

Louis Marin

La gestualité du Monarque
dans les «Tapisseries dites de l'Histoire du Roy».
Hypothèses de recherche et questions de méthode

1. En proposant pour contribution à la recherche engagée sur *les programmes iconographiques du pouvoir d'état en France et en Italie aux XVI^e et XVII^e siècles*, le thème en apparence fort limité de «la gestualité du Monarque dans les *Tapisseries dites de l'Histoire du Roy*»,¹ c'est en vérité une très ample question que je voudrais poser: «Qu'en est-il du Monarque et de sa représentation en acteur de l'histoire?» Cette question trouve, à mon sens, sa double pertinence historique et théorique dans trois considérations:

a. si la peinture d'histoire est le genre le plus élevé dans la hiérarchie des genres à l'Académie royale de peinture, le sujet même de notre recherche requiert l'examen des modalités d'investissement de ce genre de peinture par une institution politique et un modèle esthétique, la représentation du pouvoir d'état et plus particulièrement la place politique et le rôle esthétique réservés à la figure du Roi en mouvement et en action sur la scène historique contemporaine;

b. si le Roi de France, dès 1662, se définit — se pense et s'éprouve — comme Monarque absolu, Roi tout-puissant à l'intérieur du Royaume, il n'est pas sans intérêt, à la fois théorique, historique et artistique, de s'interroger sur l'introduction d'une différence dans la sphère de l'Absolu politique et de sa représentation, soit sur les modalités particulières que revêtira la représentation du Monarque — la figure du Roi — lorsque l'*extériorité* (que tout absolu par définition dénie) pénètre sur la *scène intérieure* du corps du Roi qu'est le Royaume;

c. si donc *ab-solutus* dans l'expression Monarque absolu signifie délié de toute relation de comparaison notionnelle, cognitive, théorique, et plus encore délié de toute interaction pratique (de reconnaissance *réci-proque* de la part de sujets soumis à des règles et à des normes communes), là encore on peut se demander quels sont les traits caractéristiques du Monarque lorsqu'il est re-présenté en présence de l'*altérité*.²

Par contraste, un bon point de départ de la recherche serait l'analyse du grand portrait d'apparat du Roi, solitairement posé sur la scène représentative dont le paradigme est réalisé par Rigaut en 1701-1702. Dans une étude faite ailleurs, je mettais au centre de l'étude l'impassibilité royale, son



1



2

1. Le Sacre

2. L'Audience du Nonce Chigi

apathie comme pathos de l'absolu du pouvoir.' Dès lors la question introduite *in limine*: qu'en est-il du Roi et de sa représentation en acteur de l'histoire? pourrait alors être reformulée en celle-ci: «Qu'en est-il de la *gestualité* du Monarque — entendue comme code de la représentation des gestes et attitudes du Roi — pour qu'elle soit compatible avec le pathos de l'absolu pouvoir c'est-à-dire son apathie (que ses médecins diagnostiquèrent comme humeur mélancolique);⁴ et secondairement pour qu'elle soit compatible avec la présence d'autres acteurs historiques?»

2. Je ne retiendrai des problèmes posés par la constitution du corpus qui à la fois m'a permis de formuler les questions que je viens d'évoquer et qui sera le champ limité de leur application que les quatre remarques descriptives suivantes:

a. ce corpus est constitué de quatorze tapisseries dites la troisième série à basse lisse à or qui a véritablement participé *in situ* au décor de la Cour;⁵

b. ce corpus traduit et réalise — partiellement — un programme cohérent arrêté dès la fin de 1662 par le Roi, Colbert et Le Brun;⁶

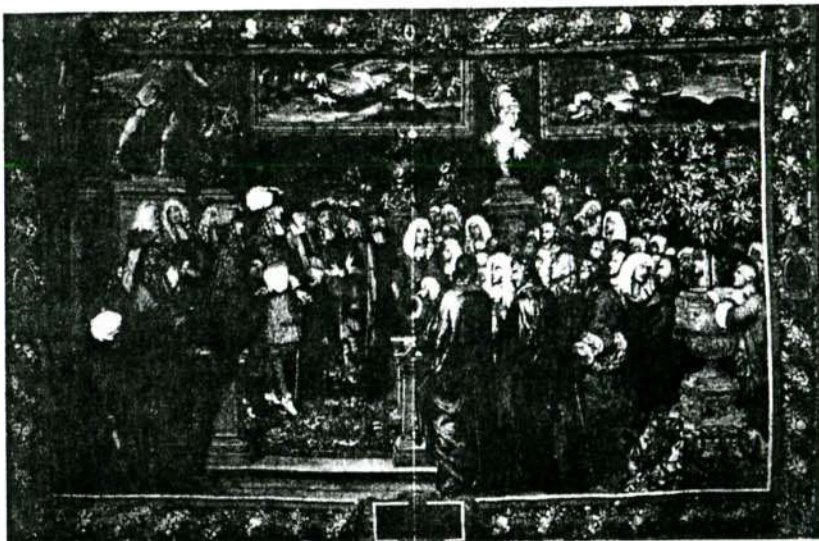
c. il ne représente toutefois que le premier projet de l'ensemble de l'entreprise: celui des scènes historiques nommées «simples» par opposition à celles également historiques mais «avec figures allégoriques», et à celles dites «galantes»;⁷

d. les quatorze tapisseries des scènes historiques simples se répartissent en deux ensembles que j'appellerai faute de mieux 'guerrier' ou 'extérieur' et 'politique' ou 'intérieur'. L'un et l'autre couvrent une période chronologique allant du 7 juin 1654 (*Le Sacre*) au 14 février 1668 (*La Prise de Dôle*), soit quatorze ans.

On notera l'équilibre stratégique du programme entre les deux ensembles: guerre et politique qui comportent sept tapisseries chacun, tout en soulignant le déséquilibre ou la non concordance entre la stratégie du programme et l'histoire événementielle: de 1654 à juillet 1664 (temporalité chronique) nous rencontrons six tapisseries 'politiques' et deux 'guerrières'; de juillet 1654 à février 1668, cinq 'guerrières' et une 'politique'. Dans les projets de continuation, un nouveau déséquilibre 'chronique' apparaît également symptomatique: six tapisseries 'politiques' — essentiellement dynastiques et familiales — pour une tapisserie 'guerrière'. C'est la représentation qui donne forme et articulation à l'histoire qu'elle porte à la scène.

3. Dans un premier temps, je voudrais formuler quelques hypothèses d'analyse et leurs présuppositions théoriques: elles concernent les deux 'portraits' du Roi en acteur de l'histoire dans chacun des deux ensembles que nous avons déterminés, ainsi que l'opposition entre ce que je nommerai le lieu-du-Roi et l'espace-pour-le-Roi.

Le Roi, acteur *politique*, trouve sa détermination représentative dans un *lieu*. Les figures gestuelles composant la figure du Roi sont à dominante statique et le lieu-du-roi a pour traits figuratifs essentiels toutes les modalités du *lieu clos* qui s'assure de la maîtrise de l'espace par la représentation souvent complexe d'une architecture englobante d'encadrement.⁸ En



3

3. L'Audience du Comte Fuentès



4. L'Entrevue des deux Rois

4



5

5. Le Mariage

revanche, le Roi comme acteur *guerrier* est représenté dans des figures gestuelles à dominante dynamique dont l'espace de déploiement est caractérisé par son ouverture et sa relative non-détermination. Les modalités d'une géo-graphie lui donnent ses caractéristiques essentielles dans l'espace représenté et si l'espace-pour-le-roi tend à se configurer en lieux, ceux-ci se définiront d'abord par l'accident géographique avant d'être investis par l'acte royal qui y trouve place en sites stratégiques.

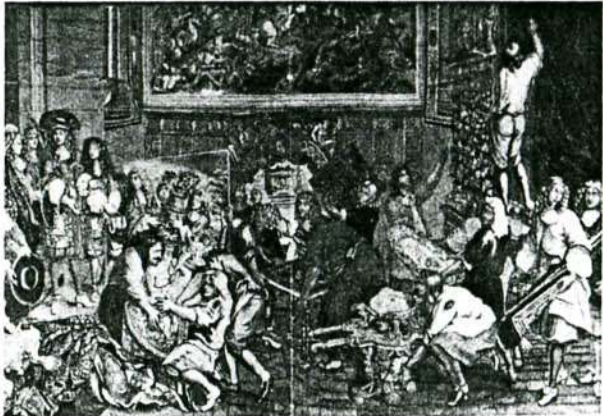
La distinction entre espace et lieu règle donc dans la représentation l'opposition entre l'acteur guerrier.⁹ Est *lieu*, l'ordre selon lequel des éléments sont distribués dans des rapports de coexistence selon une loi de propriété locale. Cet ordre est une configuration synchronique ou a-chronique de positions impliquant une indication de stabilité et renvoyant à une statique. Les lieux sont déterminés par les choses ou les êtres qui s'y trouvent comme à l'inverse, ceux-ci trouvent dans les lieux l'assurance de leur identification. On comprend dès lors que cet aristotélisme 'naturel' du lieu rencontre sa figure privilégiée par les représentations architecturales qui fournissent au Roi comme acteur *politique* à la fois sa place *propre* et le cadre architectural de la représentation de son acte.

Il y a *espace* lorsque sont pris en considération et en représentation les vecteurs de direction, les quantités plus ou moins grandes de vitesse, les variables temporelles. L'espace est animé par les mouvements qui le produisent en s'y déployant. Est donc espace, l'ensemble des effets produits par les opérations qui l'orientent, le circonstancient et le temporalisent: c'est «une unité polyvalente de proximité contractuelle ou de programmes conflictuels», caractérisée par l'absence d'univocité ou de stabilité du «propre».¹⁰ Avec l'espace prévaut une dynamique, celle des opérations et des actions des sujets 'historiques' qui le spécifient. Autrement dit, le Roi comme acteur et agent local est la figure de la loi du lieu qui configure la propriété locale: comme tel, il est le principe d'une représentation essentiellement cognitive qui donne à *voir*, par sa représentation, l'ordre local: il est la figure de ce *voir*. Le Roi comme acteur et agent spatial est en revanche le principe d'un procès de spatialisation et d'appropriation de l'espace par orientation et temporalisation dont le trait figuratif est un *aller vers*. La représentation de l'espace est structurellement une organisation de mouvements représentés dont les effets spécifient l'espace. Tout espace présuppose donc un ordre local et/ou en implique un: ce que nous avons nommé le *site stratégique* est ainsi la place où s'effectue la transformation du lieu en espace ou de l'espace en lieu par l'acteur royal.

4. Dans un deuxième temps, l'analyse descriptive de la figure du Roi dans deux sous ensembles des *Tapisseries* peut s'effectuer à partir d'une distinction simple (et sans doute quelque peu schématique) entre le geste et la posture. Le premier peut être défini comme le mouvement d'une *partie* du corps, des membres ou de la tête fait dans le but d'exprimer une pensée, un sentiment, une intention ou une volonté, à la différence de l'attitude ou de la posture qui est plutôt une manière de tenir son corps, la position qu'on lui donne, état ou situation du corps, voire de certaines parties du corps qui peuvent être significatives, là encore, de ses *habitus* et de ses dispositions.¹¹ Cette définition par opposition que prolongerait, dans le



6



7



8

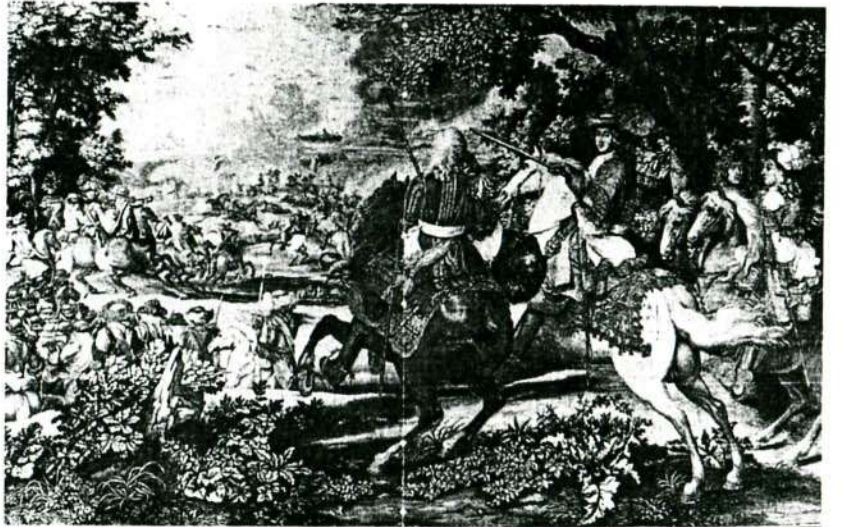
6. Le Renouveau
de l'Alliance
Suisse

7. La Visite aux Go-
belins

8. L'Entrée à Dun-
kerque



9



10

9. La Prise de Lille

10. Le Canal de Marsal

langage, l'opposition 'classique' entre les verbes d'état et les verbes d'action ou de passion renverrait plutôt les gestes à l'espace et à ses procès dynamiques de spatialisation et les postures ou attitudes aux lieux et à leur ordre statique. Sous cet angle, dans la représentation iconique, le regard pourrait constituer une catégorie descriptive remarquable dans la mesure où elle se situerait à l'articulation de la posture (et de l'ordre local) et du geste (et de ses procès de spatialisation).¹²

J'ai indiqué le caractère schématique de la distinction entre geste et posture. Il convient donc dans l'analyse descriptive de la reprendre en la modalisant et la modulant par les divers codes 'sociaux' ou 'privés' qui la transforment et la déplacent, notamment dans les représentations du corps, de ses gestes et de ses postures lorsque ce corps, ce geste, ces postures sont ceux du Roi.¹³ Les divers codes qui les informent y sont certes pris en considération, mais ils sont soumis aux règles et aux principes de fonctionnement du dispositif de la représentation. «L'être représenté» théâtralise le corps du Roi: ses gestes, attitudes et postures se configurent en une gestualité et une posturalité représentationnelles dont on peut énumérer les catégories descriptives, de face, de profil, de dos, trois quart arrière ou trois quart avant, mais qui n'ont de sens que pour un spectateur regardant la représentation. De même pour la position, le placement du corps du Roi par sa figure dans l'espace représenté, premier plan, deuxième plan, fond, à gauche, à droite, au centre.

On trouvera à la page suivante une première typologie des postures et des gestes du Roi dans les quatorze tapisseries.

Là encore cette typologie reste tout à fait schématique, mais son intérêt est de nous conduire à moduler notre première hypothèse concernant le-lieu-du-Roi, le site-du-Roi, l'espace-pour-le-Roi, car elle nous découvre que si la figure du Roi est toujours représentée immobile ou quasi-immobile (dans un mouvement tendant au repos) dans l'ensemble 'politique' — ce qui confirme l'hypothèse —, en revanche, dans l'ensemble 'guerrier', elle est représentée deux fois seulement en mouvement et cinq fois immobile. Du même coup, les tapisseries de guerre devront être examinées comme des représentations de la figure royale en procès de spatialisation appropriative: l'acteur royal est animé d'une dynamique de 're-location' de l'espace ou d'une dynamique inverse de 'dé-spatialisation', de transformation de l'espace en lieu. Autrement dit, la question se posera de la relation de la figure du Roi immobile à ce que nous avons appelé le site stratégique royal, site de transformation de l'espace-pour-le-Roi en lieu-du-Roi, ou encore du lieu comme accident géographique en site stratégique.

En ce qui concerne les gestes du Roi dans les tapisseries de guerre, on relèvera, pour six d'entre elles, six gestes caractéristiques et seulement une où n'est représenté aucun geste: ce qui est la règle dans le sous-ensemble politique où l'on assiste à une raréfaction extrême des gestes du Monarque soit qu'ils ne soient pas représentés, soit lorsqu'ils le sont, ils sont si l'on peut dire 'transis' dans les codes du rituel ou de la cérémonie.¹⁴

5. Dans un troisième temps de l'analyse, gestes et postures du Roi (c'est-à-dire de sa figure représentée dans la tapisserie) seront mis en



11

11. La Réduction de Marsal



12. La Prise de Dôle

13. Le Siège de Douai

12



13

Tapisseries «guerre»		Tapisseries «politique»	
Postures	Gestes	Postures	Gestes
<i>Dunkerque</i>		<i>Sacre</i>	
à cheval face mouvement («galop») gauche droite zone gauche	déictique/jussif main droite regard vers le spectateur	à genoux vu de dos immobile centre	
<i>Marsal</i>		<i>Entrevue</i>	
à cheval profil gauche immobile centre droit	regard vers le vaincu	debout profil droit immobile centre gauche	main droite tendue regard vers le Roi d'Espagne
<i>Tourmay</i>		<i>Mariage</i>	
debout immobile profil gauche vu de dos troisième zone droite plan	geste déictique jussif bras gauche levé main doigts écartés regard?	debout profil gauche immobile centre droit	main droite tendue regard vers la Reine
<i>Douai</i>		<i>Fuentès</i>	
debout face immobile zone droite	main gauche hanche main droite canne regard vers la scène à gauche	debout profil droit immobile zone gauche	regard vers Fuentès
<i>Lille</i>		<i>Alliance suisse</i>	
à cheval face mouvement («pas») gauche droite	geste déictique/ jussif regard vers une figure (Turenne)	debout profil gauche immobile centre droit centre droite	main droite posée (Bible) serment regard vers le Suisse
<i>Bruges</i>		<i>Chigi</i>	
à cheval face mouvement (droite gauche) zone droite	geste déictique/ jussif regard vers le spectateur	assis trois-quarts face immobile zone droite	main gauche canne main droite billet regard vers Chigi
<i>Dôle</i>		<i>Gobelins</i>	
à cheval profil droit vu de dos immobile	main droite posée sur canne regard vers le garde française	debout face immobile zone gauche second plan	geste déictique main gauche main droite canne regard vers Colbert

relation avec les autres figures, les lieux et les espaces. On soulignera une importante précaution de méthode: la figure royale ne devra pas être décrite et analysée extraite et isolée des ensembles figuratif, local et spatial dans lesquels elle est *représentée*. Pour prendre un exemple sans doute décisif, le regard du Roi devra être étudié autant comme un geste 'd'aller vers...' (procès de spatialisation) que comme la 'définition' d'un 'voir' prenant connaissance d'un ordre local et se l'appropriant. Gestes, mouvements, regards non seulement prennent place dans le monde représenté par la tapisserie, mais encore ils ont une fonction implicite ou explicite souvent essentielle dans le procès même de la représentation — en particulier lorsqu'il est orienté hors de l'espace représenté vers l'espace de présentation où est situé le spectateur.¹⁵

C'est pourquoi et à ce stade de l'analyse, il est sans doute décisif d'introduire, à titre de présupposé théorique, le modèle théâtral et ses catégories afin de rendre compte de l'articulation entre l'espace représenté et le dispositif de présentation de la représentation. L'importation dans l'analyse de ce modèle est non seulement théoriquement et méthodologiquement utile. Elle est justifiée historiquement par la relation consubstantielle entre théâtralité, pouvoir politique et représentation au XVII^e siècle.¹⁶ L'ostension est au principe même du pouvoir politique dans la mesure où l'acte même de (re)-présenter construit l'identité du représenté, où l'ostension épideictique et la fonction spectaculaire sont de véritables maximes de l'action politique et où dans les textes mêmes, les relations entre les fréquentatifs et les réfléchis «voir, faire voir, se faire voir, se faire voir agir ou ayant agi» permettent de repérer les règles de modalisation des effets de pouvoir de la représentation.

Le modèle théâtral permet ainsi de produire quelques catégories de description et d'analyse particulièrement efficaces de la représentation du pouvoir d'état et de la figure du Monarque: ainsi la distinction entre un lieu théâtral et un espace théâtral du pouvoir d'état, entre la scène et les hors-scènes qui ne sont pas hors du lieu théâtral: coulisses, cintres, salle, rampe et rideau; ainsi la détermination de la fonction et de la valeur d'un 'décor - contexte' ou encore, la duplication des dispositifs scéniques sous la forme de 'praticables' conduisant à l'installation d'une deuxième scène.

D'où la distinction pour l'analyse de la posturalité et de la gestualité de la figure du Roi entre un dispositif scénique qui construit l'espace représenté et qui permet l'appropriation de cet espace par les 'acteurs' sur cette scène, d'une part, et d'autre part, le dispositif scénographique qui construit l'espace de représentation et son appropriation par le Monarque spectateur de soi dans l'histoire, dispositif qui exhibe l'opération par laquelle le 'scénique' est inscrit dans le grand théâtre du pouvoir.

Ainsi pourrait être étudié un appareil spécifique d'énonciation-réception à partir d'une nouvelle typologie plus fine et plus complexe, à la fois diachronique et synchronique, pour le sous-ensemble des tapisseries 'politiques'. Elle relèverait la valeur matricielle d'une tapisserie simultanément initiale (de la série) et originaire (pour les significations qui y sont attachées): celle du *Sacre* où la posture et la gestualité de la figure royale sont des hapax. Cette typologie découvrirait ensuite le développement

d'un dispositif scénique dans lequel l'ordre local représenté est configuré comme l'ostension soit de la régulation d'une opposition conflictuelle (*Audience du Comte Fuentès, Audience du Nonce Chigi*), soit de la position d'une connexion contractuelle (*L'Entrevue des deux Rois, Le Mariage, Le renouvellement de l'Alliance suisse*). Comme nous l'avons déjà indiqué, c'est un ensemble architectural monumental d'encadrement-décor qui construit, de façon cohérente et chaque fois spécifique, le dispositif scénique d'ensemble. De ce point de vue, la conclusion tout à fait remarquable de ce sous-ensemble serait *La Visite aux Gobelins*.

Dans les tapisseries 'guerrières', on notera la constitution d'un dispositif scénique dans lequel les procès de spatialisation se manifestent essentiellement par l'appropriation de l'espace par un mouvement, un geste ou un ensemble de gestes.

Ces mouvements (gestes à partir d'une posture) seront articulés à ou investis dans la figure du Roi comme *leur corps d'origine*, figure placée dans son lieu, parfaitement défini dans l'espace représenté comme site stratégique royal à partir duquel les mouvements s'effectuent; ainsi dans *L'Entrée à Dunkerque, La Prise de Lille, ou Le Canal de Bruges*.

Ou bien ces mouvements (gestes et posture) seront articulés à ou investis dans la figure du Roi comme *corps final ou terminal*, figuré dans un lieu que ces mouvements *vers lui* spécifient comme lieu royal, ainsi dans *La Réduction de Marsal ou La Prise de Dôle*.

Resteraient deux tapisseries singulières où se manifeste une pure et simple confrontation entre espace et lieu, l'espace de l'extériorité violente et le lieu du Roi comme lieu menacé par cette extériorité. Il s'agit de deux représentations de siège, ceux de *Tournai* et de *Douai*, les deux seules tapisseries 'guerrières' — notons-le — où le Roi est représenté à pied.

Le dispositif scénographique, de son côté, construit l'espace de la représentation: il règle, module et modalise la relation entre la tapisserie et celui qui la regarde, et d'abord son spectateur privilégié le Roi spectateur du Roi, spectateur de la représentation du pouvoir d'Etat. Sur ce plan, il conviendra d'accorder une attention toute particulière aux indices et marques qui retracent ce procès de construction et les différents pôles de la structure d'énonciation-représentation entre lesquels il s'effectue: la figure du Roi (*L'Entrée à Dunkerque* ou *Le Canal de Bruges*) ou des figures relais de la figure royale, par exemple Monsieur, frère du Roi (*L'Entrevue des deux Rois, Le Mariage* etc.), Mazarin (*Le Sacre*), ou d'autres figures...ou encore le couplage postural ou gestuel de certaines figures qui entrent dans ou sortent de la scène, par les coulisses, la rampe, voire les cintres; ou encore les figures de cadre, voire de cadrage, qui 'représentent' sur les bords du tableau ou dans les fonds la fonction de spectacularité avec parfois une très forte individualisation 'passionnelle', ainsi le paysan à droite dans *L'Entrée à Dunkerque* ou dans *L'Audience Fuentès*, le courtisan aux lunettes.¹⁷ L'étude de ces gestes et postures des figures de l'énonciation-réception permet ainsi de préciser les modalités de la narration 'iconique' (par opposition au récit ou à la diégèse iconiques) ou de réception-contemplation.¹⁸



14

14. Le Siège de Tournai.

15. La figure du Roi: entrée à Dunkerque



15

16. La figure du Roi: canal de Bruges



16

6. Une quatrième et dernière étape de cette recherche a trait aux procédures d'identification du corps-du-Roi dans sa figure représentée. Elle vise à produire, à 'pro-traire' le procès d'identification du sujet de pouvoir dans l'acte même de 'se présenter' dont nous avons évoqué l'importance théorique et historique pour la reconnaissance du fonctionnement même du dispositif de représentation. Il ne saurait être question sur ce point de recourir au critère ontologique et substantiel de la ressemblance au modèle dont les apories concrètes ont été souvent remarquées sur le plan théorique et qui, en renvoyant à la dimension mimétique transitive de la représentation — représenter quelqu'un — concerne les procédures de duplication et de substitution du représentant au représenté et postule, pour l'autoriser, la conformité du présent à l'absent, conformité qui est précisément la question posée. Le problème que nous soulevons est celui d'une identification de l'acteur royal par la présentation de sa figure dans la tapisserie qui le représente en action. Cette identification s'effectuera par les gestes et les postures qui lui sont, dans des circonstances déterminées, exclusivement réservés dans les dispositifs scéniques et scénographiques, par les lieux que cette figure occupera dans ces dispositifs, par les procès de spatialisation dont elle est l'origine ou la fin dans l'espace représenté comme dans l'espace de présentation.

Ces trois procédures qui, d'ailleurs, se déterminent et se précisent mutuellement, donnent lieu à une typologie complexe qui conditionne celles que nous avons précédemment établies, ainsi que leurs 'effets de sens' sociopolitiques. En ce qui concerne le geste et la posture, on notera deux grandes articulations de la représentation du Roi: soit en présentation frontale centrale au premier plan de l'espace représenté, avec le geste de montrer et d'ordonner, soit en présentation de profil (gauche ou droit) debout ou à cheval avec le même geste. Ces deux principes de présentation qui permettent l'identification de l'actant politique et historique à l'acteur-Roi sont sujets à des variations fines qui modulent et modalisent l'identification du Monarque, voire l'aspectualisent différemment. La présentation frontale manifeste l'épiphanie de la toute-puissance de la substance monarchique dans un acte historique qui la concrétise dans le temps, alors que la présentation de profil sera, dans cet acte même, l'ostension de la volonté de pouvoir. Ainsi dans le sous-ensemble guerrier et de ce point de vue, *L'Entrée à Dunkerque* ou *Le Canal de Bruges* s'oppose à *La Réduction de Marsal* ou à *La Prise de Dôle*. Une variation remarquable que présentent les deux premières tapisseries citées consistera à présenter la figure royale de face, mais avec le regard dirigé vers le spectateur. Elle manifeste en effet une scission dont les effets de sens sont à notre avis décisifs pour la représentation de l'histoire du Roi, entre représentation et représenté, entre dispositif scénographique et dispositif scénique. Cette variation souligne en effet l'ambivalence du geste de montrer et d'ordonner qui anime la figure royale: celle-ci montre au spectateur l'objectif à atteindre tout en ordonnant aux figures qui l'entourent de l'atteindre. Tout en affectant le dispositif de représentation scindé en l'occurrence selon ses deux dimensions transitive — représenter quelque chose, l'événement historique — et réflexive — se présenter comme acteur d'histoire identifié, représentant l'événement historique (comme l'atteinte de l'objectif mili-



17



19

17. La figure du paysan: l'entrée à Dunkerque



18



20

19. La figure du Roi: la réduction de Marsal

18. Figures des courtisans: l'audience du Comte Fuentès

20. La figure du Roi: la prise de Dôle



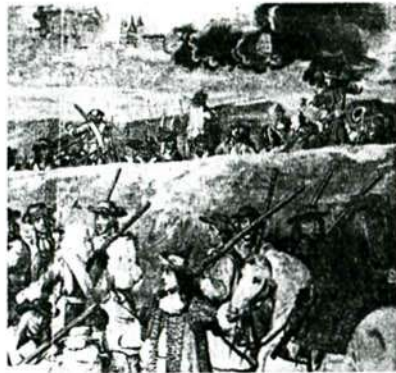
21



22



23



24

21. Figure de soldat: la prise de Dôle

22. La figure du Roi: siège de Douai

23. Les figures d'artistes et d'artisans: visite aux Gobelins

24. La figure du Roi: siège de Tournai

taire), la variation en question permet d'étendre la volonté du Prince de l'acte où elle se manifeste dans l'événement historique représenté qui est le sujet de la scène, à la représentation elle-même et à sa réception future, voire hors temps historique, par le spectateur qui la contemple, en bref de constituer la volonté royale historiquement déterminée en pouvoir monarchique absolu et le 'volitif' en 'cognitif'.

L'actant politique historique est également identifié en acteur-Roi agent de l'Histoire par son placement dans l'espace représenté, dans le lieu-du-Roi dans l'espace de la scène. Ici s'opposent l'espace géo-politique et le site stratégique de la scène de 'guerre' d'une part, au lieu architecturé dans son décor et comme cadre de la scène 'politique' d'autre part. La figure du Roi est la plupart du temps, identifiable par voisinage spatial et distance sociale, son placement, sa localisation dépendant d'un système hiérarchisé et valorisé de lieux dont la reconnaissance permet la construction d'une syntaxe d'identification par placement et position dans l'espace. Plus généralement, la question de la posture du Roi se trouve ici posée de façon complexe: une posture ou attitude du Prince est d'abord la position de son corps — corps physique et corps de dignité — dans l'espace représenté avant d'être une manière d'être ou un état représenté du corps (debout, assis, à genoux, marchant, à cheval, à pied etc.) ne serait-ce que par le lien qui existe entre les deux: le lieu-du-Roi est incorporé dans le corps-du-Roi et ses postures ou encore le corps-du-Roi et ses postures sont projetés dans l'espace pour y définir le lieu-du-Roi.

«Dis-moi où tu es, je te dirai qui tu es»: ce principe définirait la construction de l'identité du Monarque dans l'espace de présentation de la représentation de son histoire; plus précisément: «Montre-moi où tu es, fais voir où est ta figure, je dirai ton nom.» La présentation de la figure du Roi au plan iconique fait dire le Monarque; elle fait nommer son nom. Le lieu-du-Roi, l'interaction d'un corps figuré et de l'espace où il prend place est ainsi le principe régulateur moins du dispositif de la représentation lui-même que de la disposition des figures de l'histoire dans la représentation. Une analyse de *L'Entrevue des deux Rois* ou du *Renouvellement de l'Alliance suisse* le montrerait à l'évidence. Là encore une variation remarquable consistera à construire pour la figure du Roi une deuxième scène par rotation à 90° de la scène de la représentation elle-même, c'est-à-dire du dispositif de la scénographie royale. *L'Entrevue avec le Comte Fuentès* ou celle avec *le Nonce Chigi* (en opposition par exemple à *L'Entrevue des deux Rois* ou au *Mariage*) montrent comment le lieu-du-Roi est construit comme le lieu de mise en représentation du corps du Roi dans le dispositif scénique par duplication et rotation de la scénographie royale, c'est-à-dire de la mise en scène de l'événement historique.

Nous ne reviendrons pas sur la présentation de la figure du Roi comme vecteur du procès de spatialisation dans l'espace de la scène, représenté comme espace géo-politique. Le lieu-du-Roi, comme nous l'avons noté, est soit le lieu origine du vecteur où gestes et posture le définissent comme site stratégique (*Entrée à Dunkerque*, *Prise de Lille*, *Canal de Bruges*), soit le lieu terminal ou final du vecteur (*Réduction de Marsal* ou *Prise de Dôle*). Dans les deux cas, la figure royale dans son lieu n'est jamais en mouvement entre origine et terme. C'est pourquoi elle ne sera jamais au centre de l'espace



25. Les figures des deux Rois: l'entrevue des deux Rois

25



26

26. Les chevaux: siège de Tournai



27. Figures de courtisans: l'audience du Comte Fuentès

27

représenté, mais à droite ou à gauche. Le lieu du Roi serait presque toujours — les infractions à cette règle seront d'autant plus intéressantes par leurs effets de sens — représenté comme point de vue topographique. Je veux dire par là qu'il permettra à Le Brun ou à Van Der Meulen de donner à voir la vue topographique de la ville dont le Roi va s'emparer.¹⁹ Le geste du « regard du Roi » sera dès lors à la fois point de vue topographique et coup d'œil stratégique. Une comparaison avec certains ouvrages de géographie militaire contemporains montrerait cet effet de sens dont est porteuse la relation iconique de l'événement historique comme parcours par l'acte royal de l'espace géo-politique représenté.²⁰ Enfin cette position au « point de vue topographique » a une relation étroite avec le geste de commandement de la figure équestre du Roi qui est la projection d'un tracé futur du vecteur de spatialisation cependant que la présentation frontale de la figure royale (avec le geste du regard vers le spectateur) en fait aussi, comme nous l'avons noté, un geste déictique (pour le spectateur), voire un geste épideictique ostentatoire qui constitue l'espace en lieu-du-Roi et construit ainsi l'identité de celui qui y est représenté.

7. Compte tenu des modèles de description que nous avons utilisés dans cette recherche ainsi que des diverses catégories d'analyse que nous avons construites, on remarquera que la dernière tapisserie de la série considérée, *La Visite aux Gobelins* constitue, comme la première, *Le Sacre*, mais de façon bien différente, une sorte d'hapax qui poserait le problème de la fonction de l'art dans l'espace à la fois artistique et politique de la représentation du pouvoir d'état. Où se passe l'événement représenté? Quel est son lieu? Quel est son espace? Une analyse minutieuse montrerait que Le Brun construit cette représentation en conjuguant au dispositif scénique d'une entrée royale la référence iconographique au triomphe impérial antique. Toutefois, en l'occurrence, la figure royale fait son entrée non dans une des bonnes villes de son Royaume, mais dans le lieu privilégié du Royaume de la représentation artistique du pouvoir, la Manufacture des Gobelins. Les œuvres d'art qui sont déposées aux pieds du Maître ne constituent point le butin conquis sur l'ennemi mais n'ont d'autre fin que de manifester le triomphe véritablement impérial du Monarque dans les arts et la culture. *La Visite aux Gobelins* tout en étant la mise en abyme de l'ensemble des *Tapisseries de l'histoire du Roy* affirmerait ainsi la transsubstantiation esthétique représentationnelle du Prince en Monarque sous les espèces symboliques de l'art, transsubstantiation qui mettrait un comble à celle que *Le Sacre* avait fait apparaître au début de la série et par laquelle le corps physique individuel du Prince était devenu le corps théologico-politique de Majesté du Roi. Cette tapisserie n'était-elle pas la seule tapisserie où la figure du Roi présentée de dos, à genoux, au centre et au fond de l'espace représenté n'était identifiable que par son placement au sein de l'espace scénique, dans le lieu qui lui était, et à lui seul, réservé? La figure du Prince était là en train de devenir son portrait. De cette métamorphose théologico-politique, les figures de Mazarin et du Duc de Bournonville à droite et à gauche avertissaient le spectateur en le positionnant dans l'espace de présentation-réception au lieu qui lui était dévolu par leurs regards. Dans *La Visite aux Gobelins*, par delà la guerre et la politique

dont les deux sous-ensembles ont représenté l'Histoire, le portrait du Roi revient en scène dans l'espace de l'art de représentation qui a permis de le 'pour-traire' comme agent de l'Histoire, une histoire que sa représentation a présentée comme l'occasion de la manifestation de ses perfections.

¹ Cf. D. Meyer, *L'histoire du Roy*, Paris 1980.

² Cf. L. Marin, *Le Portrait du Roi*, Paris 1981.

³ L. Marin, *La Parole mangée et autres essais théologico-politiques*, Paris 1986.

⁴ *Le Journal de la Santé du Roi Louis XIV*, édit. Le Roy, Société des Sciences morales de Seine et Oise, 1862.

⁵ D. Meyer, *op. cit.*, pp. 10-11.

⁶ La première série en haute lisse à fils d'or est exécutée de 1665 à 1680. La troisième ici étudiée, à basse lisse, est commencée dès 1670 et entièrement tissée dans l'atelier de Jean Muzin. Cf. D. Meyer, *op. cit.*, p. 132.

⁷ Cf. R. Bacou, *Catalogue de l'exposition Le Brun à Versailles*, Paris 1963.

⁸ Sur les problèmes posés par le décor architectural dans la représentation de l'histoire en peinture, cf. notre étude *Du cadre au décor*, dans «Rivista di Estetica», 12, 1982, pp. 16-35.

⁹ Sur la distinction entre espace et lieu, cf. M. de Certeau, *L'invention du quotidien, 1/ Arts de faire*, Paris 1980, pp. 208-227. Voir également, L. Marin, *Utopiques: jeux d'espaces*, Paris 1973, pp. 257-290.

¹⁰ M. de Certeau, *op. cit.*, pp. 208-209.

¹¹ Cf. P. Fabbri, *Considérations sur la proxémique*, dans «Langages», 10, 1968, pp. 65-75.

¹² Cf. L. Marin, *The Gesture of Looking in Classical History Painting*, dans «History and Anthropology», 1, 1984, pp. 175-191.

¹³ Sur les rituels d'imposition de tels codes sur le corps du Roi, voir en particulier J. de Pange, *Le Roi Très Chrétien*, Paris 1949, p. 153 et sq.

¹⁴ Cf. J.M. Apostolidès, *Le Roi-Machine, Spectacle et politique au temps de Louis XIV*; G. Sabatier, *Versailles, un imaginaire politique*, dans *Culture et idéologie de l'Etat moderne*, Ecole française de Rome, 1986; *id.*, *Le corps du Roi*, dans «Revue d'Histoire moderne et contemporaine», 1, 1983, pp. 163-179.

¹⁵ «Les corps dans la peinture ne sont jamais isolés, ne sont jamais identifiables tout à fait comme les corps réels dans l'espace ou comme les mots dans une phrase», écrit G. Didi-Hubermann, *Une ravissante blancheur*, dans *Un siècle de recherches freudiennes*, Paris 1986, p. 81. D'où l'introduction de la notion de figurabilité relationnelle.

¹⁶ Cf. L. Marin, *Théâtralité et politique: sur trois textes de Corneille*, dans *La France et l'Italie au temps de Mazarin*, Grenoble 1986, pp. 399-409; J.M. Apostolidès, *Le Prince sacrifié, théâtre et politique au temps de Louis XIV*, 1985; C. Jouhaud, *Le Duc et l'Archevêque: action politique, représentations et pouvoir au temps de Richelieu*, dans «Annales ESC», 5, 1986, pp. 1017-1039.

¹⁷ Voir à ce sujet notre étude *L'Audience du Comte Fuentès (1662) ou la mise en scène du pouvoir d'Etat*, dans *L'Art du Théâtre*, Théâtre National de Chaillot.

¹⁸ Lorsqu'aucune figure anthropomorphe ne prend en charge l'énonciation-réception, il n'est sans doute pas sans intérêt d'examiner la fonction de certaines figures zoomorphes, en particulier le rôle joué par les chevaux et notamment le cheval du Roi et son 'regard' vers le spectateur. On se souviendra à ce sujet des recherches de Le Brun sur l'expression.

¹⁹ Sur les dessins de Van der Meulen, peintre ordinaire de l'Histoire du Roy, cf. D. Meyer, *op. cit.*, pp. 128-129.

²⁰ Cf. notamment l'ouvrage de Sébastien de Beaulieu et ses illustrations, *Les Glorieuses conquêtes de Louis le Grand, où sont représentées les cartes, profils, plans de villes, avec leurs attaques, combats, batailles, etc...* paru en volume après sa mort en 1674 et qui contient une soixantaine de sièges et de batailles entre 1642 et 1698 ou antérieurement la *Vie triomphante de Louis le Juste*, de Berry. Voir l'étude de R. Siestrunk, *La carte militaire*, dans *Cartes et Figures de la Terre*, Paris 1980, pp. 363-374 ou notre étude *Les Voies de la carte*, *ivi*, pp. 47-54.