

Sous la direction de
Jacques Bouineau

Les aspects politico-juridiques de la domination

De l'époque moderne
à l'époque contemporaine



MEDITERRANÉES

L'Harmattan

Lecture politique du tombeau de François I^{er} et de Claude de France

Domination juridico-politique et Antiquité. Le cycle de travail de notre groupe de recherche aborde un thème dont il convient de préciser le terme principal : la domination. D'après Littré, le mot signifie : « Autorité qui, acceptée ou non des subordonnés, s'exerce pleinement. » Le mot vient du latin *dominatio*, qui découle du verbe *dominari*, lui-même formé sur *dominus* – c'est-à-dire un maître.

François I^{er} est-il un maître ? Son autorité est-elle acceptée par ses subordonnés ? L'analyse du tombeau du roi est-elle le meilleur moyen de trouver une réponse à ces questions ?

Philibert de l'Orme¹ fut chargé, dès la fin de 1547 ou le début de 1548, de la confection de ce tombeau², attendu qu'il était (depuis mars 1547) l'ordonnateur des travaux royaux. Il choisit d'abord le sculpteur François Carmoy, qu'il avait « vu travailler aux stucs de la chambre de la reine à Fontainebleau en 1536-1540³ », qui commence le monument à Orléans⁴. Après le décès de François Carmoy (fin 1548), de l'Orme fait appel aux sculpteurs François Marchand et Pierre Bontemps – qui a notamment sculpté toutes les bases de colonnes et bien sûr la

¹ Son nom connaît plusieurs orthographes (De Lorme, Delorme...), celle que nous retenons correspond donc à un choix personnel.

² Fig. 1

³ Musée du Louvre, département des sculptures, Dossier topographique. Catalogue : Alain ERLANDE-BRANDEBOURG, Jean-Pierre BABELON, Françoise JENN et Jean-Marie JENN, *Gisants et tombeaux de la Basilique de Saint-Denis*, photographies de Charles CICCIONE, publié avec le concours du Conseil Général de la Seine-Saint-Denis, Archives départementales de la Seine-Saint-Denis, Bulletin n° 3, juin 1975, p. 38.

⁴ Maurice ROY, « Philibert de Lorme, Son Œuvre à Saint-Denis, Vincennes, Fontainebleau, Anet, Paris : Le Tombeau de François I^{er} », dans *Artistes et monuments de la Renaissance en France*, Paris, Champion, 1929, p. 159.

bataille de Marignan – qui continuent le travail dans l'hôtel d'Étampes à Paris⁵.

Marchand ne travaille que sur les priants du roi, de la reine et de la princesse Louise, et meurt en août 1551. Bontemps va donc achever et faire entièrement les batailles de Marignan et Cérisesoles. Les génies commandés à Germain Pilon et Ponce Jacquo ne seront pas installés, sur ordre du Primatice, qui a pris la suite de Philibert de l'Orme⁶ ; ils enrichiront le tombeau de François II, mais deux d'entre eux se retrouveront au château de Noisy.

Le caveau est aménagé (1554) par les maçons tailleurs de pierre François Lerebert et Nicolas Eustace ; la corniche (1555) est l'œuvre de Jacques Chanterel et les impostes de marbre de Pierre Vigonne. L'assemblage des fragments est effectué (1557-1558) par Ambroise Perret et Jacques Chanterel⁷, mais le tombeau de Saint-Denis ne sera parfaitement achevé qu'à la fin de 1560⁸.

L'arc de triomphe-tombeau est en croix grecque, il est orné de seize colonnes ioniques, l'arcade centrale possède des génies dans les écoinçons, des bas-reliefs au-dessus des gisants. Au

⁵ *Op. loc. cit.*

⁶ C'est François II qui écarte Philibert de l'Orme des travaux du tombeau de François I^{er} au profit du Primatice (Mary L. LEVKOFF, « Remarques sur les tombeaux de François I^{er} et de Henri II », dans Hervé OURSEL et Julia FRITSCH, *Henri II et les arts*, Paris, École du Louvre, 2003, p. 53). Philibert de l'Orme a été attaqué par Ronsard (qui le surnomme « la truelle crossée », à cause de son blason – fig. 3 – ; v. Philippe POTIÉ, *Philibert de L'Orme : figures de la pensée constructive*, Marseille, éditions Parenthèses, 1996, p. 46) et Palissy (qui l'affuble du titre de « dieu des maçons », *ibid.*, p. 45), qui pensent qu'un fils de maître maçon n'a pas à arriver si haut ; au demeurant l'homme semble bien avoir été arrogant, comme cela lui a été reproché – mais il faut dire qu'il était abbé d'Ivry (titre qu'il fait ronfler et qui agace), père de deux enfants illégitimes, et qu'il devient chanoine de Notre-Dame, *idem*, p. 23. Autant d'éléments propices à susciter les ires de toute nature. Il n'empêche, deux jours après la mort d'Henri II, Primatice le remplace dans sa charge et c'est la curée : on l'accuse de détournement de fonds, de mauvaise gestion de ses abbayes, d'homicide même... (Philippe POTIÉ, *op. cit.*, p. 44).

⁷ Contrairement à ce qui est souvent avancé, les voûtes ne sont pas de Jacques Chanterel et d'Ambroise Perret, mais de Germain Pilon ; cf. Mary L. LEVKOFF, *op. cit.*, p. 58.

⁸ Bruno PETEY-GIRARD et Magali VENE, *François I^{er} pouvoir et image*, Paris, BnF, 2015, p. 241.

centre, le Christ de la Résurrection promet le salut éternel au roi et à la reine. Tout autour, quatre reliefs de deux génies chacun (enfants aux chairs dodues et les quatre évangélistes aux poses alanguies, inspirées du Rosso). Les évangélistes sont d'Ambroise Perret, d'autres éléments sont de Jean Chantrel, Bastien Galles, Pierre Vigonne et Jean de Bourges⁹.

Le commanditaire du travail est le fils du défunt, Henri II, qui fait élever deux monuments pour son père : un dans la nécropole de Saint-Denis, l'autre – à « l'abbaye de Haute-Bruyère, non loin du château de Rambouillet, où François I^{er} est mort¹⁰ » le 31 mars 1547 – est une urne funéraire¹¹ destinée à recueillir le cœur du roi.

L'architecture de Philibert de l'Orme est donc en fait très politique : « Finalement, tout se passe comme s'il voulait reconnaître comme modèle unique de son architecture française la seule Rome antique, mais en s'inspirant secrètement des modernes¹². » Politique aussi en ce sens que, lui le roturier, reçoit, à sa création en 1548¹³, la charge de commissaire chargé de la surintendance de l'ensemble des bâtiments du roi. Henri II se comporte-t-il alors en *dominus* ou en souverain ? Et Philibert de l'Orme lui-même qui pense que l'architecture peut constituer un moyen de pacifier le royaume par le travail¹⁴, ne crée-t-il pas une conscience de domination ?

⁹ Alain ERLANDE-BRANDEBOURG et ALII, *Gisants et tombeaux...*, *op. cit.*, p. 39.

¹⁰ Bruno PETEY-GIRARD et Magali VENE, *op. loc. cit.*

¹¹ Fig. 2. On renoue à l'époque avec la pratique antique qui consistait à placer cœur et entrailles dans des urnes funéraires ; cf. Isabelle CIROLO, « La Pléiade et les arts plastiques. Éléments d'analyse », *L'information littéraire* 2001/4 (Vol. 53), p. 54. Le monument est commandé par Philibert de l'Orme à Pierre Bontemps le 19 février 1550 et achevé en 1556. Bontemps s'y est inspiré de Rosso. « Alors que le tombeau du roi est destiné à éterniser sa gloire militaire, le monument du cœur célèbre le père des arts et des lettres... » Le soubassement est de plan carré comme un autel votif, la cimaise porte des inscriptions latines. « Bontemps, formé dès 1536 aux chantiers de décoration du Primatice à Fontainebleau, exprime avec bonheur l'adaptation du génie français à la technique italienne du relief... », Alain ERLANDE-BRANDEBOURG et ALII, *op. cit.*, p. 40.

¹² Philippe POTIÉ, *op. cit.*, p. 27.

¹³ *Ibid.*, p. 34.

¹⁴ *Ibid.*, p. 38.

« En plaçant l'architecte au centre d'un système harmonique plutôt qu'au sommet d'une hiérarchie, il donnait à cette prise de pouvoir un caractère moralement plus acceptable. Mais il restait alors à expliquer au nom de quelle légitimité l'architecte s'arrogeait ce rôle central, à l'image de Dieu et du roi¹⁵. »

Le tombeau de François I^{er} associe donc des éléments forts : un défunt glorieux, voire légendaire, un fils qui jette les bases de l'absolutisme, un architecte qui possède une très haute idée de sa mission, des coteries hostiles, une figuration hautement symbolique. Par ailleurs, la conception même du monument, que nous décrirons plus loin en détail, si elle n'est pas unique comme nous le verrons, oblige à s'interroger : qui est représenté exactement dans cet ensemble rendu touffu par ses thèmes et par les protagonistes qui l'animent ?

Nous sommes bien face à l'expression polymorphe d'une domination. Sous la double poussée de la rupture des sociabilités traditionnelles nées des crises de la fin du Moyen Âge¹⁶ et de la naissance d'une nouvelle manière de penser le politique¹⁷, la pratique du pouvoir se modifie en profondeur. Le nouveau cadre est désormais celui du royaume, même si les paroisses, seigneuries et autres corps intermédiaires ne disparaissent pas du jour au lendemain. Le roi est à coup sûr un souverain¹⁸, qui se pose en compétiteur des institutions anciennes¹⁹, seigneurs et Église. Le service du roi n'est plus féodal, même si les rites survivent par habitude.

Philibert de l'Orme incarne l'époque nouvelle : l'Antiquité constitue plus pour lui une innutrition qu'un modèle direct, même si elle est évidemment très présente dans l'architecture du tombeau ; à défaut d'être nouvelle, la référence est traitée de

¹⁵ *Ibid.*, p. 51.

¹⁶ Guerre de Cent-Ans, peste Noire, Grand Schisme.

¹⁷ Les cours princières, apparues en Italie dans leur forme culturelle nouvelle qu'est le retour à l'antique, le raffinement, le lucanisme...

¹⁸ Le débat autour de l'avènement de l'absolutisme sera évoqué ci-après.

¹⁹ Le phénomène est apparu dès le règne de Philippe le Bel, lorsque l'adage « Le roi de France est empereur en son royaume » a constitué la nouvelle philosophie de gouvernement.

manière différente. Par ailleurs, si le tombeau comporte des statues qui expriment des fonctions, il contient aussi des gisants, dont la symbolique n'est pas la même. Enfin, derrière l'apparente maîtrise qui se dégage du monument, bien des tensions sont perceptibles.

Afin de trouver une réponse à la manière dont on pourrait formuler la question de départ (le tombeau de François I^{er} exprime-t-il une domination ?), nous proposons de voir tout d'abord la manière dont s'affiche la domination (I) avant de chercher à comprendre quelles sont les limites à cette domination (II).

I. Affirmation de la domination

La majesté qui se dégage du mausolée met en scène un principe politique : une monarchie héréditaire, dans la nécropole de Saint-Denis, qui prend une face nouvelle. Si on éprouve des difficultés à savoir quand se termine le Moyen Âge, on accepte en revanche de manière à peu près unanime le fait que le règne de Louis XI assure une transition²⁰ vers une autre époque. En grande partie à cause de la légende qui a été forgée de son vivant, François I^{er} apparaît comme le premier souverain d'un autre temps, parce qu'il fut un roi dominant (A) et un homme dominant (B).

A/ Un roi dominant

« 1515 : Marignan », c'est par cette formule que débute l'ouvrage né de l'exposition à la Bibliothèque nationale²¹. Le tout nouveau roi n'a pas passé un an sur le trône qu'il remporte la victoire qui allait lui ouvrir la porte de l'Italie²². Il est donc avant tout un chef militaire (a), tout en demeurant un roi très chrétien (b) et un protecteur des lettres (c). Tout cela ressort de l'observation du tombeau.

²⁰ Barthélemy POCQUET DU HAUT-JUSSÉ, « Une idée politique de Louis XI : la sujétion éclipse la vassalité », *Revue historique* t. 226, fasc. 2 (1961), p. 383-398.

²¹ Bruno PETEY-GIRARD et Magali VENE, *op. cit.*, p. I.

²² Il est sacré le 25 janvier et la victoire date du 14 septembre 1515.

a. Chef militaire

La bataille de Marignan se trouve sur la façade orientale ; bataille fondatrice, elle est aux pieds du monarque. Sur la façade occidentale, c'est Cérisoles, gagné en 1544 par François de Bourbon, duc d'Enghien.

La première, Marignan, compte vingt-sept reliefs²³. Certes, le parti narratif des scènes de guerre est inspiré du tombeau de Louis XII, mais avec une différence de taille : sur le mausolée de Louis XII, les soldats étaient vêtus à la romaine²⁴, alors que dans le cas de François I^{er}, les armées sont habillées à la mode moderne : l'Antiquité a disparu du champ de vision, pour mieux intégrer un héritage qui devient alors une partie constitutive des qualités du peuple dont le roi porte le nom : les *Françoys*, nains juchés sur des épaules de géants qu'ils remplacent désormais sans avoir besoin de s'y référer explicitement. Il s'agit là d'un des premiers exemples de l'époque moderne de la présence invisible de l'Antiquité.

La bataille de Cérisoles est traitée de la même manière : l'entrée du duc d'Enghien à Cérignan est celle d'un triomphateur, devenu tellement romain par ses vertus et talents qu'il n'est plus nécessaire de le grimer en Ancien sur le bas-relief occidental. Et il est de peu d'importance que le roi lui-même n'ait pas été à Cérisoles²⁵ : ce sont ses vertus qui assurent la victoire. Il est devenu plus qu'un *exemplum*, l'origine de toute chose, indépendant et unique, libre et délié, *absolutus*, en somme.

À titre de contre-point, on peut se souvenir de la série des treize gravures que Maarten Van Heemskerck invente pour

²³ « Attaque d'une place, défilé des arquebusiers, drapeaux et musique, le roi à cheval et son état-major, puis les piquiers. On dépose les canons de leurs affûts pour les traîner dans les montagnes, une ville est livrée aux flammes ; c'est ensuite la marche des vivandières, puis un général (Trivulce ?) donne des ordres, et c'est la fameuse charge des cavaliers armés de leurs lances. François I^{er} en tête, scène primordiale étalée aux pieds du gisant du monarque : une *bataille de géants*. En face, la masse serrée des Suisses, leur artillerie, et les troupes pontificales. Viennent ensuite de petites scènes évoquant les lansquenets, les derniers épisodes du combat et l'entrée à Milan », Alain ERLANDE-BRANDEBOURG et ALII, *op. cit.*, p. 39.

²⁴ V. les bas-reliefs de la bataille d'Agnadel.

²⁵ Bruno PETEY-GIRARD et Magali VENE, *op. cit.*, p. 241.

célébrer les *Triumphes de Charles Quint* et publiées à Anvers en 1556²⁶, à l'esthétique parfaitement germanique. Les victoires sont devenues nationales *hic et nunc*, mais elles demeurent à la base de la légitimité des nouveaux souverains, quintessentiellement romains.

Le traitement artistique change dès le règne suivant : dans le tombeau d'Henri II, la vertu à la tête du monument est la Foi. « À la place des scènes violentes [des batailles qui se trouvent sur le tombeau de François I^{er}] s'impose la doctrine catholique de la foi ouvrante²⁷... ». La France ne va pas tarder à devenir la fille aînée de l'Église.

b. *Rex christianissimus*

François I^{er} est chevalier de la Croix et nouveau Constantin, d'où sa candidature à l'empire en 1519, d'où la couronne de France, fermée à l'image de celle de l'empire, alors que les couronnes royales sont ouvertes. D'où également la suprématie des Français (dont on se met à glorifier les ancêtres Gaulois) sur tous les peuples. Il faut dire que l'analogie entre le nom du peuple et celui du roi a ouvert la voie à un boulevard de gloses.

Pour autant, aux yeux de certains, François I^{er} n'est pas absolu, car la centralisation demeure embryonnaire, parce que la résistance des cours souveraines reste forte et que les états provinciaux ne s'en laissent toujours pas compter. « Il semble donc nécessaire de remettre en cause, comme ont déjà commencé à le faire quelques historiens²⁸, l'idée reçue selon laquelle une doctrine de la monarchie absolue serait déjà en place au début du XVI^e siècle²⁹ ». Il s'agit là, à notre sens, d'une analyse non juridique. Si l'on assimile pouvoir absolu et pouvoir discrétionnaire, tel n'a jamais été la philosophie politique de la

²⁶ Fig. 4.

²⁷ Mary L. LEVKOFF, *op. cit.*, p. 60.

²⁸ Sur la question, il faut voir : Robert KNECHT, *Un prince de la Renaissance*, Paris, Fayard, 1998, p. 545, Fanny COSANDEY et Robert DESCIMON, *L'Absolutisme en France*, Paris, Seuil, 2002, p. 203-206, et Philippe HAMON, *Les Renaissances*, Paris, Belin, 2009, p. 559-566.

²⁹ Arlette JOUANNA, *Le pouvoir absolu. Naissance de l'imaginaire politique de la royauté*, Paris, Gallimard, 2013, p. 144.

monarchie française, hormis dans les périodes d'excès de certains souverains³⁰. Il faut considérer le phénomène non au niveau de la *dikè*, où l'on ne pourrait découvrir que des abus d'autorité, mais au niveau de la *thémis*, celui dans lequel le caractère originel de la puissance royale a donné à la France le caractère unique qui est le sien encore aujourd'hui.

François I^{er} est donc aussi *rex christianissimus*, mais ce n'est pas sa caractéristique première. Tout comme dans les premiers temps de la monarchie capétienne l'hérédité avait pris le pas sur le sacre, en ces temps nouveaux, la gloire personnelle qui transforme les héros du jour en nouveaux Romains, c'est-à-dire en vrais Gaulois, s'impose à l'idée du chevalier, rangé sous la loi de l'Église, et donc du pape. François I^{er} est à ce titre bien plus l'héritier de Philippe le Bel que celui de Louis IX.

Ceci dit, que la « déchirure religieuse³¹ » vienne bouleverser le contexte dans les années 1550 est une évidence. Les questions de foi deviendront alors politiques avant tout et le *cujus regio eius religio* contribuera dans une large mesure à appesantir un pouvoir que les seuls symboles terrestres ne seront plus en mesure d'assurer sous le feu croisé des critiques des monarchomaques et des cruautés cultuelles.

Mais revenons au mausolée : au sommet du monument, le roi figure en orant. Il s'agit du roi Très Chrétien, ce fameux *rex christianissimus*. On trouve la même figure sur un vitrail de la Sainte-Chapelle³². Nous sommes avant les grandes querelles politico-religieuses de la seconde moitié du siècle, et le modèle est à chercher dans l'imitation de Jésus-Christ, *exemplum* par excellence des princes chrétiens. Nous sommes ici au cœur de la tradition, mais le collier de Saint-Michel que le roi porte au cou est une décoration royale : sous l'apparent conformisme du décor, le vitrail parle d'un monde nouveau.

Toutefois la statue de Pierre Bontemps à Saint-Denis présente un roi moins majestueux que Louis XII dans son manteau

³⁰ Jacques BOUINEAU, « Personne et *res publica* en Europe dans les régimes absolus de l'Époque moderne », dans Jacques BOUINEAU (dir.), *Personne et res publica*, Paris, L'Harmattan « collection Méditerranées », 2008, vol. II, p. 9-51.

³¹ Arlette JOUANNA, *op. cit.*, p. 145.

³² Fig. 5.

d'hermine et que Philippe Chabot, même, l'amiral de Brion, dont la statue funéraire, également due à Pierre Bontemps, le montre décoré du collier de Saint-Michel que François I^{er} ne possède pas³³. Certes, qu'il s'agisse de la statue du mausolée ou du vitrail de Beaurain, le portrait a été approuvé par Henri II dans les deux cas. Manifestement, celui-ci voyait son père comme un homme investi d'une fonction, d'un *honor* certainement, assurément chrétien dans la pose, mais originel dans la fonction³⁴ qui en faisait *caput et cardo*³⁵ de la nouvelle monarchie. Sans doute « l'élection du prince est[-elle] ainsi le trait qui fait l'objet des représentations les plus nombreuses dans des lieux stratégiques de la royauté³⁶ », mais comme on le trouve ici et là, la nouvelle religion du royaume est désormais celle du roi ; entre Philippe le Bel et Henri IV, le chemin vers la laïcité française³⁷ franchit avec François I^{er} une étape nouvelle par l'instauration d'une culture originale.

c. Protecteur des lettres³⁸

Quand on regarde le monument funéraire de Saint-Denis on ne peut qu'être frappé par l'absence de référence au rénovateur des lettres, celui qui, ne serait-ce que par l'ordonnance de Villers-Cotterêts, a doté son royaume d'une langue qui, très vite, a eu pour ambition de se substituer au latin intellectuel. « Faut-il voir dans le choix de l'ordre ionique une discrète et très savante

³³ Il le porte sur le vitrail, mais pas dans son tombeau.

³⁴ Il ne possède ni attribut de royauté visible – qui, dans ce lieu et dans cette attitude ne pourrait être interprétée que comme issu de la divinité –, ni autre marque pouvant le distinguer d'un simple croyant, mais il tire de sa *persona*, liée à une fonction (celle de roi), ce qui le hisse à la première place.

³⁵ Pour reprendre l'expression « la tête et le gond » autour de laquelle Grégoire VII avait bâti la prééminence et l'autonomie du pape.

³⁶ Bruno PETEY-GIRARD et Magali VENE, *op. cit.*, p. 241.

³⁷ Jacques BOUINEAU, « Laïcité et espace public », Archives nationales (Pierrefitte-sur-Seine, 17 décembre 2015) https://www.dailymotion.com/video/x3m6w83_laicite-et-espace-public-par-jacques-bouineau_school et IDEM, « Laïcité et espace public », in Ali SEDJARI (dir.), *La modernité inégale. Pouvoirs, avoirs et savoirs dans la construction d'une démocratie généralisée*, Paris, L'Harmattan, 2016, p. 61-79.

³⁸ Fig. 6.

allusion aux Muses françaises, Muses à qui Du Bellay, dans le sonnet CLVII de ses *Regrets* publiés en 1558 et adressés à l'architecte Pierre Lescot attribue, 'Pour leur grave douceur, une œuvre Ionienne' ? La chose n'est pas impossible³⁹ ».

L'ordre ionique est une mise en œuvre de Philibert de l'Orme, « fruit d'une combinaison de la leçon vitruvienne et d'une réflexion sur l'idée de colonne⁴⁰ ». Cet ordre français voulu par l'architecte ne consiste pas dans la reproduction d'un modèle⁴¹, mais dans une réinvention perpétuelle par les architectes : dès lors, les maçons deviennent des exécutants, l'architecte un concepteur, le premier est un artisan, le second un inventeur⁴², à l'image du roi, devenu par le talent de son architecte et la faveur du temps, le créateur d'un ordre neuf, auquel tous ceux qui possèdent des vertus et talents⁴³ peuvent s'associer. Au siècle suivant, Blondel modélisera l'art français à partir des colonnes ioniques des Tuileries ; la monarchie deviendra administrative.

Mais la connaissance de l'art ionique repose sur la culture de l'Antiquité. Les bâtisseurs seront donc de deux ordres : ceux qui commandent tracent les gabarits, ceux qui ignorent les modèles antiques les exécutent et obéissent⁴⁴. Maîtres et apprentis, à l'origine d'une nouvelle hiérarchie. L'innovation est au pouvoir, car après les grandes saignées de la Guerre de Cent-Ans, les élites se sont renouvelées ; plus encore que naguère elles tirent leur force et leur légitimité d'un roi d'autant plus *absolutus* que lui-même n'était pas fils de roi.

Toutefois, ce n'est pas dans le mausolée dionysien qu'Henri II célèbre le plus le roi protecteur des arts et des lettres, mais dans l'urne du cœur, qui se trouve aujourd'hui dans la basilique de Saint-Denis. Apollon, les Muses, des savants, des allégories des différents arts décorent une œuvre dans laquelle on peut aussi lire « une érudite allusion à la figure platonicienne du roi-philosophe⁴⁵ ». C'est-à-dire à celui qui rejette l'*hybris* et ne

³⁹ Bruno PETEY-GIRARD et Magali VENE, *op. loc. cit.*

⁴⁰ Philippe POTIÉ, *op. cit.*, p. 71.

⁴¹ Ce qui était le cas avant le bouleversement introduit par Philibert de l'Orme.

⁴² Ce qui permettra de parler d'artiste.

⁴³ Et là, nous retrouvons les marqueurs de l'Antiquité.

⁴⁴ Philippe POTIÉ, *op. cit.*, p. 73.

⁴⁵ Bruno PETEY-GIRARD et Magali VENE, *op. cit.*, p. 244.

gouverne que parce qu'il possède les vertus et talents pour ce faire, une fois encore. Mais si l'on en croit Plutarque, le véritable chef est celui qui sait obéir, le roi devra donc écouter ceux qui sauront le conseiller, l'éclairer, faire de lui un véritable nautonnier. S'il suit ces enseignements, il aura la confiance du peuple⁴⁶, il protégera les arts et entrera au Paradis⁴⁷. La religion est désormais subsumée dans l'architecture monarchique, par le talent de son architecte et pour la plus grande gloire de la couronne, fermée à l'image de celle de l'empire comme nous le disions plus haut, coiffée par un souverain *absolutus*.

B. Un homme dominant

Le profil du nouveau roi, *absolutus* par essence, ne peut se dégager que parce que le support charnel et intellectuel qui le matérialise possède des qualités exceptionnelles. Contrairement au roi médiéval, qui était le fruit de la projection sur terre d'un principe divin incarné dans une tradition, le roi absolu rend compte de la puissance d'un homme qui possède une autorité morale (a) et une force mâle (b).

a. Autorité morale

La statue du roi est placée en haut du monument, flanquée sur sa gauche de celle de la reine et aux extrémités de la ligne de front ou derrière, plus petites, celles du dauphin et du duc d'Orléans. Toutes ébauchées par Cramoy, elles ont été achevées par François Marchand ou Pierre Bontemps, nous y reviendrons.

Cette autorité provient d'abord d'un clan, et d'une femme, sa mère, Louise de Savoie ; c'est (avec sa sœur Marguerite) « la

⁴⁶ Les théories sur la monarchie contractuelle datent du XVI^e siècle.

⁴⁷ Cela se rencontre par exemple dans les fêtes données lors de l'entrée solennelle d'Henri II à Rouen en 1550 : « L'architecture éphémère dressée à la fontaine de la Crosse met en scène la succession du fils à son père, tandis qu'au Pont de Robec un théâtre vivant présente François I^{er} reçu aux champs Elysées pour avoir soutenu les lettres », Bruno PETEY-GIRARD et Magali VENE, *op. cit.*, p. 247.

trinité des Angoulême⁴⁸ ». Là où les mausolées de Louis XII et d'Henri II ne portent à leur sommet que le couple royal, celui de François I^{er} porte une famille⁴⁹. Son image a d'abord été ciselée par la régente, qui voit en son fils un prodige, et également par son précepteur, François Demoulins, qui deviendra grand aumônier de France⁵⁰.

La salamandre, que l'on croit capable de traverser le feu sans se brûler, devient son emblème dès 1504, l'Antiquité est rameutée et la symbolique solaire « prend une importance grandissante⁵¹ ». Elle accompagne une nouvelle forme de piété royale à partir des signes énumérés par les panégyristes : François s'appelle comme son peuple, comme nous l'avons déjà relevé, parvenu au pouvoir « le 1^{er} jour de l'an, du mois et de la semaine⁵² », sacré le 25 janvier (anniversaire d'une chute de cheval dont il avait réchappé et fête de la conversion de saint Paul). Comme il n'est pas fils de roi, il faut bien faire dire à Dieu qu'il a voulu signifier quelque chose en le choisissant.

De cet ensemble de signes naît un homme unique, alliant les contraires et confinant ainsi à l'universel. Est-ce lui qui est représenté dans cette déité composite⁵³, sur laquelle nous reviendrons, mais qui n'a rien d'exceptionnel dans un temps où l'*androgynie de Platon* est une image convenue « pour désigner un homme universel⁵⁴ » ?

De fait, s'il est universel, parce qu'il est unique en tant que roi à bénéficier de la faveur du Ciel, des hommes et des temps, François était évidemment appelé, au sens fort du terme⁵⁵, à accéder au trône et à ranger l'État sous une loi nouvelle, résumée

⁴⁸ Comme le rappelle Barbara HOCHSTETLER MEYER, « Marguerite de Navarre and the Androgynous Portrait of François I^{er} », *Renaissance Quarterly*, vol. XLVIII, n° 2, été 1995, p. 287-288.

⁴⁹ Mais pas sa mère, nous y reviendrons aussi.

⁵⁰ Anne-Marie LECOQ, *François I^{er} imaginaire. Symbolique et politique à l'aube de la Renaissance française*, Paris, Macula, 1987, p. 30-31.

⁵¹ Arlette JOUANNA, *op. cit.*, p. 138.

⁵² En fait, c'était un mardi ; Arlette JOUANNA, *op. cit.*, p. 141.

⁵³ Fig. 7.

⁵⁴ Barbara HOCHSTETLER MEYER, *op. cit.*, p. 294.

⁵⁵ Que l'on peut confirmer par le tableau de Raphaël « Le couronnement de Charlemagne » (1516) où l'empereur possède les traits du tout jeune roi de France.

par la scène du sommet de son mausolée, qui fait incontestablement de lui un mâle dominant.

b. Force mâle

On sait qu'à un physique de géant, François I^{er} joignait une vigueur sexuelle de meneur de horde. Le mausolée de Saint-Denis n'en fait évidemment pas état, non pas parce qu'il se situe dans une église⁵⁶, mais parce qu'il convient de donner une image morale officielle : un couple royal et un roi vertueux. La seule référence pourrait se lire en creux, dans le gisant de la partie inférieure du monument, où les traits du défunt sont ravagés par la syphilis qui l'a emporté⁵⁷.

D'autres représentations de François I^{er} sont plus explicites, ainsi celle que l'on trouve dans les stalles de la cathédrale Sainte-Marie d'Auch, où le roi est représenté en David aux côtés d'une Bethsabée qui pourrait bien être Anne de Pisseleu⁵⁸. Les assimilations de François I^{er} à David vont du début de son règne à sa mort ; elles sont en général flatteuses. En revanche, « la Pisseleu » a été le plus souvent décriée, que ce soit chez Dandolo, le nonce pontifical, qui écrit en 1543 que « nul n'est plus que le roi adepte des plaisirs lascifs et qu'il est totalement sous le pouvoir de la Pisseleu⁵⁹ » ou chez Clément Marot qui persifle :

*Il n'est que du sablon d'Étampes⁶⁰
Pour faire reluire un vieux pot.*

... ce qui est assez persifleur, car ils n'avaient somme toute que quatorze ans d'écart.

⁵⁶ Les figurations sexuelles obscènes peuvent parfaitement se rencontrer dans les églises, dès l'époque romane avec les sculptures de l'abside (à Champagnolles, par ex.), mais aussi à l'intérieur du monument (que l'on songe au sodomite aujourd'hui émasculé sculpté par Tugdual Kergus et Gérard Dru pour les stalles de la cathédrale Saint-Tugdual à Tréguier et datant du tout début du XVI^e siècle).

⁵⁷ Mais cette analyse est discutée, comme nous le signalerons plus bas.

⁵⁸ Dana BENTLEY-CRANCH, « Francis I's Adoption of the Persona of King David », *Renaissance Studies*, n°21, 2007, p. 614.

⁵⁹ *Ibid.*, p. 622.

⁶⁰ Anne de Pisseleu était duchesse d'Étampes.

En revanche dans un bronze de Benvenuto Cellini, commencé au début des années 1540 et jamais terminé, on voit François I^{er} assimilé à Mars dans un groupe où il domine quatre allégories féminines (arts, lettres, libéralité et musique). On a là une synthèse entre la guerre et les arts, sous la domination d'un mâle, qualifié dès 1517 d'homme à femmes par Antonio de Beatis, ce qui lui vaudra d'attraper la syphilis, dont il finira sans doute par mourir sous les imprécations de Paul III pour qui il représente Sardanapale.

Le roi de France a donc marqué son temps par la nouvelle conception qu'il a de gouverner, mais aussi par sa personnalité, source d'une esthétique où le nu féminin « aux coiffures élaborées et à l'érotisme puissant⁶¹ » marquera profondément l'École de Fontainebleau. Et pourtant, cette forte domination qui transparait dans le mausolée connaît bien des limites.

II. Limites à la domination

Nous avons jusqu'à maintenant regardé le monument de Saint-Denis dans ce qu'il a de plus apparent, de plus évident. Si l'on cherche à connaître plus précisément la réalité du chantier (A) de Philibert de l'Orme, les choses ne sont plus aussi lisses. Et tout devient bien plus complexe encore si l'on regarde l'étage inférieur du tombeau et si l'on cherche à savoir qui, en définitive, y est représenté (B).

A/ Un chantier complexe

Certes, l'œuvre de Philibert de l'Orme signe un des premiers moments de l'art véritablement français, parce qu'il a adapté le style italien à la sensibilité française, et que le devoir de mémoire qu'Henri II rend à son père (a) poursuit dans la pierre l'œuvre de Villers-Cotterêts, mais aussi parce que les aléas du chantier (b) révèlent une façon d'agir typiquement française.

⁶¹ Raymond B. WADDINGTON, « The Bisexual Portrait of Francis I: Fontainebleau, Castiglione and the Tone of Courtly Mythology », dans Jean B. BRINK (dir.), *Playing with Gender, a Renaissance Pursuit*, Urbana/Chicago, University of Illinois Press, 1990, p. 106-107.

a. Henri II et le devoir de mémoire

Si l'on compare une fois encore la symbolique qui s'exprime dans les tombeaux de Louis XII et de François I^{er}, on note dans le premier la très forte influence italienne, qui vient du tombeau de Jean Galeas Visconti⁶² dans la Chartreuse de Pavie. Le monument exhale une inspiration puisée chez Michel-Ange et Donatello ; « On a représenté les grands triomphes italiens de Louis XII, l'entrée à Milan le 6 octobre 1499, conçue comme un triomphe d'*imperator* romain, avec un char qui fait penser aux Triomphes de Pétrarque ou à ceux de Maximilien... Toutes les scènes sont traitées comme des combats antiques : armures, enseignes⁶³... »

À Philibert de l'Orme⁶⁴ revient le choix de l'emplacement dans la basilique et la construction de l'arc de triomphe inspiré de celui de Septime Sévère à Rome, proche de celui de Serlio dans le 7^e livre de son *Architecture*, et qu'on retrouve dans le dessin d'Agostino Busti, dit Bambaia, qui se trouve au Louvre⁶⁵, qui passe pour avoir été le modèle du monument funéraire de Gaston de Foix⁶⁶.

Dans les deux tombeaux, l'économie d'ensemble est antiquisante. En revanche une différence de taille, venant s'ajouter à celle que nous relevions plus haut, saute aux yeux : Louis XII porte les cheveux longs comme un Franc, François I^{er} porte les cheveux courts à la romaine et la barbe grecque. Louis XII est un nain juché sur les épaules des géants antiques,

⁶² Père de Valentine, l'épouse du duc d'Orléans et frère de Charles VI.

⁶³ Alain ERLANDE-BRANDEBOURG et ALII, *op. cit.*, p. 35.

⁶⁴ Qui a déjà sculpté plusieurs tombeaux, dont celui de Gaston de Foix (1515).

⁶⁵ Fig. 8.

⁶⁶ M. S., doc. dactylographié pour l'exposition « XVI^e siècle européen. Dessins du Louvre » (1965), et intitulé « Agostino BUSTI dit BAMBAIA. 1483-1548 ». « Le dessin exposé ici ne se rapporte directement à aucun des tombeaux connus du Bambaia. Il est difficile de déterminer s'il s'agit d'un projet non exécuté pour celui de Gaston de Foix, commandé par François I^{er} en 1515 : la composition semble en effet ici être destinée à un guerrier ; nous y voyons des scènes de combats et des figures allégoriques tenant des armes. Mais il est également possible qu'il s'agisse d'une étude pour un monument non réalisé par l'artiste. Signalons que le Louvre possède un autre dessin de monument funéraire du Bambaia (Inventaire 5619). »

François I^{er} est un géant français qui s'est incorporé les Anciens. La France ne copie plus l'Antiquité, elle s'en nourrit et la réinvente.

Qu'Henri II ait cautionné le parti-pris de Pierre Bontemps, qu'il ait été à l'origine de cette représentation « à la romaine » de son père, ou que l'artiste ait simplement repris une symbolique qui traverse le règne⁶⁷, il demeure que François est le premier roi *françois* à se faire représenter en médaille comme les Anciens le faisaient ; il est le premier à avoir bénéficié d'une innutrition antique.

Il est également indubitable qu'Henri II a approuvé l'esthétique et le décor du mausolée, car il se situe dans la lignée de son père, et qu'il la revendique jusque dans la symbolique, celle d'Hercule notamment – classique chez les Capétiens depuis le XIV^e siècle derrière la figure du lion⁶⁸ – que l'on retrouve dans l'Hercule gaulois de la Porte Saint-Denis⁶⁹ pour l'entrée solennelle d'Henri II en 1549. Or Hercule passe pour être le maître de l'éloquence : ses auditeurs sont tenus pas ses propos comme par des chaînes, c'est ce qu'exprime la gravure de la porte Saint-Denis.

Le roi pour qui Philibert de l'Orme érige un mausolée à Saint-Denis est un « second César », comme on le nomme après Marignan, c'est-à-dire dès le début de son règne. Un César éloquent, fondateur d'une nouvelle ère, pour lequel la référence à Ulpian⁷⁰ ne suffit plus car il est devenu *absolutus*.

⁶⁷ L'iconographie abonde et nous signalons simplement quelques éléments que l'on trouvera chez Pierre-Gilles Girault (catalogue d'exposition Blois), *François I^{er}, images d'un roi, de l'histoire à la légende*, Blois/Paris, château royal de Blois/Somogy, 2006, 104 p. : Rosso Fiorentino, *L'Unité de l'Etat* (v. 1530), galerie de Fontainebleau ; Le Primatice, *François I^{er} en César*, Chantilly (Musée Condé) ; Antoine Caron, *L'Histoire française de nostre temps : règne de François I^{er}*, Musée du Louvre, Arts graphiques...

⁶⁸ Le lion symbolise Hercule ; v. Barbara HOCHSTETLER MEYER, *op. cit.*, p. 299.

⁶⁹ Fig. 9.

⁷⁰ *Quod principi placuit legis habet vigorem.*

b. Alés du chantier⁷¹

Sans entrer dans trop de détails, remarquons que l'image officielle qui est donnée par le monument dépend aussi de détails insignifiants ou de péripéties qui ne sont pas nécessairement élucidés. Or c'est tout l'équilibre de l'ensemble qui en est affecté.

Au premier regard, on voit une famille unie autour du roi et de la reine, principes de domination politique et familiale. On peut considérer que le parti-pris est classique : ne le retrouve-t-on pas, en effet, dans le tombeau de Louis XII et d'Anne de Bretagne et dans celui d'Henri II et de Catherine de Médicis ? Une première différence saute cependant aux yeux : François I^{er} est entouré de toute sa famille, ce qui n'était le cas ni de Louis XII ni de Henri II, comme nous le relevions plus haut, mais que l'on retrouve dans le tombeau de Charles Quint. François est donc plus qu'un roi, il incarne un principe d'autorité.

De plus, il manque dans le groupe qui l'entoure un personnage essentiel : sa mère, la régente Louise de Savoie. Sa statue a pourtant été commencée par Carmoy et achevée par Bontemps⁷² en 1558, l'année du décès de Charles Quint, mais elle n'a jamais été intégrée au tombeau⁷³ : « Primatice estima sans doute que des priants trop nombreux surchargeraient la plateforme d'une façon désagréable, tout comme il supprima les génies funéraires de l'entablement⁷⁴. » Il manque aussi Madame Louise, la fille du roi morte à 2 ans, dont la statue due à Marchand et à Simon de Roy a bien été installée, mais a aujourd'hui disparu⁷⁵.

En outre les expressions de chacune des statues dépendent sans doute du caractère que l'on a voulu leur donner, mais aussi de la main qui a ciselé le marbre. La statue de François I^{er} est l'œuvre de Carmoy et Marchand : il est agenouillé et raide. En

⁷¹ V. *François Marchand et le tombeau de François I^{er}*, qui est un tiré-à-part dans le dossier : Musée du Louvre, département des sculptures, Dossier topographique. Catalogue : Alain ERLANDE-BRANDEBOURG, Jean-Pierre BABELON, Françoise JENN et Jean-Marie JENN, *Gisants...*, *op. cit.*

⁷² Alain ERLANDE-BRANDEBOURG et ALII, *Gisants et tombeaux...*, *op. cit.*, p. 39.

⁷³ Maurice ROY, *op. cit.*, p. 168.

⁷⁴ Alain ERLANDE-BRANDEBOURG et ALII, *Gisants et tombeaux...*, *op. loc. cit.*

⁷⁵ En revanche les statuette des génies funéraires n'ont jamais elles non plus été mises en place – cf. Maurice ROY, *op. loc. cit.*

revanche Charlotte, « la plus charmante des cinq figures⁷⁶ », est l'œuvre du seul Bontemps. On retrouve cette grâce chez le dauphin⁷⁷ et chez le duc d'Orléans⁷⁸ et l'on se demande donc si Claude de France, plus souriante que son époux, est bien sortie des mêmes mains que la statue du roi, ou bien si Bontemps y aurait aussi mis sa touche.

Il est à peu près sûr en tout cas que les gisants⁷⁹ tout comme les panneaux du soubassement sont du seul Bontemps. Ce ne serait donc pas une touche de douceur qui aurait été introduite par Bontemps, mais une touche d'humanité, parfois qualifiée de sensualité ou de maniérisme. Une chose est certaine, le style de Bontemps traduit une émotion particulière, on est donc dès lors fondé à se demander qui est représenté sur ce monument.

B/ Qui est représenté ?

Des mains différentes ont terminé l'orant du roi et son gisant. Au-delà de la simple figuration portée par ces statues, il en ressort deux images différentes, celle d'un homme (a) et celle d'un prince (b).

a. Le gisant

La statue funéraire de Jeanne de Bourbon-Vendôme, décédée en 1521, montre ce que l'époque sait faire en matière de réalisme funèbre. François I^{er} a échappé à un traitement de cette nature, sa mort n'est donc pas une putréfaction, mais un sommeil et on pourrait donc dire la même chose des gisants, et à la limite le mot de « transi » convient-il ? *Stricto sensu*, un gisant est la statue d'un mort étendu, un transi est un mort ; dans le premier cas on met l'accent sur une description dans le second sur une réalité.

⁷⁶ Alain ERLANDE-BRANDEBOURG et ALII, *Gisants et tombeaux...*, *op. cit.*, p. 40.

⁷⁷ L'intervention des frères Pierre et François Lheureux, qui en 1554 ont succédé à Carmoy, a été poursuivie par Bontemps.

⁷⁸ Dont on pense que Bontemps a terminé l'esquisse de Carmoy poursuivie par Luc Jacquet.

⁷⁹ Pour Maurice Roy, *op. loc. cit.*, tandis que d'autres les pensent commencés par Carmoy et achevés par Bontemps (Alain ERLANDE-BRANDEBOURG et alii, *Gisants et tombeaux...*, *op. cit.*, p. 39).

Les spécialistes d'histoire de l'art utilisent les deux mots de manière équivalente⁸⁰, mais ces mots n'existent pas chez Littré avec cette acception-là : un gisant est « celui qui gît », un transi est celui qui est « pénétré par le froid », et dans un second sens « qui est dans un état moral comparable à celui d'une personne transie de froid ». N'étant pas historien de l'art, nous prendrons donc la liberté de recourir à la langue française pour dire que l'on est plus ici en présence d'un gisant que d'un transi, ce qui rapproche François I^{er}⁸¹ de son fils Henri II⁸².

Il s'agirait donc de la représentation d'une sorte de dormition, car le roi ne meurt pas en France ? Bien des gisants peuvent en effet donner cette impression, mais pas celui de François I^{er} que l'on peut voir de manière athlétique⁸³ ou rongé par la maladie⁸⁴, mais en tous les cas toujours de manière très vivante, si l'on ose pareil oxymore.

Exécuté par Bontemps là où l'orant l'a été par Marchand, le gisant serait donc bien ici un vrai « gisant » : l'homme qu'a été le roi est bien mort. Variation sur les deux corps du roi. Or c'est bien par la nature de la représentation (un gisant) sculpté avec sensibilité que Bontemps transmet l'esthétique de toute une époque qui déborde des tableaux, des sculptures ou des objets pour rendre compte d'une réalité qui constitue sans doute la plus grande révolution de la Renaissance : l'apparition de la sensibilité humaine individuelle. Et donc, il nous semble qu'on peut lire ce gisant non pas comme un mort attendant la

⁸⁰ Alain ERLANDE-BRANDEBOURG et ALII, *Gisants et tombeaux...*, *op. loc. cit.*

⁸¹ « Dont le gisant dépouillé de toute gloire est soumis à l'attente de la résurrection sous la voûte qui constitue le cœur intime du monument » – cf. Bruno PETEY-GIRARD et Magali VENE, *op. cit.*, p. 241.

⁸² Mary L. LEVKOFF, *op. cit.*, p. 60 : « Dans le tombeau d'Henri II, les gisants semblent dormir, pour renforcer la doctrine de la résurrection. »

⁸³ « À demi enveloppé dans le suaire dont son torse puissant se dégage, François I^{er} incline la tête dans une expression superbe de sagesse désabusée qui ne peut manquer d'émouvoir. Une merveilleuse science anatomique met en valeur la cage thoracique développée, la musculature nerveuse des bras, des cuisses et des jambes », Alain ERLANDE-BRANDEBOURG et ALII, *Gisants et tombeaux...*, *op. loc. cit.*

⁸⁴ « Dans ce portrait, il ne ressemble ni au jeune homme imberbe dont on a plusieurs représentations, ni au transi de sa tombe, où se lit le traumatisme de sa longue et sans doute fatale maladie », Barbara HOCHSTETLER MEYER, *op. cit.*, p. 291.

résurrection, mais bel et bien comme un homme parvenu au terme de son parcours terrestre.

En revanche, le principe monarchique n'est bien sûr pas mort et là se trouve l'éternité du roi.

b. *Persona* et *egomet*

L'idée de juxtaposer « gisants nus au rez-de-chaussée, priants en costume de sacre à l'étage⁸⁵ » a été empruntée, comme nous le disions plus haut, au tombeau de Jean Galeas Visconti par Gian Cristoforo Romano qui se trouve dans la chartreuse de Pavie devant laquelle les Français étaient tombés en admiration dès leur première incursion ultramontaine et il conviendrait d'en approfondir le sens en Italie⁸⁶.

Par ailleurs, pour ce qui est du tombeau d'Henri II, d'une part l'achèvement du monument est dû à Catherine de Médicis qui a évincé Diane de Poitiers et qui fait par là-même triompher la voix officielle aux dépens de la sensibilité⁸⁷, d'autre part les domaines sont très nettement distingués : la sensualité dans l'esprit de Fontainebleau est cantonnée aux Vertus cardinales d'angle, alors que le roi défunt est non seulement serein⁸⁸, mais la monarchie est sublimée par le geste de paix et d'union représenté dans la main du roi tendue vers le livre d'heures de la reine en prière⁸⁹.

Chez François I^{er}, la dimension universelle qu'il donne à la monarchie française transforme ce que sont les rois : « La distinction entre leur simple humanité et la Couronne, bien qu'amenuisée, n'en était pas vraiment occultée⁹⁰ ». Se trouvent donc augmentés à la fois la *persona* du roi et la personne physique qui la sous-tend. On passe ainsi d'une dimension de

⁸⁵ Jacques THIRION, « Observations sur les sculptures de la chapelle des Valois », *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, Band 36, 1973, p. 268.

⁸⁶ Sous réserve que l'étude n'ait pas déjà été faite.

⁸⁷ Jacques BOUINEAU, « De l'homme total à l'homme éclaté », dans Jacques BOUINEAU (dir.), *Hommage à Marie-Luce Pavia. L'homme méditerranéen face à son destin*, Paris, L'Harmattan, 2016, p. 200-201.

⁸⁸ Son effigie servira de modèle à un Christ mort pour Germain Pilon.

⁸⁹ Alain ERLANDE-BRANDEBOURG et ALII, *Gisants et tombeaux...*, *op. cit.*, p. 43.

⁹⁰ Arlette JOUANNA, *op. cit.*, p. 143.

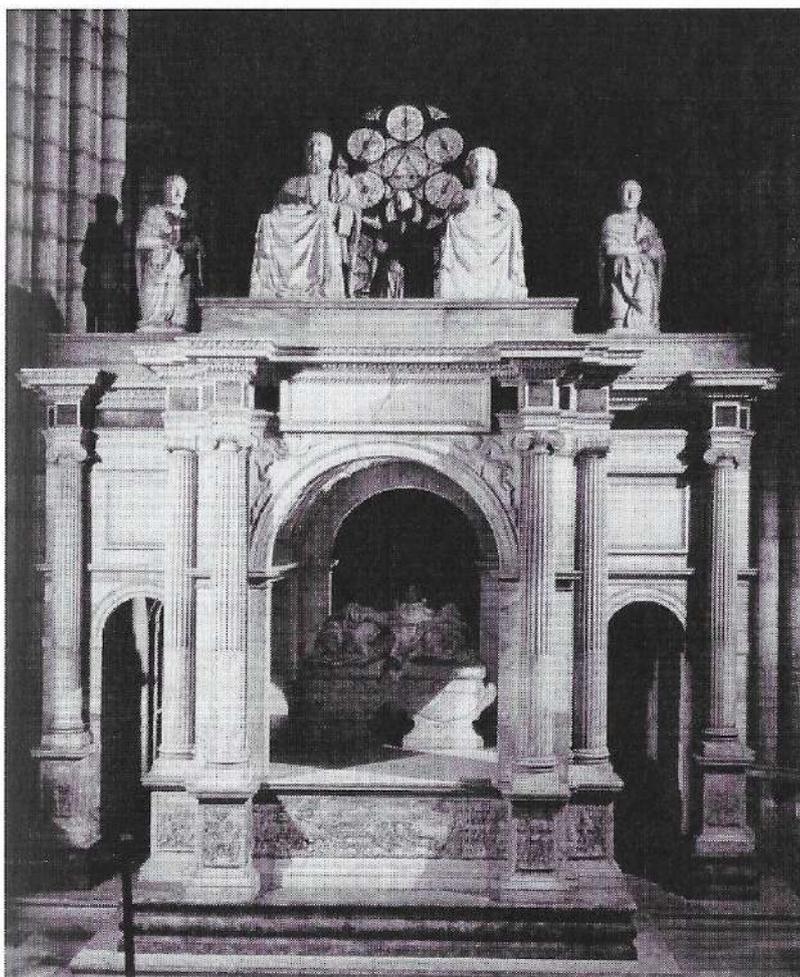
domination à une dimension d'*auctoritas*. Cela nous confirme dans la conviction selon laquelle la monarchie absolue au sens étymologique que nous lui donnions plus haut apparaît bien avec François I^{er} dans le temps même où s'affirme l'autonomie de la sensibilité individuelle (*egomet*), qui aura ou non mené le roi au tombeau selon la lecture qu'on veut en faire.

Et l'on ne peut évidemment pas terminer cette réflexion sans remarquer qu'une autre grande absente plane sur ce monument : Éléonore de Habsbourg, la sœur de Charles Quint, que le roi de France a dû épouser contraint et forcé aux termes du Traité de Cambrai. Union désastreuse qui a pu conduire François I^{er} à l'impuissance, comme le suggère pour certains son portrait bisexuel où le roi est montré plein de défauts humains, ridicule même. Or ce portrait qui n'a aucun équivalent ailleurs⁹¹ n'a jamais été censuré ni a fortiori détruit par le roi. Preuve d'*auctoritas* ou de domination ?

Jacques BOUINEAU
Agrégé des facultés de droit
CEIR – La Rochelle Université

⁹¹ La moquerie est certes très fréquente à l'époque, « mais quand elle émane des princes (comme chez Cosme de Médicis ou Alphonse V d'Aragon, roi de Naples) elle vise autrui, pas soi-même », Raymond B. WADDINGTON, *op. cit.*, p. 125.

Fig. 1



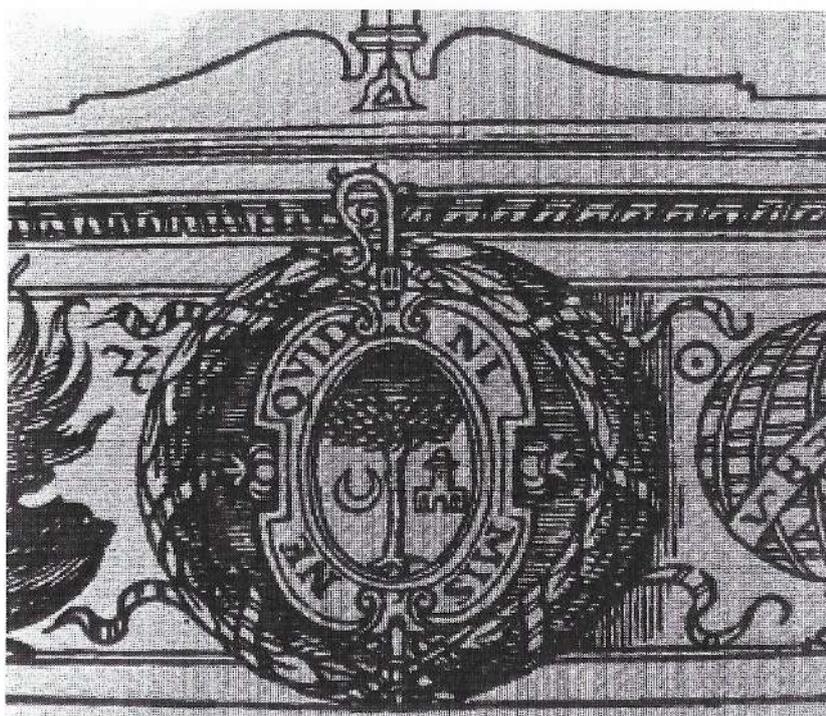
Tombeau de François I^{er}, Bruno PETEY-GIRARD et Magali VENE, *François I^{er} pouvoir et image*, Paris, BnF, 2015, p. 245.

Fig. 2



Urne funéraire du cœur de François I^{er}, Bruno PETEY-GIRARD et Magali VENE, François I^{er} pouvoir et image, Paris, BnF, 2015, p. 242.

Fig. 3



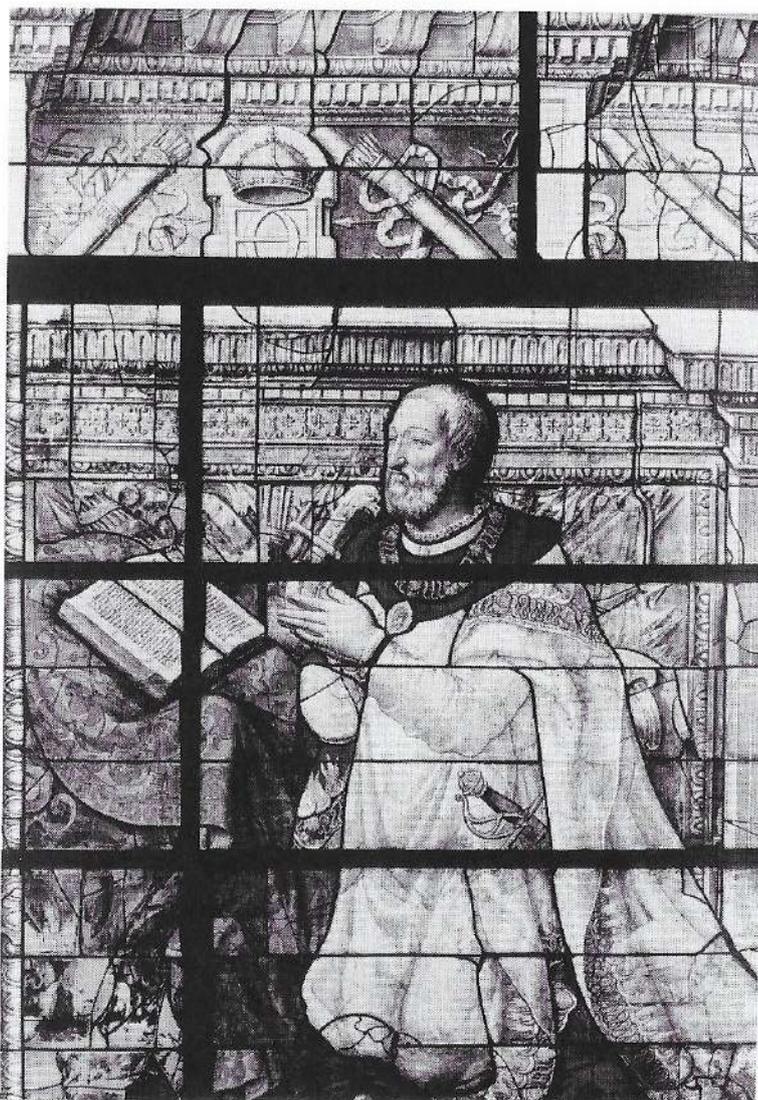
Blason de Philibert de l'Orme, Philippe POTIE, Philibert de L'Orme : figures de la pensée constructive, Marseille, éditions Parenthèses, 1996, p. 45.

Fig. 4



Marten Van Heemskerck, *François I^{er} fait prisonnier à la bataille de Pavie*, Bruno PETEY-GIRARD et Magali VENE, *François I^{er} pouvoir et image*, Paris, BnF, 2015, p. 240.

Fig. 5



Nicolas Beaurain, *François I^{er} en prière*, Bruno PETEY-GIRARD et Magali VENE, *François I^{er} pouvoir et image*, Paris, BnF, 2015, p. 238.

Fig. 6



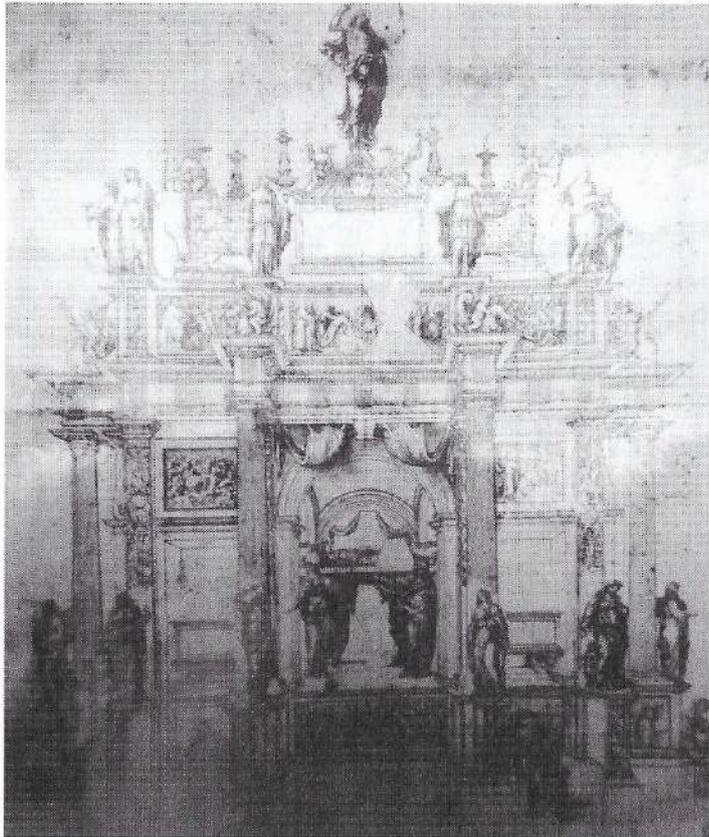
Guillaume Du Choul, « L'auteur offre son manuscrit à François I^{er} », dans *Des Antiquitez romaines*, Turin, Biblioteca Reale, ms. Varia 212 f. 1 v (v. 1547) ; extr. de Bruno PETEY-GIRARD et Magali VENE, *François I^{er} pouvoir et image*, Paris, BnF, 2015, p. 2.

Fig. 7



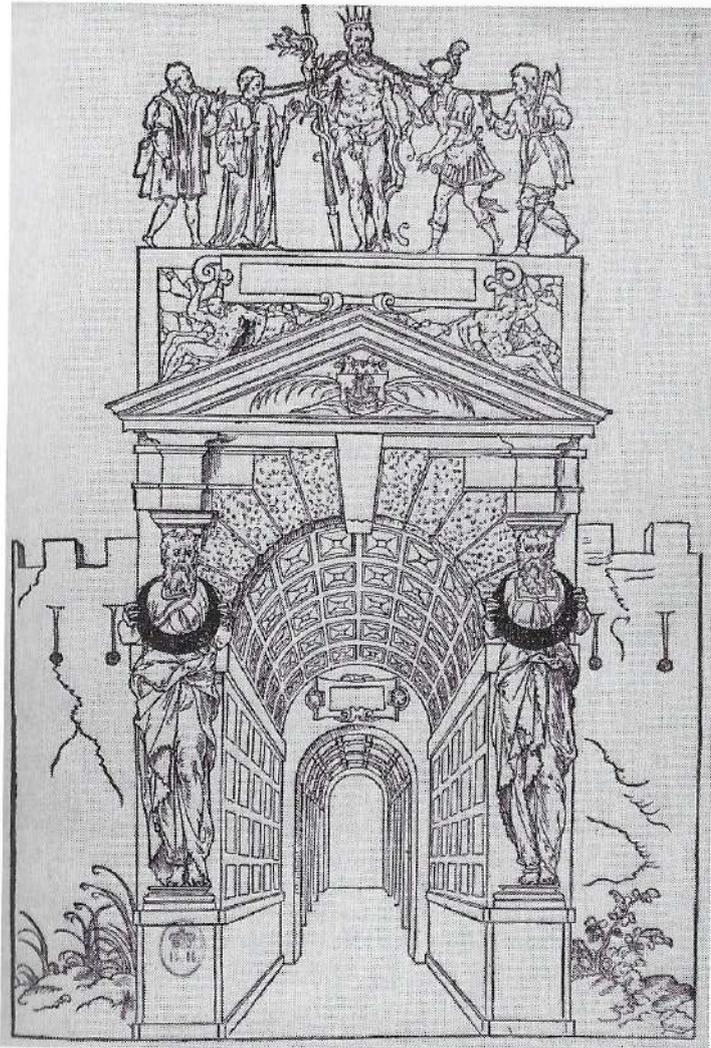
François I^{er} en déité composite, Bruno PETEY-GIRARD et Magali VENE, *François I^{er} pouvoir et image*, Paris, BnF, 2015, p. 64.

Fig. 8



M. S., doc. dactylographié pour l'exposition « XVI^e siècle européen. Dessins du Louvre » (1965), et intitulé « Agostino BUSTI dit BAMBAIA. 1483-1548 ». Catalogue : « Dessins d'architecture du XV^e au XIX^e siècle dans les collections du Musée du Louvre », XLIX^e exposition du cabinet des dessins. Musée du Louvre, Paris (20 mars – 5 juin 1972). Photo « 10, projet de monument funéraire », p. 12.

Fig. 9



François I^{er} en Hercule gaulois, Bruno PETEY-GIRARD et Magali VENE, *François I^{er} pouvoir et image*, Paris, BnF, 2015, p. 243.