

## Jean-Marie Apostolidès, *Le Roi-machine*

### La fête du 18 juillet 1668

Quatre ans après la première grande fête de Versailles, Louis XIV désire en offrir une autre dont les fastes éclipsent ceux des *Plaisirs*. En 1668, la conjoncture politique se révélant différente, les caractéristiques du divertissement s'en trouvent modifiées. La pseudo-égalité littéraire entre le roi et les grands du royaume a définitivement disparu. Éliminée aussi l'enveloppe féodale de la fête, apparences dont la monarchie peut désormais se passer. Le monarque vient de remporter d'incontestables succès, dont la première conquête de la Franche-Comté, marquée par le traité d'Aix-la-Chapelle, signé le 2 mai de cette année. L'histoire se dégage lentement de la mythistoire en abandonnant peu à peu les apparences romaines et féodales comme autant de scories. L'image du roi s'en trouve modifiée, aucune égalité, même théâtrale, n'étant alors possible entre le prince et ses sujets. En 1664, l'ensemble du savoir ancien avait été synthétisé lors du défilé du char d'Apollon; l'harmonie littéraire du cosmos manifestait celle de l'Etat; l'union nationale se réalisait autour de la figure mythohistorique d'Apollon-Louis XIV. En 1668, le discours de l'antiquité ne forme plus à lui seul le code général dans lequel la fête est mise en forme. On en retrouve des bribes disséminées çà et là, la figure de Pan dans la salle du goûter, celle de Bacchus au théâtre, les quatre Saisons et les quatre Parties du Jour dans la salle du festin. On remarque aussi des statues de la Paix et de la Victoire, Pégase, Apollon et ses Muses, Arion, Pomone et Flore, Orphée et quelques Nymphes. C'est peu, comparé à la surcharge allégorique qui est de mise ordinairement. Après ses premiers succès militaires, largement amplifiés par la propagande, Louis XIV peut prétendre rivaliser avec les dieux de l'antiquité. Un deuxième déplacement s'introduit entre 1664 et 1668. Le 18 juillet, les invités du roi appartiennent à tous les ordres de la société, élargissant la nation au-delà du cercle de la noblesse. Ils ne se déguisent pas en chevaliers d'épopée mais en membres lumineux du corps du roi. Louis XIV reprend le rôle de Saint-Aignan en 1664 et s'entoure de collaborateurs divers : le duc de Créqui s'occupe de la comédie, le maréchal de Bellefond des collations et du souper. Colbert supervise les bâtiments et le feu d'artifice, Vigarani et ses fils construisent les machines et le théâtre, tandis que Gissey et Le Vau se chargent respectivement du décor du souper et de celui du bal. Tous les signes du pouvoir seront concentrés non seulement dans un espace restreint comme en 1664, mais aussi dans le temps : en une seule nuit, la nation, stupéfaite et mystifiée, assiste aux manifestations du surpouvoir de Louis XIV. L'ensemble est conçu comme une grandiose machination, une suite de coups de théâtre qui ponctuent en autant d'actes une représentation dans laquelle les invités se changent en acteurs. Ils jouent leur rôle sans le savoir, dans des espaces trompeurs organisés par le roi machiniste. Ils pillent la nourriture, mais ils ignorent que le prince se livre à la dépense somptuaire par leur intermédiaire; ils se déplacent en bon ordre d'un lieu à l'autre, en fonction des surprises ménagées par le metteur en scène royal; ils se croient libres de jouir des lieux et ne sont que les figurants du spectacle monarchique. On a conservé le plan manuscrit des jardins de Versailles réalisé à l'occasion de cette fête; il montre le parcours que doivent accomplir les invités pour se rendre d'un lieu à l'autre. Si l'on considère que les travaux ont commencé le 4 juin, on peut

penser que le plan du parcours a été arrêté dès le mois de mai : deux mois avant la représentation, le roi connaît le déplacement futur de ses figurants.

La nuit du 18 juillet 1668 est celle de la grande illusion; le spectacle est une perpétuelle tromperie sur les lieux, les éléments, les êtres. Les divertissements commencent par un goûter; ce que les courtisans prennent pour des constructions miniatures se révèle un discours qu'il leur faut avaler et digérer. En se gavant de massepains dressés en figures diverses, ils partagent un même style culinaire qui redouble le style littéraire. Ils s'unissent dans un goût commun où la cuisine devient un art rhétorique et la littérature se déguste comme un plat cuisiné. Une étude comparée du vocabulaire de ces deux domaines permettrait sans doute de montrer qu'ils relèvent tous deux d'une même ambition de transformer la nature, pour qu'elle soit dite et appréciée seulement sous l'aspect de l'artifice.

Le goûter se déroule dehors, dans une salle de verdure dont le décor est à mi-chemin du bosquet et de la salle de château. Lorsqu'ils quittent cet endroit, les invités passent sans transition d'une allée du parc à une salle de théâtre close. Jeux baroques où les notions de dedans et dehors s'estompent au profit d'un emboîtement des espaces l'un dans l'autre. Une autre surprise les attend au lever du rideau, car la scène du théâtre leur renvoie l'image du lieu qu'ils viennent de quitter. C'est comme si, à leur insu, ils avaient abandonné la scène pour la salle et la condition d'acteurs pour celle de spectateurs. L'histoire réelle du second ordre se dit ici en un raccourci saisissant. Après la représentation, *George Dandin* de Molière, les courtisans sont d'abord conviés à un festin, puis à une promenade nocturne dans les allées du parc. Là, ils sont introduits dans un nouveau décor surgi de la nuit, une salle de bal inconnue qui leur paraît immense. Les effets d'eau y créent une "perspective accélérée" qui vise à donner l'impression d'un espace plus grand qu'il n'est en réalité. Après la danse, la cour sort pour découvrir de nouveaux enchantements. Henri de Gissey a profité du bal pour illuminer totalement le parc. Il en a reconstitué les statues grâce à des transparents multicolores qui se détachent dans la nuit. Le jardin prend alors l'aspect d'un labyrinthe dont les contours sont perceptibles grâce aux transparents lumineux. Nouveau Thésée, le roi guide les courtisans dans ce dédale de signes, jusqu'au centre constitué par le château. Gissey l'a entièrement recréé en usant de la même technique : au palais de pierre, il a substitué un château de feu, véritable palais du Soleil. Si le labyrinthe ne dissimule aucun minotaure, il retiendra cependant prisonniers ceux qui y sont entrés. Ultime coup de théâtre, les jardins s'embrasent tout d'un coup par un gigantesque feu d'artifice tiré de tous côtés à la fois. Il crée un jour artificiel et encercle les spectateurs dans une palissade de lumière. Ce dernier spectacle réalise la fusion flamboyante de la nation dans le corps du roi ; il trace aussi la limite qui sépare la cour du reste de l'univers. Par ce baptême de feu, les courtisans sont révélés à eux-mêmes; ils acquièrent leur fonction de satellites lumineux d'un monarque éblouissant.

Pour maintenir la noblesse en état permanent de "courtisanerie", Louis XIV fera transformer le parc de Versailles à partir des décors éphémères des grands divertissements de 1664, 1668 et 1674. Ce n'est pas l'architecture du château qui inspire les décorations de la fête, mais au contraire l'esprit des fêtes qui sera inscrit dans le palais et les jardins, de façon à faire de Versailles un sanctuaire de sémiophores aussi imposant qu'une cathédrale médiévale. Tout devient alors rêve

de pierre; ce qui était léger et dansant, baroque pour tout dire, se pétrifie et se change en art classique. Versailles deviendra l'espace permanent du renfermement de la noblesse après 1682. Dans un décor figé, celle-ci redonnera le spectacle qui l'a révélée; elle rejouera pour le roi seul, d'une façon mécanique, sa naissance courtisane du 18 juillet 1668. Le Nôtre, Le Brun et leurs collaborateurs retraduiront en dur les constructions éphémères des grandes cérémonies urbaines (entrée de 1660, carrousel de 1662) et des fêtes de cour : mêmes statues, mêmes devises, mêmes allégories. On réinterprétera à la mesure des jardins des éléments décoratifs qui passent ainsi de la ville à la cour. Ce qui primitivement était destiné à tous est confisqué au profit de la minorité nationale. L'arc de triomphe de la porte Saint-Antoine est ainsi récupéré de l'entrée royale de 1660; Tubby repense en plomb doré le char d'Apollon, et cet ensemble est installé en lieu et place de l'île d'Alcine en 1672. La salle de bal du 18 juillet 1668, où l'on voyait une statue de la déesse Flore, se fige en cabinet de verdure baptisé bassin de Flore. Les statues éphémères que Gissey avait illuminées prendront place quelques années plus tard sur la façade agrandie du château. La pétrification ne se réalise pas d'un coup; on vise à garder le plus longtemps possible le décor de bois et de toile, puis certains éléments en sont traduits en plomb doré. Mais la fragilité relative de ce matériau contraint bientôt à lui substituer la pierre et le marbre. Ainsi, l'esprit de légèreté s'appesantit en dogme; l'éphémère prend la lourdeur du plomb et la dureté de la pierre; la fête se prolonge en rituel religieux. Le château est alors transformé en lieu originel du culte mythohistorique : là où était l'imaginaire chrétien, celui de l'Etat doit advenir.

Jean-Marie Apostolidès, *Le Roi-machine*, Paris, Minuit, 1981, p. 109-113.