

LOUIS XIV ET SA CONTRE-IMAGE

Hendrik Ziegler

traduit de l'allemand par Élisabeth Agius d'Yvoire



— Fig. 1
Anonyme,
médaille néerlandaise
commémorant la paix
d'Aix-la-Chapelle,
argent, 1668. Leiden,
Rijksmuseum,
Het Koninklijk
Penningkabinet.

— Fig. 2
**Les Grenouilles
de Hollande,**
éd. par Jollain, 1672,
Paris, gravure sur cuivre.
Paris, Bibliothèque
nationale de France,
département des
Estampes et de la
photographie, Qb¹ 1672.

Tout au long de son règne, Louis XIV fit diffuser une image positive de sa personne, de son rang et des prérogatives auxquelles il pouvait prétendre, mais aussi de la justesse et de la nécessité de certaines décisions politico-militaires capitales. Cette image s'adressait non seulement à la cour, mais aussi aux cercles éloignés des élites nationales et locales, de même qu'aux puissances étrangères représentées, avant tout, en France, par leurs diplomates accrédités. Le monarque et les conseillers qu'il avait désignés n'eurent pas besoin de concevoir de nouveaux procédés iconographiques pour glorifier le prince, ou pour justifier ou imposer certains objectifs en matière de politique intérieure et extérieure. En revanche, ils mirent en œuvre des stratégies déjà éprouvées, comme celle de l'identification du roi au Soleil qui règle le cours des astres et dispense l'énergie vitale, que la monarchie française avait déjà exploitée sous les derniers Valois, celle de l'édification de monuments à la gloire du souverain dans l'espace public des villes, qui était devenue l'usage durant la Renaissance dans les cités-États de l'Italie du nord et avait déjà été introduite en France par Marie de Médicis, ou encore celle de l'aménagement d'appartements d'apparat avec des plafonds ornés de vastes peintures que les modèles italiens avaient fait pénétrer en France dès le milieu du xvii^e siècle.

Les représentations de Louis XIV dans l'art innovaient cependant en ce qu'elles étaient centrées et façonnées sur la personne du souverain, à un degré que l'on ne connaissait pas encore, et en ce qu'elles furent élaborées, en nombre, tout au long de son règne, comme cela ne s'était encore jamais vu dans l'Europe moderne : il suffit de rappeler la manière exclusive dont Louis XIV invoqua la métaphore du Soleil à partir du début des années 1660, la campagne menée sur l'ensemble du territoire français après 1680 pour l'érection de statues royales monumentales, ou le chantier permanent qu'était la résidence royale de Versailles, avec, surtout,

les cycles peints monumentaux des Grands Appartements ou de la Grande Galerie. Ces ensembles montraient non seulement la magnificence de Louis XIV, mais présentaient aussi les réformes intérieures et les guerres entreprises par le roi comme autant d'initiatives justes et nécessaires. Ni les voisins européens de la France – pour la plupart des ennemis –, ni les opposants français au roi ne contestaient à Louis XIV le droit de se représenter dans les arts d'une manière conforme à son rang et d'agir ainsi sur la politique intérieure et extérieure. Pourtant, l'institution par Louis XIV d'un art personnalisé et hypertrophié qui, souvent, ne connaissait pas de limites et ne renonçait pas à rabaisser explicitement ses adversaires, les surprenait et les indignait. Depuis la fin des années 1660, une résistance, recourant à l'image comme au langage écrit, s'était développée face aux manifestations de la politique artistique de Louis XIV et à ses procédés. Elle



était, en grande partie, le fruit d'une réaction contre la ligne de conduite de la France et s'attachait justement à reprendre les moyens et les tactiques adoptés par Louis XIV pour se représenter dans l'art, en les retournant de façon ironique et incisive contre lui. On pourrait même dire que ce sont les critiques formulées par des Français et des étrangers à son encontre par le texte ou l'image, qui firent apparaître Louis XIV comme ce souverain qui prétendait s'élever, par l'art, au rang de Roi-Soleil régnant à Versailles en monarque absolu, selon la volonté de Dieu, pacifique envers ses voisins européens, mais toujours prêt à la guerre. L'étude de la « contre-image » – l'image caricaturale élaborée par ses adversaires – ne fait, de cette manière, que révéler (et démasquer) dans leur totalité les représentations et les mythes du pouvoir de Louis XIV, ainsi que les stratégies de leur mise en images.

Il existe cependant une autre raison de s'intéresser aux contre-images de Louis XIV : à diverses reprises, le monarque dut se soumettre aux critiques formulées contre lui et infléchir l'institution des beaux-arts qui, conformément à l'usage, se devait de le glorifier et de diffuser ses représentations et ses décisions politiques en fonction des reproches qu'on lui adressait en France et à l'étranger. La production d'images hostiles, qui constituaient déjà une réplique à l'utilisation par la France d'une image que l'on percevait comme exagérée et provocante, poussa en partie Louis XIV à définir une nouvelle orientation pour l'iconographie royale. L'étude qui suit s'attache à mettre en évidence le jeu des influences réciproques entre la production et la réception des images.

La recherche en histoire et en histoire de l'art a déjà commencé à saisir l'importance et la signification des joutes entre Louis XIV et ses adversaires dans la production des images¹. Les études sur la réception et perception des ensembles artistiques monarchiques françaises, fondées avant tout sur le dépouillement de guides de voyage, de descriptions officielles et de productions graphiques, ont par ailleurs donné des résultats significatifs. Elles explorent dans quelle mesure certains bâtiments, jardins, collections ou cycles de peintures étaient accessibles ou connus à l'époque de Louis XIV et comment, dans le cas où, du côté officiel, des directives particulières auraient été données, celles-ci auraient pu être perçues et comprises². Surtout un autre type de source – le pamphlet – a déjà été exploité depuis longtemps en ce qu'il reflète l'affrontement qui eut lieu entre Louis XIV et ses adversaires européens³.

Ces enquêtes – qui représentent seulement un petit nombre des recherches menées sur l'art de Louis XIV, redevenues très fructueuses ces vingt dernières années –, fournissent déjà de nombreuses indications sur l'existence d'un éventuel effet de réciprocité entre la production de l'image et sa réception, dans la France de la fin du xvii^e siècle. Néanmoins, il n'y a guère eu encore, en histoire de l'art, d'analyses qui exploreraient systématiquement les réactions de la France et des pays étrangers aux manifestations artistiques de Louis XIV, lancées et contrôlées par son entourage ; de même, les conséquences des attaques écrites et figurées visant les stratégies dont usait le souverain pour se représenter n'ont-elles guère été étudiées. Il revient encore à l'histoire de l'art d'établir les grands moments et l'importance quantitative de la bataille des images qui sévit contre Louis XIV entre 1661 et 1715. Les développements qui suivent ne peuvent fournir, du fait de la brièveté de notre propos, qu'un panorama synthétique de l'évolution des affrontements auxquels donnèrent lieu les images en Europe durant le règne de Louis XIV, étayé par un petit nombre de cas particuliers représentatifs qui déterminèrent la production d'images et de contre-images⁴.



— Fig. 3
Anonyme,
 frontispice du pamphlet
Der erfährte Hahn.
Oder: Kurtze Vorstellung
desjenigen was
muthmassentlich von
dem Ausgang dieses
blutigen Krieges zu
hoffen, ob Frankreich
sein vorgesetztes Ziel
erreichen werde ?
Entworfen durch Ernst
Friedrich von
Teutoburg..., Gedruckt
 zu Freystadt, 1678,
 dans Hubert Gillot,
Le Règne de Louis XIV
et l'opinion publique
en Allemagne,
 Paris, 1914, pl. V. Paris,
 Bibliothèque nationale
 de France, département
 des Imprimés.



— Fig. 4
Anonyme,
médaillon satirique
critiquant l'alliance
de Louis XIV avec
le Turc, 1689, Allemagne,
alliage. Paris,
Bibliothèque nationale
de France, département
des Monnaies, médailles
et antiques.

Les attaques visuelles et écrites auxquelles Louis XIV fut exposé toute la durée de son long règne se produisirent par poussées liées, pour la plupart, à des événements politico-militaires. C'est surtout lors des préliminaires ou du commencement des grandes guerres européennes de cette période que le dénigrement et la raillerie de l'iconographie monarchique attachée à Louis XIV, principalement relayés par l'édition de médailles, de pamphlets ou de libelles, atteignirent leur sommet. Avec toute la prudence qui est de mise vis-à-vis de telles généralisations, on peut distinguer trois phases dans lesquelles la critique des images fut particulièrement intense et violente : les années 1668 à 1674, entre la paix d'Aix-la-Chapelle et la phase la plus critique de la guerre de Hollande ; de 1686 à 1693, entre la formation de la ligue d'Augsbourg et la seconde dévastation du Palatinat par les troupes françaises, lors de la guerre de Succession du Palatinat ; et pour finir, entre 1706 et 1709, période où les défaites françaises furent les plus lourdes durant la guerre de Succession d'Espagne.

Cette production massive d'attaques et de protestations qui furent également à l'origine de complications diplomatiques contraignit Louis XIV à revenir sans cesse sur des détails d'ensembles artistiques et ne lui permit pas de mener à terme de grands projets politico-artistiques tels qu'ils avaient été conçus initialement. Il fut même progressivement amené à réorienter et à adapter son image de souverain transmise par les arts, en fonction de l'évolution des réalités de la politique intérieure et, surtout, extérieure. L'évolution de l'iconographie personnelle de Louis XIV laisse ainsi apparaître deux phases de mutations qui peuvent être décrites comme des changements de paradigmes.

On en arriva à une première joute serrée opposant en particulier les Provinces-Unies et la France, entre la fin de la guerre de Dévolution, en 1668, et les débuts de la guerre de Hollande, en 1672-1674 : les deux partis répondirent aux médailles et aux textes satiriques de leurs adversaires respectifs à l'aide de « contre-médailles », mais aussi de commentaires divers, illustrés ou écrits. Pour la première fois, en 1668, les Néerlandais utilisèrent sur une médaille satirique contre Louis XIV le symbole du Soleil, emblème favori du souverain (fig. 1) : avec cette médaille, ils se vantaient d'avoir mis un terme à la campagne de conquête de la France dans les Pays-Bas méridionaux, lors de la paix d'Aix-la-Chapelle, obtenue en mai de la même année, grâce à leur entremise. Ils établissaient un parallèle avec le chef des Israélites, Josué, dans l'Ancien Testament, qui avait réussi à faire arrêter le soleil et la lune avec l'aide de Dieu, lors de la bataille qui s'était déroulée devant les portes de la ville de Gabaon. Les partisans de Louis XIV répondirent à cet affront au début de la guerre de Hollande, en ayant recours à une métaphore – en usage depuis longtemps – qui prenait les Hollandais pour cible : se moquant d'eux, ils assimilaient les habitants des côtes à des grenouilles dont les marais seraient bientôt asséchés par le Soleil « français » (fig. 2).

Cependant, quelques années plus tard seulement – après que l'offensive française dans les Pays-Bas, qui avait été couronnée de succès dans un premier temps, se fut interrompue et que l'on ne put plus entrevoir une fin rapide à la guerre –, Louis XIV fit cesser la bataille des images, qui s'attachait à suivre activement l'actualité politique, et refusa de continuer à répondre aux images dépréciatives de ses ennemis par des stratégies comparables et diffamatoires⁵. Le souverain se consacra plutôt à la mise en valeur de sa grandeur et de sa dignité – de ses victoires et de ses succès, ainsi que de sa position particulière en qualité de roi « Très Chrétien » (voir p. 213) : un ouvrage comme l'*Histoire métallique*, histoire officielle de son règne en médailles, lorsqu'il acquit enfin sa forme définitive dans les années 1690, répertoriait près de trois cents médailles (voir p. 189). Les ennemis de la France ne s'étonnaient pas moins, encore au début des années 1680, que Louis XIV et ses conseillers artistiques se fussent retirés de la bataille des images qui faisait rage et des joutes de publicistes⁶. Ils



— Fig. 5
Anonyme,
*La Vision du Maréchal
de Sellon en
Provence / Nacht-
Vertoog van den Smit
van Sellon in Provence,*

France, gravure sur
cuivre, 1697-1698 (?).
Paris, Bibliothèque
nationale de France,
département des
Estampes et de la
photographie, Va 230e.

continuèrent à nuancer leurs stratégies d'images dépréciatives en introduisant à l'encontre du roi de France, vers la fin de la guerre de Hollande, l'iconographie de la chute de Phaéton ou de celle d'Icare, que relatent les *Métamorphoses* d'Ovide (fig. 3), associée à la métaphore du Soleil. La réserve voulue et imposée par Louis XIV (malgré quelques contre-propositions de son entourage) quant à la présentation dégradante de ses adversaires fut probablement suscitée par le fait que les médailles satiriques et les libelles illustrés ne jouissaient pas en France, en tant qu'instruments de communication politique, d'autant de faveur qu'aux Pays-Bas, en Angleterre ou dans de larges parties du Saint Empire romain germanique.

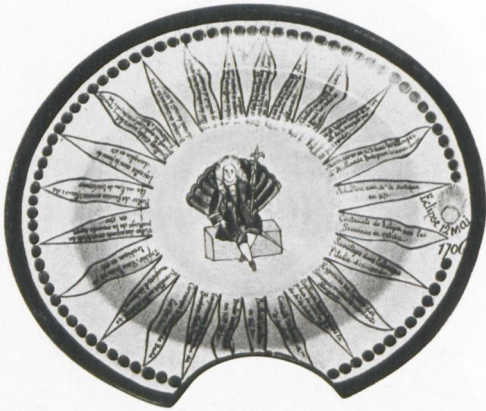
Après la rupture du milieu des années 1670, on assiste encore une fois à une réorientation des stratégies de Louis XIV concernant la représentation de son image à la fin des années 1680. Les longs débats, néfastes pour la France, provoqués à partir de 1685-1686 par le monument royal en bronze, haut de douze mètres, érigé sur la place des Victoires, à Paris, furent à l'origine de ce changement. Outre divers autres détails, les captifs de bronze enchaînés au pied du socle de la statue, explicitement identifiables, du fait de leurs attributs, aux nations vaincues par la France (l'Empire, l'Espagne, la Hollande et le Brandebourg), avaient fait sensation. Le monument parisien devint l'objet d'attaques répétées, les plus violentes et durables de l'histoire de l'art moderne : sous le règne de Louis XIV, des représentations figurées satiriques sont encore attestées, jusqu'à la guerre de succession d'Espagne. Nous ne citerons brièvement que trois exemples d'images. En 1689, l'inscription *VIRO IMMORTALI* (« à l'homme immortel »), apposée autrefois sur le socle de la statue en grands caractères de bronze, fut reprise sur une médaille satirique, afin de souligner – non sans ironie – que Louis XIV vouait un culte au sultan, de la même manière qu'il contraignait, de toute évidence, ses sujets à idolâtrer son portrait de la place des Victoires (fig. 4). Sur un libelle de la fin des années 1690, on se moquait de ce que le Roi-Soleil avait besoin d'être éclairé nuit et jour par quatre lanternes portées par des pylônes aux angles de la place : ainsi, voyait-on sur la gravure un petit diabolotin effronté éteindre de son soufflet l'éclairage du roi (fig. 5). Sur une médaille satirique mise en circulation en 1708, après la prise de la citadelle de Lille par les troupes alliées contre la France, le monument de la place des Victoires est cité une fois de plus (fig. 6). Tandis que, sur la place parisienne des Victoires, le roi est couronné par une Victoire, sur la médaille, la même figure allégorique retire au monarque sa couronne, comme l'indique l'inscription *AUFERT NON DAT* (« elle ne donne pas, mais elle prend »).

Dans les années 1680, Louis XIV, qui se trouvait au faite de sa puissance presque hégémonique en Europe, avait à ce point exagéré la propagande visuelle de son image, que cela déclencha un refus massif et une riposte des pamphlétaires et éditeurs à l'échelle européenne. Cette nouvelle vague de protestations en images et en écrits fut renforcée par l'important et sanglant conflit qui était en germe et éclaterait en 1688-1689 : la guerre de Succession du Palatinat, qui sévirait jusqu'en 1697. Il semble que Louis XIV – notamment en raison de cette pression étrangère qui s'exerçait de manière continue et toujours plus forte depuis le milieu des années 1680, mais aussi sans doute du fait de son propre isolement et, peut-être, d'un revirement religieux – ait tiré les conséquences artistico-politiques de cette situation. Celles-ci ne devinrent cependant perceptibles qu'à la fin du siècle, après la fin de la guerre, comme on peut le voir, dans le changement qui intervint dans la politique en matière de monuments et dans la discrétion accrue avec laquelle Louis XIV mit en œuvre la symbolique solaire.

À l'été de 1699, une statue équestre en bronze du roi, élaborée par François Girardon depuis 1685, fut inaugurée sur la place Louis-le-Grand (place Vendôme). Cette deuxième place royale construite au cœur de Paris en l'honneur de Louis XIV se trouvait alors encore à l'état de chantier. L'iconographie du roi, vêtu à l'antique, était toujours aussi majestueuse et imposante, mais on prit soin de conférer un caractère inoffensif au socle, conçu définitivement cette même année 1699 : celui-ci ne fut plus orné d'esclaves, mais exclusivement de plaques portant des inscriptions formulées de façon volontairement générale. En évitant toute référence à l'actua-



— Fig. 6
Caspar Theophil Lauffer (?),
médaille satirique
commémorant la prise
de la ville et la citadelle
de Lille par les alliés
le 23 octobre et
9 décembre 1708, argent.
Vienne, Kunsthistorisches
Museum, Münzkabinett.



— Fig. 7
Plat à barbe, France,
terre cuite, 1706,
dans Robert Mandrou,
*Propyläen Geschichte
Europas*, Francfort-
sur-le-Main, 1976,
t. III, ill. p. 118.

lité politique, on louait les exploits du monarque français, en temps de guerre comme en temps de paix, ainsi que ceux qui furent réalisés dans le domaine religieux.

À partir du milieu des années 1680, et de plus en plus sensiblement autour de 1700 et après le tournant du siècle, on constate également que l'iconographie liée au culte du Soleil – restée invariablement liée à la personnalité de Louis XIV depuis les années 1660 – accuse une régression. On a l'impression que le rationalisme philosophique et scientifique, qui s'était imposé dans tous les domaines durant le dernier tiers du XVII^e siècle, avait ouvert la voie à un scepticisme de plus en plus marqué, remettant en cause l'utilité et la solidité du concept d'identification du monarque à l'astre⁷. Il suffit d'évoquer ici un indice de ces transformations. Lorsque, en mai 1706 – au moment le plus critique de la guerre de Succession d'Espagne –, eut lieu une éclipse quasi totale du soleil, l'événement fut considéré et interprété par la cour de France comme un pur phénomène scientifique : le roi observa l'événement à partir du château de Marly et se le fit expliquer avec précision par ses astronomes. L'identification de Louis XIV au soleil durant des années avait nourri la croyance à une correspondance entre l'apparence de l'astre au ciel et la destinée du monarque sur terre. Les ennemis de l'intérieur et de l'extérieur de Louis XIV exploitèrent donc largement le spectacle naturel de l'éclipse du soleil et l'interprétèrent comme un signe céleste de la défaite définitive et proche du souverain français. Ainsi, un plat à barbe français – dont le fond représente Louis XIV de façon irrespectueuse, trônant au centre d'une couronne solaire aux rayons énumérant ses crimes et ses vices – contient la référence de l'*Éclipse 12 Mai 1706* sur la partie droite du marli (fig. 7). L'artisan de cet objet de la vie quotidienne s'était inspiré d'une gravure de l'année précédente, un libelle diffamatoire qui avait circulé dans différentes versions, latino-néerlandaise et française (fig. 8) : un exemple caractéristique de la « circulation » d'un motif, d'un support de représentation à l'autre, selon les aléas de l'actualité politique.

À compter de la fin des années 1680, deux évolutions contraires se superposèrent : Louis XIV resta soucieux de mettre dignement en valeur sa grandeur en usant de tous les types de représentation, mais il se détourna progressivement (quand ce ne fut pas complètement) d'une représentation belliqueuse de son personnage, qui aurait explicitement visé à humilier ses ennemis par des moyens artistiques. Pourtant, à la même époque – à partir des années 1689-1690 –, les représentations figurées dégradantes de Louis XIV atteignirent (du point de vue quantitatif) leur premier sommet et cela se répéta pendant la guerre de Succession d'Espagne, entre 1706 et 1709. La métaphore solaire fut, à nouveau, massivement exploitée à l'encontre de Louis XIV, bien qu'elle ne jouât plus de rôle stratégique du côté français et ne fût, le plus souvent, guère mise en œuvre que par habitude. Deux exemples peuvent illustrer cette évolution. Dès 1690, des déformations de la célèbre et énigmatique devise du roi : *NEC PLURIBUS IMPAR* (« Car il égale les autres [princes] ») apparaissent dans la propagande des images dirigées contre Louis XIV (voir p. 180). Ainsi, une médaille qui prend en dérision le naufrage en 1692 du vaisseau amiral *Le Soleil royal* porte l'inscription *NUNC PLURIBUS IMPAR* (« Maintenant inégale aux autres [princes] ») (fig. 9). Désormais, les couchers et les éclipses du soleil sont également introduits dans l'iconographie : une médaille satirique, qui prend pour cible la retraite surprenante de Louis XIV du front, à l'été de 1693, fait référence au célèbre groupe sculpté d'*Apollon servi par les nymphes* que François Girardon et Thomas Regnaudin avaient réalisé pour le jardin de Versailles (cat. 152). Sur la médaille, le Roi-Soleil est assis lascivement entre les nymphes qui s'approchent de lui de façon inquiétante, tandis que le soleil se couche derrière lui : une allusion claire à sa défaite militaire (fig. 10). La légende *SOLIS LAUTRICIBUS SERVATIS*, qui peut aussi bien se traduire par « Seules les nymphes sauvées » que par « Les nymphes du Dieu-Soleil



— Fig. 8
Anonyme, *Kalendarium
regium solis cursum
perfecte indicans /
Koninglyke Almanach,
den Loop der Zon
duidelyk
vertonende / Almanach
royal où est remarqué
parfaitement le cours
du soleil*, 1705, gravure

sur cuivre, dans François
Ignace de Puechemeck,
*Recueil de pièces
héroïques et historiques
pour servir d'ornement
à l'Histoire de
Louis XIV...*, Paris, 1693,
t. II, p. 1. Paris,
Bibliothèque nationale
de France, département
des Imprimés.

