

Roi de guerre, roi de paix apollinien et roi solaire, Louis XIV incarne le Grand Siècle admiré jadis par Voltaire. Reconnu par ailleurs comme le fondateur de la monarchie absolue, jamais avant lui un monarque n'a porté si haut la majesté royale. Ainsi, ce « nouvel Auguste » n'a cessé de renforcer son autorité à travers un brillant mécénat depuis sa prise de pouvoir en 1661. A l'art échoit alors un rôle éminemment politique : il doit éblouir pour séduire et séduire pour assujettir. La France aspire par conséquent à devenir la rivale culturelle de la *Caput Mundi*. Il s'agit en ce sens de la dépasser pour faire de Paris la capitale de tous les arts.

Les travaux entrepris au Louvre de 1664 à 1667, tels la création de la Galerie d'Apollon, les aménagements du jardin des Tuileries et l'édification de la colonnade orientale, posent les jalons d'un modèle classico-académique. De fait la monumentalité architecturale et l'usage du vocabulaire antique s'associent à un discours pictural mythologique et cosmologique doublé d'une extraordinaire mise en scène paysagère. Ce nouveau style annonce assurément le « grand dessein » versaillais de Louis XIV dont le palais constitue l'archétype de part sa taille, son opulence et sa modernité. Dans ce lieu de la vie monarchique, les actions du souverain font aussi l'objet d'une éclatante et stricte cérémonie chargée de matérialiser sa légitimité divine.

Dès lors, dans quelle mesure les solutions et les choix opérés par les artistes concourent-ils à l'affermissement du projet politique du roi-soleil ? Pour le savoir nous tenterons d'abord de déterminer comment le classicisme architectural et la rhétorique décorative du baroque se combinent pour favoriser l'émergence d'une liturgie royale. Puis nous analyserons sa contribution à la mise en place d'un langage artistique inédit à l'effigie de Louis XIV. Enfin, nous terminerons par l'étude de sa transposition urbanistique qui a permis de faire du château de Versailles un idéal architectural européen.

La victoire de Louis XIV sur la Fronde conduit ce dernier à séjourner au Louvre de 1652 à 1666. Par conséquent la construction de nouveaux appartements destinés à l'installation de la Cour revêt une nécessité absolue compte tenu de l'exiguïté du palais. Jacques Lemercier procède ainsi à la création du pavillon de l'Horloge en 1652 tandis que Louis Le Vau élargit la partie orientale de la Cour Carrée dès 1661. Mais pour parachever le chantier, les architectes prévoient également l'ajout d'une façade ouverte sur la cité. Pour ce faire, plusieurs projets français sont d'abord soumis à Colbert lors de la mise en place d'un concours. Le plan d'Antoine Léonor Houdin daté de 1661 montre le large frontispice à colonnes réalisé par Claude Perrault six ans plus tard. En revanche, la maquette de Louis Le Vau prévoit une colonnade à doubles colonnes avec un avant-corps central surmonté d'un fronton derrière lequel s'étirerait un vestibule spacieux et elliptique. Malheureusement ces deux propositions ne suscitent pas l'adhésion du ministre qui mandate alors Le Bernin. Sa première ébauche prévoit une façade ondulante convexe et concave, percée de vastes loges, et dont l'avant-corps semi-elliptique du milieu serait couronné d'un étage en forme d'attique (étage orné de pilastres destiné à amortir les niveaux inférieurs). L'écriture plastique et spatiale évoquent dans leur effet urbanistique la place Saint-Pierre de Rome. Cela étant la gravure pourrait aussi émaner du recueil publié par Jean Le Pautre en 1652 et faire pendant au château de Vaux le Vicomte ou au collège des Quatre Nations édifié par Louis le Vau et François d'Orbay entre 1662 et 1672. En effet, le corps ovale, le tambour sans dôme et les pilastres colossaux sont déjà représentés dans les dessins des maîtres français. Les suggestions du Bernin sont rejetées mais on lui demande de se rendre à Paris en avril 1665 pour y concevoir un autre plan. Sur celui-ci il maintient le renforcement concave du bâtiment bien que sa partie centrale ait été portée en avant-corps pour remplacer la rotonde. Ce projet rencontre un écho positif si bien que l'on pose la première pierre le 17 octobre de la même année. Toutefois le chantier tourne court. La façade orientale a donc finalement été exécutée en 1667 par Claude Perrault, médecin et mathématicien. Il reprend à son tour le motif de la colonnade qui orne le frontispice dressé devant le palais de facture

médiévale tout en lui conférant une austérité classique. Sur un monticule s'élève un étage doté d'une structure sobre. Au-dessus, s'érige une longue file de colonnes dont les angles sont soulignés par des ressauts tels des arcs de triomphe. L'axe médian accentue la façade de temple romain qui fait saillie et enrichit le château d'un motif sacré. Les doubles colonnes d'ordre corinthien représentent l'élément marquant de l'édifice. La ligne de faîte qui court sur toute la largeur en accentue l'aspect solennel. L'immense colonnade par sa longueur de 183 mètres en impose.

Dans tous les cas, les nombreuses tergiversations en disent long sur l'orientation donnée par Colbert. Il pose effectivement les bases d'une esthétique officielle classico-académique qui devient dorénavant la référence du « bon goût ». En d'autres termes, les artistes doivent désormais s'y conformer pour faire triompher un art national et plus largement le prestige royal. Cependant le chantier de la colonnade ne représente qu'une infime facette du dessein politique de Louis XIV puisque tous les arts sont mis à contribution pour célébrer la royauté. De fait, Charles Le Brun entame en 1664 la rénovation complète de la petite Galerie – dite « galerie d'Apollon » - ravagée en février 1661 par un incendie. Il imagine subséquemment une décoration peinte et sculptée sur le thème du soleil, des Muses et de la course de l'astre dans l'espace et le temps. Dans ce système ornemental se mêlent des toiles marouflées, des peintures sur plâtre et des stucs dorés et naturels dans une disposition symétrique et complexe. Autour d'une vaste toile centrale (qui aurait été un Apollon symbole de l'heure de midi, du dimanche, du soleil et des arts) le peintre juxtapose des travées de compositions diverses où quatre toiles, alternativement ovales et octogonales, décrivent les heures du jour. Elles sont séparées par des compartiments cintrés où sont évoqués les planètes de la semaine. Aux extrémités, les parties du monde sont représentées par des groupes de captifs modelés en stuc, attachés à des trophées d'armes. Au pourtour des reliefs, de grandes figures et de peintures sur plâtre représentent les mois de l'année et les dieux qui y président. Quant aux tympanes des extrémités, ils montraient entre des tapisseries feintes, les Éléments tels l'Eau et la Terre, l'Air évoqué par des têtes de vents sur la voûte et le Feu probablement par le biais de l'Apollon central. Cette cosmologie s'allie à une prosopopée du cortège apollinien par la figuration sculptée des neuf Muses (Clio, Thalie, Erato, Euterpe, Polhymnie, Calliope, Terpsichore, Uranie, Melpomène) auquel s'adjoint pour respecter la symétrie une figure masculine, sans doute Hippocrène. Les peintures de Charles Le Brun sont entreprises à l'extrémité sud (Le Triomphe de Neptune) et dans quelques compartiments du plafond (L'Aurore, Le Soir ou Morphée, La Nuit ou Diane). Mais son travail doit rapidement s'interrompre. Certaines compositions ne sont connues que par des gravures telles l'esquisse d'Apollon dans son char destinée à un compartiment central ou le Triomphe de Cybèle, allégorie de la Terre. Au tympan de l'extrémité sud, la composition montre une réelle fougue, discernable dans les têtes de chevaux exaspérés ou les nymphes coquines. Les stucs modelés entre 1663 et 1665 par François Girardon, les frères Gaspard, Balthasar Marsy et Thomas Regnaudin constituent un ensemble unique de grand décor louis-quatorzien, d'une étonnante monumentalité, mais aussi de plein de gaieté et de souplesse. Si les groupes de captifs enchaînés ne sont pas à proprement parler joyeux, ils sont forts et expressifs. L'animation réside en outre dans les groupes du zodiaque où des petits génies agités excitent bélier et taureau, lion et sagittaire. Quant à Jacques Gervaise, il réalise en camaïeu d'or neuf médaillons des travaux des mois, de couples d'animaux des dieux. Ce cycle reprend la grande tradition des portails des grandes cathédrales. L'ensemble s'inscrit par ailleurs dans la lignée des galeries françaises comme celle de François 1er à Fontainebleau. On y observe en effet la présence de stucs et de scènes historiées cloisonnées. De surcroît et surtout, elle est un lieu où s'affiche un grand décor plein de sens, parfois multiple, souvent caché ou du moins à expliciter par une exégèse très intellectuelle. En revanche, la galerie d'Apollon se différencie de part son ampleur et son unité : le thème apollinien y est développé seul mais intégré dans une image du monde harmonique héritée du néoplatonisme et dont le roi est le garant. En d'autres termes, le Roi-soleil qui venait d'adopter sa devise (*Nec pluribus impar = le soleil serait capable*

*d'éclairer plus d'une terre donc le roi serait capable de gouverner plus d'un royaume.*) pouvait se considérer comme l'image terrestre d'Apollon, dieu des arts et de l'harmonie universelle, dont il reflétait la qualité. C'est pourquoi la conception de la façade orientale de Le Vau permet au soleil d'inonder la galerie de lumière en tout lieu à l'image du monarque. Par conséquent, la disposition ornementale de ce corridor renvoie à la théâtralité de la rhétorique baroque des fresques italiennes (galerie Farnèse de Rome, scène de l'Aurore du Guerchin, Chapelle Sixtine) de part sa foisonnante richesse, les torsions et les mouvements des personnages, leurs expressions et l'efflorescence du trompe-l'œil.

Cette mise en scène du pouvoir se reflète aussi dans les aménagements du jardin des Tuileries orchestrés par André Le Nôtre en 1664. Ainsi, il domestique la nature, sculpte l'espace et aménage une vaste perspective ouverte sur l'infini du paysage. Au grand parterre qui forme le miroir coloré du palais, succède le bois touffu où se cachent des bosquets. L'allée centrale en forme l'axe avec une longue perspective magnifiée par un grand théâtre en arc de cercle à l'extrémité du parc. Trois bassins circulaires, dont deux situés aux angles latéraux, ornent l'enfilade. Quant au fer à cheval, il se détache à l'arrière du grand bassin octogone. La hiérarchisation du dessin, l'emploi de la géométrie et le recours à la perspective permettent de gagner des terrasses tout en ceinturant cette structure architectonique. Cette distribution n'est pas sans rappeler celle des jardins de Vaux-Le-Vicomte puisque ce jardinier y avait déjà exercé ses talents en 1656 pour le compte de Nicolas Fouquet, surintendant des Finances. En effet, dans ce parc-ci, il a partagé le grand parterre de broderies central en deux parties autour d'un axe de symétrie. Celui-ci forme le pivot de l'ensemble du jardin. Il est en outre souligné par de petits bassins circulaires de sorte que le regard du spectateur se tourne sur l'extérieur. Le motif essentiel de cette grande composition est un grand ovale auquel correspond la ligne incurvée de deux pièces de gazon. Le vaste demi-cercle formé par les arbres et les haies leur fait écho. Ce type d'armature témoigne de l'influence des jardins du château de Liancourt ou de Richelieu dans la répartition des allées et de la composition. Mais contrairement à ces précédentes créations, celles d'André Le Nôtre constituent un bloc unitaire. Avec les Tuileries cet artiste a réalisé une œuvre majeure, d'une rare intelligence spatiale, qui compte à la fois comme jardin royal mais également comme pièce centrale de l'urbanisme parisien. En outre, de ses inventions se dégagent surtout une fantaisie et une théâtralité qui forment un éblouissant miroir annonciateur des magnificences versaillaises.

Pour résumer, les multiples travaux entrepris au Louvre de 1664 à 1667 s'inscrivent dans un programme artistique unitaire à vocation propagandiste. Toutefois, ceux-ci sont abandonnés dès 1668 lorsque Louis XIV décide d'agrandir le relais de chasse de son père à Versailles. En effet, Paris reste à jamais pour ce monarque le symbole des multiples humiliations endurées au moment de la Fronde (1648-1652). Par conséquent, le château de Versailles a surtout eu pour objectif de priver la noblesse de son ascendance en l'arrachant de ses terres.

En dépit de son gigantisme, cet édifice est un modèle inégalé de mesure et d'harmonie. Celui-ci a par ailleurs fait l'objet de quatre campagnes de construction successives. **La première démarre dans les années 1660.** Elle porte précisément sur la reconstruction des dépendances que Louis XIII avait fait bâtir devant le fossé. Ces deux bâtiments parallèles contenaient les écuries à gauche et les communs à droite. Deux cabinets sur trompe ont été placés aux angles de la cour. Le premier étage a été entièrement ceinturé par un grand balcon avec garde-corps en fer forgé. **Le second chantier débute quant à lui vers 1669.** L'ancien édifice et le nouveau ont été réunis sous la forme d'une enveloppe qui est un ensemble de corps de bâtiment en U. Ces derniers enrobent le château Vieux sur les trois faces côté jardin en enfermant deux grandes cours symétriques. En d'autres termes, sont associés deux masses ayant chacune son avant-corps central avec entre elles, la galerie basse, la terrasse et au-dessus

en arrière-plan, la face redessinée du château Vieux avec un avant-corps médian. Côté jardin le niveau du rez-de-chaussée est très français : les baies inscrites dans une arcade viennent du Louvre de Lescot, les bossages continus du Palais du Luxembourg de Salomon de Brosse, les portes-fenêtres de l'œuvre même de Le Vau. Les fenêtres du premier étage étaient primitivement carrées et surmontées de tables ornées, comme à Vaux-Le-Vicomte. C'est Mansart qui les a supprimées pour rehausser les fenêtres en plein cintre. Du côté des cours, d'importantes transformations datent de cette campagne. La cour de marbre reçoit son dallage de marbre et son nom. Elle est traitée comme une sorte d'avancée des jardins dont elle n'est séparée que par des espaces ouverts. Son sol est surélevé de trois marches qui en interdisent l'accès aux carrosses. Les cabinets sur trompes sont remplacés par des volières en fer forgé. Des bustes à l'antique ornent les trumeaux de la façade. Un portique de huit colonnes de marbre porte au centre un balcon-terrace avec garde-corps en ferronnerie. Des motifs similaires ornent les extrémités des ailes anciennes et nouvelles qui joignent les pavillons d'angle aux dépendances de la première campagne. Ces dernières sont rhabillées en chaînage harpé par François d'Orbay en 1674 et se transforment en logement pour la Cour. **Durant la troisième campagne de 1678 à 1688, le travail exécuté sur la façade côté jardin est particulièrement significatif.** En effet, pour permettre l'adjonction d'une galerie haute entre les Grands Appartements, Mansart comble le trou que Le Vau y avait laissé en avançant à l'alignement général la façade construite sur le château Vieux en fond de terrasse. Les fenêtres sont alors mis en proportion avec la Galerie des Glaces et les deux nouveaux salons qui encadrent celle-ci (salon de la Guerre et de la Paix). Côté cour, les fenêtres sont également rehaussées en plein cintre et l'avant-corps de la cour de marbre a été augmenté d'un second étage qui, comme l'attique des jardins, n'est qu'un faux étage, puisque ses fenêtres éclairent aussi le salon. Ce nouvel avant-corps a été cadré par deux pilastres colossaux et couronnés par un groupe sculpté. Les lucarnes qui sommaient les travées latérales sont remplacées par des œils-de-bœuf haut perchés, plus en harmonie avec le nouveau couronnement du corps central. Toutefois les travaux de Mansart ne donnent pas de quantités suffisantes d'espaces couverts. Pour y pourvoir, il fait construire deux énormes bâtiments : les ailes du Nord et du Midi, placées sur l'axe nord-sud en passant par la cour Royale. La première est bâtie de 1678 à 1682 et la deuxième à partir de 1685.

Aussi Louis XIV fait de sa demeure une terre d'élection de l'art antique à l'image d'une nouvelle Rome. En effet l'esthétisme gréco-latin à cette époque est perçu comme un modèle indépassable et représente pour les souverains d'Europe un formidable instrument de prestige. A ce titre, en tant que système de grand décor, la Grande Galerie est le dispositif le plus antiquisant des intérieurs du château. Réalisée entre 1678 et 1684 par Jules Hardouin-Mansart, elle déploie une double ordonnance longitudinale qui, par son rythme d'arcades et de pilastres, s'inspire de l'élévation du théâtre de Marcellus à Rome tandis que ses extrémités sont chacune fermées par un arc de triomphe ouvrant sur les salons de la Guerre et de la paix. Le marbre est appelé à garnir les parois : marbre rouge de Rance pour les pilastres et les colonnes, marbre blanc de Carrare et marbre rouge et vert de Campan pour les parements. Sur certains de ces fonds de marbre furent fixés de grands reliefs de bronze doré et deux séries de bustes des douze César à tête de porphyre. Y sont placées des torchères destinées à l'éclairage de la Galerie. Il s'agit de socles hauts terminés par un plateau rond sur lequel est posé une girandole (objet en métal à plusieurs branches et garni de cristaux permettant de refléter la lumière). Celles-ci sont souvent décorées de motifs végétaux et de personnages. Sur le plan pictural, l'image royale s'enracine dans une narration totalement mythique. Les allégories employées servent ainsi à louer les nombreuses vertus du monarque. Mais à l'inverse des fresques traditionnelles, le roi est associé à sa propre histoire à travers les multiples récits épiques qui ornent le décor long de 75 mètres. Pour ce faire, Charles Le Brun dessine la composition centrale qui est la clé iconographique de l'ensemble. Louis XIV est ainsi représenté au milieu des divertissements et des plaisirs dans la tranquillité d'un royaume qui jouissait de la paix, où les arts prospéraient, dont la discorde était bannie. Pourtant il

manquait une chose au roi : la gloire militaire. Elle est peinte sous la forme d'une jeune femme, désignée par Mars, qui tend une couronne d'or. Tout le reste de la galerie s'explique par ce sujet central. Les plus grands compartiments montrent les principaux épisodes de la guerre. Les autres compositions montrent les moments clés de la guerre : armement et conseil de guerre ainsi que les principales victoires jusqu'à la paix d'Utrecht représentée dans la lunette sud comme le résultat de la débandade des puissances ennemies. L'ornement contribue aussi à la signification comme les masques situés au-dessus des ovales et dont les expressions sont empruntées, dans la partie nord de la voûte, à la théorie de l'expression des passions élaborée par Le Brun dans les années 1660. Ajoutons cependant que la lecture des sujets de la galerie ne s'arrête pas aux compositions peintes : elle comprend également des inscriptions qui ont dès l'origine été juxtaposées aux peintures. Elles peuvent être à ce titre qualifiées d'emblèmes, relevant d'un genre codifié depuis la Renaissance et qui unit très étroitement le texte à l'image. L'ensemble des tableaux s'inspire des œuvres de Cortone telles *la Bataille d'Alexandre et Darius*. Mais c'est surtout Rubens qui s'impose comme l'influence marquante des années 1670 notamment lorsque Le Brun reprend l'idée de mêler personnages historiques et allégoriques. Par ailleurs, ce bloc pictural est cerné de cadres octogonaux ou à motifs floraux mis au service d'une parfaite intelligence du discours de la voûte. Loin de se limiter à des fonctions auxiliaires, les éléments sculptés participent à l'unité du corpus iconographique. Enfin, Jules Hardouin-Mansart conçoit 17 arcades ornées de 357 panneaux de glaces qui ont fini par laisser leur nom à la galerie. Bref, ce corridor, au-delà de sa fonction de théâtre de la vie de cour, incarne la fonction politique de la royauté.

Mais au-delà du rôle diplomatique du monarque, le régime absolutiste s'appuie également sur l'image du Roi Très Chrétien. En effet Louis XIV se considère comme le lieutenant de Dieu sur terre et se doit en ce sens de justifier sa position à travers la fondation de **la chapelle royale**. Cette construction est la plus aboutie de Versailles et la moins modifiée par l'Histoire. Le projet a connu de nombreuses interruptions pour des raisons financières et a trouvé sa forme définitive grâce à Jules Hardouin-Mansart. Influencé par l'architecture ultramontaine, le bâtiment s'inscrit dans la grande tradition des chapelles palatines. Formulé une première fois dès 1679, le projet d'une chapelle de plan centré au milieu de l'aile du Nord est mis en chantier à la fin de l'année 1684. L'emplacement définitif fut trouvé en 1687. Le plan de l'édifice est barlong et doté d'un chevet rectangulaire. La disposition intérieure s'inscrit dans la lignée des sanctuaires précédents : deux niveaux en communication visuelle, une tribune bordant l'ensemble du vaisseau au premier étage, un emplacement réservé au roi en face de l'autel. En outre la chapelle est précédée par deux vestibules superposés, qui donnent aussi accès à l'aile Nord. L'invention d'une ordonnance de colonnes au premier étage s'intègre dans un processus d'exhaussement de l'édifice, auquel elle apporte légèreté et solidité. Sans remettre en cause l'emploi des piliers au rez-de-chaussée, ce niveau étant contraint en hauteur par celui de la tribune royale, le parti de la colonnade au premier étage introduit incontestablement un bouleversement esthétique. L'ultime étape de la montée des cieux se traduit par une nouvelle élévation de la toiture, esquissée sur l'érection de la façade extérieure nord. Au terme de cette longue évolution, le comble, d'une hauteur de près de 10 mètres, faisait culminer à 38 mètres le faite de la toiture, dominé par une croix à son extrémité est. La substitution du corinthien au ionique à l'extérieur ainsi que le remplacement des pots à feu par des statues juchées sur la balustrade extérieure, constituent deux étapes importantes dans l'affranchissement de l'élévation externe de la chapelle au regard du modèle des façades donnant sur les jardins. De 1689 à 1699 le chantier s'interrompt en raison de l'effort financier réclamé par la guerre de la Ligue d'Augsbourg. C'est entre 1700 et 1704 que l'on décide d'étendre et d'unifier l'espace de la voûte, appelé à recevoir une grande composition peinte. Par ailleurs pour répondre à la polychromie des voûtes, le pavement de marbre est entrepris en mars 1708, selon un schéma qui doit refléter celui d'une voûte encore soutenue par des arcs doubleaux : une trame orthonormée définie par des bandes noires soutenues de blanc, dans laquelle prennent place des compartiments de formes géométriques répartis

symétriquement. Pourtant, loin d'être le reflet univoque d'une influence ausonienne subie sans discernement, la chapelle utilise ces éléments de vocabulaire antiquisants au sein d'une syntaxe tribulaire de la grande tradition française telle ses arcs-boutants, ses gargouilles, sa toiture et son lanternon. Après la mort de Jules Hardouin-Mansart en mai 1708, Robert de Cotte mène l'architecture, le décor peint et sculpté et le mobilier à son terme. A l'intérieur de la chapelle, la balustrade de la tribune, initialement prévue en marbre, est pourvue de balustres de bronze dorés sur des plinthes et soutenant des mains courantes réalisées dans un marbre de Serravezza. Au même niveau, tout en reprenant une disposition de la chapelle de 1682, deux logettes et lanternes sont ajoutées de part et d'autre de la tribune royale. La chapelle est bénie le 5 juin 1710 par le Cardinal de Noailles, archevêque de Paris. Quant à la voûte, elle est ornée d'un programme iconographique complexe qui élève la chapelle au rang de sanctuaire du grand décor. Essentielle au décor versaillais, l'exaltation du roi se fonde dans un discours théologique dense et savant qui se déploie du moindre pilier sculpté jusqu'à la voûte et la balustrade extérieure. Servie par l'architecture même de l'édifice, une lecture d'ensemble permet d'opposer le cycle douloureux de la Passion, traité au rez-de-chaussée, à la vision glorieuse de la voûte polychrome, l'étage royal d'une blancheur lumineuse constituant un espace intermédiaire, dont les colonnes, par une sorte de synecdoque, sont en correspondance avec les apôtres, colonnes de l'Église. Des liens théologiques sont également tissés entre le maître-autel et la voûte de l'abside, l'ange de la Résurrection sculpté à l'entrée du sanctuaire désignant à la fois le tombeau du sacrifice eucharistique et celui, vide, du Christ ressuscité, ou entre la Pentecôte de Jouvenet et les vertus, fruits de l'action du Saint-Esprit, réparties selon un ordre hiérarchique au-dessus des fenêtres et de la tribune. Outre la vision de la gloire éternelle, à laquelle participe pleinement le Christ ressuscité de la voûte, la chapelle offre d'amples développements, à l'étage de la tribune, mais surtout au rez-de-chaussée, sur la vie terrestre du Christ, de l'Annonciation de la chapelle de la Vierge à la Mise au tombeau. Quelques figures particulièrement symboliques sont aussi présentes dans le décor : le roi David au volet de l'orgue situé en face de la tribune du roi, l'empereur Constantin sur un des trophées des bas-côtés, Charlemagne à la voûte et surtout saint Louis, peint à la voûte et dont le chiffre est omniprésent, la chapelle royale étant placée sous son vocable et à qui en outre une petite chapelle fut spécialement dédiée. Au décor peint triomphe la sculpture avec notamment les remarquables chapiteaux corinthiens de la colonnade. Après 1705, 28 statues d'apôtres et évangélistes, Pères de l'Église et allégories de vertus chrétiennes, furent disposés sur la balustrade extérieure. Évoquant les grandes réalisations du baroque, cet ensemble est animé d'un souffle puissant et novateur, comme en témoignent particulièrement les deux figures sculptées par Guillaume Coustou. A l'intérieur, la sculpture fut partout conviée à animer la paroi de reliefs délicats et subtils tels des trophées d'instruments de musique surmontés de reliefs d'enfants musiciens. En somme, la place du roi très chrétien fut donc fortement soulignée au sein du programme déployé à la chapelle. Savant et subtil, le discours déconcerte aussi de part l'ampleur et la richesse des moyens mis en œuvre. En unissant et fusionnant l'architecture, la peinture et la sculpture, la chapelle royale forme un sommet de l'art français dans l'art religieux, un exemple parfait et abouti d'un système de grand décor illustrant une pensée politique, théologique et mystique.

En d'autres termes, gigantisme et démesure sont l'une des caractéristiques les plus marquantes du château de Versailles. Mais bien au-delà de son immensité, ses multiples agencements révèlent une ordonnance soigneusement maîtrisée. Cet édifice est le printemps du classicisme puisqu'il augure pour la première fois la notion d'art total où architecture, peinture et sculpture s'associent délibérément pour ne former qu'un seul bloc. Toutefois, il en est aussi l'été puisque le style classique français, élaboré à partir de la Renaissance, atteint ici sa véritable apogée. En outre, chaque nouveau chantier révèle à sa

manière les différentes facettes du pouvoir à travers une étonnante mise en scène. Pour autant cette dernière ne s'arrête pas aux seuls aspects culturels et diplomatiques puisqu'elle se poursuit également dans les jardins. En effet, si André Le Nôtre est un magicien de la perspective, ses innovations résident surtout dans sa manière de penser ses différents dispositifs à l'échelle d'un territoire élargi, suivant une logique concentrique. Ils préfigurent en ce sens la notion inédite de capitale au sens politique et urbanistique du terme.

Ce chantier botanique de trente ans a démarré progressivement. La première intervention du jardinier, datée de 1663, se concentre d'abord sur l'aménagement d'un potager dans l'ancien village. Il élabore le tracé des plantations puis redessine les abords du château. Est aménagée ensuite une vaste patte d'oie d'avenues qui trouvent leur échelle quasi définitive vers 1665 et structurent aujourd'hui la ville d'une manière si caractéristique. En 1664, André Le Nôtre crée le parterre Nord, doublée en étendue par rapport au projet initial, et celle en contrebas, du futur bassin du Dragon. L'année suivante il reprend les espaces sous le parterre principal pour y créer des terrasses, formant le futur parterre de Latone. De 1665 date aussi la grotte de Thétis, créée au nord du château. Ce petit édicule cubique sert de support à un réservoir, à une époque où l'on commence à fabriquer des pompes et réservoirs indispensables pour pouvoir dispenser les jeux d'eau dans le parc. La création de la grotte donne lieu aux premières commandes de sculptures, dont le groupe des Bains d'Apollon récemment restauré. Le chantier prélude aux campagnes décoratives qui se développent dans les années suivantes pour meubler les principaux axes du domaine, à l'ouest [Latone, Apollon] et au nord [Allée d'eau, bassin du Dragon], sous la direction artistique de Le Brun. Ces riches décors combinent aménagements hydrauliques et déploiement de la sculpture décorative qui, à cette époque, fait largement appel au plomb, doré ou bronzé selon les cas. Dès 1667 André Le Nôtre met en œuvre un nouveau projet sur une plus grande échelle. Il commence par élargir l'allée centrale des jardins, qui va devenir le Tapis vert. Pour meubler la perspective, il fait ensuite creuser le grand Canal, dont les abords sont entièrement plantés d'arbres. Les années 1670 sont marquées par l'aménagement des principaux bosquets, alliant inventivité décorative à la recherche des effets de surprise. Les premières réalisations trouvent leur inspiration dans les décors éphémères conçus pour la grande fête de 1668. Parmi les plus célèbres subsistent l'Encelade, les Trois Fontaines, le Berceau d'Eau ou encore la salle de Bal aménagée après 1680. Le chantier des jardins constitue par ailleurs un projet global puisqu'il est aussi placé au service de la construction urbaine ex nihilo de la ville. En effet, le jardinier n'est sans doute pas étranger aux choix effectués au moment de la construction de la cité neuve, soigneusement dissimulée derrière les avenues existantes, et des alignements de pavillons à l'architecture régulière. La multiplication d'axes plantés n'est, du reste, pas purement décorative puisque leur agencement est toujours associé à la création d'itinéraires de circulation. Ces principes ont par la même occasion été un modèle au siècle suivant pour les premières générations d'ingénieurs des Ponts et Chaussées.

Peu après la mise en route des travaux du château, la ville versaillaise s'élabore sous l'impulsion du roi. Elle prend naissance en 1664 sur l'actuel quartier Notre-Dame. Pour la peupler, le monarque, par une lettre écrite à Colbert en 1671, déclare faire don de places moyennant l'obligation de bâtir. Afin que la ville reste en harmonie avec le Château, on impose un certain nombre de contraintes architecturales : unités de plan, de hauteur et de matériaux. A la fin de 1673, le vieux village est démoli et remplacé par le « Vieux Versailles ». Celui-ci, joint au Parc aux Cerfs, dont les rues furent tracées en 1685, forme le futur Quartier Saint-Louis. L'église Saint-Julien est reconstruite dans la Ville neuve mais elle se révéla rapidement trop petite. Jules Hardouin Mansart en construit alors une nouvelle plus digne de la paroisse royale dédiée à Notre-Dame. Il dresse aussi les plans de la plupart des bâtiments importants de la ville : Grande et Petite Ecurie, Couvent des Récollets, Marché Couvert, etc. Sont aussi bâtis de nombreux hôtels particuliers. Ainsi est construit sur demande de Mademoiselle de Guise, fille de Charles de Lorraine, l'Hôtel de la Chancellerie. On ignore le nom du maître d'œuvre. Louis XIV l'acquiert en

cours de construction, le 9 novembre 1672. Désirant y installer son Chancelier, il charge François d'Orbay de poursuivre les travaux. Le bâtiment dont l'une des façades est tournée vers le jardin d'agrément est d'une parfaite élégance. Le rez-de-chaussée et l'étage sont surmontés d'un comble à la Mansart, et comporte un avant-corps central avec son fronton, trois fenêtres en plein cintre à l'étage, et deux fenêtres encadrant une porte pour la partie de plain-pied. Ces constructions résument parfaitement le projet du Roi-soleil à savoir faire de Versailles une capitale. En effet, celle-ci devient à terme l'épicentre du pouvoir politique mais forme aussi à sa manière un point névralgique culturel à partir duquel l'économie prend son essor avec la création de nombreuses manufactures comme celles Gobelins. Aussi, en tâchant de rendre la ville neuve aussi attractive que possible, Louis XIV parvient à maintenir la noblesse sous contrôle jusqu'à réduire à néant toute tentative de révolte. En somme, si les Grands du Royaume souhaitent désormais bénéficier des largesses monarchiques, ils devront vivre à ses côtés. Ils ne se situent donc plus dans une logique de rébellion mais de séduction.

Dès la fin du règne de Louis XIV, avant même la mort du souverain, le modèle versaillais fait école. Fort du rayonnement culturel de la France et de son assimilation à une forme de pouvoir dans laquelle se reconnaissent la majorité des monarques européens, il se répand à travers toute l'Europe. Les premiers à reprendre à leur compte le prototype versaillais furent les Bourbons d'Italie et d'Espagne avec la Reggia de Caserte dans le Royaume de Naples, la villa ducale de Colorno près de Parme, et surtout la résidence d'été de la Granja à Madrid dont les somptueux jardins à la française rappellent l'attachement de Philippe V, roi d'Espagne, à son grand-père. Plus réservée, l'Europe du Nord n'est cependant pas en reste avec les châteaux de Hampton Court en Angleterre, de Stockholm et de Drottningholm en Suède qui s'inspirent eux aussi du modèle versaillais au même titre que celui de Het Loo dans les Provinces-Unies puisqu'il offre une réduction de l'escalier des Ambassadeurs. Mais les deux pays qui s'appuient le plus sur le château français sont la Russie et le Saint-Empire Romain Germanique. Dans le cas de la Russie, il s'agit en l'occurrence de Saint-Pétersbourg, nouvelle capitale, dont Pierre Le Grand décide en 1703 de doter son empire, dans une triple volonté d'ouverture à l'Occident, de modernisation et de renforcement de l'autocratie. Conçue d'abord comme une réplique du modèle hollandais et organisée autour d'un système de canaux reliés à la Neva, cette ville neuve reçoit son nom en 1717 et surtout un nouveau plan dessiné par l'architecte français François Le Blond, élève de Le Nôtre. Mais l'influence du château de Louis XIV se retrouve surtout dans l'architecture de la résidence d'été de Peterhof dont les jardins à la française copient ceux de Versailles. Dans le Saint-Empire, Sans Soucis constitue une véritable enclave culturelle et artistique française au cœur du Brandebourg. Assurément pour beaucoup de princes, le renforcement des apparences françaises est le meilleur moyen de manifester sa puissance et ses prétentions absolutistes. Pour autant les emprunts au modèle français furent loin d'être une imitation servile et passive. En effet l'ordonnance de ces édifices a toujours été adaptée aux spécificités locales et aux besoins des commanditaires. L'exemple le plus marquant reste toutefois celui de Louis II de Bavière lorsqu'il commande la construction du palais de Herrenchiemsee sur une île du bucolique lac de Chiem dans la campagne de Bavière. Les travaux sont interrompus faute de financements. Il ne subsiste que le corps principal de l'édifice. Il est certes de loin celui qui s'inspire le plus de Versailles. Néanmoins, il n'en est que le pastiche absolutiste destiné à donner le change sur l'effritement constant du pouvoir de Louis II.

Finalement, le complexe architectural et urbanistique versaillais résume à lui seul l'une des périodes les plus florissantes de l'histoire de France : le Grand Siècle qui voit le rétablissement de l'autorité royale et le déploiement d'une ascendance culturelle sur l'ensemble du continent européen. En effet, toutes les cours d'Europe en quête de prestige reprendront à leur compte le modèle du Roi-soleil et de ses attributs tels la langue, l'art et la littérature française. En d'autres termes ce château, qui au



départ ne devait être qu'un simple relais de chasse voire une thébaïde d'un roi épris de silence et de retraite, devient le théâtre même de la gloire avec un décor soigneusement codifié pour donner en spectacle la monarchie française parvenue à son apogée. Il forme à ce titre le cadre d'une liturgie du pouvoir qui fascine encore aujourd'hui. Dans ce modèle palatial, l'histoire, la politique et les beaux-arts se côtoient dans un mélange de grandeur et de simplicité. Ainsi, la profusion baroque se mêle à la rigidité classique en associant avec raffinement la richesse des lambris et des fresques. Par conséquent, à travers la construction de ce joyaux castral, Louis XIV parvient à supplanter Rome dans le cœur des débats artistiques européens jusqu'à faire de Paris une locomotive culturelle incontournable. L'art français demeure alors la référence du bon goût.

Pour autant si Versailles incarne le prestige de l'esprit français dans ce qu'il a de plus distingué, il traduit également l'obstination indéfectible de Louis XIV pour maintenir la Cour sous sa surveillance depuis l'épisode de la Fronde. Raison pour laquelle, il fait également bâtir autour du château et des jardins une ville nouvelle à son image. De là se développe une propagande monarchique qui aboutit à un véritable culte de la royauté. Par conséquent loin de se limiter à l'architecture, l'utilisation de l'art dans la valorisation personnelle du souverain se propage à travers tous les arts y compris la littérature ou la mode. En quelque sorte Versailles devient une « colonie augustéenne » au même titre que ces vitrines antiques de la domination impériale. Toutefois, si le XVIIe siècle est profondément marqué par l'exceptionnelle stabilité du règne de Louis le Grand, le XVIIIe siècle symbolisera, quant à lui, la remise en cause progressive du pouvoir monarchique. En d'autres termes, si le château constitue l'emblème du roi-soleil dans notre mémoire collective, Versailles demeure pour les députés du Tiers-Etat le point de départ de la Révolution Française lors du 5 mai 1789, date de l'ouverture des États Généraux.