

Séance publique du 5 octobre 2020

Hercule à Montpellier

Béatrice BAKHOUCHE

Académie des Sciences et Lettres de Montpellier

MOTS-CLÉS

Arc de Triomphe, Auguste, Hercule, Louis XIV, Peyrou

RÉSUMÉ

Il s'agit d'étudier les représentations d'Hercule sur deux médaillons visibles sur l'Arc de Triomphe de Montpellier. L'historique du projet ainsi que l'utilisation du même motif mythologique que celui qui figure sur la porte Saint-Martin, légèrement antérieure à la porte du Peyrou, plaident en faveur d'un programme concerté de valorisation des actions militaires de Louis XIV téléguidé de Paris.

Or le mythe d'Hercule a servi de modèle, au début de notre ère, au premier empereur romain, Auguste, et sera également repris par d'autres empereurs après lui. On se propose de montrer que, par-delà un mythe connu de tous, la propagande royale donne à voir un roi surpuissant et que la figure mythologique, l'image que veut renvoyer de lui l'empereur Auguste ainsi que la glorification des conquêtes de Louis XIV font surgir, entre les trois personnages – un mythique et deux historiques –, trois points communs.

Nota : cette séance n'a pu se tenir en présentiel, à cause des mesures de confinement dues à la pandémie Covid-19, elle a été diffusée en vidéo et enregistrée par Claude Balny. On peut la visionner sur le site : https://www.ac-sciences-lettres-montpellier.fr/academie/ressources/4557_video_conf_ligneYoutube

Parler d'Hercule à Montpellier revient à étudier les figures représentées sur différentes faces de l'Arc de Triomphe ou porte du Peyrou qui marque l'entrée du centre historique, l'Écusson. Quand on observe l'arc de la rue Foch, on voit s'encadrer, sous la voûte et dans le prolongement de la rue, la statue équestre de Louis XIV (ainsi que le château d'eau qui est postérieur à l'époque qui nous occupe)¹. La construction architecturale qui assure un *continuum* entre l'axe de la rue, l'arc et la statue peut suggérer un programme défini *a priori*.

En réalité, ce n'est pas tout à fait exact.

¹ Je tiens à remercier vivement Mme Fabienne Tuset (Conservation des monuments historiques) et Mme Hélène Guérin (École d'architecture) pour les documents qu'elles m'ont transmis ; M. Pierre-Joan Bernard (archives municipales) pour les renseignements et le plan médiéval de la ville, ainsi que mon confrère Dominique Triaire pour m'avoir fait connaître le livre d'Eugène Thomas (voir n. 3).

1. L'Arc de Triomphe

La construction de l'Arc de Triomphe se situe entre les deux vignettes suivantes, l'une du Moyen Âge (figure 1) et l'autre du XIX^e siècle (figure 2).

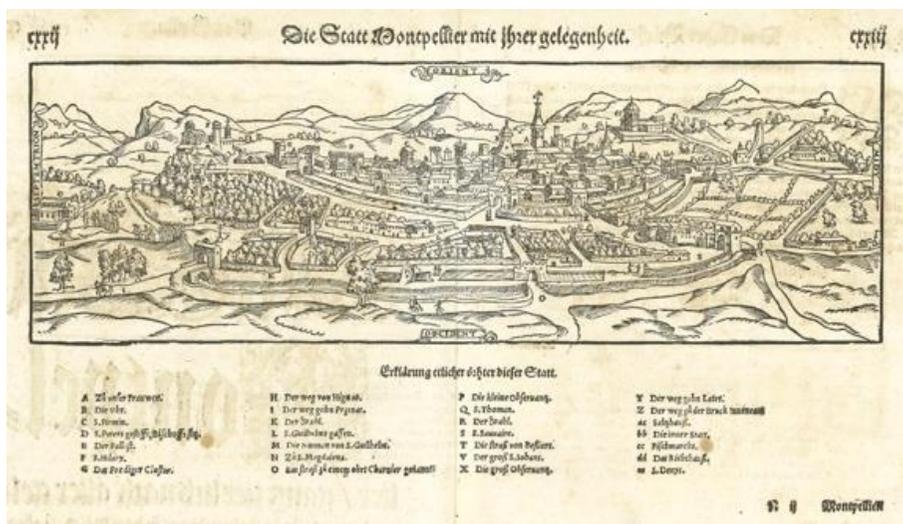


Figure 1 : Plan Munster

La porte du Peyrou antérieure à l'Arc de Triomphe est visible sur le plan Munster de la ville médiévale. C'est la tour située entre le Palais (E) et les tours de la cathédrale Saint-Pierre (D) selon la légende en allemand de la gravure originale. Dans les documents médiévaux, on mentionne une porte vieille et une porte neuve du Peyrou, l'une donnant sur le Peyrou, l'autre sur la rue du Faubourg-Saint-Jaumes.

Quant à l'autre document iconographique (figure 2), il s'agit d'une magnifique aquarelle, signée de Meinard de Clapiers, et qui sert de prétexte à la représentation d'un déploiement d'uniformes et de toilettes². C'est un document exceptionnel à la fois par sa qualité artistique et par son intérêt historique.



Figure 2 : Vieux Montpellier²

On est en 1815 et il s'agit de l'entrée du duc d'Angoulême (fils du futur Charles X) à Montpellier par la porte du Peyrou. Par rapport à cette reproduction, aujourd'hui la porte même a disparu ainsi que le demi-cercle au-dessus de son cadre ; l'inscription du haut se trouve aujourd'hui côté Peyrou ; sur les rectangles en marbre au-dessous des médaillons il semble qu'il y ait eu des inscriptions. La double structure sur le devant a disparu : il s'agissait de fontaines, comme le précisait Eugène Thomas dans son *Montpellier, tableau historique*³.

² Reproduction dans Mireille Lacave, *Illustration du vieux Montpellier*, 1977, pl. 59.

³ *Montpellier – Tableau historique et descriptif pour servir de guide à l'étranger dans cette ville et dans ses environs*, Montpellier, F. Seguin, p. 132. <https://books.google.fr/books?id=JNBLAAAAYAAJ&printsec=frontcover#v=onepage&q&f=false>

Si l'on distingue bien le château d'eau dans le lointain, en revanche, on ne voit pas de statue équestre. La statue originelle avait été en effet supprimée à la Révolution ; et elle ne paraît pas avoir été encore remplacée, bien que la taille deux fois plus petite de la seconde version ait pu la rendre beaucoup moins visible.

1.1. Un programme architectural en trois temps

En effet, le monument qui nous intéresse a été érigé en 1691 par Augustin-Charles d'Aviler, architecte de la province du Languedoc, sur des dessins effectués par François II d'Orbay. C'est la troisième étape d'un processus qui commence en 1685, quand le roi Louis XIV lui-même a désigné Montpellier et non Toulouse (qui la voulait aussi) pour recevoir une statue équestre à son effigie. Cette statue devait prendre place au cœur de l'esplanade du Peyrou où l'actuelle statue du roi n'est pas le monument original : c'est en réalité une copie érigée en 1838 durant la monarchie de Juillet ; elle est deux fois plus petite que la statue originelle qui ne devait être installée que 33 ans plus tard – en 1718 soit trois ans après la mort de Louis XIV –, et ce après un transport en bateau de 6 mois.

C'est vraisemblablement pour y recevoir la statue que la promenade du Peyrou a été aménagée en place Royale à partir de 1689.

On le voit, le programme s'est construit en fonction de la décision royale et du lieu d'implantation – prévu dès le départ – de la future statue.

1.2. L'Arc de Triomphe de Montpellier

Bref, la construction de la porte du Peyrou constitue la troisième étape d'un programme architectural conçu en l'honneur de Louis XIV. Construction indispensable pour désenclaver la promenade qui se trouvait *de facto* hors les murs.

Comme l'écrivait Jacques Peyron en 1979, « À la fin du XVII^e siècle, les intendants royaux décidèrent de la doter (la ville) d'une place royale et d'un Arc de Triomphe comme on le faisait pour toutes les capitales provinciales. Or, ils choisirent une implantation originale, hors ville, au Puy-Arquinel que nous appelons de nos jours le Peyrou [...]. Cette place royale participe d'une conception très originale car, au lieu de fournir un cadre scénographique bâti, donc artificiel, pour la statue, elle utilise le grandiose panorama des Cévennes et du Pic Saint- Loup vers le nord, les étangs et la mer au Sud »⁴.

C'est un projet réalisé par des Montpelliérains mais téléguidé depuis Paris, conçu et voulu par le souverain.

Comment se présente ce monument ? Construit de 1691 à 1692 sur l'un des points les plus hauts de la ville, à une altitude de 52 mètres, la porte donnait accès au Puy-d'Arquinel, lieu « pierreux », d'où son nom de Peyrou en occitan. Avant sa construction, un pont-levis permettait de franchir un fossé qui délimitait les remparts de la « commune-clôture ». Il est remplacé par un pont de 28 mètres de large. Bien que plus petit que la porte Saint- Martin de Paris qui a vraisemblablement servi de modèle – nous y reviendrons –, le monument montpelliérain de style néo-classique mesure tout de même 15 mètres de haut et 18 mètres de large. Son portique a une ouverture de 4, 70 mètres de large et de 7 mètres de haut. L'ensemble a été construit avec des pierres de la région, provenant des carrières de Pignan, de Saint-Jean-de-Védas, de Saint-Geniès et de Vendargues.

⁴ J. Peyron, « Montpellier médiéval : urbanisme et architecture », *Annales du Midi* 91, n° 143, 1979, p. 255-272 [260].

Sa situation en hauteur et sa taille (par rapport aux constructions environnantes obligatoirement moins hautes) symbolisent la place occupée par Louis XIV : il est en effet au-dessus de ses sujets, ce qu'illustre sa devise *Nec pluribus impar* dont le sens n'est pas univoque mais que l'on peut aussi entendre comme « au-dessus de tous » .

Car le roi est effectivement présent sur l'arc par différents symboles :

- c'est d'abord, la frise séparant l'arche de l'attique qui est ornée de beaux soleils, un astre qui éclaire le monde comme Louis XIV voulait le faire sur l'Europe.
- la frise se divise, à la manière antique, en compartiments sur lesquels sont également sculptées les initiales royales, deux L entrelacés en alternance avec les attributs guerriers. Ces attributs se retrouvent également sur les rectangles qui surmontent les médaillons, dans une insistance qui d'emblée propose du roi sa face guerrière.

Juste au-dessous de la frise, au centre de l'arc, se détache le blason du roi – d'azur aux trois fleurs de lys d'or –, autour duquel on reconnaît le grand cordon de l'ordre du Saint-Esprit et qui est surmonté de la couronne royale.

C'est la face visible sur la photo ci-dessus – face au Peyrou – qui nous intéresse. L'organisation est cependant identique des deux côtés.

Disons brièvement que, face à la ville, dans les rectangles du haut, les cuirasses et tuniques sont associées, d'un côté, à des colonnes détruites et aux clés d'une ville, avec, en surplomb, un casque marqué d'une croix. Et, de l'autre côté, la même construction de cuirasse ou tunique sans corps est complétée par des boucliers, signalant sans doute la fin – victorieuse – des combats. Au-dessous de ces rectangles, deux médaillons, réalisés par le Montpelliérain Philippe Bertrand, rappellent les grandes victoires du règne et sont surmontés de trophées militaires.

L'un donne à voir une femme levant le bras gauche et s'avancant victorieusement au milieu des ruines, foulant aux pieds un cadavre, avec, à sa droite une femme agenouillée. La scène rappelle un épisode tragique et très douloureux tant sur le plan local que national : il s'agit de la révocation de l'Édit de Nantes par Louis XIV. Il se veut ici un rappel à destination spéciale des Languedociens : la femme du milieu symbolise la Foi catholique, qui foule au pied un vieillard couché au sol allégorisant l'Hérésie et qui tient un masque de comédie. La Foi porte haut un calice (aujourd'hui disparu) qu'une femme vénère à genoux.

De l'autre côté, c'est encore une femme qui occupe la partie centrale, dans une allure victorieuse une fois de plus, entourée de deux personnages dont une femme à demi-nue, au premier plan, tenant la main d'un personnage barbu vu de trois quarts. Le monstre marin en bas du médaillon est là pour suggérer la présence de l'élément marin. Il s'agit ici de l'allégorie de la France sous les traits d'une femme richement vêtue, en train d'ordonner par un geste du bras à l'Océan (un vieillard appuyé sur un objet sous lequel s'échappent des coquillages, des perles et une branche de corail) de rejoindre la belle Méditerranée symbolisée par une jeune nymphe nue et alanguie sur un triton.

Le motif des clés d'un côté et de l'élément marin de l'autre unit les rectangles supérieurs aux médaillons placés au-dessous d'eux.

Passons à la face ouest, face à l'esplanade du Peyrou : les médaillons de nouveau sont consacrés aux faits d'armes de Louis XIV en Europe. L'un (figure 3) nous présente une femme assise sur un trône, la tête laurée, symbole de la Victoire, et tenant le soleil dans sa main gauche. Elle prend les clés tendues par une femme. Ses pieds reposent sur la gueule d'un lion mort.

Cette scène allégorique symbolise la France, le bras gauche posé sur l'emblème de Louis XIV – un soleil – et prenant les clés des villes conquises par le roi. L'inscription, en bas du médaillon, se lit : *Sub oculis hostium Belgii arcibus expugnatis*, « Après la victoire sur les forteresses de Belgique, sous les yeux des ennemis » , qui réfère à des

victoires en Belgique. Pour certains, ce serait une allusion à la prise de Namur en 1692. C'est possible mais peu vraisemblable, la victoire datant de la même année que la construction de l'Arc de Triomphe.



Figure 3 : Femme à la peau de lion (droite)



Figure 4 : La figure d'Hercule (gauche)

Le médaillon de gauche (figure 4), lui, représente un homme nu et couronné par la Victoire, et qui, en nouvel Hercule, a terrassé un lion et un soldat vaincu : il symbolise Louis XIV vainqueur de nations conjurées contre lui. La légende, sous les pieds du héros, précise en effet : *Fusis terra marique coniuratis gentibus*, « Après avoir mis en déroute sur terre et sur mer les peuples conjurés », ce que certains ont interprété comme une allusion à la victoire française sur l'Angleterre et l'Autriche. L'aigle foudroyé, en effet, représente l'Empire, ce que d'aucuns appelaient la « Maison d'Autriche ». Quant au lion, il est fort possible qu'il regarde vers la conquête des Pays-Bas espagnols, dont la principauté centrale du Brabant avait le lion pour emblème⁵... mais pas seulement, car la figure herculéenne du personnage au centre du médaillon se reconnaît aux attributs traditionnels du personnage mythologique : la massue ici sous la main droite, et la peau du lion qui s'enroule autour de son corps. Ces deux éléments réfèrent incontestablement au premier des douze travaux d'Hercule et à sa victoire sur le lion de Némée. La nudité de l'homme était un choix de la statuaire antique pour représenter les dieux ou personnages divins, nous y reviendrons.

Comme sur l'autre face, les médaillons sont reliés aux rectangles du dessus dans la mesure où à droite, dans la partie du haut, on retrouve les clés des villes conquises. Il se peut également qu'à gauche, la cuirasse et la tunique représentent l'habit de guerrier dont le vainqueur se serait dépouillé pour accéder à une stature divine.

Les médaillons, par leur disposition, – c'est également vrai pour ceux de l'autre face de la porte – offrent donc une lecture à la fois horizontale et verticale, donnant une grande cohésion à chacune des faces de la porte. Ils sont en effet reliés horizontalement, entre eux, ici par le motif de la dépouille du lion ; et chacun, verticalement avec le rectangle du dessus où se retrouvent la répétition de motifs – comme celui des clés – déjà présents sur les médaillons.

Avant d'en venir au cœur de mon propos, il convient de s'arrêter sur l'inscription visible sur l'attique du monument : LUDOVICO MAGNO LXXII ANNOS REGNANTE DISSOCIATIS REPRESSIS CONCILIATIS GENTIBUS QUATUOR DECENNALI BELLO CONOJURATIS PAX TERRA MARIQUE PARTA 1715.

Ce qui se traduit, tout le monde l'a déjà compris, par : « C'est au terme des 72 années du règne de Louis le Grand que la paix a été obtenue (en 1715) sur terre et sur mer après qu'a été défaite, réprimée et gagnée à sa loi, dans une guerre de quarante années, une coalition de peuples » .

⁵ Je remercie mon confrère J. -M. Carbasse de m'avoir signalé le sens de ces deux symboles.

Quelle est donc cette guerre de 40 ans ? D'aucuns ont pensé qu'il s'agissait de la victoire sur l'Espagne en particulier, direction que désignerait le bras droit de Louis XIV sur son cheval : comme la statue regarde vers la ville, son bras est tendu vers le sud. C'est possible, mais l'évocation, sur l'inscription, de 40 années de combats paraît renvoyer à l'ensemble de la carrière militaire du roi.

Ainsi la fin – heureuse pour les armées de Louis XIV – des guerres (dont la nature est précisée sous certains médaillons) est convoquée par la figure mythologique d'Hercule. Ce n'est pas le seul monument de l'époque de Louis XIV où cette figure apparaît. On la voit aussi dans les écoinçons de la porte Saint-Martin dont l'Arc de Triomphe de Montpellier serait une petite sœur.

1.3. L'Arc de Triomphe et la porte Saint-Martin

La porte Saint-Martin est antérieure de quelques années à la porte du Peyrou : elle a été construite en effet en 1674 par Pierre Bullet. Le monument actuel, quatrième du nom, est un l'Arc de Triomphe de 18 mètres de haut, construit en pierre calcaire ; l'attique est en marbre. Dans un décor de bossages vermiculés, les sculptures sont l'œuvre de Martin Desjardins et de Gaspard Marsy (face à la ville, comme le montre la gravure), d'Étienne Le Hongre et de Pierre Legros (face au faubourg Saint-Denis).

Les écoinçons sont occupés par quatre allégories en bas-reliefs d'une facture plus fine que sur les médaillons de l'arc montpelliérain : au nord, *La Prise du Limbourg en 1675*, par Pierre I^{er} Legros, est symbolisée par une femme assise près d'un lion couché ; *La Défaite des Allemands*, par Gaspard Marsy, montre Louis XIV en Mars, portant l'écu de la France et repoussant l'aigle germanique pour protéger une femme et un vieillard.

Sur cette face, l'inscription, sous forme de dédicace ici : LUDOVICO MAGNO QUOD LIMBURGO CAPTO IMPOTENTES HOSTIUM MINAS UBIQUE REPRESSIT. PRAEF. ET AEDIL. P. C. C. ANN. R. S. H. MDCLXXV, se traduit ainsi : « à Louis le Grand de ce qu'après la prise de Limbourg, il a partout repoussé les vaines menaces des ennemis. Le préfet des marchands et l'échevin de Paris en 1675 » .



Figure 5 : Prise de Besançon



Figure 6 : Rupture de la Triple Alliance

Sur la face sud, à droite, on peut contempler *La Prise de Besançon* (figure 5), par Martin van den Bogaert qui montre la Renommée ailée tenant une trompette de sa main droite. Le roi est assis devant un arbre et reçoit les clefs d'une ville des mains d'une femme agenouillée. L'habillement du souverain n'est pas celui d'un chef de guerre mais plutôt comme celui des héros antiques : à demi-nu, ses épaules sont recouvertes d'une voile et sa taille est ceinte d'une tunique.

À gauche, *La Rupture de la Triple Alliance* (figure 6), par Étienne le Hongre, présente Louis XIV, perruque sur la tête, en Hercule à demi nu, tenant sa massue de sa

main droite et la peau du lion enroulée sur son bras gauche, tandis qu'il foule aux pieds un ennemi. Une femme ailée – la Victoire ? – lui pose une couronne sur la tête.

Sur cette face, la dédicace évoque incontestablement les victoires de Louis XIV à l'Est et au Sud : LUDOVICO MAGNO VESONTIONE SEQUANISQUE BIS CAPTIS ET FRACTIS GERMANORUM HISPANORUM BATAVORUMQUE EXERCITIBUS. PRAEF. ET AEDIL. P. C. C. ANN. R. S. H. MDCLXXIV : « À Louis le Grand, après la double prise de Besançon et de la région des Séquanes et après sa victoire sur les armées des Germains, des Espagnols et des Bataves. Le préfet des marchands et l'échevin de Paris en 1674 » .

Il se peut que l'énumération des peuples ennemis, plus explicite que sur le monument montpelliérain, évoque les mêmes ennemis que ceux « coalisés » comme il est dit sur l'inscription de la Porte du Peyrou. Dans les deux écoinçons qui entourent l'arche, on retrouve donc, exprimés beaucoup plus clairement et finement, les éléments des deux médaillons de l'Arc de Triomphe de Montpellier. Les roi est mythifié sous la figure d'Hercule et les personnages féminins représentent des allégories à la mode antique.

La conjonction de ces deux références à Hercule sur les deux portes, loin d'être un hasard, révèle sans doute la volonté délibérée du souverain de chanter sur le mode antique ses victoires militaires. Mais, pourquoi avoir choisi, sur ces deux monuments, la figure d'Hercule ? Quel sens lui donner ? Le mythe est chaque fois convoqué pour célébrer un roi capable de vaincre des peuples coalisés, un surhomme qui est seul à pouvoir remporter des victoires dignes des héros de la mythologie.

2. La légende d'Hercule

2.1. Les 12 travaux d'Hercule et leurs significations

Hercule est le héros le plus populaire et le plus célèbre de toute la mythologie classique. Les légendes où il figure constituent un cycle entier, en perpétuelle évolution depuis l'époque préhellénique jusqu'à la fin de l'Antiquité.

Le nom grec Héraklès – Hercule – n'est pas celui que le héros portait à la naissance : c'est un nom mystique qui lui fut imposé par Apollon, soit directement, soit par l'intermédiaire de la Pythie, au moment où il devint le serviteur de Junon, soumis aux travaux qu'elle lui imposait (indirectement). À l'origine, le fils d'Amphitryon et d'Alcmène s'appelait Alcide (= fils d'Alcée, nom de son grand-père paternel).

Mais en réalité, le véritable père d'Hercule est Jupiter, qui avait profité de l'absence d'Amphitryon, parti en expédition, pour tromper Alcmène en prenant la forme et l'aspect de son mari et, au cours d'une longue nuit, prolongée sur son ordre, engendrer le héros (au sens étymologique du terme en grec, 'demi-dieu').

La jalouse Junon décide donc d'exercer sa vengeance sur le nouveau-né. C'est elle encore qui est à l'origine des 12 travaux, 12 tâches toutes réputées impossibles mais que le héros réussit à accomplir et dont voici la liste :

- | | |
|---------------------------------|--------------------------------------|
| 1. Le lion de Némée | 7. Le taureau de Crète |
| 2. L'Hydre de Lerne | 8. Les juments de Diomède |
| 3. Le sanglier d'Érymanthe | 9. La ceinture de la reine Hippolyte |
| 4. La biche de Cérynie | 10. Les bœufs de Géryon |
| 5. Les oiseaux du lac Stymphale | 11. Le Chien Cerbère |
| 6. Les écuries du roi Augias | 12. Les Pommes d'Or des Hespérides |

Il n'est pas question de développer chacun de ces travaux. Celui qui nous intéresse ici est le premier : le lion de Némée. C'est un monstre, frère du Sphinx de Thèbes, qui

ravageait le pays de Némée et en dévorait hommes et animaux. Ce lion habitait une caverne à deux issues et était invulnérable. Hercule commença à tirer contre lui à l'arc, mais en vain. Alors, le menaçant de sa massue, il le força à rentrer dans sa caverne, dont il boucha une issue. Il finit par le saisir dans ses bras et par l'étouffer. Quand le lion fut mort, Hercule l'écorcha et se revêtit de sa peau, la tête de l'animal lui servant de casque.

Les représentations du personnage sur les monuments étudiés le dotent de la massue et de la peau du lion, qui sont de véritables signatures de ce héros. En revanche, nous avons conservé un buste fameux du Palais des conservateurs à Rome dont la mise est conforme à la représentation conventionnelle du héros : c'est celui de l'empereur Commode⁶ à la fin du 2^e siècle de notre ère (figure 7) :



Figure 7 : Buste de l'empereur Commode



Figure 8 : Constellation d'Hercule

Commode s'est revêtu de la peau du lion de Némée dont la tête lui sert de casque ; il tient dans la main droite la massue et, dans la gauche, les pommes du jardin des Hespérides, liant, dans une même représentation, le premier et le dernier des douze travaux d'Hercule.

Le dernier des 12 travaux concerne les Pommes d'Or du jardin des Hespérides : cadeau de la Terre, Gaïa, lors du mariage d'Héra avec Zeus. Héra avait trouvé ces pommes si belles qu'elle les avait fait planter dans son jardin, auprès du mont Atlas. Ces pommes étaient gardées par un dragon immortel à cent têtes et trois Nymphes du soir, les Hespérides. Là encore diverses versions. Voici la plus simple : Hercule tua le dragon et s'empara des fruits d'or. De désespoir, les Hespérides furent transformées en arbres. Quand Hercule eut remis les pommes à Eurysthée (son donneur d'ordre), celui-ci ne sut qu'en faire et les rendit à Hercule qui les donna à Athéna. La déesse les rapporta dans le jardin des Hespérides, car la loi divine interdisait que ces fruits fussent ailleurs que dans le jardin des dieux.

Pour en revenir à l'image étonnante du buste de Commode, elle s'accorde parfaitement :

- avec l'idéologie contemporaine, notamment avec les monnaies : plusieurs émissions représentent en effet Commode accompagné de la légende « à l'Hercule Romain », et le prince lui-même tente d'imposer l'image de l'empereur-dieu, en se présentant en public avec la massue ou la dépouille du lion.

⁶ Son règne met un terme à l'ère des « cinq bons empereurs », de la dynastie des Antonins. Il est le fils de Marc Aurèle et de Faustine la Jeune, descendante de l'empereur Antonin le Pieux. Il est le seul empereur porphyrogénète de cette dynastie, c'est-à-dire né dans la pourpre impériale et non adopté. Il a vécu de 161 à 192 et a régné de 180 à 192 (mort assassiné).

- avec la figure stellaire (figure 8) depuis peu associée à l'image d'Hercule et qui était jusque-là anonyme sous le nom de l'« Agenouillé », les deux motifs, astral et mythique, étant associés déjà par Sénèque dans ses tragédies sur Hercule.

Le buste sculpté présente toutes les caractéristiques du catastérisme (= description de constellation) par la réunion dans une seule figure des premier et dernier travaux, si l'on se reporte à la description qu'en fait Hygin, bibliothécaire d'Auguste, dans son ouvrage sur *L'astronomie* :

« Selon Ératosthène », écrit-il, « c'est Hercule, placé au-dessus du Dragon, [...] et prêt pour le combat, tenant dans la main gauche une peau de lion, dans la droite une massue, en plein effort pour tuer le dragon, gardien des Hespérides ».

On le voit, cette partie du ciel devient un lieu d'affrontement entre divers personnages mythiques.

Un autre élément largement exploité dans la réception de cette figure mythologique, c'est sa mort. La mort terrible d'Hercule est en effet due à une tunique donnée par sa femme Déjanire qui la croyait magique et susceptible de lui rendre l'amour de son mari, mais qui en réalité était empoisonnée : quand le héros s'en revêt, le tissu lui colle au corps et il ne peut s'en débarrasser qu'en s'arrachant la peau. Ses atroces souffrances le conduisent à faire ériger son propre bûcher funèbre sur lequel il monte et auquel il fait mettre le feu. Pendant que le bûcher brûle, le héros disparaît, enlevé au ciel sur un nuage.

Le poète Ovide se fait l'écho de ce dénouement :

« Tout ce qu'avait pu dévaster la flamme, Vulcain (en tant que maître du feu) l'avait emporté, et la forme d'Hercule ne restait plus reconnaissable, il n'a plus rien qu'il tire du monde de sa mère (c'est-à-dire des mortels) et garde seule l'empreinte de Jupiter (c'est-à-dire son côté divin). [...] Le père tout-puissant au sein des nuées l'emporte et sur son quadrigue l'enlève parmi les astres radieux » (*M.* IX, 261-272).

Dépouillé de sa partie mortelle, il devient dieu et compte désormais parmi les immortels, ayant mérité cette gloire par ses « travaux » – au sens fort d'« exploits », sa valeur et surtout ses souffrances.

À l'époque hellénistique et romaine, cet enlèvement au ciel s'appelle une apo théose, qui est le sort réservé aux êtres d'exception et sera largement exploité dans la littérature dès la fin de la République et par les empereurs romains. S'agissant d'Hercule, son apo théose est une apo théose dite astrale (voir « les astres radieux » d'Ovide), dans la mesure où une constellation est dorénavant assignée à la représentation de ce nouveau dieu.

On a tendance à lire les « légendes » au premier degré, comme des histoires fabuleuses racontant les vicissitudes des « héros », dieux ou demi-dieux. Or il n'en est rien : le mythe a toujours une valeur, un sens profond, ou plutôt plusieurs. Chaque époque s'en saisit pour le charger d'une signification, le plus souvent politique. C'est le cas d'Auguste, le premier empereur de Rome.

2.2. Hercule et Auguste, le premier empereur romain

Qui était Auguste ? C'était le fils adoptif de César et il s'appelait originellement Octave ou Octavien. Tout jeune homme au moment de l'assassinat de César en 44 avant notre ère, il se pose en héritier du dictateur, au même titre que Marc Antoine, alors consul, et Lépide, lieutenant de César. Le jeune homme arrive à se débarrasser de ces hommes politiques puissants et de ces militaires aguerris, et se retrouve seul à la tête de Rome en 31 av. J.C., après la bataille d'Actium dont il sort vainqueur.

Il institue alors à Rome, sans modifier le moins du monde les institutions, un pouvoir personnel qui va durer jusqu'à sa mort en 14 de notre ère, soit pendant 45 ans. Il accomplit une révolution en douceur en instituant un pouvoir monarchique au sein d'un

peuple dont la mémoire collective était depuis fort longtemps marquée par la haine des rois. Octave-Auguste a vite compris l'importance des images comme outil de propagande : c'est le premier *princeps* (c'est le titre qu'il s'est fait attribuer), mais aussi le premier chef pour lequel on a des témoignages irremplaçables sur la façon dont il a consciemment et consciencieusement chevillé art et politique, sur la façon dont il a exploité une certaine vision du chef à travers des constructions, des édifices, des statues, sur fond de changement politique fondamental – et irréversible.

Or, la figure herculéenne n'est pas indifférente au premier *princeps*. Elle se trouve cryptée dans un passage des *Res gestae*, où Auguste (qui pèse tous ses mots puisque c'est, en quelque sorte, son testament politique) évoque ses succès militaires qui ont permis d'agrandir l'Empire, en particulier les conquêtes de l'Elbe jusqu'à Gadès :

« Les provinces de Gaule et d'Espagne », écrit-il, « ainsi que le secteur océanique de la Germanie, j'ai pacifié tout cela, de Gadès à l'estuaire de l'Elbe » (26, 2).

Gadès était associé aux fameuses colonnes d'Hercule qui auraient été implantées à cet endroit par l'ancêtre même d'Alexandre. Le mythe du conquérant macédonien est donc intrinsèquement lié à celui d'Hercule ; les deux figures se fondent ici pour faire du premier prince l'émule de ces êtres hors du commun, et la conjonction des deux images pose encore mieux le prince comme le parfait *cosmocrator*, maître du monde.

Ce tour de force tient sans doute à la lassitude du peuple accablé par trois guerres civiles en moins d'un siècle, mais tout autant à l'habileté du jeune homme qui sait utiliser – ou susciter – toutes les opportunités pour se poser comme un être d'exception, et les mythes sont à l'occasion fort utiles. En effet, même si la prédilection d'Auguste pour Apollon est indéniable, tout autant que la dimension solaire de ce dieu, la figure d'Hercule présente trois spécificités qui intéressent spécialement Auguste :

- c'est d'abord un demi-dieu,
- il remporte 12 victoires jugées impossibles sur des monstres indomptables et quasiment invincibles,
- il connaît, après la mort du corps, une apothéose astrale.

Mine de rien, Octave-Auguste se cale sur le destin du héros.

C'est ainsi que, pendant les jeux funèbres qu'il organisait quelques mois après l'assassinat de son père adoptif, apparaît dans le ciel de Rome un nouvel astre – sans doute une comète. Le jeune homme exploite immédiatement cette apparition (jugée généralement de mauvais augure) comme signe de l'apothéose de l'âme de son père adoptif ; après quoi, le sénat donnera (ou fera donner) au dictateur le titre de *diuus* « divin », ce qui lui confère le statut égal à celui de dieu, et à son fils par ricochet celui de demi-dieu. Octave va plus loin en se faisant attribuer un titre jamais donné jusque-là, celui d'*Augustus*. Au soir de sa vie, dans son testament politique que sont les *Res gestae*, il explique le sens qu'il donne à ce titre :

« Pendant mon sixième et mon septième consulats, après avoir éteint les guerres civiles, étant en possession du pouvoir absolu avec le consentement universel, je transférai la république de mon pouvoir dans la libre disposition du Sénat et du Peuple romain. Pour ce mérite, je fus appelé 'Auguste' par sénatus-consulte [...].

Depuis ce temps, je l'emportais sur tous en autorité, mais je n'avais pas plus de pouvoir que tous ceux qui ont été mes collègues dans toutes les magistratures » (RG 34, 1-3).

Curieux témoignage pour justifier « en passant » un titre exceptionnel qui mettait le prince à la fois au-dessus de tous et au même niveau que ses collègues. Ce titre a fait couler beaucoup d'encre, mais *de facto* il place le titulaire au-dessus des hommes, dans un entre-deux entre les dieux et les hommes, à l'égal d'un demi-dieu.

Le mythe d'Hercule n'est donc pas neutre : le héros, après ses exploits, se voit ouvrir les portes du ciel. C'est aussi ce qu'espèrent les empereurs. Ce lien privilégié

d'Auguste avec Hercule n'était sans doute pas ignoré des contemporains, puisque le poète Horace, par exemple, évoque l'apothéose astrale d'Auguste (après sa mort) en la comparant à celle d'Hercule :

« Par une pareille valeur Pollux, l'errant Hercule
Ont gravi jusqu'en haut les hauteurs enflammées,
Et couché parmi eux,

Auguste aux lèvres pourpres s'abreuve de nectar » (*O.* III, 3, 9-12).

L'utilisation subtile du mythe d'Hercule suffit à exprimer l'écrasante tâche qui repose sur les épaules du prince, semblable dès lors à celles du héros aux douze travaux. Mais la surdétermination astrale sert surtout de vecteur à l'immortalité astrale qui attend aussi le prince. Il initie ainsi à Rome une nouvelle théologie du pouvoir, certes déjà théorisée par Cicéron dans le songe de Scipion, mais qui fera long feu... jusqu'à Napoléon (au moins).

3. Hercule et Louis XIV

Louis XIV ne connaissait sans doute pas les *Res gestae* d'Auguste, qui ont été transmises en grec et en latin – sous forme d'inscriptions monumentales qui se sont multipliées sur l'ensemble du territoire romain après la mort du prince. En revanche, il connaissait bien le poète Ovide et ses *Métamorphoses*, si l'on se fie à la place que ce poète occupe dans les livres destinés à l'usage du dauphin. Au XVII^e siècle, le texte du poète était, avec beaucoup d'autres, édité « à l'usage du sérénissime dauphin » (*ad usum serenissimi delphini*) par Daniel Crespin (Crispinus) et accompagné de tout un appareil de notes⁷.

L'identification du roi au Soleil et l'origine du palais même du palais de Versailles entrent en résonance avec ces vers du livre II des *Métamorphoses* où il est question du palais devant lequel se présente Phébus (= le Soleil) :

« [...] Les flots azurés ont leurs dieux : Triton, la conque en main, Protée le changeant, Égéon qui presse entre ses bras les dos des baleines [...] La terre est couverte de villes avec leurs habitants, de forêts et de bêtes féroces, de fleuves [...]. Au-dessus s'élève l'image rayonnante des cieux ; six constellations à droite, six à gauche.

[...] Enveloppé d'un manteau de pourpre, Phébus était assis sur un trône étincelant du feu des émeraudes.

Il était entouré des Jours, des Mois, des Années, des Siècles et des Heures, séparées par des intervalles égaux. On voyait, debout à ses côtés, le jeune Printemps couronné de fleurs nouvelles, l'Été nu, tenant les gerbes à la main, l'Automne, encore tout souillé des raisins qu'il a foulés et le glacial Hiver aux cheveux blanchis et hérissés »⁸.

Un certain nombre d'éléments sont là qui se retrouvent dans le château et dans le parc du roi-Soleil : les eaux, dont Ovide souligne avec insistance la présence, et qui sont une des gloires de Versailles, les monstres qu'accueillent certains bassins et la représentation du temps, dont les divisions sont générées par le parcours quotidien et annuel du Soleil autour de la Terre (dans la perspective géocentrique de l'Antiquité). «

⁷ Voir C. Volpillac-Augier (dir.), *La collection 'Ad usum delphini'I, L'Antiquité au miroir du Grand Siècle*, Grenoble, Ellug, 2000 ; M. Furno (dir.), *La collection 'Ad usum delphini'II*, Grenoble, Ellug, 2005.

⁸ *M.* II, 15-18 et 24-30 ; trad. A Videau.

On peut poser comme hypothèse », conclut Jean-Pierre Néraudeau, « que la décoration du parterre d'eau et, peut-être, de l'ensemble du parc, est une mise en œuvre de l'*ekphrasis* d'Ovide »⁹.

D'ailleurs Louis XIV n'innove pas en exploitant les mythes pour signifier sa grandeur : depuis plus d'un siècle, les demeures royales traduisaient sur le mode mythologique la puissance du souverain. Dans ces programmes décoratifs Ovide intervenait mais sans que son texte fût suivi à la lettre. « À Versailles, pour exprimer l'idéologie solaire, si antique, si mystérieusement liée à des spéculations ésotériques », comme le note encore J.-P. Néraudeau, « il est apparu comme le meilleur interprète »¹⁰ :

« Dès les débuts de son règne, Louis XIV, qui cherchait précisément à s'assimiler aux dieux du paganisme, se laissa représenter sous une apparence divine. Tout jeune, il fut peint en Jupiter, vainqueur de la Fronde, mais c'est évidemment Apollon qui lui prêta le plus souvent ses attributs solaires ou poétiques » (J.-P. Néraudeau, *ibid.* p. 93).

Le XVII^e siècle connaissait l'œuvre d'un auteur tardif (fin IV^e-début V^e s.), Macrobe, qui avait commenté le songe de Scipion de Cicéron et avait par ailleurs théorisé une théologie solaire, qui ramenait tous les dieux à l'image apollinienne. Il faut dire que, depuis le III^e siècle, était apparue dans l'Empire romain une divinité solaire, sous le nom de *Sol inuictus* (Soleil invincible), qui reprenait des éléments de la mythologie apollinienne mais aussi du culte de Mithra, et connaissait une grande popularité dans l'armée. L'empereur Aurélien (270-275) fait de cette nouvelle divinité le protecteur de l'Empire romain, en plaçant la fête officielle en l'honneur de ce nouveau dieu ou *dies natalis Solis inuicti* le 25 décembre, qui était, à cette époque, le jour du solstice d'hiver. Bref, la place faite au Soleil dans les écrits de Macrobe s'intègre et se justifie dans un cadre politico-religieux qui remonte à Aurélien. Cet hénothéisme solaire n'efface pas pour autant la spécificité de certaines figures mythologiques.

C'est encore cet auteur – Macrobe – qui justifie la place donnée dans la propagande monarchique à Hercule, et, beaucoup plus tard, Louis XIV exploitera le mythe et, comme ses prédécesseurs, sera souvent rapproché de ce héros civilisateur. Dès sa naissance, les prophéties de ses exploits développent ce rapprochement :

« Les monstres se verront abattus sous les lois
Et sous le coup fatal d'un Hercule gaulois.
On aura vu tomber un grand nombre de bêtes,
Cerbère à triple gueule, et l'hydre à mille têtes,
Le lion qu'envoya l'infidèle croissant,
Le corps de la Chimère en dragon finissant,
Les taureaux pieds-d'airain qui gardaient la Colchide ;
Tous auront été vus défaits par notre Alcide »¹¹.

Dans les années 1680, les fleurs de ces promesses sont devenues des fruits ; dès lors se multiplient les éloges et les apothéoses. Certes d'autres héros, d'autres demi-dieux mythologiques auraient pu être choisis. Mais la philosophie antique s'était déjà beaucoup intéressée à la figure d'Hercule. L'idéologie impériale – on l'a vu avec discrétion avec Auguste – l'a accaparée, en le considérant comme l'image de la divinisation du prince : c'est le cas de Caligula, Néron, Domitien, Trajan et surtout Commode (on l'a vu) qui se sont présentés comme des avatars d'Hercule. Macrobe, encore lui, écrit dans les *Saturnales* (I, 20, 6) : « Mais Hercule non plus n'est pas étranger

⁹ *L'Olympe du roi-Soleil : mythologie et idéologie royale au Grand siècle*, Paris, Les Belles Lettres, 1986, p. 327.

¹⁰ *Ibid.*, p. 328.

¹¹ *Imitation et amplification de l'églogue faite en latin par le Père Campanelle (Tommaso Campanella) sur la naissance de Monseigneur le Dauphin* (futur Louis XIV).

à la nature du soleil, car Hercule est le pouvoir du soleil qui donne au genre humain la force qui l'élève à la ressemblance divine »¹².

Ce passage fonde une idéologie que reprendra Louis XIV : le Roi-Soleil peut être aussi Hercule, pour la simple raison qu'il est Soleil ; ainsi se rencontreraient le logos cosmique et son interprète en une seule et même personne, celle du roi.

Cette théologie du pouvoir, qui associe le roi à Hercule, est précocement, bien antérieure aux années 1670, comme certains ont pu le dire. Du reste un opéra « Ercole amante » (« Hercule amoureux ») avait été commandé à Cavalli par Mazarin dès 1662 pour célébrer les noces de Louis XIV et de l'infante d'Espagne, Marie-Thérèse, qui devait sceller la paix des Pyrénées signée en 1659¹³.

Cette figure mythologique est encore plusieurs fois représentée dans les jardins de Versailles : ainsi de la statue de Nicolas Coustou, intitulée « Hercule Commode »¹⁴ en une boucle qui ramène au prince de la fin du II^e siècle

Rendu officiel en 1682, le choix précisément de Versailles comme résidence pérenne du souverain, de la cour et du gouvernement s'est accompagné d'une vaste campagne de peuplement sculpté des jardins, notamment en œuvres antiques, réputées telles ou encore copiées de l'antique. Le rappel de la grandeur passée était un véritable enjeu de pouvoir : pour Louis XIV comme pour les souverains de son temps, l'antique était susceptible d'exprimer la richesse et la puissance, et aussi de soutenir une légitimité politique qui s'ancrait alors dans la civilisation gréco-romaine.

Bref, en lointain héritier d'Auguste, Louis XIV incarne à son tour les trois spécificités propres à la figure d'Hercule :

- son statut ontologique particulier : non seulement sa devise – *nec pluribus impar* – dont il a été question plus haut le plaçait au-dessus de l'humanité moyenne, mais le sacre aussi faisait du roi une sorte d'intermédiaire entre Dieu et ses sujets, « un intermédiaire direct, de droit divin, c'est-à-dire en dehors de la hiérarchie ecclésiastique »¹⁵.
- ses « travaux », générateurs de paix et de culture. Il s'agit des guerres que le roi de France a menées pendant toute la durée de son règne, pendant 40 ans comme il est dit sur le fronton de l'Arc de Triomphe de Montpellier : essentiellement, la guerre de Hollande (1672-1678), la guerre contre la ligue d'Augsbourg (1688- 1697), la guerre de succession d'Espagne (1702-1713)¹⁶. Et c'est ce qui est célébré sur les arcs de triomphe qui se multiplient à la fin de la vie du roi.
- Quant à son devenir après la mort, il n'est plus question, à l'aube du XVIII^e siècle, d'évoquer une quelconque apothéose. Pour autant, la conclusion de l'éloge funèbre du roi, personnellement adressé par le nonce au pape Clément XI, mérite d'être citée : « Toutes qualités dignes de former le parfait modèle d'un grand roi et, si l'on y ajoute sa constance dans la vraie religion, dans la confession dans laquelle il est mort, à peine moins suffisantes que je ne l'ai dit à nous donner l'idée d'un roi saint. Du moins, ces qualités le feront-elles vivre les siècles à venir dans l'histoire, où l'on aura de la peine à trouver son égal. Ces dons feront que son nom *in benedictione erit* auprès de tous les hommes de bien »¹⁷.

¹² J. -P. Néraudau, *L'Olympe du Roi-Soleil...*, p. 67-69.

¹³ Voir J. -P. Néraudau, *L'Olympe du Roi-Soleil...*, p. 147-154.

¹⁴ Voir le lien : https://art.rmngp.fr/fr/library/artworks/nicolas-coustou_hercule-commode_sculpture-technique_marbre.

¹⁵ A. Maral, « Le roi et Dieu », dans J.-Chr. Petitfils (dir.), *Le siècle de Louis XIV*, Perrin, « Tempus », 2017, p. 277-292 [278-279].

¹⁶ Voir J.-Ph. Cérat, « Le roi et la guerre », dans *Le siècle de Louis XIV*, p. 375-393.

¹⁷ A. Maral, « Le roi et Dieu », p. 291.

Dans ces quelques phrases, l'idée de sainteté et de perpétuité du souvenir donnent au roi défunt un statut différent de, supérieur à celui du *vulgum pecus*. La perpétuité du souvenir est d'ailleurs une forme d'immortalité, celle qu'Ovide déjà revendiquait pour lui-même à la clôture des *Métamorphoses*, et qui faisait du poète l'égal du prince :

« [...] mon nom ne périra jamais. Dans tous les lieux ouverts par la victoire à la puissance romaine, mes vers seront lus ; et, si les pressentiments des poètes ne sont pas trompeurs, je vivrai par la gloire dans toute la durée des siècles » (*M.* XV, 875-879).

Les artistes, de leur côté, continuent cependant à célébrer l'apothéose du roi défunt. D'une façon particulièrement significative, dans les représentations du roi quasi nu tel un dieu, on a déjà une annonce d'une future apothéose en lien avec son statut suprahumain. Ainsi du vase de la paix¹⁸ : c'est un vase en marbre réalisé en 1684 par Jean-Baptiste Tuby : situé sur la terrasse du château de Versailles, face au vase de la guerre, réalisé par Antoine Coysevox. En écho avec les inscriptions des arcs de triomphe, il célèbre les traités qui assurent la paix entre la France, l'Espagne et la Hollande, par les traités d'Aix-la-Chapelle et de Nimègue. Placé sur la terrasse du parterre d'eau à l'aplomb du salon de la Paix, le Vase de la Paix prolonge dans les jardins l'iconographie mise en œuvre à l'intérieur du château. Le relief qui orne la panse du vase représente Louis XIV vêtu à l'antique, entouré d'Hercule et de l'allégorie de la Victoire.

Cela confirme la lecture faite du choix d'Hercule sur les arcs de triomphe comme héros pacificateur.

Bref, à travers le mythe d'Hercule sur l'Arc de Triomphe de Montpellier et ailleurs, se dessine un *continuum* de l'Antiquité à l'ère classique.

Comme Auguste bien avant lui... et d'autres après lui, le « roi Soleil » attache une grande importance à l'art comme expression d'une politique, de sa politique et de sa grandeur. Les monuments ont toujours été l'expression des structures sociales et politiques de leur époque. Les aspects du pouvoir s'y reflètent plus ou moins et les puissants du jour ont cherché à y imprimer la marque de leur grandeur. De toutes les formes d'expression, le monument politique est l'une de celles qui sert le mieux l'action politique, notamment la propagande : les divers régimes, aussi bien les démocraties que les dictatures, se sont efforcés d'ériger les œuvres consacrées à l'exaltation des mérites de leur système politique, à la commémoration des grands événements de leur temps et à la louange de leurs dirigeants.

Dans ce cadre politique, la figure mythologique d'Hercule se décline dans un jeu de miroir : l'Hercule ré-investi par Auguste sera transformé par Louis XIV. Car, que célèbrent les recours au mythe sur les médaillons des arcs de triomphe ou portes triomphales de Montpellier comme de Paris ? Ils chantent une conquête totale – à Montpellier, à l'intérieur et à l'extérieur – d'autant plus admirable qu'elle a été plus dure !

En creux, se profile la figure d'un roi pacificateur qui mérite – comme la figure mythologique relayée par celle de l'empereur romain ou du roi de France – une apothéose céleste. Cette idée était en effet encore présente dans la mentalité de l'époque de Louis XIV et, quelques décennies plus tard, Napoléon lui-même fera ériger l'Arc de Triomphe du Carrousel pour célébrer son apothéose¹⁹.

¹⁸ Voir le lien : https://art.rmnq.fr/fr/library/artworks/jean-baptiste-tuby_la-terrasse-cote-jardins-moulage-du-vase-de-la-paix-evocation-de-la-paix-de-nimegue-en-1678_marbre.

¹⁹ Voir *Napoléon et l'Arc de Triomphe du Carrousel*, Paris, Gauthier, 1831.