bien-fondé du mot « absolutisme » pour désigner et caractériser cette époque: même s'il ne doit en aucun cas être sous-estimé, le pouvoir de création et de décision de Louis XIV n'était nullement illimité et universel en tout temps et en tout domaine de sa politique¹¹.

(4) Il nous faut aussi, à titre introductif, évoquer deux termes qui ont déjà fait couler beaucoup d'encre, et vérifier dans quelle mesure ils définissent de manière historiquement pertinente certaines formes d'utilisation des images à des fins politiques au début des Temps modernes, et peuvent dès lors être employés efficacement par la communauté scientifique: il s'agit des mots « public » et « propagande ».

L'étude de l'histoire de la réception des images qui va suivre montrera qu'il exista sûrement dès le XVII^e siècle un public intéressé par la politique, qui dépassait de loin le cercle étroit des décideurs. Bien qu'exclu d'une participation directe au pouvoir, il exerça – précisément par le biais des différents médias visuels ou imprimés, tels que médailles, tracts et pamphlets – une influence sur les élites politiques, certes limitée mais clairement attestée, allant même jusqu'à contraindre le roi de façon plus ou moins perceptible à se justifier.

La puissance et le pouvoir de décision réels (mais aussi fictifs ou espérés) du roi constituaient le fondement de la conception de l'État français, dont les structures n'étaient pas encore intégralement codifiées à l'époque¹². Au vu de cette prétention au



Fig. 2 Charles Le Brun, *Le Passage du Rhin en présence des ennemis*, 1672 (détail), 1680-1684, huile sur toile marouflée sur la voûte, Versailles, musée national des châteaux de Versailles et de Trianon, galerie des Glaces, état après la restauration de 2004-2007.

pouvoir, considérée comme garante du maintien de l'État et formulée avec autorité par Louis XIV, il était d'autant plus important pour le souverain d'afficher constamment sa présence par des apparitions publiques, des actes symboliques et une autoreprésentation en mots et en images, qui permettaient à ses sujets de participer, même de façon uniquement passive et approbative, à la vie politique: pour une grande partie de la population, l'imagerie royale devait compenser une large exclusion du pouvoir (d'ailleurs très peu remise en question). Même s'il est incontestable, sous le règne de Louis XIV, que la participation active aux processus de décision politiques était l'apanage d'un milieu étroitement circonscrit de membres de la Cour et de la Ville, il ne faut pas sous-estimer le nombre de personnes, au sein de la noblesse d'épée et de robe, du clergé, de la bourgeoisie citadine, ou même du monde paysan, qui se virent confier des tâches politiques ou

administratives, élevées ou secondaires, mais aussi la charge de représenter politiquement les intérêts de membres faisant partie du même ordre ou de la même corporation, et ce tant au niveau régional que suprarégional¹³. Dans un prolongement critique de la notion de «public» développée par Jürgen Habermas dans son étude fondamentale *Strukturwandel der Öffentlichkeit*, Martin Wrede – que je suis ici – parle d'un public déjà réceptif à la vie politique à l'aube des Temps modernes, même si ses possibilités d'intervention active restaient encore limitées¹⁴.

Le terme «public» n'entraîne pas simplement des interrogations sur la répartition du pouvoir et les possibilités réelles d'influence politique de la part des différents cercles de la population dans la société d'ordres et d'états du début des Temps modernes. Ce concept induit de nombreux autres facteurs essentiels pour analyser la réception des œuvres. L'un d'eux est le niveau de culture de la population et sa maîtrise de la lecture. La recherche sur la littérature pamphlétaire allemande à l'époque de la Réforme et de la guerre de Trente Ans a défini l'«homme du peuple» comme principalement réceptif aux tracts illustrés. Selon Wolfgang Harms, se cache derrière cette catégorie un public surtout urbain disposant de rudiments de lecture¹⁵. Il ressort d'études démographiques et médiatiques récentes que les lecteurs – de journaux – représentaient, dans le Saint Empire romain germanique autour de 1700, jusqu'à 250 000 personnes sur une population globale d'environ 15 millions d'individus¹⁶.

Il faut noter par ailleurs que des explications orales pouvaient aussi rendre accessible à un public illettré ou peu cultivé le contenu des œuvres d'art concernées. Les sources sont parsemées d'informations instructives sur ce mode de transmission. Citons brièvement un passage à titre d'exemple: en mars 1673 – neuf mois après le début de la guerre de Hollande à l'été 1672 – le *Mercure galant*, revue proche des milieux de la Cour, publie une discussion fictive entre plusieurs journalistes qui débattent sur une médaille com-

mémorative hollandaise de 1668¹⁷. Cette médaille est interprétée ici comme la preuve de l'orgueil et de l'arrogance des états généraux des Provinces-Unies vis-à-vis de Louis XIV, attitude qui a attiré sur la Hollande la colère du souverain français (fig. 1)¹⁸. Le *Mercurie galant* poursuit: comme aucun des journalistes, pourtant si prolixes, n'est en mesure de traduire la longue inscription latine figurant au revers, c'est finalement Periandre – un professeur de latin quelque peu pédant, mais instruit – qui doit en expliquer la teneur aux protagonistes:

Dès qu'on eut lû cette Inscription, les plus grands parleurs devinrent muets, parce que ne voulant point faire connoître qu'ils ne sçavoient pas le Latin, ils ne sçavoient si cette Inscription estoit belle ou laide, & s'ils devoient l'admirer, ou la condamner. Leur silence fut d'abord remarqué, & l'on s'en apperceut d'autant plutôt, que dès qu'on debitoit une Nouvelle, ils raisonnaient des premiers, & ne laissoient jamais parler les autres. [...] Celui qui avoit apporté la Medaille estoit sur le point de l'expliquer, lors que le petit Periandre, qui parle plus souvent Latin que le plus vieux Regent de tous les Colleges de l'Université, survint pour faire plaisir aux uns & pour étourdir les autres. [...] Je vais, continua-t-il [Periandre], vous expliquer cette Inscripti-

tion, pour vous faire voir la force du latin, & que je n'ay rien avancé qui ne soit veritable: *Assertis Legibus*, Dit-il alors, *Assertis Legibus*, Messieurs. *Assertis Legibus*, Cela veut dire, ayant affermy les Loix, les ayant assurées, les ayant rétablies, fait revivre, & les ayant remises dans leur premier éclat; en sorte que rien n'est plus capable de les détruire, ny mesme de les ébranler. Voila, continua-t-il, ce que veut dire *Assertis Legibus*. Passons à *Emendatis Sacris*. *Emendatis Sacris*, Ah! Messieurs, que *Emendatis Sacris*. Est admirable! *Emendatis Sacris*, Ayant épuré la Religion; l'ayant corrigée; l'ayant reformée. C'est le vray mot, Messieurs, reformée; la Religion reformée; & c'est ce que *Emendatis Sacris* Signifie. *Adjutis Defensis*. Ah que cet *Adjutis Defensis* Est beau! rien ne peut égaler *Adjutis Defensis*. *Adjutis Defensis* Vaut un milion. *Adjutis Defensis* Ayant donné du secours à ceux qui nous en ont autrefois donné; les ayant défendus; ayant pris le party de nos Alliez; *Adjutis*. De nos Alliez; de ceux qui estoient joints avec nous, *Adjutis*¹⁹. [...]

Avec une ironie subtile, non dépourvue de l'intention de dénigrer les Provinces-Unies, l'article du *Mercurie galant* reproduit donc une situation dans laquelle la portée politique brûlante d'une médaille est présentée et expliquée à un cercle d'auditeurs de culture moyenne. En prenant connaissance de ce texte, le lecteur devait apprécier si lui-même aurait été apte à traduire l'inscription latine sans aide extérieure.

D'autres éléments, comme le prix et le tirage, jouèrent également un rôle dans la réception des images et écrits dont il est question ici. Les almanachs français – calendriers illustrés de grand format, produits selon les directives officielles, qui présentaient les événements majeurs de l'année précédente et constituaient par conséquent un instrument important de la propagande royale – connaissaient ainsi un tirage pouvant atteindre 2 000 exemplaires; ils affichaient de surcroît un prix très modeste: ils ne coûtaient que 6 sols, soit moins que le salaire journalier d'un artisan²⁰. Il est plus difficile de déterminer le nombre des différentes médailles à message critique en circulation. Nous



Fig. 3 Almanach pour l'année 1662: *La Royale et précieuse naissance de Monseigneur le Dauphin* [...] (détail), eau-forte, 81,5 × 53,5 cm, Paris, BnF. À l'arrière-plan, à droite du centre, apparaît Louis II de Bourbon, prince de Condé.

ne disposons d'aucune source pertinente autorisant une quantification²¹. Si une médaille est attestée aujourd'hui dans plusieurs collections – comme celle de Hans Jacob Wolrab sur la prise de Buda en 1686 (voir fig. 48a et b) – et s'il en existe des versions en divers métaux (métaux nobles comme l'or et l'argent, alliages comme le bronze ou la fonte, ou encore métaux plus ordinaires comme l'étain et le cuivre), on peut en déduire, avec toute la prudence qui s'impose, un nombre probablement significatif de frappes²². Autant que nous puissions en juger, on ne saurait affirmer que les métaux nobles et onéreux étaient réservés aux seules médailles commémoratives à thématique sérieuse; des médailles satiriques ou diffamatoires (voir par exemple fig. 26, 52 ou 97) furent aussi frappées en argent, même si furent également employés des métaux plus ordinaires, essentiellement de l'étain et du cuivre, ainsi que des alliages souvent difficiles à préciser (voir par exemple fig. 29 ou 32). Il reste à souligner qu'une exécution en or ou en argent restreignait le cercle des possesseurs aux couches aisées de la population. Outre les frappes en métal, les reproductions graphiques contribuèrent de façon décisive à la large diffusion des médailles commémoratives ou satiriques: il n'est que de citer le recueil *Médailles sur les Principaux Événements du Règne de Louis le Grand*, publié pour la première fois en 1702 par l'Académie royale des inscriptions et médailles, et reproduit à maintes reprises à l'étranger²³. Un rôle tout aussi capital revient à l'*Histoire métallique des XVII provinces des Pays-Bas* en plusieurs volumes de Gerard Van Loon, parue dans le premier tiers du XVIII^e siècle en deux versions, respectivement hollandaise et française²⁴. Si les médailles figurant dans ces ouvrages ont bien été frappées, toutes celles qui furent distribuées par ailleurs sous forme de gravures n'ont pas nécessairement existé. Il n'en demeure pas moins que ces médailles sur papier purent aussi revêtir une dimension politique et exercer un impact en conséquence²⁵.

Il semble qu'une autre particularité significative de l'art louis-quatorzien ait été de viser, par sa structure

même, un large cercle de spectateurs dépassant la seule élite. Conçu pour être aisé à comprendre indépendamment du genre concerné, il comportait des clés didactiques pour aider le regardeur à mieux saisir les thématiques illustrées. Ainsi, il n'était pas rare que les images fussent accompagnées d'inscriptions explicatives destinées à en éclairer la teneur, qu'il s'agît d'almanachs pour l'usage quotidien ou d'un vaste cycle peint comme le plafond de la Grande Galerie à Versailles (voir par exemple fig. 47 et 144). Les protagonistes, notamment les membres de la famille royale et les chefs militaires, étaient caractérisés par des physionomies typées qui en permettaient l'identification immédiate. Il en va ainsi de Louis II de Bourbon, prince de Condé, cousin du monarque et l'un des généraux les plus talentueux de son temps, qui se reconnaît aussitôt à son visage étroit et à son nez aquilin, tant dans les almanachs que sur l'un des grands panneaux de la voûte de la Grande Galerie (fig. 3 et 4)²⁶.

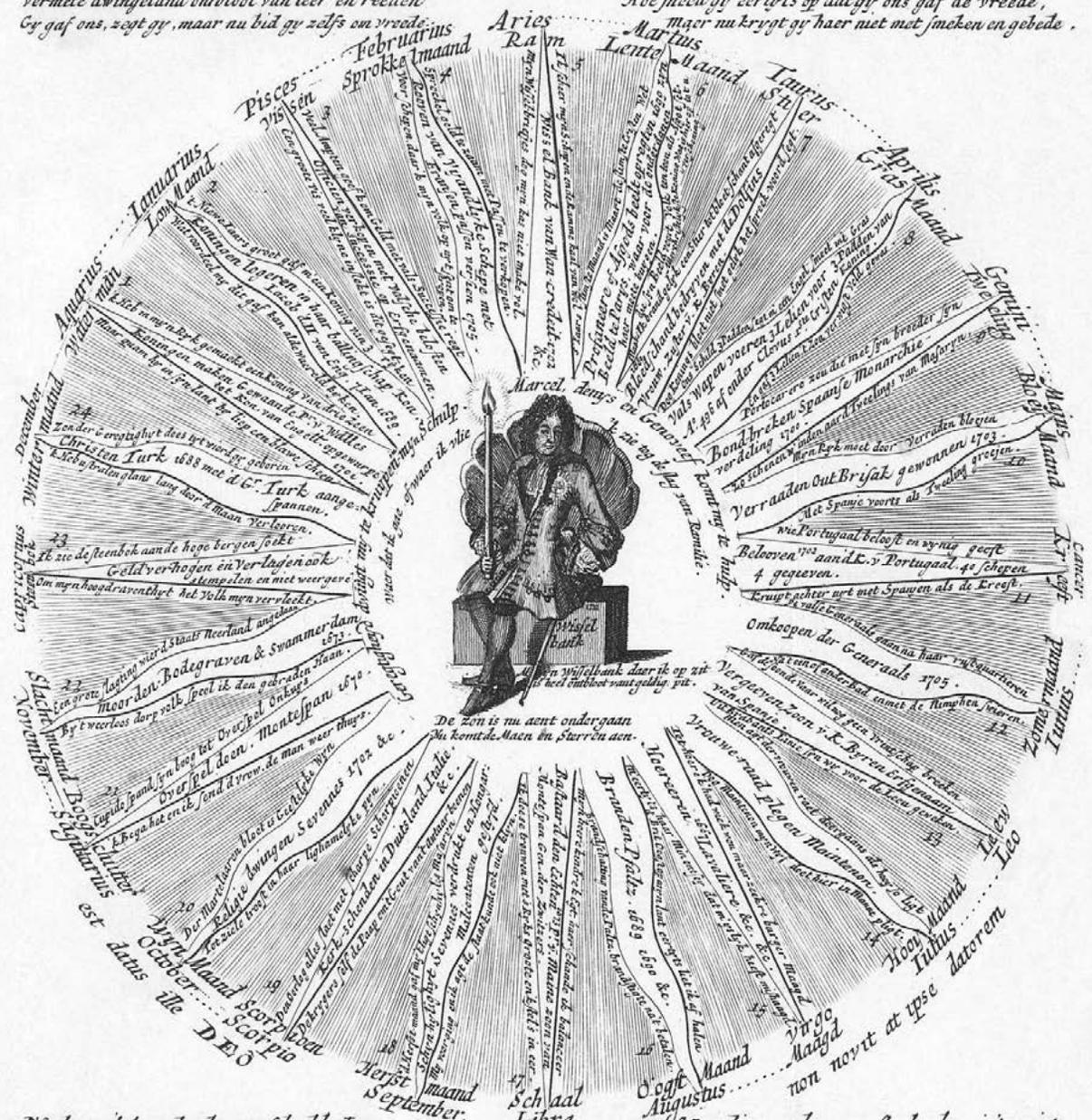


Fig. 4 Charles Le Brun, *Le Roi donne ses ordres pour attaquer en même temps quatre des plus fortes places de la Hollande*, 1672 (détail), 1680-1684, huile sur toile marouflée sur la voûte, Versailles, musée national des châteaux de Versailles et de Trianon, galerie des Glaces, état après la restauration de 2004-2007. À gauche se tient Louis II de Bourbon, prince de Condé.

non stare pLVs Co.Mpos. properans, arDente Leone Hesperus occasum praedicit luce fugata
 Consumsit vires in VIRGINE saepius ardens

KALENDARIUM REGIUM, SOLIS CURSUM PERFECTE INDICANS

Vermete dwingeland ontbloeit van leer en reeden
 Hoe suced gy certyts op dat gy ons gaf de vrede,
 Gy gaf ons, zegt gy, maar nu bid gy zelfs om vrede,
 maer nu krygt gy haer niet met smeken en gebede.



De zon is nu aent onder gaan
 Nu komt de Maen en sterren aen
 De zon die ons wel eer zoo sterk schein int gezicht
 Gy zyt verduysterd door d' Eclips: weg is uw licht.

de KONINGLYKE ALMANACH, den LOOP der ZON DUDELYK VERTONENDE

ALMANACH ROYAL ou est remarqué parfaitement Le Cours du SOLEIL.
 Explication des Rayons, selon leurs Nombres. 1. Faire des Rois
 exemple, le pretendu P. d'Galles, que l'on declara pour Roy d'Angleterre l'19
 2. Loger des Rois dans leur pelerinage, comme le Roy Jacques II. d'Angl. en 1689.
 3. Vendre des Offices, avec faulse promesse de Succession aux Heritiers.
 4. Piller d'Usurpeaux des Concomis, quy qu'ils ont des Passports Francois.
 5. Banque d'Change, qu'on n'apas donnee du Credit en 1702. 6. Errection d'Idoles,
 7. Voeur, à sainte Eglise, devant laquelle il yent que ses sujets se prosterent
 à Paris. 7. Une te avec la Femme du Dauphin en 1680. 8. Porter de Janes
 Armories 3 Fleurs de Lis, au lieu d'3 Grapesaux. 9. Violer des Accords, comme
 le Traite de l'atage d'Espagne et l'Espagne en 1700. 10. Trahir le Roy d'Espagne
 pris par trahison en 1703. 11. Promettre, au Roy d'Portugal 40 Navires, et n'
 en donner que 4. 12. Les Concomis Corrompu vent aux bordes.
 13. Emposonner le Fils du Duc d'Aviere Heritier d'Espagne.
 14. Concils des Femmes M. d' Maintenon.
 15. Paillarder-Tavalliere en 1687 &c.
 16. Bruler dans le Palais en 1689. 1690 &c.
 17. Leguener d'Espagne, hataras, l'P. in main son fils, et d'Espagne 1673.
 18. Epopie par l'Operation d'Espagne, en agitant les Mecontens Hongarois.
 19. Sacrilège dans l'Allemagne, l'Italie &c. 1702 &c.
 20. Contrainte de Religion dans l'Espagne 1702 &c.
 21. Adulter avec M. de Montepan en 1670.
 22. Massacrer 1673, dans l'Village d'Woll-Hodegrave Swammerdam &c.
 23. Nausor et Nausor l'argent et faire semblant d'el mourir pour ne p'tre.
 24. Turc Chiten. 1688 il fit alliance avec le G. Turc, centre l'Chrétiens.
 et Parys Inde Koninglyke drukkery van den Klyne Louis.

Fig. 6
 Kalendarium regium
 solis cursum perfecte
 indicans/de Koninglyke
 Almanach, den
 Loop der Zon duide-
 lyk vertonende/Almanach
 royal ou est remarqué
 parfaitement le cours
 du soleil, 1705, taille-
 douce,
 26,9 x 18,6 cm,
 Amsterdam,
 Rijksmuseum.

explicitement politique ne s'opère qu'au cours de la Révolution française, lorsque les partisans du roi suspectent les clubs révolutionnaires de considérer leurs opinions subversives comme une idéologie à la valeur universelle, susceptible par conséquent d'être transplantée dans d'autres pays³³.

En dépit de tels anachronismes, le terme « propagande » est employé depuis longtemps en histoire comme en histoire de l'art – on pourrait presque dire de façon tacite – pour définir les stratégies d'auto-représentation de Louis XIV en mots et en images³⁴. Pourtant, ce n'est que récemment, surtout à l'initiative des chercheurs en archéologie classique, que l'on s'est interrogé de façon plus systématique sur la pertinence de ce mot – en intégrant toujours dans ces réflexions l'art à la cour de Versailles.

Dans une étude révélatrice, l'archéologue français et historien de l'Antiquité Paul Veyne se penche sur les problèmes soulevés par l'emploi du terme « propagande ». Dans le sillage de Paul Zanker, Veyne accorde certes aux images de la Rome impériale une force persuasive, mais il ne veut y déceler aucun programme prémédité exposant et justifiant les décisions politiques auprès de la population³⁵. Les créations artistiques monumentales – Veyne inclut le château de Versailles dans ses considérations – auraient bien davantage participé d'un déploiement de richesses et de faste appartenant de plein droit au souverain en raison de la supériorité de son rang et de sa dignité, et attendu par ses sujets. L'intelligibilité, ou la « lisibilité », des images n'aurait pas constitué la priorité ; il suffisait de transmettre une vague impression de la vertu et de la grandeur du monarque³⁶.

Plusieurs objections essentielles peuvent toutefois être avancées à l'encontre d'un tel refus du terme propagande pour qualifier l'art de cour louis-quatorzien. D'une part – ainsi que nous l'avons vu –, cet art était extrêmement didactique et visait la clarté. D'autre part, il ne servait pas seulement à démontrer et à renforcer le pouvoir royal en général, mais aussi à légitimer, voire à imposer des objectifs politiques spécifiques en France comme à

l'étranger. Si les contemporains n'avaient reconnu en lui qu'une forme d'autoreprésentation revenant au roi, et garante de l'existence et du maintien de l'État, que Louis XIV aurait parfois portée à l'excès, cet art n'aurait pas déclenché des protestations et des réactions d'une telle véhémence. Le Roi-Soleil ne se vit sans doute jamais sérieusement dénier le droit de pouvoir et de devoir se représenter lui-même par le truchement de l'art, mais on lui contesta celui d'utiliser l'art pour servir ses intérêts politico-dynastiques.

Ce sont précisément cette publicité et ces menaces exercées hors du territoire français par le biais de l'art – illustrées notamment dans le chapitre premier à travers l'exhibition provocatrice de la devise royale par l'envoyé français à Vienne en 1682, et dans le chapitre II par la statue pédestre de Louis XIV élevée à Rome en 1697 à la veille de la guerre de la Succession d'Espagne, et dirigée contre les Habsbourg – qui doivent être comprises comme de la propagande dans l'acceptation ancienne du terme, c'est-à-dire comme la tentative de « propager » ses propres visions auprès d'un public étranger³⁷. Il ne s'agissait plus de défendre ses opinions auprès d'un peuple d'emblée acquis au monarque, comme l'affirme Paul Veyne et comme tente aussi de le montrer Jens Igo Engels dans une analyse de l'image royale transmise par les documents textuels de l'époque³⁸. De telles actions étaient plutôt destinées à promouvoir, justifier et imposer des objectifs et intérêts politiques concrets face à d'autres princes et à leurs sujets. Loin de former une élite restreinte, le cercle des destinataires s'étendait aussi au large public qu'il fallait influencer et gagner à sa propre cause. On le constate de nouveau au vu de la bataille déclenchée à Vienne en 1682 autour de l'exposition publique et spectaculaire d'une devise solaire royale : cette ancienne humiliation de la part des Français sera récupérée à la fin des années 1680 par les publicistes impériaux, qui en assureront l'efficace et massive diffusion.

C'est donc avec insistance que nous exhortons la recherche à utiliser le terme « propagande » (né au XVII^e siècle) non plus de façon dérobée et confidentielle, mais ouvertement et délibérément comme un concept applicable aussi aux débuts des Temps modernes. Cette expression, néanmoins, ne devra pas être employée comme un mot passe-partout et vide de sens, transposable à loisir à toute manifestation d'art monarchique ; il convient en fait, en s'aidant de cas concrets, d'analyser et de souligner la complexité et la diversité des productions artistiques commanditées ou influencées par l'État sous le règne du Roi-Soleil, et de dégager tant leurs objectifs et leurs fonctions en France et dans les pays voisins, que, surtout, les effets et répercussions ultérieurs de ces créations sur leurs auteurs et leurs destinataires. Cet ouvrage se propose de démontrer le rôle et l'efficacité de l'art en tant qu'instrument de propagande et de combat politique au temps de Louis XIV, en étudiant l'iconographie solaire louis-quatorzienne, plusieurs statues royales et l'un des cycles peints du château de Versailles.

