

L'architecture du Prince —Le lieu du pouvoir: Versailles—

LOUIS MARIN

En guise d'introduction, je voudrais souligner la double valeur - objective et subjective - du titre de cette étude. Le Prince, en l'occurrence Louis XIV, fut - on le sait - un grand constructeur jusqu'à la passion, jusqu'à la démesure. En un sens, sa fonction de Roi trouvait son accomplissement, sa dignité de monarque, sa manifestation privilégiée dans l'édification du Palais: le Roi est un archi-architecte, le Sujet architecte de Versailles dans lequel le Royaume reçoit sa plus parfaite consécration. Mais l'architecture du Prince signifie tout autant la construction, l'édification du Roi comme Monarque dans et par son Palais; Versailles, en ce sens, château et jardins, "architecturent" le Prince pour en faire non seulement l'absolu du pouvoir politique, mais le centre du cosmos tout entier. Dans cette double mesure, Versailles est le résultat d'une production, d'une construction à la fois réelle, imaginaire et symbolique: réelle, le palais existe: on le visite aujourd'hui encore, - imaginaire - il révèle le désir fantastique, fantasmatique de (se) montrer l'absolu pouvoir - symbolique - il est, en quelque façon, la Loi souveraine de l'assujettissement universel aux signes; il constitue un univers culturel et politique transcendant et sans extériorité, ni civile ni naturelle.

Dans un premier temps, je crois utile de formuler quelques remarques de théorie, de méthode sur trois notions essentielles à la compréhension de l'architecture du Prince en Monarque absolu (à Versailles): la notion de lieu d'abord dans sa relation à l'espace et au temps, à l'espace c'est-à-dire au paysage et au site, et au temps, c'est-à-dire à l'histoire et à l'événement historique; la notion de pouvoir ensuite dans sa relation historiquement et philosophiquement complexe à la représentation; et enfin constituant peut-être le sens et l'essence du lieu de pouvoir et de l'architecture du Prince, la notion de monument où le pouvoir se met en représentation pour s'accomplir absolu en un "lieu universel" et où la représentation du Prince et de son histoire se présente en une permanente et définitive présence.

I. Lieu-espace-événement

Qu'est-ce qu'un lieu? Comment un lieu se différencie-t-il de l'espace? Je reprends cette distinction que j'avais amorcée dans *Utopiques* et que Michel de Certeau a admirablement développée et synthétisée. Il n'est peut-être pas inutile de rappeler la polysémie extrême de la notion de *lieu* au XVII^{ème} siècle dont le dictionnaire de Furetière donne un bel échantillonnage, s.v. *lieu*, dans son ouvrage qui est, à bien des égards, un véritable traité d'anthropologie culturelle. Furetière commence par

donner, non sans quelque ironie, la définition aristotélicienne du lieu: "Surface première et immobile d'un corps qui en environne un autre ou, pour parler plus clairement, l'espace dans lequel un corps est placé"; et dans l'exemple qu'il donne: "chaque corps occupe son lieu", il convient d'insister sur le possessif; "il ne peut y avoir deux choses dans le même lieu", etc. C'est ce motif qu'il développe ensuite: "Endroit destiné à placer quelque chose soit par nature, soit par art. Dieu a rangé tous les êtres en un lieu convenable. Chaque chose est dans son lieu naturel, quand elle est dans son élément." On appelle également "lieu" un "endroit fixe et déterminé qu'on veut marquer et distinguer des autres," acception qui n'est pas sans intérêt pour notre propos avec ces quelques exemples: "cet homme a voyagé en divers lieux, c'est-à-dire en diverses contrées; c'est le seigneur du lieu." Ou encore avec la définition du *chef-lieu*: "Le principal manoir d'une seigneurie où on est obligé de porter la foi et l'hommage." Furetière en vient ensuite à l'acception plus particulièrement architecturale. On nomme "lieu" une "maison particulière à la ville ou à la campagne; l'état des lieux; la clef des lieux; il y a bien du lieu dans cette maison." Cette notion architecturale du lieu se lie immédiatement, dans l'esprit d'un homme de la fin du XVII^{ème} siècle, aux acceptions socioculturelles du terme: un lieu est distingué par les privilèges qui sont attribués à sa destination à divers usages; "l'église est un lieu sacré; les hôpitaux sont des lieux pieux, le lieu d'honneur, c'est le premier rang à la guerre, c'est-à-dire le lieu où il y a du danger à courir et de la gloire à remporter": dernière définition qui conduit Furetière à la notion de "place aux rangs d'honneur qui sont établis dans la république ou dans l'opinion des hommes; le président tient le premier lieu de sa compagnie." Et enfin: "Origine, extraction, maison, famille; cet homme vient d'un bon lieu, il est allié en bon lieu, il a fait un bon mariage."

On peut généraliser toutes ces définitions en notant que "Est lieu, ou relève de la notion de lieu, l'ordre dans tous les sens du terme, l'ordre selon lequel des éléments sont distribués dans un rapport de coexistence"; il ne peut y avoir deux choses dans le même lieu et, pour citer ici M. de Certeau, "le lieu obéit à la loi du propre et de la propriété." Les choses, dans l'ordre local, sont les unes à côté des autres et l'ordre local est une configuration synchronique de positions. Donc tout lieu implique nécessairement une indication de stabilité et par là même, tout lieu exhibe une loi.

En revanche, il y a espace quand on prend en considération des vecteurs de direction, des quantités de vitesse, des variables temporelles, des mouvements. L'espace est, pourrait-on dire, animé par les mouvements qui s'y déplacent ou plus précisément, les espaces sont des effets de ces mouvements. Est espace, l'effet produit par des opérations d'orientation qui, du même coup, le "temporalisent." D'une autre manière, on peut dire que le lieu est fait de déterminations par des "êtres-là," par des présences (le corps mort comme fondation d'un lieu, par exemple), par opposition à l'espace qui serait déterminé par les opérations qui le spécifient, c'est-à-dire par des actions de sujets, de sujets historiques.

Je prendrai deux exemples tirés de la série des Tapisseries dites de l'*Histoire du Roy*. Dans celle qui représente l'événement historique que fut le *Renouveau de l'Alliance suisse* (1662) le Roi est montré à l'intérieur de son palais, immobile comme la

figure souveraine de la Loi du lieu monarchique. Il en est l'“actant” principal, le sujet; il en configure la propriété locale. Au contraire dans la tapisserie qui met en scène l'*Entrée à Dunkerque*, le Roi, agent et acteur de l'histoire, une histoire en train de se faire, est représenté en “actant” d'espace. C'est un procès de spatialisation qui est mis en figure, un mouvement d'appropriation de l'espace par orientation dans un programme conflictuel. La représentation est alors essentiellement une organisation de mouvements dans l'espace, de mouvements dont les effets sont des espaces. Le Roi est situé sur une éminence, un site et, avec sa canne de commandement, en regardant le spectateur, il pointe la ville dans laquelle il va rentrer, Dunkerque dont on aperçoit la vue topographique au fond de la tapisserie. Autrement dit, l'acte du sujet historique désigne dans tous les sens du terme, l'espace. Il le désigne comme direction de sa puissance à partir d'un site qu'il occupe (qui est un site stratégique), et où le geste de la canne de commandement répond exactement à la définition du “rex,” de celui qui trace un trajet. Ce geste est à la fois dans l'histoire celui de l'ordre donné à ses troupes d'aller vers Lille, mais aussi celui qui désigne pour les spectateurs, la ville qu'il a occupée. Dans l'exemple célèbre de la *Rencontre des deux rois*, le lieu clos, le palais, ou ce qui en tient lieu, est défini comme le lieu du prince; les figures se placent selon l'ordre des co-existants. Le lieu du prince est le palais ou ce qui en tient lieu (puisque la rencontre se déroule dans l'île des Faisants, à la frontière franco-espagnole, en 1660,) mais dans ce lieu, se manifeste la loi d'un traité, celui des Pyrénées et précisément se produit un échange, celui de l'Infante qui va devenir reine de France, et de la paix gagée par ce mariage.

Comme on le constate avec ces exemples, il semble que “l'espace” est plutôt lié à l'action et au procès de l'histoire, à son mouvement, tandis que le lieu paraît réservé au terme d'un mouvement, à ce qui conclut une action, à ce qui achève un procès. D'un côté, la bataille, le conflit, la conquête; de l'autre, le contrat, le traité, l'alliance. Aussi convient-il de préciser les relations entre le lieu, l'espace et l'événement. La dialectique qui me paraît se jouer entre ces trois notions est sans doute constitutive de la notion de lieu. L'événement est une notion très complexe dans sa définition. En effet, l'événement est conçu, au XVIII^{ème} siècle, comme le résultat d'une intention, d'un projet, comme l'issue d'une action. L'événement est ce qui modifie en quelque manière un état de chose. L'événement est bien ici homogène à une série, la série des actes ou des projets. Mais en un deuxième sens, l'événement est “une chose grande, surprenante et singulière, qui arrive dans le monde.” L'importance de l'événement est alors mesurée par sa singularité. L'événement-accident échappe à l'homogénéité de la série causale. Ce qui est événement par sa singularité, conçue ou présentée telle, surprend et provoque étonnement devant son apparition. Lebrun, dans la tapisserie de l'*Entrée à Dunkerque*, donne au paysan figuré dans la partie droite et qui regarde l'événement, une “tête d'expression” qu'il avait dessinée pour représenter la passion de l'étonnement et de l'admiration mêlés. Et du même coup, le résultat de cette tension sémantique entre ces deux sens du mot “événement” fait que l'événement est toujours pris dans une certaine forme de théâtralité, comme le montrent tant les dictionnaires que les contextes d'usage: “ce drame est fait d'événements” “l'événement change la

face des choses dans une tragédie ou dans une comédie.” Dès lors, il n’est sans doute pas excessif de dire qu’au XVII^{ème} siècle, il n’y a d’événement que pris, construit ou inventé par une théâtralité. C’est un dispositif de représentation qui l’institue comme tel.

L’architecture du Prince, au double sens le plus général de l’expression, constitue un tel dispositif de construction et d’ostentation de l’événement historique. C’est dans cet espace et dans ce lieu que l’événement est révélé comme la manifestation miraculeuse d’une perfection de la “substance royale.” Dans le temps profane, il est cette péripétie, cette “épiphanie,” cette *merveille* par laquelle un acte du Roi apparaît comme le surgissement éclatant de sa Puissance, de sa Sagesse, de sa Clémence ou de sa Justice. L’architecture du Prince, en son lieu de pouvoir, constitue la scène théâtrale qui institue et construit la représentation de l’acte royal comme révélation du “Monarque” dans le temps et l’espace.

II. Pouvoir-représentation

D’où la nécessaire prise en compte des relations entre pouvoir et représentation pour saisir le sens de l’architecture du Prince. Le pouvoir politique, le pouvoir d’Etat, s’approprie les dispositifs de la représentation, il en produit, il en construit, parce que ce dispositif de représentation se construit lui-même comme puissance d’effets. Autrement dit, la représentation, dans le cadre de cette pensée de l’absolutisme, serait cette “façade,” l’“orthographe” palatiale, comme disent les traités d’architecture de l’époque, où émerge, se présente et se résume le fond, l’arrière-fond sombre du pouvoir. Mais inversement, quoique dans le même mouvement, la représentation est non plus façade, mais machine à effets. La représentation développe une théâtralité qui frappe l’œil et assujettit le regard. De ce point de vue, comment fonctionne l’échange du pouvoir et de la représentation? Qu’est-ce que pouvoir? C’est être “capable” de force, avoir une réserve de force, une force qui ne dépense pas, mais est en état de se dépenser. Qu’est-ce alors qu’une force qui ne se dépense pas? C’est à ce moment-là que la représentation intervient pour mettre la force en signes: mettre la force en signes, c’est-à-dire substituer à l’acte extérieur où la force se manifeste, les signes de la force qui n’ont besoin que d’être présentés (c’est-à-dire vus), pour que leur signifié, le signifié de ces signes, la force, soit cru. La représentation, dans et par ses signes, représente la force. Ce qui est en jeu dans le jeu des signes, ce n’est pas de cacher la force, mais de faire croire à la réalité de ce qu’ils simulent. Les signes, dans cette mesure, sont le pouvoir et le pouvoir n’est que l’effet irrésistible de ce que l’on pourrait nommer leur “texte,” le texte du lieu que les signes construisent.

C’est ce qui apparaît, me semble-t-il, dans les deux premiers projets du Bernin pour le Louvre, où la façade est un texte qui représente, au titre de leurs effets, les forces internes à l’ensemble de l’édifice, forces de captation de l’extériorité et d’oblation de l’absolu royal et tendant potentiellement à intégrer cette extériorité et à faire de l’édifice architectural un lieu virtuellement ou potentiellement absolu.

Puissance, le pouvoir est, également et de surcroît, valorisation de cette puissance

comme contrainte obligatoire, génératrice de devoirs comme loi. En ce sens, pouvoir, c'est instituer comme loi, la puissance elle-même conçue comme possibilité et capacité de force. La représentation, moyen de la puissance est aussi l'opération de sa fondation. Non seulement elle modalise la force en puissance, mais elle valorise la puissance en état légitime et obligatoire. Elle la justifie.

Là encore c'était l'intention du Bernin avec le projet du Louvre qui sera, en fin de compte, réalisé à Versailles; le texte des signes architecturaux tout en constituant la modalisation des forces en puissances érigeait, par les façades, le palais en une totalité symbolique où l'appartement du Roi, son lieu *propre*, devait, par sa position centrale, trouver sa fondation légitime, tout en autorisant et en justifiant son appropriation universelle.

Qu'est-ce que représenter? Sinon présenter à nouveau . . . ou au lieu de, à la place de . . . A quelqu'un, à quelque chose qui était présent et qui ne l'est plus, à un absent, à un autre, est substitué un "même" de cet autre, à sa place. Tel est le premier effet de la représentation, faire comme si l'autre, l'absent, était ici maintenant le même, présent, non pas présence, mais effet de présence locale: force divine de la peinture, selon Alberti, qui non seulement rend les absents, présents, comme on dit que l'amitié le fait, mais plus encore fait que les morts semblent presque vivants. Cet effet est son pouvoir, une force divine en prise sur la dimension transitive de la représentation: représenter quelqu'un, la force par ses signes, le roi par son portrait, ou son palais, comme nous le découvrons aujourd'hui encore la façade de Versailles sur les jardins de Le Vau, Hardouin-Mansart (1669-1685).

Mais représenter signifie aussi montrer, intensifier, redoubler une présence. Il ne s'agit plus, pour représenter quelqu'un, d'être son héraut ou son ambassadeur, mais de l'exhiber, de le montrer. Il s'agit pour ce quelqu'un de se présenter et de se constituer par cette présentation, de construire son identité légitime. Représenter, c'est se présenter: tel serait le deuxième effet de la représentation, de constituer un sujet, son sujet; effet de sujet, c'est-à-dire pouvoir d'institution, d'autorisation et de légitimation comme résultante du fonctionnement réfléchi du dispositif sur lui-même. Un double pouvoir de la représentation apparaît ainsi: par délégation, effet et pouvoir de présence au lieu de l'absence et de la mort; par auto-présentation, effet et pouvoir de sujet, c'est-à-dire d'institution, d'autorisation et de légitimation; d'un côté, rendre à nouveau et imaginativement présent, l'absent ou le mort; de l'autre, construire une identité légitime et autorisée par exhibition ostentatoire de qualifications et de justifications.

C'est au croisement et à l'échange de ces diverses significations et processus que se constitue la représentation du pouvoir d'état en monarque absolu; le lieu du pouvoir, l'ordre local de l'absolu, nous l'avons vu, c'est la tension à l'absolu de la force, c'est le désir d'absolu. Dès lors, la représentation est l'accomplissement imaginaire de ce désir. Si dans le politique, il est de l'essence de tout pouvoir de tendre à l'absolu, il est dans sa réalité de ne jamais se consoler de ne pas l'être. La représentation (dont le pouvoir est l'effet et qui, en retour, le permet et l'autorise) sera le travail infini d'un deuil, celui de l'Objet manquant, de l'absolu. Ainsi la représentation

transformerait l'infinité de ce manque réel en l'absolu d'un imaginaire qui en tient lieu. Tel serait le lieu du Roi (pouvoir d'Etat) comme position de l'espace du Monarque absolu, son monument ou plus précisément la monumentalité de son lieu.

III. Le monument, mémorial d'événement et tombeau de présence

C'est à partir de là que pourrait se poursuivre l'examen de l'architectonique du lieu du pouvoir d'Etat, sa représentation, dans l'ordre local, en Monarque absolu. Et pour cela, il est utile de s'attarder un moment sur la notion de monumentalité en cherchant à la construire comme l'essence même du lieu du pouvoir absolu, de sa représentation et de sa structure. Pour entrer dans la matière, citons, non sans quelque anachronisme, mais il n'en sera que plus significatif pour notre propos, un texte des "Lumières," un article de l'*Encyclopédie* rédigé par le chevalier de Jeaucourt sur la notion de monument. On appelle *monument* "tout ouvrage d'architecture et de sculpture fait pour conserver la mémoire des hommes illustres ou des grands événements, comme un mausolée, une pyramide, un arc de triomphe et autres semblables." Le monument est donc d'abord et fondamentalement un lieu de mémoire, mémoire du héros, du Prince, du Roi et mémoire de l'événement dont la grandeur n'est essentiellement mesurée que par celle de celui qui en fut l'acteur et dont il révèle, dans le temps profane, une de ses infinies perfections. Le monument, comme mémorial, *consacre* l'événement, il le sacralise par son édification; comme, inversement, l'édifice est *consacré* par l'événement, en tant qu'il est d'abord et essentiellement acte du Prince, héros ou demi-dieu. Ainsi par exemple, les arcs de triomphe des Portes Saint Martin et Saint Denis qui édifient, à la "frontière" de la capitale du Royaume, la représentation d'un acte du Roi, c'est-à-dire encore une fois celle d'une apparition singulière de la substance royale, c'est-à-dire du corps immuable et éternel de la Royauté. C'est ce corps qui est ici constitué, construit, en forme de seuil triomphal d'entrée dans Paris et qui, dans cette commémoration, accomplit donc le geste immuable d'appropriation de la Ville à lui-même et au Monarque.

De Jeaucourt continue:

"Les premiers monuments que les hommes aient érigés n'étaient d'abord que des pierres entassées, tantôt dans une campagne pour conserver le souvenir de la victoire, tantôt sur une sépulture pour honorer un particulier. Ensuite l'industrie a ajouté insensiblement à ces constructions grossières et l'ouvrier est enfin parvenu quelquefois à se rendre lui-même plus illustre par la beauté de son ouvrage que le fait ou la personne dont il travaillait à célébrer la mémoire. Quelques nombreux et quelques somptueux que soient les monuments élevés par la main des hommes, ils n'ont pas plus de privilèges que les villes entières qui se *convertissent* en ruines et en solitudes."

On ne retiendra pas de ce beau texte le témoignage explicite de l'idéologie des Lumières exaltant le progrès de arts et avec lui, la gloire des artistes en lieu et place

de celui qu'ils devaient honorer, le pouvoir d'Etat dans la personne de son incarnation monarchique. On soulignera seulement l'insistance mise sur l'autre valeur sémantique du monument que l'*Encyclopédie* lie d'ailleurs au motif pré-romantique de la ruine. *Lieu de mémoire, le monument est aussi le lieu de la mort, le tombeau*: c'est d'ailleurs ce sens qui apparaît, dans le texte de l'*Encyclopédie* au titre de l'architecture: "*Monument*; terme d'architecture: ce mot signifie en particulier un tombeau *quia monet mentem*, parce qu'il avertit l'esprit." D'où la référence au mausolée et à la pyramide qui, comme on le sait, sera dans l'*Esthétique* de Hegel, la figure du moment de l'architecture comme moment du commencement symbolique de l'art parce que lieu du Mort. L'Encyclopédiste esquisse déjà le mouvement hégélien: la pyramide s'offre comme une nature inorganique (entassement de pierres), mais c'est déjà le commencement d'une intériorité qu'elle contient. Edifiée, par excellence pour Hegel, elle n'est telle que parce qu'elle est habitation destinée aux morts: "C'est du mort qu'elle contient que lui vient toute sa signification. La mort signifie donc bien l'ébauche d'une intériorité spirituelle, d'un invisible intérieur, mais qui ne s'exhibe que sous la forme de l'édifice qui lui sert d'abri ou d'enveloppe et dans lequel elle demeure cachée invisible." La *crypte* est ainsi pour Hegel la première réalisation de l'art et de l'architecture. Il semble bien que certains tombeaux du Bernin érigés pour ces souverains absolument absolus que furent les Papes, soient un commentaire de ces passages de l'*Esthétique* de Hegel, avec toutefois cette nuance capitale, que l'œuvre architecturale comme monumentale, tout en obéissant à la structure "pyramidante," ni n'indique ni ne dissimule plus l'autre sens et l'autre esprit caché à l'intérieur, mais le signifie et le révèle dans sa violence souterraine, tout en la soumettant à l'effigie du successeur de Pierre.

Or, du côté du Roi, nous assistons à un déplacement essentiel que remarque un texte très intéressant, du début du XVII^{ème} siècle, (1602) du conservateur du Cabinet des Médailles et Antiquités du Roi Henri IV, Rascas de Bagarris. Ce discours qui concerne l'établissement de la gloire et de la mémoire des grands Princes, autrement dit l'érection de leur monument, vise, en fait, à créer une histoire du Roi par "vraies et parfaites médailles." "Il faut, écrit notre auteur, publier et perpétuer son histoire auguste et vive mémoire par le *Moniment* le plus parfait"; à quoi il ajoute le commentaire suivant pour justifier ce néologisme: "Le nom général de *Moniment* qui vient du latin *monitor* pour signifier toutes choses qui admonestent les absents ou de lieu ou de temps, de la mémoire de quelque sujet semble d'autant plus nécessaire d'être reçu dans ce discours que l'autre nom de *Monument* se trouve restreint par l'usage du vulgaire à signifier les sépulcres des morts qui sont aussi faits pour la mémoire." La forme accomplie de la gloire du Prince doit donc être *comme* un tombeau, mais à la différence du sépulcre du mort qui marque son passage définitif au passé, en consacrant sa mort par sa représentation, cette forme doit être "vivante et présente mémoire," c'est-à-dire la présentation du Roi, sa présence réelle dans une représentation "publique et perpétuelle." C'est le monument de gloire du Roi qui définit le lieu et le temps de la présence, entendue comme une permanence transcendantale fondant toute présence. Aussi dans l'avenir qui s'ouvre, ce n'est pas le prince qui est absent,

perdu et mort dans un passé révolu qu'il s'agirait de faire revenir en représentation: c'est la postérité que le monument de gloire et de mémoire devra *faire se penser* comme absente du temps et du lieu du prince, de sa présence réelle dans le monument qui le représente et qui trouvera en lui la référence stable qui autorise cette postérité à se concevoir dans le temps et le lieu de sa propre histoire. Quel est ce monument qui, mieux que le tombeau, avertit tous les absents de temps et de lieu de la présence du Roi? Un monument qui articulerait les deux dimensions de la représentation, faire revenir le mort dans une présence imaginaire et fonder légitimement la présence du présent en lui donnant sa dimension symbolique, en l'inscrivant sous le régime du souverain et de la loi.

Ce monument, c'est son palais. Il faudrait ainsi analyser le palais du Roi, comme le dispositif architectural d'appropriation de l'espace géographique-urbain par le corps du Roi, la transsubstantiation de l'espace en corps monarchique, c'est-à-dire, pour en observer précisément l'étymologie, principe originel et pouvoir unique ou absolu. Comment soumettre l'espace à cette *monarchitectonique* de la représentation du Prince et insister sa présence réelle, production d'un lieu symbolique exemplaire sous l'espèce de cette représentation.

IV. La représentation de l'architecture urbaine - le palais du Roi dans la ville.

Un premier exemple serait constitué par le plan de Paris de Gomboust de 1652 que j'ai étudié ailleurs. Je ne reprendrai pas cette étude dans tous ses développements, mais seulement ceci: Gomboust et Petit, ingénieur du Roi et intendant des fortifications, lèvent pour la première fois un plan géométriquement exact de la capitale, sa première représentation parfaitement coextensive à la réalité de la ville: pouvoir du savoir scientifique et de la raison comme effet de la représentation cartographique, de même que celle-ci est inversement l'effet de la puissance de la raison. Mais ce chiasme du pouvoir de la raison et de la représentation géométrique ne peut opérer qu'en jouant, dans son texte, les signes du pouvoir et de la représentation politique que la carte met également en scène et en lecture. A gauche de la carte, J. Gomboust écrit au Roi, dédicataire de l'œuvre achevée:

“Sire, voici le plan de votre incomparable ville de Paris que j'ose présenter à Votre Majesté. J'ai cru que cet ouvrage n'en était pas tout à fait indigne et que représentant fidèlement [voilà la science de géométrie et la raison claire et distincte opérant l'adéquation du réel et de la représentation] la première Ville du plus florissant Royaume de toute la terre, il pourrait être favorablement reçu de son Roi qu'on reconnaît le Premier et le plus puissant Roi de tout le monde . . . il y a lieu d'espérer que ce plan-ci étant fait selon les règles de la géométrie sera considéré non seulement à cause des grands avantages qui s'en peuvent tirer pour le service de

“Votre Majesté, mais aussi pour faire que dans les pays les plus éloignés, ceux qui ont cru la réputation de Paris au-dessus de la vérité admirent sa grandeur et sa beauté.”

L'ordre de la méthode rationnelle de construction et de représentation de l'espace urbain conspire dans la carte à celui, politique, de la monarchie. La représentation de la capitale du Royaume, c'est-à-dire de la tête du corps éminent du Roi selon la géométrie est telle qu'*au vu de la carte* qui présente la réalité, la gloire du Roi ne pourra qu'*être crue vraie* partout dans le monde. La représentation selon le vrai ordre a pour effet le pouvoir sans limites, celui du monarque absolu. Aussi inversement, la gloire, la sagesse, l'omniscience du Roi selon la vérité politique ont-elles pour effet la représentation exacte et fidèle, absolue parce qu'absolument assujettie en chacun de ses points et de ses lignes, à son principe qui est le Prince.

De ce chassé-croisé, la carte de Gomboust en porte les marques : à l'angle supérieur gauche, une vue topographique de Paris vu du Montmartre et dans le coin supérieur droit, le centre et le lieu où toute la ville se concentre et se résume, sa tête capitale, le lieu du Prince, le palais du Louvre (= la Galerie du Louvre) dont une légende nomme les diverses parties : deux “tableaux” dont l'un offre un des points de départ, un des points de vue d'un même parcours dont l'autre fournit le point d'arrivée, le point de fuite, *le terminus ad quem*. Le Palais concentre la multiplicité des parcours de la circonférence vers lui, son unique centre, tout comme, à l'inverse, le plan de Paris, dans sa représentation exacte est l'expansion de l'infini de ce lieu d'origine : présente présence du Roi, regard impérieux et totalisant *sa* ville (= son “chef”), son royaume (= son corps), le monde ; réflexivité parfaite et totale de la représentation ; Raison d'Etat et Etat de Raison. Le confirmerait si besoin était, la base inférieure du cadre de la carte : deux “fabriques” aux angles inférieurs droit et gauche ; sous les trophées de la gloire des armes et des fruits du droit et des arts, entourant les blasons du roi et de son chancelier, les tableaux des “Maisons royales et remarquables” aux environs de Paris : Fontainebleau et Saint Germain, Monceaux, Villers Côtteret, Chantilly . . . Madrid, Versailles, Rueil, etc. La carte s'étend au-delà de ses limites visibles par la mise en image des maisons royales qui balisent l'espace absent de la représentation de la capitale, par un ordre des lieux dont les palais sont les repères qui relayent le Louvre : les lieux du Roi, à partir du lieu du Roi, construisent, par l'architecture des palais, l'appropriation “*monarchitecturale*” de l'espace en le transsubstantiant en corps de pouvoir d'Etat sous les espèces optiques du portrait du Roi.

V. Le palais de Versailles : le monde transsubstantié en corps royal

Nous retrouvons le fonctionnement de ce dispositif à Versailles même, ou tout au moins dans les représentations qui sont faites du château et de son parc et dépendances au XVII^{ème} siècle. Il ne saurait s'agir ici d'entrer dans l'étude de l'histoire de

Versailles et de ses significations. On se bornera, pour conclure, à confronter quelques plans et quelques vues topographiques du château qui font apparaître cette appropriation de l'espace et sa transformation en corps du Roi et à évoquer brièvement quelques textes descriptifs. Dans le "plan général des jardins, bosquets et pièces d'eau du petit parc de Versailles" gravé par Vanhoeff à la veille de la mort de Louis XIV apparaît, dans toute sa force, cet axe central qui, du corps lui-même central du palais articule la symétrie des jardins pour se perdre, au-delà du bassin d'Apollon, entre les blocs compacts de la légende à droite et à gauche. Cet axe vise un point littéralement indéterminé, à l'infini, qui est le rigoureux équivalent structural du lieu du Roi, précisément son appartement et, dans cet appartement, sa chambre; bref le lieu de son corps et dans ce corps, sa tête, sa face, son œil. Autrement dit, le plan du petit Parc peut être considéré, sinon comme la matrice, du moins comme la projection, "tatouée" sur l'espace géographique d'un réseau régulier, réglé, normé de tracés qui l'approprient au Roi, le rendent "propres" comme sa propriété; ou encore il opère l'expansion du corps du Prince selon la loi de son regard, le rayon qu'Alberti déjà appelait le rayon centrique, le rayon du Prince, le rayon du Sujet. Ce réseau, autour de l'axe central organise un quadrillage régulier que viennent enserrer deux grandes diagonales, à droite l'avenue du Trianon, avec son correspondant à gauche.

Cette première approche se confirme avec le "plan général de Versailles, son parc, son Louvre, ses jardins, ses fontaines, ses bosquets et sa ville" levé par Nicolas de Fer, géographe de Monseigneur le Dauphin en 1705: (on notera qu'il est l'auteur en 1693 de *la France triomphante sous le règne de Louis le Grand* et d'une *Histoire des rois de France depuis Pharamond jusqu'à Louis XV* (1722), collection de portraits.) Avec le grand Parc et le prolongement de l'axe central du Grand Canal, le réseau se poursuit et s'amplifie en développant le quadrillage par des étoilements organisés sur de grandes diagonales. Toutefois si dans le haut de la carte, l'ensemble se trouve clôturé par le mur du Grand Parc, la pointe de Galie qui est le sommet de ce mur pointe une rose des vents, entre les légendes, qui l'ouvre, potentiellement, à l'espace universel. Mais c'est surtout dans la partie basse du plan que se rencontre une remarquable conversion de la géométrie et de la géographie du pouvoir d'Etat, de son architectonique ou plus précisément de son "ichnographie": en effet, tout se passe comme si, autour d'un axe horizontal marqué par la rue des Réservoirs et de la rue de la Surintendance, entre Avant Cour et Cour du château, s'effectuait un rabattement des lignes directrices du tracé du Grand et du Petit Parcs qui cette fois, n'articuleraient plus l'espace de la Nature pour l'assujettir en pouvoir du regard central en le transformant en lieu royal en expansion, mais construiraient l'espace urbain en portrait du Prince.

Là encore, la règle est celle d'un axe central, l'Avenue du Parc ou la Grande Avenue visant Paris avec le faisceau ouvert des Avenues de Sceaux et de Saint Cloud (lieux royaux) à partir de la Place d'Armes; axe central accompagné d'un double quadrillage cette fois externe aux deux bras diagonaux du vieux Versailles et de la ville Neuve. Un double pliage du plan inscrit donc ses plis dans l'espace cartographique, l'un

central qui définit l'axe du regard du Prince à partir de son appartement, de sa chambre (le point I dans le premier plan, le point A dans le deuxième), l'autre, horizontal, qui définit un axe latéral (projection à la ligne du point de vue, de la ligne d'horizon) qui détermine le partage du monde naturel géographique et du monde culturel, urbain, politique. C'est ce double pliage qui se répète sur l'ensemble du plan. Mais bien évidemment, dans la vue générale, le regard royal domine de haut l'axe de son propre regard: le regard du Monarque ne peut se fixer à un point de vue, mais la représentation le met en mesure, par sa position transcendante et réflexive, de parcourir la grande pliure centrale de l'espace et de maîtriser à partir d'un point idéal situé au-dessus du Grand Canal le demi-infini culturel urbain délimité ici par la grande horizontale du palais.

Ici apparaît la production du lieu symbolique du pouvoir, du pouvoir d'Etat, du pouvoir absolu par l'appropriation de l'espace universel à ce lieu au moyen du regard. A la différence des conceptions du Bernin, ainsi à Rome, avec la colonnade de la place Saint Pierre, où l'espace universel est saisi dans une sorte d'embrassade physique comme avec des bras qui l'envelopperaient en développant le grand geste ostentatoire de la charité catholique et romaine, à Versailles, le Roi est à la fois partout et nulle part. Il n'est pas dans l'espace ou plutôt il n'y est présent que comme un regard dominant qui "développe" le lieu. Un texte que Louis XIV a écrit sur la manière de visiter les jardins de Versailles confirmerait ces remarques: "En sortant du château par le vestibule de la cour de marbre, on ira sur la terrasse, il faut s'arrêter sur le haut des degrés pour considérer la situation des parterres, des pièces d'eau et les fontaines des cabinets . . . On descendra à l'Apollon où l'on fera une pause . . . On verra aussi le canal": une vue symétrique de la première est ici indiquée. Un deuxième demi-infini ici se découvre le long de l'axe central du grand Canal, pointé par le jet d'eau de l'Apollon. On notera également que dans les deux gravures d'Aveline et de Perelle, le Grand Canal est devenu une Mer porteuse d'immenses vaisseaux: c'est bien l'ensemble du monde qui se trouve architecturé en lieu du Roi et transsubstantié en corps monarchique sous les espèces optiques de son portrait, c'est-à-dire de son regard omnivoyant: production symbolique du lieu royal exemplaire.

On citera pour conclure deux passages d'une description de Versailles par ce grand courtisan, grand théoricien et critique d'art qu'est Félibien. A l'arrivée de Paris, par la grande Avenue, la Place d'Armes, l'Avant-Cour et la Cour, juste avant d'entrer dans le Château, le visiteur reçoit cette instruction: "il est bon de remarquer que comme le Soleil est la devise du Roi et que les Poètes confondent Apollon et le Soleil, il n'y a rien dans cette superbe maison qui n'ait rapport à cette divinité: aussi toutes les figures et ornements qu'on y voit n'étant point placés au hasard, ils ont relation ou au soleil ou aux lieux où ils sont mis." Rien n'est laissé au hasard, qu'il s'agisse de l'architecture des bâtiments et des jardins ou de l'ornementation. Le principe qui les règle, la norme de leur visibilité et de leur lisibilité est le roi en sa devise dont le corps et le type est le soleil et l'âme, la légende, celle-là même de l'incomparable absolu, *Nec pluribus impar*. Le principe d'interprétation qui fournit au "voyage narratif," l'instruction de son programme ("il faut partout lire le soleil ou Apollon")

est ainsi rigoureusement identique à celui, impérieux, qui a présidé à l'architecture de la scène et de sa représentation, identité qui donne au parcours sa *totale sécurité* et lui offre sa *définitive certitude*. A travers la représentation topographique, le visible architectural est totalement lisible et le lisible descriptif, visible; l'image et le symbole se fondent dans une même *réalité* de discours et de lieux, celle d'un parfait simulacre qui manifeste une identité prosopographie, le portrait du Roi-Soleil.

Il y a ainsi un ordre "théorique" des lieux qui, dans leur silencieuse immobilité monumentale, accompagnent et, plus encore peut-être, exigent de leur regard structural la "théorisation" des espaces que le parcours opère par ses déplacements de points de vue et ses stases de contemplation. L'un représente l'autre, le second performe le premier, et le monarque dans son palais, visité par ses sujets, est comme un Argus aux cent yeux auquel nul regard ne peut échapper; il est à la fois son château en expansion continue dans l'espace et dans le temps, et son centre, son cœur qui lui donne son sens et reçoit des structures qui scandent et articulent cet espace et ce temps, la légitimation de sa réalité symbolique.

Bibliographie

Ouvrages consultés ou cités:

- F. Borsi, *Le Bernin*, trad. fse, Hazan, Paris, 1984.
 M. de Certeau, *L'invention du quotidien*, vol. I, U.G.E. 10-18, 1980.
 N. Elias, *La société de cour*, trad. fse P. Kamnitzer, Calmann-Lévy, 1974.
 A. Félibien, *Description sommaire du chateau de Versailles* Paris, 1674.
 R.E. Giesey, *The Royal Funeral Ceremony in Renaissance France*, Droz, Genève, 1960.
 G.W.F. Hegel, *Esthétique*, trad. fse; Aubier Montaigne, 1969.
 E.H. Kantorowicz, *The King's Two Bodies*, Princeton, 1957.
 E.H. Kantorowicz, "Mysteries of State: An Absolutist Concept . . ." *Harvard Theological Review*, 48, 1955.
 Louis XIV, *Mémoires*, ed. J. Corgnon, Taillandier, 1978.
 M.J. Jacquot, *Médailles et Jetons de Louis XIV, d'après le Manuscrit de Londres*, Klincksieck, 1968, vol. 1.
 L. Marin, *Le Portrait du Roi*, Minuit, 1981.
 L. Marin, *Utopiques, jeux d'espaces*, Minuit 1973.
 M. de Scudéry, *La promenade de Versailles*, Paris, 1669.
 B. Teyssèdre, *L'Art français au siècle de Louis XIV*, Paris 1969.
 Vitruve, *Traité d'architecture*, trad. fse par C. Perrault, 1673.

Ecole des Hautes Études en Sciences Sociales, Paris