LES ROIS DE REPRÉSENTATION IMAGE ET POUVOIR (XVI^e-XVII^e SIÈCLE)

« L'histoire politique connaît aujourd'hui un retour de faveur auprès des historiens non sans avoir renouvelé profondément ses objectifs et ses champs d'observation. Cette nouvelle histoire ne peut plus ignorer l'immense domaine de " l'imaginaire " [...] fait, peut-être surtout, des mythes, des rêves, de l'imagerie et des symboles »¹.

Que « l'imaginaire » — représentations mentales et imagerie correspondante — soit une dimension constitutive du politique n'est plus aujourd'hui à démontrer. Et l'étude de la production et du fonctionnement des imaginaires monarchiques ouvre à l'historien de l'État moderne le dernier en date de ses « territoires ». Il aura fallu du temps, et la « découverte » fera sourire certains. L'ouvrage de F. Yates sur *le Symbolisme impérial au XVI^e siècle* a dû attendre 1989 pour être traduit en français. Paru en 1975, sa préface nous révèle que les matériaux en avaient été rassemblés avant 1950 et, pour certains, « dans les années 30 »². Voici plus d'un demi-siècle, en effet, que s'est ouverte l'ère des grandes études iconologiques. Mais les auteurs en étaient anglo-saxons, italiens ou allemands, et « historiens de l'art ». Les historiens français, qui venaient d'inventer la « pesée globale » et brassaient largement la pâte démographique, économique et sociale, ces réalités trop longtemps occultées par l'événementiel, n'avaient que faire de l'imaginaire. Et le parti pris idéaliste des historiens de l'art français³ ne facilitait pas le contact. Depuis, on sait que les historiens sont passés « de la cave au grenier » et

1. Anne-Marie LECOQ, *François I^{er} imaginaire, symbolisme et politique à l'aube de la Renaissance française*, Paris, Macula, 1987, p. 16.

2. Frances A. YATES, *Astrée, le symbolisme impérial au XVI^e siècle*, 1975, Paris, Belin, 1989, p. 7.

3. Maurice BROCK, « Histoire de l'art moderne », in *L'Histoire en France*, Paris, La découverte, 1990, p. 84-89.

l'imaginaire a acquis le statut de réalité⁴. En 1984, le C.N.R.S. lança une Action thématique programmée (A.T.P.) consacrée à l'exploration de la *genèse de l'état moderne*. Désirant « favoriser une nouvelle pratique de l'histoire du politique », Jean-Philippe Genet écrivait dans son rapport préliminaire :

« Parmi les points stratégiquement importants et mal éclaircis figure le problème idéologique et culturel. Comment et pourquoi l'État moderne est-il accepté ? Le dialogue fondateur entre le prince et les sujets, et les différents canaux (assemblées, propagande, élaboration des mythes, etc.) par lesquels il passe, est évidemment ici au premier plan. »

L'A.T.P. se fixait les objectifs méthodologiques de l'histoire anthropologique (approche pluridisciplinaire, comparative et sur le long terme) et parmi les thèmes retenus figuraient les pratiques culturelles induites ou concomitantes de la genèse de l'État moderne, dont les systèmes de représentation, programmes iconographiques et actions de propagande. Parmi les huit tables rondes internationales tenues fin 1984 pour ouvrir le débat sur les grandes orientations, celle de Rome traita de *Culture et idéologie dans la genèse de l'État moderne*⁵, et sur les dix-neuf rapports présentés lors du colloque conclusif en septembre 1988, trois traitaient du problème des images⁶. L'A.T.P. se prolonge aujourd'hui au niveau européen, la Fondation européenne de la science ayant inscrit en 1989, à titre de programme additionnel, *the Origins of the Modern State in Europe, 13th-18th Century*. Parmi les sept thèmes retenus figure « Iconography, Propaganda and Legitimation »⁷.

Le problème de l'imagerie d'État est à présent correctement posé et abordé dans toute son ampleur. L'identifiant comme processus d'énon-

4. La prise de conscience des historiens relativement à l'importance des phénomènes de représentation doit beaucoup aux non-historiens : politologues, sociologues, sémioticiens, philosophes... On citera simplement ici Louis MARIN, *Le Portrait du roi*, Paris, Minuit, 1981.

5. *Culture et idéologie dans la genèse de l'État moderne*. Actes de la table ronde organisée par le Centre national de la recherche scientifique et l'École française de Rome, Rome, École française de Rome, 1985.

6. Michel PASTOUREAU, « Images du pouvoir et pouvoir des princes » ; Françoise BOUDON, Monique CHATENET, Anne-Marie LECOQ, « La mise en scène de la personne royale en France au xvi^e siècle : premières conclusions » ; Gérard SABATIER, « Rappresentare il principe, figurare l'état. Les programmes iconographiques d'État en France et en Italie du xv^e au xvi^e siècle », in *l'État moderne : genèse. Bilans et perspectives*. Actes du colloque tenu au C.N.R.S., Paris, 19-20 sept. 1988, Paris, Centre national de la recherche scientifique, 1990, p. 227-258.

7. Responsable : prof. Alan Ellenius, Uppsala ; membres : prof. Sergio Bertelli, Florence ; Peter Burke, Cambridge ; Fernando Checa Cremades, Madrid ; Juliusz A. Chroscicki, Varsovie ; Gunnar Danbolt, Bergen ; Thomas Froschl, Vienne ; Kurt Johannesson, Uppsala ; José Manuel Nieto Soria, Madrid ; Friedrich Polleross, Vienne ; Rudolf Preimesberger, Berlin ; Gérard Sabatier, Grenoble ; R. W. Scheller, Amsterdam ; Matthias Winner, bibl. Hetziana, Rome.

ciation et de médiatisation, nous parlerons d'institution iconique du prince, comme il y a une institution juridique, fisco-financière, administrative, militaire, etc. Par institution, on entendra le procès d'institutionnalisation par la représentation — ici l'imagerie — faisant preuve de capacité et manifestant une efficacité propre. Au-delà des énoncés identitaires bien repérés à présent, du moins pour certaines époques ou aires géo-politiques, on posera les questions ayant trait au processus en tant que tel. Il faut auparavant définir le champ de représentation pris en compte. L'image princière peut être immédiatement celle fournie par l'exhibition du propre corps du prince. Ainsi lors des grandes cérémonies fondatrices du sacre⁸ ou des funérailles⁹, lors des entrées¹⁰, ou des voyages des souverains¹¹. Épiphanies éblouissantes, entourées de tout un appareil de force (20 000 personnes : la cour, une partie de l'appareil d'État, de l'armée, une nuée de domestiques et de marchands, dans le cortège de Charles IX), de richesse et d'étrangeté (le mobilier, l'orfèvrerie, les tapisseries, la ménagerie...), les cités traversées métamorphosées en lieux de rêve par les architectures éphémères, les tableaux vivants, les joutes, les feux d'artifice. Et le peuple, qui croit assister au cortège des Rois mages, et crie « Noël, Noël ». Exhibitions privées réservées à la cour lors des fêtes dynastiques ou des triomphes guerriers : tournois et carrousels, ballets, spectacles allégoriques...¹². À moins qu'on ne choisisse,

8. Richard A. JACKSON, *Vivat Rex! Histoire des sacres et couronnements en France, 1364-1825*, Paris, Ophrys, 1984. *Le Sacre des rois. Actes du colloque international d'histoire sur les sacres et couronnements royaux*, Reims, 1975, Paris, Les Belles Lettres, 1985. Ralph E. GIESEY, « Modèles de pouvoir dans les rites royaux en France », *Annales. E.S.C.*, mai-juin 1986, p. 579-599. Marina VALENSISE, « Le sacre du roi : stratégie symbolique et doctrine politique de la monarchie française », *ibid.*, p. 543-577. Cristiano GROTANELLI, « Unzione del re, miracoli regali », in *Gli occhi di Alessandro*, Florence, Ponte alle grazie, 1990, p. 47-76. Sergio BERTELLI, *Il Corpo del re*, Florence, Ponte alle grazie, 1990.

Expositions : *Le Sacre*, Paris, Archives nationales, 1987 ; *Regalia. Les instruments du sacre des rois de France. Les « honneurs de Charlemagne »*, Paris, Le Louvre, 1987-1988 ; *Le Trésor de Saint-Denis*, Paris, Le Louvre, 1991.

9. Ralph E. GIESEY, *Le Roi ne meurt jamais. Les obsèques royales dans la France de la Renaissance*, 1960, Paris, Flammarion, 1987. *Cérémonial et puissance souveraine, France, xiv^e-xvii^e siècle*, Paris, Armand Colin (« Cahiers des Annales », n° 41), 1987. Alain BOUREAU, *Le Simple corps du roi*, Paris, Éd. de Paris, 1988. Javier VARELA, *La Muerte del rey*, Madrid, Turner, 1989.

10. *Les Fêtes de la Renaissance*, dir. Jean JACQUOT, 3 t., Paris, Centre national de la recherche scientifique, 1956, 1960, 1976. Bernard GUENÉE et Françoise LEHOUEX, *Les Entrées royales françaises de 1328 à 1515*, Paris, Presses universitaires de France, 1968. Lawrence M. BRYANT, *The King and the City in the Parisian Royal Entry Ceremony, Politics, Ritual and Art in the Renaissance*, Genève, Droz, 1986.

11. Jean BOUTIER, Alain DEWERPE, Daniel NORDMAN, *Un Tour de France royal. Le voyage de Charles IX (1564-1566)*, Paris, Aubier, 1984.

12. Sara MAMONE, *Paris et Florence. Deux capitales du spectacle pour une reine : Marie de Médicis*, Paris, Seuil, 1990. Margaret M. MAC GOWAN, *L'Art du ballet de cour en France (1581-1643)*, Paris, Centre national de la recherche scientifique, 1963. Marie-Françoise CHRISTOUT, *Le Ballet de cour de Louis XIV (1643-1672)*, Paris, Picard, 1967. Marie-Christine

comme en Espagne, le procédé inverse du roi caché, muré dans ses palais et invisible à ses sujets, icône royale qui bannit le luxe des apparences, ritualise ses gestes au point d'apparaître aux courtisans et aux ambassadeurs comme un automate, une méta-personne, une idée du roi dans un corps totalement maîtrisé¹³. Le paradigme monarchique se réalisa à Versailles, où Louis XIV ajouta l'étiquette espagnole à l'éclat italien et français, et opéra ainsi la synthèse magistrale des conduites royales. Le procédé, cependant, n'avait qu'un effet limité : l'ostentation du corps du prince n'impressionnait que ceux qui le voyaient. Limitation spatiale (les témoins) et temporelle (les contemporains). Construire l'image impliquait le recours aux images.

À partir de la Renaissance se mit en place une double imagerie monarchique. L'une traditionnelle, chrétienne, et l'autre nouvelle, héroïque, antiquisante et laïque. Double processus bien mis à jour, à propos de François I^{er} jeune, par A.-M. Lecoq¹⁴. On oublie trop souvent que l'imagerie chrétienne perdura tant que vécurent les monarchies autoritaires, avec, puis postérieurement à l'imagerie héroïque. En France, elle est notable sous les règnes de Henri III dans les dessins de procession¹⁵, de Louis XIII et Louis XIV dans les tableaux de Philippe de Champaigne exprimant la dévotion royale pour la Vierge ou saint Louis ; elle connaît une éclipse sous Louis XV mais resurgit, vivace avec Louis XVI, au moment de sa mort notamment¹⁶, et se maintient au XIX^e siècle, quel que soit le régime monarchique. La thèse providentialiste, accompagnée de son imagerie, persiste dans les manuels d'histoire scolaire jusqu'à la III^e République. Ces deux imageries, chrétienne et héroïque, ont-elles été aussi abondantes, aussi opératoires ? Le parallèle demanderait une vaste enquête, en France et en Europe. On s'en tiendra ici à l'institution du prince par l'iconographie profane, caractéristique des temps modernes, et, croyons-nous, responsable plus que l'iconographie chrétienne des formulations absolutistes et d'une façon générale, des avancées théoriques

MOINE, *Les Fêtes à la cour du Roi-Soleil*, Paris, F. Sorlot-P. Lanore, 1984. Sabine du CREST, *Des fêtes à Versailles. Les divertissements de Louis XIV*, Paris, Klincksieck, 1990.

13. John H. ELLIOTT, *Spain and its World, 1500-1700*, New Haven/Londres, Yale University Press, 1989, part. III : « The World of the Court ». G. SABATIER, « Le roi caché et le roi soleil : de la monarchie en Espagne et en France au milieu du XVII^e siècle », in Charles MAZOUER, éd., *L'Âge d'or de l'influence espagnole. La France et l'Espagne à l'époque d'Anne d'Autriche (1615-1666)*, 40281 Saint-Pierre-du-Mont, Éd. Interuniversitaires, 1991. CH. HOFMANN, *Das Spanische Hofzeremoniell von 1500-1700*, Francfort, 1985.

14. A.-M. LECOQ, *op. cit. supra* n. 1.

15. F. YATES, *op. cit. supra* n. 2, p. 295-395.

16. Daniel ARASSE, *La Guillotine dans la Révolution*. Catalogue de l'exposition présentée au Musée de la Révolution française, Vizille, mars-mai 1987, chap. 2 : « La mort royale », p. 43-113.

du politique. Le parti pris sera double : envisager les problèmes d'une façon globale, s'attacher aux chantiers d'actualité.

Quatre aspects seront abordés :

- champs et agents de l'imagerie d'État ;
- signifiés (quels énoncés, quelles identifications, quels discours du/ sur le pouvoir ?) ;
- signifiant (quel vocabulaire, avec quel efficace propre, induisant quoi ?) ;
- fonctionnement (quel(s) destinataire(s), quelle opérativité, quels effets ?).

I

L'imagerie princière à l'époque moderne utilisa les champs les plus divers. Certains étaient traditionnels comme les monnaies, les tapisseries, les manuscrits ornés, les peintures murales ou de chevalet, les sculptures des gisants, d'autres apparurent à la Renaissance comme les médailles, les gravures sur feuilles volantes ou dans les livres, les décors palatiaux, notamment plafonnant, la statuaire en ronde bosse ou en bas et haut-relief, en pierre comme en métal, privée ou publique, palatiale ou urbaine. Ces œuvres originales furent vulgarisées par les reproductions peintes, les réductions de statues et, surtout, les gravures imprimées. L'imagerie politique connut à l'époque moderne une inflation extraordinaire, concomitante de l'imagerie religieuse, toutes deux accompagnant l'intense investissement théologique et l'extension des champs d'intervention du politique caractéristiques de l'époque. La saturation d'images dans ces deux domaines est alors comparable à celle de l'imagerie publicitaire aujourd'hui, caractéristique de notre société de consommation. L'inventaire systématique de ces champs à l'échelle européenne n'a pas encore été entrepris, pas plus que l'étude comparative pays par pays. Des phases chronologiques, des spécificités nationales dues à des raisons techniques, culturelles, idéologiques, sont pressenties. On peut tenter, à titre d'exemple l'esquisse de ce qui pourra être l'étude des champs de l'imagerie politique pour la France monarchique moderne.

A.-M. Lecoq a tracé les débuts de l'institution iconique moderne du roi de France :

« Depuis Charles V, la figure royale n'a cessé de se renforcer dans l'imaginaire, à travers les mots, les images, les cérémonies. Des textes manuscrits, souvent accompagnés de peintures, ont été inspirés en nombre de plus en plus grand, par le roi [...], vastes compositions allégoriques où la religion, la morale et la politique ne sont pas différenciées [...]. D'autre part, les conflits internes, et les guerres étrangères suscitent toute une littérature occasion-

nelle, polémique et pamphlétaire [...] À partir de la fin du xv^e siècle, l'imprimerie et la gravure rendent possible la diffusion de ces écrits et des images à la gloire du roi. Le xv^e siècle a vu également l'émergence de deux autres supports : les médailles à l'italienne et les spectacles de rue [lors des entrées royales...]. »

À la fin du siècle, des relations manuscrites sont offertes en souvenir au roi et à sa famille. La première relation imprimée date de 1485 (entrée de Charles VIII à Rouen), le premier manuscrit à peinture de 1514 (entrée de la reine Marie à Paris)¹⁷. À ces supports hérités s'ajoutent, sous les règnes de François I^{er} et de Henri II : les peintures murales et plafonnantes des appartements et des galeries (de François I^{er} et d'Ulysse, à Fontainebleau), les portraits de chevalet, les bustes ou têtes sculptées, les bas-reliefs, l'orfèvrerie, les tapisseries... Le foisonnement d'un appareil somptuaire multiplié fournit autant de supports aux créations des artistes italiens et à leurs disciples français, systématiquement diffusées par les ateliers de gravure établis dans le château royal même¹⁸. Les guerres civiles empêchèrent Charles IX et Henri III de poursuivre à cette échelle la production de l'imagerie royale. Elle se maintint, cependant, dans le privé du prince, et la vie de cour connut une sophistication ignorée jusqu'alors, avec l'élaboration notamment du ballet, expression raffinée du symbolisme monarchique et des entreprises politiques royales¹⁹. Avec la restauration monarchique sous Henri IV, l'imagerie royale fit un saut quantitatif²⁰. Les chantiers des Valois furent réouverts et continués (seconde école de Fontainebleau, construction et décoration des deux galeries de Diane et des cerfs²¹, le Louvre reçut un nouveau décor notamment une galerie des rois²². On commença à envisager Paris comme lieu

17. A.-M. LECOQ, *op. cit. supra* n. 1, p. 18-19.

18. F. A. YATES, *The Valois Tapestries*, Warburg Institute, 1959, Londres, Routledge, 1975. *L'École de Fontainebleau*. Catalogue de l'exposition du Grand Palais, oct. 1972-janv. 1973, Paris, Éd. des musées nationaux, 1972. « La Galerie François I^{er} au château de Fontainebleau », Paris, *Revue de l'Art*-Flammarion, 1972. Sylvie BÉGUIN, Jean GUILLAUME, Alain ROY, *La Galerie d'Ulysse à Fontainebleau*, Paris, Presses universitaires de France, 1985. *Fontainebleau et l'estampe en France au xvf siècle. Iconographie et contradictions*. Catalogue de l'exposition du château-musée, ville de Nemours, 1985.

19. Jacqueline BOUCHER, *Société et mentalités autour de Henri III*, Villeneuve-d'Ascq, Lille III, 1981, 4 vol. F. YATES, *op. cit. supra* n. 2, chapitres : « La monarchie française », « Les magnificences pour le mariage du duc de Joyeuse ».

20. *Henri IV et la reconstruction du royaume*. Catalogue des expositions du Musée national du château de Pau, 10 juin-15 oct. 1989, et des Archives nationales, Paris, nov. 1989-févr. 1990, Paris, Réunion des musées nationaux/Archives nationales, 1989.

21. Exposition : *Le Château de Fontainebleau sous Henri IV*. Fontainebleau, juin-août 1978.

22. Christiane AULANIER, *Histoire du palais et du musée du Louvre*, 11 t., Paris, Réunion des musées nationaux, 1948-1971, t. V. Pierre QUONIAM, Laurent GUINARD, *Le Palais du Louvre*, Paris, Nathan, 1988. G. SABATIER, « Politique, histoire et mythologie : la galerie en

d'une encomiastique royale : construction de places, de ponts, projets de portes et d'arcs de triomphe, reprise de l'idée d'une statue équestre du roi, qui aboutira en 1614²³. Projet aussi d'une histoire métallique du règne, par la frappe d'une série de médailles²⁴. Pendant la première moitié du xvii^e siècle, l'imagerie politique française investit particulièrement deux champs : ceux de l'estampe et du décor ornemental peint. Une histoire intérieure agitée, un engagement dans une guerre extérieure critiquée suscitèrent une intense production iconographique imprimée²⁵. Par ailleurs, se répandaient chez les reines mères (Marie de Médicis au Luxembourg, Anne d'Autriche au Louvre), les ministres (Richelieu au Palais-Cardinal, Mazarin dans l'hôtel Tubœuf), leurs « créatures » et leurs financiers, la mode des galeries décorées, à la française, par tableaux peints disposés le long des murs, puis à l'italienne avec décor plafonnant, de fresque ou de toile marouflée²⁶. Historique d'abord, mythologique ensuite, le décor avait toujours une finalité politique et organisait la mise en spectacle, plus ou moins courtisane, de la figure du roi (ou de la reine). Il en était de même au théâtre, qui connaissait alors un très grand engouement : scènes princières, scènes publiques, scènes scolaires des collèges jésuites, toutes faisaient du roi le grand héros de leurs tragédies, drapant la monarchie dans un habillage antique, construisant un topos universellement reçu. Avec le règne personnel de Louis XIV, la « gloire du roi » devint un objectif politique prioritaire. Tous les supports furent systématiquement utilisés, en privilégiant les plus nobles et les plus « communicationnels ». L'estampe resta le mode de diffusion le plus large, mais elle perdit en spontanéité et en capacité d'innovation pour devenir surtout le média servant à diffuser les grandes créations royales²⁷. Au premier plan, la peinture, de chevalet, avec les grands portraits d'apparat, décorative avec les cycles plafonnants du Louvre (Galerie d'Apollon), des Tuileries²⁸ et surtout de Versailles²⁹. Mise en fabrication systématique de tapisseries et de médailles : histoire d'Alexandre, histoire

France et en Italie pendant la première moitié du xvii^e siècle », in *La France et l'Italie au temps de Mazarin*, Grenoble, Presses universitaires de Grenoble, 1986, p. 283-301.

23. Michel MARTIN, *Les Monuments équestres de Louis XIV, une grande entreprise de propagande monarchique*, Paris, Picard, 1986, p. 42-43.

24. Joseph JACQUIOT, *Médailles et jetons de Louis XIV d'après le manuscrit de Londres ADD 31.908*, 4 vol., Paris, Imprimerie nationale/Klincksieck, 1968, vol. I.

25. Françoise BARDON, *Le Portrait mythologique à la cour de France sous Henri IV et Louis XIII. Mythologie et politique*, Paris, Picard, 1974.

26. G. SABATIER, *art. cit. supra* n. 22.

27. Marianne GRIVEL, « Le cabinet du roi », *Revue de la Bibliothèque nationale*, 18, 1985, p. 36-57.

28. Nicolas SAINTE-FARE-GARNOT, *Le Décor des Tuileries sous le règne de Louis XIV*, Paris, Réunion des musées nationaux, 1988.

29. Pierre VERLET, *Le Château de Versailles*, Paris, Fayard, 1961, 1985. Pierre LEMOINE, *Le Château de Versailles*, Paris, Réunion des musées nationaux/Albin Michel, 1987. Yves BOT-

du roi³⁰, les mois, ou les maisons royales³¹; 37 médailles frappées à la mort de Colbert (1683), 286 frappées et publiées en 1702. De 1703 à 1723, réforme de cette première série et complément : 900 projets ; publication de 316 médailles (pas toutes frappées) en 1723³². La grande nouveauté est le développement, à Paris comme en province, d'arcs de triomphe avec bas-reliefs du roi *imperator* aux portes Saint-Bernard, Saint-Denis, Saint-Antoine et Saint-Martin à Paris, un autre à Montpellier, des projets ailleurs. Places royales, réalisées ou projetées, destinées à mettre en valeur des statues colossales du roi : groupe de la place des Victoires à Paris en 1686, monuments équestres décidés lors de la campagne des statues de 1685-1686 et exécutés à Paris, Rennes, Montpellier, Lyon et Dijon, commencés et abandonnés à Besançon et Aix, projetés sans suite à Grenoble, Toulouse, Lille et Marseille³³. Jamais, en Europe, entreprise aussi systématique et à une telle échelle n'avait encore été conçue et, en grande partie, menée à son terme.

Depuis quelques années, les grandes expositions consacrées dans différents pays aux souverains les plus marquants de l'époque moderne accordent une place importante à la relation constitutive établie entre le pouvoir et les images³⁴. Comme on a pu le constater pour la France, on s'aperçoit que les champs iconiques peuvent varier, être utilisés à tour de rôle ou simultanément, être privilégiés ou peu représentés. En Espagne, par exemple, en 1659, les envoyés de Mazarin chargés de présenter la demande en mariage de l'infante Marie-Thérèse pour Louis XIV furent frappés de l'abondance des tapisseries et des tableaux, et de l'absence relative des décors muraux ou plafonnants dans l'Alcazar de Madrid³⁵.

TINEAU, *Versailles, miroir des princes*, Paris, Arthaud, 1989. Claire CONSTANS, *Versailles, château de la France et orgueil des rois*, Paris, Gallimard/Réunion des musées nationaux, 1989.

30. Daniel MEYER, *L'Histoire du Roy*, Paris, Réunion des musées nationaux, 1980.

31. *Les Gobelins (1662-1692). Trois siècles de tapisserie française*. Catalogue de l'exposition du château de Coppet, juin-sept. 1962.

32. J. JACQUIOT, *op. cit. supra* n. 24.

33. M. MARTIN, *op. cit. supra* n. 23, p. 63-76.

34. Par ex. : *Christian IV and Europe*. The 19th Council of Europe Exhibition, Denmark, 1988, Catalogue published by the Foundation for Christian IV Year 1988, Steffen Heiberg Ed., 1988. *Wittelsbach und Bayern. Um Glauben und Reich. Kurfürst Maximilian I*. Vol. 1 : *Beiträge zur bayerischen Geschichte und Kunst, 1573-1657*; vol. 2 : *Katalog der Ausstellung in der Residenz in München*, Juni-Oktober 1980, Munich/Zürich, Hirmer/Piper, 1980. *Welt der Barock*. Vol. 1 : *Text*; vol. 2 : *Katalog der Oberösterreichischen Landesausstellung*, April-Oktober 1986 im Augustiner Chorherrenstift St-Florian, Vienne, Herder, 1986. *Diana trionfatrice. Arte di corte nel Piemonte del seicento*, Torino, maggio-settembre 1989, Turin, Umberto Allemandi, 1989. *Henry VIII. Image of a Tudor King*, Hampton Court Palace, Sept. 1990-Avril 1991, Catalogue Christopher LLOYD et Simon THURLEY, Londres, Phaidon Press, 1990. *Henry VIII. European Court in England*, Greenwich, National Maritime Museum, catalogue David STARKEY, Londres, Abbeville Press, 1991. *Les Rois catholiques. Maximilien I^{er} et les débuts de la Casa de Austria en Espagne*, Tolède, Musée de Santa Cruz, mars-mai 1992 et Innsbruck, Château d'Ambras, juil.-sept. 1992.

35. G. SABATIER, *art. cit. supra* n. 13.

L'histoire des média de l'iconographie politique est à faire, et l'étude comparative au niveau européen en sera riche d'enseignements.

Il en est de même pour les agents de l'iconographie politique. Si, à l'occasion de telle ou telle étude de programme, les auteurs, non seulement les réalisateurs mais aussi les concepteurs, ont pu être identifiés, une recherche systématique sur les milieux et les mécanismes d'élaboration de l'imagerie politique moderne reste à entreprendre. On connaît assez bien le modèle italien. Différents acteurs y sont associés. Cheville ouvrière, les peintres : les maîtres (Raphaël, G. Romano, Veronese, Tintoret, les Carrache, P. de Cortone...) ou leurs élèves (les Zuccari, Romanelli...), cumulant le savoir-faire et une immense culture humaniste, puisant dans le répertoire formel ambiant, l'adaptant, inventant de nouvelles figures. Gravitant autour d'eux, des nébuleuses d'intellectuels, gens du livre comme les humanistes, les libraires, mais aussi collectionneurs, « antiquaires », amateurs de médailles, de pierres gravées, d'estampes, de sculptures. Les princes, enfin, qui interviennent souvent très directement, non seulement comme commanditaires, mais aussi dans le choix des figures et leur ordonnancement³⁶. Ces différents intervenants constituent des équipes informelles dont l'existence dure le temps de la réalisation d'une œuvre, puis se dissocient. Une tentative de structuration apparut à Florence avec Vasari, qui joua au milieu du xvi^e siècle le rôle de chef d'orchestre dans la politique « médiatique » de Cosimo I^{er}. C'est lui notamment qui est à l'origine de la fondation en 1563 de l'Accademia del disegno, groupant sous la double présidence du grand duc et de Michel-Ange les peintres, dessinateurs, graveurs et sculpteurs pour les soustraire à la tutelle des corporations, les mettre au service du souverain, développer un enseignement esthétique et promouvoir un art officiel. Cet exemple fut suivi à Rome avec la fondation de l'académie de Saint-Luc en 1593, par le cardinal Federigo Borromeo et le peintre Zuccaro. Mais ces deux tentatives d'organisation étatique de la production artistique échouèrent et les deux académies furent surtout des organismes de défense professionnelle de leurs membres.

36. Ainsi, par ex., Federico Montefeltre, dans le studiolo d'Urbino. Voir Luciano CHELES, *The Studiolo of Urbino. An Iconographic Investigation*, Wiesbaden, Ludwig Reichert Verlag, 1986, et D. ARASSE, « Le désordre du prince », in *Rappresentare il principe/figurer l'État*, colloque international Ferrare, 1986. Interventionnisme traditionnel chez les grands ducs de Toscane, dans les fêtes de cour comme dans les décors des appartements, ainsi Cosimo I^{er} au plafond des Cinq-Cents, Francesco I^{er} dans le studiolo, ou le cardinal Ferdinand dans la villa romaine. Voir Philippe MOREL, « Le studiolo de Francesco I de Medici et l'économie symbolique du pouvoir au Palazzo Vecchio », in *Symboles de la Renaissance*, Paris, Presses de l'École normale supérieure, 1982, p. 185-206 ; « Secret, hermétisme et pouvoir d'État dans l'art médicéen de la fin du xvi^e siècle », in Philippe DUJARDIN, éd., *Le Secret*, Lyon/Paris, Presses universitaires de Lyon/Centre national de la recherche scientifique, 1987, p. 31-62.

Hors d'Italie, la production de l'imagerie politique se caractérise par l'atomisation des structures et l'influence prépondérante des Italiens. La fréquence et l'importance des entrées princières suscitent une production municipale mettant en avant des équipes locales de peintres, charpentiers, sculpteurs, humanistes, lettrés, antiquaires, plus liés à leurs villes qu'aux princes accueillis, lesquels pourtant délèguent parfois sur place à fin de coordination ou d'incitation, voire de contrôle, quelque humaniste ou bibliothécaire de leur entourage. Les grands centres d'édition sont autant de foyers de diffusion d'une production d'estampes en feuilles ou illustrant almanachs et autres livres, pratiquement libre et échappant à tout contrôle étatique. Certains milieux sont plus particulièrement producteurs. Ce sont les hommes de lettres, qui sans être à proprement parler des « intellectuels d'État », sont requis d'œuvrer pour lui, notamment lors des fêtes de Cour. Ainsi Ronsard et Dorat furent-ils sollicités par la ville de Paris pour préparer l'entrée de Charles IX en 1571 et fournirent-ils non seulement la poésie à inscrire sur les édifices, mais leurs projets mêmes. Avec les autres poètes de la Pléiade, Baïf et son académie de poésie et de musique, ils organisèrent les magnificences pour le mariage du duc de Joyeuse à Paris en 1581³⁷. Un autre milieu particulièrement actif en matière d'imagerie politique fut celui des jésuites. On sait le rôle qu'ils jouèrent dans la conciliation très délicate entre vocabulaire antique païen et vocabulaire chrétien lorsque l'Église subissait l'assaut de la Réforme puritaine et iconoclaste. Spécialistes de l'imagerie et des scénographies religieuses, ils étaient naturellement recherchés pour leurs compétences aisément transposables dans le domaine politique. Ils en donnèrent la preuve dans les mises en scène théâtrales, parties intégrantes de leur système éducatif, et dans l'organisation des entrées princières dans toute l'Europe. En France, le R.P. Claude-François Menestrier (1631-1705) fournit un excellent exemple. Il excella dans la pratique comme dans la théorie, organisa les entrées de Louis XIV à Lyon en 1662 et des princes à Grenoble en 1701, les cérémonies en l'honneur de François de Sales à Annecy et Grenoble, les pompes funèbres des reines (Anne d'Autriche, Marie-Thérèse) et des grands (Turenne, Condé), écrivit plus de cent cinquante ouvrages, dont *l'Art des emblèmes*, 1662, *la Philosophie des images*, 1682, *Histoire du roi Louis Le Grand par les médailles, emblèmes, devises, jetons, inscriptions, armoiries et autres monuments publics*, 1689³⁸. Les sculpteurs, graveurs, peintres, enfin, formaient un troisième milieu producteur. Et tout particulièrement les artistes italiens.

37. F. YATES, *op. cit. supra* n. 2, p. 217-223 et 260 sqq.

38. Paulette CHONÉ, Article « Menestrier », in *Dictionnaire du grand siècle*, dir. François BLUCHE, Paris, Fayard, 1990. Joseph RENARD, *Catalogue des œuvres imprimées de Claude François Menestrier*, Lyon, Pitrat, 1883.

Gardiens de la mémoire visuelle, gérant un fond commun d'images qui donne un « air de famille » à toutes leurs productions, ils diffusèrent pendant trois siècles, jusqu'à la fin du XVIII^e, une représentation à l'italienne du prince et de son monde, concurrencée parfois par les traditions ou les créations nationales rivales, et l'on pense aux Français, mais finalement hégémonique bien au-delà de la disparition des régimes monarchistes. Le Rosso, Primatice, Niccolo del'Abbate réalisèrent à Fontainebleau des cycles de la galerie et des appartements de François I^{er} et la galerie d'Ulysse sous Henri II et Charles IX, Romanelli décora la galerie de Mazarin et les appartements d'Anne d'Autriche. Giuseppe Arcimboldo fut pendant vingt-cinq ans, de 1562 à 1587, à la cour impériale, à Prague notamment, sous Ferdinand I^{er}, Maximilien II et Rodolphe II, l'inspirateur de tous les divertissements de cour, processions, tournois, représentations théâtrales, etc. et continua à travailler pour Rodolphe après son retour à Milan. Désirant décorer le plafond du salon des miroirs au Buen Retiro pour la réception des ambassadeurs français en 1659, Vélasquez fit appel à deux Bolognais, Angelo Colonna et Agostino Mitelli³⁹, et lorsque Charles II, avec qui devaient bientôt s'éteindre les Habsbourg de Madrid, voulut une ultime fois proclamer la grandeur de sa maison, il chargea le Napolitain Luca Giordano de peindre au plafond du grand escalier de l'Escorial la bataille de Saint-Quentin et le paradis accueillant ses ancêtres, au *cason* du Buen Retiro l'allégorie de la Toison d'or⁴⁰. Le contrôle du pouvoir sur les artistes ne dépassa pas l'octroi du titre de peintre du roi (ce qui les soustrayait théoriquement à l'emprise des corporations et leur assurait subsides et commandes officielles). Ainsi se forma une sorte d'internationale des peintres de cour⁴¹. La production de l'imagerie politique n'était le fruit d'aucune concertation, si ce n'étaient les contacts informels ou les stipulations de certains contrats⁴². Tout au plus trouvait-on, sur le modèle de Vasari, quelque homme de l'art, le premier peintre de la cour en général, chargé d'orchestrer mises en scènes, décorations et spectacles. Ainsi, à Madrid, Vélasquez fut-il successivement *pintor del rey* (1623), *de camara* (1627), *ayuda de guardarropa*

39. Jonathan BROWN, *Vélasquez*, 1986, Paris, Fayard, 1988, p. 273.

40. ROSA LOPEZ TORRIJOS, *Lucas Jordan : en el cason del Buen Retiro, la alegoria del Toison de oro*, Madrid, Ministerio de cultura, direccion general de bellas artes y archivos, 1985. D'une façon plus générale, sur la circulation des artistes italiens en Europe, voir *Seicento*, Paris, La documentation française, « Rencontres de l'École du Louvre », 1990.

41. Hugh TREVOR-ROPER, *Princes et artistes. Mécénat et idéologie dans quatre cours Habsbourg (1517-1633)*, 1976, éd. franç. Paris, Thames & Hudson, 1991. Martin WARNKE, *L'Artiste et la cour*, 1985, éd. franç. Paris, Éd. de la Maison des sciences de l'homme, 1989.

42. Ainsi celui passé entre Marie de Médicis et Rubens pour la réalisation des tableaux devant orner la galerie du Luxembourg, voir Jacques THUILLIER et Jacques FOUCART, *La Galerie Médicis au palais du Luxembourg*, Milan, Rizzoli, 1967, Paris, Laffont, 1969.

(1636), puis *de camara* (1643), *superintendente de obras particulares* (surintendant du palais chargé des travaux commandés par le roi), enfin, en 1652, *apostador mayor de palacio* (grand maréchal du palais)⁴³. Mais jamais on ne vit se constituer un organisme central puissant, tout à la fois ministère de la Culture, de la Communication et à certains égards, de l'Intérieur, tel qu'il fut réalisé dans la France de Louis XIV.

Le 1^{er} janvier 1664, Colbert fut nommé « surintendant ordonnateur général des bâtiments, arts, tapisseries, manufactures de France »⁴⁴. La surintendance des bâtiments du roi remontait à 1529. Son histoire reste encore à écrire⁴⁵. Colbert en fit un grand organisme central, comprenant des architectes, des intendants, des contrôleurs, des trésoriers, chargés d'examiner les projets, d'assurer le suivi des exécutions et les paiements. Les exécutants furent rassemblés dans des académies royales, reprenant le modèle florentin : Académie de peinture et de sculpture, fondée en 1648, réorganisée par arrêt du conseil en 1663 ; Académie d'architecture (1671)⁴⁶. Elles avaient trois fonctions : enseignement théorique et élaboration des normes du beau ; élaboration des commandes royales et examen des projets ; réalisation. Ses membres avaient le monopole des commandes royales, quitte à en sous-traiter l'exécution à des non-académiciens. Une centralisation rigoureuse était ainsi instaurée. Le pouvoir contrôlait totalement la production de ses signes et imposait sa norme aux particuliers et aux provinces. Des institutions spécialisées complétaient le dispositif : Académie de France à Rome (1666)⁴⁷ chargée d'approvisionner la cour en originaux et en copies ; petite académie⁴⁸, formée de quatre membres de l'Académie française, se réunissant chaque semaine chez Colbert pour donner le dessin des médailles, discuter les textes des devises et inscriptions, examiner les dessins préparatoires de

43. J. BROWN, *op. cit. supra* n. 39.

44. Colbert. Catalogue de l'exposition du tricentenaire, Hôtel de la monnaie, Paris, oct.-nov. 1983, en part. chap. III, p. 223-482.

45. Le seul ouvrage est celui de Roger GUILLEMET, *Essai sur la surintendance des bâtiments du roi sous le règne personnel de Louis XIV, 1662-1715*. Paris, Thèse droit, 1912. Pour la période antérieure : Bernard BARBICHE, « Henri IV et la surintendance des bâtiments », *Bulletin monumental*, 142/1, 1984, p. 19-39.

46. Anatole de MONTAIGLON, *Mémoires pour servir à l'histoire de l'Académie de peinture et de sculpture depuis 1648 jusqu'en 1664*, 2 vol., Paris, P. Jannet, 1853. *Procès-verbaux de l'Académie royale de peinture et de sculpture, 1648-1792*, 10 vol., Paris, Charavay, 1875 et suivantes. Louis VITET, *L'Académie royale de peinture et de sculpture*, Paris, 1861. Henri JOUIN, *Conférences de l'Académie royale de peinture et de sculpture...*, Paris, Quantin, 1883. Henry LEMONNIER, *Procès-verbaux de l'Académie d'architecture*, 2 vol., Paris, Société d'histoire de l'art français, 1911, 1912. Nicolas PEVSNER, *The Academies of Art. Past and Present*, Cambridge, 1940.

47. A. de MONTAIGLON et Jules GUIFFREY, *Correspondance des directeurs de l'Académie de France à Rome avec les surintendants des bâtiments...*, Paris, 1887.

48. Alfred MAURY, *L'Ancienne Académie des inscriptions et belles-lettres*, Paris, Didier, 1864. Voir aussi J. JACQUIOT, *op. cit. supra* n. 24.

toutes les peintures et sculptures, les cartons des tapisseries, pour les rendre conformes à l'iconographie et aux intentions du Prince. En décembre 1667, les Gobelins devenaient manufacture royale des meubles de la couronne, chargée de produire tout l'environnement du roi (tapisserie, ameublement, lustrerie, services de table). Transversalement, quelques meneurs de jeu occupent, dans chacun de ces organismes, des postes stratégiques. Colbert, surintendant des bâtiments, protecteur de l'Académie de peinture et sculpture, hôte de la petite académie ; Charles Le Brun, premier peintre, chancelier de l'Académie de peinture et sculpture, membre de l'Académie d'architecture, directeur de la manufacture des Gobelins⁴⁹ ; Charles Perrault, homme lige de Colbert, à la petite académie, commis puis contrôleur général des bâtiments du roi⁵⁰, André Félibien, « historiographe du roi et de ses bâtiments, des arts et manufactures de France » (1666), conseiller à l'Académie de peinture et sculpture, secrétaire de l'Académie d'architecture, à la petite académie en 1683 en remplacement de Perrault dénoncé par Louvois⁵¹. Une équipe restreinte, très polyvalente, commande, forme et instruit les exécutants, dirige la production, contrôle les descriptions, organise la diffusion. Elle s'oppose aux réseaux d'obédience différente, comme les jésuites (controverses entre la petite académie et Menestrier), elle écarte les Italiens (confinés dans les arts du spectacle, les fêtes et la pyrotechnie), elle marginalise les indépendants (Puget). Elle impose un art officiel, non seulement à Paris et dans les palais royaux, mais chez les Grands, et en province. Lors de la campagne des statues en 1685, tous les monuments équestres sont conçus par les académiciens, approuvés par la surintendance, fondus à Paris par les Keller. L'État impose sa normalisation à la foisonnante production d'images le concernant. Toutes les monarchies du XVIII^e siècle suivront cet exemple.

II

Quels sont les énoncés de l'imagerie politique en Europe aux Temps modernes ? Au-delà de toutes les « storie » particulières, il est possible de

49. Il n'y a pas de synthèse récente sur Le Brun. Le seul ouvrage reste le monument du bicentenaire : Henry JOUIN, *Charles Le Brun et les arts sous Louis XIV*, Paris, Imprimerie nationale, 1889. Voir aussi le catalogue de l'exposition *Charles Le Brun, 1619-1690, peintre et dessinateur*, Château de Versailles, juil.-oct. 1963. Pour une position problématique : G. SABATIER, « Charles Le Brun : un grand nom ou un grand peintre ? », *L'Histoire*, 141, févr. 1991, p. 76-78.

50. P. BONNEFON, « Charles Perrault. Essai sur sa vie et ses ouvrages », *Revue d'histoire littéraire de la France*, juil.-sept. 1904. ID., « Charles Perrault commis de Colbert », *Gazette des Beaux-Arts*, 1908. ID., *Charles Perrault : mémoires de ma vie*, éd. P. BONNEFON, Paris, 1909.

51. Jacques THUILLIER, « Pour André Félibien », *xvii^e siècle*, 138, 1983, p. 67-95.

dégager les énoncés communs qui ont caractérisé le pouvoir dans cette phase de son histoire.

On enregistrera d'abord, d'une façon générale, une épuration progressive du corpus des images : limitation des registres et renoncement à l'hétérogénéité des genres pour aboutir à l'unité du ton, tri dans les figures sous le double critère de la morale et de la raison. Dans cette perspective, deux monuments forment antithèse : le palais du Te à Mantoue et celui de Versailles⁵². Le palais du Te fut éfidié et décoré par Giulio Romano (1499-1544) pour Frédéric II Gonzague (1500-1519-1540) entre 1524 et 1535. Le décor relève d'une double thématique : l'une centrée sur le prince (salles nord-est), l'autre sur l'empereur (salles sud-est). Les motifs du plafond à caissons de la salle des chevaux donnent le ton du décor princier : atmosphère paganisante avec l'emblème du Te : un Olympe émergeant d'un labyrinthe d'eau, et érotique avec l'emblème de Frédéric : la salamandre et le motto : *Quod huic deest me torquet* (ce qui lui manque fait mon tourment, allusion au caractère particulier de la salamandre qui ne connaît pas le rut). Paganisme et érotisme commandent les figures de la salle de Psychée, tirées de la fable de l'Âne d'or d'Apulée. À la voûte, parcours labyrinthique des amours de Psyché pour Éros, contrariées par Vénus, pardon des dieux et mariage sur l'Olympe ; sur les parois, le banquet nuptial et autres scènes amoureuses entourant Polyphème : couples de Jupiter et Olympe, Mars et Vénus, Bacchus et Ariane, Adonis suivant Mars chez Vénus. Au sol était un autre labyrinthe avec au centre une statue de Vénus. Certaines scènes montrent crûment le « tourment » du prince, tels les amours de Jupiter/Frédéric avec Olympe/Isabelle Boschetto. Sous la fable était allégorisé le parcours de l'âme humaine : prisonnière d'une sensualité toute terrestre (le labyrinthe sur le pavement), elle s'élevait, à travers les épreuves, à la vue de la spiritualité (l'Olympe au centre de la voûte). Les deux petites chambres du zodiaque et de Phaéon comportent des assemblages extrêmement érudits et d'interprétation complexe. Les salles « impériales » du sud-est présentent le nouveau programme iconographique élaboré après 1530 où domine l'histoire antique, miroir de l'ambition politique du duc. La salle des stucs, aux tons froids, a deux frises et une voûte en caissons à la romaine.

52. G. PACCAGNINI, *Il Palazzo Te*, Milan, 1957.

Gian Maria ERBESATO, *Il Palazzo Te di Giulio Romano*, Florence, 1987.

Ernst GOMBRICH, « Le palais des caprices », *F.M.R.* (Milan, Franco Maria Ricci), éd. franç., mars-avril 1987, p. 25-64.

E. VERHEYEN, *The Palazzo del Te in Mantua. Images of Love and Politics*. Baltimore/Londres, 1977.

Quaderni di Palazzo Te, Modène, Edizioni Panini.

Catalogue de l'exposition *Giulio Romano*, Mantoue, sept.-nov. 1989, Milan, Electa, 1989. Sur Versailles, voir *op. cit. supra* n. 29.

Imitant les reliefs de la colonne trajane, on y voit un triomphe antique, allégorie de celui de Sigismond en 1433 (qui accorda aux Gonzague le titre de marquis) ou de Charles Quint en 1530 (qui éleva le marquisat en duché). La salle de César présente dans sa voûte à compartiments peints « César faisant brûler la lettre de Pompée » entouré de six figures d'empereurs. Ces deux salles témoignent d'un souci archéologique que l'on retrouve dans les grotesques des chambres sud, au graphisme exquis et délicat inspiré par la décoration impériale de la *domus aurea* de Néron. Dans l'angle sud-est, la salle des géants introduit une brutale rupture de ton. Les parois et la voûte hémisphérique sont peintes en continu, sur le thème de la gigantomachie. Entouré des Olympiens terrifiés, Jupiter lance la foudre aux géants, qui entraînent dans leur chute le monde terrestre. Le spectateur se trouve projeté au centre d'une réalité spatio-temporelle différente de celle qu'il vient de quitter, où tout est mouvement tourbillonnant, vertige et chute. À la voûte, émergeant des nuages, en contre-plongée, le monde de la stabilité : le trône impérial occupé par l'aigle romaine aux ailes déployées. Le programme du Te, comme le style des décors ou l'architecture, est basé sur le principe des contrastes, sur la recherche des effets de rupture, de surprise, de saisissement. Zones frédéricienne/impériale, discours privé/politique, érotisme/spiritualité — mais absence de toute référence chrétienne... Portraits de chevaux, zodiaques, foisonnement mythologique ; ambiance raphaëlesque, reconstitutions archéologiques, illusionisme. Tous les procédés sont employés pour faire du Te le « palais des caprices », d'où émane cependant un discours politique bien précis : stature supra-humaine du prince guidé par la morale antique (du plaisir sensuel sans retenue à l'élévation au sublime), glorification de l'Empire romain germanique dont les Gonzague étaient en Italie les chiens de garde.

Face au Te, Versailles. Un autre monde. Au lieu du modeste quadrilatère de stuc, l'alignement à l'infini des façades de pierre blanche. Au lieu des ruptures thématiques, stylistiques, l'unité du discours et du registre. Il n'en fut certes pas toujours ainsi, au cours de la longue édification du complexe associant jardins et palais pendant les cinquante-cinq ans du règne personnel de Louis XIV. L'histoire de Versailles est celle d'une épuration progressive et d'un recentrage médité sur le tout politique. La statuaire zoomorphique des débuts du parc (bassins des animaux, fontaine de la pyramide) est vite abandonnée. Les tours de force baroques tel le bosquet du Marais où un arbre de bronze et des roseaux jetaient de l'eau par leurs feuilles de fer blanc, disparurent peu après 1700. Les cycles, sans finalité directement politique, passèrent au second plan ou furent démantelés. L'obligatoire — et banal — environnement cosmique, la grande commande de Colbert (groupes des quatre conti-

nents, saisons, heures du jour, éléments, tempéraments, poèmes et enlèvements) fut disposé sans critère de sens, mais uniquement esthétique. L'appartement des « planètes » (1671-1681), inspiré par la suite des salons de Pierre de Cortone au palais Pitti de Florence, au vocabulaire mythologique (les dieux de l'Olympe) et héroïque (scènes de l'histoire antique), est en fait un discours politique, le portrait du prince idéal, sans aucune gratuité « culturelle ». Le Brun resserra encore son propos dans l'escalier, éliminant l'histoire antique, et dans la galerie, où l'Olympe était réduit à un rôle de figuration en arrière-plan de l'histoire du roi⁵³. En cent cinquante ans, l'Église et la raison avaient imposé leur sélection. Plus d'érotisme, plus de sexe, plus d'orgies. À Fontainebleau, Madame de Maintenon avait fait remplacer dans la galerie François I^{er} *Les amours de Jupiter et de Sémélé*, où Primatice réitérait les ébats du palais du Te, par une plus chaste Minerve patronne des arts. À Versailles, les programmes — sinon les alcôves — n'autorisaient d'amours que légitimes et matrimoniaux : alliances royales (Louis et Marie-Thérèse) ou princières (au salon de la paix), l'amour au service de la politique. Somptueuses, les nudités n'étaient animées d'aucun frémissement. La raison prohibait tout discours pluriel. L'unité du récit ne souffrait d'excursus. Les dieux n'eurent plus d'existence autonome. Leurs figures, fonctionnelles, allégorisèrent les vertus, les pensées, les actions du roi. Rappelons le strict contrôle de la petite académie. Aucune liberté n'était laissée aux exécutants, fût-ce à Le Brun, qui consultait Tallemant. Le strict ajustement au sens était la règle. Certes, cette évolution ne fut pas générale. Des genres moins surveillés, car moins stratégiques, comme le tableau de chevalier ou l'estampe, la connurent moins. Des pays moins contrôlés, comme les états italiens et d'une façon générale le restant de l'Europe, continuèrent longtemps à avoir une production iconique foisonnante. Cependant le modèle français finit par s'imposer dans le courant du XVIII^e siècle.

Quelles histoires racontaient les images politiques ? Au-delà des cas d'espèce, quelques thèmes, peu nombreux, toujours récurrents, peuvent être identifiés. Les travaux des princes constituent une rubrique inépuisable, déclinable en quelques sous-thèmes. Le bon gouvernement est peut-être le topos le plus universel. Il est formulé sur le mode du retour de l'âge d'or. Ainsi, dans la galerie de Versailles, les quatre ovales du centre : l'ordre rétabli dans les finances, la protection accordée aux beaux-arts, le rétablissement de la navigation, la réformation de la justice.

53. G. SABATIER, « Le parti figuratif dans les appartements, l'escalier et la galerie de Versailles », *XVII^e siècle*, oct.-déc. 1988, 161, p. 401-426.

Le bon gouvernement trouve ses exemples, ou ses préfigurations, dans les actions des héros antiques, dans la vie d'Ulysse par exemple, au château de Fontainebleau⁵⁴ (ruse, sagesse, force, justice, fidélité aux dieux, amour de la patrie) ou, dans l'appartement de Versailles, sous les auspices des Olympiens, les exploits de Nabuchodonosor, Cyrus, Alexandre, Auguste et autres empereurs romains allégorisant l'amour, ressenti ou inspiré, la navigation et la colonisation, la valeur guerrière, la protection des arts et des sciences, la magnificence et la générosité, la justice, le soin des finances... À moins qu'on ne préfère, plus directement et plus politiquement, les actions des héros de l'histoire de France, comme Richelieu dans sa galerie des Illustres⁵⁵. Le bon gouvernement consiste simplement, pour le prince, à « gouverner par lui-même ». C'est le sens de la galerie des glaces de Versailles, où tous les tableaux ne sont que l'explication de la figure centrale du roi tenant le gouvernail de l'État (cf. pl. I et II). Le bon gouvernement est garanti par les vertus du prince, dont les allégories remplissent les plafonds, les portraits, les médailles, les estampes et que répètent sans se lasser les décors et architectures éphémères des entrées. La piété des princes, la croisade et la défense de la chrétienté constituent un autre thème, très présent dans les pays du champ de bataille, comme Venise, l'Espagne ou l'Empire, la bataille de Lépante formant le point d'orgue de cette épopée chrétienne. Plus généralement, la bataille et le triomphe sont l'indispensable ingrédient du décor princier, que la référence soit précise et historique comme le combat de Saint-Quentin dans la frise de l'Escorial ou la guerre de Hollande à Versailles, ou sous forme d'allégorie comme le cycle des batailles d'Alexandre de Le Brun ou les travaux d'Hercule du Buen Retiro. Gigantomachies, immenses parois recouvertes de corps et de chevaux, mêlées homériques peuvent, comme en Italie, conférer au prince un prestige guerrier mythique compensant la vassalité d'états sous surveillance pendant la *pax hispanica*. Les batailles d'emblèmes expriment la lutte pour la suprématie entre princes, notamment la compétition impériale entre les Habsbourg et les monarchies anglaise ou française. F. Yates a montré la réforme impériale Tudor⁵⁶. En France, la compétition commencée lors des entrées de Charles VIII et à Fontainebleau (François I^{er} en César, la grenade/globe en main) s'achève dans le face à face de la galerie de Versailles. Louis sur son trône et l'Allemagne sur un nuage, plus loin les colonnes d'Hercule ébranlées, l'aigle

54. Sylvie BÉGUIN, Jean GUILLAUME, Alain ROY, *La Galerie d'Ulysse à Fontainebleau*, Paris, Presses universitaires de France, 1985.

55. Bernard DORIVAL, « Art et politique en France au XVII^e siècle : la galerie des hommes illustres du palais Cardinal », *Bulletin de la Société de l'histoire de l'art français*, 1973, p. 43-60.

56. F. YATES, *op. cit. supra* n. 2, p. 57-206.

ridiculisé battant en vain des ailes dans *la seconde prise de la Franche-Comté*, l'aigle confisqué accompagnant le roi dans *la prise de Gand*, le lion d'Espagne léchant piteusement les pieds de la France lors de la *réparation d'Espagne*. L'ingéniosité de Le Brun fait même coup double quand la louve romaine s'humilie devant la France en *réparation de l'attentat des Corses* : la soumission de la Rome pontificale devient soumission de la Rome antique envers la nouvelle Rome. Les allégories cosmiques enfin, la figure du Temps, situent le prince dans l'éternité, sous le double mode de sa personne propre (le nom qu'il laissera dans l'Histoire) et du principe de pouvoir qu'il incarne. Les procédés sont multiples : zodiaques aux plafonds des appartements ; peintures ou statues des saisons, des heures, des continents, des éléments, etc. ; animaux emblématiques comme la salamandre de François I^{er} à Fontainebleau, non plus l'animal ignorant le rut de Frédéric Gonzague, mais celui, immortel, qui franchit le feu sans se consumer : l'Histoire victorieuse du Temps, écrivant les exploits du héros sur le livre soutenu par le vieillard à la faux, ou l'Immortalité lumineuse à la couronne de diamant et à la pyramide s'élevant au ciel tandis que chute le Temps vaincu ; enfin, l'apothéose, des armes ou du prince (Pierre de Cortone : gloire des Barberini à Rome, des Médicis à Florence), de Henri IV (Rubens au Luxembourg) ou de Louis XIV (Le Brun à Versailles).

À côté des travaux du prince, l'autre grand thème de l'imagerie politique est celui de sa légitimation. Elle procède, certes, de tout ce qui vient d'être dit. Mais elle a aussi ses modalités spécifiques. L'élection divine du prince est proclamée par le recours à l'imagerie païenne comme chrétienne. On a déjà mentionné les zodiaques et autres représentations astronomiques. A.-M. Lecoq en a montré l'inflation, analysé l'ingéniosité à propos de François I^{er} jeune. Ce recours à la divination païenne se combine curieusement, mais parfaitement, avec les prédictions chrétiennes. Louise de Savoie et sa cour surent habilement utiliser le messianisme de courants mystiques ou eschatologiques pour envelopper François I^{er} d'un réseau d'images et de proférations présentant son avènement au trône comme un miracle. Il en sera de même au moment de la naissance de « Louis XIV de Dieu donné »⁵⁷. D'une façon plus orthodoxe, les nombreux tableaux de dévotion associant aux figures de Dieu le père, du Christ, de la Vierge ou des saints les personnes royales (Champaigne : le vœu de Louis XIII à la Vierge) ou les doges de Venise (Le Tintoret : Alvise Mocenigo adorant le Christ, Nicolo da Ponte adorant la Vierge, salle du Collège, palais des doges) concourent au même but. L'envi-

57. Jean MEYER, *La Naissance de Louis XIV*, Paris, Complexe (« La mémoire des siècles »), 1989.

ronnement mythologique et héroïque peut être considéré comme un autre processus de légitimation de nature non religieuse, mais culturelle. La cohabitation avec les héros antiques établissait un lien de proximité. Modèles à imiter, ou anticipateurs et hérauts, leur gloire rejaillissait sur leurs modernes épigones, arrachés à la contingence et situés, déjà, comme eux, dans la mémoire des siècles. Les princes prenaient place dans l'épopée, s'installaient dans l'immortalité, non certes des corps, périssables, mais de la légende des siècles. Quant aux dieux antiques, l'Europe chrétienne n'aurait su leur accorder créance. Mais ils constituaient un environnement onirique, allégorie de l'absolu de force auquel aspirait tout pouvoir tendant à l'absolutisme. Leur présence était donc parfaitement compatible avec la croyance chrétienne, puisqu'ils fonctionnaient sur un autre registre. À condition que sur le plan figuratif, les deux domaines fussent distincts. Sous peine de contamination et de brouillage des statuts. Ainsi Rubens fut-il critiqué par Félibien, puis par l'abbé Du Bos, pour avoir, dans le tableau du *Traité d'Angoulême* à la galerie Medicis, introduit sur le même plan et à côté de deux cardinaux, la figure nue de Mercure apportant à la reine le rameau d'olivier. Ce qui était une faute de goût dans l'*Arrivée de la reine à Marseille* — les naïades dans le port — devenait ici une faute contre la raison et la religion. L'autre grand registre de la légitimation princière était celui de l'histoire. Non plus l'histoire mythique des héros antiques, mais l'histoire réelle, dynastique. C'est même par là qu'on avait commencé. Ferrare, Venise, Mantoue, Florence, Rome ont couvert les murs de batailles, de tournois, de réceptions princières, de traités ou de scènes de cour avant que les dieux n'envahissent tout. Au plafond de la salle des Cinq-Cents, dans le *palazzo communale* de Florence, qui allait bientôt devenir *vecchio*, au milieu du xvi^e siècle, Vasari réalisa, dans ce qui était devenu la salle des fastes Medici, la confluence de l'histoire et de l'espace toscans, autour de la figure du duc Cosimo I^{er}. L'autocrate réorganisait l'histoire de la cité depuis sa fondation romaine en passant par l'aide apportée aux papes, posant Florence comme nouvelle Rome ; il dissolvait le particularisme florentin dans l'ensemble géographique toscan et, procédant ainsi à une véritable captation d'héritage, donnait, par sa personne — son portrait, à la croisée des axes ordonnateurs des images — cohérence au passé en même temps qu'il y puisait sa légitimité. Mais déjà, ailleurs, chez les Farnèse à Rome, par exemple, l'invasion mythologique était en marche, et en 1600, les Carrache, en l'honneur du duc Alexandre, décoraient la galerie avec *les Noces de Bacchus et Ariane*. La fable, dit alors Antoine de Laval à Sully, consultant pour les décors à réaliser au Louvre, peut légitimer n'importe qui. À preuve ce que l'on voit en Italie, où un quelconque usurpateur ou soi-disant prince s'invente des ancêtres mythologiques. La fable était

mensongère et inconvenante aux basiliques des rois. La gloire de ces derniers était dans leur maison. Et Laval de préconiser les galeries de portraits ou de batailles, peintes avec le plus de vérité possible. Ce que fit Henri IV dans sa galerie du Louvre, commandant aux trumeaux les portraits en pied de ses prédécesseurs et de leurs reines en vis-à-vis. On perçoit vite cependant combien cette légitimation par l'histoire pouvait aboutir à l'effet inverse : l'histoire pouvait défaire ce qu'elle avait fait. Le recours à la mythologie et aux héros antiques situant le pouvoir dans une éternité commode, fut généralement préféré. Mais pas partout, comme on verra⁵⁸.

Si l'imagerie politique raconte les histoires du pouvoir ou organise sa légitimation, l'institutionnalisation iconique du prince résulte tout particulièrement d'une figure, la plus élaborée de toutes : son portrait. Croisement de toutes les stratégies monarchiques, résultat de choix stylistiques et théoriques très affinés et parfois contradictoires d'une monarchie à l'autre, le portrait du prince est actuellement un des « chantiers » les plus prometteurs de la nouvelle histoire politique⁵⁹.

Le premier constat est celui de la distinction à établir entre portrait au naturel et portrait héroïsé. Ces deux genres ont été pratiqués conjointement, avec cependant des préférences, comme par exemple en Espagne pour le premier. Tous deux sont très strictement codés, et l'on ne saurait parler de réalisme pour le portrait « au naturel », où l'on aboutit même à une certaine abstraction. C'est le cas du portrait de cour espagnol où reviennent obligatoirement les mêmes ingrédients de la pompe célébrative : tapis, table, fauteuil, tenture et colonnes, médaillon du roi tenu par l'infante au point de jonction des deux triangles formés par le bustier et la robe, épée au côté et gants dans la main droite, chapeau sur la tête ou sur la table pour le roi ou les infants. Même considération pour les peintures ou statues équestres, où le prince en armure tient son bâton de commandement, le cheval ayant toujours l'allure artificielle imposée par le dressage en manège, passageant ou bondissant. Il est symptomatique qu'une création personnelle comme le groupe de Louis XIV à cheval du Bernin ait été reléguée à son arrivée à Versailles. Dans le portrait héroïsé, le prince est assimilé à un Olympien. Gardant son visage propre, empruntant le costume et les attributs d'Hercule, d'Apollon, ou de Jupiter, les épouses apparaissant en Diane ou en Junon. Plus généralement et très systématiquement, l'armure à l'antique de l'*imperator* romain fut pour trois siècles la parure uniforme énonciatrice du pouvoir. Elle était appa-

58. Sur le problème de la légitimation par l'histoire et/ou la mythologie, voir G. SABATIER, *art. cit. supra* n. 22.

59. Colloque de l'École française de Rome, décembre 1989.

rue en Italie dès le ^{xiv}^e siècle, où on la reconnaît sur la pierre tombale de Lorenzo di Nicolo Acciaiuoli († 1353) dans la chartreuse de Valdema à Florence. Elle figure sur des cycles peints, puis elle est portée lors des entrées ou des fêtes de cour. Au ^{xv}^e siècle, la famille milanaise Negroni-Missaglia en réalise pour Francesco Sforza, Louis XI et Louis XII. On conserve à Vienne (Waffensammlung) un casque à l'antique fait en 1530 par Filippo Negroni de Milan pour Charles Quint, avec le lion de Némée recouvrant la bourguignotte, et à Madrid (Real Armeria) la rondache aux colonnes d'Hercule qui faisait partie du même ensemble. En 1540-1545, Giovanni-Paolo Negroni réalisa pour François I^{er} une bourguignotte à l'antique au mufle de lion et à la crinière s'étalant sur le timbre et le couvre-nuque, des épaulières, cubitières et gantelets reprenant le motif léonin (Paris, Musée de l'armée). En 1546, Guidobaldo II della Rovere offrit à Charles Quint une armure à la romaine complète, avec cuirasse anatomique en fer repoussé et bruni et tête de gorgone dorée en applique, épaulières en mufle de lion, tassettes à lambrequins et brodequins à tête de gorgone (Madrid, Real Armeria). Une armure semblable est portée par François I^{er} sur la fresque de l'unité de l'État dans la galerie de Fontainebleau⁶⁰. A.-M. Lecoq a identifié les moments et les procédés de fabrication de l'image impériale de François I^{er}⁶¹. C'est au moment de Marignan que se produit la première occurrence. Louise de Savoie nomme alors son fils dans son journal : « second César, subjugateur des Helvétiques. » Une intaille de calcédoine (Cabinet des médailles, Bibl. nationale, Paris) datée de 1515 présente le roi en buste, jeune et imberbe, tête nue, portant une cuirasse à l'antique ornée de rinceaux de feuilles de chêne entourant une tête de gorgone. Un foudre stylisé apparaît sur l'épaule droite. Sur l'autre, une agrafe retient les plis du *paludamentum* ; le bras droit étant suggéré par le haut de manche à lambrequins. C'est la première représentation de François I^{er} en *imperator*. L'effigie est reprise, inversée, à l'avvers de la médaille commémorative de Marignan. Au revers, la bataille s'est muée en mêlée antique, les combattants étant tous vêtus à la romaine. La seconde occurrence intervient dans le contexte de l'élection impériale de 1519, où François était candidat. On la trouve dans les *Commentaires de la guerre gallique* de François Desmoulins, trois volumes manuscrits de 1519-1520. C'est une composition à partir des *Commentaires* de César sur la guerre des Gaules, où, sous forme de dialogues, s'établit une comparaison/assimilation entre le roi de France et le général romain, tous deux vainqueurs des Suisses. Quatre peintures

60. Jean-Pierre REVERSEAU, *Les Armures des rois de France au musée de l'armée*, Saint-Julien-du-Sault, F. P. Lobies, 1982. « Armes et armures », *Antiquités et objets d'art*, Milan/Paris, Fabbri, 6, nov. 1990.

61. A.-M. LECOQ, *op. cit. supra* n. 1, chap. vii, « Le second César ».

représentent quatre rencontres entre François I^{er} et César. Les Helvètes sont peints en costume du XVI^e siècle, suggérant la répétition de l'histoire ancienne dans la moderne.

« Le César [du peintre] est une image non pas historique, mais symbolique, un composé des deux figures césariennes, romaine et française, antique et moderne. De même les costumes : César porte un torse de cuirasse et des épaulières, des brodequins et des jambières à l'antique, mais combinés avec les bras complets et les cuissards de l'armure moderne. Le peintre évoque l'antique dans le moderne, et inversement : les lambrequins rappelaient le moderne bas de tunique à large godet des gendarmes. La bourguignotte des environs de 1500 peut facilement ressembler au casque antique. »

La même opération s'effectua à propos de Charles Quint⁶². Elle était devenue classique au temps de Henri IV et de Louis XIII⁶³. En 1685, l'Académie royale de peinture et de sculpture mit au point un modèle de monument équestre colossal, d'après les dessins de Le Brun inspirés par le Marc-Aurèle antique de Rome, exprimant exactement le concept de monarchie absolue, et qui devait connaître la plus grande diffusion en France, puis en Europe⁶⁴. Curieux mélange de naturalisme et d'irréalité. Le même rythme se retrouve dans le mouvement mesuré du cheval, passageant, bien en équilibre, et l'aisance détendue du cavalier, le buste redressé bien droit, le regard portant loin devant lui, le geste du bras droit, tenant le bâton de commandement bien dégagé. Lauré et en per-ruque, le visage très ressemblant, le roi apparaît dans un vêtement d'apparat sans rapport avec l'habillement de l'époque : c'est un costume « à la romaine », mais conventionnel et nullement reconstitution archéologique : cuirasse anatomique et manteau, tassettes à lambrequins, culotte et brodequins, glaive au côté. De même, si le cheval est correctement bridé, la selle est remplacée par un simple tapis ou une peau de fauve non sanglée, et il n'y a pas d'étriers.

La posture de la figure princière fut l'objet d'un traitement particulièrement étudié. Selon les normes de la société de cour, le contrôle rigoureux et le codage des gestes, l'impassibilité des visages traduisant la maîtrise des affects et des sentiments⁶⁵ étaient de règle depuis le XV^e siècle en Italie. La salle des fastes du palais Farnèse de Caprarola en offre, pour les

62. Fernando CHECA CREMADES, *Carlos V y la imagen del héroe en el Renacimiento*, Madrid, Taurus, 1987.

63. F. BARDON, *op. cit. supra* n. 25.

64. M. MARTIN, *op. cit. supra* n. 23, notamment chap. IX, « La conception française de la statue équestre à la fin du XVII^e siècle ».

65. Codifiée, bien après son expression picturale, par Torquato ACCETTO, *Della dissimulazione onesta*, 1641, a cura di G. BELLONCI, Florence, 1943.

années 1564-1565, un exemple éloquent⁶⁶. L'art du portrait fut codifié par le Milanais Giovanni Paolo Lomazzo (1538-1600) à la fin du xvi^e siècle : *Trattato della pittura scultura ed architettura* (1584), *Idea del tempio della pittura* (1590)⁶⁷, selon un double critère : aristocratique (la qualité des personnes autorisant ou non le portrait : seuls en étaient dignes, selon les conceptions grecques et romaines, les princes, les empereurs et les consuls, les sages, les dames et les beaux jeunes gens) et paradigmatique (le portrait, dissimulant les imperfections de la nature, devait faire ressortir la gravité, la noblesse, la majesté, et servir de modèle de comportement). Ses préceptes guidèrent l'internationale des artistes de cour qui travaillèrent particulièrement pour les Habsbourg de Madrid ou de la cour impériale de Vienne, Graz ou Prague : Le Titien, Arcimboldo, Antonio Moro, Alonso Sanchez Coello⁶⁸, Sofonisba Anguisciola, Pantoja de la Cruz, Heintz, Pourbus. Mis au point à la cour de Philippe II, diffusés par l'échange de portraits entre les cours espagnole et autrichienne, les stéréotypes du portrait courtois, en pied, créèrent une *lingua communis*, au caractère international, tendant à abstraire la figure peinte du monde de la réalité, manipulant l'image pour en dégager une série de significations cérémoniales ou politiques visant à dégager l'idée de Majesté. Vélasquez en hérita et, nourri de l'Italie, l'enrichit sur le double plan de la stylistique (plus de naturel) et des registres (le portrait à cheval)⁶⁹.

Autant que la personne comptait la place du roi. Cette problématique semble avoir été particulièrement travaillée par les Français. La statue équestre, par exemple, fut réalisée en Italie puis en Espagne, avant la France. Mais c'est avec Henri IV, que naquit la conception de la place royale, destinée à mettre en exergue, au centre d'un vide, le groupe colossal — même si sa propre statue, réalisée après sa mort, fut placée sur le Pont-Neuf, lieu de grand passage il est vrai. On sait que ces conceptions furent réalisées sous Louis XIV à Paris et dans les grandes villes du royaume avant d'être adoptées ensuite dans toute l'Europe. Si les Habsbourg ont été grands commanditaires de portraits, les Italiens puis les Français ont été grands amateurs de programmes. Dans ces vastes

66. Gérard LABROT, *Le Palais Farnese de Caprarola, essai de lecture*, Paris, Klincksieck, 1970, notamment p. 75-84.

67. Giovan Paolo LOMAZZO, *Idea del tempio della pittura*, éd. franç. de Robert KLEIN, Florence, nella sede dell'Istituto, Palazzo Strozzi, 1974, 2 vol.

68. *Alonso Sanchez Coello y el retrato en la corte de Felipe II*. Exposition juin-juillet 1990, Madrid, Prado. Catalogue Madrid, Ministerio de cultura, 1990.

69. *Vélasquez*. Exposition janvier-mars 1990, Madrid, Prado. Catalogue Madrid, Ministerio de cultura, 1990. Sur le portrait de cour en Espagne, communications de F. CHECA CREMADES aux journées de travail de Florence (nov. 1989) et de l'Escorial (nov. 1990) dans le cadre de la Fondation européenne de la science, cf. *supra* n. 7, à paraître.

compositions, la relation du roi et de son entourage se pose. L'exaltation de la famille, plus que du prince, explique peut-être la disposition groupée des figures dans les cycles italiens, que ce soit le prince au milieu des siens, ou le pape au milieu des cardinaux. La mise en scène de l'absolutisme en France conduisit Le Brun à procéder différemment. Des *Batailles d'Alexandre* à la galerie de Versailles, il est constamment à la recherche des procédés les plus performants pour assigner au roi sa place. Considérant la seule galerie, on constatera que cette préoccupation conditionne tant la disposition des figures dans chaque tableau que le dispositif général des tableaux dans la galerie. Dans chaque tableau, le roi ou la France apparaissent toujours dégagés, souvent au centre d'un espace circulaire, ne touchant ou n'étant touchés en aucun cas, immobiles (en mouvement : *Passage du Rhin*, *Prise de Gand*, le roi est plus transporté qu'agissant de lui-même), le regard lointain, impassible, en donneur d'ordres. Aux autres, les yeux fixés sur le/la souverain(e), le regard expressif, le geste passionné, d'exécuter les ordres. Héritier d'un vocabulaire triséculaire, « premier peintre » sans être pour autant le plus grand de son temps, Le Brun fut insurpassable dans l'institution iconique du Prince.

III

L'efficacité des images ne réside pas seulement dans la chose montrée. Au-delà des signifiés, il y a le signifiant. L'imagerie politique dans l'Europe moderne est un media dont le travail en tant que tel a force instituante.

Tout d'abord, le vocabulaire même assigne au politique un lieu, c'est-à-dire une identité, contribuant par là à un des processus fondamentaux des temps modernes : l'autonomisation du politique. On a vu que le portrait au naturel lui-même tendait à proposer du pouvoir une idée abstraite. Mais c'est sur le langage héroïque qu'on veut revenir. Un examen un peu attentif révèle en lui la conjonction de trois corpus. Le répertoire mythologique fourni par les humanistes et le répertoire allégorique et héraldique médiéval se sont fondus et fonctionnent de la même manière. Des personnages, des concepts, des caractères, des entités naturelles, des productions du génie humain, des êtres de nature, etc. sont représentés par des figures anthropomorphiques accompagnées d'objets, ou d'animaux signalétiques et, parfois, marqués de couleurs distinctives. Laissées à l'initiative des peintres et de leurs consultants humanistes aux xv^e et xvi^e siècles, ces images ont été répertoriées à la fin du xvi^e et au xvii^e siècle, notamment dans le plus commode et usité des dictionnaires :

l'*Iconologia* de Cesare Ripa⁷⁰. Les capacités discursives des figures mythologiques et allégoriques pouvaient être cependant insuffisantes lorsque les peintures avaient à représenter des histoires complexes et notamment l'histoire moderne. La peinture d'histoire étant inconvenante pour les grands cycles princiers, il fallait pourtant avoir recours à elles, suivant la hiérarchie des genres, telle que la définit Félibien,

« ... Un peintre qui ne fait que des portraits n'a pas encore atteint [la] haute perfection de l'art [...] Il faut pour cela passer d'une seule figure à la représentation de plusieurs ensembles ; il faut traiter l'histoire et la fable ; il faut représenter de grandes actions comme les historiens [...] et montant encore plus haut, il faut par des compositions allégoriques savoir couvrir sous le voile de la fable les vertus des grands hommes et les mystères les plus relevés »⁷¹.

Pour introduire du liant entre les figures mythologiques et allégoriques, les peintres devaient y insérer des éléments de réalité. Ainsi procéda Le Brun à Versailles pour représenter des fortifications, des navires, des marins, des soldats, des ambassadeurs, des juges, des Espagnols, des Allemands, des Hollandais...⁷². On pouvait recourir à un franc naturalisme à la Le Nain, ainsi dans le salon de la paix pour représenter les peuples de l'Europe se réjouissant, mais la plupart du temps, ce réalisme était lui-même un artifice, où se télescopaient des éléments d'époques diverses ; ainsi aux soldats en habits contemporains et portant mousquets se mêlaient gendarmes en armure, aux galères antiques les navires modernes ; les seules scènes vraiment réalistes étaient données comme des tableaux : ainsi les batailles dans le salon de la guerre étaient-elles figurées sur des tentures peintes portées par des allégories, inversant l'ordre des réalités. Ce monde artificiel était très exactement celui du théâtre à machine. L'effet de ce vocabulaire était de situer la politique dans une sphère propre. Le répertoire des figures n'était pas celui de l'Église. On a signalé les réticences aux télescopages et aux proximités inconvenantes. Il n'était pas non plus celui de la réalité humaine contingente. Il est celui du théâtre, le théâtre de la politique. Il abolit le temps, usant sciemment des anachronismes. Il met en scène les héros antiques et

70. 1^{re} éd., Rome, 1593. 1^{re} éd. illustrée, Rome, 1603. Nombreuses rééditions en Italie, traductions en français, anglais, néerlandais. Nombreux reprints. Citons New York et Londres, Garland, 1976 (éd. Padoue, 1611) ; Turin, Fogola, 1986 (éd. Padoue, 1618) ; Paris, Aux amateurs de livres, 1989 (éd. Paris, 1643 : *Iconologie, ou les principales choses qui peuvent tomber dans la pensée touchant les vices et les vertus sont représentées sous diverses figures, gravées sur cuivre par Jacques de Bie, et moralement expliquées par Jean Baudoin*).

71. André FÉLIBIEN, *Conférences de l'Académie royale de peinture et de sculpture*, Paris, F. Léonard, 1668, préface.

72. G. SABATIER, *art. cit. supra* n. 53.

contemporains. Il situe la politique, le Pouvoir, ses mécanismes, hors du temps, dans l'éternel, rejoignant par là le *King's two Bodies*, autre façon de dire que le roi ne meurt jamais. La structure politique, le pouvoir absolu, est posé comme un invariant, une structure justement. Le fonctionnement de ce système de représentation est un démarquage exact de ce qui se passe dans le domaine religieux : les héros sont en lieu et place des anges et des saints, le roi a la place de Dieu. La localisation des décors dans le palais reproduit celle qu'on observe dans l'église et induit les mêmes effets. Aux parois de l'escalier de Versailles, tapisseries (feintes) des batailles et courtisans (en trompe-l'œil) des quatre parties du monde : l'ordre terrestre. Au plafond, l'histoire du roi : l'ordre céleste. Le même positionnement est demandé au spectateur. L'évolution de la localisation des peintures dans la galerie en France, des parois vers la voûte, place le spectateur d'une position d'égalité — vis-à-vis des tableaux — à une position d'infériorité : dominé par les peintures, il doit lever la tête pour voir, ressentant physiquement sa dépendance. Cette évolution du dispositif spatial dans la galerie en France accompagne l'évolution de la monarchie vers l'absolutisme⁷³. Le parallélisme entre décor d'État et décor religieux en Europe à l'époque de la contre-réforme n'est pas fortuit. Les effets du décor religieux après le concile de Trente sont très médités et sont le produit d'ajustages très précis. Le décor monarchique vise à mettre le sujet, comme le fidèle, dans les mêmes dispositions d'adoration.

Par son vocabulaire, l'imagerie héroïque localise et conditionne. Par son travail, elle informe sur la nature même du prince. Cette imagerie est le contraire d'une communication politique telle qu'elle fonctionne dans les sociétés démocratiques actuelles, fondées sur l'égalité de statut entre le pouvoir et les citoyens (le pouvoir étant formé de citoyens eux-mêmes, choisis par les citoyens, les représentant). L'imagerie étatique de l'âge absolutiste présente une triple opacité : du media, qui cache ce qu'il doit montrer ; du contenu, qui réserve toujours une part de non-explicite, de secret ; des objectifs, enfin, qui visent à une mise en infériorité du destinataire des images. Telle quelle, cette imagerie relève d'une stratégie de la communication très précise : le secret proposé comme *énigme* à résoudre (pour l'esprit) et *mystère* à accepter (pour la foi). Elle procède de la double source médiévale et humaniste : le pluralisme des interprétations pratiqué par la scolastique, les procédés d'exposition de la rhétorique et le vocabulaire formel de l'antiquité gréco-romaine. Cette synthèse a été portée à sa perfection entre la seconde moitié du xvi^e siècle et la première

73. ID., *art. cit. supra* n. 22.

moitié du ^{xvii}^e siècle par les jésuites, artisans du mystère de la représentation de l'invisible divin-royal. Comme l'imagerie religieuse, dont elle dérive par ses procédés et ses intentions, elle vise, au-delà de la storia racontée, à persuader de la *nature autre* de l'émetteur. Un vocabulaire extrêmement contraignant recouvrant les moindres recoins de l'estampe, de la toile, de la paroi, du plafond, de la voûte, produit chez le spectateur par l'exhibition systématique d'un plus, une impression de malaise, faite à la fois et contradictoirement d'un sentiment de saturation et de manque. Un plus des matériaux, accumulation du rare, du coûteux, de l'éblouissant : l'or, l'argent, le bronze, les marqueteries, la soie, le marbre, le lapis, les diamants et les perles des costumes de parade, de bal, de ballet, de carrousel, de fêtes, les couleurs chaudes... Un plus des signes, saturation du sens, inquiétante étrangeté des « hiéroglyphes », langage mystérieux aux lectures plurielles, mise en abîme systématique ; mystère des compositions, des assemblages, des labyrinthes : comment cheminer entre les panneaux du *studiolo*, les tableaux de la galerie, les statues du parc ? Le désarroi où l'abondance non fléchée des signes plonge l'innocent captif des rets du prince, relève d'une stratégie supérieure. Dans le *studiolo* d'Urbino, c'est le désordre des objets et des portraits accumulés qui dit le nom de l'absent : Frédéric de Montefeltre. À Versailles, c'est le parcours labyrinthe entre les tableaux de la galerie qui chaque fois, ramenant au centre, fait passer et repasser sous le portrait du roi. Le prince commande le dispositif, comme le jeu de miroirs des allégories.

La réfraction des images se trouve ainsi être le processus le plus approprié pour rendre visible le multiple dans l'un, la profondeur dans l'apparence, le mystérieux système des correspondances, les *arcana principis*. Considérons une gravure d'almanach de 1618, *Louis XIII vainqueur du python*⁷⁴. Différents registres entrent en composition. Au premier plan, une figure mythologique : le dragon abattu devant sa caverne, des ossements épars autour de lui ; vis-à-vis, une figure politico-mythologique, à trois énoncés : c'est Louis XIII (son visage, les lys de son lambrequin), c'est un triomphateur romain (son costume antique, sa couronne de laurier), c'est Apollon (l'arc et le carquois, le soleil irradiant derrière sa tête). Dans l'angle supérieur gauche, une seconde figure politico-mythologique, à deux énoncés : c'est le feu roi Henri IV (c'est son visage : il est sur un nuage, donc plus de ce monde), c'est Jupiter (il tient la foudre). En arrière-plan, se déploie largement de part et d'autre de Louis XIII-Apollon une représentation historique traitée avec le plus grand réa-

74. B.N. estampes, coll. Hennin, XXI, n. 1848, année 1618, reproduction in F. BARDON, *op. cit. supra* n. 25, pl. XVII A.

lisme : une armée, avec trois bataillons de piquiers, d'arquebusiers et de cavaliers, les chefs caracolant devant, et une ville, aux monuments clairement identifiables, la Bastille, la Sainte-Chapelle, Notre-Dame : c'est Paris. Dans l'angle supérieur droit, une figure emblématique, une nef voguant, redouble l'identification de la ville. Dans le ciel, enfin, un énoncé politique : la banderole avec l'inscription « *FECIT. POTENTIAM. IN. BRACHIO. SUO* ». La seule figure non identifiée est le dragon. Face à Apollon, l'énoncé mythologique va de soi : c'est le serpent Python. Mais qui est ainsi allégorisé ? Dans un almanach de 1618, il ne peut s'agir que de Concini, le favori de la reine-mère Marie de Médicis, abattu le 24 avril 1617 sur ordre de Louis XIII. L'événement avait été amplement célébré, ainsi dans ces *Stances au Roy sur la mort de Conchine, marquis d'Ancre*, Paris, 1617, dont la gravure de l'almanach est la mise en images quasi littéraire :

« Il vouloit desmembrer tes villes, tes Provinces,
 Tes Royaumes unis, tes peuples et tes Princes,
 Mais le contraire advint par ton auctorité,
 Tout de mesme Apollon de ses mortelles flèches,
 Fit au monstre Python de tres-horribles breches
 Et mit à mort celui qui l'avoit mérité »⁷⁵.

Tout l'intérêt de l'image est de ne pas se borner à un simple énoncé événementiel, mais par le travail des différents registres réalistes, mythologiques, politico-mythologiques et politiques, à l'amplifier en un véritable programme de gouvernement pour déboucher sur les principes fondamentaux de la monarchie. Françoise Bardon a parfaitement analysé ce fonctionnement du discours héroïque :

« L'almanach permet de dégager le prolongement politique du coup d'État : le monstre est mort, le vainqueur auréolé contemple l'objet de sa victoire. Sa stature assurée se détache sur la ville de Paris, et sur ses armées, lieu et moyen de sa puissance. Enfin, il prolonge sur terre les exploits de son père Jupiter. Il y a là, exprimée, une profession de foi politique, la prise du pouvoir effective (*Fecit potentiam in brachio suo*), la domination sur la ville, ses églises, ses cours souveraines et les maisons du petit peuple délivré du monstre, sur la noblesse et l'armée. Un programme, un projet plus qu'une réalité durable... Davantage, au-delà de lendemains rétrogrades, ce projet était le futur du règne [...] L'image traditionnelle "provoque" l'occasion, la relance, en même temps qu'elle est récupérée par elle et renouvelée. De cette dialectique du change émane une représentation de la monarchie qui, rassemblant tous les éléments extérieurs qui la constituent, instaure l'hypothèse

75. *Ibid.*, p. 131.

de l'avenir [...] La distance obligée par la qualité opératoire de l'image, laquelle est une re-présentation, ouvre à l'interprétation : entre les événements qui ponctuent ou agitent la monarchie, et les images qui sont la prise de conscience de ces événements, il y a ce qui oriente cette élucidation, il y a une certaine idée et une certaine nécessité de la monarchie, par quoi l'événement est rectifié, dirigé, exploité presque toujours, provoqué quelquefois. Au-delà et en deçà des faits du règne, il y a la royauté... L'image est le rapport dialectique de l'événement, de l'idéologie et de la représentation [...] La représentation de Louis XIII en Apollon Pythien est à la fois [...] l'allusion à un événement daté de 1617, le portrait du jeune roi, et en même temps, rassemblant et décentrant tous ces éléments, qualitativement autre que leur seule quantité, *la représentation unique et permanente, à tout jamais actuelle et fixée déjà dans le futur*, du roi de France prenant possession de sa royauté »⁷⁶.

IV

À qui ces images étaient-elles destinées ? Comment fonctionnaient-elles, quels effets en résultaient ? Le problème n'est plus ici l'étude des images en soi, mais de leur relation avec leurs destinataires. La perspective se déplace de l'iconographie vers l'analyse de communication. L'imagerie politique aux temps modernes a-t-elle été un media ? Ces questionnements, contrairement aux études iconographiques, sont récents. Ils doivent beaucoup au développement actuel des media et aux analyses générées par ce phénomène. On avancera ici quelques propositions problématiques. À partir de la grille méthodologique suivante : destinataires, types d'images et supports, vocabulaire, localisation, établir une typologie des fonctions et des usages. Le schéma d'ensemble est celui-ci : évolution de l'imagerie politique du privé au public, d'une fonction magique au service du prince à une fonction de propagande à usage public.

Tout un corpus n'est pas destiné à être vu. Les livres manuscrits à peinture analysés par A.-M. Lecoq sont destinés au roi, à sa mère, à sa sœur et à de très rares proches. De même, les décors secrets du *studiolo* à Florence ou de la chambre du cardinal Medici à Rome n'ont qu'un destinataire unique. D'autres décors, en principe publics, sont en fait secrets, car hors de vue : œuvres ou programmes peints ou sculptés placés trop loin, trop haut, en contre-jour aux voûtes ou aux coupoles des demeures ou des palais, comme dans les églises, ou sur la colonne trajane. Le vocabulaire de cette imagerie est le plus souvent d'une extrême complexité, alliant mythologie et allégorie aux éléments religieux — et pas seulement

76. *Ibid.*, p. 217-218, souligné par moi.

chrétiens mais astrologiques et zodiacaux. À ce type d'imagerie, on peut trouver quatre fonctions. Certains décors ont une incontestable finalité magique et opèrent comme des talismans, destinés à capter les forces astrales et infléchir le destin en faveur du commanditaire de l'œuvre. Ce sont les œuvres les plus secrètes, le secret étant condition même de la réussite de l'entreprise. Ces pratiques s'insèrent dans un contexte général des xvi^e et xvii^e siècles européens, prenant place à côté de la pratique de l'astrologie, de l'accumulation de reliques de saints, ou de la constitution de *Wunderkammer*. Les pratiques de cour elles-mêmes n'avaient souvent d'autre but, aux xv^e et xvi^e siècles, que la *captatio benevolentiae*, ainsi la musique à finalité incantatoire comme le chant orphique d'après Marsile Ficin, ou les figures chorégraphiques lors des magnificences pour le mariage du duc de Joyeuse en 1581⁷⁷. D'une façon plus politique et « institutionnalisante », la manipulation des images confirmera le roi dans son élection divine et son statut extraordinaire :

« A.-M. Lecoq nous montre dans le chanoine François Demoulins, futur Grand Aumônier de France, et dans le cordelier Jean Thénau les grands fournisseurs du trio Angoulême en magie astrale, néo-platonicienne et cabaliste, en thèmes angéologiques et mystiques [...] Le lecteur voit ainsi le trio royal se constituer en "secte religieuse" séparée de la piété commune du royaume [...] Ces fixations mystico-magiques sur des talismans privés, chiffres, hiéroglyphes, devises, ces dévotions nourries de spéculations hasardeuses [...] ont pour effet évident d'isoler la famille royale des médiations coutumières et communes de tradition française. Elles l'enracinent dans la conviction d'avoir une relation spéciale avec la Fortune et la Providence divine, d'en recevoir des faveurs et des lumières particulières et personnelles auxquelles le reste du royaume n'a point accès et qu'il ne soupçonne même pas. [Par elles, le roi] a la certitude religieuse d'un lien direct et personnel avec la faveur divine, ce qui le libère des scrupules ordinaires, et il a le sentiment de compter parmi les demi-dieux de l'Antiquité païenne, ce qui l'affranchit des devoirs des rois ordinaires »⁷⁸.

Autre fonction de l'imagerie sans public, dans le cas des œuvres ou cycles peints ou sculptés inaccessibles au regard : exister, absolument. Sur le mode de la proclamation, non de la communication. Cette démarche s'apparente à l'action de grâce, au récitatif de la louange divine. L'imagerie politique est un psaume en l'honneur du roi, magnifique et gratuit. Nous sommes ici, bien évidemment, aux antipodes d'un acte de propagande. Gratuité pas totale cependant, si l'on veut bien considérer le souci qu'ont les princes d'inscrire leur nom dans la mémoire des siècles. Le

77. F. YATES, *op. cit. supra* n. 2, p. 271-285.

78. Marc FUMAROLI, préf., in A.-M. LECOQ, *op. cit. supra* n. 1, p. 12-13.

« public » visé serait dans ce cas la postérité. D'où la nécessité du recours aux supports les plus nobles et les plus éternels : le marbre, le bronze, et une inscription hors des atteintes sacrilèges des hommes et du temps, au sommet des parois et des colonnes, dans les profondeurs des plafonds à caissons, aux creux tutélaires des voûtes et des coupoles.

Différent est le cas d'une autre imagerie sans public, ou plutôt à destinataire unique : les séries de portraits des rois d'Espagne. Le vocabulaire n'est plus, dans ce cas, celui des compositions magico-astronomiques ou des épiphanies mythologiques, mais du naturalisme codifié. Hors de la vue du profane, les portraits sont dissimulés dans l'ombre des corridors de l'Alcazar, de l'Escorial ou du Buen Retiro, voire dans le cabinet privé du Roi, comme *les Menines* chez Philippe IV⁷⁹. Leur fonction était d'alimenter le mystérieux tête-à-tête du roi et de ses ancêtres, d'entretenir ce rapport au passé dynastique qui semble bien avoir constitué l'armature idéologique de la monarchie Habsbourg, d'assurer chez le souverain régnant l'osmose avec les ombres, l'apprentissage et la perpétuation de la majesté.

Une part de l'imagerie d'État touchait un public restreint : images d'eux-mêmes produites par les souverains ou ornant les architectures éphémères lors des entrées, relayées par les livrets illustrés ou les gravures sur feuilles volantes ; imagerie des fêtes de cour, des tapisseries, des portraits de chevalet, des médailles... Le vocabulaire reste le même que précédemment, avec une prédilection pour l'allégorie et la mythologie. Mais on doit distinguer entre les publics. L'entrée s'adressait au prince, à ses gens et aux habitants de la ville d'accueil. On s'adressait au souverain, lui faisant la leçon : rappel de ses ancêtres, énoncé de ses vertus ; rappel des mérites de la ville, de ses libertés à maintenir. Le discours était double : glorification, flatterie et louange du prince, mais aussi demandes présentées, devoirs rappelés. Au cours du xvii^e siècle, avec la rupture progressive des liens de réciprocité et la montée de l'univocité absolutiste, l'entrée fut de plus en plus contrôlée par le pouvoir, organisée par ses représentants (parlements, intendants), si c'était toujours les municipalités qui payaient. L'éloge du roi devint le thème unique. Tenir cette encomiastique pour simple flagornerie est réducteur. Depuis Érasme, on professait que la méthode la plus apte à corriger les princes consistait à les représenter idéalement et sous forme d'éloge, pour les faire ressembler à leur image. De plus, l'obéissance des sujets était justifiée par l'excellence du prince. Il en allait de leur honneur et de celui du royaume. « Personne sans doute n'était dupe, tout le monde savait que le roi ne méritait pas ces éloges,

79. J. BROWN, *op. cit. supra* n. 39, p. 288.

mais il fallait qu'ils fussent »⁸⁰. Comment pouvait s'opérer la réception de ces images politiques ? À chacun selon sa culture. L'élite sociale qui, au xvii^e siècle, avait été éduquée dans les collèges (noblesse, magistrature, une partie du clergé, de la bourgeoisie) comprenait la signification des figures et des textes — l'adhésion au discours étant une autre affaire. Quant au peuple, on peut sans doute en dire comme Paul Veyne à propos du public des cérémonies impériales sous Trajan :

« Chacun sentait que l'espace était occupé par une haute puissance au langage débordant, qu'on n'écoutait pas, mais qui passait, comme le vent, très haut au-dessus des têtes, en proférant un discours dont on n'entendait guère que le sens général »⁸¹.

Les courtisans formaient un autre type de public restreint. L'imagerie politique avait auprès d'eux la même finalité que le cérémonial de cour, les ballets ou les carrousels : les organiser en cité idéale, radiocentrique, où tout était organisé autour de la puissance du Prince. Dans la totale gratuité de la fiction théâtrale où ils se mouvaient, redoublée par les programmes sculptés ou peints des parcs et des appartements, dont ils étaient les premiers destinataires, ils étaient les expérimentateurs de l'utopie absolutiste.

Les cours étrangères, enfin, constituaient un dernier type de public restreint, à vrai dire le seul public pour les princes, avec la postérité. Dans la compétition des dynasties et des individus, la manipulation des symboles était une arme de choix. Lorsque Charles Quint en 1539, pendant une période de paix avec la France, traversa le territoire pour aller châtier les Gantois révoltés, il fut reçu à Fontainebleau. François I^{er} l'attendait dans la galerie. Gageons que ce n'était pas seulement pour lui procurer des émotions esthétiques mais, le conduisant devant l'éléphant fleurdelysé, ou son portrait en César, pour lui montrer ses titres. Portraits, médailles et jetons, feuilles volantes, almanachs, livres illustrés alimentaient les batailles d'emblèmes. L'entreprise la plus systématique fut l'histoire métallique du règne, initiée par Colbert et méthodiquement conduite par ses successeurs, qui devait dispenser auprès de chaque souverain le puzzle de l'histoire de Louis le Grand selon la version du roi, en figures et en devises qui occupèrent plus de trente ans les membres de la petite académie.

Avec ce dernier exemple, nous sommes presque sortis du cercle du public restreint, et nous devons envisager maintenant la diffusion de

80. A.-M. LECOQ, *op. cit. supra* n. 1, p. 492-493.

81. *Diogène*, 143, juil.-sept. 1988.

l'imagerie politique dans le public large, posant le problème de la propagande. Qui dit propagande dit opinion publique. Existe-t-elle à l'époque moderne ? C'est une question toujours débattue. On peut s'accorder sur quelques postulats. Le groupe doit être assez étendu (les prétoriens, les courtisans ne constituent pas une opinion publique). Il comprend le personnel du gouvernement (officiers), d'Église, les notables, les marchands..., ensemble qui par ses fonctions, son argent, son leadership, peut avoir un poids politique : soutenir, freiner, bloquer. C'est un personnel qui a les moyens de se structurer, d'influencer. Il est cultivé (les séminaires, les collèges), a des moyens d'action : la parole (prédicateurs ecclésiastiques, agitateurs), la presse (libelles, journaux, livres, gravures), des lieux de sociabilité (tribunaux, académies, salons, confréries, cabarets...). C'est un public urbain. C'est lui qui est convié à assister au spectacle du politique, qui voit les transformations du pouvoir. Le peuple des campagnes, c'est-à-dire, comme on sait, la très grande majorité, n'est pas concerné. Lui se fait une idée traditionnelle du pouvoir : le roi père. Il ne connaît l'État qu'à travers ses soldats et ses percepteurs. Comme Dieu, le roi est pour lui un nom, et son rapport au politique, un acte de foi. La seule imagerie qui l'atteindra pendant longtemps sera celle de l'Église. Ce n'est pas ici le lieu d'examiner ce qui a amené le pouvoir à tenir compte de l'opinion publique ainsi définie, mais de savoir si, et comment, l'imagerie politique a pu, compte tenu de cette opinion, devenir un media au sens moderne et faire fonction de propagande.

On a dit combien le vocabulaire employé y faisait obstacle, et intentionnellement, puisqu'il s'agissait de créer une ségrégation, de délimiter une sphère autonome du politique. Deux faits sont cependant à considérer. D'une part, le grand public n'est pas hermétique à l'iconographie politique. Son vocabulaire fonctionne, par ses procédés d'assemblage, comme aujourd'hui celui de la B.D. et des séries télévisées pour enfants. Amalgame de corpus hétérogènes, issus de traditions culturelles différentes, il contient des éléments d'identification que l'on reconnaît, que l'on décrypte. Au-delà des subtilités, une *lingua communis*, articulée autour des figures les plus récurrentes de la mythologie et de l'allégorie, est devenue vernaculaire. D'autre part, le souci d'accessibilité des signes du prince peut conduire les créateurs, dans certaines conditions et à partir d'un certain moment, à utiliser un langage simplifié. C'est ainsi qu'a procédé Le Brun dans la galerie de Versailles, si nous en croyons le Mercure Galant :

« Pour exprimer les différens mouvemens qui ont fait agir ce prince, et les ennemis qui se sont opposez à ses desseins, il ne s'est servi que des divinitéz qui nous sont les plus connuës, et qu'il a accompagnées de toutes les

marques propres à les distinguer [...] Il a pris un si grand soin de marquer tout ce qui peut rendre ses pensées intelligibles que pour peu que l'on sache les poètes, on explique sans peine les sujets »⁸².

Trois types d'imagerie politique sont à considérer, comme relevant d'une intention propagandiste. L'imprimé, tout d'abord⁸³. Dans l'Europe du xvii^e siècle, les aléas de politique intérieure (régences, ministériats contestés), voire les guerres civiles (révolution anglaise, Fronde), les questions religieuses, les compétitions territoriales ont produit une énorme inflation de gravures politiques⁸⁴, voire une véritable guerre d'images accompagnant celle des libelles entre la France de Louis XIV et les puissances protestantes, Provinces-Unies et Angleterre. D'autre part, dans le cadre de l'immense machine à glorifier le roi mise en branle par Colbert, toutes les productions originales ont été systématiquement gravées à fin de diffusion à toutes les cours et classes dirigeantes européennes. Il en était de même, sans l'esprit de système, un peu partout ailleurs, notamment en Italie, particulièrement à Rome, paradigme européen de tous les arts. Les fêtes dynastiques, à l'occasion des anniversaires et des mariages, les pompes funèbres, les entrées, les commémorations de victoires, etc. étaient prétextes à une surenchère de cérémonies et de feux d'artifice, immédiatement diffusés par la gravure⁸⁵.

Second type d'imagerie politique à consommation élargie : le décor encomiastique urbain et palatial. On ne reviendra pas sur les réalisations parisiennes de Louis XIV. On rappellera que le xvii^e siècle fut celui de « l'Europe des capitales ». Quant aux palais, si l'accès en est strictement réservé à la famille royale et à la Cour en Espagne, on se souviendra qu'en Italie et en France, ce sont des lieux publics. Le grand appartement du roi et la galerie de Versailles étaient ouverts à la foule qui s'y pressait, guide en main, pour voir et comprendre.

C'est sur un troisième type d'imagerie qu'on insistera : le portrait du roi. En Espagne, la réalisation des portraits royaux était l'activité principale des peintres, non seulement des plus grands comme Vélasquez, mais d'une foule de *minores*. Les inventaires des demeures madrilènes ou d'ailleurs abondent en référence à des séries de portraits royaux. Ce phénomène et ses raisons d'être ont été parfaitement comprises à l'époque même. Juan de Zavaleta⁸⁶ explique que les portraits dûs aux auteurs

82. *Mercurie galant*, explication de la galerie de Versailles, déc. 1684, p. 7-9.

83. *Les Usages de l'imprimé*. Dir. Roger CHARTIER, Paris, Fayard, 1987.

84. Rappelons, par ex., pour la France, F. BARDON, *op. cit. supra* n. 25.

85. Voir, par ex., Werner OECHSLIN, Anja BUSCHOW, *Architecture de fête, l'architecte comme metteur en scène*, Stuttgart, Gerd Hatje, 1984, Liège/Bruxelles, Pierre Mardaga, 1987.

86. Juan de ZAVALETA, *Errores celebrados*, Madrid, 1653. Error XI f^o 38v.-41v. Texte communiqué par F. CHECA CREMADES, cité supra n. 69.

médiocres sont plus efficaces que ceux des grands peintres, uniques et donc invisibles, ou trop onéreux. D'autre part, le public n'entend pas les subtilités des grands artistes. Il veut un art moyen, des stéréotypes facilement reconnaissables. Le portrait idéalise le prince, il vaut mieux que l'original, la nature étant susceptible de défauts (c'est pourquoi le monarque espagnol est un roi caché, qui préfère apparaître en effigie).

« En su estatua, o su retrato, miramos al Rey difunto, y de la contemplación de sus buenas partes hacemos una medida con que tantear a los reyes que se siguen. Del Rey vivo siempre se sabe algún defecto, ya no se puede ajustar con aquella medida. Desto resulta veneración grande al muerto, tan grande que eméço en ella el engaño de la idolatría. »

Et cette effigie est un substitut de roi, qui satisfait le désir des sujets : « La presencia del Rey, es una música intelectual, y suavísima, para los ojos de los vasallos. Los retratos, y las estatuas son sustitutos de la presencia. » En France aussi, à partir de Louis XIV, le roi qui s'enferme à Versailles, renonçant aux entrées et aux voyages, devient un roi caché. En 1687 et en 1745, lorsque Louis XIV et Louis XV connurent de graves accidents de santé et se rétablirent, l'amour de leurs sujets se manifesta chaque fois par une campagne généralisée d'actions de grâce devant les portraits du roi, véritable rituel d'idolâtrie monarchique⁸⁷. Mais le cas le plus accompli de propagande royale est la campagne des statues de 1685⁸⁸. Les lieux furent très soigneusement sélectionnés : à l'exception de Paris, villes situées dans les provinces éloignées, d'acquisition (plus ou moins) récente, mais où l'autorité royale était incomplète (pays d'états), voire contestée (révoltes populaires) ; publicité assurée par la présence de parlements et d'administrations attirant ruraux et habitants des petites villes, par une activité commerciale, financière et/ou portuaire attirant les étrangers. La visibilité était garantie par la vaste esplanade de la place royale, la taille colossale de la statue et son installation sur un piédestal. Le costume, les attributs étaient simples, immédiatement lisibles. Les statues, à l'exception du geste de jussion de la main droite tenant le bâton, qui pouvait connaître des variantes, étaient toutes uniformes. L'imagerie étatique si foisonnante des siècles précédents se raréfia et se réduisit à des stéréotypes au cours du XVIII^e siècle, essentiellement à la statue et au portrait, qui désormais structuraient uniformément l'espace public, comme le *Te Deum* était devenu l'invariant dans la cérémonie d'information monarchique⁸⁹. Dans le cas espagnol comme dans le cas français, on avait

87. Mémoires de maîtrise en cours au Département d'histoire, de l'UFR Sciences humaines, Université Pierre Mendès France, Grenoble II, sous la direction de G. Sabatier.

88. M. MARTIN, *op. cit. supra* n. 23.

89. Michèle FOGEL, *Les Cérémonies de l'information dans la France du XVI^e au XVIII^e siècle*, Paris, Fayard, 1989.

abouti à une inversion du processus. Le roi ressemblait à son modèle, le roi était devenu un portrait de roi. Peu importait l'homme lui-même. Les peuples reconnaissaient, révéraient, obéissaient à une image de roi, figurant le concept du pouvoir : éternité et intemporalité, calme, maîtrise et majesté, la force (armure, glaive) mais surtout l'*imperium* (bâton de commandement). L'institution iconique du prince, occultant le corps physique, avait promu le corps symbolique, l'intemporelle idée d'État. Dans les demeures privées du peuple et des notables, dans les palais officiels, sur les places des villes, l'image royale structurait l'espace public. L'institution iconique du prince avait paradoxalement contribué à la création des nations.

Gérard SABATIER,
Université Pierre-Mendès France, Grenoble-II.