

CLAUDE REICHLER

## LA JAMBE DU ROI

(Rigaud, Saint-Simon et Louis XIV)

Hyacinthe Rigaud et Louis de Saint-Simon sont contemporains des mêmes événements: la fin du règne de Louis XIV, la Régence, les débuts de Louis XV. Saint-Simon, présenté à la cour, entre au service du roi dans les années 1691-92 et conçoit, dès 1694, le projet de porter témoignage sur son époque dans des mémoires: déjà il prend des notes à cette fin. En 1702, il se retire de l'armée; il reçoit, quelques années plus tard, un appartement à Versailles; il se mêle à la vie de la cour, observe, intrigue, lutte pour les dignités héritées du féodalisme. Proche du duc de Bourgogne, il espère exercer une influence décisive lorsque celui-ci devient dauphin en 1711. Proche du duc d'Orléans, il ne saisit pas les occasions offertes par le régent, concentre tous ses efforts sur des enjeux symboliques (la dégradation des bâtards, la chute de Ponchartrain, la restauration des dignités des ducs et pairs...), quitte finalement la cour en 1723. Il se consacre alors à l'écriture, et notamment, à partir de 1735, à la rédaction des *Mémoires*.

Arrivé à Paris en 1681, Rigaud acquiert très vite une réputation de portraitiste. En 1733, il sera nommé directeur de l'Académie royale de peinture: il aura peint toutes les personnalités du royaume pendant cinquante années, courtisans, ministres, bourgeois enrichis. Il aura été appelé dans toutes les cours d'Europe et se sera fait une renommée éclatante pour l'art avec lequel il savait rendre les ressemblances et pour la somptuosité du genre qu'il a contribué à créer: le portrait

## LA JAMBE DU ROI

d'apparat. Dans sa galerie de tableaux se trouvent tous les personnages des *Mémoires* de Saint-Simon, notamment les plus importants : Monsieur, frère du roi, le duc de Chartres, futur régent, Louis XIV à deux reprises, Louis XV deux fois également, dont le portrait du sacre de 1730, Dubois, Fleury, tous les cardinaux et politiques marquants...

Entre l'œuvre peinte et le récit, les rapprochements anecdotiques et les comparaisons se présentent en foule. D'un personnage à l'autre, l'illustration documentaire et le détail historique offrent des sources d'information tentantes, — et cependant trompeuses, on le sait, tant que n'a pas été définie la valeur propre des formes picturale et littéraire. Texte et tableau ne sont pas simplement des témoignages, mais des représentations symboliques. Ils ne donnent pas à voir les copies d'un réel passé, mais le jeu des mises en perspective et des significations qui a produit ce réel, qui l'a *construit*. Ils font connaître la réalité historique en tant qu'elle dépend de modèles symboliques : modèles eux-mêmes historiques, à travers lesquels les sujets culturels accèdent au monde et aux choses, et reconnaissent des identités collectives. En comparant Rigaud et Saint-Simon, il ne s'agit pas d'améliorer notre information sur tel personnage, son rôle, son caractère, etc., mais de confronter les perspectives de connaissance que les deux œuvres élaborent, de chercher à découvrir les modélisateurs dont elles nous montrent les effets.

### *Personne privée et rôle symbolique*

Dans le portrait de sa mère qu'il a exécuté en 1695, Rigaud, faisant mentir sa réputation, se montre intériorisé, litotique, quasi dépouillé. L'étrangeté du tableau, manifestée par la double image en buste, trois-quarts et profil, de la même femme, n'est tempérée ni par la motivation anecdotique (il s'agit de présenter un modèle pour un buste de Coysevox), ni par l'esthétique mimétique habituelle chez le peintre : absence de touché, disposition expressive des éclairages, minutie du détail, vraisemblance. La facture de l'œuvre est marquée par l'absence de tout objet familier ou décoratif, rendant ainsi à sa seule présence le corps de la mère, qui compose l'image suffisante d'une singularité et d'une fonction. Pas besoin d'un environnement de signes convenus pour qu'ici la personne soit revêtue de sa charge — existentielle ou sociale. En revanche, le portrait de Rancé (1696), s'il



participe lui aussi d'une volonté de dépouillement, ne renonce pas à entourer le personnage d'un cadre stéréotypé dont le symbolisme est patent. Nulle ostentation n'accompagne le corps, dont on ne voit presque rien : l'ample bure (Rigaud modère, sans les supprimer, les effets du plissé, leurs volumes, leurs jeux d'ombre) ne découvre que la main et le visage encapuchonné. Assis à un bureau sur lequel il écrit, le réformateur de la Trappe, présenté de trois-quarts, ne *pose* pas, au contraire de la plupart des personnages rigaldiens. Le regard et les gestes sont concentrés sur l'espace strictement intime dans lequel les surprend le peintre. La tête de mort qui fait face au moine, et sur laquelle tombe une partie de la lumière, rappelle l'exténuation de sa chair ; le livre qu'il écrit se réfère aux Livres sacrés ; le décor de la cellule, le crucifix, le papier, l'écritoire, la plume, tous les objets voient leur signification rehaussée par le fait que le corps se refuse à toute exhibition. La personne privée a abdiqué sa prétention au profit du rôle dont elle est investie<sup>1</sup>.

On voit ce qui intéresse Rigaud : non seulement la fidélité à la réalité dont il procure l'image, quoique la justesse de la « ressemblance » lui parût essentielle, mais la mise en scène du rapport que le personnage entretient avec son environnement symbolique, par quoi sont définis son statut socio-culturel et son appartenance. Ce rapport n'engage pas le seul personnage portraituré, il engage la collectivité qui légitime son identité : le personnage a besoin de son spectateur, parce que l'un et l'autre vérifient dans un modèle commun leurs positions réciproques.

Commémorant l'ouverture de la Porte sacrée par le cardinal de Bouillon, doyen du Sacré Collège (en 1700), Rigaud peint le cardinal assis très rajeuni, en position de Christ en majesté, bras largement ouverts, dans un décor de pourpre somptueuse et de vive luminosité. Son fauteuil est surélevé au moyen d'une superposition de petites estrades, une croix placée à sa droite l'éclaire de rayons, à ses pieds deux jeunes garçons en angelots demi-nus lui composent une référence renaissante et soulignent complaisamment ses goûts. L'emphase du geste (le cardinal présente dans une main le marteau, dans l'autre son chapeau), le faste du vêtement et du dais, la posture et les réminiscences qu'elle appelle, tout concourt à montrer, sans même qu'on déchiffre l'air du visage, l'infatuation sous la magnificence, l'ostentation derrière la grandeur. Le cardinal fait retomber sur sa personne

privée la splendeur de sa fonction et du rituel qu'il accomplit. A l'opposé de Rancé, il prétend recueillir pour lui-même le prestige symbolique attaché au rôle qu'il joue par la croyance collective<sup>2</sup>. De la même façon, le portrait de Dangeau (1702) montre un personnage grandi par sa participation à un cérémonial symbolique. Le chatoiement des tissus, leur drapé extravagant, l'extrême ornementation ne constituent pas seulement un décorum, la parade d'une maîtrise picturale. Debout, revêtu du manteau de grand-maître de l'ordre de Saint-Lazare, Dangeau, parfait courtisan et intime du roi, est comme illuminé par cette proximité solaire : elle soutient sa posture, laisse voir, malgré le visage poupin, à bajoues et double menton, un reflet de la gloire royale dans cette figure encadrée d'une perruque sombre, qui rappelle inmanquablement le portrait de Louis XIV en costume de sacre peint par Rigaud peu de temps auparavant...

Ainsi le portraitiste, s'attachant à rendre manifeste la relation entre la reconnaissance du symbolique et la prétention du privé, met en lumière une opposition dont l'abbé de Rancé et le cardinal de Bouillon pourraient constituer les pôles. Ostentatoire ou réservé, le corps privé cherche à s'identifier à la représentation symbolique ou s'efface pour qu'apparaisse mieux la grandeur de celle-ci. La surcharge décorative ou la rétention litotique appuient cette opposition, qui rejoint les polarisations si constamment méditées au XVII<sup>e</sup> siècle : être / paraître, inauthentique / authentique, dedans / dehors... Rigaud cependant, peignant sur commande, ne dénonce jamais : au contraire, le commanditaire ne peut manquer d'être flatté par une peinture qui, offrant le miroir de sa plus intime prétention, place tous les spectateurs en situation de garants réels d'une identité symbolique.

#### *Le portrait en costume de sacre*

Lorsqu'en 1701 Louis XIV demanda pour la deuxième fois à Rigaud d'exécuter son portrait, il avait soixante-trois ans et régnait personnellement depuis quarante ans. Le royaume connaissait une période difficile : famines, récession, défaites, scandales. Le monarque, devenu un autocrate dévot et maniaque, éprouvait le besoin de réaffirmer sa splendeur. Il destina d'abord à son petit-fils, récemment monté sur le trône d'Espagne, la toile de Rigaud ; finalement, elle lui

## LA JAMBE DU ROI

plut tant qu'il voulut la garder près de lui. Rigaud fabriqua une œuvre immense (H. 2,79 m, L. 1,90 m), apparemment toute vouée à l'éloge du roi, asservie à l'idéologie officielle; elle flattait la vanité de Louis XIV et servait la diffusion de son pouvoir<sup>3</sup>. Le costume du sacre dont était revêtu le roi réaffirmait la sacralité de sa personne, replongeait à l'origine heureuse de son règne les contemporains du vieillard fatigué et goutteux. Dans ce vêtement, personne privée et fonction symbolique devaient se confondre idéalement, faisant appel à une notion encore médiévale et théologique du roi<sup>4</sup>.

Pourtant, soumise à une description analytique et minutieuse, cette représentation de l'unicité révèle des fêlures, laisse apparaître une problématique complexe où, à travers le personnage du monarque, toute la civilisation louisquatorzienne se trouve placée dans une perspective critique.

Le roi se tient debout, revêtu du large manteau bleu fleurdelisé à doublure d'hermine et à longue traîne. Un pan du manteau est rejeté sur l'épaule gauche, au-dessus du coude relevé qui maintient l'épaisseur des plis. Restent ainsi découverts, et exposés au premier plan du tableau, l'avant-bras et la mousse ajourée de la manchette (on devine que le poing prend appui sur la hanche), le pommeau d'une épée dont le fourreau étincelle de pierreries, le haut-de-chausse très court façon Renaissance; les jambes gainées de soie s'allongent depuis la cuisse jusqu'à la chaussure tenue sur le cou-de-pied par une boucle de diamants et rehaussée d'un talon rouge vif. Le corps du roi, prolongé par son vêtement et les attributs de sa fonction (sceptre appuyé sur un tabouret et qui soutient la main et le bras droit, couronne déposée à côté du sceptre, trône à l'arrière, sur la partie droite du tableau), ce corps occupe la plus grande partie de l'espace peint. Dans la dimension verticale, il partage la toile par le centre, qu'il remplit, ne laissant en bas et en haut que quelques dizaines de centimètres. Dans l'horizontale supérieure, le long des bras et du manteau, se déploie la vousure légère des épaules. Des lignes obliques partent des membres et des objets, creusant dans la surface des profondeurs dynamiques — bras de part et d'autre du centre, jambes légèrement écartées en une grâce de compas ou de flamant, pieds formant un angle droit pour une figure de danse...: tout, jusqu'au jabot aux courbures raidies, participe d'une irrépressible expansion et contribue à poser le monarque comme l'unique occupant de la représentation, où coïncident



parfaitement l'univers des choses et le sens représenté. La tête tournée vers le spectateur, et quelque peu rejetée en arrière, permet aux yeux de prendre possession de l'extérieur du tableau, de l'espace qui le contient, et d'assujettir ce lieu et les regards qu'il abrite à leur volonté dominatrice, d'autant mieux que l'image est construite partiellement en contre-plongée.

Deux parties de ce corps font l'objet d'une particulière mise en évidence, par leur position, par la lumière dont elles bénéficient, par la structuration dramatique, par les significations qui les surchargent : il s'agit, aux deux pôles de l'axe vertical, de la tête et des jambes, qui retiennent immédiatement l'attention du spectateur<sup>5</sup>. Toutes deux reçoivent, venue de l'extérieur par la droite, une lumière chaude, mate et flatteuse. Toutes deux sont encadrées par la rhétorique des étoffes et des tentures : autour des jambes, les plis du manteau entourent de leur blancheur crémeuse le galbe plus clair des bas de soie, et leur font comme un présentoir ; au-dessus de la tête et tout autour d'elle un dais aux teintes sombres retombe en volutes, en ondulations brusquement cassées, à la fois nuage, entrée de grotte et lit de parade<sup>6</sup>. Une perruque noire redouble cet enveloppement de ses boucles moutonnantes, selon une mise en scène picturale obsédée par la centration et l'ostentation. Sont ainsi dégagés les deux lieux du corps aptes à caractériser le roi dans sa spécialité et dans sa représentativité, et rejetés dans la convention décorative ou utilisés fonctionnellement les insignes obligés de la royauté. Appuyant cet effet, deux objets apparemment anodins jouissent d'une importance singulière : les talons rouges et l'ample perruque, breloques ridicules si on les réduit au seul rôle de faire paraître le roi plus grand, prennent valeur du fait qu'ils marquent les deux pôles du *haut* et du *bas* et qu'ils contribuent à fétichiser le corps.

La verticalité est réaffirmée en arrière-plan par une colonne massive, ornée sur son socle de motifs mythologiques, et dont la solidité et l'aspect antique métaphorisent la fonction tutélaire du pouvoir. Mais le corps royal, lui, n'est pas simplement dressé dans une posture impérieuse, il est inscrit dans une mise en scène bi-centrée. Volutes du dais et plis du manteau répètent le geste d'isolement auquel est soumis l'objet représenté pour constituer un univers de sens. À l'intérieur du découpage du champ auquel procède le tableau et de la perspective de vision qu'il délimite, ces mêmes opérations de découpage et de

mise en perspective, rédupliquées, font porter sur les parties qu'elles distinguent la totalité de la construction symbolique. La tête du roi, arrondi qu'exalte une lumière dorée, révèle théâtralement sa signification solaire, alors que les jambes fines et moulées, serrées sous le genou par des faveurs jaune clair et marquées à la cheville par la tache rouge du ruban qui tient la talonnette, de même que les pieds mignons, présentés l'un de face, en raccourci, l'autre de profil, sont tout empreints d'une affectation de coquetterie quasi phrygienne... Ce sont donc à des stéréotypes que nous renvoie Rigaud, aux lieux communs de la splendeur dominatrice et de l'attrait amoureux, dont la propagande royale s'est montrée prodigue, mettant au service d'objectifs historiques le prestige des mythologies antiques et le pouvoir charismatique d'un individu. La *ressemblance* qu'attrape le peintre, on comprend mieux encore combien elle dépasse la seule copie du réel pour mettre en évidence les valeurs symboliques dont ses sujets (y compris le roi) tirent leurs appartenances existentielles et culturelles, et la plupart du temps leur vanité.

Assembler dans la personne du roi Apollon et Eros, parmi le faste des étoffes, des bijoux et des symboles de l'absolutisme, peut être perçu comme une parfaite et pertinente louange, jusqu'à identifier le monarque et son règne à cette représentation. Mais si le tableau répète le discours officiel et le résume dans une image, si flamboyante qu'elle soit, on ne voit pas que la peinture soit allée au-delà du lieu commun : le peintre a su représenter les médiations culturelles avec une justesse remarquable, il n'a pas ouvert un accès vers la connaissance des modélisateurs qui leur confèrent leur qualité et leur efficacité.

C'est en mettant en évidence une symbolique convenue dans un espace bi-centré, en la structurant sur l'axe potentiellement conflictuel du *haut* et du *bas*, que Rigaud fraie la voie à une réflexion qui outrepassa la topique louisquatorzienne, ses panégyriques et ses satires. Là où la rhétorique picturale élabore une *antithèse*, c'est-à-dire une opposition dramatisée mais suspendue par l'enchaînement des formes et des parties, la logique décèle une *antinomie* : l'affirmation simultanée, en un espace unique, de deux postulations inconciliables, celle de la figure solaire, aimantée par la gloire céleste, et celle de la presque obscène exhibition de membres inférieurs auréolés de clarté. Reclassés par les diverses oppositions modélisantes, pouvoir et désir deviennent des contraires ; plus exactement, la partie supérieure du

## LA JAMBE DU ROI

corps royal, la tête solaire, apparaît comme seule dépositaire d'une fonction symbolique et rejette l'érotisation du *bas*. D'un point de vue moral et chrétien, la co-présence des deux pôles apparaît comme un scandale. La personne privée occupe indûment la représentation, les signes de son désir, même magnifiés, contaminent la splendeur d'un corps réservé, elle *profite* de la garantie accordée à la figure royale par la reconnaissance collective de son identité symbolique. Le corps consacré devant nos yeux se désacralise.

Sans doute, au regard d'une anthropologie comparée, cette vision chrétienne des fonctions du *bas*, particulièrement ici celles de la parade sexuelle et de la reproduction (le roi était célèbre pour le nombre de ses maîtresses et de ses bâtards) apparaîtrait comme une typique dénégation: le double rôle du monarque est donné à voir, mais l'un des pôles est *rabaisé*, sinon refoulé, au profit de l'autre, qui tente d'accaparer tout le symbolique, et d'apparaître seul légitimé. À l'inverse, la fonction mise à l'écart tend à son tour à envahir la représentation. Semblablement détachés sur l'écrin des tissus, semblablement éclairés et magnifiés, le *haut* et le *bas* laissent transparaître de troubles équivalences, comme si, entre l'un et l'autre, les différenciations s'estompaient. Le pouvoir qui forge l'Histoire, l'autorité du mythe solaire, tout cela se fond dans une concupiscence privée, dont l'exhibition narcissique s'étale sur toute l'image. L'expression peinte sur le visage du roi le confirme: fatuité et suffisance du sourire, lourdeur appuyée du regard filtré...

Tel se fait jour le paradoxe à travers l'œuvre de Rigaud: au moment où la puissance du monarque veut s'affirmer avec le plus d'éclat, l'environnement symbolique qui représente cette puissance apparaît aussi comme un plâtrage artificieux déposé sur une libido toute privée. Si cette œuvre a pu devenir l'emblème de Louis XIV et de son règne, c'est parce qu'elle en fait voir exemplairement le caractère ambigu<sup>7</sup>. L'humoriste anglais Thackeray, dans une caricature célèbre<sup>8</sup>, a mis à nu les opérations rhétoriques et les falsifications picturales que nécessite la représentation du roi. Il souligne la petite taille et la vieillesse du personnage, ruine toute prétention séductrice, montre l'attirail du pouvoir comme un costume de théâtre... Le corps privé et la fonction symbolique sont entièrement dissociés, et cette dernière n'est plus perçue que comme un effet de mise en scène.



*Narration et antithèse*

Sans se donner pour tâche de rien dénoncer, Rigaud met en place, sous le couvert d'une peinture encomiastique, les termes d'une analyse critique. Saint-Simon, lui, échafaude toute sa compréhension du règne et du personnage du roi, à partir d'un violent désaccord sur les relations entre le *haut* et le *bas*. Il fait de ce problème la base de son action politique et la clé de son anthropologie comme de sa théologie sociales. Il y a pour lui continuité entre l'influence qu'il a tenté d'avoir et la rédaction des *Mémoires*: il s'agit toujours de témoigner de la vérité bafouée, de rétablir l'essence des choses, de préserver, dans les formes de la vie collective, la hiérarchie ontologique héritée du féodalisme. Le roi lui-même, qui devrait en être le garant, menace cette hiérarchie en faisant monnaie des titres, des places, des honneurs, *élevant* ou *abaissant* arbitrairement les hommes. Au lieu d'être au service de l'ordre symbolique, il met les symboles de l'ordre à la disposition de ses desseins personnels.

S'il fait, en un certain sens, œuvre d'historien, Saint-Simon fait surtout œuvre d'écrivain<sup>9</sup>: aussi, écartant la recherche immédiate du témoignage factuel, on lira dans son texte les effets d'une écriture singulière et, comme dans la peinture de Rigaud, la *construction* d'une intelligibilité de la réalité historique. Cependant cette construction, qui donne à voir elle aussi le jeu des modélisateurs symboliques, est configurée par la mise en forme propre au discours narratif.

Etant récit, les *Mémoires* peuvent développer dans la durée l'opposition que le tableau présente synchroniquement. Ainsi racontent-ils l'histoire de cette jeune fille de famille douteuse, quasi échouée dans un port et recueillie par charité, s'élevant dans la société par des moyens suspects, femme d'un écrivain infirme qu'elle trompe par ambition, gouvernante des bâtards royaux puis maîtresse du roi, et finalement reine secrète, dominant la France grâce à l'intrigue et à la dévotion, « dans ce prodige incroyable d'élévation où sa bassesse était si miraculeusement parvenue »<sup>10</sup>. Le changement dont le discours narratif déroule les épisodes, allant du plus bas au plus haut sur l'échelle des honneurs, de la richesse et du pouvoir, peut aussi être concentré dans la brève figuration d'une formule: « Rien n'était si rebutant que cette bassesse jointe à une situation si radieuse »<sup>11</sup>. Voilà réalisée sémantiquement la structure bicentree de Rigaud, par

laquelle les pôles opposés sont réunis et séparés tout en même temps. L'histoire de Mme de Maintenon n'a fait qu'exposer dans la successivité une essence contradictoire toujours présente en elle, qui constitue son être même, et que Saint-Simon atteint directement en nommant *la Scarron* l'épouse de Louis XIV. De la même manière, les *Mémoires* racontent l'ascension des bâtards, et particulièrement celle du duc du Maine, leur éducation dissimulée dans le quartier du *Marais*, leur légitimation, leur élévation progressive, leur proclamation au rang de dynastes, et finalement leur dégradation solennelle et leur chute. Mais Saint-Simon peut aussi rassembler en une antinomie soudaine, présentée synchroniquement, le scandale de leur introduction dans la famille royale, « l'alliance monstrueuse du plus pur sang de la France avec la *boue infecte* de l'adultère ». (Je souligne l'association imaginaire du *bas* social et moral avec le marécage et la fétidité.)

La forme narrative<sup>12</sup>, que Saint-Simon utilise pour dire la circulation des êtres dans l'espace social, le contraint à manifester l'importance du changement et de la contingence et s'ajuste à l'état de la société louisquatorzienne, qui voit les classes bourgeoises s'élever tandis que sont abaissées les puissances féodales. En même temps, pour Saint-Simon, l'essence de l'Histoire n'est pas la mobilité, mais la stabilité; elle ne réside pas dans les changements, qui sont la surface des choses, mais dans la révélation ou l'occultation d'une permanence. Ainsi le *tableau*, notamment le tableau généalogique, ou le *caractère* viennent-ils compléter le récit, et rendre compte de la constance des ordres et des êtres.

Le récit saint-simonien dépie, en une séquence plus ou moins longue, une antithèse. Cette figure privilégiée, Saint-Simon la recherche dans son écriture, il semble y voir une fascination et un scandale. L'antithèse, et particulièrement celle qui unit le *haut* et le *bas*, modélise toutes sortes d'objets: non seulement tel ou tel personnage, ou la réalité sociologique et historique, mais encore, par exemple, les lieux, organisés en un univers signifiant par la valeur que l'écriture des *Mémoires* leur attribue sur l'axe du *haut* et du *bas*. Le fait que Louis XIV ait préféré construire Versailles plutôt que développer Saint-Germain, château de Louis XIII, ne prend toute sa signification qu'en s'inscrivant dans l'opposition symbolique:

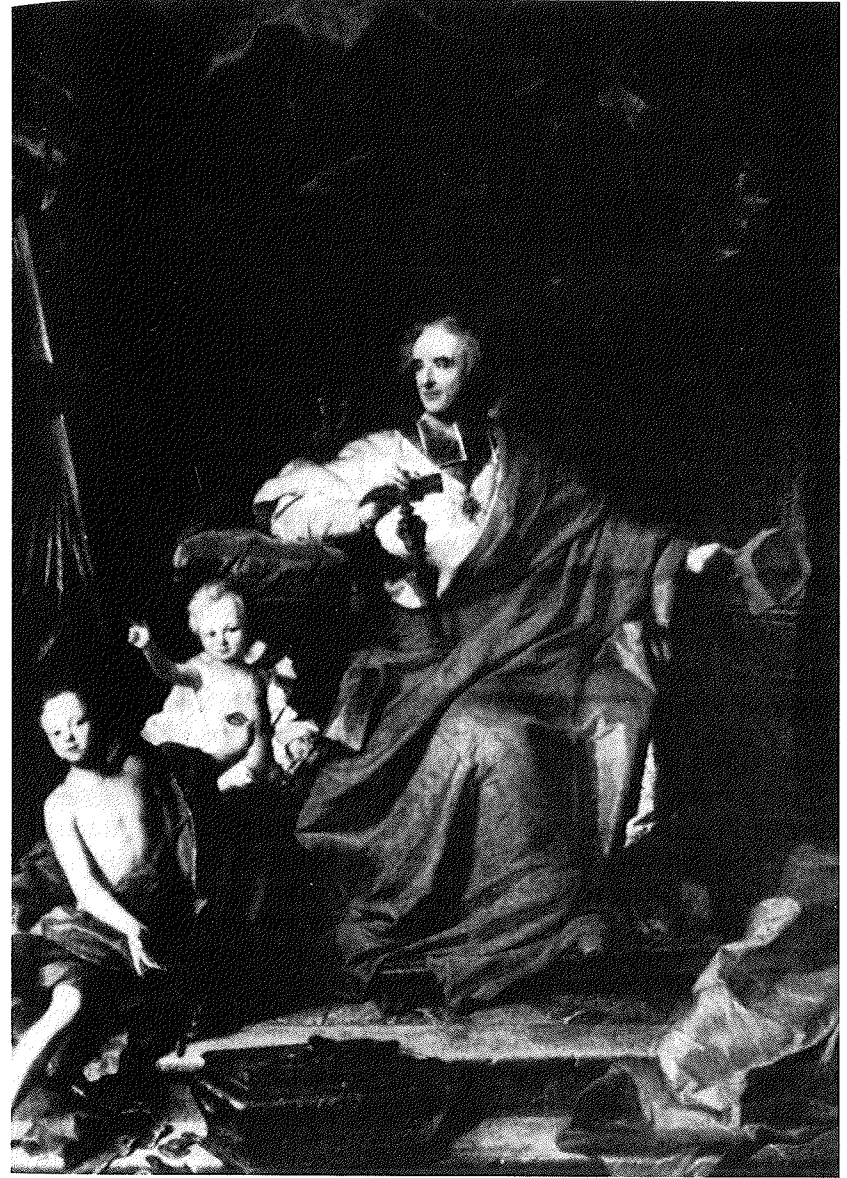
## LA JAMBE DU ROI

Saint-Germain, lieu unique pour *rassembler les merveilles de la vue*, l'immense plain-pied d'une forêt toute joignante, unique encore par la beauté de ses arbres, de son terrain, de sa situation, l'avantage et la facilité des eaux de source sur cette *élévation*, les agréments admirables des jardins, des *hauteurs* et des terrasses, qui *les unes sur les autres* se pouvaient si aisément conduire dans toute l'étendue qu'on aurait voulu, les charmes et les commodités de la Seine, enfin une ville toute faite, et que sa position entretenait par elle-même, il l'abandonna pour Versailles, le plus triste et le plus ingrat de tous les lieux, *sans vue*, sans bois, sans eau, sans terre, parce que tout y est sable mouvant ou *marécage*, sans air par conséquent, qui n'y peut être bon<sup>13</sup>.

D'autres éléments sont associés à l'antithèse *haut / bas* pour composer la « formule symbolique » de Versailles : l'opposition de l'abondance et de la privation, ou celle de l'authenticité et de l'artifice. Le pôle *bas* de l'antithèse est amplifié, et ses valeurs dégagées, dans la description de Marly, bâtiment et lieu encore plus représentatifs de la personnalité du roi :

Il trouva derrière Luciennes un vallon étroit, *profond*, à bords escarpés, inaccessible par ses *marécages*, sans *aucune vue*, *enfermé de collines de toutes parts*, extrêmement à l'étroit, avec un méchant village sur le penchant d'une de ces collines, qui s'appelait Marly. Cette clôture sans vue, ni moyen d'en avoir, fit tout son mérite ; l'étroit du vallon où on ne se pouvait étendre y en ajouta beaucoup. [...] Ce fut un grand travail que dessécher ce *cloaque* de tous les environs, qui y *jetaient leurs voiries*, et d'y rapporter des terres. [...] Telle fut la fortune d'un repère de *serpents et de charognes, de crapauds et de grenouilles*, uniquement choisi pour n'y pouvoir dépenser<sup>14</sup>.

Saint-Simon a du château royal une vision médiévale, marquée par une symbolique de la hauteur et de la domination, à laquelle il compare les lieux louisquatorziens : ces images de la profondeur inquiétante, du marécage, de l'eau stagnante et fétide, des grouillements et des immondices, évoquent dramatiquement la bassesse intime du roi. Ces images accompagnent d'ailleurs constamment les





grandeurs usurpées, dans la description du duc de Vendôme, par exemple<sup>15</sup>, ou dans celle de Jérôme Pontchartrain, bourgeois parvenu aux plus hautes charges puis disgrâcié, ou encore du duc de Noailles ou du duc du Maine, tous deux qualifiés de *serpents*. Ces images, où s'associent une démonologie, un bestiaire, une physique onirique, alimentent sur l'axe *haut/bas* le réservoir de la mythologie saint-simonienne. Marquée à la fois par la splendeur et par le cloaque, par la grandeur divine de sa fonction et par la *boue* dans laquelle il s'est complu, ou encore par le contraste entre la majesté et la coquetterie<sup>16</sup>, la personne du roi s'y trouve interprétée.

Au moment de la longue agonie et de la mort du monarque, Saint-Simon note minutieusement (il recopie presque mot à mot le *Journal* de Dangeau) l'évolution de la maladie qui envahit peu à peu la jambe, la pourriture entamant ce corps pendant sa vie même : le 24 août, « on visita sa jambe, où il parut des marques noires » ; le 29, « la gangrène se trouva dans tout le pied, dans le genou, et la cuisse fort enflée » ; le 30, « la gangrène avait gagné le genou et toute la cuisse »... — « Il avait les plus belles jambes et les plus beaux pieds qu'après le roi j'aie jamais vus à personne », écrivait Saint-Simon du duc de Bourgogne en 1712, louant ainsi, par-delà le jeune dauphin, le souverain lui-même<sup>17</sup>. Voici que la plus belle jambe du royaume, emblème de la grâce dansante et de l'amour, se décompose *de bas en haut*, la gangrène partant du pied et montant vers la cuisse. Révélation du cloaque intime, infamie du privé rendue visible sur le corps près de perdre toute prérogative.

Les mêmes associations sont attachées au régime alimentaire de Louis XIV, cause de sa maladie et de sa mort, s'il faut en croire Saint-Simon, qui hausse jusqu'au mythe une physiologie imaginaire, interprétant la gangrène comme une *corruption par l'humide* et la rapportant aux excès d'eau et de fruits, ainsi qu'aux sueurs nocturnes du roi. C'est encore le *bas* du marécage putride dont les émanations envahissent le sang royal et le mêlent de boue. Dans le régime du roi ont toujours manqué les « spiritueux », et dans son sang « diminuent les esprits » : au contraire de ce que proclame le mythe solaire, l'igné et l'aérien font défaut à Louis XIV, tout ce qui est élevé et ouvert, dans son intelligence, dans la conduite de sa vie et de l'Etat<sup>18</sup>, comme dans son corps et dans les lieux qu'il habite :

Son appartement et celui de la reine y ont les dernières incommodités, avec les vues de cabinets et de tout ce qui est derrière les plus obscures, les plus enfermées, les plus puantes<sup>19</sup>.

Tel est l'envers de la superbe royale, des fastes de Versailles, des pompes et des solennités du règne... L'envers, mais aussi le caché, l'intime, en un mot l'espace privé dont Saint-Simon révèle l'exorbitante prétention, et qu'il associe systématiquement au *bas* matériel et moral.

Comme Rigaud, le mémorialiste montre dans la société louisquatorzienne le conflit des modélisateurs symboliques. Mais, contrairement au peintre de cour, il donne de ce conflit une interprétation virulente en y inscrivant toute la richesse subjective et mythologique de ses associations verbales. Pour lui, l'opposition du *haut* et du *bas* modélise toutes les antinomies : le passé et le présent, la permanence et le changement, la vérité et l'artifice, le bien et le mal, l'être et le néant... La plupart des *vies* que Saint-Simon raconte présentent ainsi un envers, une bassesse secrète ou dévoilée, qui convertit toute grandeur en usurpation. Les plus célèbres exemples en sont sans doute Mme de Maintenon elle-même, ou le cardinal Dubois, d'abord valet de curé :

On a bien des exemples de prodigieuses fortunes, plusieurs même de gens de peu ; mais il n'y en a aucun de personne si destituée de tout talent qui y porte ou qui la soutienne que l'était le cardinal Dubois, si on en excepte la basse et obscure intrigue. Son esprit était fort ordinaire, son savoir des plus communs, sa capacité nulle, son extérieur d'un furet, mais de cuisinier, son débit désagréable, par articles, toujours incertain, sa fausseté écrite sur son front, ses mœurs trop sans aucune mesure pour pouvoir être cachées ; [...] avec cela doux, bas, souple, louangeur, admirateur, prenant toutes sortes de formes avec la plus grande facilité, et revêtant toutes sortes de personnages, souvent contradictoires, pour arriver aux différents buts qu'il se proposait<sup>20</sup>...

Avec des personnages comme Mme de Maintenon ou Dubois, le mémorialiste est frustré d'une *chute* : elle donnerait au récit la cohérence attendue tout en satisfaisant le besoin d'une justice immanente.

Mais bien d'autres carrières répondent à ce schéma, telle celle du cardinal de Bouillon, qui en constitue un paradigme. Nommé cardinal à vingt-six ans et Grand Aumônier de l'Ordre deux ans plus tard par la protection de son oncle, ce neveu de Turenne, l'homme « le plus susceptible des chimères les plus folles en faveur de sa vanité » atteignit le sommet de sa gloire lorsque, en 1700, il ouvrit la Porte sacrée pour l'année jubilaire :

Il se crut si grand d'être doyen du Sacré Collège, qu'il ne pensa pas au-dessus de lui de commencer avec éclat une lutte avec le roi, qu'il n'avait jusqu'alors soutenue qu'à la sourdine et sous le masque des adresses et des mensonges<sup>21</sup>.

Pour le cardinal de Bouillon le comble des honneurs côtoie la disgrâce et le déshonneur : il ne tarde pas à être destitué de ses titres et de ses possessions et exilé loin de la cour. Saint-Simon le décrit alors comme un vieillard traqué, pitoyable, sans lieu ni amis ; il finit par passer chez les ennemis et devient l'image du baron félon, ne pouvant même « plus se cacher à lui-même le mépris et l'aversion dans lesquels il était généralement tombé »<sup>22</sup>.

Peu d'hommes échappent à ce que Léo Spitzer nomme *Entlarvung* (démasquage, dévalorisation), mouvement par lequel une positivité est convertie en négativité, une grandeur en bassesse<sup>23</sup> : Louis XIII, le chancelier Pontchartrain, le duc de Beauvilliers, Rancé... Ces êtres restent constamment dans les registres élevés de l'idéal ; la carrière de Fénelon, en revanche, connaît l'ascension et la chute, l'ambition et la déception, mais atteint finalement un état d'équilibre dont elle est probablement le seul exemple dans les *Mémoires*. Le portrait célèbre du prélat répond à cet équilibre :

Sa physionomie [...] rassemblait tout, et les contraires ne s'y combattaient pas. Elle avait de la gravité et de la galanterie, du sérieux et de la gaieté ; elle sentait également le docteur, l'évêque et le grand seigneur ; ce qui y surnageait, ainsi que dans toute sa personne, c'était la finesse, l'esprit, les grâces, la décence, et surtout la noblesse. [...] Tous ses portraits sont parlants, sans toutefois avoir pu attraper la justesse de l'harmonie qui frappait dans l'ori-



ginal, et la délicatesse de chaque caractère que ce visage rassemblait<sup>24</sup>.

Insistance sur le *rassemblement*, l'unification des contraires, la noble harmonie de la personnalité; rare figure, chez Saint-Simon, d'une *proportion* et d'une pacification: l'ancien précepteur du duc de Bourgogne a su renoncer aux grandeurs factices pour une noblesse réelle du cœur et de l'esprit. Parvenant, dans un pays ravagé par la guerre, à se concilier les armées ennemies et à recevoir des marques de considération «des protestants pour le moins autant que des catholiques», Fénelon incarne, dans le texte des *Mémoires*, une image de l'impossible: revenu du déchirement, sauvé de la lutte tragique du *haut* et du *bas*, du privé et du symbolique, il meurt réconcilié.

\*

Peut-on avancer quelques hypothèses théoriques sur l'opposition *haut-bas* dans sa représentation symbolique?

Nous avons vu qu'elle joue un rôle de modélisateur de la réalité historique: elle la rend intelligible en proposant une perspective de connaissance. Mais le modélisateur non seulement permet une compréhension du phénomène, il en oriente la production. L'histoire de la société louisquatorzienne peut être écrite comme un instant d'exception et de perfection mesurée, à la suite de l'historiographie officielle puis voltairienne, ou comme le moment d'une nouvelle répartition des forces, d'une concentration des pouvoirs à la tête de l'État, de la montée d'une classe bourgeoise, de la dégradation des idéaux anciens... Equilibre ou conflit supposent la mise en présence réelle de deux modèles anthropologiques et sociologiques, le suspens entre deux crises, entre deux catastrophes, dont l'une a été constituée, au début du XVII<sup>e</sup> siècle, par l'écroulement du système féodal, et l'autre par la gestation d'un modèle nouveau, fondé sur le matérialisme et le progrès, où le *bas* (conçu comme le point de départ de tout processus) aurait la prévalence sur le *haut*, en économie, en politique, dans les mouvements socioculturels. L'opposition *haut/bas*, instrument conceptuel et force à l'œuvre dans la réalité humaine, permet de décrire la mouvance historique et d'en influencer le cours, éventuellement de manière irrationnelle ou inconsciente.

Si elle peut avoir cette double fonction, d'intelligibilité et d'opérativité, de compréhension et d'efficacité, c'est qu'elle est médiatisée par des représentations. Nous avons étudié le travail de deux d'entre elles: le récit (verbal) et l'image (iconique). Elles mettent en scène le jeu des systèmes modélisants selon les lois propres des *formes symboliques*<sup>25</sup>, qui configurent leur objet de manière à produire un univers de sens. Toute représentation implique deux phénomènes: d'une part le *remplacement* d'une réalité ou d'un contenu mental; d'autre part un effet de *délégation*: tenant lieu d'un représenté, le représentant participe de sa puissance. Cette délégation n'est véritablement efficace que si le représenté tire son existence de l'assentiment d'une collectivité. La représentation renvoie à une communauté l'effet exécutoire de sa croyance<sup>26</sup>: ainsi fonctionne l'*efficacité symbolique* dont parlent Mauss et Lévi-Strauss. On comprend que la mise en œuvre d'un modélisateur tel que l'opposition *haut/bas* remplit un double rôle: elle montre dans une image (au sens général) la conscience que la communauté prend d'elle-même et de son fonctionnement, et elle agit sur ce fonctionnement, en principe en en assurant la perpétuation. Mais parfois la représentation se brouille, le fonctionnement se trouble: ainsi de la fin du règne de Louis XIV, dont Rigaud et Saint-Simon invitent à méditer les perplexités.

1. Anecdote: c'est Saint-Simon lui-même qui a commandé ce tableau à Rigaud. Il raconte, dans ses *Mémoires*, les circonstances de son exécution: Rigaud, se faisant passer pour un officier plein d'admiration dévote, dévore si bien du regard le saint abbé qu'il parvient à restituer son image de mémoire (Rancé n'aurait jamais eu la complaisance d'accepter des séances de pose). Mais Rigaud a peint «sur le motif» *la tête seule*; de retour dans son atelier, il l'a cousue sur une toile de grand format et y a ajouté le corps, les objets, la cellule. Saint-Simon commente: «La ressemblance dans la dernière exactitude, la douceur, la sérénité, la majesté de son visage, le feu noble, vif, perçant de ses yeux, si difficile à rendre, la finesse et tout l'esprit et le grand qu'exprimaient sa physionomie, cette candeur, cette sagesse, cette paix intérieure d'un homme qui

possède son âme, tout était rendu, jusqu'aux grâces qui n'avaient point quitté ce visage exténué par la pénitence, l'âge et les souffrances.» (Ed. Ramsay, t. II, p. 140; Pléiade, éd. établie par Yves Coirault, t. I, p. 336).

2. Les actes et le caractère du cardinal de Bouillon sont longuement narrés dans les *Mémoires*, où le personnage est une des grandes figures de l'orgueil et de la falsification (voir *infra*).

3. L'intérêt pour cette question a été renouvelé récemment par plusieurs essais, dont deux en particulier: Louis Marin, *Le Portrait du roi*, Minuit, 1981 (notamment la remarquable Introduction) et Jean-Marie Apostolidès, *Le Roi-machine. Spectacle et politique au temps de Louis XIV*, Minuit, 1981. Citons aussi R. Démoris, «Le portrait du roi par Félibien», in *R.S.H.* N° 172, Lille, 1978; N. Ferrier, *L'Image de Louis XIV dans la littérature française de 1660 à 1715*, Klincksieck, 1982.

4. Cf. le livre de E.H. Kantorowicz, *The King's Two Bodies. A Study in Mediaeval Political Theology*, Princeton Univ. Press, 1957.

5. D'autres éléments sont également mis en valeur: la main droite, par exemple, emblème du commandement, ou l'épée dans son fourreau... Mais la structure de la représentation ne repose pas sur eux.

6. Selon cette logique de la métaphore baroque que Jean Rousset nous a appris à déchiffrer (v. *La Littérature de l'âge baroque en France*, Corti, 1953).

7. L'autre portrait de Louis XIV peint par Rigaud, actuellement au Prado, propose des significations toutes différentes; quoique le corps du monarque soit dans une position quasi identique, le costume et le contexte sont guerriers, et il n'est pas question d'une structure bi-centrée. Autre contrôle: le tableau représentant Louis XV, en 1730, dans le même costume du sacre, présente une structuration unifiée (il vise précisément à donner l'image d'un rassembleur).

8. Reproduite notamment dans Kantorowicz, *op. cit.*

9. C'est à partir de Proust qu'on est plus attentif au caractère romanesque de l'œuvre de Saint-Simon, et qu'on cesse de lui reprocher ses erreurs historiques. V. les travaux d'Yves Coirault, notamment *L'Optique de Saint-Simon*, Paris, 1965, et l'Introduction générale à la remarquable édition des *Mémoires* qu'il prépare dans la Pléiade (3 vol. parus en 1985).

10. Pl. I, 428; R. II, 242 (Pl. = Pléiade; R. = éd. Ramsay, 1977-9).

11. R. XI, 509.

12. V. entre autres Paul Ricœur, *Temps et récit*, Seuil, 1983 et, pour une synthèse des recherches récentes sur la narration, Jean-Michel Adam, *Le Récit, Que sais-je*, PUF, 1984.

13. R. XI, 489-490; je souligne.

14. R. XI, 493; je souligne.

15. «Sa saleté était extrême; il en tirait vanité: les sots le trouvaient un homme simple. Il était plein de chiens et de chiennes dans son lit, qui y faisaient leurs petits à ses côtés. Lui-même ne s'y contraignait de rien...» Suit l'étonnante description de Vendôme donnant ses audiences sur sa chaise percée, et faisant régulièrement vider la bas-

sine sous le nez des assistants. (Pl. II, 694; R. V, 139-140). Dans le même ordre d'association, on se souviendra du «bas courtisan» ou du «courtisan rampant».

16. «Sa taille, son port, les grâces, la beauté et la grande mine qui succéda à la beauté, jusqu'au son de sa voix et à l'adresse et la grâce naturelle et majestueuse de toute sa personne» forment le pôle de l'attitude altière et imposante, mais aussi ne servent à Louis XIV qu'à être «le roi des revues», à «[vendre] ses paroles, son souris même, jusqu'à ses regards». (R. XI, 420 et 483).

17. R. IX, 337.

18. Les notations de cette étroitesse et de cette petitesse sont nombreuses: «Né avec un esprit au-dessous du médiocre...»; ou encore: «Son esprit, naturellement porté au petit, se plut en toutes sortes de bas détails». (R. XI, 419 et 432) A l'opposé, le caractère ou la physionomie des êtres véritablement élevés sont toujours signalés par le *brillant*, le *feu*, le *perçant*.

19. R. XI, 490.

20. R. XVII, 351.

21. Pl. I, 729; R. III, 78. La manchette, formule type de l'antithèse narrative, est la suivante: «*Ruses et opiniâtre désobéissance du cardinal de Bouillon qui devient doyen et que le roi dépouille*».

22. R. XI, 90.

23. V. Léo Spitzer, «Saint-Simon: portrait de Louis XIV», in L. Spitzer, J. Brody, *Approches textuelles des Mémoires de Saint-Simon*, Günther Narr, Tübingen, et J.M. Place, Paris, 1980. L'étude de Spitzer, fondamentale pour la connaissance de Saint-Simon, date de 1929; les essais de J. Brody sont également de premier ordre.

24. R. XI, 51. Cf. sur le portrait de Fénelon, l'étude de Jacques Mercanton, in *Le Siècle des grandes ombres*, Bertil Galland, Vevey, 1980, t. I.

25. Cf. les travaux d'Ernst Cassirer, d'Erwin Panofski; cf. aussi toute la problématique développée par Pierre Bourdieu.

26. Il semble que sur ce point mon hypothèse diffère de celle de Louis Marin, pour qui l'effet produit par la représentation ressortit au seul pouvoir réflexif de cette représentation. A mon sens, le leurre propre à toute croyance repose sur un assentiment (ici collectif) donné à une fiction. C'est du moins ainsi qu'au XVII<sup>e</sup> siècle les libertins avec lesquels dialogua Pascal analysaient la superstition, la religion et le pouvoir.

N.B. Les toiles de Rigaud dont il est fait mention sont reproduites dans les ouvrages suivants:

— Portrait de la mère de l'artiste (Louvre): in *Dictionnaire universel de la peinture*, Robert, t. V, p. 446.

— Portrait de l'abbé de Rancé (Abbaye de la Trappe, la Ferté-Vidame), in *Catalogue de l'exposition Saint-Simon*, Bibl. Nat., N° 315, 1976.

## LA JAMBE DU ROI

- Portrait du cardinal de Bouillon (Musée de Perpignan), in *Guide du Musée de Perpignan*.
- Portrait de Dangeau (Versailles), in *Larousse des grands peintres*, 1976, t. 2, p. 343.
- Portrait de Louis XIV en costume de sacre (Louvre), reproduit dans de nombreux ouvrages d'histoire ou d'histoire de l'art, ou dans les recueils iconographiques du Musée du Louvre.
- Portrait de Louis XIV en cuirasse (Prado), in *Gazette des Beaux-Arts*, 1978, 91, N° 1313-1313.
- Portrait de Louis XV en costume de sacre (1730, Versailles), *ibid.*

ROGER DRAGONETTI

## L'OEUVRE DE FRANÇOIS VILLON DEVANT LA CRITIQUE POSITIVISTE

A part quelques pièces d'archives de police, rien ne nous est connu de la vie du poète qui se nomme *François Villon* dans son œuvre. A défaut de documents confidentiels, historiens et philologues de la littérature n'ont cessé de se rejeter sur l'œuvre poétique pour suppléer à ces lacunes. Cet étrange amalgame de documents policiers et de poèmes fournit aux exégètes l'occasion de défaire et de refaire sans arrêt le roman historique de François Villon.

Si l'enjeu des études sur Villon a été principalement d'ordre historico-biographique, s'il a fallu d'abord, et à juste titre, reconstruire méthodiquement le milieu où le poète a vécu c'est parce que, effectivement, ces recherches sont indispensables à tout exégète, car il est bien clair que l'œuvre de Villon contient quantité de références historiques qu'il faut connaître. Toute la question étant alors de savoir comment le lecteur saura tirer parti de ce matériel historique pour l'interprétation de l'œuvre poétique.

Or, l'abus de pouvoir de l'historien s'instaure au moment où, dépassant son rôle, il utilise pour l'interprétation littéraire les mêmes critères qui ont gouverné la recherche historique. C'est ainsi que l'œuvre pouvait passer pour être une expression du vécu, en quoi celle de Villon devenait, pour ainsi dire, exemplaire: «Se contentant d'être sincère et de dire simplement ce qu'il ressentait, il a prouvé que le