

Quel héros pour le Roi ?

Monarchie et héroïsation d'Henri IV à Louis XIV¹

Olivier Bonfait

« Vous savez que chez moi les grands hommes vont les premiers, les héros les derniers ». Cette célèbre remarque de Voltaire fut écrite lors de la rédaction du *Siècle de Louis XIV* alors qu'il cherchait davantage à s'informer sur « ceux qui ont excellé dans l'utile ou dans l'agréable » comme Corneille ou Poussin, que sur « les saccageurs de provinces [qui] ne sont que héros ».² Pourtant, le philosophe n'a pas toujours été aussi critique envers la notion de héros : le terme apparaît près de 100 fois dans la *Henriade* (1728) dont le début (« Je chante ce héros qui régna sur la France / Et par droit de conquête et par droit de naissance »³), la forme et le contenu ne peuvent que rappeler certains illustres poèmes héroïques, de l'*Enéide* à la *Jérusalem délivrée* du Tasse.⁴

Même en plein règne de Louis XIV, Boileau pouvait écrire dans ses *Caractères* (1688) : « Il semble que le héros est d'un seul métier, qui est celui de la guerre, et que le grand homme est de tous les métiers, ou de la robe, ou de l'épée, ou du cabinet, ou de la cour ... Peut-être qu'Alexandre n'était qu'un héros, et que César était un grand homme ». Pour Boileau, Louis XIV était et Alexandre et César.

Le XVII^e siècle, le « siècle des grandes âmes », celui des « Héros et orateurs »⁵ est le temps d'un basculement dans les *Morales du Grand Siècle*.⁶ Les valeurs héroïques durent céder la place à la morale de la raison et la raison d'Etat s'imposa face à l'héroïsme individuel. Condé devint un grand homme lorsqu'il renonça à sa propre gloire pour servir le jeune Louis XIV et, à travers lui, la monarchie française. Ce renversement fut d'autant plus sensible que la couronne, pour triompher, dut justement lutter contre les descendants des « chevaliers sans peurs et sans reproches » qui avaient fait la gloire de l'histoire de France, et imposer un pouvoir à un seul visage, celui du souverain, mais composé de deux entités : la Cour et l'État.

Certes, tout le siècle (ou presque) reste héroïque, au moins dans sa littérature, et l'*Enéide* ou *La Jérusalem délivrée* sont régulièrement imprimées.⁷ Des variations

¹ Remerciements : Damien Bril, Vladimir Nestorov.

² Voltaire, Lettre à M. Thieriot, 15 juillet 1735 (Voltaire, Œuvres complètes, L. Moland (dir.), t. 33, Paris 1880, p. 506).

³ Voltaire, *La Henriade*, London 1728, p. 1.

⁴ J. M. Moureaux, Dans le droit fil de *La Henriade*, in : Revue Voltaire 2, 2002, p. 147–163.

⁵ M. Fumaroli, Héros et orateurs : Rhétorique et dramaturgie cornéliennes, Genève 1996.

⁶ P. Bénichou, *Morales du grand siècle*, Paris 1948.

⁷ N. Hepp / G. Livet (dir.), Héroïsme et création littéraire sous les règnes de Henri IV et de Louis XIII. Colloque organisé par le Centre de Philologie et de Littératures Romanes de

sont néanmoins significatives : pendant la décennie 1600-1609, neuf ouvrages édités en français comportent le terme « héroïque » ou « héroïques », ce chiffre s'élève à près de 50 pour chaque décennie entre 1640 à 1669 et redescend à un par la suite. Au milieu du siècle, la littérature héroïque est plus qu'à la mode car tout est héroïque : non pas simplement le vers (le décasyllabe) ou le poème (l'épopée) mais aussi l'idylle, la lettre, la harangue, la représentation, et même la comédie... Mais quand il faut chercher non pas un genre mais des personnages, des « héros », les ouvrages se font plus rares : seuls soixante titres publiés en France entre 1600 et 1715 contiennent le terme « héros », et la courbe de leur publication suit celle du pouvoir monarchique, avec plus de 10 mentions dans la décennie 1660 (celle de l'affirmation du pouvoir de Louis XIV), et près de 30 dans les années 1680-1700 (période durant laquelle le roi guerroie, et où le terme « héroïque » devient moins fréquent). A chaque fois que le « héros » est associé à un personnage contemporain, c'est presque toujours en lien avec la monarchie : des femmes dans les années 1640, sous la Régence d'Anne d'Autriche, Louis XIV, à partir de 1650. Dès 1660, plus aucun personnage contemporain n'est qualifié de « héros » dans un titre, si ce n'est Louis XIV.

Si le genre littéraire épique ou héroïque fait donc l'objet de discussion, qu'il s'agisse de la traduction du discours du Tasse *Du poème héroïque* (1639) ou de la *Défense du poème héroïque* de Desmarests de Saint-Sorlin (1674) ou encore des réflexions d'André Dacier sur les règles d'Aristote pour juger du poème héroïque (1691), le personnage du héros, quant à lui, est presque entièrement monopolisé par la personne royale.

Cette absorption du héros par la figure royale est encore plus évidente dans le champ du visuel, où l'impact d'une représentation non éphémère, circulant sous la forme de gravure ou s'imposant par ses dimensions monumentales, pouvait encore plus concurrencer l'image du souverain. Et alors que le genre héroïque connaît un grand succès, Henri Sauval décrivant Paris vers 1660, y voit très peu de héros :⁸ deux tombeaux de preux du Moyen Age, deux portraits d'hommes d'armes dans la galerie des hommes illustres du palais Cardinal (Gaston de Foix et La Tremoille sont les seuls à être qualifiés de héros), deux représentations de Persée, la seule figure mythologique qui accède à ce statut. En revanche, Henri IV, de la statue du Pont-Neuf à la porte de l'Hotel de Ville, a toujours droit au titre de héros ; Louis XIII, lui, est absent.

La question est alors moins de revenir sur les processus de visualisation du poème épique⁹ ou sur les liens entre peinture d'histoire et politique, un sujet en

l'Université des Sciences Humaines de Strasbourg et la Société d'Étude du XII^e Siècle, le 5 et 6 mai 1972 (Actes et colloques; 16), Paris 1974.

⁸ H. Sauval, *Histoire et recherches des antiquités de la ville de Paris*, 3 tomes, Paris 1724 (mais écrit vers 1660).

⁹ E. Hénin / O. Bonfait, Peindre *La Jérusalem délivrée* au XVII^e siècle : poésie épique et représentation tragique, in : O. Bonfait (dir.), Autour de Poussin. Idéal classique et épopée baroque entre Paris et Rome (catalogue exposition Rome), Rome 2000, p. 23–40. Sur les por-

plus très bien traité pour le XVII^e siècle par Thomas Kirchner¹⁰ que d'interroger la rareté de la représentation du héros et d'étudier les lieux ou les stratégies de visualisation du monarque en héros dans les arts visuels.

Des Valois à Henri IV: res factae et res factae

Les palais du roi, que ce soit Fontainebleau ou le Louvre, furent un lieu d'exaltation visuelle de la monarchie, et souvent au sein de ceux-ci, la galerie, un espace architectural inventé par la monarchie française, constitua un espace propice à cette visualisation.

François I^{er}, dans sa galerie de Fontainebleau, a recours à la Fable pour raconter l'Histoire et il n'hésite pas, sous l'épisode des *Enfants de Catane*, à évoquer sa captivité dans une vision encore chevaleresque de l'existence. Mais une lecture comme celle de Panofski qui s'attachait à un programme royal purement politique semble maintenant insuffisante. André Chastel a montré que le système décoratif était aussi important que les scènes illustrées et des analyses récentes ont souligné que le cycle mythologique de Vénus s'entrelace avec le cycle monarchique dans cet art de cour. En fait le principal personnage, le héros, est sans doute celui qui détient les clés de cet espace. Or non seulement François I^{er} en ouvre lui-même les portes, mais il en dévoile aussi le sens, comme l'écrit Marguerite de Navarre : « voir vos édifices sans vous, c'est un corps mort, regarder vos bâtiments sans ouir pour cela votre intention, c'est lire en hébreu ».¹¹

Dans le même château, la galerie d'Ulysse, plus tardive, est un exemple de ces hésitations de la monarchie sur ses stratégies de représentation au moment des troubles dans le royaume. Son discours est d'abord poétique, mythologique et astrologique sous François I^{er}, puis il devient narratif sous Henri II avec les récits d'Ulysse, dont la traduction française est en cours, pour être enfin clairement monarchique et politique sous Charles IX, avec l'introduction de portraits royaux et de scènes d'histoires contemporaines (Reddition du Havre, siège et reddition d'Amiens).¹²

Après les guerres de religion, le nouveau roi Bourbon, pour faire connaître son statut de vainqueur militaire ou de roi de droit divin, accorde visiblement une très grande importance au portrait : celui-ci peut reprendre des modèles antiques équestres, être paré de l'habit de sacre, ou orné d'attributs allégoriques ou my-

traits, voir F. Bardon, *Le portrait mythologique à la cour de France sous Henri IV et Louis XIII : mythologie et politique*, Paris 1975. Cette étude a dû laisser de côté la sculpture, et les monuments publics, encore insuffisamment connus pour être intégrés.

¹⁰ Th. Kirchner, *Le héros épique. Peinture d'histoire et politique artistique dans la France du XVII^e siècle*, Paris 2008.

¹¹ L. Capodieci, *L'univers imaginaire de Rossa*, in : V. Droguet / Th. Crepin-Leblond (dir.), *Le Roi et l'artiste. François I^{er} et Rosso Fiorentino* (catalogue exposition Fontainebleau), Paris 2013, p. 98–106.

¹² Cl. Mignot, *Fontainebleau revisité. La galerie d'Ulysse*, in : *Revue de l'Art* 82, 1988, p. 9–18.

thologiques. Dans ses châteaux, Henri IV continue à faire de la galerie le lieu privilégié de l'expression du pouvoir monarchique. Au début, il semble d'abord reprendre le modèle bellifontain, en faisant appel à Toussaint Dubreuil, un héritier de Primatice, pour peindre la Fable, avec l'histoire d'Hercule au Pavillon des Poèles à Fontainebleau (1595). Dans la grande galerie au château de Saint-Germain, Dubreuil illustre le poème épique de la *Franciade* censée évoquer les origines mythiques de la dynastie des Capétiens, sur l'exemple du *Roland furieux* de l'Arioste. Mais la complexité de l'épopée, la faible intelligibilité des allusions à la monarchie française et l'interprétation faite par Dubreuil tirant vers la pastorale plus que l'épopée ont fait que le décor ne semble pas avoir été un succès : en tout cas, moins d'un siècle après sa réalisation, les scènes représentées ne sont plus du tout comprises.¹³

C'est en fait la vérité du portrait et de l'histoire qui fut jugée apte à représenter les hauts faits du prince, plutôt que les fables anciennes. L'humaniste français Antoine de Laval, géographe du Roi, dans son traité *Des peintures convenables aux Basiliques et Palais du Roy et même à sa galerie du Louvre*, sanctionne cette impossibilité du héros, en affirmant le refus des fables étrangères (« ce serait un grand crime d'emprunter ailleurs ce qu'il y a si abondamment chez soi ») et en condamnant ainsi la politique iconographique des Valois qui a été inefficace pour faire connaître l'autorité royale et n'a pu empêcher les guerres civiles. La conséquence en est une domination absolue de l'histoire : « L'histoire qui raconte les hauts faits des Anciens, est la Régente de notre vie, la lumière de la vérité, et la vie de la Mémoire ». Elle peut s'exprimer soit par le récit des faits (les batailles d'Henri IV, ou pour le cabinet de Marie de Médicis au Louvre, les hauts faits des Médicis), soit par le genre du portrait. De cet attachement à la valeur du « ritrarre » promu par un géographe, s'imposa aussi sans doute naturellement la thématique des vues de villes, aptes à décorer les parois latérales des galeries, écho de la Galerie des cartes au Vatican.

Cette politique de l'iconographie monarchique fut respectée et le seul espace où put désormais se développer les scènes mythologiques fut le plafond, dont la composition unifiée permettait un décor qui était impossible sur l'ancien système du plafond à poutre et solives.

Dans la galerie de Diane à Fontainebleau réalisée vers 1600-1605, les murs latéraux étaient ornés des batailles remportées par le Roi. Celles-ci ne sont pas connues mais dans les quelques scènes de batailles conservées de cette époque, le roi est certes le protagoniste principal, mais il est rarement héroïisé (fig. 1) : la vue topographique y est souvent prédominante et aucune allégorie ne vient troubler le registre historique de représentation.¹⁴ Le plafond de la galerie de Diane comportait, à côté de scènes de la fable, des allégories qui célébraient la couronne de

¹³ D. Cordellier, *Toussaint Dubreuil*, Milan 2010, p. 11-12.

¹⁴ On trouve des *Batailles d'Henri IV* dans les châteaux de Berny (Brulart de Sillery), Villebon (duc de Sully), Vizille (duc de Lesdiguières).



Fig.1

Henri IV au siège d'une ville, huile sur toile, Chartres, Musée des Beaux-Arts



Fig. 2

Réduction de la ville de Perpignan au roi de France Louis XIII, gravure, Paris, Bibliothèque nationale de France

France et certains sujets mythologiques qui permettaient une glorification du souverain déguisée (réception d'Hercule parmi les dieux) ou évidente (Apothéose d'Henri IV).¹⁵

Le même système existait dans la petite galerie du Louvre construite pour relier l'ancien palais royal à la grande galerie du bord de l'eau qui conduisait aux Tuilleries. Sur les parois était figurée la suite des portraits des rois depuis saint Louis, en costume d'époque, avec des inscriptions et les bustes des personnages illustres de leurs règnes ; dans la voûte, entre les épisodes de l'Ancien Testament et les scènes de la fable, dont une célèbre gigantomachie, le trait d'union est le roi régnant car, comme l'explique Sauval, « les héros de quelques unes de ces histoires sont représentés sous le visage de Henri IV ».¹⁶ La continuité historique est donc renforcée par le portrait du roi qui vient clore la galerie et dominer cet espace. De plus, comme le rappelle Sauval, le principal monument que l'on peut voir des fenêtres de la galerie est la statue équestre du roi sur le Pont-neuf.

Au contraire, dans les cabinets, aussi bien au Louvre qu'à Fontainebleau, ce sont les romans amoureux et héroïques qui sont illustrés : Théagène et Chariclée (cabinet du roi à Fontainebleau) ; histoire de Sophronie et de Clorinde pour la reine (respectivement au Louvre et à Fontainebleau). Parallèlement, dans la tente d'Artémise, dont les premiers dessins avaient été réalisés sous Catherine de Médicis, Henri IV fait ajouter aux thèmes guerriers du XVI^e siècles des épisodes liés au gouvernement de l'Etat.

Le premier souverain Bourbon semble donc développer une vraie politique de l'image royale, sans que celle-ci ne passe forcément par une héroïsation de sa personne même si la peinture de bataille ou le recours à la mythologie en sont des figures.

1620–1660 : une absence de héros ?

C'est en fait Marie de Médicis, dans une régence difficile, qui va développer l'héroïsation de la figure royale. D'abord dans deux cycles illustrants « les héros Médicis » ;¹⁷ le premier est réalisé dès 1613 pour un cabinet de la Reine au Louvre, le second vers 1623-1627 pour son cabinet doré dans son palais du Luxembourg, mais surtout, à travers deux galeries dans ce même palais.

En effet au moment où le roi échouait à se faire figurer sous les traits d'un nouveau Constantin, comme on le verra, Rubens réussissait, pour Marie de Médicis, un exploit : la Galerie Médicis, où étaient magnifiquement illustrées « les his-

¹⁵ V. Droguet (dir.), *Henri IV à Fontainebleau, un temps de splendeur* (catalogue exposition Fontainebleau), Paris 2010, p. 62-75.

¹⁶ La représentation des traits d'Henri IV dans la voûte était suffisamment explicite pour qu'encore en 1645, l'anglais Richard Symonds reconnaîsse le roi de France, D. Cordellier, *Le décor intérieur de la petite galerie sous Henri IV*, in : G. Bresc Bautier (dir.), *La galerie d'Apollon au palais du Louvre*, Paris 2004, p. 32-38.

¹⁷ Sauval, *Histoire et recherches des antiquités* (note 8), t. 2, p. 34.

toires de la vie très illustre et gestes héroïques de la dite dame reine ».¹⁸ Formellement, cette suite de 24 tableaux est une grande réussite (comme le plafond de Banqueting Hall, dans lequel Rubens célèbre la monarchie de Charles I^{er}). Rubens est parvenu à mettre en œuvre des dispositifs visuels variés tel que le portrait équestre ou le tableau d'autel, et opère une combinaison réussie entre fait réel et allégorie, comme dans *L'Arrivée à Marseille* ou *La Remise de la Régence*, si bien que l'histoire, fut-elle peu glorieuse (la fuite de Blois), est toujours ennoblie. Le cycle pourtant ne connut pas un grand succès dans les années postérieures à sa réalisation (sans doute aussi parce qu'il est lié à une Reine qui dut s'exiler). Les critiques lui reprochèrent, dans la suite d'Antoine de Laval, le mélange entre *res fictae* et *res factae*, ainsi que le manque de convenance chez un peintre qui fit poser de simples portefaix comme modèle pour Mercure. Néanmoins sur le moment, cette geste héroïque, digne des épopées contemporaines, rencontra l'approbation, et il fut commandé à Rubens de peindre, dans un registre plus proche de l'histoire, « toutes les batailles du défunt roi Henri le Grand, les rencontres qu'il a faites, ses combats prises et sièges de villes avec les triomphes desdites victoires en la façon des triomphes des romains ». Mais cette adaptation de la tenture de Scipion à la geste d'Henri IV ne put être réalisée : Rubens fut considéré comme désormais trop proche des Habsbourg pour peindre un Bourbon en héros et fut congédié ; l'appel à d'autres peintres étrangers se révéla un échec, sans doute aussi parce que l'on souhaitait, plus ou moins consciemment, faire appel à un artiste du royaume, alors que l'on ne voulait pas pour la galerie du roi une fable étrangère et que Richelieu s'apprêtait à créer l'Académie française. Enfin, l'exil de Marie de Médicis mit fin aux projets de galerie pour le Luxembourg.

Après l'assassinat d'Henri IV, alors même que la couronne doit lutter contre de grands nobles qui se révoltent, que le frêle roi doit guerroyer pour stabiliser son royaume, la monarchie ne réussit pas à développer une figure de héros dans ses palais.

Ainsi, *L'Histoire de Constantin*, gigantesque tenture de douze pièces tissée à Paris d'après les cartons de Rubens, aurait pu parfaitement servir à figurer le roi comme nouveau Constantin. Pour la première fois, le premier empereur chrétien, jusqu'à représenté plutôt comme soumis au pouvoir pontifical avec les épisodes de la donation de Constantin ou de l'*Officium Stratoris*, est héroïsé. Les liens entre Constantin et le pape Silvestre se réduisaient à un seul épisode, et de *La Bataille contre Maxence à La Mort de Constantin*, le cycle insistait sur les victoires, les triomphes et la puissance politique de l'Empereur, tout en montrant, par les scènes de la Vision, du Baptême ou de l'Adoration de la croix avec sa mère Hélène, un empereur chrétien. Cette tenture fut certes offerte par Louis XIII au cardinal Barberini lors de sa légation à Paris en 1625, mais on peut se demander si les en-

¹⁸ Sur cette galerie et celle d'Henri IV, voir A. Merle du Bourg, Peter Paul Rubens et la France, Lille 2004, p. 33–49.

jeux politiques d'une héroïsation possible du monarque par le parallèle avec Constantin furent bien perçus. Car la tenture n'est pas issue d'une commande royale, mais de l'initiative commerciale de la manufacture de Comans et de La Planche et sur les huit tissages effectués entre 1623 et 1670, seulement deux ou trois furent des commandes de la Couronne. D'autres histoires, moins liées à la figure du roi connaissaient alors un succès beaucoup plus grand, comme la tenture d'Artémise tissée plus de vingt fois entre 1600 et 1620 environ, et souvent sur commande royale.¹⁹ Enfin, les tapisseries de Constantin, jugées peu décoratives, trop proches dans leurs mises en scène de la peinture d'histoire avec une grande composition en frise qui occupe tout le champ, se révélèrent peu appropriées à la célébration du héros dans le medium de la tapisserie.²⁰ En 1626, Louis XIII enjoint à Vouet de venir à Paris « pour le servir dans ses bâtiments » et une fois arrivé dans la capitale, le premier peintre du roi « commença à faire pour sa majesté des desseins de tapisserie ».²¹ Les tentures de Vouet, beaucoup plus aérées et ornementales, représentant des épisodes de l'Ancien Testament, les amours des Dieux ou les exploits d'Armide, connurent un grand succès : l'histoire d'Armide fut tissée dans les ateliers du Louvre et trois tentures au moins furent commandées par la couronne avant 1673.²² De même, dans les rares décors commandés par Louis XIII pour ses châteaux, ce sont des allégories au rythme si-nueux que peint Vouet. De nouveau, c'est la richesse décorative qui est en charge d'exprimer le pouvoir du roi. Il est vrai que celui-ci, sans cesse en mouvement pour conquérir son royaume ou le défendre, n'a guère le temps de faire bâtrir.

Les deux premiers ministres, Richelieu et Mazarin, furent de grands bâtisseurs, mais leur statut de cardinal les empêcha sans doute de développer une iconographie trop personnelle dans leurs résidences.

Richelieu n'hésite pas dans des frontispices d'ouvrages ou dans des thèses à se faire représenter avec Minerve, mais dans son palais à Paris, c'est une galerie d'« hommes illustres », de preux chevaliers et de serviteurs de l'Etat qui est figurée (avec sa propre effigie), et seul le portrait du Roi est couronné par une allégorie. Dans la petite galerie, une suite d'allégories complexes en plafond (et visiblement peu compréhensibles par les contemporains) permet d'illustrer son bon gouvernement. A Richelieu, dans le décor de son château en province, la galerie reprend le système de la galerie de Diane avec des illustrations en grand format des batailles remportées par le roi et le cardinal (ces deux personnages, de petites dimensions, n'y sont, en revanche, guère mis en valeur, la vue topographique primant, comme dans le Siège de la Rochelle de Callot). En outre, des épisodes historiques (les hauts faits des généraux illustres de l'Antiquité) ou mythologiques y sont re-

¹⁹ K. Brosens, *The Constantine series* (Corpus Rubenianum, Subjects from History; 3), Turnhout 2011, p. 117-171.

²⁰ Ibid., p. 171-183.

²¹ J. Thuillier (dir.), *Simon Vouet* (catalogue exposition Paris), Paris 1990, p. 104, p. 111.

²² Ibid., p. 512.

présentés dans de petits formats sur la voûte. Dans l'appartement du Roi, la mythologie est autorisée au plafond (histoire d'Hercule et d'Achille), mais dans la grande salle du château ou salle des devises, les épisodes de Moïse recevant les tables de la loi ou de Salomon adorant les idoles ne se prêtent guère à une héroïsation de figure royale, mais plutôt à un programme d'incitation à la vertu.²³ C'est aussi par le cycle des Triomphes (de Bacchus, de Pan) peints par Poussin et par le prestige des tableaux venus du Studiolo d'Isabelle d'Este ou des Antiques que Richelieu souhaitait donner au décor de son château une dimension de grandeur.

Les nobles, suspects de crime de lèse-majesté s'ils élaborent une histoire indépendante, ne peuvent que représenter dans leurs demeures, en fait d'histoire, des batailles génériques ou des hauts faits au service du roi, comme Charles de Valois dans son château de Grosbois. Les officiers et les financiers ont recours à la mythologie plus qu'à l'antiquité, et en tout cas jamais à l'histoire contemporaine ou à celle de leur famille pour orner leurs demeures. Il est difficile de prêter un sens politique précis à la glorification d'Hercule (une des rares représentations pourtant de ce thème) peinte par Le Brun dans le cul-de-four de la galerie de l'hôtel Lambert. Même un important homme de guerre qui avait des raisons pour faire peindre sa propre geste, comme le maréchal de La Ferté-Senneterre, choisit plutôt une épopée littéraire pour orner la galerie de son hôtel parisien et commande douze tableaux à Rome sur le thème de la *Jérusalem délivrée*.²⁴

C'est seulement pendant la période de la Fronde qu'une grande famille qui avait pris le parti de la rébellion contre le roi ose faire peindre un cycle représentant les hauts faits de sa propre histoire. Le beau-frère de Condé fit ainsi peindre par Vignon entre 1651 et 1653, onze grands tableaux illustrant la geste de sa famille, depuis les croisades jusqu'au mariage associant les Matignon et les Longueville en 1597. Dans de nombreuses scènes, la présence d'allégories de la victoire ou de divinités (la princesse Junon présidant au mariage) sont des marqueurs d'héroïsation.²⁵

En fait, la monarchie savait parfaitement adapter ses formes d'héroïsation et ses registres de représentation à ses publics. Dans les gravures (comme dans les entrées royales), destinées à une large diffusion, plus populaire, la personne du prince est souvent figurée en héros, comme celle de Michel Lasne représentant Louis XIII victorieux habillé à la romaine au milieu de différentes allégories, ou celle, anonyme, montrant le roi soumettant la ville de Perpignan, et qui combine la vue topographique, la scène de bataille, et le portrait équestre (fig. 2). Dans les institutions de l'Etat, c'est le portrait en grand ou la scène historique qui sert à figurer le

²³ P. Pacht Bassani [et al.] (dir.), Richelieu à Richelieu. Architecture et décor d'un château disparu (catalogue exposition Orléans, Tours, Richelieu), Milan 2011.

²⁴ O. Bonfait, Autour de *La Jérusalem délivrée*. Rome – Paris 1640, in : O. Bonfait (dir.), Autour de Poussin. Idéal classique et épopée baroque entre Paris et Rome (catalogue exposition Rome), Rome 2000, p. 54–61.

²⁵ P. Pacht Bassani, Claude Vignon. 1593–1670, Paris 1992, p. 469–477.

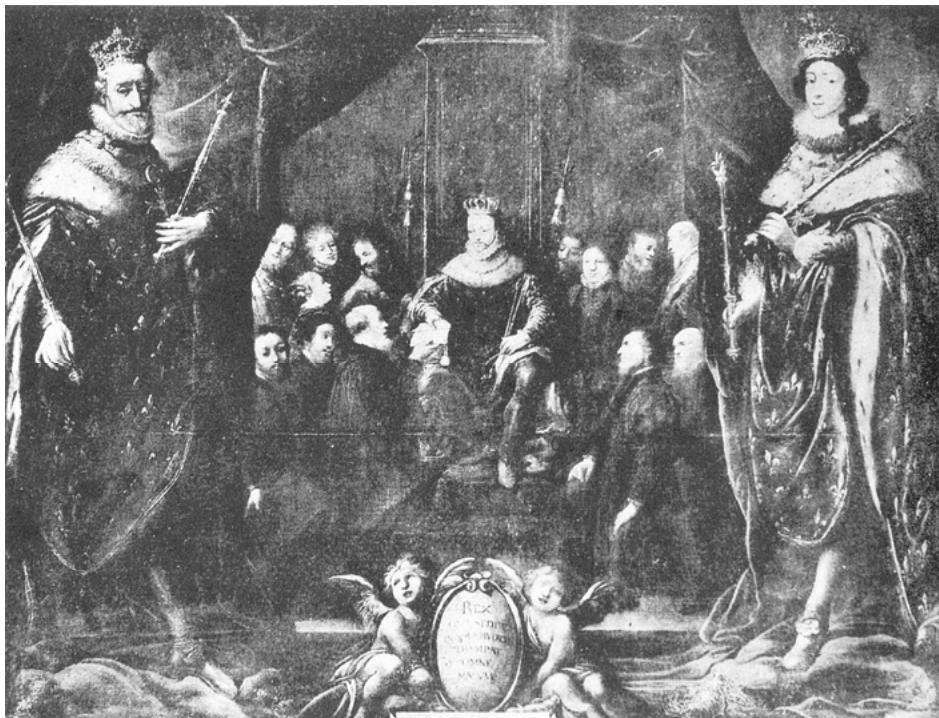


Fig. 3

Claude Vignon, *La création du tribunal des juges-consuls*, huile sur toile, 192 × 248 cm, Paris, Tribunal de commerce

souverain. Pour commémorer la création du tribunal des juges-consuls, Vignon peint non pas une allégorie glorieuse, mais la représentation de sa fondation pour Charles IX avec au premier plan, devant un fastueux brocard rouge, les portraits en pied d'Henri IV et de Louis XIII qui avaient renouvelé les priviléges de ses magistrats (fig. 3).²⁶ Dans ses palais, la Couronne préfère comme miroir soit la dynastie des ancêtres, soit la représentation du territoire (cartes des principales villes de France dans la grande galerie du Louvre). C'est au plafond qu'elle autorise la mythologie. Dans la grande galerie, le mélange de la Fable avec le récit d'Hercule et l'Histoire, par des copies de la colonne trajane, ne semble avoir satisfait personne. Dans l'aménagement des Tuilleries sous la direction de Colbert, la galerie est ornée de copies des fresques d'Annibal Carrache illustrant les amours des dieux, et les plafonds des appartements renvoient au mythe d'Hercule ou d'Achille, pour l'éducation du dauphin, avec une série de tableaux encastrés dans des caissons. Ni le dispositif, ni les peintures ne semblent avoir été héroïques. Bernin parla d'une « grande petite chose ». Pour montrer comment peindre la glorification d'un héros,

²⁶ Ibid., p. 268–269.

Félibien dut avoir recours à son propre projet rédigé pour un souverain étranger contemporain: une coupole célébrant les vertus militaires et politiques de Gustave de Suède.²⁷

Louis XIV « surhéros »

Alors qu'une crise bouleverse le genre de l'épopée dans les années 1660-1670 et son rôle d'illustration princière, Louis XIV remet fondamentalement en cause les processus de visualisation du héros. En effet, dès les années 1660, Chapelain, bien qu'il continue de regarder l'épopée comme le genre littéraire supérieur, doit admettre qu'elle n'est pas efficace en terme de politique artistique, car elle se fonde sur les *res fictae*, alors que l'efficace politique a besoin d'un ancrage dans la réalité.²⁸

Dans les descriptions dues à Félibien des deux premiers grands tableaux du règne de Louis XIV, *Les Reines de Perse au pied d'Alexandre* et le *Portrait équestre de Louis XIV* peints par Le Brun, le terme héros n'est jamais utilisé, et l'adjectif héroïque n'est mentionné qu'une seule fois, à propos de la trompette de la Renommée dans le portrait du roi « lassée par le récit de tant d'actions héroïques ».²⁹ Pourtant Louis XIV tient bien à être immortalisé : les termes liés à la notion de gloire (gloire, glorieux) sont présents plus d'une dizaine de fois. Mais celle-ci passe désormais par l'histoire, et c'est à elle que doivent s'attacher les futurs tableaux du premier peintre du Roi : « on y verra V. M. comme nous la voyons dans l'histoire, c'est à dire qu'elle paraîtra toujours admirable et glorieuse ».³⁰ Le roi, en quelque sorte, absorbe totalement le héros. Il est héros en lui-même, toutes ses actions sont naturellement glorieuses. Il n'a pas besoin, comme Hercule, d'être immortalisé pour monter dans l'Olympe et sa gloire peut se débarasser des oripeaux de la mythologie antique. Le roi, de droit divin et qui prend pour emblème le soleil en 1662, abolit la frontière entre histoire et épopée – mieux, il la dépasse.

La tenture de *L'histoire du Roi* prend acte de ce changement, à plus d'un titre. Elle est la première tenture représentant la vie d'un prince contemporain, dans le support noble et luxueux par excellence qu'est la tapisserie de haute lisse à fils d'or. L'histoire peut donc se fondre avec la richesse décorative. Cette histoire du roi est de plus une initiative du souverain dès le début de son règne (au moins dès 1664) : ce n'est plus une allégorie de la renommée ou de l'histoire qui retrace les actions passées du Roi, mais le Roi qui écrit sa propre histoire, une histoire qu'il

²⁷ A. Félibien, Entretiens sur la vie des plus excellents peintres, Paris 1688, p. 90–110, <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1083671>, 30. März 2015.

²⁸ Kirchner, Le héros épique (note 10), p. 311–313.

²⁹ A. Félibien, Recueil de descriptions de peintures faites pour le Roi, Paris 1689, p. 84 (Le portrait du Roi, 1^{re} édition, 1663). Sur ces deux tableaux, voir Th. Kirchner, *Les Reines de Perse aux pieds d'Alexandre de Charles Le Brun*, Paris 2013.

³⁰ Félibien, Recueil de descriptions de peintures faites pour le Roi (note 29), p. 66.



Fig. 4

Tapisserie d'après Charles Le Brun, *Le siège de Tournay*, 373 × 574 cm, Paris, Mobilier National

est en train d'accomplir. Dès le début, comme en témoigne Chapelain, il est décidé à ne pas avoir recours à l'allégorie, même si ce point fit débat :³¹ c'était en effet rejeter la tradition artistique (encore réaffirmée à l'Académie en 1668) ou se distinguer des précédentes tentures consacrées à des souverains (*La Vie du pape Urbain VIII* tissée à partir de 1663). Enfin, à la différence de l'iconographie d'Henri IV, le choix est fait de ne pas montrer uniquement des scènes de bataille, et même d'illustrer celles-ci en se démarquant du genre traditionnel de la bataille, quitte à montrer le Roi au second plan, comme dans *Le Siège de Tournai* (fig. 4). Par le nom de la tenture, par l'inscription, par le simple fait de la gloire du Roi, l'œil du spectateur est en effet assez conditionné pour qu'il regarde en premier l'action héroïque de son Roi.

A l'autre bout de l'échelle du social ou du politique, dans les almanachs imprimés chaque année (un genre qui prend de l'importance et connaît une très forte diffusion populaire), ce ne sont plus des allégories ou le simple portrait du roi qui servent d'illustrations, mais une action glorieuse du souverain (fig. 5). De plus, dans l'économie de la planche, l'image du prince domine désormais le temps du calendrier voulu par Dieu et qui suit l'ordre de la nature.³²

³¹ J. Vitet, in : Th. P. Campbell (dir.), *Tapestry in the Baroque – Threads of Splendor* (catalogue exposition New York), New York 2007, p. 374–388.

³² M. Préaud (dir.), *Les effets du soleil* (catalogue exposition Paris), Paris 1995.



Fig. 5

Almanach 1669, burin et eau-forte, 84,8 × 52,8 cm, Paris, Musée du Louvre

Enfin le portrait équestre du Roi-Soleil le plus copié ne fut pas celui de Le Brun avec ses différentes allégories de la victoire et de la renommée, bien que décrit par Félibien, ni même celui de Mignard avec la Renommée, peint lors la dernière expédition militaire du roi, mais celui de Houasse peint vers 1672 (fig. en couleur 6). Ce portrait au naturel du roi, en roi de guerre mais dans son habit de cour, se détachant à la fois de face et de profil devant un arrière plan volontairement non situé géographiquement, ancre à la fois le roi dans l’Histoire et lui donne un statut hors du temps.³³

A côté des illustrations de ses actions destinées à un public populaire, en plus des tableaux diffusés par des estampes pour un public lettré (comme les Batailles d’Alexandre), outre les allégories savantes représentant le bon monarque au palais des Tuilleries, le Roi voulait voir son propre reflet de gloire dans son palais du Louvre. Si en 1653, dans la grande chambre du Conseil, Anne d’Autriche est figurée au plafond sous les traits de la Justice, dès 1654, dans le petit cabinet de son propre appartement, Louis XIV se fait représenter en personne dirigeant le char de l’Etat, trônant dans les nuées de l’Olympe céleste (fig. 6). Dans la coupole du salon ovale, c’est l’union du roi avec Marie-Thérèse qui est représentée.

Mais cette évidence et centralité de la figure explicite de Louis XIV impose une nouvelle ordonnance du visuel.³⁴ En effet, alors que la structure des plafonds à voussure (un sujet central comme une allégorie au plafond, des épisodes terrestres dans les voussures, parfois en grisaille) permettait de respecter la composition de l’épopée avec ses périéties, ce type de composition est aboli. Car, comme l’explique Le Brun en présentant son projet, « pour bien faire un ouvrage de cette importance, il fallait faire dépendre toutes les parties uniquement du sujet principal et répandre dans chacune des idées relatives pour assujettir l’expression à une seule vue ».

Ce principe de représentation signifie que plastiquement, il n’y a plus de rupture entre la personne du roi, représentée au plafond dans les nuées, et les histoires de la voussure, même si celles-ci sont représentées dans des cadres et figurent des épisodes terrestres. L’ensemble du plafond s’ordonne désormais dans un même lieu, autour d’une même histoire, dans un même temps, celui de l’ordre du prince. Il n’y a plus qu’une seule peinture. Tout l’ensemble est représenté selon la même technique, et non plus selon une hiérarchie de figures en couleurs ou monochromes, et un même ciel unifie tout le tableau. La peinture d’histoire a reconquis l’espace du décor, grâce à la personne du Roi.

³³ Sur les portraits équestres de Louis XIV, voir D. Bril, *A la croisée des genres : Louis XIV et le portrait équestre*, in : *Artibus et Historiae* 35, 2014, p. 213–231.

³⁴ Sur ces commandes, voir B. Gady, *L’ascension de Charles Le Brun. Liens sociaux et production artistique*, Paris 2010, p. 195–214; pour les dispositifs visuels O. Bonfait, *La conquête du ciel*, in : B. Gady (dir.), *Peupler les cieux* (catalogue exposition Paris), Paris 2014, p. 51–71.



Fig. 6

Augustin Renard de Saint-André d'après Charles Le Brun, Louis XIV dirigeant le char de l'Etat, eau forte, 44,5 × 56,5 cm, coll. particulière

Le Roi est au principe de la représentation mais sa figure est au-dessus de ses lois. Dans *Louis XIV dirigeant le char de l'Etat*, Minerve, allégorie de la sagesse et les autres vertus figurées autour du roi sont vues en raccourci, alors que le visage du souverain échappe aux lois de la perspective. Comme le visage de Dieu le père dans la *Trinité* de Masaccio, il est représenté presque de face, la personne qui voit tout et vers laquelle converge toute la composition et qui donc attire tous les regards.

Le Roi est au centre de la représentation et l'ordre de ce qui est peint ne prend sens que par rapport à sa personne : dans le plafond du salon ovale représentant son mariage, la disposition des quatre âges de l'homme représentés dans les voussures ne respecte ni le récit d'Ovide, ni la suite des temps, ni le parcours de l'œil du spectateur, mais le point de vue du Roi. Celui-ci trône au sommet du plafond et ordonne ainsi l'évolution de l'humanité.

C'est cet effet de miroir glorieux, aussi resplendissant que les rayons du soleil, qui sera repris en grand dans la galerie des Glaces.³⁵ L'histoire du Roi dépasse le registre du réel. Le héros de Louis XIV n'est ni Alexandre, ni Hercule, ni même Apollon, c'est Louis XIV.

Table des illustrations

- Fig. 1 http://www.photo.rmn.fr/archive/05-522120-2C6NU07C01O6.html.
- Fig. 2 Bibliothèque nationale de France, <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b84037969>.
- Fig. 3 P. Pacht Bassani, Claude Vignon, 1593–1670, Paris 1992, p. 268.
- Fig. 4 http://www.photo.rmn.fr/archive/79-000392-2C6NU0HE621Y.html.
- Fig. 5 M. Préaud (dir.), Les effets du soleil (catalogue exposition Paris), Paris 1995, p. 45.
- Fig. 6 B. Gady, L'ascension de Charles Le Brun. Liens sociaux et production artistique, Paris 2010, p. 200, fig. 122.
- Fig. en couleur 6 N. Milovanovic / A. Maral (dir.), Louis XIV. L'homme et le roi (catalogue exposition Versailles), Versailles 2009, p. 202, cat. 72.

³⁵ Sur la gloire du roi, voir N. Milovanovic / A. Maral (dir.), Louis XIV. L'homme et le roi (catalogue exposition Versailles), Versailles 2009.