

Sous la direction de
Jacques Bouineau

Domination culturelle à l'antique et innutrition culturelle



MEDITERRANÉES

L'Harmattan

Réflexions politiques autour du portrait de Louis XIV par Hyacinthe Rigaud

Jacques Bouineau

En 1701, Hyacinthe Rigaud peint le *Portrait en pied de Louis XIV*¹, qui va devenir le modèle du portrait officiel pendant deux siècles en Europe. Inscrit dans la grande tradition des portraits officiels d'Anton Van Dyck ou de Philippe de Champaigne, Jacint Rigau-Ros i Serra (véritable nom de Hyacinthe Rigaud) introduit toutefois une nouvelle manière de représenter les figures de la société de son temps : rois, princes, aristocrates, etc.

Le portrait de Louis XIV montre le roi en majesté dans un tableau de taille considérable (2,77 m. x 1,94 m.). Les symboles (collier du Saint-Esprit, sceptre, couronne, main de justice, épée) sont là pour rappeler la consistance de la monarchie. De manière pareillement politique, le corps physique du roi est plus transfiguré que représenté dans sa réalité ; hormis le visage du roi, qui est celui de ses 63 ans – son âge au moment de l'exécution du tableau –, tout le reste est idéalisé : son corps – et notamment ses jambes – est celui d'un jeune homme, sa taille est repensée grâce à la perruque et aux talons, qui font passer Louis XIV de 1,62 m. – sa taille réelle – à 1,88 m.

Cette monarchie symbolisée par un roi idéal est une *res publica*. La référence à l'Antiquité est en effet omniprésente et sert même de cadre au tableau : le dais d'un rouge antique, symbole de puissance et de richesse, occupe le sommet du tableau et la moitié supérieure du côté droit. En dessous de la chute du baldaquin, le

¹ Cf. *infra*, ill. 1.

manteau fleurdelisé et le trône de même terminent le côté droit : la monarchie des lys (c'est-à-dire la monarchie française) est l'héritière de Rome². De l'autre côté du tableau, une colonne³ à l'antique sert de lien avec le ciel et diffuse cette lumière irréaliste que seul le Roi Soleil – parce qu'il est sur terre l'image du monarque des cieux, comme le disait Eusèbe de Césarée de l'empereur au temps de Constantin – peut recevoir et transmettre. La partie inférieure du tableau est occupée en son centre par les chaussures à talons et rubans rouges, qui rappellent les chaussures des sénateurs romains. Quand on sait que le tableau fut accroché à Versailles de telle sorte que les yeux des courtisans arrivassent à la hauteur des chaussures, on ne peut s'empêcher de se souvenir de la proskynèse qui, depuis au moins Dioclétien, était imposée à ceux qui approchaient l'empereur.

Et pourtant, ce monde officiel n'est pas le seul à retenir l'attention du peintre et tous les sites parlent de ses touches intimistes⁴. Cette manière d'opposer monde public

² « La ville qui devient Rome parle de son souverain en recourant à l'histoire ancienne et à la mythologie », pour reprendre la très heureuse formule de Jean-Pierre NERAUDAU, *L'Olympe du Roi-Soleil*, Paris, Les Belles-Lettres, 2013, p. 10. Et il précise un peu plus loin à propos du Louvre : « ...cette façade était la vitrine européenne de la monarchie française ; elle en traduisait bien l'esprit romain, mais plutôt que celui de la Rome pontificale, contemporaine et baroque, celui, éternel et classique, de la Rome impériale », *ibid.*, p. 218.

³ La colonne est aussi le symbole du Christ ; la colonne antique est donc la représentation figurée du double héritage romain et chrétien.

⁴ « Le peintre sait parfois se montrer plus intimiste, tel l'étonnant double portrait de sa mère Marie Serre exposé au Louvre », <http://www.chateauversailles.fr/l-histoire/versailles-au-cours-des-siecles/construction-du-chateau/hyacinthe-rigaud-1659-1743> (consulté le 21 23). Cf. *infra*, ill. 2.

et cercles privés correspond bien à l'analyse sociale traditionnelle. On s'accorde en effet généralement à penser que depuis la Renaissance il existe une différence puissante entre public et privé.

Est-ce si sûr ? Si l'on retient les mots qui justifient cette présentation de Rigaud, il faut s'arrêter sur la femme en général et sur sa mère en particulier, porte d'entrée de la sphère privée.

Dans *La famille Léonard*⁵, on peut mettre l'accent sur les gestes, les regards, la présence du chien ou celle de l'enfant, et en conclure que l'on se trouve réellement en présence d'une scène intimiste. Sans doute. On peut cependant faire une autre lecture : l'axe central du tableau passe par le père, Pierre-Frédéric Léonard, qui domine la scène ; son geste est protecteur (la main sur l'épaule de son épouse renvoie peut-être à de l'affection, mais bien plus sûrement à une protection, liée à un sentiment de domination), en raison du rôle qu'il joue au sein de la famille. La place importante occupée par la femme met aussi en évidence une fonction, – complémentaire certes, mais seconde par rapport à celle du père (elle occupe un côté du tableau et non le centre, et le sommet de sa tête est à un niveau intermédiaire entre celui du père et celui de l'enfant) – : celle de mère. À ce titre-là, celle-ci s'unit à sa fille par une ligne horizontale qui coupe le tableau. Le chien joue bel et bien, mais il symbolise, et depuis toujours, la fidélité. Nous sommes donc en présence d'une cellule politique constituée par un ensemble de rôles officiels (père, mère, enfant), de même nature que ceux

⁵ Cf. *infra*, ill. 3.

des portraits de cour⁶. On objectera que dans ceux-ci Rigaud représente une *persona*, alors qu'ici il s'agit d'une *personula*⁷ ; toutefois, aucune des deux manières n'est plus intimiste si l'on considère non pas le sujet représenté, mais la démarche suivie par le peintre.

Quant au portrait de sa mère, Marie Serre, il a été exécuté dans le but de servir de modèle à Antoine Coysevox, le sculpteur ami de Rigaud chargé d'en faire un buste en marbre. Dans les deux peintures qu'il fait d'elle, sa mère est représentée, dans un des tableaux, de face et dans l'autre de profil et de trois quarts en vis-à-vis. Les deux inspireurs de Rigaud, Van Dyck (*Charles I^{er} roi d'Angleterre* – 1635, château de Windsor) et Champaigne (*Triple Portrait de Richelieu* – v. 1640, Londres National Gallery) ont eux aussi réalisé des portraits triples dans le but de servir aux sculptures des bustes de leurs personnages respectifs par Le Bernin. Rigaud procède donc avec sa mère comme avec un personnage officiel, et cela d'autant plus qu'il était peu fréquent à l'époque de sculpter un buste de femme, surtout lorsqu'elle n'était pas en couple ou pour un monument funéraire. Par ailleurs, on

⁶ Si on veut un autre exemple, on peut se souvenir de l'eau-forte d'Abraham Brosse, *Le mariage à la ville*, « Le contrat de mariage » (1633, Tours, musée des Beaux-Arts).

⁷ Ce néologisme, qui est de mon fait, a été forgé sur le terme de *persona* autour duquel je réfléchis depuis ma thèse (*1789-1799 : Les Toges du Pouvoir ou la Révolution de Droit Antique*, Toulouse, Association des Publications de l'Université de Toulouse-le-Mirail et éditions Éché, 1986, XLVII+556p.), jusqu'à l'un de mes derniers articles : « Lecture politique du tombeau de François I^{er} et de Claude de France », in Jacques BOUINEAU (dir.), *Domination juridico-politique et Antiquité. De l'époque moderne à l'époque contemporaine*, Paris, L'Harmattan, 2020, p. 19-48. Le suffixe *-ula* étant un diminutif classique en latin.

sait que ce buste a été légué dans un premier temps au Grand Dauphin, l'héritier du trône, et dans un second temps – après la mort du fils de Louis XIV – à l'Académie royale de peinture, conjointement avec le double portrait peint, qui se trouve aujourd'hui au Louvre. Pourquoi Rigaud, qui n'avait pas d'enfants, mais qui s'occupait de ses neveux, n'a-t-il pas légué ce portrait familial à quelqu'un de la famille ? À n'en pas douter, parce que plus que Marie Serre, Rigaud a représenté une fonction, une *personula*.

Pour revenir à la représentation solennelle de la monarchie française, je réfléchirai sur le lien entre fonction sociale et acteur politique, à travers l'exemple du personnage du roi. Mais je souhaiterais que ces propos servent de porte d'entrée à une réflexion plus large sur la place de l'être au sein du corps politique⁸.

La période qui part de la Renaissance et qui s'achève avec la Première Guerre mondiale se trouve généralement tronçonnée en deux moments : celui de l'absolutisme et le XIX^e siècle. S'il est vrai que la Révolution française représente un événement fondamental dans l'histoire non seulement de la France ou de l'Europe, mais aussi du monde, il n'en demeure pas moins également que les continuités entre les deux époques sont réelles.

Je propose à la suite de Foucault⁹ de penser ces quatre siècles dans un mouvement d'ensemble. Quel sera pour moi l'élément commun ? La mise au ban du corps.

⁸ Que l'on peut, par exemple, débiter en analysant le portrait de Guiseppe Arcimboldo, *L'été* (1573 – Vienne, Kunsthistorisches Museum).

⁹ Et singulièrement de la réflexion qu'il a menée dans *l'Histoire de la folie à l'âge classique*, Paris, [Plon, 1961, éd. *princeps*], 10/18, 1964, 313 p.

La brutalité de la formulation implique des explications. Au XVI^e siècle, un double mouvement contradictoire mais concomitant se dessine : d'un côté, sous l'influence de l'Antiquité, s'affirme une individualité entée sur la raison et le plaisir des sens¹⁰ ; d'un autre côté, la foi revisitée conduit au détachement, à la responsabilité individuelle, à l'ascèse. Ce double courant provient de la même souche : la *devotio moderna*, qui a pu à la fois rejeter le carcan que représentait l'Église et placer l'homme face à lui-même. Seul. Dès lors, l'alternative est simple : soit ce dernier substitue une nouvelle structure à l'Église qu'il a écartée – et c'est ce que feront les protestants, quelles que soient leurs obédiences –, soit il ne lui reste qu'à se structurer soi-même en s'appuyant sur sa raison et en écartant l'*hybris*.

La première manifestation est très visible, parce qu'elle est structurée et qu'elle constitue une pièce essentielle des nouveaux rapports sociaux. On sait avec quel acharnement les catholiques vont lutter contre ces nouveaux venus sur la scène officielle des pouvoirs, et combien les attaques des protestants contre les catholiques se font avec la même violence ; la littérature est très abondante et mon propos n'est pas de chercher à la compléter¹¹.

¹⁰ Les exemples sont évidemment innombrables. Je citerai simplement, parmi les plus emblématiques : Sandro di Mariano Filipepi (dit Botticelli), *La naissance de Vénus* (v. 1485 – Florence, galerie des Offices) ; Michelangelo Buonarroti (dit « Michel-Ange »), *Jugement dernier* (1535-1541 – Rome, chapelle Sixtine) ; ou, pour une condamnation des sens : Jérôme Bosch, *L'Enfer* (extr. du « *Jardin des Délices* ») (entre 1500 et 1505 – Madrid, musée du Prado).

¹¹ Un seul exemple, parmi des quantités : Lucas Cranach le Jeune, *Bois sculpté de Johan Friedrich en armure, assailli par des bêtes papales*, 1547 (extr. de Carl C. CHRISTENSEN, *Princes and*

La seconde manifestation est, en revanche, bien plus difficile à saisir. Les sociétés raisonnent en termes de structures et les historiens, au demeurant pris eux-mêmes la plupart du temps dans des réseaux et dans un système de croyances, ne peuvent travailler que sur les matériaux qu'ils peuvent saisir : ceux qu'ils voient et ceux qu'ils trouvent. Approcher l'individuel est bien plus malaisé. Le plus souvent, l'analyste a recours à des palliatifs : il écarte ce qu'il éprouve de la difficulté à appréhender. C'est ainsi que l'on opposera aisément sphère publique et sphère privée ; la seconde demeurant dans le flou, et n'étant de toute manière abordée que de façon ponctuelle¹², tandis que les réflexions sur les phénomènes d'assujettissement objectif sont nombreux. Or je voudrais ici, en suivant aussi la démarche de Foucault, mais cette fois dans *Surveiller et punir*¹³, essayer de mesurer en juriste comment la mise au ban du corps sculpte une nouvelle manière de représenter le pouvoir¹⁴, qui rejaillira à son tour sur la façon dont les hommes se perçoivent au cours de ces quatre siècles.

Mon propos consiste donc à tenter, à partir de la représentation du roi, de comprendre comment l'individu est perçu dans le corps politique et quelle place lui est

propaganda : Electoral Saxon Art of the Reformation, Kirksville, Sixteenth Century Journal Publishers, 1992, p. 73).

¹² On saisit un individu dans ses déviances le plus souvent. La psychanalyse, qui essaiera de le cerner plus tard, partira, elle aussi, du domaine pathologique. Quant à la psychologie, elle n'empiètera pas sur le domaine politique, mais plutôt sociologique.

¹³ Michel FOUCAULT, *Surveiller et punir*, Paris, Gallimard, 2015(1975), 364 p.

¹⁴ On en a un bon aperçu dans le tableau de Pieter Soutman, *Paulus van Beresteyn et Catherine Both van der Eem avec leurs six enfants et deux servantes* (2^e quart XVII^e siècle – Paris, musée du Louvre).

assignée¹⁵. Choisir le portrait royal est certes une facilité, mais c'est aussi une prudence scientifique. Tout le monde sait ce qu'est un roi, chacun en fonction de sa culture, de son sexe, de ses implications politiques : il s'agit d'un homme qui détient le pouvoir. Or tout individu, même le plus humble, détient un pouvoir dans un domaine limité. Comme, par ailleurs, en raison de la culture qui est la nôtre, les comportements des individus se construisent en référence à de grands modèles¹⁶, ce qui vaudra pour le roi pourra servir de porte d'entrée pour, *mutatis mutandis*, comprendre ce qui se passe chez chacun, sans que l'approche risque d'être perturbée par la nature du groupe observé¹⁷.

Cela étant posé, je repartirai de concepts qui, comme je le rappelais plus haut, ont déjà été définis à plusieurs reprises : l'espace politique européen s'analyse comme une *res publica* ou un *commonwealth*, en fonction des spécificités de chaque nation. Dans la *res publica* se meut une *persona*, dans le *commonwealth* un *fellow*¹⁸. Le roi

¹⁵ Sur le sujet, se reporter à Jacques BOUINEAU, « L'egomet. Réflexion sur la dimension juridique de l'homme libre », *Historia e jus*, n° 20, 2021, p. 1-4.

(www.historiaetius.eu/uploads/5/9/4/8/5948821/bouineau_20.pdf).

¹⁶ Le phénomène est né dans la culture chrétienne avec la notion d'*exemplum*, ce modèle (le Christ en premier, bien sûr, mais aussi les saints) qui est offert à l'imitation pour tout chrétien. Premier d'entre eux, le roi est une sorte d'*imago Dei*, dans tous les sens du terme, et ce qu'il fait devient le canon de ce qui doit se faire.

¹⁷ Il est en effet bien délicat de proposer une analyse purement abstraite sur un membre du clergé, de la noblesse ou du tiers état, sans que les questions liminaires de définition des spécificités liées à l'ordre n'aient été au préalable résolues.

¹⁸ Jacques BOUINEAU, « Individu, religion, pouvoir dans l'histoire européenne », XIX^e colloque du GRET, Marrakech 2014, in Ali

sera donc une *persona* dans le premier cas, un *fellow* dans le second. En raison de la culture chrétienne, commune à tous les pays d'Europe, quelle que soit sa nature (*persona* ou *fellow*), le roi constitue un *exemplum*.

Je vais donc m'appuyer sur des œuvres d'art pour saisir la manière dont cette *persona* ou ce *fellow* royal sont représentés, en accordant une valeur didactique à l'œuvre à laquelle je me référerai. C'est-à-dire que je ne vais pas m'intéresser à la valeur artistique de l'œuvre, ni en faire un commentaire d'historien de l'art, pour lequel je ne possède pas les titres requis. Je me bornerai à regarder l'œuvre et à en tirer des enseignements de nature politique.

Mon objectif consiste à rechercher la double dimension (fonctionnelle et humaine) du roi, derrière la figuration visible¹⁹.

Le caractère limité de cette contribution m'interdit de me livrer à un commentaire composé à partir d'un corpus exhaustif, au demeurant sans doute impossible à dresser et qui, quoi qu'il en soit, s'il l'était, mobiliserait à soi seul l'énergie que je suis en mesure de consacrer à ce travail et qui en dépasserait par trop le cadre. Les œuvres retenues m'ont paru être de nature à permettre de bâtir mon argumentaire. Le choix peut en être discuté, mais le raisonnement n'en sera pas modifié pour autant : je ne prétends pas démontrer que, de manière significative ou prédominante, tel ou tel artiste cherche à représenter un aspect double de la fonction royale. Je pars de l'hypothèse que l'artiste ne se pose vraisemblablement pas la question

SEDJARI, *Pouvoir et contre-pouvoir à l'heure de la démocratie et des droits humains*, Paris, L'Harmattan, 2014, p. 81-106.

¹⁹ On peut partir des analyses bien connues de l'opposition entre Marly et Versailles pour Louis XIV.

et que de surcroît la proportion numérique de telles œuvres, si elle était susceptible d'être scientifiquement déterminée, ne modifierait pas un phénomène dont je ne poursuis pas l'ampleur, mais le sens²⁰.

Je solliciterai des supports artistiques limités (peinture, sculpture, gravure) qui font appel à la représentation figurée, ce qui me contraindra à délaisser l'architecture²¹, la musique, la littérature et les arts décoratifs. Ce choix a été dicté par la volonté de ne pas multiplier les difficultés et, par ailleurs, de présenter un ensemble de nature homogène.

Je poursuis l'objectif de montrer en quoi la fonction royale, parce qu'elle s'incarne dans un être vivant, fait coexister deux plans distincts : celui de la réalité publique et celui de la réalité privée²². Mais cela a déjà été fait de nombreuses fois. Ce qui, à ma connaissance, ne l'a pas été, procède de la mise en regard du développement de la contrainte d'État et de l'intégration de la norme par l'individu, d'un côté, et, de l'autre côté, de l'interrogation où l'on se trouve pour définir ce que l'on voit.

Repartons de mon exemple : le *Portrait en pied de Louis XIV* de Hyacinthe Rigaud. L'esquisse que j'ai proposée ci-dessus conduit à voir le roi comme un pur produit politique, héritier de Rome et du christianisme, offrant aux regards un ensemble de symboles qui en font

²⁰ Ce qu'Anthony CRESTINI nomme l'« iconologie juridique » dans sa thèse : *La géométrie et le mythe. Étude d'histoire européenne des institutions sur une convergence entre art et droit à la Renaissance. Les exemples de Florence et Mantoue*. Th. Droit La Rochelle, 2021, dactyl., 2 vol.

²¹ Pour laquelle l'exemple le plus simple à analyser est évidemment le château de Versailles.

²² On en a un excellent exemple dans le tableau de *Catherine II*, peint par Dimitri Levitzky, (1782 – Moscou, galerie Tretyakov).

un archétype. Le constat est si vrai que, comme chacun sait et comme je le rappelais, ce portrait de Louis XIV va devenir, pour toute l'Europe et pour toute la période, voire au-delà, le parangon du portrait officiel.

Dès lors les questions se multiplient. Première d'entre elles : jusqu'à quel point le roi est-il dupe du montage ? Deuxième : qu'est-ce que cela induit dans le lien qu'il noue avec ses sujets ? Troisième : comment les sujets, modélisés de la sorte, vont-ils se présenter à leurs propres yeux ? Quatrième : quelle place pour une sphère privée, et laquelle ? Cinquième, et issue de la précédente : quelle sensibilité peut s'exprimer dans ce type de construction ? Sixième : quelle nature pour l'espace politique ?

Première question : Louis XIV est-il dupe du montage ? On sait qu'il parlait de son « métier » de roi, ce qui tendrait à créer une sorte de distance entre la fonction et le personnage. Mais par ailleurs, la référence solaire²³ à laquelle il a recours laisse supposer que sa nature même lui semble être d'une autre consistance que celle des simples mortels. On se souvient en effet du costume solaire²⁴ qu'il aimait à revêtir étant jeune homme pour les danses à la cour. Depuis la magistrale étude de Kantorowicz²⁵, on sait aussi que le roi possède une double

²³ En usage en France à coup sûr depuis Charles V, elle a servi dans presque tous les points du globe.

²⁴ V. la gravure de Henri Gisse, *Louis XIV en Apollon* (1653) ; Gabriella ASARO, « Le roi danse : Louis XIV et la mise en scène du pouvoir absolu », *Histoire par l'image* (<http://histoire-image.org/fr/etudes/roi-danse-louis-xiv-mise-scene-pouvoir-absolu>, consulté le 2 I 23)

²⁵ Ernst Hartwig KANTOROWICZ, *Les deux corps du roi : essai sur la théologie politique au Moyen Âge*, Paris, Gallimard, 1989 (trad.), 638 p.

nature et il est certain que Louis XIV vivait parfaitement le processus que Kantorowicz a si bien disséqué. Cependant, la conscience d'être roi est si forte chez lui que, très tôt, et dans des circonstances dramatiques, il en est déjà pénétré²⁶. Si l'on ajoute à cela le fait que tous ses gestes d'homme intime (lever, repas, coucher...) font l'objet d'une pompe publique, on est porté à considérer que le tableau de Hyacinthe Rigaud rend compte d'une réalité totale : Louis XIV ne pouvait à aucun moment sortir de la fonction dans laquelle le peintre l'a portraituré²⁷. Et au demeurant, pourquoi l'aurait-il fait ? Dans une vision chrétienne, chacun est appelé par Dieu à occuper sa fonction ; cette vocation laisse-t-elle une place à autre chose²⁸ ? Quelle en serait dès lors la nature ? La *persona* que Hyacinthe Rigaud présente devrait donc être considérée dans le sens où Jung utilise le terme, c'est-à-

²⁶ L'anecdote est bien connue : alors que Louis XIII était à l'agonie, il fit venir son fils : « Qui êtes-vous, Monsieur ? », lui demanda-t-il. « Louis XIV, sire » ; « Pas encore, Monsieur, pas encore », se borna à répondre le mourant. En revanche, et malgré sa volonté d'apparaître en *persona*, puisqu'il a tenu à se faire servir à dîner en public comme à l'accoutumée après le décès de son frère Philippe d'Orléans (1701), Louis n'a pu s'arrêter de pleurer et n'a pas mangé une seule bouchée.

²⁷ A propos des *Mémoires* de Louis XIV, Jean-Pierre NERAUDAU écrit que ce texte « ... est suprêmement orgueilleux en ce qu'il définit la toute-puissance du monarque, et la vocation particulière de son auteur à le détenir, mais il est aussi profondément modeste en ce qu'il asservit la personne privée à la fonction royale », *op. cit.*, p. 35.

²⁸ « La solitude du pouvoir que choisit le roi accentua les questions que posait la coexistence dans sa personne d'un corps privé, fait de chair et d'os et vivant sa vie organique, et d'un corps symbolique en qui s'incarnait un principe abstrait. Que ce principe soit un pouvoir de droit divin accuse la ressemblance entre cette incarnation et celle qui fonde le christianisme », *ibid.*, p. 23.

dire une identification complète à une fonction, faisant perdre de vue la personne de chair et d'os qu'elle revêt²⁹.

Deuxième question : qu'est-ce que cela induit dans le lien qu'il noue avec ses sujets ? En offrant à l'observation un corps allégorique et non pas un corps réel, le peintre transforme le roi en prince³⁰. Il est à soi seul un système politique, qui exprime à la fois la perfection, l'équilibre et donc la justice. Tout cela venant du ciel. En somme, Louis XIV est une sorte de nouveau pharaon. La proskynèse implicite que les courtisans lui rendent vient corroborer cette mise en forme de chaque geste. Le roi, en tant que prince politique, s'adresse à des êtres qui sont eux-mêmes des principes politiques. L'étiquette n'a pas d'autre but que de codifier les comportements. Mais apparaît ici une rupture par rapport à la philosophie grecque, dans laquelle la raison devait dominer l'*hybris*. Chez les Grecs, les deux aspects étaient humains. Avec l'étiquette, on quitte le domaine de la raison pour entrer dans celui de l'allégorique ; on quitte l'humain pour entrer dans le symbole. Le sujet du roi sera donc une réalité juridique, reliée de manière symbolique à un souverain abstrait. Seule la sujétion sera humaine³¹. Cette réalité ne doit pas

²⁹ Est-ce ainsi qu'il faut lire la sculpture de Gilles Guérin, *Louis XIV terrassant la Fronde* (1653 – Paris, musée du Louvre) ?

³⁰ Tout comme, par exemple, Artus I Quellinus le fait en sculptant le *Buste de Jean de Witt* (1665 – Dordrechts Museum).

³¹ Et c'est pourquoi la désobéissance au roi transforme celui qui s'en rend coupable en bête. C'est ainsi qu'il faut comprendre la métaphore des grenouilles du parc de Versailles – qui vient d'Ovide comme tant de choses dans le décor de Versailles ; cf. Jean-Pierre NERAUDAU, *op. cit.*, p. 245-246.

être perdue de vue pour comprendre la manière dont sont rédigés les droits de l'homme et du citoyen³².

Troisième question : comment les sujets, modélisés de la sorte, vont-ils se présenter à leurs propres yeux ? On sait que depuis la création de la cour au XVI^e, mais plus encore depuis le règne d'Henri III, les courtisans jouent un rôle dans un espace clos : ils regardent manger le roi séparé d'eux par une corde. Ils ne peuvent donc se voir autrement que comme des créatures aux vocations différentes, assignées à des places diverses. Quant à ceux qui ne sont pas courtisans, ils vont se définir par rapport à un statut, qui ne prend son sens complet que dans la mesure où le roi se trouve au sommet de l'édifice³³. Chacun jouira d'un statut, mais tous seront, à l'image de celui du roi, une *persona*³⁴ ; ainsi David Rivault de Flurance³⁵ écrira-t-il : « La vie noble fait finalement le noble ». Chaque régnicole est ainsi amené à se définir de manière double : par sa vocation et par sa place, la première donnant une

³² V. Jacques BOUINEAU, « De quel homme parlent les droits de l'homme ? », in *Europe-Maroc : la migration africaine et les enjeux des droits de l'Homme*, colloque organisé les 21 et 22 mai 2014 à Rabat par l'Institut méditerranéen des droits de l'Homme et du droit humanitaire, http://historiaetius.yolasite.com/resources/BOUINEAU_8.pdf, consulté le 2 I 23).

³³ Qui ne devient le « centre de gravité » du château – pour reprendre le mot de Jean-Pierre Néraudau, p. 268 – qu'en 1701 (date du portrait de Rigaud).

³⁴ Ce que l'on comprend sans peine en partant du célèbre tableau de Charles Le Brun, *Le chancelier Séguier entrant à Paris* (1660 – Paris, musée du Louvre).

³⁵ Dans son ouvrage daté de 1596 et intitulé : *Les Estats, esquels il est discours du Prince, du Noble et du tiers Estat, conformément à nostre temps*, Lyon, Benoît Rigaud, 392 p.

essence, la seconde une fonction, mais toutes deux ne laissant aucune possibilité pour l'expression d'une réalité plus intime³⁶. Le tableau de Hyacinthe Rigaud, une fois accroché au mur du palais, remplira parfaitement ce rôle : il ravale le courtisan à sa juste place, aux pieds de son roi. Mais du moins le courtisan vit-il dans l'entourage du roi. Ceux de l'extérieur, ceux qui n'évoluent pas dans ce huis clos, sont d'une autre race encore, inférieure assurément car dans les ténèbres, puisque privés du soleil. Ils n'en subissent pas moins la marque de Versailles, car on sait que les modes naissent à la cour, passent à la ville et, de là, irriguent le reste. Et donc, chacun à sa place va reproduire par modélisation à la fois ce que le curé lui assène et ce dont la poussière des modes le recouvre.

Quatrième question : quelle place pour une sphère privée, et laquelle ? Le personnage dont Hyacinthe Rigaud fait le portrait est une *persona*, et pourtant il lui donne son visage réel, celui des 63 ans – comme je l'ai dit – auxquels il l'a représenté. Le tableau est de 1701, date à laquelle il est uni depuis presque vingt ans par un mariage secret à Madame de Maintenon, la « vieille guenipe », pour reprendre le mot de la princesse Palatine. Par ailleurs, ce tableau d'un roi en majesté, exposé à l'adoration des courtisans, montre un roi qui n'était pas entièrement dupe de son rôle. On se souvient de l'anecdote rapportée par Saint-Simon du cardinal de Polignac qui, à Marly, arrive au château trempé un jour de pluie parce qu'il a tenu le parapluie au-dessus de la tête du roi. Constatant son arroi,

³⁶ Pour être admis à Marly, qui est le lieu de l'intimité du roi, il faut solliciter la bienveillance royale : on est très loin de la relation privée, ce qui, à mon sens, pondère singulièrement le côté « privé » accordé au château de Marly.

Louis XIV lui fait remarquer qu'il est trempé comme une soupe. « Ah ! Sire, la pluie de Marly ne mouille pas », répond le courtisan à un souverain stupéfait qui lui réplique : « Voilà, Monsieur, une des phrases les plus sottes que j'aie entendues de ma vie ». Et si le roi n'adhère pas en permanence à l'image qu'il veut donner de lui-même, les sujets ne sont pas non plus tous dans l'adoration perpétuelle. Durant les nombreuses révoltes qui émaillent son règne, qui le roi voit-il se dresser contre lui ? Des *personae* ? Après 1685, qui pousse-t-il à l'exil ou expose-t-il aux dragonnades ? L'opposition politique ou religieuse est-elle suffisante pour laisser apparaître une personne privée, ou bien se trouve-t-on encore dans un jeu d'apparences et de rôles³⁷ ?

Cinquième question : quelle sensibilité peut s'exprimer dans ce type de construction ? Roi doublement légitimé par l'Antiquité et par le christianisme, comme le rappelle la colonne qui se dresse à ses côtés, le roi soleil éclaire ses sujets et leur prodigue la justice. De quelle Antiquité s'agit-il ? D'une Antiquité reconstituée³⁸ d'où est absente la réalité du corps, comme cela se vérifiera du reste également sous la Révolution française³⁹ ou au XIX^e

³⁷ On peut réfléchir, par exemple, à la force de la construction maçonnique – à partir d'un tableau comme celui d'Ignaz Unterberger, *Cérémonie d'initiation dans une loge maçonnique viennoise sous le règne de Joseph II*, (Vienne, Historisches Museum) – où les *Constitutions* d'Anderson désavouent la trifonctionnalité héritée d'Adalbéron et aux limites dans lesquelles se trouvent en même temps contenus les frères.

³⁸ Chantal GRELL, *Le dix-huitième siècle et l'Antiquité en France, 1680-1789*, Oxford, Voltaire Foundation, 2008 (1990), XXIII + 786 p.

³⁹ Jacques BOUINEAU, *Les toges du pouvoir...*, *op. cit.*

siècle⁴⁰. Le remploi que l'on fait de l'Antiquité à l'époque où se bâtit l'État n'emprunte que dans l'apparence abstraite à ce que fut la réalité ancienne. De quel christianisme s'agit-il ? De celui des Évangiles, dominé par la forte phrase de Jésus « Aimez-vous les uns les autres comme je vous ai aimés », ou de celui de l'Église meurtrie par le Grand Schisme d'Occident, et dès lors occupée à faire triompher l'autorité pontificale ? Certainement pas de la première, mais pas véritablement de la seconde non plus. On se souvient que, dans la *Déclaration des Quatre Articles*, Bossuet a donné la primeur au concile sur le pape. L'Église de France, tout aussi institutionnelle que l'Église de Rome, s'adresse moins à des sensibilités qu'à des catégories de fidèles. De cette Église-là, sont aussi tenus à l'écart les êtres humains qui ne respectent pas le dogme. Les sujets que le roi éclaire seront donc des principes plus que des êtres, qualifiés, étiquetés en fonction de critères qui leur sont extérieurs⁴¹. Par conséquent, la justice s'adressera à des *personae*, non pas à des personnes. Le phénomène perdure bien au-delà de la Révolution, et se trouve être encore pertinent à la veille de la Première Guerre mondiale.

Sixième question : quelle nature pour l'espace politique ? On sait qu'Hannah Arendt propose de lire le terme « politique » de deux manières : soit le principe

⁴⁰ Baptiste DELRUE, *L'Antiquité dans les débats constitutionnels français au XIX^e siècle*, thèse droit La Rochelle, dactyl., 2014, 291 p.

⁴¹ Et on est donc fondé à se poser légitimement cette question : de qui rend compte, par exemple, le *Catafalque pour les obsèques de Henri de la Tour d'Auvergne, vicomte de Turenne, dressé à Notre-Dame de Paris le 9 septembre 1675*, qu'a gravé Jean Le Pautre, et dont l'œuvre est conservée à la Bibliothèque nationale de France à Paris ?

hiérarchique qui classe les hommes, soit l'espace qui se trouve entre eux et qui fait du lien. Le tableau de Hyacinthe Rigaud n'ouvre pas de fenêtre, sauf celle qui permet d'admirer la majesté royale. Aucune ouverture, donc, vers un hypothétique espace de dialogue. Dès lors, la double référence à l'Antiquité et au christianisme est-elle pertinente ? Chez les Grecs, l'espace public est un espace de dialogue qui met en présence ceux qui doivent faire triompher l'*eunomia*, grâce à la victoire de la raison sur l'*hybris*, mais aussi ceux qui, dans leur famille et dans leur conscience, doivent faire la même chose. Ici, pas de changement de nature de l'intime au public. Dans le christianisme, l'espace public porte la marque d'un dualisme qui, certes existait chez les Anciens, mais pas de la même manière : le dualisme chrétien fait du corps un objet de péché, là où les Anciens y voyaient un risque d'*hybris*⁴². Dans l'Antiquité, l'espace public pouvait donc exprimer un dialogue entre des êtres nantis d'un corps et d'un esprit, alors que chez les chrétiens, l'espace public, s'ouvrant dans le monde de Satan, ne peut être sanctifié que par l'exaltation de l'esprit au détriment du corps, ce qui interdit d'y développer une personnalité pleine et

⁴² Sur ces points, v. les trois tomes de Michel Foucault, *Histoire de la sexualité* [I. *La volonté de savoir*, Paris, Gallimard, 1976 (réimpr. 2012) ; II. *L'usage des plaisirs*, Paris, Gallimard, 1984 (réimpr. 2012) ; III. *Le souci de soi*, Paris Gallimard, 1984 (réimpr. 2012)]. Et pour illustrer et réfléchir à partir de l'exemple de Léonard de Vinci et de Salaï, on peut se référer au tableau de Léonard, *Bacchus* (1512 – Paris, musée du Louvre), en le mettant en parallèle avec un dessin du même Vinci, intitulé lui aussi *Bacchus*, conservé à l'Accademia de Venise, voire avec le dessin conservé au château de Windsor, *Angelo incarnato*.

entière⁴³. Louis XIV sous le pinceau de Hyacinthe Rigaud se trouve bien plus proche de sa racine chrétienne que de sa racine antique, en dépit des symboles de façade : son corps est plus que sublimé, il est nié, sauf dans sa partie tolérable : le visage⁴⁴.

Les principales remarques que je viens de faire peuvent s'appliquer durant toute la période qui va de la Renaissance au XX^e siècle : la fonction fait naître le concept de majesté du pouvoir et induit des conséquences sur la personne du roi⁴⁵ qui diffèrent en fonction des aires culturelles.

Ainsi, dans la gravure qui représente la reine Victoria à Trafalgar Square⁴⁶, l'époque n'est pas la même que celle de Louis XIV, la culture non plus, pas davantage que le procédé artistique utilisé – au demeurant, Adrien Marie est un peintre français. En revanche, l'impact est similaire en ce que l'artiste veut exalter la majesté. Trafalgar Square constitue, pour les Anglais, un symbole absolu : celui de la liberté d'expression et de la victoire sur la France. Dans la gravure du *Monde illustré* apparaît surtout le triomphe de

⁴³ Pour donner du mouvement à la réflexion, il faut mettre en regard Lucas Cranach l'Ancien, *Judith et Holopherne* (1531 – musée d'Aix-la-Chapelle) et Michelangelo Merisi (dit « Le Caravage »), *Judith et Holopherne* (v. 1598 – Rome, musée national d'art ancien).

⁴⁴ Jean-Pierre NERAUDAU mène un commentaire comparable à partir de l'estampe intitulée *Le Roy gouvernant ses estats par luy-même*, op. cit., p. 122.

⁴⁵ Par souci de simplification je me bornerai à parler des princes (rois, empereurs, tsars etc.), mais j'aurais tout aussi bien pu le faire, et de la même manière, à propos des présidents de la République, pour les quelques républiques existant avant la Première Guerre mondiale.

⁴⁶ Cf. *infra*, ill. 4.

l'Angleterre⁴⁷, de son régime, de son souverain. Le dessin que y figure a été tracé au moment où la voiture de la reine se trouve dans l'alignement de la statue de Nelson. Première différence avec la colonne de Hyacinthe Rigaud, il ne s'agit pas ici d'une colonne symbolisant un rattachement à l'Antiquité, même si la facture en est antiquisante. Elle ne traduit pas non plus un lien avec l'histoire ou avec la foi chrétienne : celui qui en couronne le sommet (Nelson) a simplement vaincu Napoléon à Trafalgar en y perdant la vie. Martyr de la cause anglaise, l'amiral a fondé l'indépendance britannique au prix de sa vie contre son pire ennemi.

Alors qu'elle passe au pied de cette statue pour son jubilé, Victoria y refonde symboliquement son pouvoir. Un pouvoir qui, au-delà de l'apparence convenue, tire sa puissance de soi-même. Moins qu'une *persona* régnant sur une *res publica*, la reine est un *fellow* qui incarne le *commonwealth*⁴⁸, et dont les titres résument l'universalité de l'empire britannique.

Après avoir, pour ainsi dire, campé un contexte, il importe maintenant de s'interroger : comment concevoir le pouvoir, comment l'affirmer ?

⁴⁷ Ce n'est que huit ans plus tard (1895) que Chamberlain écrira : « Je crois en cette race, la plus grande des races gouvernantes que le monde ait jamais connue ; je crois en cette race anglo-saxonne, fière, tenace, résolue, confiante en elle-même, que nul climat, nul changement ne saurait abâtardir et qui, infailliblement, sera la force prédominante de la future histoire et de la civilisation matérielle... et je crois en l'avenir de cet Empire, vaste comme le monde, dont un Anglais ne saurait parler sans un frisson d'enthousiasme ».

⁴⁸ Tout comme chez Gainsborough, *Robert Andrews et sa femme Frances* (1748-1749 – Londres, National Gallery), M. Andrews est un *fellow* au sein du *commonwealth*.

L'impitoyable portrait de Charles II d'Espagne, exécuté en 1673 par Juan Carreño de Miranda⁴⁹, renvoie très directement aux questions que je posais à propos du tableau de Hyacinthe Rigaud : qui le peintre a-t-il figuré ? Et plus généralement, qui le peintre représente-t-il quand il peint son souverain, car il l'a représenté à plusieurs âges ? L'être de chair et de sang nommé Charles II est contrefait et débile. Miranda le représente évidemment ainsi, car nous ne sommes plus à une époque où les traits sont idéalisés.

Mais il lui attribue les insignes de sa fonction. Il procède de la même manière que Hyacinthe Rigaud pour Louis XIV : un visage de 63 ans sur un corps idéal et dans des atours symboliques. Ici, le roi d'Espagne a 12 ans, et il apparaît déjà sans âge. Cependant ce roi – surnommé « l'Ensorcelé » – est légitime dans sa fonction, comme en témoignent le collier de la Toison d'Or, qui lui vient de ses ancêtres bourguignons et la tenture rouge antique qui lui sert de toile de fond. Cette légitimité l'autorise à manifester sa puissance comme l'atteste sa main posée sur le lion d'or qui se trouve à sa gauche, ainsi que son épée au côté.

Persona soutenue par une présence fantomatique qui se fige dans une fonction qu'elle pétrifie.

L'histoire (principalement antique, mais ce peut aussi être une histoire familiale, comme l'enseigne l'exemple de Charles II) et la religion sont les deux principales légitimités qui se rencontrent dans la représentation artistique de l'institution royale. Afin de ne pas être trop long, j'envisagerai seulement ici la légitimité par l'histoire et plus précisément par l'Antiquité, à travers trois figures de rois (Henri IV, Louis XIV et Jacques II), mis en scène

⁴⁹Cf. *infra*, ill. 5.

dans deux sortes de figurations : la statue triomphale et la statue de majesté.

La première statue équestre⁵⁰ d'Henri IV dans l'île de la Cité date de 1614. On sait qu'elle a été détruite au moment de la Révolution et que celle que nous pouvons voir aujourd'hui date de la Restauration. Cette première statue nous est cependant bien connue, notamment grâce au tableau de Jean-Baptiste Lallemand (1775), qui se trouve au Musée Carnavalet. L'intérêt de cette statue tient au fait qu'elle est la première à représenter un roi de France dans la rue. En outre, la symbolique est particulière : le roi est revêtu d'une armure à la française contemporaine de son époque, ce qui ne sera plus le cas par la suite. Nous sommes donc en présence d'une Antiquité discrète, mais essentielle.

Tout d'abord le genre en soi (la statue équestre) découle de la représentation de l'empereur Marc-Aurèle. Ensuite le socle sur lequel elle est juchée est incontestablement de style antique, tout comme les cadres dans lesquels se trouvent les inscriptions, ou les esclaves enchaînés aux quatre angles qui rappellent les esclaves que Michel-Ange destinait au tombeau de Jules II et qui, comme ces derniers pourraient, en référence à Platon, signifier l'enchaînement de l'âme par la pesanteur du corps. Enfin, et cela me semble le plus important, Henri donne l'impression d'être certes porté par l'Antiquité, mais d'en jaillir par sa seule force ; il ne la dépasse pas, il la transfigure.

Henri IV est un homme du XVI^e siècle, c'est-à-dire d'un moment de l'histoire où s'affrontent l'individu et la foi

⁵⁰ L'une des premières statues équestres de l'histoire moderne (1594), œuvre de Jean de Boulogne, est celle de *Cosme I^{er} de Médicis* et se dresse à Florence.

collective, comme je le remarquais ci-dessus, un moment où les contraintes collectives n'ont pas déjà soumis l'être⁵¹ et où il peut donc – lorsqu'il s'agit d'un roi – influencer la *res publica* dans ce sens ; et de fait, par l'Édit de Nantes, Henri IV a permis la coexistence d'une foi intime et de l'ordre d'État⁵².

L'utilisation que Louis XIV fait de l'Antiquité ne va pas du tout dans le même sens. Le Roi-Soleil s'assimile non seulement au soleil mais également aux figures de l'Antiquité, ou du moins au message officiel que transmettent ces figures. L'Antiquité participe de la raison d'État, sans qu'il reste de place pour l'individu, comme je le soulignais plus haut dans l'analyse du tableau de Hyacinthe Rigaud⁵³. Prenons deux exemples : Louis XIV-Apollon et Louis XIV-empereur romain.

Dans le tableau de Joseph Werner, *Louis XIV en Apollon conduisant son char* (v. 1664)⁵⁴, le roi jaillit du palais solaire, vêtu en Apollon et conduisant le char du soleil d'une main sûre qu'accompagnent les heures et que précède l'aurore. Pour maîtriser le monde, le roi s'appuie

⁵¹ Le phénomène éclate avec force chez Michelangelo Buonarroti (dit « Michel-Ange »), « *Pietà* » (1499), Rome (Basilique Saint-Pierre). V. par ailleurs mon article : « De l'homme total à l'homme éclaté », in Jacques BOUINEAU (dir.), *Hommage à Marie-Luce Pavia. L'homme méditerranéen face à son destin*, Paris, L'Harmattan, 2016, p. 189-226.

⁵² Sur cette rencontre, v. Jacques BOUINEAU, « Lecture politique du tombeau de François I^{er} et de Claude de France », in Jacques BOUINEAU (dir.), *Domination juridico-politique et Antiquité*, Paris, L'Harmattan, 2020, vol. 2, p. 19-48.

⁵³ Mais je pourrais aussi, *mutatis mutandis*, mener une analyse proche à partir de la sculpture de Guillaume Coustou l'Ancien (1677-1746), *Marie Leszczyńska en Junon* (1731 – Paris, musée du Louvre).

⁵⁴ V. à ce sujet Jean-Pierre NERAUDAU, *op. cit.*, p. 110 et pl. D (entre les p. 128 et 129) ; *cf. infra*, ill. 6.

sur la double légitimité du soleil et de l'Antiquité. Mais il va encore plus loin : il entre dans l'Antiquité. À ceci près que l'Antiquité à laquelle il fait référence ne ressemble pas à la véritable Antiquité. Et si l'on veut reprendre l'exemple de l'Édit de Nantes, il faut bien convenir que celui-ci ressemble davantage à l'Édit de Milan qu'à celui de Fontainebleau⁵⁵. L'Antiquité dont Louis XIV se réclame est en fait un décor destiné à faire triompher la *res publica* au détriment de l'individu, qui ne peut dès lors être qu'une *persona*. L'Antiquité ne permet plus, comme elle l'a fait au siècle précédent, de faire advenir l'être véritable, dégagé de l'*hybris* et donc de l'aveuglement, elle devient le symbole d'un pouvoir fort auquel tous doivent se soumettre⁵⁶.

La *Statue de Louis XIV en empereur romain* (v. 1665) par Jean Varin, qui orne aujourd'hui le salon de Vénus à Versailles, renforce évidemment ce sentiment. Un détail mérite cependant d'être noté : le roi porte les cheveux longs et il constitue pour ainsi dire le support de la coquille qui le surmonte. Outre le fait qu'il était vraisemblablement impossible de représenter Louis XIV sans sa perruque, on ne peut que se souvenir de la phrase rapportée par Grégoire de Tours à propos du baptême de Clovis : « *Mitis, depone colla, Sicambra*⁵⁷ » ; Rémi réussit effectivement à faire enlever son torque à Clovis, mais il ne parvint pas à lui faire couper les cheveux. C'est-à-dire que là où Henri IV se sert de l'Antiquité pour faire triompher la raison d'un

⁵⁵ Respectivement édit de tolérance religieuse adopté par Constantin en 313 à l'égard des chrétiens et édit révoquant l'Édit de Nantes en 1685.

⁵⁶ V. Jacques BOUINEAU, « La pensée de gouvernement », *Psychiatries*, « Autorité. Perte et reconnaissance », n° 173, mars 2021, p. 6-23.

⁵⁷ « Gentil Sicambre, ôte ce que tu portes autour du cou. »

homme, Louis XIV investit une Antiquité reconstituée, qu'il domine encore par son propre symbole⁵⁸.

La *Statue de Jacques II*⁵⁹ (1686) par Grinling Gibbons (sur un modèle de Pierre Van Dievoet, notamment), qui se trouve actuellement à Trafalgar Square, mérite elle aussi qu'on s'y attarde. On a parfois souligné que le travail du sculpteur était « continental⁶⁰ ». Plus que cela, à mon avis, il est évidemment catholique, tout comme le souverain, et cette identification d'un souverain anglais à un empereur romain est rendue possible parce que Jacques II est de religion romaine. Mais si l'on veut bien approfondir l'analyse, on est conduit à penser que cette assimilation visuelle et symbolique traduit une volonté politique : celle de transformer le royaume d'Angleterre en *res publica*, ce qui reviendrait à mettre de côté les membres du Parlement et les prétentions qu'ils affichent depuis 1604⁶¹.

Ceci dit, peut-on aller aussi loin dans l'analyse ? La référence à l'Antiquité est un chemin convenu à l'époque, mais sa portée politique demeure forte. Il n'est par exemple pas anodin de voir une médaille représenter Charles XII en empereur romain⁶², quand on connaît la sympathie du souverain pour une monarchie de type absolutiste⁶³.

⁵⁸ Les mêmes remarques pourraient être faites à propos des peintures du plafond de la Galerie des Glaces.

⁵⁹ Cf. *infra*, ill. 7.

⁶⁰ D'après le mot de l'historienne de l'art anglaise Margaret Whinney.

⁶¹ Date de publication de *The Apology of the Commons*, œuvre collective de plusieurs membres de la Chambre des Communes se dressant contre Jacques I^{er}, tout en théorisant le rôle du Parlement.

⁶² Cf. *infra*, ill. 8.

⁶³ À rapprocher du tableau de Pierre Benevaut ; cf. *infra*, ill. 9.

La référence à l'Antiquité, telle qu'elle apparaît liée à la légitimation du pouvoir royal, nous enseigne donc deux choses. D'une part, le roi peut utiliser l'Antiquité comme base d'un pouvoir qu'il conçoit bien comme *absolutus* (délié), ce qui lui permet d'édifier une *res publica*, de nature plus ou moins personnelle selon la conception qu'il possède du pouvoir et l'époque dans laquelle il vit. D'autre part la conscience⁶⁴ de *res publica* semble bien nécessaire pour que la référence à l'Antiquité prenne tout son sens. En effet, les régimes politiques qui ne se réclament pas de la culture romaine utilisent en général d'autres types de représentation que l'amalgame avec les images de l'Antiquité⁶⁵.

Dans son célèbre portrait d'*Élisabeth I^{ère} d'Angleterre* (1583), qui se trouve à la Pinacothèque de Sienne, Federico Zuccari bien qu'originaire des Marches en Italie, n'utilise pour ainsi dire aucune référence à l'Antiquité

⁶⁴ Ou simplement la culture : la statue équestre de Pierre le Grand (réalisée par Etienne Maurice Falconet et Marie-Anne Collot et inaugurée à Saint-Petersbourg par Catherine II en 1782), par exemple, renvoie bien à une symbolique romaine, sans que l'on puisse assimiler pour autant le régime du tsar à une *res publica*.

⁶⁵ L'affirmation mérite cependant d'être nuancée et le phénomène de la référence à l'Antiquité dans un système de *commonwealth* justifierait une analyse en soi. Il est évident que la sculpture anglaise, par exemple, emprunte substantiellement à l'Antiquité (v. Margaret WHINNEY, *Sculpture in Britain : 1530 to 1830*, London – New York, Penguin Books, 1988 (2d ed.), 522 p.). Il me paraît cependant que la portée politique n'est pas de même nature : pour s'en tenir à la France, je dirai que l'emprunt à l'Antiquité est une référence éloquente (v. Jacques BOUINEAU, *1789-1799 : Les Toges du Pouvoir ou la Révolution de Droit Antique*, Toulouse, Association des Publications de l'Université de Toulouse-le-Mirail et éditions Eché, 1986, p. 143 sq), tandis que dans le cas de l'Angleterre, il s'agit d'une référence muette, de nature culturelle (*Ibidem*, p. 139 sq).

dans le tableau, sauf, à la rigueur, les colonnes en arrière-plan. Il ne suffit donc pas que l'artiste possède une culture romaine⁶⁶ pour que les peintures soient teintées à la mode antique. Encore faut-il que le commanditaire souhaite qu'il soit fait usage de cette référence. Or, dans une œuvre de nature politique comme celles envisagées ici, la volonté du prince est évidemment déterminante et la présence ou l'absence de l'Antiquité constitue donc bien un message.

Dans le sillage de son père, Élisabeth fonde non seulement une manière de gouverner nouvelle, mais une religion nouvelle. Elle est à la source d'une nouvelle culture, qui tourne le dos à l'Antiquité (les colonnes sont derrière elles) et aux émotions populaires que l'on voit s'agiter au milieu des colonnes. Elle ne fonde pas le régime parlementaire, mais une monarchie de nature personnelle dont elle est *caput et cardo*, pour parodier les mots de Grégoire VII⁶⁷. Elle s'avance en majesté, ferme et grave, comme la fonction qu'elle revêt l'impose au *fellow* en devenir⁶⁸ qu'elle incarne.

De la même manière, la gravure de Pierre Daret qui représente Gustave II Adolphe⁶⁹ (1652) le montre tel qu'un homme de son temps dans une fonction militaire. La majesté n'est plus ici exprimée de manière symbolique, mais par l'intermédiaire d'une fonction. L'ordre public qui

⁶⁶ Et au demeurant ils en étaient tous imprégnés.

⁶⁷ Lorsqu'il lance la réforme grégorienne – qui porte son nom –, le pape Grégoire VII s'affirme comme la tête et le gond (*caput et cardo*) de la chrétienté en faisant un jeu de mots sur les chemins qui mènent tous à Rome.

⁶⁸ V. Jacques BOUINEAU, *Art et politique. Essai d'interprétation juridique*, à paraître.

⁶⁹ Cf. *infra*, ill. 10.

doit régner, grâce à la protection du roi, s'impose par la puissance de ce dernier. On passe du symbolique au concret.

Dès lors, celui qui est ainsi représenté n'exprime pas un principe, mais une puissance⁷⁰. Assurément *primus inter pares*, il doit triompher de ses compétiteurs éventuels, sans cesse en embuscade pour lui dérober sa puissance. Pour parodier Max Weber, je dirai que la violence légitime est inséparable de l'homme qui l'applique. Demeure-t-elle encore collective ? On sait que si, au début de son règne, Gustave II Adolphe a le pouvoir de nommer les cinq grands officiers⁷¹ que l'aristocratie avait réussi à imposer à Charles IX, ceux-ci deviennent rapidement membres à vie du *Riksråd* et qu'au décès du roi ils exercent la régence.

La représentation que Pierre Daret livre de la majesté de Gustave II Adolphe montre donc un homme plus qu'un principe. Cette manière de faire se retrouve pareillement chez Pierre Benevaut, le disciple de Hyacinthe Rigaud qui a peint le portrait de Charles XII.

Certes, le manteau de majesté rappelle le manteau fleurdelisé des rois de France et le bâton de commandement évoque le sceptre. Chez cet admirateur de Louis XIV, ces symboles ne surprennent pas. Et cela d'autant moins que le portrait a été fait par un Français, disciple de celui qui inventa le portrait de majesté. Le casque surmonté du globe et de la croix fait songer à un attribut impérial⁷², que

⁷⁰ On retrouve la même symbolique chez Anton Van Dyck, *Portraits des princes palatins Charles Louis I^{er}, électeur, et de son frère Robert* (1637 – Paris, musée du Louvre).

⁷¹ Grand Sénéchal, Maréchal, Amiral, Chancelier et Intendant général aux impôts.

⁷² Le sceptre de Charles V (1364) se terminait par une fleur de lys servant de soubassement au trône de Charlemagne, lequel tenait dans une main le globe surmonté de la croix et un sceptre dans l'autre.

le voisinage du Saint Empire suffit vraisemblablement à expliquer. En revanche, le dais antique soutenu par une colonne dans le tableau de Hyacinthe Rigaud est ici remplacé et simplifié : un simple tronc d'arbre dresse deux moignons vers un ciel invisible. La référence à la nature a remplacé l'allusion à l'Antiquité et au Christ.

Le roi se présente en tenue militaire. On sait que Charles XII a été un grand conquérant. Plus encore que Gustave II Adolphe, il assoit son pouvoir sur la vigueur militaire et le succès des armes. Les revers de fortune (et singulièrement la défaite de Poltava en 1709) signeront sa perte à tel point que la *Souverainete*, comme disent les Suédois, c'est-à-dire le pouvoir personnel, sera balayé au lendemain de son décès pour être remplacé peu après par la première des *regeringsformer*⁷³ de l'« Ère de la liberté » ouvrant la porte à une monarchie limitée.

Pour nous qui connaissons la fin de l'histoire de Charles XII, la manière dont Pierre Benevauld représente le roi sonne comme l'annonce⁷⁴ du bouleversement à venir.

Dans la tradition chrétienne, le modèle comportemental est donné en référence au Christ. La nature du dogme popularise la vie du Christ et offre à la communauté chrétienne l'*exemplum* par excellence. Chaque fidèle doit s'efforcer de se rapprocher du Christ, pour vivre comme lui. Avec l'avènement de l'âge moderne et la montée des monarchies absolues ou personnelles, le roi se superpose à

⁷³ Mot suédois utilisé pour qualifier le texte organisant le pouvoir, qu'on appelle « constitution » dans les langues méridionales européennes. V ; Jacques BOUINEAU, « Comment peut-on qualifier le régime de la Suède durant l'«ère de la liberté» ? », table ronde du RELHIIP (12-13 décembre 2008, Université de Lyon), Aix-en-Provence, PU, 2010, p. 103-116.

⁷⁴ Le tableau date de 1716, soit deux ans avant le décès du souverain, mais sept ans après la déroute devant l'armée de Pierre le Grand.

la forte image du Christ, sans la nier naturellement. Les régnicoles sont dès lors entraînés par un double modèle au sein des États nouvellement constitués : le Christ et le roi, comme je le disais plus haut.

Le roi est entièrement subsumé dans une fonction, qui sert d'amer à l'ensemble de la société : il incarne l'ordre sous toutes ses formes et se mue en archétype. *La famille de Charles IV*, peinte par Goya⁷⁵, a été diversement appréciée. Si l'on se réfère au célèbre tableau de Van Loo, *La famille de Philippe V*⁷⁶, la différence est frappante : chez Van Loo, on se trouve en présence d'une famille royale qui se montre en majesté. Chez Goya, en revanche, la mise en scène est bourgeoise, voire bonhomme⁷⁷. Ce traitement des portraits permet de faire passer un autre message : avec Goya, c'est un modèle familial parfait, mais humain qui se présente aux yeux.

Au premier niveau, en raison de la qualité des personnages, nous sommes face à un modèle monarchique. Les Bourbons sont sur le trône d'Espagne et Charles IV, partagé entre l'idéal réformiste et la crainte des débordements qui ont mené son cousin à la guillotine de l'autre côté des Pyrénées, incarne à la fois la tradition (les décorations sont là pour le rappeler) et l'ouverture vers un autre monde. Si le roi n'a pas souhaité cette mise en scène⁷⁸, alors on peut dire, comme cela a été soutenu parfois, que Goya a critiqué l'institution monarchique en la présentant de manière

⁷⁵ Cf. *infra*, ill. 11.

⁷⁶ Cf. *infra*, ill. 12.

⁷⁸ Renoir se serait exclamé devant la toile : « Le roi ressemble à un tavernier, et la reine ressemble à une ouvreuse... ou pire ! »

⁷⁸ Certains avancent que la famille royale s'attendait à être représentée comme celle de Philippe V.

bourgeoise, mais on peut aussi imaginer que le peintre a eu soin de montrer une monarchie en transformation.

En effet, au second niveau, on est frappé par le mélange opéré entre réalité publique et réalité privée. Nous sommes certes en présence des membres de la famille royale, mais, sans aller peut-être jusqu'à imaginer ce que Renoir suggère, la reine n'a rien de majestueux. Tout comme sa fille Marie-Louise d'Étrurie⁷⁹, peinte dans la partie droite du tableau, la reine Marie-Louise de Bourbon-Parme est une mère : elle tient de la main gauche le petit François de Paule⁸⁰, âgé de 6 ans, et enlace de son bras droit les épaules de sa fille⁸¹ Marie-Isabelle.

Ce mélange entre réalité publique et réalité privée tient au sentiment de l'époque, qui, sur fond de romantisme naissant et d'influence anglaise, abolit la césure entre les rôles⁸². Quoi qu'il en soit, ce rapprochement entre les plans privé et public facilite l'identification des spectateurs : pour aussi grands que soient les rois, ils n'en sont pas moins ce que tous les autres sont, des êtres humains nantis d'une famille, flétris par les ragots, pétris de sentiments tendres pour leurs proches.

La toile de Goya se situe pour ainsi dire à mi-parcours dans la représentation de la monarchie. Elle semble en effet osciller entre l'archétype de la famille fondée sur un couple exemplaire, que l'on retrouve dans le tombeau de Henri II et de Catherine de Médicis par Germain Pilon⁸³

⁷⁹ Marie-Louise d'Étrurie tient en effet à son cou Charles-Louis, le futur duc de Parme, âgé d'un an.

⁸⁰ Est-ce pour faire taire les ragots qui murmuraient qu'il aurait pu être le fils de Godoy, lequel aurait pu être l'amant de la reine ?

⁸¹ Et de Manuel Godoy ? L'hypothèse a été avancée, pour elle aussi.

⁸² Sur ces points, v. Jacques BOUINEAU, « L'egomet... », *op. cit.*, p. 38.

⁸³ *Cf. infra*, ill. 13.

ou dans celui de Louis-Philippe et de Marie-Amélie, sculpté par Antonin Mercié⁸⁴.

Le tombeau d'Henri II et de Catherine de Médicis, malgré les transformations qu'il a subies⁸⁵ constitue non seulement un chef-d'œuvre de sculpture, mais aussi un monument politique. Tout d'abord, le roi et la reine sont représentés de deux manières : en gisants à l'intérieur du petit temple que compose le tombeau et en majesté au-dessus. Même si la première sculpture⁸⁶ la représentant a été refusée par Catherine de Médicis, qui se jugeait trop décharnée, les gisants montrent des corps mûrs et se situent dans la veine du gisant de Jeanne de Bourbon, œuvre d'un anonyme conservée au Louvre. Ces gisants rendent compte de la personne physique des souverains. Certes, Catherine est en définitive représentée dans une attitude rappelant une statue de Vénus qui se trouve au Musée des Offices, mais le spectateur se trouve pour ainsi dire placé face à l'intimité des défunts. En revanche, sur le sommet de l'édifice, les statues de bronze représentent la fonction royale. On notera que, comme dans le monument de Philibert de l'Orme sculpté pour François I^{er} et Claude de France⁸⁷, le roi et la reine sont sur une même ligne et se trouvent dans une attitude relativement identique.

Ensuite, ce tombeau apparaît évidemment comme un *exemplum*, qui passe sous silence la double vie d'Henri II, partagée avec Diane de Poitiers. Pour l'éternité, et donc de

⁸⁴ Cf. *infra*, ill. 14.

⁸⁵ Aux XVIII^e et XIX^e siècles. Les éléments modifiés continuent à nourrir les discussions entre spécialistes.

⁸⁶ Réalisée par Della Robbia, et qui se trouve aujourd'hui conservée au Louvre.

⁸⁷ V. Jacques BOUINEAU, « Lecture politique... », *op. cit.*

manière immarcescible, Henri est un époux qui partage la destinée de celle qui lui a donné sa descendance royale.

Le tombeau de Louis-Philippe et de Marie-Amélie ne présente pas vraiment les mêmes caractéristiques. Nous sommes moins en présence ici d'un *exemplum* que d'une représentation abstraite. La dimension humaine a disparu. Antonin Mercié ne rend que la figure allégorique d'une monarchie idéale, qui exalte les valeurs et les identifiants de son temps. Bien sûr les époux sont unis pour l'éternité, mais ce ne sont plus deux êtres égaux dans leur essence que l'artiste a immobilisés de manière infrangible. Ce sont des rôles. Martial, l'homme est debout et, protecteur, il pose une main sur l'épaule de son épouse, agenouillée, humble, les mains jointes. Plus qu'un symbole de la monarchie ou qu'un couple chrétien, ce qui se dresse dans la chapelle de Dreux constitue le symbole absolu du genre, tel que le XVIII^e siècle l'a vu s'affirmer⁸⁸. Le corps est devenu autre chose qu'une simple réalité biologique, niée désormais.

Peut-on encore parler d'*exemplum* ? L'appel vers la transcendance, si puissant dans le cas d'Henri et de Catherine, en dépit de tous les artifices dont personne n'est dupe, a disparu chez Antonin Mercié. Sa représentation est à la monarchie ce que la messe de Gounod est à la foi.

Jacques BOUINEAU
Agrégé des facultés de droit
Professeur émérite d'Histoire du Droit

⁸⁸ Voir par exemple, Élisabeth Vigée-Lebrun, *Autoportrait avec sa fille* (1789 – Paris, musée du Louvre).

Jacques Bouineau

Ill. 1 - Jacint Rigau-Ros i Serra (dit Hyacinthe Rigaud)
(Perpignan, 1659 - Paris, 1743)

Portrait en pied de Louis XIV (1701) château de Versailles



Nicolas MARTIN et Eloi ROUSSEAU
Art et politique
Paris, Palette, 2013, p. 11

Réflexions politiques autour du portrait de Louis XIV
par Hyacinthe Rigaud

III. 2 – Jacint Rigau-Ros i Serra (dit Hyacinthe Rigaud)
(Perpignan, 1659 - Paris, 1743)
Portrait de Maria Serra (sa mère) (1695)
Paris (Louvre)



Stéphan PERREAU
Hyacinthe Rigaud (1659-1743), le peintre des rois
Montpellier, Nouvelles Presses du Languedoc
2004, portrait 437, p. 117

III. 3 - Jacint Rigau-Ros i Serra (dit Hyacinthe Rigaud)

(Perpignan, 1659 - Paris, 1743)

*Triple portrait de Pierre-Frédéric Léonard, de Marie-Anne des
Essarts (1670-1706) et de leur fille, Marie-Anne (1690-1733) (1692)*
Paris (Louvre)



Stéphan PERREAU

Hyacinthe Rigaud (1659-1743), le peintre des rois

Montpellier, Nouvelles Presses du Languedoc, 2004, portrait 296, p. 99

III. 4 - Adrien Marie (Neuilly-sur-Seine, 1848 – Cadix, 1891)
Le jubilé de la reine Victoria
Le cortège royal se rendant à l'abbaye de Westminster
La voiture de la reine à Trafalgar Square (1887)



Le Monde illustré (1887), (coll. part.)

Ill. 5 - Juan Carreño de Miranda (Avilés, 1614 – Madrid, 1685)
Portrait of Charles II de Habsbourg (1673)
Berlin (Gemäldegalerie)



Pilar López Vizcaíno et Ángel Mario Carreño Rodríguez-Maribona
Juan Carreño Miranda : vida y obra
Asturias, Cajastur, 2007, p. 285

Réflexions politiques autour du portrait de Louis XIV
par Hyacinthe Rigaud

Ill. 6 – Joseph Werner (Berne, 1637 – Berne, 1710)
Louis XIV en Apollon conduisant son char (v. 1664)
Château de Versailles



Jean-Pierre NERAUDAU
L'Olympe du Roi-Soleil, Paris
Les Belles-Lettres, 2013, pl. D (p. 128 et 129)

Jacques Bouineau

Ill. 7 - Grinling Gibbons
(Rotterdam, 1648 – Londres, 1721)
Jacques II (1686)



Londres (Trafalgar Square) (Coll. part.)

Réflexions politiques autour du portrait de Louis XIV
par Hyacinthe Rigaud

III. 8 : Médaille commémorative
de la paix d'Altränstädt
du 14 septembre 1706



Peter ERICSSON

Stora nordiska kriget förklarar. Karl XII och det ideologiska tilltalet
Uppsala, Uppsala Universitet, 2002, p. 390

III. 9 : Pierre Benevaul
(Paris, 1685 - Vienne, 1767)
Portrait de Charles XII



Musée national de Suède - Stockholm, 1716
https://fr.wikipedia.org/wiki/Charles_XII⁸⁹ (consulté le 23 II 23)

⁸⁹ La reproduction du tableau de Pierre Benevaul sur Wikipédia mentionne « atelier de Rigaud », sans donner le nom du peintre.

Réflexions politiques autour du portrait de Louis XIV
par Hyacinthe Rigaud

III. 10 : Pierre Daret (Paris 1605 – Dax 1678)
Gustave II Adolphe (1652)



Pierre DARET, *œuvres*, in folio, 81 pièces numérotées en 2015
Pièce n° 81, folio 153

Ill. 11 : Francisco José de Goya y Lucientes
(Fuendetodos, 1746 - Bordeaux, 1828)
La famille de Charles IV
Madrid (Prado)



Santiago ALCOLEA BLANCH, *Les Peintures du Prado*
Paris, Ed. de la Martinière, 2003, ill. 103, p. 199

Réflexions politiques autour du portrait de Louis XIV
par Hyacinthe Rigaud

Ill. 12 : Louis-Michel Van Loo
(Toulon, 1707 – Paris, 1771)
La famille de Philippe V (1745)
Musée de Versailles



Yves BOTTINEAU
L'art de cour dans l'Espagne de Philippe V (1700-1746)
Paris, Imprimerie nationale, 1993 (1962), planche CXIII

Ill 13 : Germain Pilon
(Paris, v. 1528 – Paris, 1590)
Tombeau de Henri II et de Catherine de Médicis
Basilique de Saint-Denis



Jacques HEERS, Jean DELUMEAU, François VERPEAUX et Paul WAGRET
Histoire. La fin du moyen âge, les XVI^e et XVII^e siècles
Paris, Colin, 1965, ill. 6, p. 141

Ill. 14 : Antonin Mercié (Toulouse, 1845 – Paris, 1916),
Tombeau de Louis-Philippe et de Marie-Amélie,
Chapelle royale Saint-Louis, Dreux



*Marie-Amélie de Bourbon-Sicile, épouse de Louis-Philippe
et dernière reine des Français*

Vanves, Hachette collections, 2015, p. 53

Domination culturelle à l'antique et innutrition culturelle

Ce livre est consacré principalement à des phénomènes de domination dans l'espace méditerranéen et dans l'espace européen, avec deux temps forts chronologiques : le Moyen-Âge et l'époque contemporaine.

Les contributions rendent compte d'un mouvement : celui qui a permis une innutrition culturelle de l'ensemble des pays européens et la permanente suspicion qui varie dans sa lettre, mais respire du même souffle : celui de la culture issue de l'Antiquité.

Ce volume constitue le second volet des actes du colloque tenu au Caire en 2021 à l'Université Aïn Shams et à l'IFAO, sous l'égide du CEIR et de Méditerranées.

Agrégé des facultés de droit et docteur en histoire médiévale, professeur émérite d'histoire du droit, Jacques Bouineau a été successivement professeur aux universités de Poitiers, Paris X-Nanterre, La Rochelle, Le Caire et aux Écoles de Coëtquidan-Saint-Cyr. Il est président de l'association Méditerranées et de l'Institut Montpensier.

Ont également contribué à ce volume : Ivan Biliarsky, Anthony Crestini, Matteo Marcattili, Benoît Alix, Benjamin Galeran-Rémy, Paolo Alvazzi del Frate, Raphaël Cahen, Patrick Charlot et Erik Neveu.

ISBN : 978-2-14-034021-5

38 €

