

HENDRIK ZIEGLER

«HIS HOUSE AT VERSAILLES IS SOMETHING THE FOOLISHEST IN THE WORLD»

LA GRANDE GALERIE DE VERSAILLES À TRAVERS LES RÉCITS DE VOYAGEURS ET D'AMBASSADEURS ÉTRANGERS AUTOUR DE 1700

L'enfilade de la Grande Galerie de Versailles et des salons attenants de la Guerre et de la Paix est conçue entre 1678 et 1686 par Jules Hardouin Mansart. Jouissant des faveurs de Louis XIV, Mansart est bientôt promu Premier architecte du roi et travaille au projet en accord avec son Premier peintre, Charles Le Brun, et avec le concours de nombreux artistes proches de la Cour. Après d'intenses réflexions entamées dès 1678-1679, le programme décoratif du plafond est mis en œuvre par Le Brun de 1680 à 1684. Ce décor, tout comme celui des deux salons, est achevé en 1686. La nouvelle suite vient se substituer à la terrasse donnant sur le jardin, édifiée de 1669 à 1671 par Louis Le Vau, pour relier l'appartement d'apparat du roi, au nord, à celui de la reine, au sud de l'ancien palais. Les trois dernières pièces de ces deux ailes sont elles aussi sacrifiées à l'enfilade de Mansart, qui occupe désormais l'ensemble de la façade sur jardin (fig. 1, pl. 10).¹ Pendant tout l'Ancien régime, cette partie du château sera désignée par les termes de galerie ou de Grande Galerie. Son nom actuel de galerie des Glaces date du règne du «roi citoyen» Louis-Philippe. Il s'agit

alors d'éviter toute confusion avec la galerie des Batailles construite de 1833 à 1837 dans l'aile sud du château.²

Cette contribution se propose d'éclairer et de préciser la réception et l'exploitation dont la Grande Galerie fait l'objet dès les premières décennies de son existence. Des études approfondies ont été consacrées à sa construction et à son aménagement.³ Plusieurs descriptions et guides de l'époque exposent déjà le programme iconographique du cycle peint par Le Brun, centré sur les victoires de la guerre de Hollande de 1672-1679 et sur les succès des années 1660 en politique étrangère et en politique intérieure.⁴ Les recherches en histoire de l'art ont exploré la signification de cet ensemble.⁵ Des études plus récentes ont aussi analysé le mode de représentation particulier de Louis XIV, élaboré par Le Brun au moment de la conception du décor: par une sorte d'allégorie «réaliste», le souverain y est représenté en personne, mais aussi accompagné d'une série de personnages mythologiques et allégoriques qui, agissant sur ses ordres, déterminent la scène.⁶

Les abréviations suivantes ont été utilisées: AAE = Archives du ministère des Affaires étrangères, Paris; BnF = Bibliothèque nationale de France, Paris; BnF, Est. = *ibid.*, Département des Estampes et de la photographie; BnF, Méd. = *ibid.*, Département des Monnaies, Médailles et Antiques; coll. = collection; DHM = Deutsches Historisches Museum, Berlin; FA = Familienarchiv; Fasz. = Faszikel; GStA PK = Geheimes Staatsarchiv Preussischer Kulturbesitz, Berlin; HA = Hauptabteilung; KHM = Kunsthistorisches Museum, Vienne; Ms. = manuscrit; ÖStA, AVA = Österreichisches Staatsarchiv, département: Allgemeines Verwaltungsarchiv, Vienne; ÖStA, HHStA = Österreichisches Staatsarchiv, département: Haus-, Hof- und Staatsarchiv, Vienne; PRO = Public Record Office, Londres; Rep. = Repertorium; SPSG = Stiftung Preussische Schlösser und Gärten, Berlin-Brandebourg.

¹ Vue de la Grande Galerie du château de Versailles côté nord, état après la restauration de 2004-2007; cf. «La Galerie des Glaces. De sa construction à aujourd'hui. Sa restauration. Ses décors peints et sculptés», *Dossier de l'Art*, hors série de *L'Objet d'Art*, 142 (2007), p. 19 (ill.).

² Hélène Himelfarb, «Versailles, fonctions et légendes», in *Les lieux de mémoire*, sous la dir. de P. Nora, 2^e éd. en 3 vol., Paris 1997, vol. I, pp. 1283-1329, 1295.

³ Alfred et Jeanne Marie, *Mansart à Versailles*, 2 vol., Paris, 1972, vol. II, pp. 435-463; SABATIER 1999, pp. 192-266; MILOVANOVIC 2002, pp. 20-23; MILOVANOVIC 2005, pp. 301-303; MARAL 2007.

⁴ François Charpentier, *Explication des tableaux de la galerie de Versailles*, Paris 1684; François Lorne, «Explication de la galerie de Versailles», *Mercurie Galant*, décembre 1684, pp. 1-84 (probablement rédigé par Charles Le Brun lui-même sous le nom d'un de ses amis, le peintre Lorne; cf. SABATIER 1999, p. 266); François Charpentier, «Inscriptions de la galerie de Versailles», *Mercurie Galant*, janvier 1685, pp. 106-129; Pierre Rainssant, *Explication des Tableaux de la Galerie de Versailles et de ses deux salons*, Versailles 1687, 2^e éd. sous le titre: *La Grande galerie de Versailles*, Paris 1752; Jean Aymar Piganiol de la Force, *Nouvelle description des châteaux et parcs de Versailles et de Marly contenant une Explication Historique de toutes les Peintures, Tableaux, Statues, Vases, & Ornaments qui s'y voyent [...]*, Paris 1701, pp. 62-100; FÉLIBIEN 1703, pp. 148-176 et pp. 317-334.

⁵ SABATIER 1999, pp. 266-429; «Versailles. La Galerie des Glaces», *Dossier de l'Art*, hors série de *L'Objet d'Art*, 66 (2000); pour des indications bibliographiques additionnelles, voir: MILOVANOVIC 2005, p. 303; BEAUVAIS 2007.

⁶ Thomas Kirchner, «Paradigma der Gegenwärtigkeit. Schlachtenmaler als Gattung ohne Darstellungskonventionen», in *Bilder der Macht, Macht der Bilder: Zeitgeschichte in Darstellungen des 19. Jahrhunderts*, sous la dir. de S. Germer et M. F. Zimmermann, Munich 1997, pp. 107-124; KIRCHNER 2001, pp. 333-457; SABATIER 1999, pp. 277-289.



1. Vue de la Grande Galerie du château de Versailles côté nord, état après la restauration de 2004–2007 (photo Musée national des châteaux de Versailles et de Trianon)

Pourtant, on s'est rarement demandé dans quelle mesure les contemporains du Roi-Soleil avaient pris conscience de ce vaste programme iconographique et compris le message politique dont il était porteur: régner sur ses sujets en souverain juste et tout puissant, Louis XIV est contraint à la guerre contre sa volonté et l'emporte à la fois sur les insoumis hollandais et sur ses ennemis, les Habsbourg d'Autriche et d'Espagne. Pour répondre à cette question, il faut s'appuyer sur les déclarations de contemporains ayant personnellement vu la Grande Galerie.⁷ Autour de 1700, les sources sont peu abondantes, les témoignages écrits ne s'accumulant qu'au fil du XVIII^e siècle.⁸ Des récits d'architectes

voyageurs et des passages de la correspondance de plusieurs diplomates accrédités en France sont toutefois accessibles et permettent une analyse éclairante de la réception de la Grande Galerie de Versailles à la fin du XVII^e siècle.

Citons dans un premier temps les récits de voyage de quatre architectes, en partie encore inédits. Le premier dans l'ordre chronologique est le journal et carnet d'esquisses de l'architecte du duc de Saxe-Weissenfels, Christoph Pitzler (1657–1707), qui séjourne à Paris de 1685 à 1687 et visite à plusieurs reprises le château. En 1687, dans ses célèbres notes de voyage, l'architecte de la Cour du roi de Suède Nicodème Tessin le Jeune (1654–1728) évoque également la Grande Galerie de Versailles, résidence royale découverte dès la fin des années 1670 à la faveur d'un précédent séjour parisien. Il faut aussi tenir compte de son *Traicté de la décoration intérieure*, publié bien plus tard, en 1717, dont un passage détaillé est consacré à la galerie. Vient ensuite le journal de l'officier d'artillerie Lambert Friedrich Corfey le Jeune (1668–1733), qui s'est rendu au château en 1699. La même année, les lieux reçoivent aussi la visite du théoricien de l'architecture Leonhard Christoph Sturm (1669–1719), alors au service du prince Antoine-Ulrich de Braunschweig-Wolfenbüttel, et dont les *Architektonische Reise-Anmerkungen* [*Notes de voyage architecturales*] paraissent à titre posthume, en 1719.

Il convient en second lieu de mentionner plusieurs diplomates dont la correspondance comprend des passages révélateurs sur la réception du château de Versailles. Il y a d'abord Richard Graham, vicomte Preston, ambassadeur britannique à Paris de 1682 à 1685 et son successeur jusqu'en 1688, Sir William Trumbull. Ils sont suivis par Hans Willem Bentinck, comte de Portland, en poste à Paris de février à juin 1698 et par le secrétaire de légation Matthew Prior, en fonction de 1698 à 1699. Après les Britanniques, viennent Ezechiel Spanheim, ambassadeur à Paris du prince électeur de Brandebourg, de 1680 à 1689 et de 1698 à 1701, et l'ambassadeur impérial Ferdinand Wenzel comte Lobkowitz, en poste de 1685 à 1688. Pour finir, nous évoquerons Ferdinand Bonaventure comte Harrach qui, après une mission diplomatique infructueuse à Madrid, dans le contexte de la future guerre de Succession d'Espagne, fait halte à Paris et à Versailles en octobre et novembre 1698, avant de regagner Vienne.

⁷ On doit à Berger les premières recherches systématiques concernant la réception des œuvres d'art sous l'Ancien régime; cependant, pour le domaine de Versailles, il a seulement pris en considération les guides et descriptions officiels: BERGER 1988, particulièrement note 35, p. 139–140. Voir aussi: Robert W. Berger, *Public Access to Art in Paris. A Documentary History from the Middle Ages to 1800*, University Park, Pennsylvania 1999. Sur le tout début de la réception et de la perception de Versailles voir les indications de KRAUSE 2002.

⁸ Pour les visites de Versailles au XVIII^e siècle, voir: GROSSER 1989, pp. 345–359; sur les voyages en France au XVIII^e siècle, en général, voir: DIEZINGER 1986; Bernhard Struck, «De l'affinité sociale à la différence culturelle. La France vue par les voyageurs allemands au XVIII^e siècle», *Francia. Forschungen zur westeuropäischen Geschichte*, 28/2 (2001), pp. 17–34.

Les conditions de la réception du château de Versailles vers 1700

La Grande Galerie, tout comme le château dans son ensemble, y compris les jardins, sont en principe accessibles à tous les sujets sans antécédents judiciaires et à tous les voyageurs étrangers, quel que soit leur rang.⁹ L'ouverture au grand public des demeures royales, liée à la règle fondamentale du libre accès des sujets à leur souverain, est tout particulièrement cultivée par Louis XIV.¹⁰ Le roi y voit peut-être une compensation pour la limitation de ses déplacements et l'arrêt presque complet de ses apparitions publiques, depuis qu'il a décidé d'assumer les affaires de l'État au début des années 1660.¹¹ C'est d'une conception de la royauté établie en France depuis le XIV^e siècle que découle cette liberté d'accès des simples sujets à leur roi. Juge et législateur suprême, le monarque doit être à l'écoute de leurs besoins comme de leurs requêtes et manifester de façon concrète la caractère sacré de sa personne, par des apparitions et des actes publics: guérison des écrouelles, lavement des pieds des indigents les jours de fêtes religieuses, messe quotidienne attestant de la piété royale, elle-même garante de la pérennité de l'État.¹² L'installation définitive de Louis XIV à Versailles, acquise depuis les débuts des années 1680, rend d'autant plus nécessaire le principe du libre accès au souverain, dans le lieu même de sa résidence.

«Hors la présence du roi», le public peut non seulement visiter le Grand Appartement, espace d'apparat et de représentation, mais aussi une partie non négligeable de l'appartement intérieur, où sont conservés la plupart des peintures et des objets précieux du souverain. Pour pénétrer dans certaines pièces, une lettre de recommandation ou des contacts personnels avec les gardiens peuvent se révéler utiles, même si l'ensemble des collections conservées au palais reste toujours accessible à qui en fait la demande.¹³ Comme nous l'avons déjà laissé entendre, ce libre accès ne satisfait pas simplement la curiosité du public mais garantit aussi l'exercice d'un droit. De fait, à l'aile sud du corps de logis, dans

la première antichambre de l'appartement intérieur ou privé du roi, on place chaque lundi devant la cheminée une table recouverte de velours vert et un fauteuil vide symbolisant le souverain absent, table sur laquelle chaque sujet peut venir déposer ses doléances ou ses requêtes.¹⁴

«En la présence du roi», l'appartement privé ne peut être visité. À Versailles, Louis XIV limite l'accès à sa personne, tant pour ses courtisans que pour les autres visiteurs en quête de faveurs, en imposant un strict ordonnancement, selon le rang social, des entrées aux cérémonies du Lever et du Coucher.¹⁵

Au château, pour ce qui est du grand public, le roi est visible pour l'essentiel à deux moments de la journée. Comme l'explique Joachim Christoph Nemeitz dans son guide touristique à grand tirage, *Séjour de Paris*, les visiteurs de la Grande Galerie peuvent l'apercevoir se rendant à la messe, de ses appartements privés à la chapelle du palais.¹⁶ Par ailleurs, le souverain consent plus fréquemment à se montrer en compagnie de certains membres de sa famille, dans la première antichambre de l'aile sud du corps de logis, non loin de l'escalier de la Reine, à l'occasion du dîner ou Grand Couvert, auquel assiste toujours une foule de spectateurs.¹⁷

C'est l'accessibilité même du monarque français au sein de sa résidence – souvent admirée et louée comme une vertu par les voyageurs et diplomates étrangers – qui a rendu possible la réception dont témoignent leurs écrits. Il est vrai que les grands conflits européens de la fin du XVII^e et du début du XVIII^e siècle – guerre de la Ligue d'Augsbourg de 1688 à 1697 et guerre de Succession d'Espagne de 1701 à 1714 – compliquent singulièrement la fréquentation du château et des jardins de Versailles. Au cours des années de guerre, les puissances ennemies de la France doivent rappeler leurs diplomates, et l'entrée dans le pays est très largement interdite aux étrangers. Du vivant de Louis XIV, les étrangers ne peuvent donc voir la Grande Galerie que pendant deux brefs intermèdes pacifiques. Le premier va du milieu des années 1680, époque de l'achèvement de la galerie, à l'automne 1688, quand débute la guerre de la ligue d'Augsbourg. Le second commence

⁹ Béatrix Saule, «La galerie au temps de Louis XIV: de l'ordinaire à l'extraordinaire», in *La Galerie des Glaces. Histoire & Restauration*, Dijon 2007, pp. 54-73, pp. 54-55.

¹⁰ Cf. les remarques de Louis XIV dans ses mémoires: Louis XIV, *Mémoires pour l'instruction du Dauphin*, édité par P. Goubert, Paris 1992, p. 53; voir aussi la médaille frappée dans les années 1690 avec, sur l'avvers, l'inscription FACILIS AD PRINCIPEM ADITUS (Le roi accessible à tous ses sujets), qui souligne l'accessibilité sans réserve du monarque à l'écoute des soucis et besoins des ses sujets: *Médailles* 1702, p. 60; DIVO 1982, p. 34, n° 60.

¹¹ ÉDOUARD/SABATIER 2001, p. 123.

¹² BLUCHE 1990, pp. 803-804, s. v. «Justice retenue» (François Monnier); Bernard Barbiche, *Les institutions de la monarchie française à l'époque moderne*, 2^e éd. Paris 2001, p. 25.

¹³ SARMANT 2003b, pp. 75-76.

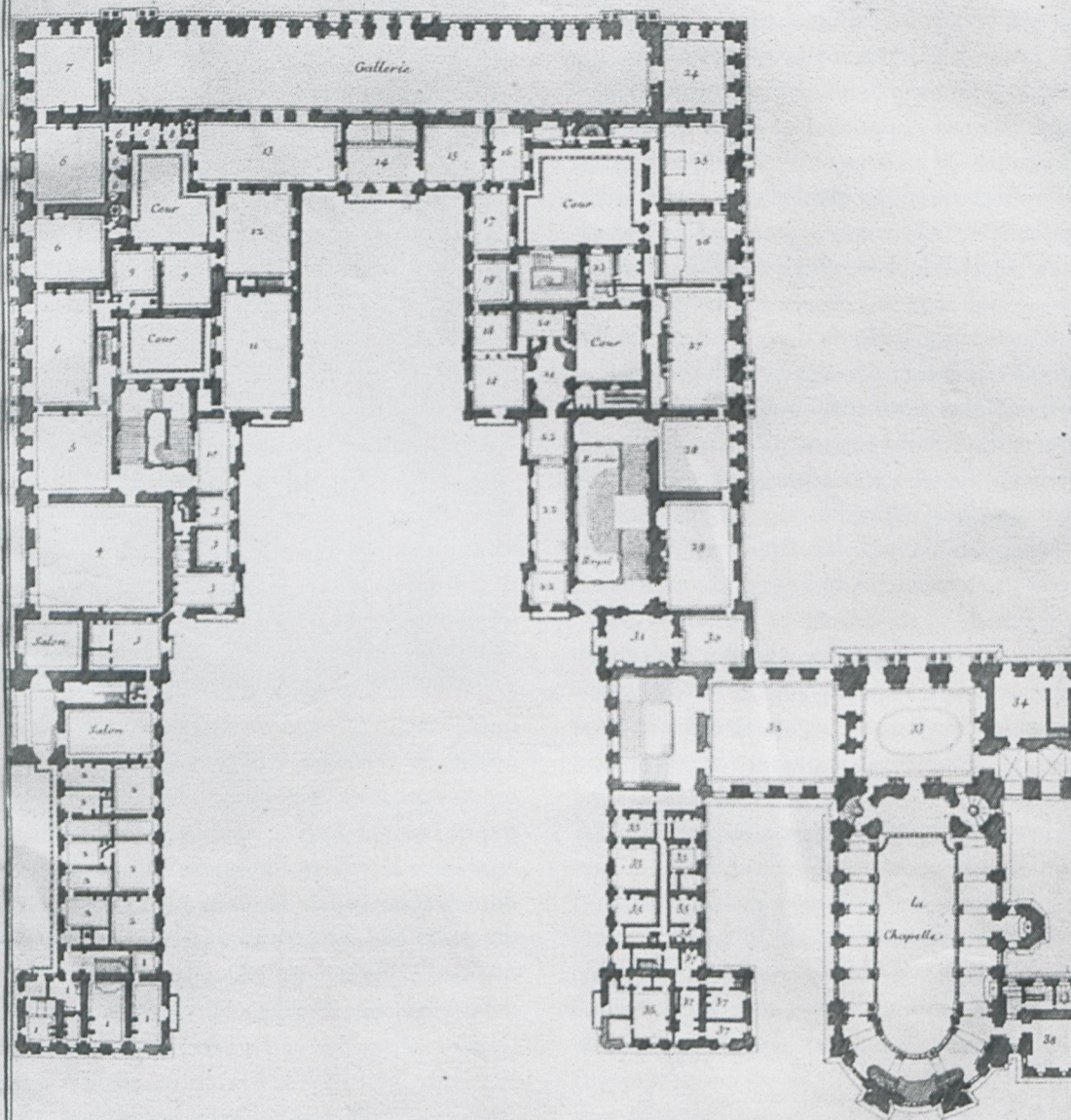
¹⁴ Pierre Lemoine, *Versailles et Trianon: guide du Musée et Domaine National de Versailles et de Trianon*, Paris 1991; nouvelle éd. 2002, p. 74.

¹⁵ Béatrix Saule, «À propos de la chambre de Louis XIV à Versailles», in «La Chambre dans l'histoire de France», *Dossier de l'Art*, hors série de *L'Objet d'Art*, 22 (1995), pp. 22-33, 26.

¹⁶ Joachim Christoph Nemeitz, *Séjour de Paris Oder Getreue Anleitung, Welchergestalt Reisende von Condition sich zu verhalten haben, wenn sie ihre Zeit und Geld nützlich und wohl zu Paris anwenden wollen. [...]*, Francfort-sur-le-Main 1718; autres éd. 1722, 1725 et 1750. Le texte se rapporte ici à la traduction française à grand tirage, non autorisée par l'auteur, parue à Leyde en 1727: *Séjour de Paris c'est à dire, instructions fidèles, pour voyageurs de Condition, Comment ils se doivent conduire, s'ils veulent faire un bon usage de leur tems & argent, durant leur Séjour à Paris. [...]* Par le Sr J. C. Nemeitz, conseiller de S. A. S. Monsg^r le Prince de Waldeck, 2 vol., Leyde 1727, vol. II, pp. 498 et 500.

¹⁷ ÉDOUARD/SABATIER 2001, p. 169-171.

PLAN DU PREMIER ÉTAGE ET DES APARTEMANS
DU CHATEAU ROYAL DE VERSAILLES.



Explication des Chifres des Apartemens du premier Étage.

- | | | | |
|--|-------------------------------------|--|---|
| 1. Le Duc Dantin. | 11. Salle des Gardes pour le Roi. | 23. Garçons du Château. | 34. Apartement de Mon ^{seigneur} le Duc de Chartres. |
| 2. Apartemens des Enfants de France. | 12. Chambre ou le Roi mange. | 24. Salon de la Guerre. | 35. Logement du Gouverneur. |
| 3. Apartement de M ^{onsieur} de Maintenon. | 13. Antichambre du Roi. | 25. Chambre du Trône. | 36. Logement du Concierge. |
| 4. Grande Salle des Gardes. | 14. Chambre du Roi. | 26. Chambre du Lit. | 37. Logem ^{ent} du Confesseur du Roi. |
| 5. Salle des Gardes de la Reine. | 15. Chambre du Conseil. | 27. Salle du Bal. | 38. Salle de la Musique du Roi. |
| 6. Apartement de la Reine. | 16. Cabinet des Peruques. | 28. Chambre du Billard. | |
| 7. Salon de la Toix. | 17. Chambre des Chiens du Roi. | 29. Grande Salle de l'Escalier du Roi. | |
| 8. Apartement du premier Valet de chambre. | 18. Cabinets des Agates et Bijoux. | 30. Petit Salon du Cabinet. | |
| 9. Apartement de Mon ^{seigneur} le Dauphin Bourgogne. | 19. Salon du petit Escalier du Roi. | 31. Cabinet des Médailles et Bijoux. | |
| 10. Salon de l'Escalier de la Reine. | 20. Cabinets des Livres du Roi. | 32. Grand Salon. | |
| | 21. Salon de l'Oratoire. | 33. Salon de la Chapelle. | |
| | 22. Petite Gallerie du Roi. | | |

A Paris chez Des. Maron sur le Pont Neuf Delors.
A son Pressoir du Roi.

2. Plan du premier étage et des appartements du château royal de Versailles, in *Les Plans, Profils, et Élévations, des Ville et Château de Versailles, avec les Bosquets, et Fontaines, tels qu'ils sont à présent; levez sur les Lieux, Dessinez et Gravez en 1714 et 1715*, Paris: Demortain, 1716, pl. 13 (photo Deutsches Forum für Kunstgeschichte, Paris)



3. L. Loisel, *Veüe de la Grande Gallerie de Versailles*, 1703, eau-forte, in FÉLIBIEN 1703, pl. 4, insérée après p. 364 (photo BnF, Paris)

à l'automne 1697 par la signature du traité de Ryswick et court jusqu'à l'été 1701, période des premiers combats de la guerre de Succession d'Espagne. En conséquence, les sources historiques sur la réception de la galerie datent de ces deux mêmes périodes: 1685-1688 et 1697-1701.

Jusqu'au tournant des XVII^e et XVIII^e siècles, s'appuyant sur des estampes à but commercial, l'idée que les publics français et étranger peuvent se faire de la disposition et du décor de la Grande Galerie reste confuse et parcellaire.

Certes, dès la fin des années 1680, un premier essai de reproduction du plafond et du décor de la galerie fait l'objet d'une commande royale. En mai 1688, le graveur Charles Simonneau reçoit du surintendant des Bâtiments, le marquis de Louvois, une commande en ce sens. Charles Le Brun doit en superviser l'exécution et son élève Claude III Nivelon est chargé des dessins préparatoires. Mais à peine Simonneau a-t-il gravé une première feuille figurant *La Franche-Comté conquise une seconde fois* que des raisons financières liées à la guerre de la Ligue d'Augsbourg viennent interrompre le



4. Jean-Michel Chevotet (dessinateur), A. Hervest (graveur), *Grande Gallerie du Chateau de Versailles*, eau-forte, in Jean-Baptiste Monicart, *Versailles immortalisé par les merveilles parlantes [...] dans les châteaux de Versailles, de Trianon, de la Ménagerie et de Marly*, 2 vol., Paris 1720, vol. I, p. 290 (photo musée du Louvre, Paris)

4. Jean-Michel Chevotet (dessinateur), A. Hervest (graveur), *Grande Gallerie du Chateau de Versailles*, eau-forte, in Jean-Baptiste Monicart, *Versailles immortalisé par les merveilles parlantes [...] dans les châteaux de Versailles, de Trianon, de la Ménagerie et de Marly*, 2 vol., Paris 1720, vol. I, p. 290 (photo musée du Louvre, Paris)

projet, et ce malgré la livraison de nombreux dessins par Nivelon.¹⁸ C'est seulement au milieu du XVIII^e siècle que l'idée d'une reproduction graphique complète de la galerie sera reprise puis réalisée avec le volume de Jean-Baptiste Massé et ses 52 planches, publiés en 1752.¹⁹

Il faut rappeler que le premier plan du château offrant un aperçu plus précis de la situation, des proportions et de

¹⁸ Gérard Sabatier, «Beneath the Ceilings of Versailles: Towards an Archaeology and Anthropology of the Use of the King's «Signs» during the Absolute Monarchy», in *Iconography, Propaganda, and Legitimation*, sous la dir. d'A. Ellenius, Oxford 1998, pp. 217-242, pp. 226-227; SABATIER 1999, p. 150; MILOVANOVIC 2002, pp. 28-29; TESSIN 2002a, p. 106, pl. 38.

¹⁹ *La Grande Galerie de Versailles et les deux Salons qui l'accompagnent peints par Charles Le Brun, Premier Peintre de Louis XIV*, dessinés par Jean-Baptiste Massé, peintre et conseiller de l'Académie royale de peinture et de sculpture, et gravés sous ses yeux par les meilleurs maîtres du temps, Paris 1752. À ce sujet, voir l'article récent de Jean-Gérald Castex, «Du tableau à la gravure ou le dessin d'interprétation au XVIII^e siècle. Cinquante-deux dessins pour une œuvre?», *La revue des musées de France. Revue du Louvre*, 3 (2007), pp. 96-104.

l'articulation de la Grande Galerie ne paraît qu'en 1716 à Paris, chez Gilles Demortain (fig. 2).²⁰ Jusqu'à cette date, le visiteur curieux doit se contenter de vues de situation sommaires, quand il ne dispose pas comme Nicodème Tessin le Jeune de copies des plans détaillés de Versailles.²¹ Parmi les guides officiels français du château, la description signée en 1703 par Jean-François Félibien est la première à proposer une restitution graphique de l'intérieur de la galerie. Celle-ci n'offre, il est vrai, qu'une image incomplète de la succession des travées et des peintures du plafond et il en va de même pour l'ensemble des estampes publiées avant 1700, point sur lequel nous reviendrons par la suite (fig. 3).²² De toute évidence, il faut attendre 1720 pour voir paraître la première vue intérieure fidèle de la galerie dans *Versailles immortalisé*, ouvrage richement illustré de Jean-Baptiste Monicart (fig. 4).²³

La multiplication sur le marché de références et de matériaux graphiques fiables ne date que de la seconde moitié du XVIII^e siècle. Il n'est donc pas surprenant que la plupart des architectes visitant Versailles avant 1700 – comme Christoph Pitzler (cf. fig. 10) ou Leonhard Christoph Sturm (cf. fig. 13) – ne soient pas en mesure de se faire une idée exacte de l'articulation architecturale de la galerie, et ce d'autant que leur passage sur place est des plus brefs. Leurs plans et leurs élévations manquent donc de précision et s'écartent fortement de la disposition réelle des lieux.

Outre les illustrations des guides spécialisés, d'autres reproductions graphiques de la galerie sont en circulation avant 1700. C'est ainsi que Sébastien Le Clerc réalise pour les *Conversations nouvelles sur divers sujets*, ouvrage de philosophie morale publié avec succès en 1684 par Madeleine de Scudéry, un frontispice présentant une vue intérieure de la



5. *Almanach pour l'an de grâce 1686: Louis le Grand la terreur et l'admiration de l'univers. La soumission de la République de Gênes faite à sa maiesté par son doge accompagné de quatre senateurs. Versailles le 15 May 1685, eau-forte, Paris, BnF, Est. (photo BnF, Paris)*

galerie.²⁴ Cette estampe de petite taille donne une idée claire de l'usage quotidien que les gens de Cour et les visiteurs font des lieux, mais restituée de façon inexacte. C'est ainsi, pour ne citer qu'un détail, qu'entre chacune des arcades ornées de miroirs, le graveur a disposé des niches avec des sculptures, alors que la galerie n'en compte que deux sur chaque côté longitudinal, placées à mi-parcours.

²⁰ Plan du premier étage et des appartements du château royal de Versailles, in *Les Plans, Profils, et Élévations, des Ville et Château de Versailles, avec les Bosquets, et Fontaines, tels qu'ils sont à présent; levez sur les Lieux, Dessinez et Gravez en 1714 et 1715*, Paris: Demortain, 1716, pl. 13; ill. in Thierry Bajou, *La Peinture à Versailles: XVII^e siècle*, Paris 1998, pp. 20–21 (pl. II).

²¹ Pour une liste des plans du site du château de Versailles, élaborés entre 1660 et 1720, voir: WEBER 1985, pp. 270–271. – À propos des plans où figure la Grande Galerie, commandés ou acquis par Tessin le jeune durant son second passage à Paris en 1687, voir: *Versailles à Stockholm: Dessins du Nationalmuseum. Peintures, Meubles et Arts Décoratifs des Collections Suédoises et Danoises*, (cat. expo. Paris), (Nationalmuseums Skriftserie, nouvelle série, vol. 5), Uddevalla, 1985, pp. 27–28, 78–79, n° A 4 et C 23.

²² L. Loisel, *Veüe de la Grande Gallerie de Versailles*, eau-forte, in FÉLIBIEN 1703, pl. 4, insérée après p. 364.

²³ Jean-Michel Chevotot (dessinateur), A. Hervest (graveur), *Grande Galerie du Château de Versailles*, eau-forte, in Jean-Baptiste Monicart, *Versailles immortalisé par les merveilles parlantes [...] dans les châteaux de Versailles, de Trianon, de la Ménagerie et de Marly*, 2 vol., Paris 1720, vol. I, p. 290, Paris, musée du Louvre, département des Arts graphiques, coll. Edmond de Rothschild, L. 422 LR (2_3).

²⁴ Sébastien Le Clerc (dessinateur et graveur), frontispice, in Madeleine de Scudéry, *Les Conversations nouvelles sur divers sujets, dédiées au Roy*, 2 vol., Paris 1684, vol. I, Paris, BnF, Est., coll. Hennin, vol. 58, n° 5166, et *ibid.*, Va 78e, t. 5; cf. Maxime Préaud, *Sébastien Leclerc*, 2 vol., (Bibliothèque nationale de France, Département des Estampes, Inventaire du fonds français. Graveurs du XVII^e siècle, vol. 8 et 9), Paris 1980, vol. II, p. 279, n° 3061; SABATIER 1999, pp. 203–205 et ill. 62; KIRCHNER 2001, pp. 26–27 et ill. 2.



6. *Almanach pour l'an de grâce 1687: La Royale Réception des Ambassadeurs du Roy de Siam par Sa Majesté à Versailles. Le 1^{er} Septembre 1686, eau-forte, 82 x 52 cm, Paris, musée du Louvre, département des Arts graphiques, coll. Edmond de Rothschild (photo musée du Louvre, Paris)*

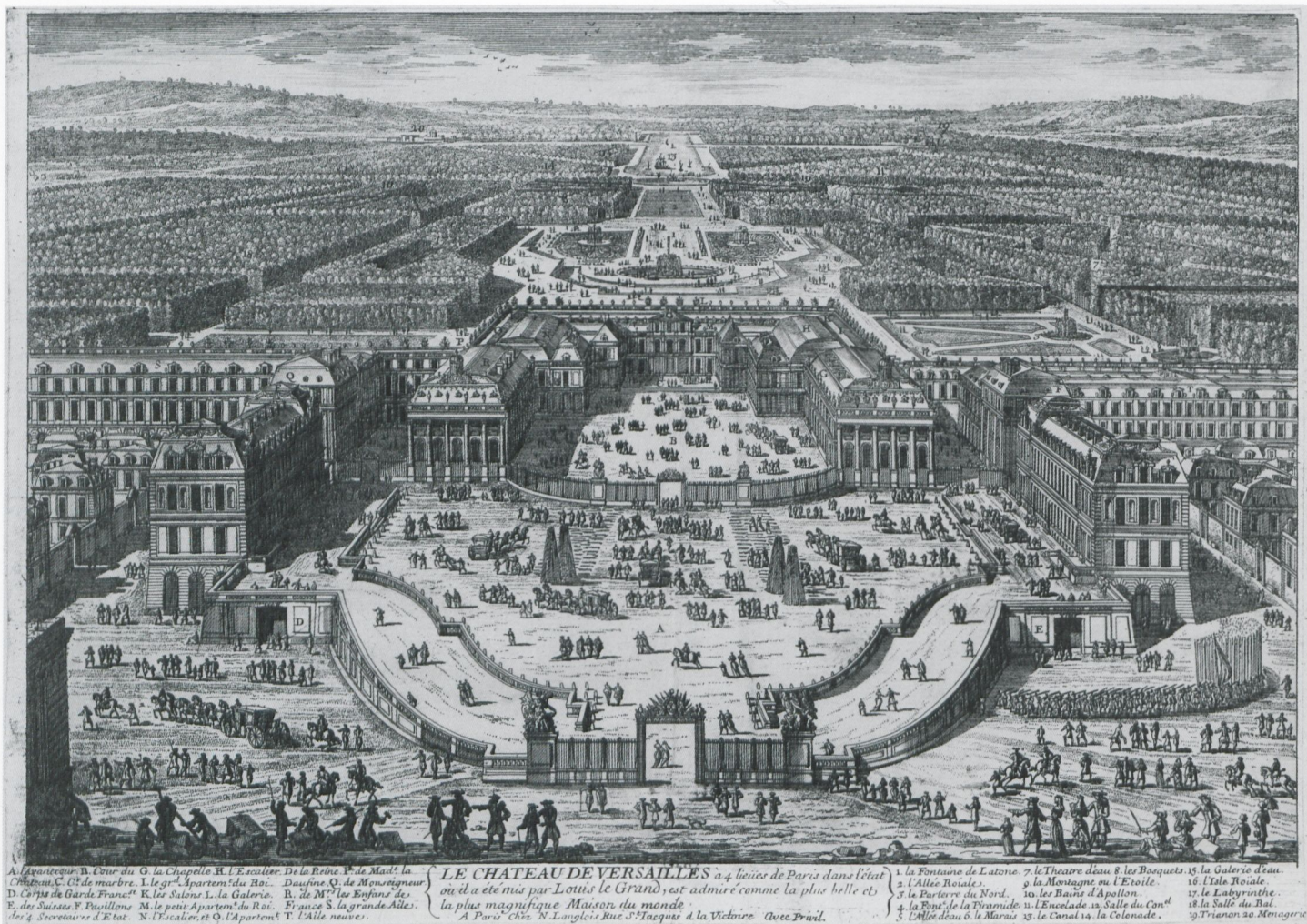
En France comme à l'étranger, la diffusion des informations sur la galerie de Versailles au sein de la noblesse et de la bourgeoisie est avant tout à mettre au crédit des feuilles de grand format des almanachs. Dans ces calendriers annuels à caractère officiel et à grand tirage, on figure sous forme illustrée les grands événements de l'année passée. Il faut avoir à l'esprit que ces estampes, pour certaines d'une grande qualité, visent tout autre chose que le relevé et la restitution fidèle d'un espace. La galerie de Versailles y est donc représentée avec ses traits les plus marquants – ouvertures cintrées encadrées de pilastres et voûte en berceau – comme la pièce du château réservée aux grands événements qui permettent à l'État et à la monarchie de s'affirmer, le lieu où la grandeur de la France et le pouvoir de Louis XIV se manifestent avec le plus d'éloquence.



7. *Almanach pour l'an de grâce 1701: Le Roy déclare Monseigneur le Duc d'Anjou Roy d'Espagne le 16.9. bre 1700 et Monsieur Le Marquis de Castel dos Rios ambassadeur extraordinaire d'Espagne le reconnoit pour son maistre, eau-forte, 90,3 x 55,5 cm, Paris, BnF, Est. (photo BnF, Paris)*

Dans les années 1680, deux cérémonies contribuent tout particulièrement à en faire, aux yeux de l'Europe entière, l'espace où la Cour se met en scène avec le plus d'éclat. Il s'agit de la réception du doge de Gênes, le 15 mai 1685, et de l'audience particulièrement fastueuse des ambassadeurs du Siam, le 1^{er} septembre 1686. Les deux événements sont abondamment commentés dans les publications proches de la Cour et font aussi l'objet d'une large diffusion par l'image.²⁵

25 BLUCHE 1990, pp. 650–651, s. v. «Gènes» (Christian Huetz de Lempis); Thomas Hedin, «Dans les jardins avec le «Mercurie galant»: la promenade des ambassadeurs siamois», *Gazette des Beaux-Arts*, 119 (1992), pp. 149–172; Ronald S. Love, «Ritual of Majesty: France, Siam, and court Spectacle in Royal Image-Building at Versailles in 1685 and 1686», *Canadian Journal of History*, 31 (1996), pp. 171–198; CASTELLUCCIO 2006, pp. 28–37.



8. Nicolas Langlois (dessinateur et graveur), *Le chateau de Versailles à 4 lieues de Paris dans l'état où il a été mis par Louis Le Grand, 1688*, eau-forte, Paris, BnF, Est. (photo BnF, Paris)

Sur une gravure d'un almanach de 1686, consacrée à la réception du doge de Gênes, la suite complexe des ouvertures en arcades et des niches à l'extrémité de la galerie, où Louis XIV a fait ériger son trône, est remplacée par une succession simplifiée d'arcades cintrées encadrées de pilastres sans les niches intermédiaires (fig. 5).²⁶ Une autre feuille d'almanach, cette fois de 1687, se rapportant à l'audience des ambassadeurs du Siam donne, à travers sa perspective raccourcie et sa disposition dans l'espace, une vision très insatisfaisante de la galerie, mais met efficacement en scène le roi assis sur son trône, les

diplomates siamois à ses pieds (fig. 6).²⁷ On pourrait citer bien d'autres représentations qui, tout en satisfaisant le goût du grand public pour les images évoquant cette cérémonie si impressionnante et flatteuse pour le roi, donnent toujours une vision imprécise pour ne pas dire lacunaire de l'intérieur de la Grande Galerie.²⁸

Vers 1700, celle-ci a déjà dans la mémoire collective l'image d'un espace prédestiné aux plus importantes cérémonies d'État et aux principales apparitions officielles du souverain. Même des événements qui n'y ont pas lieu sont représentés, *a posteriori*, comme s'y étant déroulés. C'est

²⁶ Almanach pour l'an de grâce 1686: Louis le Grand la terreur et l'admiration de l'univers. La soumission de la République de Gênes [sic] faite à sa maiesté par son doge accompagné de quatre sénateurs. Versailles le 15 May 1685, eau-forte, Paris, BnF, Est., Qb¹ 1685, coll. Hennin, vol. 62, n° 5472; cf. SARMANT 2003b, p. 75 (ill.).

²⁷ Almanach pour l'an de grâce 1687: La Royale Réception des Ambassadeurs du Roy de Siam par Sa Majesté à Versailles. Le 1^{er} Septembre 1686, eau-forte, 82 x 52 cm, Paris, musée du Louvre, département des Arts graphiques, coll. Edmond de Rothschild, n° 26985 LR; cf. PRÉAUD 1995, p. 84, n° 26.

²⁸ On peut mentionner, entre autres, la gravure de Jean Dolivar qui fut publiée en décembre 1686 dans le *Mercure Galant*. Elle montre, à son emplacement exact, la représentation allégorique de la paix de Nimègue au-dessus du trône en argent de Louis XIV, au bout de la galerie. Toutefois, la galerie en elle-même paraît beaucoup trop étroite (*Mercure Galant*, décembre 1686, II^e partie, derrière 324; aussi dans: Paris, BnF, Est., Va 78 e, t. 5; ill. dans: SABATIER 1999, p. 206, ill. 63; CASTELLUCIO 2006, p. 34, ill. 9, avec une erreur sur le mois de l'édition correspondante du *Mercure galant*).

notamment le cas de l'acceptation, le 16 novembre 1700, du testament du roi Charles II d'Espagne par Louis XIV en faveur de son petit-fils, le duc d'Anjou. Celui-ci devient dès lors le nouveau souverain espagnol, auquel le marquis Castel dos Rios, ambassadeur extraordinaire d'Espagne, rend immédiatement hommage. Dans l'un des trois almanachs de 1701 où cet événement historique de portée internationale fait l'objet d'une gravure, la scène de l'hommage rendu par l'ambassadeur est figurée dans la Grande Galerie de Versailles, sa représentation étant très éloignée de la réalité (fig. 7).²⁹ En fait, ni l'acceptation du testament ni l'hommage au souverain ne sont intervenus dans ce cadre: ils ont eu lieu dans le cabinet intérieur du roi, donnant sur la Cour de Marbre.³⁰

Quoi qu'il en soit, ces représentations à grand tirage, en circulation depuis la deuxième moitié des années 1680, ont sans doute grandement contribué à accroître les attentes des architectes et des diplomates voyageurs. La Grande Galerie est alors connue dans toute l'Europe comme la pièce maîtresse de Versailles et figure toujours sur l'agenda des visiteurs du château.

Thèmes récurrents de la réception de Versailles

Dans les récits de voyage et les rapports diplomatiques, la perception de la galerie et le jugement porté sur elle ne sauraient être séparés d'une confrontation plus large avec les re-

marques de nos voyageurs sur le château et ses jardins. Avant d'examiner plus en détail leurs déclarations sur la galerie des Glaces, il convient donc de faire un tour d'horizon des observations et des avis les plus fréquemment émis par les visiteurs étrangers.

1. Critique de l'architecture et de la topographie du château

Dès le tournant des XVII^e et XVIII^e siècles, la plupart des étrangers posent sur Versailles un regard étonnamment critique, bien loin de la simple admiration.³¹ Au premier abord, ils se montrent souvent peu satisfaits. Le château n'est pas à la hauteur de leurs attentes, généralement conditionnées par les estampes qui circulent à l'époque. Dans son journal, à la date du 9 novembre 1698, Ferdinand Bonaventure comte Harrach décrit ainsi sa première impression: «die erste veue od[er] einfarth ist nit so schön alß sie in kupferstich scheinnet, dann die geschnitene quaterstein, von dem wetter ganz schwarz worden».³²

La plupart des gravures disponibles, figurant la façade avant du château, en donnent une représentation symétrique depuis un point de vue légèrement surélevé, voire à vol d'oiseau (fig. 8).³³ Il s'agit d'illustrer l'étendue des bâtiments, avec leur succession de cours de moins en moins

²⁹ Almanach pour l'an de grâce 1701: Le Roy déclare Monseigneur le Duc d'Anjou Roy d'Espagne le 16 9.^{bre} 1700 et Monsieur Le Marquis de Castel dos Rios ambassadeur extraordinaire d'Espagne le reconnoit pour son maistre, eau-forte, 90,3 × 55,5 cm, Paris, BnF, Est., coll. Henin, n° 6667; PRÉAUD 1995, p. 118, n° 40. – Le second almanach où ce thème est traité transpose l'acceptation du testament de Charles II par Louis XIV dans une chambre au bout d'une galerie à la voûte en berceau; cf. Almanach pour l'an de grâce 1701: Le Roy accepte le Testament du feu Roy Catholique Charles II. et declare Monseigneur le Duc d'Anjou Roy d'Espagne [...], gravure sur cuivre, 87,6 × 57 cm, Berlin, DHM, Graphische Sammlung; CILLESSEN 1997, p. 344, H.1; Christophe Duhamelle, «Die Krönung von 1701 und ihre Wahrnehmung in Frankreich», in *Preußen 1701. Eine europäische Geschichte*, (cat. expo.), Berlin 2001, 2 vol., vol. II, pp. 241–246, 242, ill. 2. – À propos du troisième almanach figurant l'événement du mois de novembre 1700, cette fois d'une manière allégorique, voir CILLESSEN 1997, p. 344, H.1, note 4.

³⁰ *Journal de Philippe de Courcillon, marquis de Dangeau*, édité par E. Soulié et L.-E. Dussieux, 29 vol., Paris 1854–1860, vol. VII, p. 417–418. Voir aussi le compte rendu d'Ezechiel Spanheim, diplomate au service de l'Électeur de Brandebourg: certes, Spanheim n'était pas présent, le jour même, à Versailles, mais son homologue autrichien, Philippe Louis comte Sinzendorf, lui fit un récit détaillé des événements: GStA PK, I. HA Rep. 11, Frankreich n° 89, Fasz. 70, Ezechiel Spanheim à l'Électeur Frédéric III de Brandebourg, Paris, le 19 novembre 1700, fol. 203–212, fol. 203v–204r. Sur le déroulement de cette journée historique, voir en général: Béatrix Saule, *Versailles triomphant. Une journée de Louis XIV*, Paris 1996.

³¹ Il convient d'infirmar la thèse de Grosser, selon laquelle l'attitude critique envers le site ne se fait jour qu'à la veille de la Révolution alors qu'un émerveillement irréfléchi prévaut encore chez les visiteurs de Versailles au début du XVIII^e siècle (cf. GROSSER 1989, p. 353).

³² ÖStA, AVA, FA Harrach, Harrach-Handschriften 134, Journal des années 1687 et 1698 de Ferdinand Bonaventure I^{er}, comte Harrach, p. 481. – On rencontre encore des jugements similaires vers la fin du XVIII^e siècle. Lorsqu'elle visite Versailles dans les années 1780, Marie Sophie La Roche est étonnée que les lieux ne correspondent pas à la vision idéalisée qu'elle s'en est faite en étudiant des représentations gravées et peintes du château: «Und wo wir einander herzlich auslachten, indem wir nicht glauben wollten, daß dies das Schloß von Versailles sey; weil es uns nach Kupfer und Gemälden viel prächtiger in die Augen fallen sollte.» Cf. Marie Sophie von La Roche, *Journal einer Reise durch Frankreich*, Altenburg 1787, p. 183; ici cité d'après DIEZINGER 1986, p. 317. – Sturm évoque lui aussi cette divergence entre estampes en circulation et état du site, tel qu'il se présente aux visiteurs: cf. STURM 1760, p. 116: «Durch die drey Quartier des Parcs gehen wir weiter herauf, und finden in dem untersten den Festin-Saal, welches Werck doch so herrlich nicht aussiehet, und bey weitem nicht so groß ist, als man es in den Kupffern vorstellt.»

³³ Nicolas Langlois (dessinateur et graveur), Vue du château de Versailles, 1688, eau-forte, Paris, BnF, Est., Va 78e, t. 1. On peut alors se procurer de nombreuses gravures, de qualité très variable, dues entre autres à Israël Silvestre, Gabriel Pérelle et ses deux fils Nicolas et Adam, ou à Pierre Aveline et Nicolas Langlois. Dans ses *Architektonischen Reise-Anmerkungen*, Sturm évoque le nombre impressionnant de représentations graphiques de Versailles, qu'il trouve chez les marchands spécialisés, durant son séjour parisien en 1699: «Ich bin nehmlich den ersten Tag gleich nach den Buch- und Kupfer Boutiquen gegangen, und habe mich erkundiget was von Beschreibung der Denckwürdigkeiten

étendues, ainsi que la cohérence et l'homogénéité de l'ensemble.³⁴ Cependant, ce mode de représentation ne correspond pas à la vision que l'on a des lieux une fois sur place. D'une part, la symétrie du site n'est pas immédiatement perceptible. Venant de Paris, le voyageur ne s'approche pas du château de face, en remontant l'avenue de Paris comme le suggèrent les gravures, mais par le nord-ouest, en empruntant l'avenue de Saint-Cloud. D'autre part, à son arrivée, il ne découvre pas le château depuis une hauteur mais en contre-plongée, si bien que les bâtiments apparaissent bien plus ramassés que sur les estampes.

Et les diplomates ne sont pas les seuls à être heurtés par l'aspect extérieur du site; des architectes professionnels partagent leur avis. Dans une lettre adressée le 30 novembre 1698 à Daniel Cronström, son agent suédois à Paris, Nicodème Tessin le Jeune émet une opinion des plus défavorables et trouve que seule la décoration intérieure est exemplaire.³⁵ Leonhard Christoph Sturm juge Versailles selon une conception de l'harmonie et des proportions héritée de Vitruve, normes qu'il considère comme immuables. Il critique la «perspective théâtrale», le contraste de couleur entre briques et pierres, qui nuit à la majesté d'une résidence royale, ainsi que le manque d'«ordonnance» et de proportion de la façade donnant sur la ville.³⁶ En définitive, sa critique culmine avec le reproche selon lequel le château de Versailles chercherait à se donner pour ce qu'il n'est pas.

zu Paris heraus wäre, und habe so viel gefunden, daß meine Mittel nicht zugereicht haben nur den zehenden Theil davon zu kauffen.» Cf. STURM 1760, p. 50. – Weber est le seul à avoir cherché à faire l'inventaire des vues et plans élaborés de 1660 à 1720, en se limitant pour l'essentiel aux représentations du parc et des fontaines. Cf. WEBER 1985, pp. 268–326.

³⁴ En France, les estampes figurant des architectures optent fréquemment pour une perspective théâtrale, avec point de vue surélevé, alignement selon un axe central et arrangement en plans successifs, similaire à celui d'un décor. Elles offrent ainsi une vision d'ensemble grandiose et ordonnée du motif choisi. Cf. Michaela Völkel, *Das Bild vom Schloss. Darstellung und Selbstdarstellung deutscher Höfe in Architekturstichserien 1600–1800*, (Kunstwissenschaftliche Studien, vol. 92), Munich/Berlin 2001, pp. 70–77.

³⁵ *Les relations artistiques entre la France et la Suède 1693–1718. Nicodème Tessin le jeune et Daniel Cronström. Correspondance (extraits)*, édité par de R.-A. Weigert et C. Hernmarck, (Nationalmusei Skriftserie, n° 10), Stockholm 1964, n° 28, pp. 209–210.

³⁶ STURM 1760, pp. 110–111. – Une des premières remarques ironiques sur la petitesse et le manque de magnificence de l'architecture versaillaise provient de Sir Christopher Wren, qui visita le château en 1665. Mais il faut bien noter qu'à cette date «l'enveloppe» appelée à contenir les somptueux grands appartements n'était pas encore construite. Cf. *Parentalia, or Memoirs of the family of the Wrens, [...] chiefly of Sir Christopher Wren, late surveyor-general of the royal buildings [...]*, édité par Stephen Wren, Londres 1750, pp. 261–217; ici cité d'après KRAUSE 2002, p. 96, note 52.

À ce type d'objections s'ajoute parfois un autre point de vue où transparaît même une certaine admiration pour Versailles: ce château si fastueux aurait en fait été édifié en un lieu inapproprié et insalubre. Parmi les souvenirs de voyageurs britanniques contenant de telles déclarations, citons ceux de John Locke en 1677, Richard Ferrier en 1687 et Ellis Veryard en 1701, auxquels il convient d'ajouter, côté allemand, les écrits de Leonhard Christoph Sturm et Eucharisius Gottlieb Rinck.³⁷ Il semblerait qu'une forme de résistance intérieure ait animé les visiteurs étrangers de Versailles dans le dernier tiers du XVII^e siècle. Il s'agissait de ne pas s'abandonner sans réserve à la grandeur et au faste du château et de son parc suggérés par les descriptions officielles, les guides et les estampes.

2. L'architecture et l'art des jardins du pays d'origine surpassent ceux de Versailles

Les étrangers considèrent manifestement le château dans un esprit de comparaison et de compétition. Ils rapprochent avec scepticisme ce qu'ils découvrent à Versailles de ce qui leur est familier. À la faveur de cette évaluation, il n'est pas rare de voir voyageurs et diplomates se laisser gagner par le chauvinisme, si bien que leur jugement est le plus souvent dépréciatif. Citons à nouveau l'architecte Sturm. Après avoir décrit le Cabinet des Bijoux situé au début des Grands Appartements, avec ses murs ornés de miroirs, ses consoles dorées et tous ses objets de valeur, il arrive à la conclusion suivante:

«Doch kamen diese Raritäten in keine Vergleichung mit denen in der Käyserlichen Kunst-Kammer, ja sie wurden von den Raritäten, so man in Dreßden und München zu sehen bekommt an Menge und Kostbarkeit überwunden.»³⁸

Diplomate de haut rang et ami de l'empereur connaissant la salle du Trésor de Vienne, le comte Harrach juge avec la même assurance que la collection de gemmes de Versailles est de moindre valeur, comme en témoigne son journal à la date du 9 novembre 1698:

³⁷ *Locke's Travels in France 1675–1679. As related in his Journals, Correspondance and other Papers*, édité par de John Lough, Cambridge 1953, pp. 152–153; *The Journal of Major Richard Ferrier, M. P., while travelling in France in the Year 1687, with a brief Memoir of his Life*, édité par Richard F. E. Ferrier et John A. H. Ferrier (Camden Miscellany, New Series 53, vol. 9), Londres 1895, p. 27; Ellis Veryard, *An Account of Divers Choice. Remarks as well as Geographical, Historical, Political, Mathematical and Moral; Taken in a Journey through the Low Countries, France, Italy, and Part of Spain with the Isles of Sicily and Malta*, Londres 1701, p. 67; STURM 1760, p. 110; RINCK 1708, II^e partie, p. 159; voir aussi: *ibid.*, pp. 104–105.

³⁸ STURM 1760, p. 119.

«Unweit von dannen hat mann unß 2 cabinet von rareten gezeigt, die, wann ich recht gemerkt 8 eket sein, die seindt mit spiegel in d[er] wandt gezirth, u[n]dt allerley arth stellen, od[er] consoles piedestalli gesezt, u[n]dt auf denen selben allerley geschür, trügele, u[n]dt statuen von unterschiedlichen ~~statua~~ cristal u[n]dt steinen, so mich aber nühts absond[er]liches zu sein, bedunket, [...].»³⁹

Peu avant d'être affecté en Espagne, le comte Harrach a entrepris de se faire construire un palais sur la place Freyung à Vienne. Il visite donc Paris et Versailles avec le regard du maître d'ouvrage avisé en architecture. Par deux fois il a l'occasion de comparer les solutions architecturales françaises à l'escalier de son palais récemment achevé par l'architecte italien Domenico Martinelli. De forme conventionnelle, celui-ci présente trois volées bordées d'une balustrade et un éclairage latéral.⁴⁰ Le 2 novembre 1698, en visitant le palais des Tuileries, Harrach examine avec attention l'escalier que Louis Le Vau y a édifié de 1664 à 1666. Il juge qu'il est par son modèle fort proche de celui de son palais, mais considère néanmoins que l'escalier viennois est mieux proportionné:

«[...], wir seindt in die Tuillerie gefahren, u[n]dt obwol len der palast nit mobilirt ist, selben sehen wollen, habe mich noch alles erind[er]t, wie er Anno 1669 war, da ich von dem Kayser zu des Königs and[er]en Sohns Taufe anhero geschükt ware, die stiegen ist wie die in meinem hauß zu Wien, u[n]dt glaube das die meinige eine bessere proportion habe, dann sie weütter u[n]dt nit so gach ist, [...].»⁴¹

En visitant Versailles le 9 novembre, il s'intéresse à un autre escalier, édifié entre 1668–1669 et 1681. Il s'agit de celui des Ambassadeurs, situé dans l'aile nord du corps de logis. Il désapprouve son éclairage zénithal, jugé moins heureux que l'éclairage latéral de son escalier de Vienne. Voici le commentaire détaillé qu'il en fait dans son journal:

«hat unß der Mons^r du Role garde des meubles du Roy unterdessen die Zimer von konig gezeigt, u[n]dt von der berüembten stiegen angefangen, die ist ein zümblich groß u[n]dt hohes gewelb hat kein licht [Licht] als von oben in d[er] mit eine eroffnung u[n]dt ein tachel von Spiegelglaser durch welche das licht herein scheineth, alß ich dem Mr du Role sagte die invention seÿe bizarre, ant-

wortete er die noth habe sie erfundten, dann mann kein and[er]es licht geben können, welches ich glaube, aber nit aprobire, das sie die stiegen dahin dahin [sic] gesezt haben, dann sie zuegeflücht scheineth, sonst ist sie schon [schön], gehet auf zweÿ seüten, u[n]dt alle stafel balustre, u[n]dt kleidung[en] der mauer, ausser was gemahlen von marmelstein.»⁴²

Un autre exemple de l'atmosphère de compétition dans laquelle se déroulent la plupart des visites de Versailles se retrouve avec le jugement porté par un diplomate anglo-hollandais de haut rang sur les orangiers de Louis XIV. Rappelons que cet arbre revêt une signification héraldique particulière pour la maison d'Orange-Nassau.⁴³ Hans Willem Bentinck, comte de Portland, est un ami et conseiller de Guillaume III d'Orange, roi d'Angleterre et stathouder de Hollande. Il a été envoyé en France comme ambassadeur extraordinaire. Cette fonction, que nous évoquerons à nouveau à propos des commentaires du secrétaire de légation Matthew Prior sur la Grande Galerie, est d'une importance politique et symbolique de premier ordre. Alors que la rupture des relations diplomatiques est quasi totale, depuis l'usurpation du trône d'Angleterre en 1688 par Guillaume d'Orange, la réception de Portland revient, du côté français, à prendre acte de la *Glorious Revolution*. Amateur passionné de jardins, Guillaume III charge Portland de s'informer très précisément sur les jardins du monarque français, son rival à la fois détesté et admiré. L'ambassadeur doit même se procurer des arbres fruitiers destinés aux parcs des résidences royales de Hollande et de Grande-Bretagne. Dans son premier rapport détaillé, Portland informe son maître de sa visite hivernale des jardins de Versailles et, en les comparant à ceux de Hollande, ne se prive pas de critiquer l'état négligé et la saleté du parc ainsi que ses incohérences architecturales. Il doit cependant admettre que les

³⁹ ÖStA, AVA, FA Harrach, Harrach-Handschriften 134, Journal des années 1687 et 1698 de Ferdinand Bonaventure I^{er}, comte Harrach, p. 483.

⁴⁰ À propos de la cage d'escalier de Vienne, voir: RIZZI 1995, en particulier pp. 17–18 et ill. 8.

⁴¹ ÖStA, AVA, FA Harrach, Harrach-Handschriften 134, Journal des années 1687 et 1698 de Ferdinand Bonaventure I^{er}, comte Harrach, p. 470; cf. LORENZ 1995, pp. 45–46.

⁴² ÖStA, AVA, FA Harrach, Harrach-Handschriften 134, Journal des années 1687 et 1698 de Ferdinand Bonaventure I^{er}, comte Harrach, pp. 481–482.

⁴³ Sur les impressionnants orangiers de Louis XIV conservés à Versailles, voir: Dominique Garrigues, *Jardins et jardiniers de Versailles au Grand Siècle*, Seyssel 2001, pp. 144–153. – Sur la signification héraldique des orangiers pour la maison d'Orange, voir: Frank Deisel, «Onder den Oranje boom – Politische Sinnbilder der Niederlande und des Hauses Oranien», in *Onder den Oranje boom. Niederländische Kunst und Kultur im 17. und 18. Jahrhundert an deutschen Fürstenhöfen*, (cat. expo. Krefeld/Oranienburg/Apeldoorn), 2 vol., Munich, 1999, vol. II (catalogue), pp. 47–49. – Récemment, Elizabeth Heyde a soutenu que l'horticulture devait être considérée une forme d'éloge du prince, la domestication de la nature symbolisant le pouvoir de Louis XIV sur ses sujets. Toutefois, Hyde argumente plus qu'elle n'apporte de preuves écrites en faveur de sa thèse des plus stimulantes. Cf. Elizabeth Hyde, *Cultivated power. Flowers, culture, and politics in the reign of Louis XIV*, Philadelphia (Pennsylvania), 2005, particulièrement pp. 167–168.

orangers de Versailles sont d'excellente qualité, même si leur couronne n'est pas aussi développée que celles des arbres de la résidence d'été de Honselaarsdijk, près de Naaldwijk.⁴⁴ Drapier de Leyde et célèbre amateur de jardins voyageant pour son compte, Pieter de La Court ira jusqu'à affirmer que les orangers de Versailles sont loin d'être aussi beaux que ceux qu'il a pu voir dans une collection de Rotterdam.⁴⁵

3. Versailles, vitrine de la puissance politique et militaire de la France

L'importance accordée au château et à ses jardins comme vitrines des réalisations artistiques et techniques et, par ce fait, de la force politique et militaire de la France, s'exprime avec éloquence à travers l'admiration que suscitent le système d'irrigation et les fontaines du domaine. C'est la machine de Marly qui – avant même le château – fait souvent l'objet de la première visite. Il s'agit d'un énorme dispositif de pompage, édifié de 1681 à 1684 par l'ingénieur liégeois Arnold de Ville, avec le concours de son compatriote, le charpentier Rennequin Sualem. Il a pour fonction d'amener chaque jour 3 500 m³ d'eau puisés dans la Seine jusqu'aux réservoirs de Marly et de Versailles, situés 165 mètres plus haut. La seule construction de ce système à l'entretien coûteux a occasionné une dépense de 3,6 millions de livres.⁴⁶ Dans ses *Architektonische Reise-Anmerckungen*, Sturm en fait une description précise au début du chapitre consacré à Versailles. Après avoir évoqué l'ampleur des moyens matériels mobilisés, il en conclut qu'il faut considérer la machine comme l'expression la plus éloquente du faste royal:

«Wenn man nun ein wenig nachrechnet, wie viel hundert Centner Metall zu Sprüng-Röhren und Hahnen, wie viel hundert Centner Kupffer, wie viel tausend Centner gegossen Eisen, wie viel Bley zu diesem gantzen Werck von Marly bis nach Versailles erfordert habe, der kan ohne tieffe Verwunderung über des Königs Magnificens nicht bleiben.»⁴⁷

Lambert Friedrich Corfey ira jusqu'à dédier une ode enthousiaste en latin à cette machine.⁴⁸ Dans son recueil d'impressions de voyage, Christoph Pitzler livre en deux pages une description précise de l'installation, assortie de plusieurs dessins détaillés.⁴⁹ Nicodème Tessin le Jeune se penche lui aussi sur ce chef-d'œuvre de la technique dans ses notes de voyage.⁵⁰ Pour la haute noblesse, l'installation de pompage fait partie de la liste des lieux à visiter. En avril 1686, le prince héritier Jean-Georges de Saxe, frère aîné du futur Auguste le Fort, vient observer la machine en compagnie de son précepteur.⁵¹ Le 11 novembre 1698, c'est au tour du comte Harrach de la visiter.⁵²

On pourrait en déduire qu'en évaluant Versailles, les contemporains de Louis XIV voient l'expression du faste royal et ainsi la preuve de la grandeur du souverain dans les installations techniques plus que dans l'art du décor. Les réalisations scientifiques et techniques du château et des jardins traduisent la force, sinon la supériorité économique et militaire de la France et sont donc l'objet de la plus grande attention.⁵³ Le palais de Versailles est bien compris comme l'expression de l'auto-affirmation du souverain. On peut toutefois supposer qu'il est dans un sens différent de celui fréquemment admis en histoire de l'art, où les programmes décoratifs et picturaux sont seuls en mesure de délivrer un message politique, à l'exclusion des avancées scientifiques et techniques.

⁴⁴ Hans Willem Bentinck, comte de Portland, à Guillaume III d'Orange, Paris, le 1^{er} mars 1698; mentionné d'après Nicolaas Japikse (dir.), *Correspondentie van Willem III en van Hans Willem Bentinck, eersten Graaf van Portland*, 2. vol., (Rijksgeschiedkundige Publicatiën, 23, 27), 's Gravenhage 1927 et 1935, vol. I, p. 240, lettre n° 206; cf. aussi des mentions comparables dans d'autres lettres: *ibid.*, vol. I, p. 226, 258, 294, 299 et 298, 325 et 326. Voir aussi Erik de Jong, «Netherlandish Hesperides», *Garden Art in the Period of William and Mary 1650–1702*, in *The Anglo-Dutch Garden in the Age of William and Mary*, (cat. expo. Apeldoorn/Londres, et à la fois double numéro hors série du *Journal of Garden History*, 8.2/3 [1988]), Londres 1988, pp. 15–40, 23–24 et 344, appendice 3.

⁴⁵ Felix Driessen, *De reizen der De la Courts*, Leyde, 1928, pp. 53–54; ici mentionné d'après Erik de Jong, «For Profit and Ornament: The Function and Meaning of Dutch Garden Art in the Period of William and Mary, 1650–1702», in *The Dutch garden in the seventeenth century*, édité par J. D. Hunt, (Dumbarton Oaks Colloquium on the history of landscape architecture, vol. 12), Washington D. C. 1990, pp. 13–48, pp. 44–45.

⁴⁶ BLUCHE 1990, p. 985, s. v. «La machine de Marly» (Simone Hoog); Adolf Kleinschroth, «Bau der Wasserhebeanlage von Marly vor 300 Jahren – eine Pionierleistung auf dem Gebiet der Hydraulik», *Mitteilungen der Hydraulik und Gewässerkunde der TU München*, 43 (1985), pp. 237–274.

⁴⁷ STURM 1760, p. 109.

⁴⁸ CORFEY 1977, p. 70 et pp. 66–67 (avec mention d'un croquis représentant la machine, exécuté en secret par Corfey, document aujourd'hui perdu). Dans leur journal de voyage, les frères Corfey traitent à deux reprises de la pompe, à la date du 25 septembre 1698 et du 25 avril 1699.

⁴⁹ LORENZ/SALGE 1998, p. 227 (p. 141 et 142 du recueil de Pitzler).

⁵⁰ TESSIN 2002b, pp. 185–187.

⁵¹ KELLER 1994, pp. 82–83; notice de Knoch, chambellan et précepteur de la Cour de Saxe, à la date du 17/27 avril 1686.

⁵² ÖStA, AVA, FA Harrach, *Harrach-Handschriften* 134, *Journal des années 1687 et 1698 de Ferdinand Bonaventure 1^{er}, comte Harrach*, p. 490.

⁵³ Pour une telle interprétation de Versailles, voir: Chandra Mukerji, *Territorial Ambitions and the Gardens of Versailles*, Cambridge, 1997; Ian Thompson, *The Sun King's garden: Louis XIV, André le Nôtre, and the creation of the gardens at Versailles*, Londres 2006, pp. 194–203.

4. L'ampleur des dépenses de construction, baromètre des intentions belliqueuses de la France

De par leur fonction, les diplomates s'intéressent avant tout aux énormes moyens financiers et à l'importance des troupes détachées par le roi pour les travaux de transformation et d'agrandissement du domaine de Versailles. Tout ralentissement du chantier est généralement considéré comme un indice fiable de nouveaux projets guerriers nourris par le roi de France. De telles spéculations sont surtout fréquentes au milieu des années 1680. De fait, en 1686, Louis XIV réduit presque de moitié les énormes dépenses de la surintendance des Bâtiments, les faisant passer de 15 à 8 millions de livres. Il s'agit ici avant tout de compenser économiquement le départ pour l'étranger de nombreux huguenots, après la révocation de l'édit de Nantes.⁵⁴

Constatant ces coupes budgétaires drastiques dès son arrivée à la fin 1685, le comte Lobkowitz, ambassadeur impérial, signale avec méfiance depuis Paris que le roi réduit de toute évidence les dépenses somptuaires de la Cour, allant jusqu'à économiser sur ses vêtements, afin, sans doute, de rassembler les fonds nécessaires à de nouvelles campagnes militaires:

«Alsobalden dan, wie ich auf Paris gekomben, habe wahrgenomben, wie diese Stadt nicht mehr in seiner vorigen flore, sowohl in mänge des Volks, Commercij, undt des Prachts, worinnen sie vormehls alle andere excediret. Ich habe nicht weniger ein gleiches, ebenfals, beij dem Königl: Gloire von welchen überall so viel gesprochen mit meiner höchsten Verwunderung befunden, undt mir es desto verdächtiger vorgekommen wie ich nicht nur allein gehöret, sondern gesehen, daß der König von seiner Person selbsten an der bastel [?] Klaydung, und zu vor gewöhnlichen merenden, undt divertimenten dermaßen alle spesen verkürzet, daß billich anzustehen gewesen wehre, ob dieses alles aus mangel des Geldes oder aber derentwegen herrühre, daß der König vielleicht weg renden [?] Zeith, dieses armihititij einen großen fundum zu samben ziehen, undt alsdan nachbelieben, auch weitere conquisten gedenken wolle, [...].»⁵⁵

Au début de l'année 1686, l'ambassadeur du Brandebourg Ezechiel Spanheim perçoit, lui aussi, les signes alarmants d'un possible conflit. La limitation draconienne des travaux royaux est pour lui, entre autres raisons, le signe patent de

préparatifs de guerre.⁵⁶ Son collègue britannique William Trumbull n'est pas moins sensible à ce genre d'arguments.⁵⁷ Le précepteur de la Cour de Saxe Jean-Ernest de Knoch qui, comme nous l'avons mentionné, accompagne le prince héritier Jean-Georges dans son tour d'Europe, rapporte en février 1686 que les constructions royales ont été interrompues afin de pouvoir constituer des réserves de guerre contre l'Allemagne.⁵⁸

Ces observations sur un possible lien entre travaux de construction et efforts d'armement ne se limitent pas aux années 1680. Au cours de l'intermède pacifique qui va de 1697 à 1701, la reprise du chantier de la chapelle royale de Versailles, depuis longtemps en projet, est perçue comme l'indice d'une nouvelle période de paix.⁵⁹ Le chantier de Versailles, qui ne cesse d'engloutir des sommes colossales, sert donc aux diplomates et aux observateurs politiques de baromètre pour évaluer les intentions belliqueuses de la France.

Du côté français, on encourage officiellement cette interprétation, en soulignant que les activités de bâtisseur de Louis XIV à Versailles sont une conséquence de la paix, à laquelle il est l'un des premiers à contribuer en Europe. C'est ainsi qu'un almanach de l'année 1688 explique que le développement des chantiers royaux est une conséquence et un symbole de la paix.⁶⁰

Toutefois, l'observation d'une interdépendance entre travaux du souverain et intention de faire la guerre peut aussi se transformer en critique dénonçant l'énormité des moyens

⁵⁶ GStA PK, I. HA Rep. 11, Frankreich n° 89, Fasz. 46, Ezechiel Spanheim à l'Électeur Frédéric-Guillaume de Brandebourg, Paris, le 1^{er}/11 janvier 1686, fol. 7-12, fol. 11v et fol. 12r. – Déjà en 1680, Spanheim considérait l'augmentation des dépenses de construction, allant jusqu'à vider les caisses de l'État, comme un signe des intentions pacifiques du roi de France, et ce, en dépit de la réquisition de 12000 chevaux et du projet d'augmenter les impôts. Voir *ibid.*, Fasz. 29, Berichte Spanheims aus dem Jahr 1680, Spanheim à l'Électeur Frédéric-Guillaume de Brandebourg, Paris, le 1^{er} novembre 1680, fol. 172-173, fol. 172v.

⁵⁷ PRO, SP 78/149, William Trumbull à Lord Sunderland, Chief secretary of State, Paris, le 15/25 décembre 1685.

⁵⁸ Knoch, chambellan et précepteur de la Cour de Saxe, à Jean-Georges III, Électeur de Saxe, Paris, le 8/18 février 1686, in KELLER 1994, p. 63.

⁵⁹ PRO, SP 119/51, Nouvelles extraordinaires d'Amsterdam, 1^{er} janvier 1699, p. I.

⁶⁰ Almanach pour l'an de grâce 1688: Les Ouvrages magnifiques du roi Louis le Grand en temps de paix, eau-forte, Paris, BnF, Est., Qb¹ 1688, coll. Hennin, vol. 64, n° 5615; cf. SARMANT 2003a, p. 143, ill. 23. L'almanach fut édité à nouveau en 1689. Le titre, très détaillé, qui figure au-dessus de l'aqueduc sur une sorte de tenture, présente l'activité récente du roi en matière de construction comme une conséquence de la paix: «LES/OVVRAGES MAGNIFIQUES DU ROY/LOUIS LE GRAND EN TEMPS DE PAIX./La France est devenue un pays enchanté/C'est l'Aimable séjour de la Felicité/Sous un Regne si beau tout conspire à sa gloire/Fontaines, Aqueducs, Temples, Jardins, Palais/Ponts, et Remparts, bastis des mains de la Victoire/Sont sous LOUIS LE GRAND l'Ouvrage de la Paix.»

⁵⁴ *Comptes des Bâtiments du roi sous le règne de Louis XIV*, édité par Jules Guiffrey, 5 vol., Paris, 1881-1901, vol. II, p. 1317; cf. SARMANT 2003a, p. 17.

⁵⁵ ÖStA, HHStA, Diplomatische Korrespondenz, Frankreich, Karton 25, Ferdinand Wenzel, comte Popel de Lobkowitz, à l'empereur Léopold I^{er}, Paris, le 30 décembre 1685, fol. 325-328, fol. 325.

5. Versailles, un lieu de vice et de luxure



9. Revers d'une médaille satirique sur le retour de Louis XIV à Versailles après sa campagne avortée en Flandre, 1693, alliage, ø 37 mm, Paris, BnF, Méd. (photo BnF, Paris)

financiers et humains mobilisés pour l'agrandissement et l'embellissement des palais royaux, en particulier à Versailles. On peut citer ici les rapports du nonce apostolique en France, Angelo Ranuzzi, dans les années 1680, les opinions du même ordre émises par le Britannique Matthew Prior et l'Allemand Eucharius Gottlieb Rinck, un passage des *Mémoires* du marquis de La Fare, publiées en 1716, ainsi que des chansons satiriques en vogue du vivant de Louis XIV.⁶¹

⁶¹ *Correspondance du nonce en France Angelo Ranuzzi (1683-1689)*, 2 vol., édité par Bruno Neveu, (Acta nuntiaturae gallicae, vol. 10 et 11), Rome 1973, vol. II, p. 331, n° 3129, Ranuzzi à Casoni, Paris, le 14 juin 1688, et pp. 566-567, n° 3492, Ranuzzi à Casoni, Paris, le 9 mai 1689; «Commonplace Book with Notes and Sketches in Prose and Verse by Matthew Prior», in *Welbeck Abbey, Prior MSS, Miscellanys in Prose and Verse by Matthew Prior, Esq., a quarto volume in vellum with title page in the handwriting of Prior's secretary, Adrian Drift*; ici cité d'après EVES 1973, p. 111; RINCK 1708, II^e partie, pp. 104 et 159; Charles-Auguste, marquis de La Fare, «Mémoires et réflexions sur les principaux événements du règne de Louis XIV, et sur le caractère de ceux qui y ont eu la principale part», in A. Petitot et Monmerqué (dir.), *Collection des mémoires relatifs à l'Histoire de France, depuis l'avènement de Henri IV jusqu'à la paix de Paris conclue en 1763*, vol. LXV, Paris 1828, pp. 121-280, 235; Claude Sixte Sautreau de Marsy, *Nouveau Siècle de Louis XIV, Ou Poésies-Anecdotes du règne et de la Cour de ce prince, avec des notes historiques et des éclaircissement*, 4 vol., Paris 1793, vol. II, p. 278. Voir aussi: PRO, SP 101/23 (Newsletters), Paris, le 15 mai 1699.

Aux yeux des contemporains de Louis XIV, cette résidence située aux portes de Paris n'est pas seulement l'expression de la magnificence et de la puissance militaire du souverain, mais aussi celle d'une décadence. Nombreux sont les pamphlets à s'offusquer des amours multiples du roi.⁶² Avec le déclenchement de la guerre de la ligue d'Augsbourg, la production de pamphlets et de libelles atteint des sommets et, dans plusieurs de ces écrits, le château de Versailles est explicitement raillé comme un lieu de vice et de débauche.⁶³ Un autre argumentaire de la propagande antifrançaise, orchestrée à l'étranger, est également repris en France dans de simples chansons satiriques. Il consiste à comparer les victoires et les défaites des campagnes de Louis XIV avec les péripéties de sa vie amoureuse. Versailles n'y est pas représenté comme le siège du pouvoir mais comme un fastueux château de plaisance. Les séjours que le souverain y fait semblent plus consacrés à la recherche sans retenue des plaisirs qu'à la conduite des affaires de l'État.⁶⁴

Ces écrits irrévérencieux trouvent leur pendant dans des médailles où s'exprime une certaine attitude du public à l'égard de Versailles. Le château y est vu comme le siège d'un despote pressurant ses sujets, semant la guerre à l'étranger et laissant libre cours à son appétit sexuel, bien qu'il ne soit en définitive qu'un vieillard impuissant.

Une médaille hollandaise frappée en 1693 s'efforce ainsi de présenter le roi comme déterminé et dirigé par les femmes, sa virilité étant inversement proportionnelle à ses capacités

⁶² Cf. Hubert Gillot, *Le règne de Louis XIV et l'opinion publique en Allemagne*, Nancy 1914, pp. 22-27; BURKE 1992, pp. 139-142; Martin Wrede, *Das Reich und seine Feinde. Politische Feindbilder in der reichspatriotischen Publizistik zwischen Westfälischem Frieden und Siebenjährigem Krieg*, (Veröffentlichungen des Instituts für europäische Geschichte Mainz, Abteilung für Universalgeschichte, vol. 196), Mayence 2004, pp. 341-342 et 348.

⁶³ *L'Esprit de la France et les Maximes de Louis XIV. Découvertes à L'Europe*, Cologne 1688, pp. 8 et 214, ainsi que, dans la version hollandaise parue la même année *De Geest von Vrankryk, En de Grondregeln van Lodewijk de XIV. Aan Europa ontdeekt*, Vrystadt 1688, p. 16. - L'année suivante fut publiée une traduction allemande: C. W. R. S., *Das in der gantzen Welt Und Vornehmlich in Europa sich Außgebreitete Französische Interesse [...]*, Veron 1689, s. p. [p. 3]. - *Das an der Teutschen Colica Danieder liegende Franckreich/Worinnen der heutige Zustand dieses Königreichs/nekst kurtzen iedoch aber gründlichen Entwurff der merkwürdigsten Intrigues des Frantzösischen Hofes aufgelöset und vergestellet werden [...]*, Gedruckt im Jahr 1689, Dr-D2r; cf. Jean Schillinger, *Les pamphlétaires allemands et la France de Louis XIV*, Bern/Berlin/Francfort-sur-le-Main/New York/Paris/Vienne (Contacts: Sér. 2; Gallo-Germanica, vol. 27), 1999, pp. 101-102. - *Das Nach Frieden Seuffzende Europa. Bey seinem höchstverderblichen Kriegen und langwieriger Unruhe Welche Franckreich vornehmlich durch seine unnöthige und unglückliche Kriege und Despotische Herrsch-Sucht verursacht [...]*, Cologne 1710, pp. 36-37.

⁶⁴ BURKE 1992, pp. 139-142.

militaires. Au revers de la médaille, on peut voir Louis XIV figuré en empereur romain sur un char de triomphe tiré par quatre femmes qui le ramènent du champ de bataille à Versailles (fig. 9).⁶⁵ À l'arrière-plan s'étire la longue façade sur jardin de la résidence royale avec la Grande Galerie édiflée vers 1680. La légende VENIT VIDIT SED NON VICIT (Il est venu, a vu, mais n'a pas vaincu) détourne sur le mode ironique la célèbre devise de Jules César. Il est ici fait allusion aux événements guerriers de l'été 1693. Depuis 1691, Louis XIV conduit en personne plusieurs campagnes militaires à la frontière des Pays-Bas espagnols, mais, à la grande surprise de ses adversaires, il abandonne le front en juin 1693 pour se retirer à Versailles sans attaquer la ville de Liège, qui s'attendait à subir un siège.⁶⁶ Dans l'exergue, la campagne est présentée comme un échec: A BELGICA EXPEDITIO IRRITA REDUX VERSALIIS, Mense JUNIO MDCXCIII (Retour à Versailles après l'expédition ratée de Belgique, mois de juin 1693).

La médaille moque ainsi la pratique courante de Louis XIV consistant à se faire accompagner d'une importante suite et de nombreuses dames de Cour pendant ses campagnes militaires, celle de 1693 n'ayant pas fait exception.⁶⁷ Quatre dames d'honneur reconduisent ainsi le souverain dans son château, ce qui lui évite d'avoir à rester à la tête de ses troupes. C'est seulement en leur présence qu'il peut se comporter en triomphateur, en dépit de son échec militaire. La première des accompagnatrices porte en guise d'enseigne une pique couronnée du chiffre zéro, symbole du résultat de la campagne, auquel s'ajoute une bourse vide, évocation des vaines tentatives françaises afin d'acheter la reddition de certaines villes. Cette médaille satirique oppose le caractère grandiose de Versailles à la couardise du roi et interprète son retour dans sa résidence comme un aveu de défaite.

L'ensemble apparaît comme une réplique ironique à une médaille officielle française, élaborée au début des années 1690 pour la *Série uniforme* de l'histoire métallique du règne de Louis XIV, finalement émise en 1702. Cette médaille fait l'éloge du château de Versailles, nouvelle résidence du souverain. Le revers porte l'inscription REGIA VERSALIARUM (résidence royale de Versailles) et présente

la perspective complète du château, tant en largeur qu'en profondeur, figurée à vol d'oiseau depuis les jardins.⁶⁸ La médaille satirique hollandaise déclassifie ce site grandiose pour en faire un vulgaire château d'agrément et révèle la vraie nature de son bâtisseur, celle d'un pantin prétentieux.

Comme le prouvent les présentations évoquées, dans le dernier tiers du XVII^e siècle, les visiteurs étrangers considèrent le château de Versailles avec un regard des plus sévères. Qu'il s'agisse de l'architecture, des détails de la construction, de ses singularités techniques ou encore des moyens financiers engagés et de l'intensité de la vie de Cour, tout est passé au crible et examiné sur le mode critique, allant parfois jusqu'à la volonté de dénigrer la personne du roi. À travers ces objections d'ordre esthétique, économique et moral s'exprime ainsi l'aversion pour les menées hégémoniques du souverain en matière politique et militaire.

Architectes voyageurs: Pitzler, Tessin, Corfey, Sturm

Les récits de voyages et d'ambassades, dont nous allons examiner les prises de position sur la Grande Galerie, révèlent que les architectes s'intéressent avant tout à la disposition d'ensemble des lieux et à l'effet esthétique des matériaux utilisés.⁶⁹ Quant aux diplomates, ils se préoccupent du rôle cérémoniel de la galerie, laquelle est d'abord évoquée pour décrire des festivités liées aux grandes audiences royales. Le cycle peint par Charles Le Brun est à l'évidence considéré comme appartenant au décor d'un espace dédié aux fêtes. Il retient plus l'attention par son effet d'ensemble et son inté-

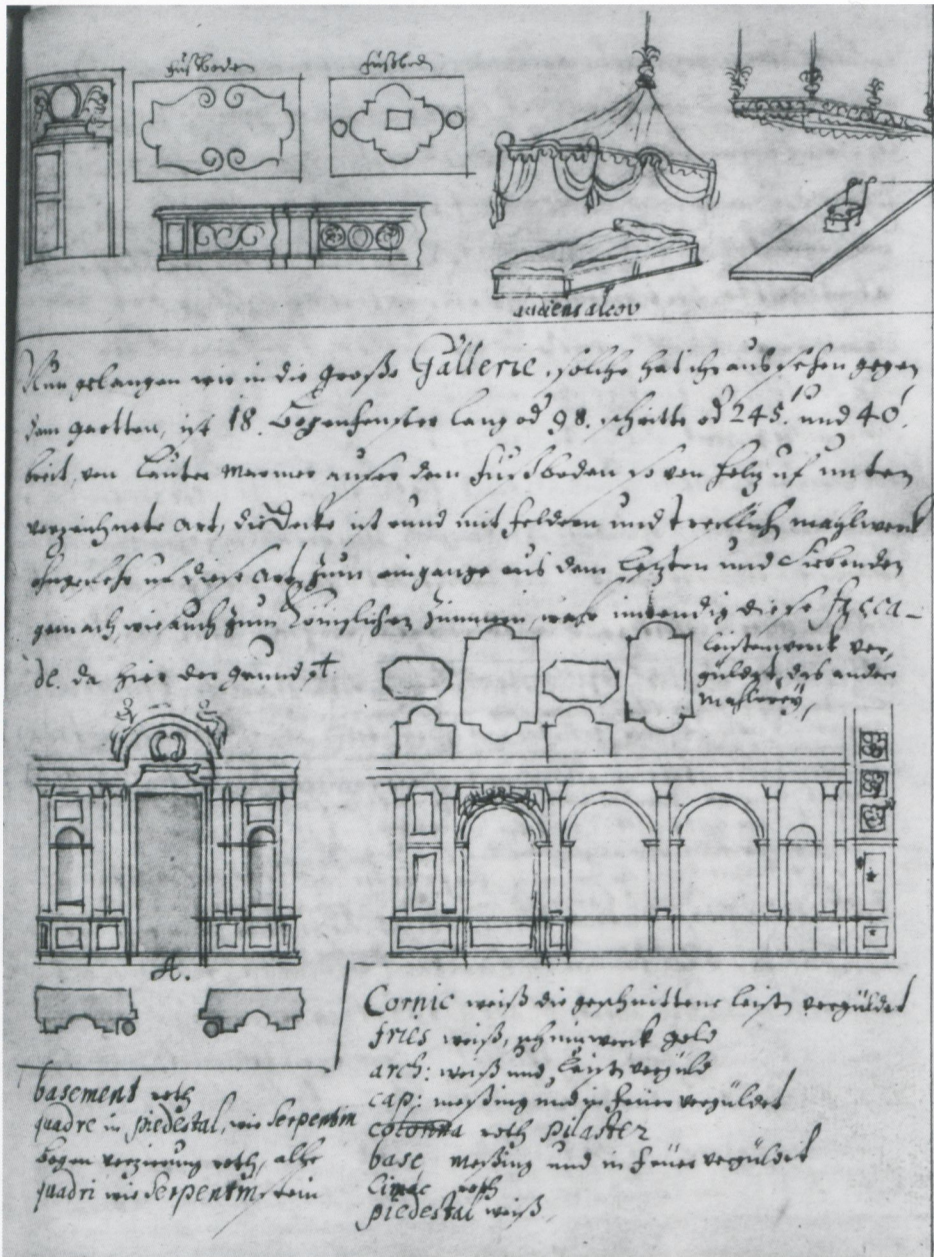
⁶⁵ Revers d'une médaille satirique sur le retour de Louis XIV à Versailles après sa campagne avortée en Flandre, 1693, alliage, ø 37 mm, Paris, BnF, Méd., Médailles satiriques contre Louis XIV, plateau 35, n° 1044; cf. LOON 1732-1737, vol. IV, pp. 132-134 (Loon, p. 133, se trompe en mentionnant seulement trois femmes); HAWKINS/FRANKS/GRUEBER 1885, vol. II, p. 82, n° 296; JONES 1982, p. 124; BURKE 1992, pp. 139-142 et ill. 61.

⁶⁶ Sur les raisons militaires de ce retour prématuré: LOON 1732-1737, vol. IV, p. 133; voir aussi François Bluche, *Louis XIV*, Paris 1986, pp. 658-662; l'avis de JONES 1982, p. 124, pour qui la médaille fait allusion au siège de Namur, levé en 1693, est à rejeter, car les Français avaient déjà pris la ville en 1692.

⁶⁷ Voir aussi une caricature hollandaise de cette même année 1693. On y voit Louis XIV, jouant du tambour à la tête d'un cortège formé de courtisans, de femmes de la Cour et de troupes royales qui battent en retraite, alors que le siège d'une ville figurée à l'arrière-plan est levé: Het wederkeeren van Lodewyk de xiiii met syn Hofgezin, 1693, eau-forte, Londres, British Museum, Department of Prints and Drawings; cf. BURKE 1992, p. 138 et ill. 62; Alberto Ausoni, «Le Roi-Soleil outragé», in *Imaginaire et création artistique à Paris sous l'ancien régime (XVII^e-XVIII^e siècle): art, politique trompe-l'œil, voyages, spectacles et jardins*, sous la dir. de Daniel Rabreau, Bordeaux 1998, pp. 81-86, 84 et ill. 43. - Une médaille satirique hollandaise, frappée en 1691 après la prise de Mons par les Français, montre déjà Louis XIV lançant des bombes et, à ses côtés, un groupe de dames de cour, attendant leur proche retraite du front en carrosse. Voir: LOON 1732-1737, vol. IV, p. 46; HAWKINS/FRANKS/GRUEBER 1885, vol. II, p. 23; JONES 1982, p. 119.

⁶⁸ Revers d'une médaille commémorant les extensions du château de Versailles menées depuis 1680, frappée au début des années 1690, in *Médailles 1702*, p. 184; cf. DIVO 1982, p. 65, n° 184.

⁶⁹ Depuis l'Antiquité, dans les descriptions d'œuvres d'art ou d'architectures, ce sont avant tout la préciosité des matériaux utilisés et la beauté de la réalisation qui sont mises en avant. Voir: Arwed Arnulf, *Architektur- und Kunstbeschreibungen von der Antike bis zum 16. Jahrhundert*, (Kunstwissenschaftliche Studien, vol. 110), Munich/Berlin 2004.



10. Christoph Pitzler, *Reysebeschreibung durch Teutschland, Holland [...] Frankreich [...]*, manuscrit, lieu de conservation inconnu depuis la Seconde Guerre mondiale, jadis Berlin, Bibliothek der Technischen Hochschule Berlin-Charlottenburg, photo ancienne de la p. 129, Berlin, SPSP Berlin-Brandenburg, Plankammer (photo SPSP Berlin-Brandenburg, Plankammer, Berlin)

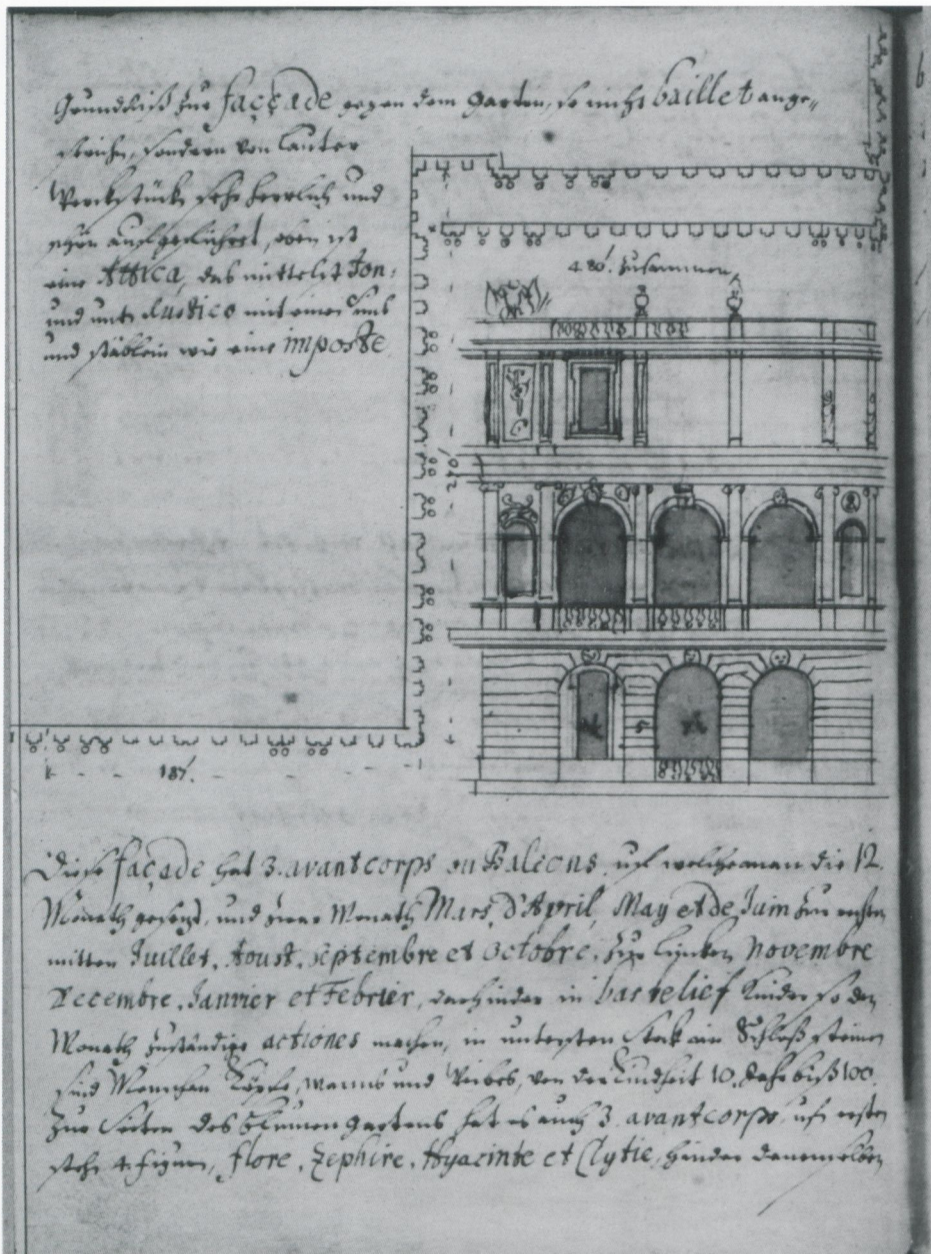
gration fonctionnelle à la vie de Cour que par ses détails iconographiques. Toutefois, le message à la fois triomphal et belliqueux des peintures est bien identifié et abordé à la fois par les architectes et les diplomates.

Christoph Pitzler est actif comme architecte dans le duché de Saxe-Weißenfels à la fin du XVII^e siècle. Il travaille avant tout à la construction du nouveau château de Weißenfels sous la direction de Johann Moritz Richter le Jeune.⁷⁰ Mais l'importance de Pitzler tient moins à ses fonctions de chef de travaux et d'expert qu'à son journal de voyage illustré de nombreuses esquisses, une source de première main sur l'his-

toire de l'architecture et des jardins en Europe. Disparu depuis la Deuxième Guerre mondiale, le journal a pu être partiellement reconstitué grâce à des tirages photographiques. Les feuilles sur l'histoire architecturale de Berlin ont récemment fait l'objet d'une réédition critique, une tâche qui reste à accomplir pour la partie consacrée à Paris et à Versailles: un ensemble de 160 pages dont l'essentiel a pu être sauvé.⁷¹

⁷⁰ Pour des indications biographiques supplémentaires ainsi que des références bibliographiques, voir: LORENZ/SALGE 1998, pp. 11-17.

⁷¹ Christoph Pitzler, *Reysebeschreibung durch Teutschland, Holland [...] Frankreich [...]*, manuscrit, lieu de conservation inconnu depuis la Seconde Guerre mondiale, jadis Berlin, Bibliothek der Technischen Hochschule Berlin-Charlottenburg, n° 9436; «cabinet des plans» (Plankammer) de la Stiftung Preußische Schlösser und Gärten Berlin-Brandenburg à Berlin-Charlottenburg, ainsi qu'à Potsdam, conservent des photos d'une partie de ce journal de voyage datant d'avant-guerre.



12. Christoph Pitzler, *Reysebeschreibung durch Teutschland, Holland [...] Frankreich [...]*, manuscrit, lieu de conservation inconnu depuis la Seconde Guerre mondiale, jadis Berlin, Bibliothèque der Technischen Hochschule Berlin-Charlottenburg, photo ancienne de la p. 132, Berlin, SPSP Berlin-Brandenburg, Plankammer (photo SPSP Berlin-Brandenburg, Plankammer, Berlin)

(cf. fig. 10).⁷³ Il se montre néanmoins sensible au charme particulier de cette galerie avec ses fenêtres se reflétant dans les miroirs des arcades de même taille situées en vis à vis: «so schönen prospect machte und alles doppelt sich sehen ließe» (cf. fig. 11).⁷⁴

On est étonné de constater que dans son plan schématique figurant le relevé extérieur de la façade sur jardin, Pitzler ne se trompe ni dans le nombre d'axes, ni dans la répartition des colonnes libres sur l'avant-corps (cf. fig. 12). Seule l'élévation figurée à côté du plan (à l'évidence quelques tra-

⁷³ Christoph Pitzler, *Reysebeschreibung durch Teutschland, Holland [...] Frankreich [...]* (cf. note 71), p. 129. La transcription de la majeure partie du texte en haut de la page donne: «Nun gelangen wir in die große Gallerie, solche hat ihr aussehen gegen / dem garten, ist 18 Bogenfenster lang oder 98. schritte oder 245' und 40' / breit, von lauter Marmor auser dem Fußboden so von Holz uf unten / verzeichnete art, die Decke ist rund mit Feldern und trefflichen mahlwerk / ohngefahr uf diese art Zum eingange aus dem lezten und Siebenden / gemacht, wie auch Zum Königlichen Zimmern, wahr inwendig diese Façca- / de da hier der grund.[riß] A»

⁷⁴ Christoph Pitzler, *Reysebeschreibung durch Teutschland, Holland [...] Frankreich [...]* (cf. note 71), p. 130. La transcription du premier long passage figurant en haut de la page donne: «aller Grund in der ganzen gallerie weißer Marmel und geädert / alles schniz werck matt verguldet, gegen über dieser Bogen an seiten, wahr / an stat der Fenster, so hoch und groß als die Bogen Spiegel, so schönen / prospect machte und alles doppelt sich sehen ließe, wo 2 pilaster / beÿ einander stunden wahr ein Tisch von Marmor drauf eine Vase / von Granito, Zur seiten 2 Busti uf hier bezeichnete art, Vor / denen einzeln Pilasti große Vases 5. bis 6' hoch von Silber»

vées de la façade sud) manque de fidélité. Parmi les trois travées groupées entre deux niches, celle du centre devrait être encadrée par les colonnes géminées d'un des avant-corps. De plus, l'étage noble a des proportions trop ramassées, la forme élancée des fenêtres n'ayant pas été reproduite. Pitzler a également omis les bas reliefs carrés figurant au-dessus des niches.⁷⁵

Le même désintérêt pour le programme iconographique de Le Brun s'exprime chez Tessin le Jeune, nommé Premier architecte du roi Charles XI de Suède au retour de son troisième voyage de longue durée, en 1687-1688, pour l'essentiel à Paris et à Rome. La plupart de ses observations s'attachent à décrire plus précisément l'effet produit par l'architecture, son décor, ses ornements et le chromatisme de l'enfilade associant la galerie et les deux salons qui lui sont attenants. Dans ses impressions de voyage de 1687 sur la Grande Galerie, le plafond a droit à cette simple mention : «ces trois pieces sont executées par Mr le Brun, et sont d'une ordonnance merveilleuse, la description imprimée de la Gallerie fait connoistre sa pensée, et sujets allegoriques au Roy.»⁷⁶ Dans son *Traicté de la décoration intérieure* achevé en 1717, Tessin le Jeune est tout aussi lapidaire à propos du cycle de Le Brun qu'il l'a été en 1687 : «Cette Gallerie est vouttée d'un berceau en plein cintre; le Brun alors premier Peintre du Roy y a traité une grande partie de l'Histoire du Roy Louis XIV. en neuf grands Tableaux, et en dix-huit petits, entre de Compartimens et ornemens de stuc d'orès.»⁷⁷ À la fin du passage consacré à la galerie de Versailles, il est à nouveau fait mention de l'existence d'une «Explication imprimée», une référence aux multiples descriptions imprimées et guides déjà disponibles à l'époque.⁷⁸

L'originalité de l'interprétation de la Grande Galerie par Tessin, dans son traité de 1717, tient à la vision d'une grandiose œuvre d'art totale où les différentes disciplines en compétition – architecture, sculpture et peinture – abou-

tissent à une harmonie parfaite. Mais si la première place revient à cette galerie, c'est avant tout en raison de la vue admirable qu'elle offre sur l'extérieur. Tessin laisse entendre qu'on ne peut prendre la mesure des jardins dans toute leur étendue qu'à travers ses fenêtres cintrées.⁷⁹ La spécificité de la Grande Galerie ne tient pas selon lui au cycle peint du plafond mais à la richesse de son articulation architecturale et de son programme décoratif, sans oublier son orientation exceptionnelle vers le parc.

Lambert Friedrich Corfey le Jeune entreprend, tout comme son père, une carrière d'officier d'artillerie au service des princes-évêques de Münster. Elle le conduit, en 1732, au grade de général de brigade dans l'armée coalisée de la principauté de Münster et de l'électorat de Cologne.⁸⁰ Il y sert aux côtés de son inséparable frère Christian Heinrich. Tous deux ont reçu une solide éducation classique, sans doute suivie par des études d'ingénieur. Lambert Friedrich s'adonne en outre occasionnellement à l'architecture. L'église des Dominicains de Münster, à laquelle il a sans doute œuvré de 1701 à 1727, constitue le plus important témoignage de son travail d'architecte.

En 1698, les deux frères entreprennent sur leurs propres deniers un Grand Tour en France et en Italie qui va durer deux ans.⁸¹ Après un périple de trois semaines qui les conduit à Anvers et Bruxelles, ils arrivent à Paris le 10 juillet 1698. Ils y restent presque une année et c'est seulement en juin 1699 qu'ils reprennent leur route pour faire étape dans plusieurs villes françaises et gagner Rome puis le sud de l'Italie. Un journal témoignant de leur voyage est parvenu jusqu'à nous. Il n'y a en revanche plus aucune trace du carnet d'esquisses que Lambert Friedrich n'a pas manqué de réaliser.⁸²

Les frères Corfey se rendent plusieurs fois à Versailles, les 5, 27, 28 et 29 avril, ainsi que le 11 mai 1699. Lambert Friedrich livre une description complète du château et des

⁷⁵ Christoph Pitzler, *Reysebeschreibung durch Teutschland, Holland [...] Frankreich [...]* (cf. note 71), p. 132. La transcription de la partie du texte en haut de la page, ainsi que le début du passage suivant, donne : «GrundRiß zur Façade gegen dem Garten, so nicht bailliet ange- / strichen, sondern von lauter / Werkstücken sehr herrlich und / schön aufgeführt, oben ist / eine Attica, das mittels Ion: / und unten Rustico mit einen Sims / und stäblein wie eine imposte. / Diese façade hat 3 avant-corps ou Balcons uf welche man die 12 / Monath gesetzt [...]»

⁷⁶ TESSIN 2002b, p. 200.

⁷⁷ TESSIN 2002a, p. 105.

⁷⁸ TESSIN 2002a, p. 105. – À propos des guides cf. note 4.

⁷⁹ TESSIN 2002a, pp. 101-105 : «Pour l'union de ces trois Arts, je trouve, qu'après la Decoration intérieure de grandes Eglises, il n'y en a point de plus avantageuse, que celle de grandes Galleries: Elles leurs fournissent un ample sujet d'emulation; et celles, ou l'Architecture, la Peinture et la Sculpture combattent, doivent avec justice estre regardées comme les plus Magnifiques; parmÿ les quelles la Grande Gallerie de Versailles

et ses deux Sallons meritent le premier rang, pas seulement par leurs vast'ordonnance, et grande richesse, mais encore par les belles et incomparables Veües, dont on y jouit de tous costès, et en quoy l'on peut compter ces trois pieces inimitables, tant par le nombre, de superbes Bassins, Fontaines, Terrasses, Parterres, Pallissades et Bosquets avec le Grand Canal, de six mille thoises de longueur, que les beaux Environs et vastes estendües à perte de veüe.» – Dans les notes de voyages du médecin anglais John Northleigh se trouve une appréciation similaire, quoique bien plus courte, de la vue qu'offre la galerie de Versailles sur les jardins. Cf. John Northleigh, *Topographical Descriptions: with Historico-Political and Medico-Physical Observations: Made in two several Voyages Through most Parts of Europe*, Londres 1702, [premier vol. d'une série sans suite], chap. III, p. 72.

⁸⁰ Les indications biographiques suivantes proviennent de COFREY 1977, p. 1-15.

⁸¹ Concernant l'itinéraire cf. COFREY 1977, p. 15-20.

⁸² COFREY 1977, p. 22.

jardins, en compilant les impressions de ses différentes visites.⁸³ La galerie des Glaces, tout comme les autres pièces du parcours ouvertes au public, est décrite en termes sobres :

«Die große Gallerie, so aus corinthischer Architectur en pilastre von Marmor, ist oben ins Gewölbe kunstlich bemahlet, darin des Königs merckwürdigste Thaten zu sehen sambt vilen inscriptionibus. Diese Gallerie hat zu einer Seiten das Gesicht nach dem Garten und die andere ist gegen die Fenster über mit lauter Spiegel bekleidet, so eine admirabel Veue machet. Von die Columnen findet man rare Vasa, antique Busten auf Termen und Taffelen aus einem Stein von unglaublichen Preis, darauf gleichfals curieuse Vase zu sehen. Die andere Apartemens seint nicht weniger köstlich.»⁸⁴

Plus que ces considérations très proches de celles de Pitzler et de Tessin le Jeune, ce sont les autres mentions de la Grande Galerie présentes dans le journal de voyage de Corfey qui sont révélatrices pour l'histoire de la réception du château. À Paris, les deux frères visitent entre autres les Tuileries et la célèbre collection de maquettes de villes et de places fortes présentée au rez-de-chaussée :

«Man verwart in diesen Palais auch unterschiedliche Plans und Modelen von Festungen von erhobener Arbeit. Wir haben die Statt Cortrai von der gleichen Arbeit zu Versailles au bout de la grande gallerie gesehen.»⁸⁵

Corfey pense donc avoir vu par deux fois Courtrai (Kortrijk en flamand), place forte située au nord de Lille, en Flandre occidentale : une première fois aux Tuileries, sous la forme d'une maquette, une seconde fois dans une peinture, à l'extrémité de la Grande Galerie. Mais il se trouve que la cité n'est pas représentée à Versailles.⁸⁶ En consignait ses souvenirs, Lambert Friedrich a manifestement confondu la galerie des Glaces avec l'un des réfectoires de l'Hôtel des

Invalides, où un tableau évoque effectivement le siège de la ville.⁸⁷

En soi banale, cette confusion révèle combien l'attention des voyageurs est sélective et s'arrête aux détails précis susceptibles de les intéresser : pour des ingénieurs spécialistes de l'artillerie, il en va naturellement ainsi des modèles réduits et des peintures de fortifications. Mais cette péripiétie nous donne aussi à penser que les frères Corfey ont étudié le cycle du plafond de la Grande Galerie de plus près que ne le laisse supposer le maigre compte rendu du journal de voyage. Ils n'ont manifestement pas oublié qu'il s'agissait de scènes de batailles conduites par le roi de France en Flandre et en Hollande, sans quoi ils n'auraient pas pu concevoir l'idée selon laquelle une place forte de la frontière franco-belge était représentée au plafond de la galerie. Le simple inventaire de choses vues de style factuel, propre aux notes de la plupart des architectes voyageurs, ne doit donc pas nous amener trop vite à conclure. Il est erroné de penser que ceux-ci ne lèvent jamais les yeux vers le cycle peint de la galerie pour le soumettre un examen plus approfondi. Les *Reise-Anmerkungen* de Sturm suffisent à confirmer cette objection.

Du point de vue de l'histoire de la réception de Versailles, les remarques de Leonhard Christoph Sturm sur la Grande Galerie revêtent une importance particulière, celle-ci tenant plus au jugement critique exprimé qu'aux observations, dont les détails sont souvent erronés ou imprécis. Sturm fait partie des rares architectes-voyageurs qui ne se contentent pas de recenser et d'évaluer esthétiquement ce qu'ils découvrent, mais se risquent aussi parfois à en mesurer l'importance politique. Son jugement sur la machine de Marly, déjà évoqué plus haut, en est un exemple éloquent.

Né à Altdorf près de Nuremberg, Leonhard Christoph Sturm doit d'abord sa notoriété de théoricien à ses éditions commentées du traité d'architecture civile, écrit au milieu du XVII^e siècle par le mathématicien hollandais Nicolaus Goldmann.⁸⁸ Il est considéré comme l'un des principaux re-

⁸³ COFREY 1977, pp. 70–77.

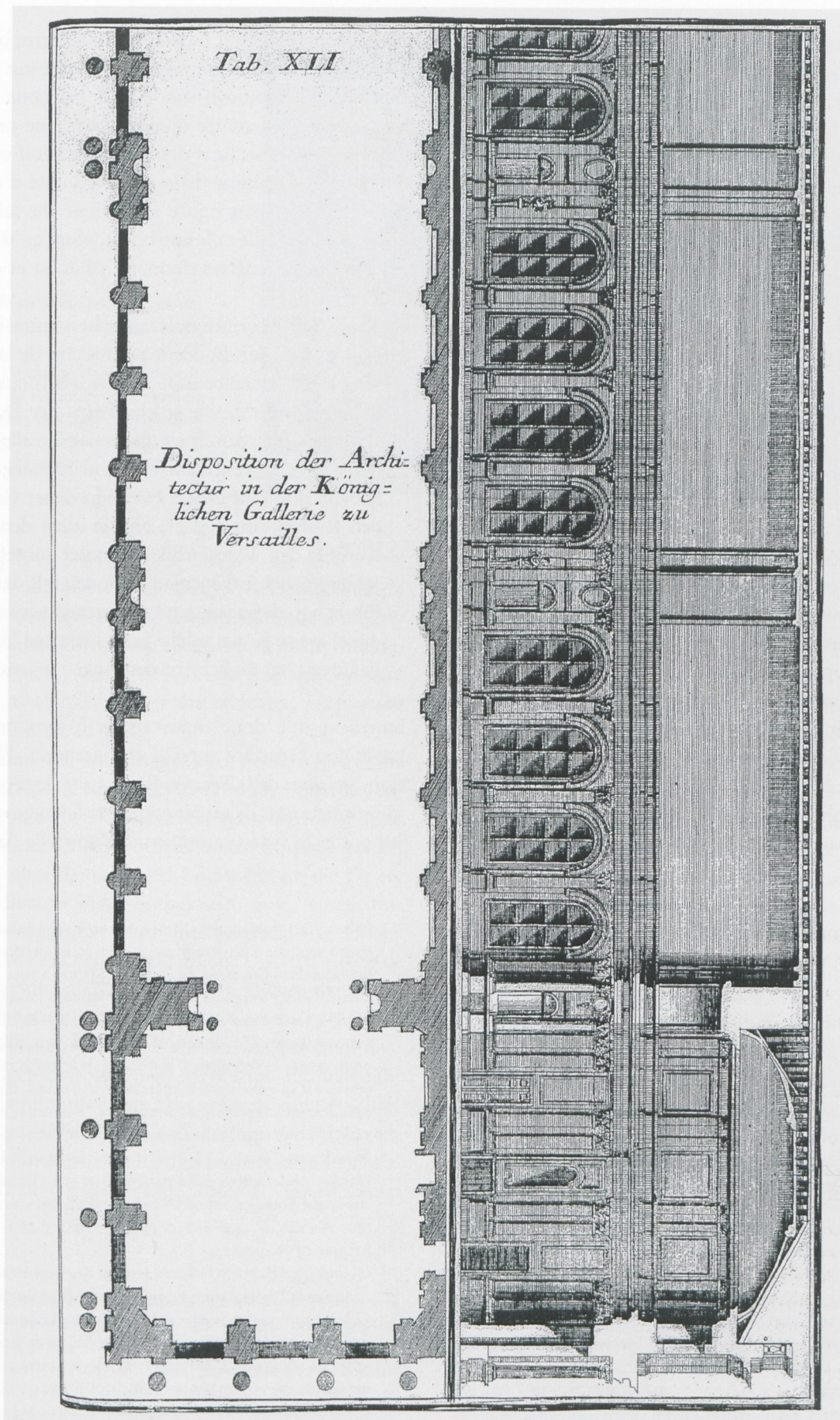
⁸⁴ COFREY 1977, p. 71.

⁸⁵ COFREY 1977, p. 38. – Quelque temps après, vers 1700, cette grande collection sera présentée dans la galerie du Bord-de-l'Eau au palais du Louvre ; en 1776 elle est transférée à l'hôtel des Invalides où elle se trouve encore aujourd'hui, quoi que largement réduite en nombre. Sur l'historique de cette collection de modèles, voir : Isabelle Warmoes, *Le musée des Plans-Reliefs. Maquettes historiques de ville fortifiées*, Paris 1997, pp. 8–9. – La maquette de la ville de Courtrai, vu par les frères Corfey, n'a pas été conservé.

⁸⁶ C'est seulement au sud de la galerie, au niveau du dernier grand compartiment du plafond, dans le trophée peint à droite en dessous des *Mesures des Espagnols rompues par la prise de Gand*, 1678, que se trouve un bouclier portant les armoiries et le nom de la ville de Courtrai. Cf. SABATIER 1999, p. 380 et ill. 141 ; BAR 2000, p. 68, n° 26 ; Alain Mérot, «Le rôle de l'ornement. Le Brun, ensemblier de génie», in *La Galerie des Glaces. Histoire & Restauration*, Dijon 2007, pp. 154–171, 169 (avec l'ill. de ce détail).

⁸⁷ COFREY 1977, p. 50. – Dans la salle portant aujourd'hui le nom de Destaille, située dans le réfectoire au nord de l'aile est, la seconde peinture le long du mur à l'est figure le siège de Courtrai pendant la guerre de Dévolution. Elle est de la main de Jacques Friquet de Vauroze – un des artistes protégés par Louvois – qui y travaille de 1678 à 1681, mais ne se distinguera pas par d'autres œuvres. Voir : Nicole Hanotaux, «De nouvelles attributions pour les peintures murales des réfectoires des soldats aux Invalides», *Revue de la société des amis du Musée de l'Armée*, 102 (1991), pp. 12–23, en particulier p. 16 ; SABATIER 1999, p. 231.

⁸⁸ Pour les indications biographiques suivantes, je me réfère à : Christian Schädlich, «Leonhard Christoph Sturm 1669–1719», in *Große Baumeister*, sous la dir. de l'Institut für Städtebau und Architektur der Bauakademie der DDR, vol. II, Berlin (Est) 1990, pp. 91–139 ; Hellmut Lorenz, «Leonhard Christoph Sturm als Architekturtheoretiker und Ar-



13. Disposition der Architectur in der Königlichen Gallerie zu Versailles, in STURM 1760, pl. XLI
(photo Österreichische Nationalbibliothek, Vienne)

présentants allemands d'une théorie de l'architecture, pour l'essentiel scientifique, qui s'appuie sur des principes mathématiques et les normes déduites du traité de Vitruve. De 1695 à 1702, il sert le duc Antoine-Ulrich comme enseignant de mathématiques à la *Ritterakademie* de Wolfenbüttel – école dédiée à la formation de jeunes nobles – et bénéficie de son soutien pour un séjour de six semaines aux Pays-Bas, en 1697, puis de dix semaines en France, en 1699. En 1702, il accepte le poste que lui offre l'Université de Francfort-sur-l'Oder. En 1711, il est finalement nommé directeur des bâtiments du duché du Mecklembourg, à Schwerin, où on lui confie l'achèvement de la *Schelfkirche* commencée par Jakob Reutz, une des rares constructions dont il sera le maître d'œuvre. En 1719, il entre comme directeur des bâtiments au service du duc Louis-Rodolphe de Braunschweig-Wolfenbüttel et décède le 6 juin, dans la ville de résidence ducale de Blankenburg proche du massif du Harz. Cette même année, ses *Architektonische Reise-Anmerkungen*, auquel il a très probablement travaillé depuis 1716, est publié à titre posthume à Augsburg.

Ses observations sur la Grande Galerie y occupent deux pages. De plus, parmi les illustrations en annexe, se trouvent un plan et une coupe longitudinale de la moitié sud de la galerie et du salon attenant de la Paix (fig. 13).⁸⁹ Sur place, Sturm a arpenté la galerie et tenté de garder en mémoire sa disposition spatiale, car on lui avait interdit tout relevé écrit.⁹⁰ De toute évidence, il ne disposait pas du plan de l'étage noble du château, publié en 1716 chez Demortain, sans quoi il n'aurait pas commis les fautes qui émaillent sa

description des lieux. Il parle de 19 fenêtres bien qu'il n'y en ait que 17 (Pitzler s'est lui aussi trompé sur ce point pourtant facile à vérifier); sur le mur intérieur, il dessine une niche toutes les quatre arcades alors que celles-ci sont regroupées par trois (une dernière niche doit en outre être introduite à l'extrémité de la galerie, à côté d'une arcade isolée); enfin, le plan figure l'extérieur du salon de la Paix comme entouré de colonne libres, alors qu'il n'en existe aucune entre les fenêtres donnant à l'ouest et celles orientées au sud.

Après une description détaillée et admirative du mobilier, il en vient à parler du décor plafonnant de la galerie:

«Die Decke ist en berceau, das ist, als Tonnen-Gewölbe mit Ribben formiret, wie solche Form der Decken über den Gallerien, von den Frantzosen als eine allgemeine und gewisse Regul angenommen ist, und überall gebraucht wird. So sind nun fünf grosse Felder in dieser Gallerie zwischen den Ribben eingetheilt, und in allen denselbigen ist der König in den Wolcken als ein Jupiter vorgestellt, und recht schimpflich vor die jenige Nationen mit denen er Krieg geführt hat, daß man sich kaum genug verwundern kan, wie dieser weise König solche gar zu enorme Vergötterung und Falatterie hat täglich vor den Augen sehen können.»⁹¹

Sturm aborde donc ouvertement le programme du décor peint, son caractère agressif et l'intention d'humilier les nations voisines de la France. Il y associe de façon fort habile la question morale de savoir comment le «sage» Louis XIV peut supporter la vision quotidienne d'une telle flagornerie.⁹²

chitekt», in *Die wissenschaftlichen Größen der Viadrina*, sous la dir. de K. Wojciechowski, (Universitätschriften der Europa-Universität Viadrina Frankfurt/Oder, vol. 2), Francfort-sur-l'Oder 1992, pp. 78–96; LORENZ 1995, en particulier p. 119, note 1, avec l'indication d'autres sources et ouvrages scientifiques concernant Sturm. – Voir aussi l'ouvrage collectif récent: *Architektur. Theorie von der Renaissance bis zur Gegenwart*. 89 *Beiträge zu 117 Traktaten*. Avec une préface de Bernd Evers et une introduction de Christof Thoenes, en collaboration avec la Kunstbibliothek der Staatlichen Museen Berlin, Cologne 2003, pp. 550–559.

⁸⁹ STURM 1760, pp. 120–121 et pl. XLI: «Disposition der Architectur in der Königlichen Gallerie zu Versailles.»

⁹⁰ STURM 1760, p. 120: «Aus diesem Gemach gehet man in die grosse Gallerie, welche die gantze vorderste Faciata gegen den Garten einnimmt, deren Länge ich innen über 300. meiner Schritte lang befunden. Sie hat an jedem Ende einen Sallon, mit denen sie durch grosse offene Bogen communiciret. Dazwischen lieget die eigentliche Gallerie auf einer Seite mit 19. Fenstern beleuchtet, und gegenüber mit so viel Blindten, und durch lauter Spiegel gleichförmig formirten Fenstern besetzt, welches vortreflich pariret. Dazwischen ist alles mit Marmor biß an den Sims mit einer trefflichen Architectur von Arcaden und kleinen Säulen-Weiten mit Corinthischen Wand-Pfeilern, welche auf die Französische besondere Art sonderlich an den Capitälern eingerichtet ist. Ob ich schon nichts abzeichnen dürfen, und mir die Austheilung der Nahmen zu den Gemälden in dem Gedächtnuß zu behalten unmöglich war, so habe ich doch die Disposition der Architectur zu behalten mich bemühet, und hoffe sie werde

so befunden werden, wie ich sie hier vorgestellt habe.» – Dans son traité, Sturm souligne à deux reprises qu'il lui était interdit de prendre la moindre note dans l'enceinte du château (STURM 1760, pp. 110 et 119). De même, Corfey rapporte qu'il n'a pu faire un croquis de la machine de Marly qu'«en secret» (CORFEY 1977, pp. 66–67). En revanche, on a, à ma connaissance, nulle trace d'une interdiction officielle de prendre des notes écrites à Versailles. Contrairement à Sturm et Corfey, Tessin a pu dessiner à sa guise dans le château et les jardins. Il est vrai qu'il bénéficiait de contacts privilégiés avec André Le Nôtre et les autres artistes travaillant pour le roi (voir: TESSIN 2002b, pp. 189, 195, 201–203 et pl. 7; Nicodemus Tessin d. J., *Architectural Drawings I. Ecclesiastical and Garden Architecture*, édité par M. Olin et L. Henriksson, (Nicodemus Tessin the Younger, Sources Works Collections, vol. 4), Stockholm 2004, pp. 276–288, n° 442–467, et pp. 293–296, n° 480–485).

⁹¹ STURM 1760, p. 121.

⁹² Quand Jean-Baptiste Colbert, en tant que surintendant des Bâtiments, commanda l'élaboration du programme final du plafond de la Grande Galerie au Premier peintre du roi, Charles Le Brun, il l'incita à ne rien y intégrer «qui ne fût conforme à la vérité, ni de trop onéreux aux puissances étrangères». L'attitude critique de Sturm envers le programme versaillais démasque l'hypocrisie de cette instruction officielle. Pour la remarque de Colbert, voir l'édition critique de la biographie manuscrite de Le Brun, rédigée par son élève Claude III Nivelon: *Claude Nivelon, Vie de Charles le Brun et description détaillée de ses ouvrages*, Édition critique et introduction par L. Pericolo, (Hautes Études médiévales et modernes, vol. 86), Genève 2004 p. 487.

14. Charles Le Brun et atelier, *Passage du Rhin en présence des ennemis*, 1672, 1680-1684, huile sur toile marouflée au plafond, Versailles, musée national des châteaux de Versailles et de Trianon, Grande Galerie, état après la restauration de 2004-2007 (photo musée national des châteaux de Versailles et de Trianon)



L'architecte a manifestement analysé les peintures du plafond et en a saisi sans difficulté la thématique d'ensemble. Il identifie aussi les figures allégoriques et mythologiques de certains panneaux.⁹³ À la fin du passage consacré à cet ensemble, il s'attarde sur trois tableaux, en passant sans transition de l'un à l'autre

«Bißweilen sind die in den grossen Feldern gemahlte Wolcken mit Gips bossiret über die Rahmen hinaus continuiert, und mit eben den Farben gemahlet. Wie man also an dem einen Ende, wo man hinein kommt, gar artig siehet, da über dem grossen Bogen biß an die Decke etliche der Alliierten wider Franckreich unter einem finstern Gezelt vorgestellet sind ihre heimliche Anschläge vorzustellen. In dem ersten Feld an der Decke ist der König auf einem Sonnen-Wagen mit dem Blitz in der Hand dagegen zu fahrend gemahlet. Da sind nun vorgesagter massen die Wolcken über die Rahmen weg biß über dasselbe Zelt hingeführet, in denen Mercurius herunter fährt, und das Gezelt aufdecket. Das siehet ungemein schön aus, aber ist gewißlich allzu hochmüthig an der Invention, und that der König wohl, daß er sie niemahl hat abzeichnen, und in fremde Hände kommen lassen, sonst

möchte leicht ein plumper Holländer empfindliche Auslegungen darüber gemachet haben.»⁹⁴

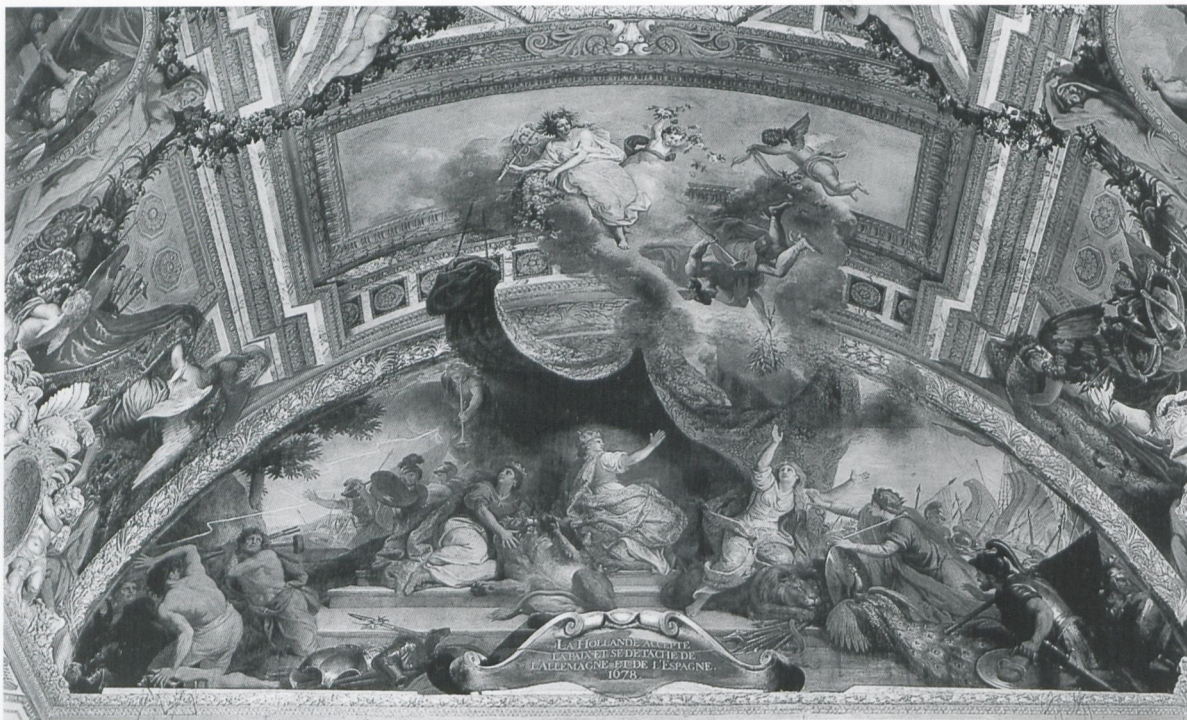
Sturm évoque d'abord la peinture du tympan nord, qui ouvre le programme décoratif au-dessus de l'entrée du salon de la Guerre. On y voit les allégories de l'Empire, de la Hollande et de l'Espagne en train de conclure leur alliance contre la France. En progressant vers le sud de la galerie, l'architecte évoque le premier panneau et se concentre sur la composition qui occupe la pente opposée à la fenêtre. Il s'agit du passage du Rhin par Louis XIV, acte militaire spectaculaire de juin 1672, soit au tout début de la guerre de Hollande (fig. 14).⁹⁵ Comme Sturm le décrit, le roi est peint en Jupiter sur un char solaire, le foudre à la main. Il franchit le Rhin, ici figuré en dieu fluvial, et s'apprête à terrasser les premières villes conquises, symbolisées par des personnages féminins. Sturm passe ensuite directement à la fin du cycle, avec la peinture du tympan qui surplombe l'entrée du salon de la Paix. La Hollande y abandonne ses anciens alliés pour conclure avec la France la paix séparée de Nimègue (fig. 15).⁹⁶ Sturm remarque que Le Brun a en partie recouvert le cadre de la composi-

⁹⁴ STURM 1760, 121.

⁹⁵ Charles Le Brun et atelier, *Passage du Rhin en présence des ennemis*, 1672, 1680-84, huile sur toile marouflée au plafond, Versailles, musée national des châteaux de Versailles et de Trianon, Grande Galerie, état après la restauration de 2004-2007; cf. SABATIER 1999, p. 357-365; BAR 2000, pp. 34-35, n° 5; BEAUVAIS, pp. 230-231; Hendrik Ziegler, «Die Personalisierung der Geschichte. Charles Le Brun's *Passage du Rhin* in der Spiegelgalerie von Versailles zwischen Ereignis und Mythos», in *Bilder machen Geschichte*, sous la dir. d'Uwe Fleckner, Munich 2011 [sous presse].

⁹⁶ Charles Le Brun, *La Hollande accepte la paix, et se détache de l'Allemagne et de l'Espagne*, 1678, 1680-1684, huile sur toile marouflée au

⁹³ On sait que, suivant la volonté du roi, des exemplaires imprimés de la description des peintures du plafond redigée par Charpentier, étaient disponibles dans la galerie pour une consultation sur place par les visiteurs. Voir: *Mercurie Galant*, janvier 1685, p. 107; cité d'après BERGER 1988, p. 130, note 41. - Cf. aussi les railleries de l'abbé Du Bos qui blâme, en 1719, le fait que le langage mythologique et allégorique de Le Brun ne soit compréhensible qu'après l'étude de descriptions écrites, étalées dans la galerie: Abbé Du Bos, *Réflexions critique sur la poésie et sur la peinture*, Préface de Dominique Désirat, Paris 1993, pp. 68-69.



15. Charles Le Brun, *La Hollande accepte la paix, et se détache de l'Allemagne et de l'Espagne*, 1678, 1680–1684, huile sur toile marouflée au plafond, Versailles, musée national des châteaux de Versailles et de Trianon, Grande Galerie, état après la restauration de 2004–2007 (photo musée national des châteaux de Versailles et de Trianon)

tion de nuées qui accompagnent Mercure et d'autres messagers de paix dans leur descente.

Si notre architecte qualifie de «beau» l'effet d'ensemble du cycle, il y voit néanmoins trop d'«orgueil dans l'invention». Il en arrive à la conclusion que le souverain français a eu raison de ne pas faire reproduire et connaître à l'étranger les peintures du plafond, en particulier en Hollande.⁹⁷ Il identifie ainsi les Hollandais comme le principal groupe visé par le cycle.

Parmi ses confrères voyageurs, Sturm se distingue donc comme l'un des rares à avoir remarqué le déséquilibre du décor de la Grande Galerie. La référence à la politique du moment, la mise en scène monumentale des ennemis de la France et l'évocation de leur défaite, distinguent le cycle de Le Brun des autres programmes décoratifs, empreints de retenue et marqués par un style impérial antiquisant mais toutefois apaisé. Il semble bien que Sturm, dont les critères

esthétiques étaient essentiellement l'équilibre et la convenue, n'ait perçu le caractère hypertrophié du château qu'une fois identifié le message de politique étrangère particulièrement explicite du plafond peint de la galerie.

Diplomates étrangers: Spanheim, Preston, Harrach, Prior

La remise d'un présent à l'automne 1680, tandis que la Grande Galerie est encore en travaux, révèle l'idée fort vague que les ambassadeurs, alors accrédités en France se font de son aspect futur et du décor qu'on lui destine. Ayant eu le dessous face à Louis XIV au cours de la guerre de Hollande, l'Électeur Frédéric-Guillaume de Brandebourg décide de changer de camp à la fin du conflit et conclut un traité d'alliance secret avec la France. Afin de témoigner de sa proximité avec le souverain français, il lui adresse fin 1680, à titre de cadeau officiel, un miroir de grande valeur dont le cadre en ambre présente des scènes tirées des *Métamorphoses* d'Ovide. L'objet doit être remis au roi à Versailles par l'ambassadeur du Brandebourg Ezechiel Spanheim, démarche qui a lieu le 20 novembre à l'occasion de la cérémonie du Lever. Deux jours plus tard, Spanheim décrit l'événement dans le rapport qu'il adresse à son maître, et souligne la bienveillance et le vif intérêt avec lequel Louis XIV a accepté le présent. Il en vient ensuite à évoquer un possible lieu d'exposition pour le miroir: «Je m'imagines qu'on le placera en suite dans la belle galerie que l'on fait à Versailles, et qui

plafond, Versailles, musée national des châteaux de Versailles et de Trianon, Grande Galerie, état après la restauration de 2004–2007; cf. SABATIER 1999, pp. 383–385; BAR 2000, p. 73, n° 30; BEAUVAIS 2007, pp. 246–247.

⁹⁷ Apparemment, Sturm n'était pas informé de la campagne de reproduction initiée dans les années 1680, mais interrompue seulement quelque temps plus tard (cf. note 19). Néanmoins, le mathématicien n'avait pas entièrement tort car, jusqu'à la parution de la série de gravures de Massé au milieu du XVIII^e siècle, il n'existait aucune reproduction complète des peintures du plafond de Versailles.

n'est pas encore achevée.»⁹⁸ De toute évidence, l'ambassadeur ignore que la galerie doit être pourvue de grandes glaces faisant face aux fenêtres, sans quoi il n'aurait pas imaginé que Louis XIV puisse vouloir ajouter au décor le miroir orné d'ambre.⁹⁹ Le jour même, l'objet est déposé au garde-meuble royal et l'on perd ensuite totalement sa trace.¹⁰⁰

Au milieu des années 1680, la galerie, désormais achevée, remplit tout un éventail de fonctions dans la vie quotidienne de la Cour. Les rapports de Spanheim témoignent de ces emplois qui sont loin d'avoir toujours un caractère solennel. Un des rôles essentiels de la galerie est apparemment de permettre la présentation informelle au roi de princes de royaumes de rang inférieur, le plus souvent issus de familles protestantes, ou de leurs fils, de passage au château à l'occasion de leur Grand Tour. N'ayant pas eu la faveur d'une audience privée, ces visiteurs peuvent chaque matin être brièvement présentés à Louis XIV, au moment où celui-ci emprunte la galerie pour se rendre à la messe. En novembre 1687, Spanheim rapporte une telle présentation au roi: celle du duc de Saxe-Gotha,¹⁰¹ le tout jeune prince Frédéric-Auguste,

futur Auguste le Fort, roi de Pologne, dont le frère aîné, le prince héritier Jean-Georges, a déjà visité Versailles en 1686 et a également présenté ses hommages au roi dans la galerie, le 19 juin 1687.¹⁰²

Pendant, la Grande Galerie remplit aussi des rôles plus prosaïques. Elle sert par exemple de lieu d'exercice en cas d'indisposition royale. Spanheim raconte que pendant l'hiver 1686, le roi, longtemps alité après avoir été opéré d'une fistule, recommence à marcher dans la galerie attenante à sa chambre.¹⁰³

Mais il y a plus important que l'évocation des événements secondaires dont la galerie est le témoin. Il s'agit bien sûr des rapports détaillés que les diplomates étrangers consacrent aux audiences extraordinaires qui s'y déroulent depuis le milieu des années 1680. De par leurs fonctions, les ambassadeurs s'intéressent tout particulièrement aux questions protocolaires. Ordre de préséance, prescriptions vestimentaires, formules de salutations et gestes de révérence à respecter sont au premier rang de leurs préoccupations. Les espaces offerts par le Grand Appartement et la Grande Galerie attenante sont essentiellement perçus comme le cadre somptueux de ces manifestations. C'est ainsi que dans sa description circonstanciée de la réception du doge de Gênes Francesco Mario Lercaro et de sa suite de sénateurs, le 15 mai 1685, l'ambassadeur Richard Graham, vicomte Preston, n'évoque que succinctement la galerie:

rie du Chasteau de Versailles, au sortie de l'apartement de Madame la Dauphine, qui gardoit le liet, et au passage de Sa Ma.^{te} dans ladite Galerie, pour aller à la Messe. Ce Prince fit un compliment au Roy, auquel il repondit; l'un et l'autre demeurent découverts, et après quoy Sa Majesté continua de passer à la Chapelle.»

¹⁰² Voir KELLER 1994, p. 202, pour la courte mention dans le journal de voyage de Christian August von Haxthausen, chambellan et précepteur de la Cour de Saxe, qui accompagnait le jeune prince; de plus, voir *ibid.*, p. 203, pour la lettre adressée de Paris par Frédéric-Auguste à son père en date du 24 juin 1687, dans laquelle il décrit cet important événement: «Nachdem ich an hof gewehßen, habe ich nicht unterlaßen wollen euer Gnaden zu berichten, wie Madame la dauphine mich gar wohl empfangen, und sich zu allen gegen mir offeriret ging hernacher auß ihren gemach auf die lange gallerie alwo der König zu ihr kam an welchen sie mich presentirte, [...]». – À l'inverse, Jean-Georges, qui voyageait *incognito* sous le nom de comte de Barby, avait eu le privilège, comme prince héritier d'un état souverain allemand, d'être reçu le 5 janvier 1686 par Louis XIV à Versailles dans la salle de Billard. C'est seulement par la suite qu'il s'est «promené dans la Grande Galerie», en compagnie de son précepteur Jean-Ernest de Knoch et de Madame la Dauphine (*ibid.*, pp. 47-49).

¹⁰³ GStA PK, I. HA Rep. 11 n° 89 Frankreich, Fasz. 46, Ezechiel Spanheim à l'Électeur Frédéric-Guillaume de Brandebourg, 6/16 décembre 1686, fol. 347-350, fol. 350: «Sa Ma.^{te} quoy qu'Elle garde encore le lit pour la pluspart, à commencé à se lever et à faire quelque tour dans la galerie voisine à Sa chambre de lit à Versailles. On contiüé d'ailleurs de tenir Conseil à l'ordinaire devant le lit de Sa Ma.^{te}, comme on a fait durant tout le cours de cette indisposition.»

⁹⁸ GStA PK, I. HA Rep. 11, Frankreich n° 89, Fasz. 29, Ezechiel Spanheim à l'Électeur Frédéric-Guillaume de Brandebourg, 12/22 novembre 1680, fol. 176r-178r; fol. 177r; également cité dans NETZER 1993, pp. 244-245, Q 16.

⁹⁹ Depuis l'année 1680 un premier financement avait été décidé pour la fabrication des 397 pièces de miroir, façonnées à la «façon Venise» dans la manufacture de Tourlaville près de Cherbourg, puis finies dans celle de Reuilly. Mais, en 1682, seules quatre arcades de la galerie étaient entièrement équipées de leurs glaces. Voir MARAL 2007, p. 53. Sur le développement de la production des miroirs en France, voir: BLUCHE 1990, pp. 659-660, s. v. «Glaces (La compagnie des)» (Jean-Pierre Daviet).

¹⁰⁰ NETZER 1993, p. 236, note 50, émet l'hypothèse que la glace brandebourgeoise et son cadre ont peut-être servi une nouvelle fois de présent. Ils auraient été offerts aux émissaires siamois séjournant à Versailles en 1687, sachant que, dans la liste des présents du roi de France relatif à cet événement, figurent entre autres deux cadres de miroirs. Pour des raisons économiques, il est toutefois improbable que Louis XIV ait réutilisé un produit allemand et non français comme présent diplomatique, car ce genre de cadeau avait pour première fonction la promotion des produits nationaux. – Dans les inventaires du mobilier royal, en partie publiés, il n'est fait aucune mention du miroir et de son cadre en ambre, voir: Jules Guiffrey, *Inventaire Général du Mobilier de la Couronne sous Louis XIV (1663-1715)*, 2 vol., Paris, 1885/86, vol. I, pp. 276-278; Paris, Bibliothèque de l'Arsenal, Ms. 4267, *Recueil des présents fait par le Roy en pierreries, meubles, argenteries et autres, depuis l'année 1662* (transcrit en partie dans H. Nocoq, «Médailles offertes en présents par Louis XIV et Louis XV, de 1662 à 1721», *Gazette numismatique française* 1907, pp. 131-163); AAE, Mémoires et Documents, sous-série France, 2037; Paris, BnF, Manuscrits, Fonds français, Ms 14112.

¹⁰¹ GStA PK, I. HA, Rep 11 n° 89 Frankreich, Fasz. 48, Ezechiel Spanheim à l'Électeur Frédéric-Guillaume de Brandebourg, Paris, le 11/21 novembre 1687, fol. 161-163, fol. 162v/163r: «[...]»; le Duc de Gotha Regent salua le Roy, et luy fut presenté par le Marquis d'Angeau Chevalier d'honneur de Madame la Dauphine. Ce qui se fit dans la Gale-

«Hee [le doge] passed thro' all the great apartment, which was magnificently furnished, & adorned with a prodigious quantity of vases, & other ornaments of silver & of marble, to the Long Gallery, in which all the conquests, & triumphs of this King are represented in painting. At the End of the Gallerie his Most Xⁿ: Majestie appeared, surrounded by Monseigneur le Dauphin, Monsieur le Duc d'Orlean & several other princes & noblemen, standing before the throne all of massive silver elevated upon an Estrade. Hee was uncovered while the Doge was approaching him, and soe soone as hee began to speake they were both covered. The speech y^r Lordship will see, I suppose, in the next Gazette of Paris. It was onely a civil complement without asking pardon; and this King made as civil a returne to it: after which, each of the Senatory made his complement in particular. The habit of the Doge was a robe of Crimson-velvet, with a bonnet of the same, and a ruffe about his nacke. The senatory had robes, & bonnets of blacke velvet after the same fashion. At his returne from audience a dinner was prepared for the Doge, & his Companie; [...].»¹⁰⁴

Cependant, une fois achevée l'audience éminemment politique où le doge doit s'excuser d'avoir laissé les chantiers de la République construire des navires de guerre pour l'Espagne, ses hôtes Français ont bien l'intention de lui donner une nouvelle fois l'occasion d'admirer la galerie. Comme Preston le raconte dans son rapport du 23 mai, le doge et sa suite sont donc invités à un bal donné à Versailles ce même jour, peu avant leur départ pour l'Italie. Ils ont ainsi tout le loisir d'en observer à nouveau le décor.¹⁰⁵ De toute évidence, les invités sont censés garder en mémoire le principal message politique en forme d'avertissement, dont la galerie est porteuse: celui d'un roi de France pacifique qui ne laisse pourtant aucune provocation impunie et remet tous ses ennemis à leur place.

L'économie avec laquelle les hôtes de marque et les diplomates s'expriment en général sur la Grande Galerie ne doit pas nous amener à conclure qu'elle ne produit sur eux aucun effet. *A contrario*, le comte Ferdinand Bonaventure Harrach en fait même une source d'inspiration pour ses propres projets de construction.

¹⁰⁴ PRO, SP 78/148, Richard Graham Viscount Preston à Lord Sunderland, Chief secretary of State, Paris, le 6/16 mai 1685, pp. 1-16 (selon ma numérotation), ici cité d'après les pp 8-9; les termes soulignés le sont dans l'original.

¹⁰⁵ PRO, SP 78/148, Richard Graham Viscount Preston à Lord Sunderland, Chief secretary of State, Paris, le 13/23 mai 1685: «They are invited this day to Versailles to see the Gallery, & there is to be a great bal there this night for their entertainment. They leave this place wihtin a few dayes.»

On dispose d'un journal de cinq cents pages de la main du comte, où celui-ci raconte son ambassade auprès de la Cour de Madrid en 1697-1698 et évoque en détail l'échec de sa dernière mission visant à régler la succession sur le trône d'Espagne en faveur de la maison d'Autriche. Les cinquante dernières pages de son témoignage décrivent son voyage de retour vers Vienne avec étape à Paris, entamé le 9 octobre 1698. C'est à titre privé, sans la moindre obligation politique, que Ferdinand Bonaventure séjourne plus de trois semaines dans la capitale française, du 27 octobre au 19 novembre de la même année. Il suit un programme de visites particulièrement dense avant de reprendre la route de Vienne, le 7 décembre 1698.¹⁰⁶

Le comte est un amateur d'art, en peinture comme en architecture. Au fil de ses nombreuses missions diplomatiques, il pose les bases de la célèbre collection de tableaux des Harrach, aujourd'hui conservée au château de Rohrau.¹⁰⁷ Au cours de son séjour parisien, c'est à Hyacinthe Rigaud en personne qu'il s'adresse pour faire son portrait.¹⁰⁸

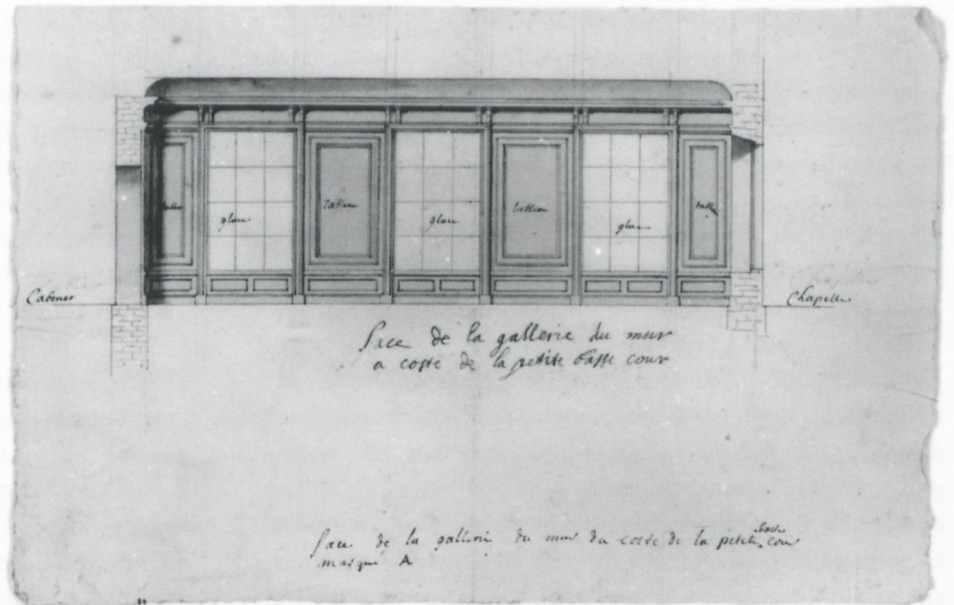
Comme nous l'avons déjà mentionné, c'est avec l'œil d'un maître d'ouvrage qu'il visite Paris et Versailles, en s'intéressant non pas aux programmes iconographiques mais aux particularités techniques des constructions. Il les évalue en les comparant à son palais de la place Freyung à Vienne. Sa visite de Versailles, le 9 novembre 1698, le conduit d'abord dans la chapelle royale, située dans l'aile nord du château. Il emprunte ensuite l'escalier des Ambassadeurs pour accéder au Grand et au Petit Appartement du roi, puis à l'appartement du dauphin, au rez-de-chaussée de l'aile sud, pour finir avec les jardins.¹⁰⁹ À propos de la Grande

¹⁰⁶ ÖStA, AVA, FA Harrach, Harrach-Handschriften 134, Journal des années 1687 et 1698 de Ferdinand Bonaventure I^{er}, comte Harrach, pp. 464-509. – Les passages relatifs à la guerre de Succession d'Espagne ont été transcrits et publiés par Arnold Gaedeke, en 1872. Gaedeke a par contre volontairement omis les pages consacrées au séjour parisien du comte qui sont d'un intérêt tout particulier pour l'histoire de l'art. Voir Arnold Gaedeke, «Das Tagebuch des Grafen Ferdinand Bonaventura von Harrach während seines Aufenthalts am Spanischen Hofe in den Jahren 1697 und 1698 nebst zwei geheimen Instructionen», *Archiv für Österreichische Geschichte*, 48 (1872), pp. 163-302. Il manque, jusqu'à nos jours, une transcription complète et une analyse systématique des descriptions que donne le comte Harrach de l'architecture parisienne dans son journal intime.

¹⁰⁷ *Schloß Rohrau* 1995, pp. 10-12; Sabine Felix, «Die Graf Harrach'sche Gemäldesammlung in Schloß Rohrau», in *Insieme: kunst- und kulturhistorische Beiträge*, édité par G. Berger, Francfort-sur-le-Main 2001, pp. 79-109, en particulier pp. 88-90.

¹⁰⁸ Hyacinthe Rigaud, Ferdinand Bonaventure I^{er}, comte Harrach, 1698, huile sur toile, 91,7 × 73 cm, Graf Harrach'sche Gemäldesammlung, Schloß Rohrau; *Schloß Rohrau* 1995, ill. 9. – À propos de la commande de cette toile, voir: ÖStA, AVA, FA Harrach, Harrach-Handschriften 134, Journal des années 1687 et 1698 de Ferdinand Bonaventure I^{er}, comte Harrach, mention à la date du 5 novembre 1698, p. 475.

¹⁰⁹ ÖStA, AVA, FA Harrach, Harrach-Handschriften 134, Journal des années 1687 et 1698 de Ferdinand Bonaventure I^{er}, comte Harrach, pp. 481-486.



16. Pierre Cottard [?], *Projet d'une galerie orientée vers le jardin du palais Harrach, coupe longitudinale montrant les trois travées couvertes de glaces, 1698 [?], mine de plomb, rehaussée à la plume et au lavis d'encre, Vienne, ÖStA, AVA, FA Harrach (photo Österreichische Nationalbibliothek, Vienne)*

Galerie, qu'il traverse pendant sa visite, il se contente d'une brève description:

«nach diesem appartement ist eine grosse u[n]dt schöne galerie, wel[c]he auf beeden seüten 2 vierekten gleichen Saalen aboutirt, die hat auf einer seüten die fenster, und auf der and[er]n eben d[er]gleichen eroffnungen mit spiegelgläseren, zwischen ein u[n]dt and[er]n tische von unterschidlichen steinen, u[n]dt vor denen spiegel eroffnungen [?] vases von agate, Jaspe, u[n]dt dergleichen, die mauren seindt alle von marmel, u[n]dt das gewölb od[er] plat fond gemalen.»¹¹⁰

La nouveauté de la disposition des lieux avec des fenêtres faisant face à des arcades ornées de miroirs est bien identifiée par le comte. Il se pourrait que sa visite de la résidence du roi de France ait décidé Harrach à doter la partie de son palais de Vienne donnant sur le jardin d'une courte galerie attenante à ses appartements et décorée de glaces. Dans les archives laissées par le comte se trouvent deux élévations assorties d'annotations en français figurant une telle galerie à trois fenêtres (fig. 16).¹¹¹ L'inspiration française du projet ne fait aucun doute. Trois hauts panneaux rectangulaires en miroirs formés de glaces réunies par des croisillons font face à trois fenêtres; la corniche qui court tout autour de la pièce, juste en dessous de la retombée du plafond, est portée par des consoles jumelées, une disposition caractéristique du

style français. Le 10 novembre 1698, soit le lendemain même de sa visite à Versailles, Harrach présente des plans de sa demeure de Vienne à l'architecte français Pierre Cottard, qui lui a déjà livré un projet pour son château de province, le Schloß Prugg.¹¹² Il est probable que le comte, encore habité par les images de Versailles, ait commandé à Cottard des plans pour une version réduite de la galerie des Glaces. Les dessins retrouvés dans ses archives sont pliés au format d'une lettre, ce qui laisse à penser qu'ils lui ont été adressés par courrier depuis Paris. On peut dès lors remettre en cause la datation de Wilhelm Georg Rizzi qui, en se référant à Gerold Weber, situe ces feuilles au début des années 1690, soit à l'époque du départ du comte vers l'Espagne et Paris.¹¹³ La réalisation du projet aurait marqué la première introduction, quoique modeste, dans les palais viennois d'un des principes esthétiques essentiels de l'articulation de la Grande Galerie: de monumentales surfaces en miroirs de même taille que les fenêtres leur faisant face. En définitive, il n'en sera rien. Une fois de retour, le comte Harrach, nommé directeur du Conseil de la couronne (Konferenzrat) par Léopold I^{er} en 1699, puis surintendant de la Cour impériale (Obersthofmeister) en 1703, charge Johann Lucas von Hildebrandt, maître d'œuvre expérimenté, de remplacer la petite galerie par une suite de trois cabinets.¹¹⁴

¹¹⁰ *Ibid.*, p. 482.

¹¹¹ ÖStA, AVA, FA Harrach, Mapped 7; RIZZI 1995, pp. 18–21 et ill. 10a, b, c, d (le dessin ici reproduit correspond à l'ill. 10b: Pierre Cottard [?], *Projet d'une galerie orientée vers le jardin du palais Harrach, coupe longitudinale montrant les trois travées ornées de glaces, 1698 [?], mine de plomb, rehaussée à la plume et au lavis d'encre.*

¹¹² ÖStA, AVA, FA Harrach, Harrach-Handschriften 134, Journal des années 1687 et 1698 de Ferdinand Bonaventure I^{er}, comte Harrach, p. 487.

¹¹³ RIZZI 1995, p. 18 et note 18.

¹¹⁴ RIZZI 1995, p. 21. – Quand la création d'une petite galerie à la française fut envisagée, il existait déjà au palais Harrach à Vienne une galerie, longue de cinq travées, faisant partie des chambres d'apparat et donnant sur la cour intérieure. C'est seulement vers 1720 qu'Aloys Thomas Raymund, fils du comte Ferdinand Bonaventure, décédé en

Les propos pleins de verve et d'humour du Britannique Matthew Prior se distinguent à la fois des préoccupations architecturales du comte Harrach et des évocations factuelles de la Grande Galerie, cadre de cérémonials plus ou moins importants, dans les rapports de Spanheim et Preston. Plus qu'aucun autre de ses confrères, l'Anglais attaque d'une plume acérée la soif d'autoreprésentation du roi qui s'illustre à travers les cycles peints des appartements et des espaces d'apparat de Versailles.

Passé à la postérité avant tout comme poète et essayiste, Prior sert aussi son pays en tant que diplomate. C'est en particulier sous le règne d'Anne Stuart qu'il remplit en France d'importantes missions liées à la guerre de Succession d'Espagne.¹¹⁵ Il effectue un premier voyage à Paris en 1698, en compagnie de l'ambassadeur extraordinaire Lord Portland. C'est en tant que secrétaire de légation qu'il a plusieurs entretiens préliminaires à Versailles afin de préparer l'audience solennelle de Lord Portland. Le 1^{er} février, il entreprend une démarche auprès de Monsieur de Torcy, secrétaire d'État aux Affaires étrangères, puis est reçu par Louis XIV en audience privée, le 4 février.¹¹⁶ Le transport de Portland et de sa nombreuse suite de l'extérieur de Paris jusqu'à l'hôtel des Ambassadeurs, rue de Tournon, peut ainsi avoir lieu le 10 mars. Il est suivi le lendemain par l'audience officielle à Versailles, en présence du roi.¹¹⁷ Prior choisit de livrer ses premières impressions sur la Cour de France à son ancien camarade d'étude à Cambridge, Charles Montagu, futur 1^{er} comte d'Halifax, nommé *Chancellor of the Exchequer* en 1694 puis *First Lord of the Treasury* en 1697, il dirige alors les affaires financières du royaume et devient l'un des plus hauts fonctionnaires du royaume, sous le règne conjoint de Guillaume III et Marie II. Les appréciations de Prior sont tout sauf positives. Dans une lettre du 18 février 1698, il iro-

nise sur l'omniprésence des représentations artistiques de Louis XIV à travers le château:

«His house at Versailles is something the foolishest in the world; he is strutting in every panel and galloping over one's head in every ceiling, and if he turns to spit he must see himself in person of his Vicegerent the Sun with *sufficit orbi*, or *nec pluribus impar*. I verily believe that there are of him statues, busts, basreliefs and pictures above two hundred in the house and gardens.»¹¹⁸

En faisant remarquer que le visiteur voit Louis XIV sauter littéralement à cheval au-dessus de sa tête, Prior a sans doute à l'esprit le panneau de la Grande Galerie figurant le légendaire *Passage du Rhin* (cf. fig. 14) lequel est aussi critiqué par Leonhard Christoph Sturm. La tête d'Apollon, dieu du soleil, assortie de la devise NEC PLURIBUS IMPAR (Car il n'est pas inégal aux autres = Car il égale les autres [princes]) se retrouve par quatre fois à un endroit stratégique du plafond, le long de l'axe de la voûte, à droite et à gauche du grand panneau central.¹¹⁹ On retrouve ce symbole, sous forme sculptée, comme fleur de chapiteau au sommet de tous les pilastres qui encadrent les fenêtres et les arcades ornées de miroirs, conformément à l'ordre français imaginé par Charles Le Brun. Il figure également, en élément central des festons, au-dessus des 34 fenêtres et arcades de la galerie. On l'aperçoit enfin, ça et là, comme motif intégré aux trophées en bronze doré qui ornent les étroites portions de mur séparant les arcades.¹²⁰ La tête solaire entourée de rayons est en outre intégrée à la composition de deux panneaux peints en demi-cercle, sur le petit côté du plafond du salon de Mars (actuelle antichambre du Grand Couvert), pièce de l'ancien appartement de la reine, située dans l'aile sud.¹²¹ Ajoutons qu'à l'intérieur du

1706, commanda pour cette galerie un somptueux décor avec des glaces et un plafond voûté peint par Antonio Beduzzi et Ippolito Sconzani. Mais, contrairement à Versailles, les glaces étaient situées entre les fenêtres donnant sur la cour intérieure, sans doute pour ménager la place nécessaire à l'accrochage, sur le mur opposé, de tableaux provenant de la riche collection familiale. Cf. RIZZI 1995, p. 27 et ill. 90.

¹¹⁵ À propos de Prior voir: LEGG 1972; Charles Bastide, «Un secrétaire d'ambassade anglais à Paris sous Louis XIV», *Revue des sciences politiques*, 48 (1925), pp. 231-248; EVES 1973; Mayhew Rippey, *Matthew Prior*, Boston 1986.

¹¹⁶ EVES 1973, pp. 102-103.

¹¹⁷ Sur le déroulement de la réception, voir: *Journal de l'ambassade extraordinaire de son excellence My Lord Comte de Portland en France par rapport au ceremonial*, édité par G. D. J. Schotel, La Haye 1851. – Cf. aussi les deux comptes rendus de Spanheim, qui relatent entre autres la perception de ces événements par les contemporains: GStA PK, I. HA Rep. 11, n° 89 Frankreich, Fasz. 57, Ezechiel Spanheim à l'Électeur Frédéric III de Brandebourg, Paris, le 28 février/10 mars 1698, fol. 78-81, en particulier fol. 79v-81r; *ibid.*, Ezechiel Spanheim à l'Électeur Frédéric III de Brandebourg, Paris, le 3/13 mars 1698, fol. 88-99, en particulier fol. 94v-96v.

¹¹⁸ Matthew Prior à Charles Montague, Paris, le 8/18 février 1698, in PRIOR 1908, p. 192; cf. LEGG 1972, p. 68; EVES 1973, pp. 110-111. – Avec l'esprit qui le caractérise, Prior dépeint Versailles d'une façon similaire dans une lettre rédigée en français et adressée peu de temps après, le 1^{er} mars 1698, au comte d'Albermarle (voir: PRIOR 1908, vol. III, p. 195): «Le Roy a beaucoup de santé pour un homme de soixante ans, et plus de vanité qu'une fille de seize. On n'a qu'à voir sa maison pour en mépriser souverainement le maître: bas-relief, fresco, tableaux, tout représente Louis le Grand, et cela d'une manière si grossière que le Czar y trouveroit à redire. Il ne sauroit cracher dans aucun coin de ses appartements sans voir sa propre figure ou celle de son lieutenant le Soleil et sans se trouver Héros et Demidieu en peinture.»

¹¹⁹ Cf. Nicolas Milovanovic, «Le système iconographique. Un édifice symbolique», in *La Galerie des Glaces. Histoire & Restauration*, Dijon 2007, pp. 120-133, 131 (ill.).

¹²⁰ *Galerie des Glaces. Histoire & Restauration*, Dijon 2007, pp. 158-159 (ill.) et 101 (ill.).

¹²¹ MILOVANOVIC 2005, pp. 30 et 154, ill. 19 et 84. La devise royale, effacée sous la Révolution française, fut repeinte sous Louis XVIII en 1814-1815, dans le cadre d'une première campagne de restauration du château.

château, la tête solaire orne aussi de très nombreux batants de portes.¹²²

Dans le contexte des relations tendues entre la Grande-Bretagne et la France, l'omniprésence des représentations du roi au sein de sa résidence – qu'il s'agisse du général victorieux ou du dieu solaire, dispensateur de richesses – a dû être ressentie par Prior comme une provocation envers les pays voisins et un dénigrement des autres souverains et, en particulier, du sien. Prior est alors un *whig* convaincu, fervent partisan de Guillaume III d'Orange. Son appréciation de la Cour de Versailles et de Louis XIV est influencée par les années de guerre. Celles-ci ont conduit la Grande-Bretagne, liée à la Hollande par une union personnelle, à s'opposer violemment aux Français, dont le pays a donné asile au roi catholique Jacques II Stuart, à Saint-Germain-en-Laye.¹²³ Une des closes du traité de Ryswick, auquel Prior a lui-même contribué en tant que négociateur britannique, prévoit la reconnaissance par Louis XIV de la légitimité de Guillaume III sur le trône d'Angleterre. Le respect de cette disposition par la partie française va justement être jugée à la manière dont l'ambassadeur extraordinaire britannique sera reçu à Versailles, conformément ou non au rang de son souverain. Prior ressent la prétention du décor de Versailles comme une mise en scène provocante illustrant la volonté de suprématie de la France, en particulier à l'égard de la maison d'Orange.

À quel point le décor peint de la Grande Galerie est censé se substituer, dans le jugement de Prior, aux véritables actes héroïques, ressort d'une anecdote rapportée par son secrétaire Adrian Drift. Alors qu'il regarde attentivement les peintures de batailles de Le Brun au plafond de la galerie, Prior s'entend demander si le roi Guillaume III possède un décor de même ampleur dans son château de Kensington, ce à quoi il aurait répondu: «The monuments of my master's actions are to be seen everywhere but in his own house.»¹²⁴

Les contemporains percevaient-ils comme tel le contenu politique du décor de Versailles?

Prior formule son jugement sur le plafond de la Grande Galerie presque au même moment que Leonhard Christoph Sturm. Le cycle est considéré comme le décor d'une des pièces d'apparat les plus importantes du château et, vers 1700, sa teneur à la fois agressive et triomphale est fort bien identifiée et commentée avec ironie. Ces jugements critiques, émis aussi bien par un architecte que par un diplomate, doivent être considérés comme l'apogée de l'attitude sceptique cultivée depuis trente ans à l'étranger à l'égard du château et des jardins de Versailles.

La mobilisation intensive des ressources artistiques financières et techniques du royaume pour leur construction et leur entretien justifie l'attraction qu'ils exercent à l'étranger. Toutefois, elle est aussi jugée excessive du point de vue moral et perçue, du point de vue politique, comme la traduction des prétentions hégémoniques démesurées du roi de France. L'appréciation de la Grande Galerie par ses contemporains témoigne de la même ambivalence. Du vivant de Louis XIV, elle fait partie des pièces les plus visitées et appréciées du château: ici se concentrent et s'expriment avec éloquence la grandeur et la magnificence du roi grâce à une association inégalée de toutes les disciplines artistiques. C'est ce qu'exprime mieux que quiconque Nicodème Tessin le Jeune. Cependant, l'autoreprésentation et l'auto-célébration excessives du roi à travers ce décor sont considérées comme un indice inquiétant de vanité et d'orgueil, tant sur le plan moral que sur celui de la politique étrangère. Il s'agit en d'autres termes d'un manquement à la convenance et à l'équité qui sont de mises dans toutes les réalisations artistiques, quand on veut représenter un personnage du rang et de la dignité du roi de France. Sturm et Prior, chacun selon une approche différente, stigmatisent cette rupture indécente des conventions de la représentation.

Évoquant les plafonds peints du Grand Appartement et de la galerie de Versailles dans un article fondamental de critique méthodologique, Christian Michel a souligné à juste titre que de tels cycles décoratifs ne servent pas en premier lieu à l'exposé d'un discours politique cohérent. Ce constat est d'autant plus vrai que les plans des pièces d'apparat du château, dont les peintures sont en chantier depuis le printemps 1671, seront modifiés à plusieurs reprises. Les contemporains du Roi-Soleil voient dans de telles peintures de plafond ni plus ni moins qu'une partie du décor, au même

¹²² Voir, par exemple, les volets de la porte menant du salon de l'Abondance à ce qui fut, jadis, le cabinet des Bijoux; cf. *Versailles*, édité par Jean-Marie Pérouse de Montclos, photos de Robert Polidori, Paris 2001, ill. 252.

¹²³ Dans la correspondance de Prior datant de sa première mission diplomatique en France, on trouve plusieurs passages où Louis XIV est fortement dénigré. Dans une lettre datée du 24 avril 1698 Matthew Prior écrit ainsi au comte de Dorset: «He [Louis XIV] lives at Marly like an Eastern monarch, making waterworks and planting melons, and leaves his bashas to ruin the land, provided they are constant in bringing in their tribute.» Cf. PRIOR 1908, p. 208.

¹²⁴ [Matthew Prior], *The History of His Own Time, Compiled from Original Manuscripts*, édité par Adrian Drift, Londres 1740, p. 30; ici cité d'après: EVES 1973, p. 111. La même réticence envers la vantardise des scènes de guerre de la galerie se retrouve dans une anecdote rapportée par Prior dans le recueil manuscrit de ses bons mots: «When at Marly they showed Me the Kings sieges and conquests painted by Uander-

mule [Van der Meulen] and amongst others Mons taken in 1691 I asked if they had not the other part of that Picture w^{ch} said That I answered in which King William retook that Place in 1695.» Cf. LEGG 1972, pp. 320–330, 330, appendice C (Longleat Ms. XXI, fol. 137v–138).

titre que les marbres ou le parquet, et les jugent selon des critères esthétiques et fonctionnels.¹²⁵ Eu égard aux modes d'évaluation et de mesure de l'époque, il ne faut donc pas surestimer leur importance comme moyen d'expression politique. De ce point de vue, ces peintures se situent à l'évidence loin derrière les médailles et les estampes à grand tirage, auxquelles il faut ajouter les sculptures du souverain, érigées dans des lieux publics ou semi-publics.¹²⁶ Toutefois, il semble que Christian Michel néglige le fait qu'au-delà des

arguments essentiellement fondés sur des manquements aux normes esthétiques ou fonctionnelles, les contemporains peuvent aussi fustiger l'attitude d'autoglorification et la politique étrangère de conquête de Louis XIV. L'argument de l'inconvenance, selon lequel le plafond et le décor de la galerie traduisent une flatterie éhontée du roi, offre la possibilité de donner une coloration morale et esthétique à une critique motivée par la politique.

Traduction: Jean-Léon Muller

¹²⁵ Christian Michel, «Réflexions sur le mode opératoire de l'histoire de l'art. Le cas des grands appartements de Versailles», *Revue de l'art*, 138 (2002), pp. 71-78; *idem*, «Les usages de la peinture à la cour de Louis XIV», in *Les cours d'Espagne et de France au XVII^e siècle*, édité par Chantal Grell et Benoît Pellistrandi, Madrid 2007, pp. 191-204, 196-197. Sur la prédominance de l'esthétique sur le politique dans les discours proposés par les descriptions officielles du château de Versailles, voir aussi: Alain Guéry, «Versailles, le phantasme de l'absolutisme (note critique)», *Annales. Histoire, Sciences Sociales*, 56 (2001), pp. 507-517, 513 et 515.

¹²⁶ Hendrik Ziegler, «Le demi-dieu des païens. La critique contemporaine de la statue pédestre de Louis XIV», in *Place des Victoires. Histoire, architecture, société*, édité par I. Dubois, A. Gady et H. Ziegler, préface de C. Mignot, (Monographie du Centre allemand d'histoire de l'art, Paris), Paris 2003, pp. 49-65, 305-309, 343-345; Hendrik Ziegler,

«STAT SOL. LUNA FUGIT. Hans Jacob Wolrabs Josua-Medaille auf Kaiser Leopold I. und ihre Rezeption in Frankreich», in *Bourbon – Habsburg – Oranien. Konkurrierende Modelle im dynastischen Europa um 1700*, édité par Ch. Kampmann, K. Krause, E.-M. Krems et A. Tischer, actes du colloque, Marbourg, Kunstgeschichtliches Institut und Fachgebiet Neuere Geschichte der Philipps-Universität, 19-21 octobre 2006, Cologne/Weimar/Vienne 2008, pp. 166-181; Hendrik Ziegler, «Le lion et le globe. La statue de Louis XIV de Domenico Guidi, ou l'Espagne humiliée», in «*Louis XIV espagnol*» *Madrid et Versailles, images et modèles*, édité par Gérard Sabatier et Margarita Torrión, actes du colloque, Versailles, 21.-23.10.2004, (Collection *Aulica*), Paris 2009, p. 73-95; Hendrik Ziegler, «Louis XIV et sa contre-image», in *Louis XIV: l'homme et le roi*, sous la dir. de Nicolas Milovanovic et Alexandre Maral, (cat. expo. Versailles), Paris 2009, pp. 50-55.

BIBLIOGRAPHIE (OUVRAGES CITÉS À PLUSIEURS REPRISES)

- BAR 2000
Virginie Bar, «Le grand livre de l'histoire du Roi», in *Versailles. La Galerie des Glaces, Dossier de l'Art*, hors série de *L'Objet d'Art*, 66 (2000), pp. 26-73.
- BEAUVAIS 2007
Lydia Beauvais, «Histoire allégorisée des dix-huit premières années du règne de Louis XIV», in *La Galerie des Glaces. Histoire & Restauration*, Dijon 2007, pp. 214-287.
- BERGER 1988
Robert W. Berger, «Tourist during the Reign of the Sun King: Access to the Louvre and Versailles. An Anatomy of Guidebooks and other printed Aids», in George L. Mauner et al. (éd.), *Paris, Center of Artistic Enlightenment*, (Papers in Art History from the Pennsylvania State University, vol. IV), University Park, Pennsylvania 1988, pp. 126-158.
- BLUCHE 1990
François Bluche (dir.), *Dictionnaire du Grand Siècle*, Paris, 1990.
- BURKE 1992
Peter Burke, *The Fabrication of Louis XIV*, New Haven/Londres 1992.
- CASTELLUCCIO 2006
Stéphane Castelluccio, «La Galerie des Glaces. Les réceptions d'ambassadeurs», *Versalia. Revue de la Société des Amis de Versailles*, 9 (2006), pp. 24-52.
- CILLESSEN 1997
Wolfgang Cillessen (dir.), *Krieg der Bilder. Druckgraphik als Medium politischer Auseinandersetzung im Europa des Absolutismus* (cat. expo.), Berlin 1997.
- CORFEY 1977
Lambert Friedrich Corfey, *Reisetagebuch 1698-1700*, édité par Helmut Lahrkamp (Quellen und Forschungen zur Geschichte der Stadt Münster, nouvelle série, vol. 9), Münster 1977.
- DIEZINGER 1986
Sabine Diezinger, «Paris in deutschen Reisebeschreibungen des 18. Jahrhunderts (bis 1789)», *Francia. Forschungen zur westeuropäischen Geschichte*, 14 (1986) pp. 263-329.
- DIVO 1982
Jean-Paul Divo, *Catalogue des Médailles de Louis XIV d'après les publications de l'Académie Royale des Médailles et Inscriptions (1702 et 1723) et d'après les pièces originales de la collection du duc de Northumberland*, Zurich 1982.
- ÉDOUARD/SABATIER 2001
Sylvène Édouard et Gérard Sabatier, *Les monarchies de France et d'Espagne (1556-1715). Rituels et pratiques*, Paris 2001.
- EVES 1973
Charles Kenneth Eves, *Matthew Prior. Poet and Diplomatist*, (Columbia University studies in English and comparative literature, vol. 144), Columbia 1939, Reprint New York 1973.
- FÉLIBIEN 1703
Jean-François Félibien, *Description sommaire de Versailles ancienne et nouvelle*, Paris 1703.
- GROSSER 1989
Thomas Grosser, *Reiseziel Frankreich. Deutsche Reiseliteratur vom Barock bis zur Französischen Revolution*, Opladen 1989.
- HAWKINS/FRANKS/GRUEBER 1885
Medallic illustrations of the history of Great Britain and Ireland to the death of George II, collectionné par Edward Hawkins et édité par Augustus W. Franks et Herbert A. Grueber, 2 vol., Londres 1885.
- JONES 1982
Mark Jones, «The medal as an instrument of propaganda in late 17th and early 18th century Europe (Part 1)», *Numismatic Chronicle*, 142 (1982), pp. 117-126.
- KELLER 1994
Katrin Keller (éd.), «*Mein Herr befindet sich gottlob gesund und wohl*». *Sächsische Prinzen auf Reisen* (Deutsch-Französische Kulturbibliothek, vol. 3), Leipzig 1994.
- KIRCHNER 2001
Thomas Kirchner, *Der epische Held. Historienmalerei und Kunstpolitik im Frankreich des 17. Jahrhunderts*, Munich 2001.
- KRAUSE 2002
Katharina Krause, *Wie beschreibt man Architektur? Das Fräulein von Scudéry spaziert durch Versailles*, (Rombach Wissenschaften. Reihe Quellen zur Kunst, vol. 18), Fribourg-en-Brisgau 2002.
- LEGG 1972
Leopold George Wickham Legg, *Matthew Prior. A Study of His Public Career and Correspondence*, Cambridge 1921, reprint New York 1972.
- LOON 1732-1737
Gerard van Loon, *Histoire métallique des XVII provinces des Pays-Bas, depuis l'abdication de Charles Quint jusqu'à la paix de Bade en 1716*, 5 vol., La Haye 1732-1737.
- LORENZ 1995
Hellmut Lorenz, «Leonhard Christoph Sturms *Prodromus Architecturae Goldmanniana*», *Niederdeutsche Beiträge zur Kunstgeschichte*, 34 (1995), pp. 119-144.
- LORENZ/SALGE 1998
Berliner Baukunst der Barockzeit. Die Zeichnungen und Notizen aus dem Reisetagebuch des Architekten Christoph Pitzler (1657-1707), édité par Hellmut Lorenz, rédaction Christiane Salge, Berlin 1998.
- MARAL 2007
Alexandre Maral, «Le chantier architectural de la Grande Galerie», in *La Galerie des Glaces. Histoire & Restauration*, Dijon 2007, pp. 40-53.
- Médailles 1702
Médailles sur les Principaux Événements du Règne de Louis Le Grand, avec des explications historiques par l'Académie Royale des Médailles et Inscriptions, Paris 1702.

- MILOVANOVIC 2002 Nicolas Milovanovic (dir.), *Les grands décors peints de Louis XIV. Esquisses et dessins* (cat. expo. Versailles), Luçon 2002.
- MILOVANOVIC 2005 N. Milovanovic, *Du Louvre à Versailles. Lecture des grands décors monarchiques*, Préface de Pierre Arizzoli-Clémentel, Paris 2005.
- NETZER 1993 Susanne Netzer, «Bernsteingeschenke in der preußischen Diplomatie des 17. Jahrhunderts», *Jahrbuch der Berliner Museen*, 35 (1993), pp. 228–246.
- PRÉAUD 1995 Maxime Prèaud (dir.), *Les effets du Soleil. Almanachs du règne de Louis XIV* (cat. expo.), Paris 1995.
- PRIOR 1908 Historical Manuscripts Commission, *Calendar of the Manuscripts of the Marquis of Bath Preserved at Longleat*, Wiltshire, 3 vol., Hereford 1904–1908, vol. III: *Prior Papers*, Hereford 1908.
- RINCK 1708 [Eucharisius Gottlieb Rinck], Ludewigs des XIV. Königes in Franckreich wunderwürdiges Leben oder Steigen und Fall. in Zwey Theilen. mit Kupffern, Cölln [1708].
- RIZZI 1995 Wilhelm Georg Rizzi, «Das Palais Harrach auf der Freyung», in *Palais Harrach. Geschichte, Revitalisierung und Restaurierung des Hauses an der Freyung in Wien*, sous la dir. de la Österreichischen Realitäten-Aktiengesellschaft, Vienne 1995, pp. 11–40.
- SABATIER 1999 Gérard Sabatier, *Versailles ou la figure du roi*, Paris 1999.
- SARMANT 2003a Thierry Sarmant, *La République des médailles. Numismates et collections numismatiques à Paris du Grand Siècle au Siècle des Lumières*, (Les dix-huitièmes siècles, Collection dirigée par Raymond Trousson et Antony McKenna, vol. 72), Paris 2003.
- SARMANT 2003b Thierry Sarmant, *Les demeures du soleil. Louis XIV, Louvois et la surintendance des Bâtiments du Roi*, Paris 2003.
- Schloß Rohrau 1995 *Schloß Rohrau – Graf Harrach'sche Gemäldesammlung*, sous la dir. du Schloßmuseum Rohrau, Rohrau 1995.
- STURM 1760 Leonhard Christoph Sturm's durch einen großen Theil von Teutschland und den Niederlanden bis nach Paris gemachte Architectonische Reise-Anmerkungen, zu der vollständigen Geldmannischen Bau-Kunst Viten Theil als ein Anhang gethan, damit so viel in des Auctoris Vermögen stebet, nichts an der Vollständigkeit des Wercks ermangle, 1^{ère} éd. 1719, rééd. identique Augsbourg 1760.
- TESSIN 2002a Nicodemus Tessin le jeune, *Traictè de la decoration interieure 1717*, édité par Patricia Ann Waddy, avec des contributions de B. Vahlne, G. Walton et J. von Gerber, (Nicodemus Tessin the Younger, Sources Works Collections, vol. 2), Stockholm 2002.
- TESSIN 2002b Nicodemus Tessin le jeune, *Travel Notes 1673–77 and 1687–88*, édité par Merit Laine et Börje Magnusson, (Nicodemus Tessin the Younger, Sources Works Collections, vol. 3), Stockholm 2002.