



Les Carnets du LARHRA

ISSN : 2648-1782

Publisher : Laboratoire de recherche historique Rhône-Alpes

2 | 2012

Images et Histoire

 <https://publications-prairial.fr/larhra/index.php?id=1115>

Electronic reference

« Images et Histoire », *Les Carnets du LARHRA* [Online], Online since 25 juin 2024, connection on 25 janvier 2025. URL : <https://publications-prairial.fr/larhra/index.php?id=1115>



EDITOR'S NOTES

Stylage et mise en ligne réalisés par Camille Guy-Moyat.

ISSUE CONTENTS

Bernard Hours

Avant-propos

Géraldine Lavieille and Laurent Regard

Introduction

Géraldine Lavieille

Histoire et imaginaire dans l'iconographie religieuse du roi de France au
xvii^e siècle

Aurore Chery

Les Leszczyński et l'image du roi bienfaisant, un modèle pour la monarchie
française ?

Michel Merle

Sous les traits du saint prince

Laurent Regard

Trouble dans la valeur : les images à l'épreuve de la mort de leurs possesseurs

Romain Thomas

Éduquer au mariage par l'image dans les Provinces-Unies du xvii^e siècle : les livres
illustrés de Jacob Cats

Audrey Higelin-Fusté

La photographie carcérale : représentation, trahison ou instrumentalisation de
l'architecture pénitentiaire ?

Avant-propos

Bernard Hours

TEXT

- 1 Lorsque qu'il a été débattu du développement d'une politique éditoriale au sein du LARHRA, une des priorités mises en avant par le Conseil de laboratoire a été de « faire connaître les travaux d'étudiants ». C'est pourquoi nous avons tout d'abord proposé aux doctorants de publier des articles issus de leur thèse dans une rubrique dédiée des numéros *Varia* des *Carnets du LARHRA*. Mais il convenait également de pouvoir rendre compte des recherches en cours.
- 2 En effet, régulièrement les doctorants du laboratoire organisent des journées d'études qui leur permettent de partager leurs expériences et de se retrouver sur des thématiques transversales. Au-delà de l'apport méthodologique de ces journées, il est très vite apparu que l'excellent niveau scientifique des communications justifiait une publication. Les doctorants eux-mêmes ont fait part de leur désir de pouvoir diffuser leurs travaux au-delà du laboratoire. Les *Carnets du LARHRA* semblaient le moyen le plus adapté pour ce type de demande. En effet, ils permettent non seulement, grâce à un support papier diffusé de façon ciblée de toucher un public spécialisé, mais aussi, avec la mise en place d'une version électronique en *Open Edition*, d'accéder à un public le plus large possible. C'est pourquoi Philippe Martin, rédacteur en chef des *Carnets*, et moi-même avons décidé d'alterner numéros *Varia* et numéros *Études* présentant des dossiers thématiques afin de répondre au mieux aux besoins exprimés.
- 3 Le premier de ces dossiers thématiques propose les textes présentés lors de la journée d'études « Images et histoire » qui a eu lieu le 28 mars 2011 à Lyon, organisée par Géraldine Lavieille et Laurent Regard, doctorants. La journée était organisée autour de trois axes : « la "choséité" des "images-objet" », ou l'approche des images en tant qu'objet, « l'intentionnalité des images », ou la recherche des intentions qui président à la conception et à la diffusion des images, enfin « l'agir

des images », ou l'analyse des intentions véhiculées par les images elles-mêmes.

- 4 Je tiens à remercier toutes celles et ceux qui ont participé à ce volume d'*Études*, ainsi que leur directeurs de recherche qui ont relu et validé les communications présentées dans ce volume. Cette publication est le fruit de la synergie ainsi créée entre jeunes chercheurs et chercheurs confirmés.

AUTHOR

Bernard Hours

Directeur du LARHRA, UMR 5190

Introduction

Géraldine Lavieille and Laurent Regard

OUTLINE

Choséité des images et « image-objet »

L'intentionnalité des images

L'agir des images

AUTHOR'S NOTES

Les études ici réunies sont issues d'une journée d'études dédiée aux jeunes chercheurs organisée le 28 mars 2011 à Lyon par Géraldine Lavieille, et Laurent Regard. Les organisateurs souhaitent ici remercier le Laboratoire de Recherche Historique Rhône-Alpes pour son soutien à la fois moral et matériel, et tout particulièrement M. le Professeur Philippe Martin pour avoir accueilli le résultat de cette journée dans les *Carnets du Larhra*, ainsi que M^{me} Christine Chadier pour son aide précieuse. Nous tenons en outre à exprimer toute notre gratitude envers les différentes institutions qui ont généreusement accepté de mettre à notre disposition des clichés pour la présente édition : l'École Nationale d'Administration Pénitentiaire, le musée Bossuet de Meaux, le Service de l'inventaire et du patrimoine culturel de la Région Limousin et le Service de l'Inventaire général de la Région Picardie. Enfin, nous remercions vivement M^{lle} Maud Michaud pour son travail de relecture des textes traduits en anglais.

TEXT

- 1 Si les rapports entre images et histoire sont suffisamment anciens pour constituer un objet d'étude à part entière¹, les travaux qui suivent prouvent, si besoin est, que le chapitre est loin d'être clos. Témoins de la vitalité d'un champ d'étude qui se trouve à la croisée de disciplines aussi diverses que l'histoire, l'histoire de l'art, la sociologie ou l'anthropologie, la variété des objets considérés par les études qui suivent (portraits royaux, peintures et sculptures historico-religieuses, estampes matrimoniales de nature prescriptive, photographies de l'univers carcéral, expertises, enquêtes de sainteté), de leurs cadres de référence tant géographique (France, Provinces-Unies, Savoie), que chronologique (du xvi^e au xx^e siècle) ne peut que

renvoyer toute tentative de présentation à son incomplétude, sauf à dresser une série de notices résumant chacune de ces interventions. Persuadés que nous ne saurions mieux présenter les textes que les auteurs eux-mêmes, notre ambition a plutôt été de faire ressortir les points de rencontre entre ces différentes interventions, par delà leurs évidentes particularités qui tiennent autant aux types d'images abordées qu'aux ressources théoriques et sensibles de chacun des jeunes chercheurs qui présentent ici leurs travaux.

Choséité des images et « image-objet »

- 2 Les études qui suivent ont en partage une commune volonté de se déprendre d'une approche essentialisante des images. Ni l'identification des sujets, ni la fonction attribuée aux images, ni même l'approche esthétique, ne suffisent ici à résumer les enjeux associés aux images. En refusant de postuler *a priori* que l'image représente, qu'elle est utile, ou qu'elle signifie, possibilité est donnée de faire l'expérience de la singularité des images en tant qu'objet². Cette redécouverte, loin d'être assimilable à une posture iconoclaste dont on affuble généralement les historiens dès lors que ceux-ci traitent « d'objets d'art », ne peut se définir comme une simple réduction des images à leur matérialité. Au contraire, l'appréhension des images en tant qu'objets s'inscrit à chaque fois dans une perspective dynamique de création de sens qui transforme ces images en choses, douées d'une singularité.
- 3 Ainsi, pour une partie de ces études restituer aux images leur statut d'objet, ce n'est pas seulement avaliser l'évidence matérielle des images, mais c'est peser, à l'aune des contextes d'énonciation, la façon dont les acteurs historiques ont pu assumer et appréhender la matérialité des images pour leur accorder des valeurs d'ordre économique, juridique (Laurent Regard), ou miraculeuse. De façon révélatrice, dans le cadre d'une enquête de sainteté menée dans l'État savoyard du ^{xvii}^e siècle, Michel Merle note que la matérialité des images – état de conservation, intensité des couleurs – pouvait être mobilisée en tant que preuve d'une présence surnaturelle. D'autres études en revanche s'attachent à aborder le caractère objectal des images à la manière de ce que certains médiévistes ont désigné par le

terme d' « image-objet »³. Considérant que l'image ne peut se réduire à la force du message qu'elle transmet, Geraldine Lavieille et Romain Thomas montrent que la plénitude des sens conférés aux images ne dépend que des lieux ou des objets auxquels elles sont attachées, selon l'emplacement qu'elles occupent dans les églises (Géraldine Lavieille), ou bien selon les « dispositifs de bibliographie matérielle » dans lesquelles elles s'inscrivent (Romain Thomas). Autrement dit, ces images ne prennent sens qu'en fonction de lieux et d'objets qui engagent des pratiques de piété, de prière ou de lecture que les images accompagnent et informent. Romain Thomas indique ainsi que les images ne forment pas un simple ornement, mais qu'elles orientent la lecture tout en accroissant son efficacité.

L'intentionnalité des images

- 4 Second point commun à la plupart des études qui suivent, la question pourtant classique des pratiques et des usages, bien que présente, semble reléguée au second plan au profit d'un intérêt plus vaste porté aux intentions qui président à la fabrication, à la diffusion ou à l'exposition d'une image. En cela les images sont abordées comme des objets profondément inscrits dans les relations sociales, étant au cœur de logiques complémentaires, voire concurrentes. Elles apparaissent ainsi comme les creusets ou réceptacles de différentes intentionnalités humaines, dont elles sont à la fois l'enjeu et la trace⁴. Se plaçant du côté des producteurs des images, Romain Thomas montre comment les estampes moralisantes destinées à orner les traités sur le mariage de Jacob Cats au ^{xvii}^e siècle sont l'objet et le support d'intentionnalités concurrentes, le graveur y voyant un moyen de se délasser l'esprit par la vue de belles choses, quand l'auteur ambitionne d'en faire un outil pédagogique. Se plaçant du même point de vue, Audrey Higelin-Fusté révèle que la rencontre entre architecture carcérale et photographie dans la seconde moitié du ^{xix}^e siècle s'est d'emblée placée sous le signe d'une double préoccupation patrimoniale et esthétique, la photographie apparaissant alors comme le noyau dur d'une nébuleuse d'intentions à la fois institutionnelles, administratives et personnelles. Se tournant vers les récepteurs, Michel Merle signale la présence de portraits royaux considérés comme miraculeux dans la Savoie du ^{xvii}^e siècle, dont l'exposition pouvait renvoyer soit aux vertus miraculeuses

effectivement associées aux portraits, soit à des logiques de fidélités politiques et religieuses déployées par différentes institutions. Se situant à la croisée de la production, de la diffusion et de la réception, Geraldine Lavieille analyse la manière dont les représentations du baptême de Clovis dans les églises françaises du temps de la reconstruction henricienne jusqu'à l'absolutisme louis-quatorzien cristallisent des intentionnalités concomitantes qui réfèrent autant à un discours de légitimation du pouvoir souverain, qu'à un rappel des prérogatives de l'Église gallicane dans l'élection du royaume, ou encore à l'articulation d'identités locale, régionale et nationale. De la même manière, Laurent Regard remarque que les disputes qui surgissent autour des images lors des successions épiscopales tiennent justement au déficit d'intentionnalité d'images qui ne sont plus appréhendées que comme des objets, mais que le droit s'emploie à requalifier par une lecture objective de leur intentionnalité.

- 5 Cette approche de l'intentionnalité des images nous semble d'autant plus pertinente qu'elle rappelle la non univocité des logiques dans lesquelles les images sont produites, diffusées et exposées. Ainsi, le sens des images, loin d'être un donné, est constamment recréé en fonction de ceux qui la produisent, la reproduisent, la modifient, et l'exposent.

L'agir des images

- 6 Troisième point sur lesquels s'accordent les différentes études, c'est l'agir des images. Il en ressort que l'analyse des modes d'efficacité, de « performativité » des images⁵ ne saurait faire l'économie ni de l'appréhension des images en tant qu'objet, ni de l'analyse des intentions qu'elles cristallisent, ni surtout de l'examen des éléments qui les composent. En effet, la plupart des recherches qui suivent entendent lier dans un même mouvement analyse philologique des images (identification des sujets, de la façon dont ils se composent, des modèles auxquels ils peuvent éventuellement se référer) et appréhension des modes d'action des images. Aurore Chery, dans le cas français, et Michel Merle, à propos de la Savoie, démontrent comment la reconstitution d'une généalogie des images royales ou ducaltes s'accompagne d'enjeux sociaux et politiques qui très concrètement légitiment la figure du souverain, soit dans une

perspective de valorisation de la figure royale face à l'opinion publique (Aurore Chery), soit à des fins de « propagande dynastique » (Michel Merle).

- 7 Ce phénomène d'auto-référencement des images amène Romain Thomas à montrer comment des images qui pouvaient dans un premier temps être matériellement et didactiquement liées à des textes s'en dissocient progressivement pour acquérir une logique autonome, aboutissant au constat d'une perte de sens et d'une perte de pouvoir des images. De même, la forte distanciation qui s'élabore lors des Guerres de Religion pour se renforcer au cours du Grand Siècle entre le discours historique et l'iconographie provinciale du roi des Francs témoigne de cette puissance d'agir de l'image qui redonne son sens à un imaginaire national, à un mythe fondateur et créateur d'identité (Géraldine Lavieille).
- 8 C'est également en termes de création et de diffusion d'un imaginaire, ou plus exactement d'imaginaires concurrents, qu'Audrey Higelin-Fusté analyse l'évolution des rapports entre photographie et univers carcéral, en reliant systématiquement une analyse serrée de photographies qui révèlent autant par ce qu'elles montrent que par ce qu'elles cachent, à l'état des champs institutionnels, journalistiques et artistiques dans lesquels se situent soit les commanditaires, les photographes, ou les récepteurs.
- 9 En conséquence, l'ordre des textes que nous proposons est de nature moins chronologique que thématique, en fonction à la fois des objets et des problématiques abordées. Viennent en premier lieu trois études concernant les images du pouvoir, les deux premières (Aurore Chery, Géraldine Lavieille) abordant les représentations du roi de France, tandis que la troisième (Michel Merle) propose une incursion dans un territoire voisin – la Savoie. La proximité repérée entre ces travaux ne tient pas seulement à la nature des objets pris en considération, mais également à la mise au jour de phénomènes similaires de légitimation du pouvoir par le religieux (Michel Merle et Géraldine Lavieille). De plus, l'article proposé par Michel Merle esquisse une analyse des procédés de certification de la valeur – religieuse – des images ; question qui est au cœur de la réflexion proposée par Laurent Regard. Les différentes valeurs accordées aux images, en fonction d'intentions divergentes, sont ainsi analysées à

l'aune des devenir des collections des évêques français après leur décès. Cette importance des enjeux de valeurs se retrouve dans l'article de Romain Thomas, qui analyse les ambitions concurrentes de différents acteurs autour d'un même objet, le livre imprimé et illustré. Les analyses proposées par Romain Thomas et Audrey Higelin-Fusté, bien que très différentes dans leurs objets (les traités de mariage hollandais du ^{xvii}^e siècle pour le premier ; les rapports entre la photographie et l'architecture carcérale dans la France des ^{xix}^e et ^{xx}^e siècles pour la dernière), nous semblent pourtant partager des ambitions similaires, sinon qui se répondent. Alors que Romain Thomas étudie l'objet image dans son intégration à un objet plus vaste – le livre – qui l'encadre et qui s'informent mutuellement, Audrey Higelin-Fusté étudie les relations entre l'objet photographie et l'objet matériel – la prison – qui est figuré : dans les deux cas les évolutions constatées sont à la fois reliées aux transformations de l'objet auquel elles sont liées, ainsi qu'aux rôles qu'on veut leur faire tenir (ambitions éducatives/performatives et finalités de plaisir/artistiques).

NOTES

1 Francis HASKELL, *L'Historien et les images*, [1993, trad.] Paris, Gallimard, 1995.

2 Pour des remarques similaires concernant des catégories plus larges d'objets, voir Jean BAZIN, Alban Bensa, « Les objets et les choses : des objets à "la chose" », *Genèses*, 1994, vol. 17, p. 4-7.

3 Sur cette notion voir les travaux de Jean-Claude BONNE, « Entre l'image et la matière : la choséité du sacré en Occident », dans Jean-Marie SANSTERRE, Jean-Claude SCHMITT (éd.), *Les Images dans les sociétés médiévales : pour une histoire comparée*, Bruxelles/Rome, Institut Historique Belge de Rome, 1999, p. 77-111, ainsi que ceux de Jérôme BASCHET, *L'Iconographie médiévale*, Paris, Gallimard, 2008.

4 Cette perspective a été en particulier développée par l'anthropologue Alfred GELL, *L'Art et ses agents – une théorie anthropologique*, Dijon, Les Presses du réel, 2009, et récemment discutée par les historiens et historiens de l'art, Alain DIERKENS, Gil BARTHOLEYNS, Thomas GOLSENNE (éd.), *La Performance des images*, Bruxelles, Éditions de l'Université de Bruxelles, 2010.

5 Sur les différentes actions susceptibles d'être accomplies par les images, nous renvoyons à Gil BARTOLEYNS, Thomas GOLSENNE, « Une théorie des actes d'image », dans Alain DIERKENS et *alii* (dir.), *La Performance des images*, *op. cit.*, p. 15-25.

AUTHORS

Géraldine Lavieille
LARHRA, UMR 5190

Laurent Regard
LARHRA, UMR 5190

Histoire et imaginaire dans l'iconographie religieuse du roi de France au ^{xvii}^e siècle

Le baptême de Clovis, un mythe gallican

Géraldine Lavieille

OUTLINE

Clovis à l'épreuve des gallicanismes : une élection en partage
L'iconographie de Clovis ou le mythe fondateur du baptême
Célébrer la monarchie française
Glorifier l'Église gallicane
L'alliance entre un roi et son peuple : une identité chrétienne commune
Baptême royal et communauté des fidèles
Du baptême du roi franc à la conversion du Bourbon
Dispositifs d'exposition : l'image et le culte paroissial
Le mythe de Clovis ou l'histoire salvifique du roi très chrétien et du royaume des lys
Un panthéon très chrétien
Une histoire téléologique
Conclusion

TEXT

- 1 À la fin du Moyen Âge se met en place un imaginaire foisonnant autour de la figure de Clovis, au point qu'un culte, officieux, apparaît : ainsi s'élabore l'image de « saint Clovis », étudiée par Colette Beaune¹. La désacralisation partielle du roi entamée au ^{xvi}^e siècle et poursuivie tout au long de l'époque moderne empêche cependant la sanctification d'aboutir². Pourtant au ^{xvii}^e siècle les références à Clovis se multiplient, en particulier sur des images d'autel³. La titulature des lieux de culte les abritant fournit une clé d'interprétation de ce contraste : ils sont généralement dédiés à saint Rémi, l'évêque qui baptisa Clovis, ou parfois à sainte Clotilde, l'épouse chrétienne qui suscita sa conversion. Le baptême du roi appartient en effet à l'hagiographie de ces deux saints, autorisant sa représentation au sein d'églises. Néanmoins, cette iconographie ne fait pas systématiquement valoir la figure de l'évêque de Reims ou de la reine, préférant insister sur le roi et surtout sur le caractère miraculeux de

l'événement qui fait du roi franc le premier roi chrétien, suivant en cela la volonté divine : l'Esprit saint sous la forme d'une colombe apparaît pour procurer à Rémi l'ampoule contenant le chrême divin destiné à l'onction du roi⁴. Le baptême est alors analysé comme un événement fondateur, tant pour la monarchie que pour le royaume, car la conversion du roi, appuyée par la providence, instaure aussi l'union religieuse entre les Gaulois et les Francs.

- 2 L'idée même de la conversion d'un roi adhérant à la religion majoritaire au sein de son royaume avait d'ailleurs des résonances particulières à la fin du ^{xvi}^e siècle. Plus globalement, dans la lutte symbolique engagée avec le Roi Catholique, il n'était probablement pas anodin de rappeler que le roi très chrétien était le premier prince européen à avoir été baptisé, et qu'en outre ce baptême formait le signe manifeste d'une faveur divine, faisant du roi de France le « nouveau Constantin » successeur de l'Empire romain. Mais contrairement à la figure de saint Louis, celle de Clovis ne semble avoir été qu'occasionnellement mise en avant par la royauté elle-même. Ainsi l'imagerie du baptême de Clovis constitue-t-elle un phénomène majoritairement paroissial. Le baptême du roi est en effet à la fois exaltation de la monarchie élue et glorification du royaume, terre chrétienne par excellence. Il forme un mythe, qui mêle histoire et fiction pour imaginer la naissance simultanée d'une monarchie et d'une nation chrétiennes. L'imaginaire enveloppant l'événement et ses protagonistes – un roi, deux saints et un peuple – constitue alors l'un des supports d'une identité nationale catholique⁵. Il faut donc s'interroger sur les modalités et les enjeux de mise en image du mythe : les figurations du baptême de Clovis sont issues d'un imaginaire ancien qu'elles recomposent en lui donnant une dimension nouvelle par les pratiques auxquelles elles prennent part. Au moment où l'histoire se fait de plus en plus critique, dépouillant progressivement le baptême de ses éléments fictifs, le mythe semble survivre dans le domaine de la foi, particulièrement par le biais des images ornant surtout des églises du nord-est de la France. Cette géographie, qui traduit le rayonnement de Reims, souligne le rôle de Rémi, institué apôtre du Royaume. On peut dès lors se demander comment la mise en image du baptême de Clovis dessine-t-elle un mythe fondateur, support d'une identité gallicane qui ne se réduit pas à l'exaltation monarchique ?

- 3 L'événement se prête à des lectures hétérogènes, façonnant malgré tout un moment fondateur : l'alliance du trône et de la religion chrétienne. Une telle union se complète de celle qui est alors nouée entre le roi et son royaume, reposant sur une religion commune. Enfin, le mythe de Clovis est intégré dans le temps long de l'histoire sainte du royaume de France.

Clovis à l'épreuve des gallicanismes : une élection en partage

L'iconographie de Clovis ou le mythe fondateur du baptême

- 4 Avant d'analyser l'iconographie de Clovis au ^{xvii}^e siècle, il semble utile de revenir brièvement sur l'imaginaire qui avait enveloppé sa personne et son parcours. C. Beaune explique comment s'est élaborée au cours des ^{xiv}^e et ^{xv}^e siècles l'image d'un saint, dont la vie fut marquée par une série de miracles témoignant de son élection divine ; la légende du premier roi chrétien s'enrichit considérablement, jusqu'à la création d'un culte officiel⁶. Cet imaginaire fut en grande partie ébranlé au ^{xvi}^e siècle, notamment du fait de captations concurrentes de la figure du roi : Myriam Yardeni souligne son ambivalence, entre le saint des Ligueurs et le fondateur de l'Église gallicane et « précurseur de la raison d'État » des Politiques⁷ ; même parmi ceux qui étaient convaincus de l'honnêteté religieuse de Clovis, les doutes se multiplient quant aux miracles l'entourant. Ainsi commença à décliner l'image du saint ; la plupart des auteurs se concentrèrent sur le seul baptême et l'ampoule, quand ils ne témoignaient pas d'un relatif scepticisme quant à l'origine du chrême de l'onction⁸. Les historiens du ^{xvii}^e siècle en firent donc avant tout le premier roi chrétien, mais pas le premier roi saint⁹. Enfin, Chantal Grell souligne que Clovis reste au ^{xvii}^e siècle le second fondateur de la monarchie, après Pharamond, en tant que premier roi chrétien, bien que ce rôle soit progressivement éclipsé cours des ^{xvii}^e et ^{xviii}^e siècles, faisant de lui plus un grand législateur qu'un homme remarquable sur le plan religieux¹⁰.

- 5 Dans l'iconographie de Clovis au ^{xvii}^e siècle, le baptême constitue la thématique majoritaire. Le roi figure aussi sur des portraits, la plupart du temps gravés et intégrés à des histoires de France, illustrées d'une effigie de chaque roi¹¹. D'autres scènes de la vie du roi furent représentées, en liaison avec un saint autre que Rémi¹², ou dans le cadre de cycles de la vie de Clotilde et Clovis, où figure systématiquement le baptême, et souvent la bataille de Tolbiac¹³. Les représentations du baptême comptent une trentaine de peintures, et quelques sculptures, tapisseries, ornements liturgiques, ainsi que des estampes où il peut former le sujet principal¹⁴, ou simplement un élément secondaire ; quelques gravures figurent ainsi un portrait de saint Rémi ou de sainte Clotilde, avec en arrière-plan le baptême royal¹⁵.
- 6 Par ailleurs on repère dans l'iconographie le même phénomène d'épuration de la légende de Clovis que dans les textes : très rarement sont évoqués les miracles autres que celui de la sainte ampoule. À Selongey, la colombe porte en son bec une fleur de lys, allusion possible aux armes royales¹⁶ ; à Saint-Rémy-des-Monts, un angelot tient un écusson bleu semé de fleurs de lys dorées et couronné¹⁷. La peinture d'Adrien Sacquespée qui décorait autrefois l'église Saint-Maclou de Rouen contraste par la multiplication de ces références miraculeuses, saturant tout l'espace céleste : outre la colombe et son ampoule, on peut y voir une pluie de flammes, un ange tenant un écusson orné de trois fleurs de lys dorées sur fond d'azur, une main sortie des cieux tenant une verge, et une banderole évoquant la formule rituelle de guérison des écrouelles (ill. 1).

III. 1 : Les phases d'une enquête Adrien SACQUESPÉE, *Le Baptême de Clovis*, milieu du XVII^e siècle, huile sur toile, 1,20 × 1,27 m, Seine-Maritime, Saint-Léger-du-Bourg-Denis, église Saint-Léger, chapelle des fonts baptismaux, Cliché auteur



- 7 Mais ce qui distingue l'imaginaire de Clovis dans l'iconographie par rapport aux textes, c'est la forte persistance du miracle de l'ampoule, y compris après les disputes du milieu du siècle à propos de son existence¹⁸ ; elle prend alors place en haut de l'image, souvent au centre, dans une lumière jaune témoignant de son caractère divin, parfois entourée d'une nuée qui sépare les espaces terrestre et céleste. Cette constance de la représentation du miracle s'explique par l'association entre le premier baptême royal et la célébration de la monarchie entière.

Célébrer la monarchie française

- 8 Les spécialistes de l'historiographie au ^{xvii}^e siècle ont montré comment pour les historiens modernes le passé éclaire et informe le présent ¹⁹ ; de même il semble bien que dans la peinture d'histoire – figurant des sujets sacrés, historiques ou mythologiques – l'événement représenté n'importe pas tant en soi que pour les enseignements qu'il peut donner et parfois pour son écho au temps présent. Ainsi, en dépit des exigences tridentines et académiques, la véracité dans les *Baptêmes de Clovis* ne semble pas être nécessairement un critère valable pour planter le décor : si parfois quelques éléments tendent à évoquer l'époque des Francs (longs cheveux et barbe épaisse de Clovis, pierreries, épée...), souvent les costumes, les objets et les coiffures font plutôt penser soit à l'Antiquité romaine, soit à l'Ancien Régime ²⁰ ; par exemple à Saint-Rémy-des-Monts les soldats portent culottes bouffantes et collants (ill. 2). Sur plusieurs peintures, le portrait de Clovis tend à suivre la mode contemporaine (cheveux noirs et moustache fine comme Louis XIII à Saint-Rémy-des-Monts, Saint-Rémy-la-Vanne, Gandelu ; ou bien perruque bouclée comme le jeune Louis XIV à Meaux), quand il n'est pas franchement un portrait du roi régnant ²¹. La figure de Clovis fait donc référence plus ou moins explicitement à la monarchie dans son ensemble et au roi régnant, et la célébration de son baptême forme une voie de célébration de la monarchie entière. Cependant la mise en valeur du roi dans l'iconographie ne va pas de soi, comme nous l'avons déjà dit ; malgré cela, les compositions de plusieurs images font du roi l'objet principal de la contemplation, en le plaçant au centre de l'image, et en le mettant en valeur par la lumière ou le jeu des couleurs, son corps nu ou vêtu d'une tunique blanche contrastant avec les autres personnages ²².

III. 2 : Anonyme, *Le Baptême de Clovis*, xvii^e siècle, huile sur toile, 2,15 × 1,57 m, Sarthe, Saint-Rémy-des-Monts, église Saint-Rémy, retable du maître-autel, Cliché auteur



- 9 C'est surtout l'association du baptême au sacre qui en fait un élément de célébration monarchique. Peu d'auteurs rappellent que la pratique du baptême à l'époque de Clovis inclut une onction après le rite de l'eau, laquelle constitue le sacrement de confirmation²³ : dans la majorité des histoires de France ou des hagiographies de Rémi, on associe le plus souvent l'onction au sacre, reprenant en cela les textes du Moyen Âge²⁴. Par exemple, le père Ceriziers estime que le rite du sacre n'est parfaitement réglé qu'au règne de la troisième race, tout en précisant qu'« on ne peut douter que Clovis ne fut oint de ce baume miraculeux que le Ciel luy envoya, et par une action séparée de celle de son Baptême »²⁵ ; il ajoute que grâce à l'huile divine obtenue lors du baptême et réutilisée à chaque sacre « les seuls Roys de France peuvent se glorifier d'estre les Oints du Seigneur, puis qu'il

n'y a qu'eux qui retiennent l'image du Sacerdoce conjoint à la Royauté, et qui par leur onction soient tirés du rang des personnes profanes »²⁶ : par le premier baptême/sacre qui fait de lui le vicaire du Christ sur terre, le roi de France acquiert une supériorité sur les autres princes. Il semblerait que la monarchie elle-même ait été convaincue de la liaison entre le premier baptême et le sacre, ou du moins qu'elle ait cherché à associer les deux images : en 1714 le père Dorigny rappelle que Louis XIV offrit

à l'Église de Reims le jour de son Sacre un magnifique buste de vermeil, qui représente le saint Archevêque ; sur le pied de ce buste le jeune Monarque est à genoux revêtu des habits de son Sacre, comme pour remercier le saint des grâces reçues par son Ministre dans l'onction céleste, qui venoit de luy être appliquée²⁷.

III. 3 : Jaspas Isac, *Le rare et somptueux tombeau de S. Remy*, s. d., E. Moreau, 349 × 435 mm, BnF, Estampes, Hennin, Réserve Qb 201 (18) fol. p. 9, © BnF



- 10 C'est donc sans surprise que l'on retrouve dans l'iconographie le rapprochement prestigieux entre le baptême et le sacre. Par exemple, une estampe reproduit de manière imaginaire le tombeau de saint Rémi de la basilique de Reims (ill. 3)²⁸ : elle figure en effet un tombeau semblable au mausolée, observé du côté des statues des pairs ecclésiastiques qui symbolisent l'ensemble des « PARES FRANCIAE », tous identifiés par une inscription et tenant chacun l'insigne qu'ils portent lors du sacre ; mais, contrairement à la réalité, ces statues sont encadrées à gauche par Clovis et à droite par saint Louis, tandis qu'au milieu se place le jeune Louis XIII, debout sur un piédestal. Les trois rois arborent le costume du sacre (manteau royal, couronne fermée, sceptre et main de justice) avec collier de l'ordre de Saint-Michel, ainsi que celui de l'ordre du Saint-Esprit pour le jeune Bourbon. Le roi adolescent est surmonté de ses armoiries, elles-mêmes surplombées de l'ange ayant doté la France des fleurs de lys, le tout dans la ligne directe de la colombe portant l'ampoule ; l'ange est encadré du côté de Clovis d'un ange portant les armoiries de France, et de celui de saint Louis des armoiries de Navarre. Le jeune Louis XIII tient donc sa légitimité de l'élection divine de la monarchie depuis le baptême miraculeux de Clovis, tandis que l'héritage de saint Louis a été revivifié par l'avènement d'Henri IV. Le rapprochement symbolique entre le sacre et le baptême peut aussi se lire dans la circulation du motif de la colombe portant en son bec l'ampoule entre les peintures, les estampes et les médailles frappées à l'occasion des sacres : ainsi retrouve-t-on le modèle graphique des jetons sur la gravure que nous venons d'étudier²⁹, sur les estampes illustrant les ouvrages des pères Ceriziers et Dorigny³⁰, sur celle de Michel Lasne³¹, ou encore sur les toiles conservées à Reims, Marolles-les-Braults ou Vecqueville³². Cette répétition du motif de la colombe à l'ampoule rappelle ainsi que le pouvoir du roi vient directement de Dieu.
- 11 Ces rapprochements entre le baptême et le sacre ne s'opèrent pas uniquement sur le mode symbolique ; des scènes du baptême semblent reprendre des éléments épars du sacre. Véronique Alemany-Dessaint précise que sur les peintures du ^{xvi}^e au ^{xix}^e siècle le roi est bien plus souvent représenté en tenue de sacre qu'en catéchumène³³. À Saint-Rémy-des-Monts, un personnage présente les insignes royaux sur un plateau, bien en évidence, tandis

que la posture du roi peut faire écho aux figurations du sacre, de même que son grand manteau (ill. 2). Ailleurs, la suppression de la cuve baptismale tend à insister sur l'onction post-baptismale, qui elle-même est considérée comme le premier sacre³⁴. Une autre peinture est emblématique de la confusion entre le baptême et le sacre : à Dinteville (ill. 4), le roi, vêtu de la tunique blanche et du manteau bleu fleurdelisé, est béni par l'évêque ; sa couronne est posée en évidence au second plan ; en haut la colombe apporte la sainte ampoule. En l'absence de cuve, on peut difficilement y voir un baptême ; en outre, Rémi ne lui verse pas d'eau sur la tête, ni ne l'oint.

III. 4 : PIAZI, *Le Vœu de Louis XIII*, 1636, huile sur toile, 1,80 × 1,70 m, Haute-Marne, Dinteville, église Saint-Rémy, nef, Cliché auteur



12 Ce n'est pas non plus un sacre car on n'y trouve guère le cérémoniel, l'ensemble des *regalia*, les pairs ecclésiastiques et civils, etc. Et les traits du roi sont tels que le tableau est resté sous l'appellation de

« Vœu de Louis XIII », alors que la Vierge de Pitié en est absente. La peinture, de facture très simple, illustre alors tous les croisements qui peuvent être faits entre les différentes thématiques de l'iconographie religieuse du roi, mêlant le baptême du premier roi au cérémoniel perpétué du sacre de la monarchie et à la dévotion du roi régnant ; elle condense les divers soutiens religieux du pouvoir royal. En faisant se rejoindre passé et présent de la monarchie, elle montre l'actualité de la faveur divine permise par l'intermédiaire du clergé qui dispose de la sainte ampoule. Car si l'iconographie du baptême de Clovis peut contribuer au prestige de la monarchie française, première à bénéficier d'un roi chrétien, et dont l'importance avait été soulignée par le don divin du chrême utilisé pour sacrer tous les descendants de Clovis, les images intègrent nécessairement la représentation d'au moins un évêque, Rémi : le roi ne peut être dans ce cadre seul face au monde divin ; l'évêque est le médiateur nécessaire.

Glorifier l'Église gallicane

- 13 Certaines peintures montrent ainsi un déséquilibre flagrant entre la monarchie et le clergé : à Lupersat, la toile figure le roi, l'évêque et deux de ses assistants (ill. 5). La division en registres horizontaux sépare le roi, en bas, des trois clercs. En outre Rémi occupe le centre de la toile, et le rayon de lumière qui émane de la colombe en direction du roi ne passe pas par la main de Rémi, comme souvent, mais par sa tête, faisant de l'évêque un intercesseur mais aussi un symbole de la place du clergé gallican dans l'élection de la monarchie. Plus rarement encore, un portrait de Rémi accapare l'image, tandis que le baptême et donc le roi est relégué au second plan : à Logny-lès-Aubenton, Rémi saisit d'une main l'ampoule que lui apporte le Saint-Esprit, et porte l'autre main sur son cœur ; le baptême est alors repoussé en arrière-plan où il forme une saynète, surplombée malgré tout par la colombe (ill. 6).

III. 5 : Anonyme, *Le Baptême de Clovis*, fin du XVII^e siècle, huile sur toile, 2,42 × 2,06 m, Creuse, Lupersat, église Saint-Oradour, © Région Limousin, Service de l'inventaire et du patrimoine culturel, Philippe Rivière, 2005



III. 6 : Anonyme, *Saint Remi recevant le saint chrême du baptême de Clovis*, troisième quart du XVII^e siècle, huile sur toile, 1,69 × 1,19 m, Aisne, Logny-lès-Aubenton, église Saint-Remi, retable secondaire Phot. Laurent Jumel, © Région Picardie - Inventaire général / Ministère de la Culture et de la Communication



- 14 À côté de ces images très déséquilibrées, au demeurant assez rares, d'autres représentations soulignent plus discrètement le rôle du clergé dans le baptême et la conversion du roi. Ainsi, Jean-Baptiste de Cany sépare sa peinture en plusieurs registres (ill. 7) : la royauté occupe la partie inférieure tandis que dans la partie supérieure les clercs sont distingués des laïcs. En outre, alors que les regards au sein du groupe des laïcs divergent, tous les ecclésiastiques regardent et penchent dans une même direction, dessinant un groupe particulièrement uni qui vient déborder sur le côté laïc par la crosse épiscopale.

III. 7 : Jean-Baptiste de CANY, *Le Baptême de Clovis*, 1671, huile sur toile, 2,63 × 1,75 m, Seine-et-Marne, Meaux, musée Bossuet, inv. 982.01.01, Phot. J. Bazière © Meaux, musée Bossuet



- 15 Cette toile semble inspirée d'une gravure d'illustration, où l'on retrouve à l'identique la cuve, la posture du roi, les habits de la reine, et les pages tenant le manteau fleurdelisé (ill. 8) ; néanmoins le peintre a largement transformé cette source d'inspiration, en particulier en faisant le choix de fragmenter l'assistance en groupes ; en outre, l'insistance sur le clergé n'est pas lisible dans l'estampe. La mise en valeur du clergé, subtile mais réelle, est donc bien le fruit d'une décision du peintre qui a resserré la scène. Ces quelques exemples soulignent l'importance variable accordée à l'évêque en particulier et au clergé de manière générale dans le plan divin d'élection du royaume.

III. 8 : Abraham Bosse, d'après François CHAUVEAU et Sébastien BOURDON, *Le Baptême de Clovis*, 1657, pl. d'ill. : Jean DESMARETS DE SAINT-SORLIN, *Clovis ou la France chrestienne. Poeme heroïque*, Paris, Augustin Courbé, Henry Le Gras et Jacques Roger, 1657, n. p.



- 16 Mais dans tous les cas l'iconographie du baptême multiplie le couple Rémi/Clovis, où l'un domine l'autre, où le roi se place sous la bannière du Saint-Esprit et, par là, sous celle de l'Église. Jacques Stella, par exemple, construit son image par paires, faisant ainsi de Clovis et Rémi un couple, dont les rapports sont renforcés par les effets de la lumière, ainsi que la série d'obliques qui contraste avec l'orientation verticale dominante (ill. 9) ; à la jonction entre pouvoir temporel et pouvoir spirituel se situe l'arme du roi, au pied de la cuve, bien mise en valeur, témoin d'un pouvoir royal qui se soumet à la Foi, à son Église. On retrouve ici l'idée que le baptême est allégeance du pouvoir à l'Église que le père Ceriziers affirmait aussi : « si nos Roys servent l'Eglise par inclination, ils le font aussi par devoir, puis que le Saint-Esprit leur a donné la sacrée Fiole de leur onction que pour les engager à l'amour de sa chère Epouse »³⁵. Le baptême de Clovis, associé au sacre, n'est donc pas seulement un élément du prestige du roi, mais aussi l'un des fondements de sa mission religieuse.

III. 9 : Jacques STELLA, *Le Baptême de Clovis*, vers 1645-1650, huile sur toile, 1,90 × 1,40 m, Aisne, Gandelu, église Saint-Rémy, retable du maître-autel, Cliché auteur



- 17 La mise en valeur du rôle joué par le clergé s'explique peut-être aussi par l'importance de ce groupe au sein des commanditaires. Ainsi, le *Baptême de Clovis* de Jean Senelle fut donné par Gabriel Coquelet, religieux de Chaage et prieur de la paroisse de Saint-Rémy-la-Vanne, d'après le cartouche peint au bas de la toile (ill. 10). On y retrouve la séparation entre monde laïc et monde ecclésiastique, la tête du roi faisant la jonction, tandis qu'au bas de la peinture sont placés les *regalia* à droite et les armoiries du donateur à gauche. Le personnage qui regarde hors de la toile a toutes les chances d'être le donateur lui-même, lui qui lie la communauté des fidèles à la scène représentée et qui se place dans continuité du saint évêque. La peinture du baptême serait autant manifestation de loyalisme monarchique qu'insistance sur le prestige de l'évêque. Et en effet, il

s'agissait peut-être pour G. Coquelet d'une discrète référence à son évêque, Dominique Séguier, premier aumônier du roi, qui avait baptisé le dauphin l'année précédente³⁶.

- 18 En dépit de la diversité des ces Baptêmes de Clovis modernes, qui font varier l'équilibre entre le roi et l'Église dans un sens ou dans l'autre, tous dessinent un mythe gallican, moment de fondation de l'alliance entre le trône et la religion catholique marqué par l'intervention divine qui désigne la spécificité religieuse du royaume. Les enjeux d'une telle question se posaient avec une acuité nouvelle à la fin du ^{xvi}^e siècle : les débats autour de la possibilité d'un roi de France protestant et la finale abjuration d'Henri IV rendirent au baptême de Clovis toute son actualité. En effet, la question centrale posée par le premier baptême d'un monarque était celle de l'alliance fondée entre le roi et son royaume, alliance dont le socle était le partage d'une même religion.

III. 10 : Jean SENELLE, *Le Baptême de Clovis*, 1644, huile sur toile, 2,16 × 1,83 m, Seine-et-Marne, Saint-Rémy-la-Vanne, église Saint-Rémy, retable, Cliché auteur



L'alliance entre un roi et son peuple : une identité chrétienne commune

Baptême royal et communauté des fidèles

- 19 M. Yardeni et C. Grell ont montré à quel point les textes des ^{xvi}^e et ^{xvii}^e siècles insistent sur le caractère fondamental de la conversion de Clovis dans la genèse de la nation, dans le sens où le roi adopte la religion la plus répandue dans son État et suscite la conversion des

Francs, première étape de la fusion avec les Gaulois : « la naissance de la nation [...] se place au moment du baptême de Clovis. [...] Pour la plupart des historiens du ^{xvii}^e siècle, c'est le christianisme qui réunit indissolublement et définitivement vainqueurs et vaincus dans une même entité »³⁷. Dans la majorité des peintures conservées, des laïcs sont présents pour assister au baptême. Si dans certains cas seuls quelques personnages évoquent le mouvement de conversion qu'aurait impulsé Clovis, d'autres images dessinent une foule compacte se pressant autour du roi, par exemple à Serez³⁸. Ailleurs le cadre est resserré autour de quelques personnages centraux tandis que se multiplient au fond de la scène piques, cierges, crucifix et autres croix indiquant la foule de laïcs et de clercs, comme on peut l'observer sur l'estampe d'E. Moreau (ill. 11), et sur un tableau qui s'en est inspiré³⁹. Le peintre a ajouté les soldats, absents de la gravure, et a introduit les éléments d'identification du pouvoir (à forte connotation militaire), tandis que la main de Rémi plane au-dessus de la couronne posée sur le rebord de la cuve, comme s'il allait s'en saisir : le baptême est ici aussi un sacre. La composition est en outre légèrement modifiée, de telle sorte qu'elle lie de façon indissociable le roi, son clergé et son peuple. En tournant la tête du garçon au premier plan vers le baptême, le peintre a renforcé l'effet des regards plongeants de Clotilde et Rémi : les regards convergents des principaux personnages poussent l'observateur à se focaliser lui-même sur le roi, dont le regard fuit dans le vide de la cuve : la peinture dit la piété que partagent le roi, le clergé et les laïcs, tout en amenant le fidèle qui l'observe à la contemplation.

**III. 11 : Edmé MOREAU, Le Baptême de Clovis, pl. d'ill. : René de CERIZIERS, Les
Heureux Commencements de la France chrétienne sous l'apôtre de nos rois
saint Rémy, Reims, F. Bernard, 1633, n. p., Cliché auteur**



- 20 Une autre peinture peut permettre d'approfondir l'idée d'une union du roi et son royaume dans la foi : sur sa toile J.-B. de Cany a figuré un personnage levant les bras au ciel, en signe d'exclamation ou d'étonnement, qui est probablement inspiré de l'estampe évoquée auparavant⁴⁰. Néanmoins, contrairement à la gravure où la colombe miraculeuse perce les nuées, rien de surnaturel dans la peinture ne peut expliquer l'étonnement du personnage : soit la toile était prévue pour être insérée dans un retable avec le miracle de l'ampoule au niveau supérieur⁴¹, soit, comme les historiens commencent à le dire⁴², le don de Dieu vraiment important et admirable est la conversion à la foi chrétienne en soi. L'iconographie dessine l'alliance fondamentale conclue entre le roi et son peuple lors du baptême, comme si la conversion du roi au christianisme était

précisément le moment clé de naissance de l'État et de la nation. La conversion d'Henri IV évoquée par certaines des représentations du baptême de Clovis tendrait alors à évoquer une refondation de l'alliance et de la nation à l'aube du ^{xvii}^e siècle.

Du baptême du roi franc à la conversion du Bourbon

- 21 Un parallèle peut en effet être dressé entre la conversion d'Henri IV, qui obtint grâce à elle le ralliement d'une partie des catholiques qui lui étaient hostiles⁴³, et celle de Clovis, analysée par certains historiens modernes comme un acte hypocrite n'ayant pour but que de rassembler la population sous son égide et durablement conquérir la Gaule⁴⁴. Étienne Pasquier, par exemple, expliquait que « dedans sa Religion il y avoit beaucoup du sage-mondain, et de l'homme d'Etat », car sa conversion pouvait avoir deux justifications : « soit qu'il fust à ce poussé par la volonté expresse de Dieu [...], ou par un trait de prudence humaine, n'estant pas un petit secret aux Princes nouveaux conquereurs, ou qui projettent de conquerir, de symbolizer en religion avec leurs sujets »⁴⁵. Qu'on y voie ou non une forme de pensée inspirée de l'idée de raison d'État ou un certain machiavélisme, le parallèle peut être dressé entre deux rois qui se font catholiques et, ce faisant, adhèrent à la religion majoritaire en France, permettant de l'unifier. Ce n'est probablement pas un hasard si l'on constate une multiplication iconographique du thème à partir de l'extrême fin du ^{xvi}^e siècle.
- 22 Les cas les plus évidents sont ceux où le roi franc constitue en réalité un portrait d'Henri IV, comme on peut l'observer sur une peinture conservée à Domats dans l'Yonne (ill. 12). Le roi barbu plongé dans la cuve est bien un portrait du roi : on reconnaît son long nez, ses yeux enfoncés dans les orbites, sa bouche fine, etc. De même à Boutigny, près de Meaux, un baptême sculpté semble avoir pris le nouveau roi pour modèle (ill. 13). L'église comprend en outre une sculpture de facture similaire, figurant un roi en tenue de sacre qui doit être saint Louis. Dans la mesure où les visages de Clovis et de saint Louis sont identiques, et tous les deux proches de celui d'Henri IV, cet ensemble de sculptures participe à la légitimation du roi, doublement élu de

Dieu : en tant que monarque (il descend de Clovis) et en tant que Bourbon (sa dynastie est issue de saint Louis).

III. 12 : Anonyme, *Le Baptême de Clovis*, ^{xvii}^e siècle, huile sur toile, 1,23 × 1,75 m, Yonne, Domats, église Saint-Remi, nef, Cliché auteur



Ill. 13 : Anonyme, *Le Baptême de Clovis* (à gauche) et *Saint Louis* (à droite), fin ^{xvi}^e-début ^{xvii}^e siècle, pierre, baptême : 105 × 45 × 30 cm, saint Louis : 108 × 38 × 37 cm, Seine-et-Marne, Boutigny, église Saint-Médard, chœur, Cliché auteur



- 23 Une autre peinture, ornant le retable du maître-autel de l'église de Marolles-les-Braults dessine un parallèle beaucoup plus implicite (ill. 14) : les traits du roi penché derrière la cuve peuvent peut-être faire penser à Henri IV, sans que la ressemblance soit parfaite. En revanche, une inscription, aujourd'hui disparue, semble pouvoir relier le baptême du premier roi de France chrétien à la naissance d'une nouvelle dynastie avec la conversion et la reconnaissance du premier Bourbon. Dans un article consacré au décor mis en place dans l'église sous l'impulsion du curé François Engoulevent dans la première moitié du ^{xvii}^e siècle, Jürgen Klötgen rapporte l'existence de cette inscription « ANNO AETATIS XLI » qu'il traduit ainsi : « en la 41^e année de son âge »⁴⁶. Il écarte l'hypothèse d'une référence au curé, né avant

1570, et montre qu'en revanche l'âge évoqué correspond à celui d'Henri IV au moment de son sacre à Chartres en 1594. Une autre possibilité eut été que l'inscription se réfère à l'âge de Clovis, mais un rapide parcours des Histoires de France publiées à l'époque infirme l'hypothèse : la date de naissance habituellement donnée pour Clovis est celle de l'an 466, et l'on estime alors qu'il a été baptisé en 499. Le baptême de Clovis de Marolles est donc une image en creux de la conversion du roi Bourbon.

III. 14 : Anonyme, *Le Baptême de Clovis*, 1634, huile sur toile, 3,33 × 2,63 m, Sarthe, Marolles-les-Braults, église Saint-Rémy, retable du maître-autel
Cliché auteur



24 Cependant, le parallèle qui est ici dressé ne l'est pas avec la conversion officielle du roi, en 1593, mais bien avec son sacre. Ce choix s'explique facilement par la confusion généralisée entre le baptême de Clovis et la cérémonie du sacre des rois analysée ci-

dessus. En outre, le sacre d'Henri IV n'a pas été un sacre conforme aux traditions, dans la mesure où il n'a pu avoir lieu à Reims mais à Chartres (soit à une centaine de kilomètres de Marolles), et, qu'en conséquence, l'huile utilisée ne fut pas le saint chrême apporté par la colombe lors du baptême du roi franc, mais une huile de Marmoutier, réputée miraculeuse elle aussi⁴⁷. La toile figurant le premier baptême royal et le miracle de la sainte ampoule signe de la faveur divine – particulièrement mis en valeur par une ample percée de lumière jaune cerclée d'une épaisse nuée – confirme la légitimité du sacre exceptionnel d'Henri IV, devenu un reflet de Clovis.

- 25 De plus, le tableau peut être mis en rapport avec une estampe de M. Lasne, dont les similitudes sont frappantes (ill. 15)⁴⁸. Les deux représentations figurent le roi au centre, derrière une grande cuve baptismale au-dessus de laquelle il se penche, encadré d'un côté par Clotilde, de profil, couronne en tête, qui désigne son époux à Rémi qui lui fait face ; on retrouve derrière la reine un groupe de femmes, dont une qui se retourne pour parler, et derrière Rémi deux évêques, dont l'un converse avec un autre clerc, tandis que l'autre observe la scène et porte une croix de procession ; les postures des deux saints sont strictement identiques ; et dans les deux cas, la figuration de la colombe portant en son bec la sainte ampoule est inspirée des médailles de sacre. Si ces points communs montrent les rapports d'imitation entre les deux œuvres, l'étude des divergences souligne le passage du baptême de Clovis dans la gravure à l'allusion au sacre d'Henri IV dans la peinture. La toile insiste beaucoup plus sur les éléments du costume liés au sacre : le tissu bleu noué à la taille du roi est semé de fleurs de lys dorées, tandis que la couronne et le sceptre – absents sur l'estampe – sont placés en évidence au pied de la cuve ; un collier d'ordre y est aussi déposé, écho possible à l'intégration du roi dans l'ordre du Saint-Esprit le lendemain de son sacre.

III. 15 : Michel LASNE, *Le Baptême de Clovis*, s. d., gravure, 390 × 503 mm, BnF, Estampes, Qb1-496 (fol), Cliché BnF



- 26 Enfin, l'attitude du roi marque une autre différence, importante et surtout très originale. J. Klötgen avait déjà noté le regard interrogateur et assez peu confiant posé par le roi sur Clotilde. Or, dans l'estampe, le roi contemple l'intérieur de la cuve, dégageant une impression de piété et de méditation que l'on retrouve dans toutes les figurations du baptême de Clovis ; la peinture de Marolles est à notre connaissance le seul cas au ^{xviii}^e siècle où le roi lève la tête, vers Clotilde qui plus est, et paraît taraudé par quelques interrogations... Serait-ce là l'écho des théories du pragmatisme politique et de l'hypocrisie d'Henri IV au moment de sa conversion ? En considération du reste du tableau, l'hypothèse semble peu probable. On doit certainement lui préférer l'idée que la communauté des fidèles peut conduire le roi à la conversion, et que pour être roi le descendant légitime doit imiter son ancêtre qui s'est converti,

fondant une alliance entre la monarchie et le peuple, entre le royaume et Dieu⁴⁹. Un autre élément de distinction entre l'estampe et la toile corrobore cette hypothèse : la peinture resserre le spectacle en plaçant les soldats derrière les femmes. Ainsi, les soldats qui se font chrétiens après le roi ne forment plus un troisième groupe distinct du clergé catholique et de la cour convertie, ils sont intégrés au monde des laïcs. Tout comme les Francs se sont unis aux Gaulois suite à la conversion royale pour donner naissance à une nation chrétienne, les français se sont réunis à l'aube du ^{xvii}^e siècle autour du roi légitime à partir du moment où il s'est converti. La peinture représente ainsi la nation sous la forme d'une communauté de fidèles, clercs et laïcs, qui s'associent autour du roi catholique, comme l'illustre le caractère parallèle des postures de Rémi et Clotilde. Le mythe de Clovis tend donc clairement à faire écho au temps présent, et en particulier à la conversion d'Henri IV ; plus encore, on peut voir comment les procédés d'exposition de l'image la font dialoguer avec un ici et maintenant, associant le premier baptême royal à la communauté des fidèles réunie au sein de l'église paroissiale.

Dispositifs d'exposition : l'image et le culte paroissial

- 27 Si quelques *Baptêmes de Clovis* furent destinés assez logiquement à orner des chapelles de fonts baptismaux⁵⁰, d'autres furent exposés au maître-autel, ce qui pourrait sembler plus étonnant dans la mesure où il s'agit du lieu le plus important de la liturgie catholique en tant que théâtre de l'Eucharistie. Il est assez rare au ^{xvii}^e siècle de placer au maître-autel la figuration d'un miracle appartenant à l'hagiographie d'un saint : le plus souvent ce sont des scènes bibliques, appartenant surtout à la vie de Jésus et de la Vierge⁵¹. Pour expliquer cet emplacement apparemment étonnant pour le baptême de Clovis, revenons à Marolles-les-Braults, où la toile du *Baptême de Clovis* est restée en place au cœur du retable du maître-autel construit lui aussi dans les années 1630⁵². L'analyse plus approfondie de la peinture en relation avec les pratiques cultuelles ayant pour décor ce tableau permet de mieux comprendre l'insertion d'une thématique religieuse *a priori* secondaire au lieu le plus important du culte paroissial.

- 28 Observons de plus près le fond de la scène : si l'estampe de M. Lasne présente un décor architecturé fermé et non identifiable, la peinture dessine une scène dans la scène : une Annonciation peinte orne un retable qui comprend aussi deux statues. Tout porte à croire qu'il ne s'agit pas uniquement d'un décor signifiant que la scène se déroule dans une église – la cuve baptismale y suffit –, mais bien d'une mise en abyme qui approfondit le sens de la scène de baptême. Le premier mystère joyeux annonce en effet la possibilité du salut et l'effacement du péché originel, réalisé par le baptême qui intègre le nouveau fidèle dans la communauté chrétienne. Placée au maître-autel, cette peinture formait en outre la toile de fond de la messe. Tout porte à croire que ce décor n'était pas dissocié du culte : en bas à gauche est figuré le donateur en prière, regardant en direction des paroissiens rassemblés dans l'église. Ce fait banal devient intéressant lorsque l'on se remémore son identité : il s'agit de F. Engoulevent, curé de Marolles, dont la présence est donc redoublée : symboliquement, il invite les fidèles à se plonger dans la scène figurée par un procédé d'adresse traditionnel – le regard –, tout en l'associant rituellement au sacrement eucharistique. Si à certains moments du rite, comme l'élévation de l'hostie, l'officiant tourne le dos à ses paroissiens, son double pictural les invite à lier le culte à la scène peinte. Un trajet est donc symboliquement effectué depuis l'Annonciation jusqu'à l'Eucharistie et le Saint-Sacrement⁵³, en passant par le baptême royal et son miracle : le culte associé à la peinture trace un circuit de la rédemption, qui soude la communauté des fidèles autour de la prière et de la communion dans le Christ, et qui implique l'union religieuse entre le roi et la France, seule à même de maintenir l'élection divine du royaume.
- 29 La construction des images corrobore cette interprétation : en comparaison avec l'estampe, on peut constater que le peintre a accentué la verticalité de l'image en changeant d'orientation générale, et en plaçant la main de l'évêque versant l'eau du baptême entre la colombe portant l'ampoule et la tête du roi. Le roi baptisé et sacré est alors encadré, verticalement d'une part entre l'officiant dans l'église et l'Esprit saint planant au-dessus de l'Annonciation, et horizontalement d'autre part entre les deux saints qui symbolisent les mondes ecclésiastique et laïc⁵⁴. Le roi se révèle être alors le point d'union entre le monde profane et le monde sacré, et entre les

diverses composantes de son peuple élu ; il forme aussi le creuset de l'identité nationale en assurant sa continuité à travers le temps, la nation française catholique du ^{xvii}^e siècle pouvant se reconnaître dans celle du ^{vi}^e siècle. Et en dépit de cette place à part, l'élection divine et le soutien populaire impliquent pour lui une mission : le roi doit être chrétien ; pour la rédemption de la nation, il faut un roi sacré et catholique. Si c'est le royaume, guidé et figuré par deux saints, qui a conduit le roi à la conversion, le soutien divin se focalise néanmoins sur le roi seul : l'identité catholique de la nation semble bel et bien se cristalliser sur la figure du roi, pierre angulaire des liens privilégiés entre le peuple élu et Dieu. C'est donc probablement parce que le baptême de Clovis symbolise l'union salutaire entre le roi, le peuple et Dieu qu'il peut figurer à l'emplacement le plus prestigieux de l'église : le sujet n'est finalement pas aussi secondaire qu'il paraissait de prime abord.

- 30 L'iconographie du baptême de Clovis souligne l'alliance fondamentale entre un roi et un peuple. Le mythe de l'élection du roi est aussi mythe de l'élection du royaume. L'événement historique ne compte que dans sa dimension symbolique, à la fois identitaire et mémorielle ; mais il n'est pas un simple moment de l'histoire, passé et révolu. Il est d'une part rejoué épisodiquement par le rite du sacre que l'on croit associé au premier baptême royal ; et d'autre part l'élection est perpétuellement transmise de roi en roi : le mythe de Clovis prend place dans une histoire qui n'est pas qu'une histoire de France mais une histoire salvifique.

Le mythe de Clovis ou l'histoire salvifique du roi très chrétien et du royaume des lys

Un panthéon très chrétien

- 31 Tout comme dans la littérature, le baptême de Clovis, ou plus largement sa vie, ou encore celle de Rémi sont rarement étudiés seuls, sans s'intégrer à une histoire longue, l'image de Clovis s'intègre parfois dans la représentation d'un temps long, dessinant une histoire de la monarchie et de son royaume marquée par ses grandes figures.

Un certain nombre d'images associent plusieurs rois, choisis pour leurs qualités religieuses, et parfois mis en relation avec le roi en place ; ils forment ainsi des panthéons à la gloire du roi très chrétien qui synthétise toutes les valeurs de ces prédécesseurs. La plupart de ces images sont des gravures, mais cette iconographie a parfois aussi trouvé sa place au sein d'églises, ce qui ne semble pas avoir posé de problèmes d'inconvenance en dépit des exigences tridentines. Par exemple, l'église de la maison professe des Jésuites de Paris, protégée et en partie financée par Richelieu et Louis XIII, avait une coupole ornée de peintures de Clovis, Charlemagne, Robert le Pieux et saint Louis⁵⁵, qui surplombait le maître-autel comprenant des statues de Charlemagne et saint Louis ainsi qu'une peinture de ce-dernier montant au Ciel ; la fresque témoignait alors de l'élection de la monarchie qui pouvait s'enorgueillir de compter parmi ses membres deux saints et deux rois associés à des miracles : Clovis et la sainte ampoule, Robert et le pouvoir thaumaturgique. À l'église royale des Invalides, ce furent douze rois que l'on fit représenter à la base du dôme sur un semis de fleurs de lys⁵⁶. Si ces deux cas sont emblématiques de la glorification religieuse de la lignée royale par les Jésuites et par le pouvoir lui-même⁵⁷, les panthéons ne furent pas exclusivement parisiens.

III. 16 : Étienne Doudieux, *La Frise des rois*, détail (partie gauche), fin du XVII^e siècle, bois doré, l. 6 m env., Sarthe, Sargé-lès-Le-Mans, église Saint-Aubin, retable de la chapelle de la Vierge, Cliché auteur



- 32 On peut repérer en province au moins un autre regroupement des rois pieux, voire saints, associés aux Bourbons dans une perspective encore plus dynastique qu'aux Invalides. À Sargé-lès-Le-Mans, un retable du ^{xvi}^e siècle est restauré à la fin du siècle suivant à l'initiative du curé Julien Morin ; on y ajoute alors une frise très élaborée et entièrement dorée, présentant une série de visages, scindée en trois groupes que l'on doit pouvoir identifier comme suit (ill. 16) : à gauche, Clovis, Charlemagne et Louis IX ; au centre Henri IV, Louis XIII, Louis XIV, le Grand Dauphin et Philippe d'Orléans (?) ; et à droite le jeune duc de Bourgogne, la reine, et la Dauphine. L'exemple illustre à quel point les liens tissés entre l'élection de la monarchie et l'élection de la dynastie sont forts. Au-dessus, une autre frise fait alterner des fleurs de lys avec des soleils rayonnants, emblème bien connu de Louis XIV. Au centre, sous des palmes, une inscription tirée de l'Apocalypse (3, 12) explicite le projet : « Qui sera victorieux, je le feray une colonne dans le temple de mon Dieu ». Enfin, les chapiteaux au sommet des colonnes du retable, datant peut-être quant à eux du ^{xvi}^e siècle⁵⁸, sont surmontés de la colombe portant la sainte ampoule, appuyée sur deux dauphins, reposant eux-mêmes sur une rangée de fleurs de lys. Si les dauphins peuvent être analysés comme un symbole christique, on peut lire dans ces motifs l'idée d'une monarchie dont la pleine légitimité provient de Dieu ; à moins que les chapiteaux ne datent eux aussi de la restauration à la fin du ^{xvii}^e siècle, ce qui permettrait d'y lire une référence à l'avenir assuré de la dynastie grâce à la naissance du fils du dauphin que représente la frise. Un tel panthéon forme la trace de la liaison très forte qui était alors faite entre ancêtres illustres et rois du temps présent, entre passé fondateur et présent glorieux, témoignant d'une élection perpétuée et se manifestant par les grandes victoires du roi soleil. Ces panthéons font donc du baptême de Clovis le premier jalon dans l'histoire longue de l'élection de la monarchie ; cependant ces quelques exemples insistent uniquement sur la dimension monarchique, écartant *de facto* l'élection du royaume. D'autres représentations vont au-delà de l'histoire dynastique pour intégrer l'élection de la monarchie dans la longue histoire du salut.

Une histoire téléologique

- 33 Dans la mesure où l'histoire au ^{xvii}^e siècle est en partie téléologique, tendant vers sa fin, c'est-à-dire le règne de Dieu, l'histoire de l'humanité peut se confondre avec l'histoire du salut. Dans ce cadre, le baptême de Clovis constitue une étape fondatrice, en faisant des Français un peuple élu. On comprend alors que certaines images dressent un parallèle plus ou moins explicite entre les Français et le peuple d'Israël, plaçant le baptême de Clovis dans une longue histoire sainte. Par exemple, le frontispice du *Lys Sacré* du père Georges-Étienne Rousselet figure dans un lys la monarchie élue (ill. 17) : Clovis, qui met son épée au service de l'Église, et Louis XIII agenouillés contemplant saint Louis dans une mandorle, alors que la colombe apporte la sainte ampoule « qui vient d'en haut » (« *Anôthen* »)⁵⁹. Le saint semble ici confirmer l'élection survenue avec la conversion de Clovis, élection perpétuée par ses descendants : tant que le roi régnant, sceptre en main, prend le roi juste et dévot en modèle, celui-ci le protège en retour. C'est à ces conditions que l'Éden paradisiaque figuré en arrière-plan peut être la terre promise du nouveau peuple élu : la citation de l'Ancien Testament – « je serai pour Israël comme la rosée, il fleurira comme le lys et il enfoncera ses racines comme la forêt du Liban » (Osée 14, 6) – confirme l'idée que la piété perpétuée des rois est gage du maintien de l'élection du peuple français qui a supplanté Israël.

III. 17 : Grégoire HURET, Le Lys Sacré, frontispice : Georges-Étienne ROUSSELET, Le Lys Sacré, justifiant le bonheur de la piété par divers Parangons du Lys avec les vertus, & les miracles du Roy S. Louys, & des autres Monarques de France..., Lyon, L. Muguet, 1631, in-quarto, n. p., © BnF



III. 18 : Anonyme, *Le Baptême de Clovis par saint Rémy*, premier quart du XVIII^e siècle, bois polychrome, Rémi : 148 × 83 cm, Clovis : 90 × 65 cm, Haute-Marne, Is-en-Bassigny, église Saint-Rémy, retable du maître-autel, Cliché auteur



- 34 On peut aller plus loin en mettant en rapport le baptême de Clovis avec celui du Christ, point évidemment central dans l'histoire du salut. Le premier point commun entre les deux baptêmes est la présence de la colombe du Saint-Esprit ; le père Ceriziers explique ainsi que l'« auguste Baptesme [...] est une parfaite image de celui du Fils de Dieu, puis qu'on vit une Colombe descendre sur le Fils aîné de son Eglise »⁶⁰. Si les textes soulignent ça et là ce rapport, la symbolique partagée de la colombe est bien plus frappante dans l'iconographie : à notre connaissance, seuls les baptêmes du Christ et de Clovis figurent la colombe. Cela constitue une explication supplémentaire à sa mise en valeur picturale que nous avons analysée plus haut. Sur les peintures d'autel, la colombe est encore très fréquente au XVII^e siècle ; elle figure même parfois dans le cas de

groupes sculptés. Il est symptomatique de constater qu'à Is-en-Bassigny où le retable du maître-autel mêle sculpture et peinture, ce sont Clovis, Rémi et la colombe portant l'ampoule dans son bec qui forment les éléments en ronde bosse, tandis que la cuve, les soldats et les diacres sont relégués au rang de décor (ill. 18). Le parti-pris permet ainsi de placer réellement le couple fondateur sous les lueurs de l'Esprit saint qui émerge d'un soleil radiant parmi les nuées et les têtes d'angelots. Enfin, quelques images dessinent une mise en abyme en figurant par exemple sur la cuve baptismale où le roi est baptisé un bas-relief figurant celui du Christ, plaçant ainsi la conversion royale dans une continuité symbolique affirmée ⁶¹.

Ill. 19 : Jacques NICOLAS (attribué à), *Les Trois baptêmes (retable)*, 1610, calcaire polychrome et marbre noir, 3,33 × 4,09 m, Reims, basilique Saint-Rémi, chapelle des fonts baptismaux, Cliché auteur



35 La thématique des trois baptêmes va plus loin, en faisant de Clovis le « nouveau Constantin », et en élaborant une histoire qui se veut

lecture chrétienne des succès de la foi, liant profondément ces progrès à la conversion du pouvoir politique. Le parallèle avec Constantin est très flatteur, puisqu'il fait de Clovis le successeur de l'empereur, et donc de la France le véritable Empire chrétien, tandis que l'archevêque de Reims succède au pape Sylvestre. C'est le cas d'un retable sculpté à Reims en 1610, destiné à la basilique où étaient conservés le tombeau de saint Rémi et l'huile du sacre (ill. 19). Les scènes figurant Constantin et Clovis encadrent celle du Christ, et se répondent comme dans un miroir : le roi plongé dans la cuve, entouré de deux groupes de trois personnes, tourne la tête vers l'extérieur, tandis que le pape ou l'évêque tend le bras au-dessus de sa tête. En plaçant la conversion de Constantin et de Clovis dans la continuité de l'histoire du Christ, la thématique des trois baptêmes montre que dans l'histoire de la rédemption, les princes, appuyés et éclairés par l'intervention divine, peuvent former de grands exemples à imiter ; ils ont une vocation dans l'histoire salvifique. Cependant un élément empêche de mettre les deux baptêmes politiques sur un plan d'égalité, tout en rapprochant celui de Clovis du baptême du Christ : la colombe émergeant des nuées. La répétition de l'apparition miraculeuse montre alors la faveur accordée à la France face à l'Empire romain : grâce à son roi très chrétien et son saint évêque, la France est terre d'élection, justifiant sa place singulière au sein de la chrétienté. En effet, si Clovis est le successeur de Constantin, Rémi est celui du pape Sylvestre : il devient l'« apôtre » du royaume et peut faire office de saint gallican⁶². La France est ainsi très chrétienne grâce à son épiscopat et sa monarchie⁶³.

Conclusion

- 36 L'iconographie du roi franc dit donc plus que l'élection du roi : si dans quelques cas la figure de Clovis forme un élément de célébration monarchique uniquement, la majorité des représentations se concentre sur le baptême, qui nécessite de figurer le roi et l'évêque. Souvent la colombe et la communauté s'ajoutent aux deux personnages, faisant du baptême un mythe de l'alliance entre le roi et le royaume, qui, certes participe de la légitimation royale, mais laisse par ailleurs supposer des contreparties à l'élection divine (telles que la soumission du roi à la foi du royaume et le respect du médiateur qu'est le clergé gallican), et qui surtout contrarie la captation de

l'identité nationale catholique par la seule figure du roi. Mythe de l'alliance entre le roi très chrétien, le clergé gallican et le peuple français, le baptême de Clovis est en outre le mythe fondateur de l'élection de la nation française : prenant place dans le dessein divin, l'élection royale est la voie du salut du royaume. L'histoire transformée par la fiction se fait le support d'une identité religieuse gallicane qui se veut nationale, bien qu'elle soit pour l'essentiel régionale. Le support iconographique, qui permet le maintien du mythe après son ébranlement dans les textes historiques, semble avoir joué un rôle majeur dans la persistance de cette identité : *via* l'image placée au sein d'un lieu de culte, le baptême intègre le statut de croyance officielle reconnue par l'Église ; par son effet de présence, le lien entre le roi, la nation et la foi est actualisé ; et par les pratiques communautaires qui lui sont associées, le mythe de l'identité nationale est relié à l'appartenance locale.

NOTES

- 1 Colette BEAUNE, *Naissance de la nation France*, Paris, Gallimard, 1985, p. 55-74.
- 2 Myriam YARDENI, « Le christianisme de Clovis aux ^{xvi}^e et ^{xvii}^e siècles », *Bibliothèque de l'École des Chartes*, 1996, t. 154, n° 1, p. 153-172 ; Chantal GRELL, « Clovis du Grand Siècle aux Lumières », *Bibliothèque de l'École des Chartes*, 1996, t. 154, n° 1, p. 173-218.
- 3 Véronique ALEMANY-DESSAINT (dir.), *Clovis et la mémoire artistique*, 496-1996, catalogue d'exposition [Reims, Musée des Beaux-Arts, 22 juin-16 novembre 1996], Reims, Musée des Beaux-Arts de la Ville de Reims, 1996, recense la plupart des peintures figurant Clovis du ^{xvi}^e au ^{xix}^e siècle.
- 4 Sur l'histoire de Clovis et sa légende, voir Michel ROUCHE (dir.), *Clovis, histoire & mémoire*, actes du colloque international [Reims, 19-25 septembre 1996], 2 vol., Paris, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 1997 ; Georges TESSIER, *Le Baptême de Clovis*, 25 décembre, Paris, Gallimard, 1964 ; Laurent THEIS, *Clovis, de l'histoire au mythe*, Bruxelles, Éditions Complexe, 1996.
- 5 Sur les rapports entre religion et identité nationale dans la France moderne, voir notamment Alain TALLON, *Conscience nationale et sentiment religieux en France au ^{xvi}^e siècle. Essai sur la vision gallicane du monde*, Paris, Presses Universitaires de France, 2002 ; Myriam YARDENI, *Enquêtes sur*

l'identité de la « nation France » de la Renaissance aux Lumières, Seyssel, Champ Vallon, 2005.

6 C. BEAUNE, *Naissance de la nation*, op. cit., p. 55-74.

7 M. YARDENI, « Le christianisme de Clovis », op. cit.

8 L. THEIS, *Clovis*, op. cit., p. 173-177.

9 En dépit de la tentative isolée de Jean SAVARON, *De la sainteté du roi Louis, dit Clovis, avec les preuves et autorités, et un abrégé de sa vie remplie de miracles*, Lyon, N. Jullieron, 1622.

10 C. GRELL, « Clovis du Grand Siècle aux Lumières », op. cit.

11 En revanche, rares sont les portraits de Clovis figurant sur des galeries peintes : Agnès CHABAT-BEYLOT, « De Pharamond à Louis XIV en passant par Clovis : les galeries des rois au XVII^e siècle », dans V. ALEMANY-DESSAINT (dir.), *Clovis et la mémoire artistique*, op. cit., p. 25-28.

12 Saint Rieul à Senlis, saint Dyé à Saint-Dyé-sur-Loire.

13 Cycle commandé à Jean Nicolle de Louviers en 1639-1645, pour la chapelle Saint-Nicolas-Sainte-Clotilde des Andelys : Sainte Clotilde demandée en mariage, La Bataille de Tolbiac, Le Baptême de Clovis, L'architecte présentant à sainte Clotilde le plan de l'église des Andelys, La Mort de sainte Clotilde (disparues) ; cycle commandé à Adrien Sacquespée pour l'église Saint-Maclou de Rouen : Sainte Clotilde construisant l'abbaye des Andelys, Le Mariage de Clovis, Le Baptême de Clovis (actuellement à Saint-Léger-du-Bourg-Denis), Clovis promettant de se faire chrétien avant la bataille de Tolbiac, Clovis entouré de ses guerriers et donnant un anneau à l'un d'eux (disparues).

14 Par exemple : *Le Baptême de Clovis*, pl. pour un calendrier, BnF, Estampes, Qb1-496 (fol.), M 83781 ; Jacques CALLOT, *S. Remigus Archiepis.*, ill. : *Les Images de tous les saints et saintes de l'année suivant le martyrologe romain...*, Paris, Isarel Henriet, 1636, BnF, Estampes, Ed 25 Rés. ; *S. Remi arch. de Reims*, Paris, François Landry, s. d., 280 × 205 mm, BnF, Estampes, Rd 2 fol. (saint Rémi), H 180722.

15 Par exemple : *Sainte Clotilde*, pl. pour un calendrier, BnF, Estampes, Qb1-496 (fol.), M 83748.

16 *Le Baptême de Clovis*, premier quart du XVII^e siècle, huile sur toile, Côte d'Or, Selongey, église Saint-Rémi.

17 Ill. 2.

- 18 Offensive lancée depuis les Pays-Bas habsbourgeois par Jean-Jacques CHIFLET, *De ampulla Remensi...*, Anvers, B. Moretus, 1651 ; voir L. THEIS, *Clovis*, op. cit., p. 174-175.
- 19 Voir notamment Chantal GRELL, « L'histoire de France et le mythe de la monarchie au ^{xvii}^e siècle », dans Philippe CONTAMINE, Yves-Marie BERCÉ (éd.), *Histoire de France, historiens de la France*, Paris, Honoré Champion, 1994, p. 166-188.
- 20 Sur les quelques éléments connus du costume franc au ^{xvii}^e siècle, voir Véronique ALEMANY-DESSAINT, « Clovis et la mémoire artistique », dans V. ALEMANY-DESSAINT (dir.), *Clovis et la mémoire artistique*, op. cit., p. 14.
- 21 Portraits d'Henri IV à Domats et Boutigny, de Louis XIII à Dinteville et Braux-Saint-Rémy.
- 22 Voir par exemple les peintures conservées à Flammerécourt, Reims, Saint-Léger-du-Bourg-Denis, Saint-Rémy-des-Monts, Vecqueville, Wasigny.
- 23 François-Eudes de MÉZERAY, *Histoire de France depuis Pharamond jusqu'à maintenant...*, t. I, Paris, Thierry, Guignard, Barbin, 1685, et le père Gabriel DANIEL, *Histoire de France, depuis l'établissement de la monarchie françoise dans les Gaules...*, t. I, Paris, Denis Mariette, 1713 font partie de ces exceptions.
- 24 Voir Marc BLOCH, *Les Rois thaumaturges. Étude sur le caractère surnaturel attribué à la puissance royale particulièrement en France et en Angleterre*, [1924], Paris, Gallimard, 1983 ; G. TESSIER, *Le Baptême de Clovis*, op. cit., p. 130-140 ; L. THEIS, *Clovis*, op. cit., p. 85-107.
- 25 René de CERIZIERS (père), *Les Heureux Commencements de la France chrétienne sous l'apôtre de nos rois saint Rémy*, Reims, F. Bernard, 1633, p. 168.
- 26 Ibid., p. 174-175.
- 27 Jean DORIGNY (père), *Histoire de la vie de S. Remy, Archevêque de Reims, apôtre des François, Et des différentes Translations de son Corps ; Avec des Notes & des Dissertations qui ont rapport à cette histoire...*, Chalons, Claude Bouchard, 1714, p. 330.
- 28 Jaspar ISAC, *Le rare et somptueux tombeau de saint Remy*, E. Moreau, s. d., 349 × 435 mm, BnF, Estampes, Ed. 127 fol., et coll. Hennin, 1616 ; gravure du mausolée : Edmé MOREAU, d'après Georges BAUSSONET, *Le rare et somptueux tombeau de S. Remy*, ill. : R. de CERIZIERS, *Les Heureux Commencements*, op. cit. : voir Patrick DEMOUY, « Le Baptême de Clovis dans les monuments

rémois (XIII^e-XVI^e siècles) », dans M. ROUCHE (dir.), *Clovis*, op. cit., vol. II, p. 816-817.

29 *Ibid.*

30 E. MOREAU, *Le Baptême de Clovis*, ill. : R. de CERIZIERS, *Les Heureux Commencements*, op. cit. (publiée à nouveau dans J. DORIGNY, *Histoire de la vie de S. Remy*, op. cit., signée Thomassin).

31 Michel LASNE, *Le Baptême de Clovis*, s. d., 390 × 503 mm, BnF, Estampes, Qb1-496 (fol) (ill. 15).

32 Jean HELART, *Le Baptême de Clovis*, 1676, huile sur toile, 1,66 × 1,31 m, Marne, Reims, musée des Beaux Arts, inv. 795.1.260 ; *Le Baptême de Clovis*, 1634, Marolles-les-Braults (ill. 14) ; Henri LEMOYNE, *Le Baptême de Clovis*, 1658, huile sur toile, 2,50 × 2,15 m, Haute-Marne, Vecqueville, église Saint-Rémy.

33 V. ALEMANY-DESSAINT, « Clovis et la mémoire artistique », op. cit., p. 15.

34 Par exemple : Jean SENELLE, *Le Baptême de Clovis*, 1644, Saint-Rémy-la-Vanne (ill. 10).

35 R. de CERIZIERS, *Les Heureux Commencements*, op. cit., p. 171-172.

36 Sylvain KESPERN, *Jean Senelle (1605-avant 1671)*, Paris, Somogy Éditions d'Art, 1997, p. 88.

37 M. YARDENI, « La genèse de l'État et la naissance de la nation dans les histoires de France au XVII^e siècle », *Enquêtes*, op. cit., p. 100 ; C. GRELL, « Clovis du Grand Siècle aux Lumières », op. cit., p. 198-199 ; *id.*, « L'histoire de France et le mythe », op. cit.

38 Jean-Baptiste FERET, *Le Baptême de Clovis*, 1690, huile sur toile, 1,66 × 1,11 m, Eure, Serez, église Saint-Rémi.

39 *Le Baptême de Clovis*, seconde moitié du XVII^e siècle, huile sur toile, 1,70 × 1,23 m, Ardennes, Wassigny, église Saint-Remi.

40 J.-B. de CANY, œuvre citée (ill. 7) ; A. BOSSE, œuvre citée (ill. 8).

41 C'est le cas du tableau de J. Stella à Gandelu, aujourd'hui intégré dans un retable Ancien Régime comprenant à l'attique la peinture d'un ange tenant l'ampoule (œuvre citée, ill. 9).

42 Voir par exemple F.-E. de MÉZERAY, *Histoire de France*, op. cit., livre VI, p. 9-10 : « On a dit que le ciel en faveur de la conversion de ce Roy, l'honora luy et ses successeurs de plusieurs graces miraculeuses et singulieres. Qu'un clerc ne pouvant passer au travers de la foule, pour apporter la fiole du saint chresme, il en fut apporté une du ciel par une colombe, et que c'est ce vase

qu'on nomme la *Sainte Ampoule*. Que l'Escu des Fleurs de Lis, et l'estendard qu'on nomme l'*Oriflamme*, furent deposez par un Ange [...] ; et que Dieu conféra à Clovis et a ses successeurs le don de guerir les escrouëlles. [...] sans s'arrester à des choses si incertaines et si peu prouvées, on peut dire hardiment que Dieu fit un present à Clovis beaucoup plus rare et plus precieux que tout cela, quand il luy donna les lumieres de la Foy orthodoxe ».

43 Sur la conversion d'Henri IV, voir Michael WOLFE, *The Conversion of Henri IV. Politics, Power and Religious Belief in Early Modern France*, Cambridge, Harvard University Press, 1993.

44 C. GRELL, « Clovis du Grand Siècle aux Lumières », *op. cit.*, p. 188-192.

45 Étienne PASQUIER, *Recherches de la France*, édition d'Amsterdam des *Œuvres complètes*, 1723, t. I, 434-435, cité par Yvonne BELLENGER, « Clovis dans les *Recherches de la France* d'Étienne Pasquier », dans M. ROUCHE (dir.), *Clovis*, *op. cit.*, vol. II, p. 496-497.

46 Jürgen KLÖTGEN, « Entre Mise au tombeau et Baptême de Clovis : maître François Engoulevent, curé de Marolles-les-Braults et Recteur de l'Université de Paris », *Revue Historique et Archéologique du Maine*, 4^e série, 2002, t. II, p. 217-240.

47 Sur le sacre d'Henri IV à Chartres, voir Georges LEMOINE, Jacques SALLOIS, Didier DESCHAMPS (dir.), 1594, *le Sacre d'Henri IV à Chartres*, catalogue d'exposition [Chartres, musée des Beaux-Arts, 30 juin-31 octobre 1994 ; Pau, musée national du Château, 15 novembre-31 décembre 1994], Chartres, Musée des Beaux-Arts, 1994.

48 M. LASNE, œuvre citée. Le peintre aurait copié un tirage inversé de l'estampe.

49 Voir M. YARDENI, « La genèse de l'État », *op. cit.*

50 C'est le cas de Pierre PUGET, *Le Baptême de Clovis*, 1653, huile sur toile, 1,58 × 0,87 m, Bouches-du-Rhône, Marseille, musée des Beaux-Arts, inv. n° 211, commandé par la confrérie du *Corpus Domini* pour la chapelle des fonts baptismaux de la cathédrale de Marseille : Henri WYTENHOVE (dir.), *La Peinture en Provence au XVII^e siècle*, catalogue d'exposition [Marseille, Palais Longchamp, juillet-octobre 1978], Marseille, Musée des Beaux Arts, 1978, p. 115-117.

51 Voir par exemple le cas parisien étudié par Frédéric COUSINIÉ, *Le Saint des Saints. Maîtres-autels et retables parisiens du XVII^e siècle*, Aix-en-Provence,

Publications de l'Université de Provence, 2006, p. 80-83.

52 Henri CHARDON, *Histoire religieuse de Marolles-les-Braux*, Mamers, G. Fleury & A. Dangin, 1906, p. 47-48.

53 J. KLÖTGEN, « Entre Mise au tombeau et Baptême de Clovis », *op. cit.*, p. 222, explique que l'espace vide au bas et au centre de la toile indique qu'il était prévu de placer un tabernacle devant la toile.

54 Le parallélisme des postures de saint Rémi et sainte Clotilde renforce leur rôle symbolique.

55 Les peintures actuelles, qui figurent aussi ces quatre rois, ont remplacé les originales ; les fresques du XVII^e siècle sont connues pour deux d'entre elles par deux gravures d'E. MOREAU (*Coupe du chœur et de la coupole*, 1643, Paris, musée Carnavalet, Topo GC XVII E ; *Côté droit de la nef et du chœur de l'église (intérieur)*, 1643, Paris, musée Carnavalet, Topo GC XVII Bis E), et la liste complète en est donnée par cette description : « un dome ou se voist peints les Rois de France S. Louis, S. Robert, S. Clovis et S. Charlemagne » (« Note sur la maison professe Paris », *Arch. Nat.*, M 240, n° 4 bis, cité par F. COUSINIÉ, *Le Saint des Saints*, *op. cit.*, p. 219).

56 Clovis, Dagobert, Pépin le Bref, Charlemagne, Louis le Pieux, Charles le Chauve, Philippe Auguste, Louis IX, Louis XII, Henri IV, Louis XIII, Louis XIV.

57 Voir notamment Barbara GAEHTGENS, « À toutes les gloires de l'État. Richelieu, les Jésuites et le maître-autel de Saint-Louis à Paris », dans Jean-Claude BOYER, Bénédicte GADY, Barbara GAEHTGENS (dir.), *Richelieu patron des arts*, actes du colloque international [Paris, 2003], Paris, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 2009, p. 215-249.

58 La présence de H couronné alternant avec des médaillons de Saint-Michel terrassant le dragon le laisse penser.

59 Grégoire HURET, frontispice : Georges-Étienne ROUSSELET (père), *Le Lys Sacré, justifiant le bonheur de la piété par divers Parangons du Lys avec les vertus, & les miracles du Roy S. Louys, & des autres Monarques de France...*, Lyon, Louis Muguet, 1631.

60 R. de CERIZIERS, *Les Heureux Commencements*, *op. cit.*, p. 167.

61 E. MOREAU, *Le Baptême de Clovis*, œuvre citée.

62 Le père Ceriziers évoque « l'Apôtre de nos Rois » (*Les Heureux Commencements*, *op. cit.*, titre de la seconde partie) et « l'Apôtre des

Français » (*ibid.*, p. 396) ; le père Dorigny parle de « l'Apôtre de nos Rois & de leurs peuples » (*Histoire de la vie de S. Remy, op. cit.*, p. 373).

63 Un autre exemple de triple baptême au ^{xvii}^e siècle est attesté à la cathédrale de Marseille, pour laquelle la confrérie du *Corpus Domini* commanda en 1652 à Pierre Puget un *Baptême de Clovis* et un *Baptême de Constantin*, destinés à encadrer un bas-relief figurant le *Baptême du Christ* : H. WYTENHOVE (dir.), *La Peinture en Provence, op. cit.*, p. 115.

AUTHOR

Géraldine Lavieille

Géraldine LAVIEILLE est agrégée d'histoire et doctorante contractuelle en histoire moderne à l'Université Jean Moulin Lyon 3. Sa thèse – *L'icône royale. Fabrications collectives et usages politiques de l'image religieuse du roi de France au Grand Siècle*, sous la direction du M. le Professeur Bernard Hours (LARHRA, UMR 5190) – analyse les enjeux de la diffusion de l'iconographie religieuse royale sur l'ensemble du territoire comme forme de participation symbolique à la redéfinition du pouvoir, en articulant théories du pouvoir royal, théologies gallicanes et iconographie. Elle a soutenu sa thèse le 18/11/2016.

Les Leszczyński et l'image du roi bienfaisant, un modèle pour la monarchie française ?

Aurore Chery

OUTLINE

Stanislas, un modèle de roi philosophe et bienfaisant

Une iconographie de Marie Leszczyńska inspirée par Stanislas

Le dauphin, admirateur de Stanislas

Conclusion

TEXT

- 1 Nombreux sont les auteurs qui ont évoqué un phénomène de désacralisation de la monarchie en France au XVIII^e siècle. Dans la lignée de Dale Van Kley¹, Jeffrey Merrick² et Robert Darnton³, ou encore d'Arlette Farge⁴ et de Roger Chartier⁵ en France, les années 1750 auraient été marquées par une prolifération d'écrits violents et hostiles au roi qui traduiraient un changement dans la relation qui unissait le monarque à ses sujets ; l'attentat de Damiens serait l'une des manifestations les plus éclatantes de ce changement et le tout aurait finalement rendu possible la mort de Louis XVI sur l'échafaud. En renonçant à un certain nombre de rituels monarchiques comme le toucher des écrouelles, en promouvant une image royale qui pouvait parfois se confondre avec celle d'un simple particulier, le roi aurait lui-même contribué à cette désacralisation. William Doyle a su synthétiser les arguments qui plaident contre cette perspective⁶, et nous souhaiterions ici lui apporter des éléments complémentaires. Ce changement n'est sans doute rien de plus qu'une évolution correspondant à un temps nouveau, ce ne semble pas être autre chose que le reflet de ce qui, ailleurs, s'appelle le « despotisme éclairé » et ne mène pas irrémédiablement à une révolution. La France n'est généralement pas englobée dans ce vaste mouvement parce qu'elle est toujours considérée comme le bastion de l'absolutisme, un absolutisme qui serait, au XVIII^e siècle, simplement dégénéré, abâtardi par rapport à une référence ultime : le règne de Louis XIV. Mais pour suivre cette hypothèse, il faut valider le postulat

selon lequel Louis XIV aurait été la seule et unique référence de ses successeurs. S'il a bien évidemment été un roi marquant, nous nous demanderons ici si d'autres figures n'ont pas joué un rôle plus important pour la monarchie française à la veille de la Révolution. En effet, le modèle louis-quatorzien impliquait aussi de s'inscrire dans la lignée du roi de guerre, un idéal coûteux en période de difficultés financières. Certes, si le *Télémaque* de Fénelon promeut, plutôt que le monarque martial, l'image d'un roi simple, ennemi du luxe, un roi bienfaisant et véritable père pour ses sujets, on ne saurait avoir tout dit en s'arrêtant là. Louis XV et Louis XVI ont reçu tous deux une éducation fénelonienne sans que leurs règnes ne puissent se confondre. Bien qu'elle se nourrisse aux mêmes sources, l'image royale évolue tout au long du siècle et varie selon la manière dont quelques personnages emblématiques la mettent en œuvre. Parmi eux, Stanislas Leszczyński est sans doute celui qui a eu l'impact le plus important sur la monarchie française. Nous tenterons donc de montrer ici comment Stanislas a incité le roi de France, non pas à être un roi bienfaisant – c'était déjà l'exigence de l'éducation fénelonienne reçue par Louis XV et Louis XVI – mais plutôt à le faire savoir en construisant une image du roi bienfaisant. Il s'agira donc d'étudier un paraître qui n'obéit plus aux codes louis-quatorziens mais qui n'en possède pas moins ses caractéristiques propres.

Stanislas, un modèle de roi philosophe et bienfaisant

- 2 « J'ai trop aimé la guerre et les bâtiments ». Ces mots de Louis XIV à son successeur sur son lit de mort sont bien connus. Tout a été fait pour leur donner rapidement la plus large publicité, le Régent ayant fait publier cette déclaration dès 1715⁷. En mourant, Louis XIV ne laissait en effet « pas le moindre fonds, ni dans notre Trésor royal ni dans nos recettes, pour satisfaire aux dépenses les plus urgentes »⁸, les guerres des dernières années de règne y ayant une lourde part. Il est donc logique que le Régent ait été enclin à un gouvernement plus pacifique et qu'il ait voulu y engager Louis XV. Dans le même ordre d'idée, il favorise la publication des œuvres de Fénelon⁹, qui défend une vision tout aussi paisible. Aussi, l'enfance de Louis XV est-elle bercée par ses écrits. En 1717, la première édition authentique du

Télémaque lui est dédiée et les sermons du Petit Carême que Massillon prononce devant lui contribuent grandement à populariser la pensée fénélonienne¹⁰. Si Louis XV est incité à rejeter les ambitions belliqueuses, l'historien Thomas Kaiser a également souligné que la rhétorique fénélonienne présentait le roi en tant que « père du peuple », soit comme un roi bienfaisant. Cette rhétorique devient fréquente sous la Régence et continue à imprégner le règne de Louis XV qui, après les scènes de Metz, accepte le surnom très fénélonien de « Bien-Aimé ». Cette pensée semble donc avoir accompagné Louis XV tout au long de sa vie, sans pour autant qu'il ne se réfère explicitement à Fénelon. Ses actes parlaient pour lui et la paix de 1748, que l'opinion du temps lui a vivement reprochée, pourrait d'ailleurs passer pour une véritable expression de fénélonisme. Si les idées de l'archevêque de Cambrai étaient dans l'air du temps, elles ne servaient pas pour autant la popularité de Louis XV. Son véritable souci, après les années de régence et de gouvernance de l'abbé de Fleury, était avant tout d'imposer son propre pouvoir en tant que monarque absolu, et de le réaffirmer comme tel à la cour et aux parlements, parfois tentés de s'ériger en contre-pouvoirs. Il ne semble pas non plus que Louis XV se soit véritablement inquiété de l'image qu'il pouvait renvoyer et qu'il ait voulu rendre lisible ses références, ses modèles et ses sources d'inspiration. Au contraire, il a plutôt étendu jusqu'à ce domaine la tradition du secret propre à la monarchie française. Il est néanmoins un monarque proche de Louis XV qui ne faisait pas mystère de son imprégnation par la pensée fénélonienne : le roi Stanislas qui, contrairement à son gendre, tendait à penser qu'elle n'était d'aucune d'utilité si elle n'était pas mise en scène. Il est vrai que l'expérience du pouvoir de chacun était bien différente.

- 3 Dans le cas de Stanislas, la conquête de la couronne élective de Pologne requérait du candidat qu'il sache entretenir une clientèle et pas uniquement par la fortune. Il s'agissait de séduire et de convaincre, une dimension inconnue pour Louis XV. Pour comprendre comment Stanislas concevait cette séduction, il suffit d'étudier sa manière d'agir en Lorraine. Arrivé à Lunéville le 3 avril 1737, un duché qui lui est échu par hasard à la suite des négociations de paix de la guerre de Succession de Pologne, il est loin d'y être le bienvenu. Néanmoins, il parvient relativement vite à apaiser les

premières réactions hostiles des Lorrains et sa popularité devient même légendaire. Des personnalités aussi diverses que le marquis d'Argenson, l'avocat Barbier ou encore Montesquieu et Voltaire le révèrent. À vrai dire, dans ce concert de louanges, seul Grimm se moque d'une célébration trop grandiloquente à son goût¹¹, mais il ne ménage pas ses compliments à Stanislas pour autant :

Les meilleurs ouvrages de Stanislas ne sont pas imprimés : on les voit en parcourant la Lorraine. C'est là qu'on voit avec étonnement tout le bien que ce prince a su faire avec si peu de moyens, n'ayant pour tout revenu que deux millions de livres de France, vivant cependant avec toute la décence royale et ayant toujours de l'argent de reste pour faire le bien¹².

- 4 Suite logique de cette popularité, une première hagiographie du roi de Pologne est publiée à Londres dès 1740¹³. Puis, en 1784, c'est l'abbé Proyart, grand apologiste de la famille royale, qui produit une *Histoire de Stanislas I^{er}*.
- 5 Pour construire sa réputation, Stanislas applique ostensiblement les principes édictés par Fénelon : il professe un idéal de simplicité, presque spartiate, auquel la vie d'errance qu'il a menée l'a un peu contraint, et il parvient ainsi à passer pour un ennemi du luxe alors qu'il multiplie les constructions extravagantes en Lorraine. Mais surtout, Stanislas s'est appuyé sur une série d'actions bienfaites qui aboutissent généralement à la création d'une fondation. Il en crée près d'une cinquantaine dont il fait publier la liste en 1762. Ces actions s'étendent du secours aux indigents à la création de greniers à blé pour prévenir les disettes. Il institue d'autre part une chambre de consultation des avocats gratuite. Dans le domaine de la tolérance, il accueille les réformés et les israélites se créant ainsi une réputation de philosophe qui lui permet, en 1763, de faire publier un recueil de ses écrits sous le titre des *Ceuvres du philosophe bienfaisant*.
- 6 Par ailleurs, Stanislas n'hésita pas à faire bénéficier son gendre de sa popularité. De la sorte, il prépare en douceur le rattachement de la Lorraine à la France. Ainsi, la place royale qu'il crée à Nancy est clairement liée au personnage de Stanislas, et ce longtemps avant que sa statue ne vienne remplacer celle de Louis XV. En effet, la place royale inscrit le pouvoir du roi de France dans l'architecture, elle

affirme symboliquement ses conquêtes et ce, dans la continuité d'une politique de propagande mise en place par Louis XIV. Comme l'a expliqué Michel Martin¹⁴, ces places étaient le plus souvent construites dans les provinces où des menaces pesaient sur le pouvoir royal : parce qu'elles étaient de conquête récente ou bien parce qu'elles étaient éloignées de la capitale, ou encore parce qu'elles étaient particulièrement rétives à l'absolutisme. Loin d'exprimer le vœu enthousiaste de la population locale, elles trouvaient la plupart du temps leur origine dans la proposition du gouverneur de la province ou de l'intendant, des personnalités au service du pouvoir royal. La municipalité n'avait alors guère d'autre choix que de suivre cette suggestion tout en essayant de limiter le coût des travaux.

- 7 À Nancy, la démarche paraissait d'autant plus périlleuse que les Lorrains entretenaient des relations difficiles avec Antoine Chaumont de la Galaizière, le chancelier chargé d'administrer le duché au nom de Louis XV pendant le règne de Stanislas. Par conséquent, ce n'est pas à lui que revient l'initiative de lancer le projet de place royale, mais à Stanislas. Celui-ci ne s'est pas contenté d'initier le projet, il en a également été le mécène, allant jusqu'à y consacrer une part non négligeable de ses revenus personnels¹⁵. À ce titre, il l'a accompagné jusqu'au bout et a présidé les festivités de dédicace de la statue, le 26 novembre 1755.
- 8 Aussi, si c'est bien à Louis XV que l'on rend hommage à cette occasion, Stanislas y est nécessairement étroitement associé, ce que traduit bien le discours prononcé par Thibaut, le lieutenant général de police : « Qu'il est glorieux, Sire, à la capitale de vos états d'être l'organe des sentiments de la nation ! et qu'il sera doux à nos arrière-neveux, en jetant la vue sur Louis le Bien-Aimé, de se rappeler Stanislas le Bienfaisant ! » Le tout était suivi d'un compliment à Stanislas¹⁶.
- 9 En décidant de consacrer une place à Louis XV et non à lui-même, Stanislas met également en scène sa modestie, ce qui contribue d'autant à sa popularité. En atteste le discours de Thibaut quand il lui remet une médaille commémorative représentant Stanislas et la statue de Louis XV : « Sire, plus on se refuse à l'immortalité, plus on la mérite. Souffrez donc que la ville de Nancy fasse violence à Votre

Majesté, en la suppliant d'accepter cette médaille qui représente le plus beau jour de la Lorraine, et le plus digne d'être consigné dans ses fastes »¹⁷. Ce à quoi Stanislas répondit : « Messieurs, sur ce médaillon est mon effigie ; mais les vôtres sont gravées dans mon cœur ».

- 10 À vrai dire, cette modestie était d'autant plus manifeste que Stanislas avait renoncé à sa statue sur la place qui, en pendant de celle de Louis XV et de dimensions bien plus modestes, devait porter le nom de Saint-Stanislas¹⁸. En 1753, une fontaine devait remplacer la statue de Stanislas pour célébrer les victoires de Louis XV. En 1756, elle servit finalement à commémorer le renversement des alliances : la place prit alors le nom de place d'Alliance¹⁹.
- 11 Les cérémonies qui accompagnent la dédicace prennent également soin de mêler Louis XV et Stanislas. La pièce de Palissot, *Les Originaux*, est représentée à cette occasion. Elle est très explicite :

Un grand roi a fait élever la statue de Louis XV dans une place qui est à la fois le monument de son goût pour les arts, et de son amour pour les peuples. L'Antiquité n'offre point d'exemples d'un pareil trait. C'est la Vertu qui rend hommage à la Vertu ; c'est un roi qui consacre dans un roi, son contemporain, ce qui le rend lui-même si respectable et si cher au monde. Mes éloges peindraient mal ce que les traits éloquents de cette statue attesteront à la postérité.

- 12 Mais finalement, ce rapprochement de Louis XV et Stanislas profite surtout à un autre prince : le dauphin. Il est en effet celui que la nature a désigné pour synthétiser les vertus de son père et de son grand-père, le prologue poursuit donc :

On saura qu'il y eut ailleurs que dans la fable un siècle heureux, où deux souverains se disputaient, pour ainsi dire, le cœur des Nations ; qu'il y avait entre eux une espèce de rivalité, non pas seulement à qui ferait le bien, mais à qui perfectionnerait l'art de le faire, et de si grands exemples se reproduisaient aux yeux de l'Europe dans un jeune prince, l'unique héritier de leur gloire, et déjà les délices de la Patrie.

- 13 De manière plus surprenante, c'est également Marie Leszczyńska qui est célébrée. Elle est certes la pièce essentielle dans le

rapprochement de Louis XV et de Stanislas, mais, en tant que femme à la réputation de reine effacée, on ne s'attend pas nécessairement à la voir apparaître au milieu de cette trilogie masculine. Or, c'est bien avec elle que se clôt le panégyrique royal, et c'est justement la discrétion et la modestie que l'on porte à son crédit :

On saura que ces deux monarques étaient unis, et qu'une princesse auguste, appelée par le Ciel pour être le gage de cette union sacrée, donnait alors à sa Cour le rare spectacle de la grandeur modeste, et le modèle de ces vertus, d'autant plus révérees qu'en modérant leur propre éclat elles semblent vouloir se dérober à l'admiration²⁰.

- 14 Cette présence de Marie Leszczyńska se comprend mieux si on la met en relation avec sa popularité grandissante. Alors même que celle du roi décline, Marie Leszczyńska devient et demeure la « bonne reine » en se faisant la représentante de la plupart des qualités reconnues à Stanislas, comme la modestie. De la même manière que lui, elle transforme la simplicité subie de ses origines en vertu et s'efforce de multiplier les actions charitables. Elle devient donc un archétype féminin de la pensée fénelonienne.
- 15 Secondant sa fille, Stanislas travaille lui-même avec ardeur à la popularité de son gendre. Probablement inquiet, en 1757, au lendemain de l'attentat de Damiens, il n'hésite pas à faire publier, à Nancy, une *Épître à la Nation* par l'abbé Porquet. Elle appelle les Français à l'unité nationale pour oublier les querelles, et, mieux, combattre l'Angleterre²¹. Pour autant, il n'est pas certain que les soins de Stanislas aient toujours bien porté leurs fruits. Son zèle mis au service de la popularité de Louis XV pouvait aussi, par contraste, le faire paraître comme une figure d'opposition. Ainsi, en 1761, l'abbé Coyer publie une *Histoire de Jean Sobieski* qui comporte plusieurs allusions aux œuvres de Stanislas. Or, la publication est interdite par Louis XV, parce qu'elle est susceptible de mettre la diplomatie française en difficulté, mais aussi parce qu'elle est accusée de républicanisme²². Pour autant, l'exemple de Stanislas s'impose peu à peu à la famille royale par l'intermédiaire de la reine et du dauphin.

Une iconographie de Marie Leszczyńska inspirée par Stanislas

- 16 Aujourd'hui, Marie Leszczyńska est un personnage qui suscite peu d'enthousiasme et qui est même parfois ignoré. Dans la thèse qu'elle lui consacre, Jennifer Grant Germann rapporte une anecdote significative. Quand elle commençait ses recherches aux Archives nationales, un archiviste est allé jusqu'à lui répondre sur un ton d'évidence que Marie Leszczyńska n'avait jamais été reine de France²³. Il est vrai que, au XVIII^e siècle déjà, son statut de fille d'un roi détrôné la fit passer un temps pour une reine de seconde zone, ce dont témoigne la désinvolture avec laquelle la traite le duc d'Antin, directeur général des Bâtiments. En 1727, il règle à Lancret un tableau représentant un incident arrivé pendant le voyage qui a précédé son mariage. C'est lui-même qui avait dicté au peintre ce que le tableau devait représenter :

Dans le voyage de la reine, il est arrivé plusieurs accidents, mais surtout de Provins à Montereau où le second carrosse des dames s'embourba de façon qu'on ne put le retirer. Six dames du palais furent obligées de se mettre dans un fourgon avec beaucoup de paille, quoiqu'en grand habit et coiffées ; il faut représenter les six dames le plus grotesquement qu'on pourra et dans le goût qu'on porte les veaux au marché et l'équipage le plus dépenaillé que faire se pourra.

Il faut une autre dame sur un cheval de charrette, harnaché comme ils le sont ordinairement, bien maigre et bien harassé, et une autre en travers sur un autre cheval de charrette, comme un sac, et que, le panier relève de façon qu'on voie jusqu'à la jarretière, le tout accompagné de quelques cavaliers culbutés dans les crottes et de galopins qui éclairent avec des brandons de paille.

Il faut aussi que le carrosse resté paraisse embourbé dans l'éloignement, enfin tout ce que le peintre pourra mettre de plus grotesque et de plus dépenaillé²⁴.

- 17 Par conséquent, la reine ne pouvait faire oublier qu'elle était la fille de Stanislas Leszczyński et elle ne chercha pas à lutter sur ce point.

Toutefois, au lieu de porter son ascendance comme une croix, elle travailla à s'en faire un titre de gloire, d'autant qu'elle put, au fil du temps, compter sur la popularité de Stanislas. L'année 1748 marque en cela une véritable offensive. Au salon de peinture et de sculpture, un tableau de Nattier la représente en robe à la française de velours rouge et fourrure, la poitrine couverte de dentelle, un bonnet sur la tête, une tenue de ville qui tend à la transformer en simple particulière. C'est d'autant plus manifeste que les fleurs de lys sont quasiment absentes, seules quelques-unes d'entre elles figurent sur le dossier de la chaise sur laquelle elle est assise. Cette représentation résulte d'un choix de la reine. La fille de Nattier explique que son père « ne put sortir de la simplicité dans l'exécution de ce tableau, parce qu'il avait reçu l'ordre exprès de la reine de ne la peindre qu'en habit de ville »²⁵, et il rompt avec les représentations habituelles des portraits officiels qui la montraient précédemment en robe de cour et manteau fleurdelisé. En acceptant de le présenter au salon, la reine donne un caractère officiel à ce portrait, il ne peut plus s'agir d'un portrait destiné à ses seuls intimes. Elle confirme d'autre part sa volonté d'être représentée en simple particulière par un pastel de Maurice-Quentin de La Tour exposé au même salon. De même, elle y pose en tenue de ville, aucune fleur de lys n'est visible et elle refuse par la suite de poser pour de nouveaux portraits, prétendant qu'il était « inutile qu'on refit ce qui avait été si bien réussi »²⁶.

- 18 De ce fait, le salon de 1748 impose l'image d'une reine de France en simple particulière, l'image que doit diffuser l'estampe. De la sorte, Marie Leszczyńska met son iconographie en conformité avec la réputation de « bonne reine » qu'elle s'est acquise en s'inspirant de son père. De même que lui, elle se veut savante, et Nattier la représente un livre sur les genoux, modeste, comme la présente Palissot dans son compliment, et pieuse, ce qui lui a valu la reconnaissance du pape qui lui décerne une rose d'or en 1736. Le portrait de Nattier a incontestablement marqué les esprits au XVIII^e siècle et il est devenu, au fil du temps, une sorte d'archétype de la représentation de la bonne reine. Pour s'en persuader, il suffit de constater la manière dont les portraits de Marie-Antoinette en reprennent les principales caractéristiques suite à l'Affaire du collier. En 1785, Vigée-Lebrun réalise un portrait pour les Affaires étrangères qui la représente assise, en caraco de velours rouge et fourrure, la

poitrine couverte d'un fichu de dentelle, portant un bonnet et un livre à la main. Elle décline ce modèle par la suite en reprenant la robe en velours rouge et fourrure pour le portrait avec ses enfants en 1787. Enfin, en 1788, elle reprend la pose de Marie Leszczyńska et la robe de velours à fourrure en se contentant de passer du velours rouge au velours bleu.

- 19 En retraçant ce contexte, on comprend que le compliment de Palissot n'ait pu oublier la reine en 1755, mais il est également probable que la monarchie ait cherché à tirer parti de sa popularité en d'autres occasions.
- 20 En effet, Marie Leszczyńska est également associée au principal projet architectural du règne : la reconstruction de l'église Sainte-Geneviève, dont plusieurs publications se font l'écho en 1755. C'est d'abord un article de Soufflot dans le numéro du *Mercure de France* du mois de juillet et, au même moment, un poème de Jean-Baptiste Bernard, intitulé *La reconstruction de l'église de Sainte-Geneviève*. Elles ne font que marquer le début de nombreuses autres publications sur le sujet qui alimentent, dans les années qui suivent, un très vif débat architectural²⁷.
- 21 Symboliquement la reconstruction de Sainte-Geneviève renvoie à l'image du Bien-Aimé. C'est en effet suite à sa guérison à Metz en 1744 que Louis XV aurait voulu réaliser ce projet. D'autre part, dans la mesure où Geneviève faisait l'objet d'un culte très populaire, elle visait aussi à permettre au roi de renouer avec les plus humbles, et, enfin, étant également associée à Clovis, elle rendait hommage aux vertus guerrières du roi qui, à l'instar de Clovis, était bien plus qu'un conquérant, il était aussi et surtout pieux²⁸. C'est notamment ce qu'exprime Jean-Baptiste Bernard dans son texte publié pour la première fois en 1755 :

O Temple ! deux héros éternisent ton lustre :
Vainqueur à Tolbiac, le généreux Clovis,
Érigeant de sa foi ce témoignage illustre,
Te date du berceau de l'Empire des Lys ;
Le vainqueur de Lawfeld, épris du même zèle,
Te donne une forme nouvelle :
Il commande, et tes murs renaissent embellis²⁹.

- 22 Or, la référence à Clovis ne peut que faire apparaître sa contrepartie féminine : Clotilde. Déjà, en 1744, Coypel avait peint pour la reine *La France rendant grâce au ciel pour la guérison de Louis XV* ; la France y avait l'allure d'une figure médiévale ressemblant à sainte Clotilde³⁰ et laissait donc entendre une analogie entre la reine et la sainte. Avec le projet de Sainte-Geneviève, l'analogie se fait plus claire. Dans son texte, Jean-Baptiste Bernard conclut en effet par ces mots :

Qu'à jamais vos concerts unissent
Clovis avec Louis, Clotilde et Leksinski³¹.

- 23 Il est d'ailleurs intéressant de noter que sainte Clotilde était également un surnom que l'on donnait à la reine, si l'on en croit une lettre de Condorcet à Voltaire lors de l'avènement de Louis XVI : « on espère que sainte Antoinette de Lorraine réparera l'énorme sottise de sainte Clotilde »³². Par conséquent, l'analogie entre Clotilde et Marie Leszczyńska paraissait être parfaitement répandue au XVIII^e siècle.
- 24 Il n'est donc probablement pas anodin que le roi soit allé poser la première pierre de l'église en 1764, quelques mois après la mort de Madame de Pompadour. À cette occasion, on a commandé à Bernard un nouveau texte. Destiné à faire suite au précédent, il s'intitule : *La Position de la première pierre de l'église de Sainte-Geneviève* et occulte cette fois Marie Leszczyńska. La reine n'a alors en effet plus aucun rôle à jouer puisque le décès de Madame de Pompadour a permis de lever tous les doutes qui pouvaient subsister sur la nature de leurs relations. Le roi est alors en mesure de défendre seul et par lui-même la religion, ce qui fait écrire à Bernard :

À ton aspect, grand Roi, la Foi reprend courage ;
Ton Trône est son espoir, son refuge, ton cœur³³.

- 25 En définitive, avec l'aide des peintres, Coypel puis Nattier, Marie Leszczyńska est parvenue à imposer une image d'elle-même tout en simplicité et en vertu, une image qui se faisait une gloire de son ascendance modeste. Aussi, pour tenter de retrouver le chemin de la popularité, Louis XV a dû, s'il voulait pouvoir se réclamer de Clovis, compter avec cette nouvelle sainte Clotilde. Mais en tant que reine, le principal rôle de Marie Leszczyńska était celui de mère, elle était donc celle qui pouvait transmettre les vertus de Stanislas au dauphin.

Le dauphin, admirateur de Stanislas

26 Comme l'a bien montré Bernard Hours³⁴, il est très difficile de conclure sur le dauphin. Était-il dévot ou philosophe ? Il a été revendiqué des deux côtés et il s'est bien gardé de trancher. Les frontières entre les deux camps étaient très probablement poreuses, elles dépendaient pour beaucoup de réseaux ou d'inimitiés personnelles. Aussi, en cela, il s'est beaucoup rapproché de Stanislas qui se revendiquait philosophe chrétien et pouvait, à l'occasion, comme dans l'affaire de l'*Histoire de Jean Sobieski*, passer pour un roi républicain. Au reste, le dauphin n'a pas dissimulé toute l'admiration qu'il vouait à son grand-père, auquel il écrivait régulièrement.

27 Voici, à titre d'exemple, ce qu'il répondit à Stanislas quand il prit connaissance des festivités consacrées à la place royale de Nancy :

[...] Un monument élevé à la gloire du roi dans la capitale même de Votre Majesté et par ses ordres me devient encore plus flatteur par les mains par lesquelles j'en reçois l'image. Vous êtes vous-même un monument animé et un exemple éternel, de tout ce que l'amour de la religion du bon ordre et de l'équité, et une occupation continuelle de rendre les peuples heureux, peut faire concevoir de grand, de juste et de respectable [...] ³⁵.

28 On pourrait y voir une simple politesse un peu grandiloquente, mais ce serait oublier que les mots du dauphin sont corroborés par ses actes. Il envisageait ainsi réellement l'installation de Stanislas à Versailles pour présider à l'éducation du duc de Bourgogne. « Vous avez élevé la reine, lui écrit-il, je me fais gloire d'être moi-même votre élève par tous les sages conseils que vous m'avez donnés et les grands exemples que vous avez mis sous mes yeux » ³⁶.

29 Parmi les conseils de Stanislas auxquels pense le dauphin, et qui auraient bénéficié à la reine aussi bien qu'à lui-même, peut-être faut-il compter celui-ci :

L'art le plus nécessaire aux princes, c'est celui de se faire aimer des peuples. [...] Mais le peuple ne connaît vos sentiments pour lui

qu'autant que vous les lui manifestez extérieurement. Qu'on ne se contente donc point de former vos enfants à l'affection sincère qu'ils doivent à la nation : qu'on leur apprenne encore à la lui témoigner dans les occasions, par le ton, le geste, le langage, et toutes sortes de manières affables³⁷.

- 30 Nous avons vu comment Marie Leszczyńska avait utilisé la peinture pour installer sa réputation de simplicité et avait ainsi contribué à sa popularité. Il est probable que mère et fils aient poursuivi ensemble le même idéal dans la continuité de Stanislas. Après le Salon de 1748, qui avait été si important pour la reine, celui de 1751 paraît plutôt être celui du dauphin. Il ne s'agit pas, cette fois, de faire montre de simplicité à travers un portrait, mais bien plutôt d'apparaître en prince modeste et bienfaisant, trop occupé par l'intérêt du royaume pour consentir à faire représenter sa seule personne. Le Salon présente en effet un tableau d'Oudry, intitulé *La France*, qui est une commande du dauphin. Il en a entièrement dicté la composition :

Une ferme, une grange à côté, une charrette attelée de deux chevaux pleine de foin, deux hommes qui le serrent dans ladite grange ; devant la ferme une femme qui file, une autre avec un enfant, un homme qui dort ; à l'autre côté dudit tableau, une mare, sur le bord de laquelle, il y a un chien qui tient un canard, des cannes avec leurs petits qui s'enfuient dans la mare et, à l'autre bord, des vaches, des chèvres et des moutons. Sur le second plan, un laboureur avec sa charrue, un autre qui sème derrière, un berger avec son troupeau, une rivière, un pont et un lointain considérable. C'est ainsi que Monseigneur le Dauphin l'a dicté au sieur Oudry, et en a fait faire l'esquisse devant lui³⁸.

- 31 *La France*, ce n'est plus le roi, ce sont ceux qui la nourrissent et la font prospérer par l'agriculture. Le prince s'efface devant ceux destinés à devenir ses humbles sujets. Le dauphin suit en cela parfaitement le premier conseil de Stanislas, mais il suit également une autre de ses idées. Dans une logique agrarienne héritée du *Télémaque*³⁹, Stanislas donnait en effet priorité à l'agriculture sur le commerce : « Tant que l'agriculture sera protégée et encouragée en France, ce royaume ne peut manquer d'être florissant »⁴⁰ écrivait-il.
- 32 Renchérissant sur l'idée de son fils, la reine peint elle-même une copie du tableau en 1753. Peut-être soucieuse d'associer le roi à cette

initiative qu'elle trouve heureuse, elle l'offre à Louis XV, richement encadrée, pour les étrennes de 1754.

- 33 Ces exemples permettent de comprendre ce que le dauphin attendait de l'apport de Stanislas à l'éducation de ses fils. Il s'y est d'ailleurs conformé le plus exactement possible. Il ne doit plus s'agir pour eux d'orchestrer une propagande somptueuse à la manière de Louis XIV, il ne s'agit pas non plus de cultiver une modestie excessive à la manière de Louis XV, la modestie, si elle ne conduit pas à la louange du prince, n'a aucune utilité. Tout l'art consiste à la mettre en scène sans que cela n'apparaisse jamais comme une mise en scène. Stanislas écrivait :

Il est si aisé pour des princes de donner une marque d'estime encourageante, de dire au public un mot gracieux. Ce mot vole de bouche en bouche, et se répète avec attendrissement jusqu'au fond des provinces. Des princes imbéciles ont parfois méprisé les peuples ; mais tous les grands princes ont senti qu'ils tenaient d'eux la puissance et les richesses⁴¹.

- 34 Ces mots trouvent un écho on ne peut plus explicite dans une anecdote relative au jeune duc de Bourgogne : trouvant sur son bureau un compliment qui lui était adressé, le jeune garçon s'en empare, le glisse dans sa poche, et s'en va en le semant négligemment en chemin. Quand on lui demande la raison de ce geste, il répond : « C'est que quelqu'un trouvera ce papier, le ramassera, lira ce qu'il contient et cela courra dans le peuple »⁴².
- 35 Tout est fait pour associer les enfants de France à cet idéal du roi bienfaisant, inspiré par Fénelon, porté par le dauphin et hérité de Stanislas. C'est d'autant plus vrai quand la vie du dauphin paraît être en danger, et c'est sans doute dans cette perspective qu'il faut relire l'anecdote du duc de Berry privé de la chasse de la Saint-Hubert en 1765. Le dauphin se savait déjà malade à cette date. Sous prétexte que le jeune garçon avait manqué à sa leçon, le dauphin avait décidé de le priver de la chasse de la Saint-Hubert, le rendez-vous cynégétique le plus important de la cour. Il resta inflexible malgré les protestations du roi et de ses sœurs⁴³. En agissant de la sorte, le dauphin contribuait à inscrire le fils qui allait lui succéder dans ses propres pas. Il apprenait au futur roi, et aux yeux du public, que le travail

devrait toujours passer devant les loisirs, quitte à assumer la part de critique envers Louis XV que l'anecdote pouvait revêtir.

- 36 Jean de Viguerie souligne que deux textes ont eu une importance particulière dans l'éducation de Louis XVI⁴⁴ : le *Télémaque*, dont il a tiré les *Maximes morales et politiques sur la science des rois et le bonheur des peuples*, et les *Œuvres du philosophe bienfaisant* de Stanislas. Il ne tire cependant pas toutes les implications possibles de ce constat. Dans la mesure où la pensée fénelonienne circule depuis la Régence, elle est déjà un lieu commun un peu éculé lorsque Louis XVI est enfant. Elle avait valeur de nouveauté pour Louis XV mais pas pour son petit-fils, de sorte que l'usage de Fénelon pour l'éducation du duc de Berry n'a rien de véritablement remarquable. Louis XV a déjà mené une politique inspirée par Fénelon tout au long de son règne. En revanche, le règne de Louis XVI est plus directement inspiré par un auteur que Louis XV n'avait pas pu lire : Stanislas. Le duc de Berry est moins incité à appliquer les principes de Fénelon qu'à faire savoir qu'ils sont sa source d'inspiration, quand bien même il aurait mené une politique ouvertement anti-fénelonienne. Cela devient très clair dès 1766, alors qu'il est devenu le nouveau dauphin : on l'encourage alors à offrir à Louis XV un exemplaire de ses *Maximes morales et politiques tirées du Télémaque*, imprimé par ses soins. L'anecdote rapporte que Louis XV s'en serait irrité⁴⁵. Il est en effet possible que l'instrumentalisation de plus en plus systématique de son petit-fils pour en faire un reproche vivant ait fini par l'agacer. Dans le même temps, on ne cesse ainsi d'insister sur ce qui relie le nouveau dauphin à Stanislas, et l'oraison funèbre du roi polonais, prononcée la même année, porte la mention « prononcée en présence de Mgr le Dauphin », ce qui participe à lui faire assumer publiquement l'héritage Leszczyński. Devenu roi, Louis XVI sut se souvenir de ces leçons et les mettre immédiatement à exécution. Dès lors, il est possible de donner quelque crédit à cette anecdote qui fait pourtant son apparition sous la Restauration. L'année de son avènement, Louis XVI aurait fait imprimer les *Directions pour la conscience d'un roi* de Fénelon en disant à l'abbé Soldini, son confesseur : « Comme je suis résolu de remplir tous mes devoirs, je n'ai pas d'intérêt à en faire un mystère au public, il serait fâcheux pour mes successeurs qu'un aussi bon livre vînt à se perdre »⁴⁶. Le

programme, du moins, était peut-être annoncé à défaut d'être appliqué.

Conclusion

- 37 En délaissant l'ascendance louis-quatorzienne pour remonter une piste moins exploitée de la filiation royale, il nous semble pouvoir disposer d'outils plus pertinents pour comprendre ce qui se joue pour l'image du roi à la veille de la Révolution. Ce qui est généralement considéré péjorativement comme une désacralisation de la monarchie, une abdication de l'absolutisme, semble plutôt traduire une volonté d'occuper le terrain de l'opinion publique pour une monarchie qui ne veut pas camper sur une position archaïque et qui prend résolument conscience que la société évolue. Stanislas et le dauphin, ont eu tout le loisir d'observer cette société, de réfléchir, délivrés qu'ils étaient de l'obligation de régner au jour le jour. Ils ont pu établir la stratégie qui a bercé le futur Louis XVI et qu'il a naturellement appliquée en montant sur le trône, se construisant sans relâche une réputation de roi bienfaisant. De même que sa grand-mère, il prit soin de diffuser sa bienfaisance par la peinture, mais il eut également un large recours à la presse. Il a certes plus volontiers revendiqué une référence à Henri IV qu'à Stanislas, mais pour un résultat identique. En cela, il ne faisait que transposer à un Bourbon ce que la famille royale française avait progressivement appris des Leszczyński, ce qui paraissait sans doute plus convenable à un temps marqué par le patriotisme. Si la Révolution nous invite évidemment à questionner l'efficacité de cette stratégie, il n'en reste pas moins que la légende dorée de Louis XVI exerce toujours une certaine aura aujourd'hui, ce qui est particulièrement visible dans nombre de fictions audiovisuelles qui le mettent en scène.

NOTES

- 1 Dale K. VAN KLEY, *The Damiens Affair and the Unraveling of the Ancien Regime 1750-1770*, Princeton, Princeton University Press, 1984.
- 2 Jeffrey MERRICK, *The Desacralisation of the French Monarchy in the Eighteenth Century*, Eunice, Louisiana State University Press, 1990.

- 3 Robert DARNTON, *The Forbidden Bestsellers of Pre-revolutionary France*, Londres, Norton and co, 1996.
- 4 Arlette FARGE, *Dire et mal dire, l'opinion publique au XVIII^e siècle*, Paris, Le Seuil, 1982.
- 5 Roger CHARTIER, *Les Origines culturelles de la Révolution française*, Paris, Le Seuil, 1990.
- 6 William DOYLE, « Une désacralisation à désacraliser ? À propos d'une interprétation récente de la monarchie française au XVIII^e siècle », dans Anne-Marie COCULA, Josette PONTET (dir.), *Itinéraires spirituels, enjeux matériels en Europe. Tome 2 : Au contact des Lumières. Mélanges offerts à Philippe Loupès*, Bordeaux, Presses Universitaires de Bordeaux, 2005, p. 383-390.
- 7 Thomas KAISER, « Louis le Bien-Aimé and the Rhetoric of the Royal Body », dans Sara E. MELZER, Kathryn NORBERG (éd.), *From the Royal to the Republican Body: Incorporating the Political in Seventeenth- and Eighteenth-Century France*, Berkeley, University of California Press, 1998, p. 138-139.
- 8 Déclaration royale du 7 décembre 1715.
- 9 Albert CHEREL, *Fénelon au XVIII^e siècle en France*, Genève, Slatkine, 1970, p. 221.
- 10 Ibid., p. 300-301.
- 11 Il se moque particulièrement de l'abbé Joseph de la Porte qui a placé Stanislas aux côtés de Marc-Aurèle, Julien et Frédéric dans son *Esprit des monarques philosophes*, Amsterdam, 1764. Voir Friedrich Melchior de GRIMM, *Correspondance littéraire, philosophique et critique...*, [mai 1764], t. v, Paris, Garnier, 1878, p. 507.
- 12 Ibid., p. 400.
- 13 Jean-Guillaume de CHEVRIERES, *Histoire de Stanislas I^{er}, roi de Pologne, grand-duc de Lituanie, duc de Lorraine et de Bar*, Francfort, aux depens de la Compagnie, 1740.
- 14 Michel MARTIN, *Les Monuments équestres de Louis XIV*, Paris, Picard, 1986, p. 68.
- 15 Pierre SIMONIN, Roland CLÉMENT, *L'Ensemble architectural de Stanislas*, Nancy, Librairie des Arts, 1966, p. 8.
- 16 Pierre PATTE, *Monuments érigés en France à la gloire de Louis XV*, Paris, chez l'auteur, 1765, p. 163-164.

- 17 Ibid., p. 171.
- 18 Christian PFISTER, « La place d'Alliance de Nancy », Bulletin mensuel de la Société d'archéologie lorraine et du musée historique lorrain, 1905, t. v, vol. 54, p. 220-221.
- 19 P. SIMONIN, R. CLÉMENT, L'Ensemble architectural de Stanislas, op. cit., p. 35.
- 20 Reproduit dans Anne MURATORI-PHILIP, Stanislas Leszczynski, aventurier, philosophe et mécène des Lumières, Paris, Robert Laffont, 2005, p. 229.
- 21 Abbé PORQUET, « Épître à la Nation », L'Année littéraire, 1757, t. I, p. 191.
- 22 Barbara de NEGRONI, Lectures interdites, le travail des censeurs au XVIII^e siècle, 1723-1774, Paris, Albin Michel, 1996, p. 70-71.
- 23 Jennifer G. GERMANN, Figuring Marie Leszczynska, (1703-1768) : Representing Queenship in Eighteenth-Century France, thèse soutenue en 2002 à l'Université de Chapel Hill en Caroline du Nord, p. v.
- 24 Voir la notice de Ferdinand ENGERAND consacrée à Lancret dans La Chronique des arts et de la curiosité, supplément à la Gazette des Beaux-Arts, 27 avril 1895, p. 164.
- 25 Cité par Pierre de NOLHAC, Louis XV et Marie Leczinska, Paris, Calmann-Levy, 1902, p. 253-254.
- 26 Ibid., p. 252.
- 27 Richard WITTMAN, Architecture, Print Culture, and the Public Sphere in Eighteenth-Century France, New York, Routledge, 2007, p. 142.
- 28 Ibid., p. 146.
- 29 Jean-Baptiste BERNARD, La Reconstruction de l'église Sainte-Geneviève, ode présentée au roi, Paris, veuve Thiboust, 1764, p. 5.
- 30 Daniel RABREAU, « Les arts régénérés en leur capitale ou la monarchie absolue face au public », dans D. RABREAU (dir.), Paris, capitale des arts sous Louis XV : peinture, sculpture, architecture, fêtes, iconographie, Bordeaux, W. Blake et Art & arts, [collection des Annales du Centre Ledoux], 1997, p. 30.
- 31 J.-B. BERNARD, La Reconstruction de l'église Sainte-Geneviève, op. cit., p. 9.
- 32 Arthur CONDORCET, François ARAGO (éd.), Œuvres de Condorcet, t. I, Paris, Firmin-Didot, 1847-1849, p. 38.
- 33 Ibid., p. 16.

- 34 Bernard HOURS, *La Vertu et le Secret, le dauphin, fils de Louis XV*, Paris, Honoré Champion, 2006.
- 35 Lettre du dauphin à Stanislas, janvier 1753, citée dans Jacques LEVRON, *Stanislas Leszczyński*, Paris, Perrin, 1984, p. 389.
- 36 Abbé Liévin-Bonaventure PROYART, *Histoire de Stanislas I^{er}, roi de Pologne, duc de Lorraine et de Bar*, t. I, Lyon, P. Bruyset-Ponthus, 1784, p. 275- 276.
- 37 Ibid., t. II, p. 100-138.
- 38 Ferdinand ENGERAND, *Inventaire des tableaux commandés et achetés par la Direction des Bâtiments du roi*, Paris, E. Leroux, 1901, p. 357.
- 39 À ce propos, voir Lionel ROTHKRUG, *Opposition to Louis XIV. The Political and Social Origins of the French Enlightenment*, Princeton, Princeton University Press, 1965.
- 40 Cité par l'abbé PROYART, *Histoire de Stanislas I^{er}*, op. cit., t. II, p. 203.
- 41 « Conseils sur l'éducation », cité par PROYART, *ibid.*, p. 100-138.
- 42 Abel DECHENE, *Un enfant royal, Louis-Xavier, duc de Bourgogne*, Paris, P. Lethielleux, 1933, p. 64.
- 43 BnF, mss, Ff 13784, p. 36 sq., citée par Pierrette GIRAULT de COURSAC, *L'Éducation d'un Roi, Louis XVI*, Paris, F.-X. de Guibert, 1995, p. 80-81.
- 44 Jean de VIGUERIE, *Louis XVI, le roi bienfaisant*, Monaco, Éditions du Rocher, 2003, p. 33-37.
- 45 Charles NODIER, *Mélanges tirés d'une petite bibliothèque ou variétés littéraires et philosophiques*, Paris, Crapelet, 1829, p. 98-99.
- 46 Jean-Baptiste BILLECOCQ, *De la religion chrétienne, relativement à l'État, aux familles et aux individus*, [3^e éd.], Paris, C. Gosselin, 1824, p. 51.

AUTHOR

Aurore Chery

Aurore CHERY est doctorante en histoire à l'Université Jean Moulin Lyon 3, LARHRA. Sa thèse, « L'image du roi de France dans la seconde moitié du XVIII^e siècle », est dirigée par M. le Professeur Bernard Hours. Ses recherches portent sur l'image du roi de France au XVIII^e siècle et sur ce qui l'en reste aujourd'hui. À ce titre, elle étudie aussi les diverses formes de fictions qui mettent Louis XV et Louis XVI en scène. Par ailleurs, elle s'intéresse également à l'histoire de

l'immigration, plus particulièrement en lien avec sa présentation dans les musées, et à l'histoire de l'identité.

Sous les traits du saint prince

Représentations hagiographiques et discours du pouvoir dans les États de Savoie au XVII^e siècle

Michel Merle

OUTLINE

Sainteté princière et enjeux dynastiques
Une reconnaissance de la sainteté par les images
Pouvoir de la sainteté, sainteté du pouvoir
Conclusion

TEXT

- 1 « Amé, duc de Savoye, la perle de pureté et vray miroir de sainteté [...] »¹, c'est en ces termes que vers 1640 le missionnaire capucin Charles de Genève évoque un prince dont la figure était demeurée jusque là presque insignifiante dans l'histoire du duché. Une évocation qui est plutôt une invocation en cette période de reconquête catholique, renvoyant directement à l'idée de portrait spirituel du bienheureux dynaste². On se propose donc d'aborder dans les pages suivantes la reconstruction de la mémoire hagiographique du bienheureux Amédée IX de Savoie (1435-1472), archétype du jeune seigneur doux et affable, à des fins de propagande dynastique³. La promotion de son culte par le biais d'icônes votives et sa béatification équipollente, c'est-à-dire rétroactive, le 3 mars 1677, sous le pontificat d'Innocent XI, ont donné lieu à une importante production documentaire aujourd'hui conservée aux Archives d'État de Turin et aux Archives Secrètes Vaticanes⁴. Pour des raisons de brièveté, nous laissons de côté la figure de la sainte princesse, veuve pieuse, parfois régente, et le plus souvent fondatrice de monastère, pour nous concentrer uniquement sur son pendant masculin⁵. Dès la première lecture des pièces du procès, le lecteur se voit confronté à un manque de documents contemporains au bienheureux duc. Ce défaut de sources originales lève le voile sur ce que l'hagiographie s'était pendant longtemps contentée de dissimuler, à savoir la grande fragilité des

assises du pouvoir politique détenu par la maison de Savoie. La teneur du récit était celle d'une « biographique sainte » et n'avait jamais été soumise à la critique érudite jusqu'à la parution en 1660 de l'*Histoire généalogique de la royale maison de Savoie* par Samuel Guichenon⁶. Peu nombreuses, les informations sur le règne d'Amédée IX se résument aux événements survenus lors de son couronnement, à son infirmité (il était atteint d'épilepsie) et à la régence de son épouse, l'énergique Yolande de France, fille de Louis XI⁷. Cette absence de documentation passe sous silence les difficultés auxquelles durent faire face les États de Savoie, telles que les invasions bourguignonnes et bernoises ou l'ingérence du roi de France dans les affaires du duché. Le discours hagiographique vient donc combler cette zone d'ombre de l'histoire savoyarde en la transformant en un nouvel âge d'or. Dès les années 1550, lors de la période de reprise en main du duché par le duc Emmanuel-Philibert, plusieurs commandes sont passées auprès des historiographes de la cour. Ces premières *vitae* du bienheureux empruntent le ton de l'anecdote, brossant le tableau d'une sainteté pleine de pittoresque et haute en couleur⁸, bâtie autour du lieu hagiographique du prince charitable « Père des pauvres ». Le duc Charles-Emmanuel I^{er} n'hésite pas à s'honorer de cette épithète qu'il reprend à son profit en soulignant par là même son rôle de protecteur naturel des sujets de ses États, et cela à plus forte raison en temps de guerres et de pestes⁹. Finalement, c'est aux alentours des années 1610 que Charles-Emmanuel I^{er} se décide à abandonner son emblème antiquisant, un centaure¹⁰, ainsi que sa devise « *opportune* », symbolisant un esprit de virtuosité politique, pour adopter l'image du saint prince, protecteur dynastique¹¹. Le modèle du saint prince médiéval vient compléter le paradigme représentatif de l'Hercule chrétien plutôt que le remplacer.

Sainteté princière et enjeux dynastiques

- 2 Les récents travaux consacrés à ce sujet montrent que la sainteté couronnée a bénéficié d'une très forte promotion entre le XIII^e et le XV^e siècles, principalement grâce aux efforts des ordres mendiants et, plus particulièrement, de leurs Tiers-ordres¹². Il est certain que la

présence des tertiaires de mouvances dominicaine et franciscaine au sein de la cour de Savoie et parmi les membres et les confesseurs de la dynastie, modifie le climat spirituel ambiant par le jeu des influences réciproques entre le prince et ses familiers. D'une manière générale, le contexte religieux des États de Savoie au cours du premier ^{xvii}^e siècle est intimement lié à sa situation géographique. À la fois bastion avancé de la catholicité face à la Genève réformée et entité politique soumise à « l'influence » romaine qui, sans être prépondérante, demeure très présente, le duché connaît alors une certaine effervescence religieuse autour de personnalités de premier ordre telles que l'Oratorien et évêque de Saluces, Juvénal Ancina (1545-1604), et l'évêque de Genève-Annecy, François de Sales (1567-1622). L'implantation de nouvelles congrégations monastiques et religieuses, ainsi que le renouveau de celles déjà existantes, à l'origine d'une intense activité d'apostolat, constituent un excellent indice de cette « régénération tridentine ». Ce sont surtout les Jésuites, les Barnabites, les Capucins, les Oratoriens et, dans une moindre mesure, les Théatins qui sont les artisans de la reconquête spirituelle et du maintien de la vivacité de la foi dans les États de Savoie¹³. Parallèlement aux missions intérieures menées dans les régions du Genevois et du Chablais mais également dans les vallées vaudoises (Val Chisone, Val Pellice, Valle Germanasca), on assiste au développement d'une spiritualité tournée vers les dévotions mariales et celle de l'Incarnation qui conduisent à l'érection de nouveaux lieux de cultes tels que les sanctuaires de la Vierge d'Oropa et des « Sacri Monti » de Belmonte, Crea et Varallo¹⁴. Ce changement vient appuyer un autre phénomène, celui de la renommée grandissante qu'acquièrent à la veille de la Réforme les prédicateurs et prophétesses intégrant l'entourage du prince. Ces derniers sont le plus souvent porteurs d'un message eschatologique à valeur politique, et cela de manière particulièrement manifeste outre-Alpes¹⁵. Ainsi, à l'aube du ^{xvi}^e siècle, les élites patriciennes des cités situées au nord-ouest de la péninsule italienne ont intégré la conception d'une sainteté militante publique patronnant la communauté morale. Cette thématique de la sainteté civique, qui leur est déjà familière, est reprise et amplifiée, à la suite du concile de Trente, tout au long de la première décennie du ^{xvii}^e siècle, et principalement par les Jésuites.

- 3 Mais comment expliquer que le choix se soit porté sur le bienheureux Amédée IX, prince qui brille par son absence dans les affaires du duché, médiocre chef politique, physiquement diminué, faisant bien triste figure comparé à son voisin, le pugnace saint Louis ? Ce choix est d'autant plus surprenant que la dynastie humbertienne avait accumulé au fil des siècles un important patrimoine de sainteté que le duc Charles-Emmanuel I^{er} avait lui-même largement contribué à accroître. Ainsi avait été orchestré en 1591 le retour triomphal d'une partie des reliques de saint Maurice, protecteur des États de Savoie, depuis le monastère d'Agaune en Suisse. Les reliques d'autres saints de la légion thébaine avaient été exhumées ou avaient fait l'objet de nouvelles translations solennelles en vue de réactiver leur culte en le plaçant sous la protection de la dynastie¹⁶. Ce sont les ambitions politiques du duc – que nourrit un fort appétit de gloire – qui expliquent un tel acharnement dans sa quête pour l'obtention d'une couronne royale¹⁷. Pour pouvoir y prétendre, l'accroissement de ses États s'avérait primordial. Le décès du duc François IV de Mantoue survenu le 22 septembre 1612, offrit l'occasion à Charles-Emmanuel I^{er} de faire valoir ses droits à la succession sur le Montferrat au nom de sa fille et épouse du défunt gendre, la duchesse Marguerite (1585-1655). Dans un souci constant de servir son ambitieuse entreprise de prestige dynastique et avec la volonté permanente d'intégrer la société des princes souverains, le monarque s'appuie sur une politique de promotion sacrale qui fait du Saint Suaire le centre d'un important dispositif de propagande auquel est associé le bienheureux Amédée IX¹⁸. Le duc lui-même tient sa venue au monde pour miraculeuse, sans manquer de l'attribuer avantageusement à l'intercession du bienheureux¹⁹. La gloire passée soutenant les prétentions à venir, la maison de Savoie s'illustre en instaurant une galerie de héros et de saints que véhiculent une littérature encomiastique et des gravures dont les commandes passées sont à la mesure de la concurrence entretenue avec la monarchie médicéenne. Dans ce panthéon héroïque, se distinguent tout particulièrement le légendaire Bérold, prince saxon tenu pour fondateur de la dynastie et archétype du pieux guerrier, et Amédée VIII qui, après avoir obtenu la couronne ducal en 1412, ceint la tiare papale sous le nom de Félix V (1439-1449), puis meurt en 1451 en grande réputation de sainteté²⁰. La superposition de ces figures du prince issues d'un seul et même lignage suggère une transmission

héréditaire des vertus et inscrit le monarque dans une logique de perfectionnement progressif qui prend tout son sens dans une perspective rédemptrice tenue pour prochaine. Cette culture dynastique de la *beata stirps* vient donc renforcer la légitimité politique de la maison de Savoie, qui demeure tout au long de l'Ancien Régime confrontée au double problème de l'acquisition d'une sacralité institutionnelle et de l'établissement d'une historiographie marquant l'identité de ses États²¹. Un tel constat souligne indiscutablement l'intérêt, pour la dynastie, d'une stratégie visant simultanément à élargir et à généraliser la reconnaissance d'une mythologie hagiographique qui proclame son « élection sacrée »²².

Une reconnaissance de la sainteté par les images

- 4 Les enjeux qui sous-tendent la reconnaissance de sainteté d'Amédée IX poussent le duc Charles-Emmanuel I^{er} à tenter l'ouverture d'un procès de béatification. Une première demande semble avoir été formulée aux alentours des années 1610-1615, comme en témoignent diverses correspondances échangées avec Rome et la publication d'une hagiographie officielle destinée à être présentée au pape Paul V²³. La cause est ardemment soutenue dans la Ville Éternelle par le cardinal et prince Maurice de Savoie (1593-1657), à qui revient la charge de promoteur officiel, et par sa sœur l'Infante Catherine-Françoise (1595-1640), membre du Tiers-ordre de saint François. Sans avoir été un échec total, cette tentative n'aboutit pas²⁴. Elle est vraisemblablement suspendue faute de moyens financiers après l'ouverture des hostilités entre les duchés de Savoie et de Mantoue en 1628, suivie de l'occupation du Montferrat et de la guerre civile qui éclate durant les années 1639-1642. C'est seulement sous le règne du duc Charles-Emmanuel II (1648-1675), que le procès est rouvert. Deux enquêtes sont menées : la première sous la direction de l'évêque de Verceil, Mgr Gerolamo Della Rovere, du 10 au 20 mars 1661 ; la seconde, du 30 avril 1669 au 12 mars 1670, diligentée par l'archevêque de Turin, Mgr Michele Beggiamo. La relance tardive du procès, près de deux siècles après la mort du bienheureux, soulève un certain nombre de difficultés dont la principale est celle de l'établissement de la continuité du culte, qui ne

doit avoir connu aucune interruption depuis son commencement. Les témoignages ne peuvent certes pas être de première main mais sont rapportés le plus souvent *de auditu*, remontant à l'aïeul, voire au bisaïeul.

- 5 Les dépositions des témoins consignées dans les deux enquêtes diocésaines sont complétées par des avis rendus par une équipe de peintres, désignés comme experts par l'évêque, en charge d'identifier, de localiser et de dater toutes les représentations du bienheureux Amédée IX. Les différents procès-verbaux ne nous ont laissé que très peu de renseignements au sujet de ces individus, à l'exception de leur nom et de leur condition. Ceux de l'enquête vercelloise se dénomment Federico Guazzio et Giovanni Battista Lanino. Nous savons que le second est le représentant d'une lignée de peintres locaux installés depuis plusieurs générations, puisqu'il affirme reconnaître un portrait du bienheureux réalisé par un membre de sa famille, Girolamo Lanino, qui officiait dans la cité vers 1600. Le nom du premier figure parmi la liste des notables qui ont témoigné lors de l'enquête ; il affirmait être âgé de 46 ans au moment de sa déposition. Un autre peintre, Paul Didaco, dit « le Londonien », âgé de 52 ans et d'origine bruxelloise, est également cité comme témoin en sa qualité d'expert, mais nous n'avons retrouvé aucune trace de ses déclarations dans le procès-verbal. Les peintres en charge de l'enquête turinoise sont les Maîtres Luc Desmaret et Bartolomeo Caravoglio, accompagnés dans leur pérégrination par l'abbé Cavoletto, promoteur de la cause. L'enquête procède par étapes successives selon la « logique juridictionnelle des lieux », démarche d'authentification qui a également valeur de reconnaissance des prérogatives attachées à la possession d'une image du bienheureux par une église, un couvent, un chapitre canonial ou un simple particulier²⁵. C'est pourquoi les divers individus interrogés affirment reconnaître sans hésitation le saint prince en rapportant toutefois la présence de l'inscription d'ordinaire disposée en dessous de l'œuvre, « *Beatus Amadeus Dux Sabaudia tertius* ». Cette formule générique que l'on retrouve fréquemment abrégée par les initiales « B.A.D.S. » – dont aucun des témoins interrogés ne semble ignorer la signification –, est suivie de la date d'exécution, à la manière d'une estampille, garantie du dépôt mystique de l'œuvre. À Verceil, on recense une trentaine de représentations du bienheureux,

principalement réparties dans une dizaine d'églises et de chapelles, chez les particuliers et à l'intérieur de l'hôtel-Dieu. Les peintres apportent au témoignage des religieux et des autres élites citadines un commentaire technique sur la qualité de la peinture, en se prononçant sur le style afin d'en établir l'ancienneté. Leur expérience leur permet de mettre à jour certaines disparités entre les types de techniques employées « à sec » et « *a fresco* » et révèle la multiplication des peintures à l'huile dans les églises et couvents de la région. Toutefois, il est souhaitable de demeurer prudent quant à la précision avec laquelle nos deux maîtres peintres nous renseignent. Nous retiendrons qu'en rattachant les peintures à des traditions figuratives précises et en les resituant dans leur lieu de culte, les experts attestent d'une extension de la réputation de sainteté du prince. Derrière ces témoignages se dessine tout un tissu de réseaux familiaux et conventuels qui, invoquant la reconnaissance du culte, en revendique « le patronage »²⁶. Du point de vue de l'histoire politique du duché, ce matériel documentaire rend compte de l'adhésion des clientèles urbaines locales au pouvoir ducal et de leur participation au jeu politique de la dynastie. Nous citons à titre d'exemple la famille patricienne vercelloise des Ranzo. Elle revendique la possession d'une fresque réalisée sur l'une des parois de leur palais urbain représentant le bienheureux, en compagnie du bienheureux Candide Ranzo et coiffé d'une couronne royale. Au vu de l'ouvrage, les experts se prononcent en faveur d'une réalisation récente qui ne saurait être antérieure à 1630. Il est très probable que ce soit l'un des membres de cette maison, le chanoine Giovanni Francesco Ranzo, qui ait été à l'instigation de l'ouverture du procès dans le diocèse, dirigeant en sous-main la première enquête de béatification après avoir proposé ses services au cardinal Maurice de Savoie²⁷. Un cas similaire nous est donné pour l'évêché d'Annecy avec le témoignage déposé en date du 7 septembre 1609 par le Père Claude Dequoex, religieux bénédictin assurant la fonction de prieur claustral à l'abbaye de Talloires. Il rapporte que son oncle paternel, le Père Amédée Dequoex, déclarait de son vivant se rappeler avoir toujours vu une représentation du bienheureux disposée dans l'embrasure de l'un des vitraux du chœur et avoir entendu une messe chantée en son honneur²⁸.

- 6 L'enregistrement des dépositions successives permet de retracer une filiation des pratiques rituelles témoignant de la connaissance du bienheureux, identifié par son portrait. Évoquant la fresque du bienheureux Amédée IX exposée dans la chapelle conservant ses reliques, établie dans un prolongement du transept droit de la cathédrale de Vercell, un témoin déclare :

[...] concernant l'image du bienheureux Amédée duc de Savoie, elle est tenue pour telle, ainsi je sais qu'avant la peste, qui survint dans les années 1630, on tenait [allumée] en l'honneur de cette image de la Bienheureuse Vierge et du bienheureux Amédée une lampe, et il était rendu au bienheureux Amédée grande dévotion et vénération.

- 7 Et ainsi répond Andrea de'Magistratis :

J'ai environ cinquante ans et je me rappelle avoir toujours vu ladite image révérée comme étant celle du bienheureux Amédée duc de Savoie, et j'ai vu de nombreuses personnes s'agenouiller devant elle pour faire une prière du fait qu'elle était tenue par tout le peuple en grande vénération²⁹.

- 8 Le portrait miraculeux dont il est fait mention ici s'inscrit dans un rituel de vénération rendu à l'image du bienheureux prince, une pratique qui aurait vu le jour, peu de temps après sa mort, dans l'église du couvent des Dominicains de Turin. À l'intérieur du cloître était conservée la plus ancienne représentation d'Amédée IX, en tant que *beato*. Il s'agit d'une fresque attribuée à l'artiste bourguignon Antoine de Lonhy (1446-vers 1490) qui l'a très probablement exécutée aux alentours de 1477 (ill. 1)³⁰. Le duc y est représenté en pied, sous les traits plutôt réalistes d'un jeune homme imberbe aux cheveux mi-longs, la tête radiée et le regard orienté en direction du ciel. Il porte sur sa poitrine le collier de l'Ordre³¹, est vêtu d'un habit de cour en velours rouge et vert et tient à sa main gauche un bâton de commandement. Sur le conseil du Père Giovanni Battista Ferreri, religieux de ce couvent et confesseur du duc, est effectuée en 1620 la translation du pilier sur lequel est représenté le bienheureux, qui est ensuite déposé sur l'autel qui lui est consacré. Le bon état de conservation des coloris de la peinture est considéré comme un signe de la permanence d'une présence surnaturelle habitant l'image. La chapelle est richement dotée et reçoit des parements liturgiques

précieux, commandes des Infantes Catherine et Marie de Savoie³². Le cardinal Maurice fait présent d'une statuette d'argent représentant le bienheureux derrière laquelle pend une tenture richement brodée recouvrant la peinture. Ce voile est retiré à l'occasion de la fête annuelle du bienheureux qui se tient le 30 mars³³. À cette occasion, la cour, les magistrats et le corps de ville se rendent en cortège dans l'église où est prononcé un panégyrique composé pour l'occasion, suivi d'une messe basse. Un cas analogue se présente dans l'église Saint-Victor des Feuillants de Verceil, où l'on procède au prélèvement d'un pilier à l'intérieur de la nef sur lequel est représentée une image du bienheureux. Elle est pareillement tenue pour miraculeuse et « vénérée à la satisfaction du peuple » (« si venera alla sodisfattione del popolo »)³⁴.

III. 1 : Antoine de LONHY († 1490), *Portrait en pied du bienheureux Amédée IX de Savoie*, détail, vers 1474, fresque, Turin, église Saint Dominique, autel du bienheureux Amédée IX de Savoie, Cliché Lauro Mattalucci



- 9 L'œuvre est attribuée à Gaudenzio Ferrari (vers 1475-1546), fameux peintre d'origine lombarde auquel Giorgio Vasari consacre une notice dans ses *Vies des plus excellents peintres, sculpteurs et architectes*. Il est surtout connu pour avoir réalisé entre 1532 et 1534 un important ensemble de fresques dans l'église Saint-Christophe-de-Vercell, dont celles de la chapelle de la Madeleine et la *Vierge aux oranges*. Toujours dans la même cité, les religieuses du monastère de Sant'Agata conservent dans leur cloître une peinture du prince qu'elles tiennent en grande estime et portent en procession le jour de la célébration de son *dies natalis*. Les procès informatifs indiquent qu'un certain nombre de portraits votifs du même genre sont conservés dans la plupart des cités et quasi-cités du duché telles qu'Avigliana, Annecy, Aoste, Chieri, Chambéry, Conflans et Ivree³⁵. Leur localisation révèle qu'elles sont concentrées dans les espaces limitrophes situés aux confins du duché entre le Piémont et le Milanais et en direction de la Ligurie, notamment vers Mondovì. Cette cité entretient un conflit permanent avec le pouvoir ducal pour défendre ses privilèges fiscaux, ce qui explique que la promotion du culte a été encouragée par la commande de panégyriques³⁶.

Pouvoir de la sainteté, sainteté du pouvoir

- 10 Ces nombreux portraits votifs du prince savoyard tenus pour miraculeux sont réalisés entre la première moitié du ^{xvi}e siècle et le début du ^{xvii}e siècle à partir du « prototype » turinois. Cet ensemble d'images constitue une véritable généalogie iconique basée sur la reproduction du visage du bienheureux et des attributs ayant trait à sa fonction (glaive, aumônière, bréviaire, sceptre, collier). On s'aperçoit que très tôt, après une période de tâtonnements d'environ une quinzaine d'années, son mode de représentation se fixe pour ne presque plus évoluer durant les deux siècles suivants. L'image du prince apparaît comme sédimentée à l'intérieur de son cadre et devient alors une relique immatérielle conservant une présence surnaturelle de nature spirituelle. On exige d'elle qu'elle dispense des grâces miraculeuses dont l'efficacité se vérifie pour la guérison d'infirmités et de maladies de toutes espèces³⁷. Sa renommée de thaumaturge est relayée par la diffusion d'hagiographies qui font

mention de ses prodiges en fin d'ouvrage³⁸. En 1619, le duc Charles-Emmanuel donne une nouvelle fois l'exemple de sa dévotion à l'occasion de la restitution de Verceil à la Savoie par les troupes espagnoles. Afin de commémorer l'événement, il fait réaliser une châsse en argent sur laquelle est représenté son saint aïeul ; il la dépose en grande pompe et de ses propres mains sur l'autel de la chapelle consacrée au bienheureux à l'intérieur de la cathédrale. Le trésor du dôme conserve un autre *ex-voto* d'or offert en action de grâce par le duc après l'obtention en 1616 d'une guérison. On y voit Charles-Emmanuel, tête nue et allongé sur sa couche, en position d'oraison face au bienheureux apparaissant au milieu d'une nuée³⁹.

- 11 La réactivation de la cause de béatification au cours des années 1610 va de pair avec une reprise de la propagande ducale. Dans le procès informatif turinois, le peintre Lucas Desmaret observe que les maisons et lieux publics de la ville se sont couverts en peu d'années d'une multitude de peintures du bienheureux côtoyant l'assemblée des saints ou en adoration devant le Saint Suaire⁴⁰. Un avis que confirme le témoignage de son confrère Caravoglio :

Je connais toutes ces peintures faites de la main des frères Fea, peintres de Chieri, parce que je les ai vus peindre peu d'années auparavant ; elles représentent les morales et saintes vertus du Serviteur de Dieu Amédée troisième duc de Savoie, duquel nous avons vu également de nombreux tableaux dans les palais et les maisons de la ville, comme dans les nombreux recoins de celle-ci, et sur ses portes, comme par exemple la statue abritée par une niche à côté de la Porte Neuve de la ville, et en particulier les images qui sont peintes du Saint Suaire dans de nombreux endroits. Bien qu'elles ne soient pas très anciennes, elles sont toutefois très anciennes pour cette province [...] ⁴¹.

- 12 La place San Carlo, dont les travaux débutent sur ordre du duc Charles-Emmanuel I^{er} durant la seconde moitié de son règne et qui est destinée à servir de somptueuse scénographie aux cérémonies urbaines, conserve à ses quatre angles des fresques représentant le Saint Suaire en ostension. Quant à la Porte Neuve, détruite au cours du xix^e siècle, une gravure l'immortalise dans le *Theatrum Sabaudiaë*, sur laquelle on distingue très nettement les statues de saint Louis et du bienheureux Amédée IX flanquant de part

et d'autre l'arche centrale⁴². Le monument commémore le rapprochement franco-savoyard que consacre le mariage célébré le 10 février 1619 entre le prince de Piémont Victor-Amédée et la princesse Christine de Bourbon, fille d'Henri IV, dont le premier-né est dénommé de manière significative Louis-Amédée⁴³.

- 13 Cette multiplication des représentations du bienheureux est tout autant manifeste à Verceil. Dans la chapelle du rosaire de l'église Saint-Paul des Dominicains se dresse sur le grand autel un retable de larges dimensions commémorant la bataille de Lépante, œuvre d'un dénommé François Barbier⁴⁴. Dans le registre supérieur du tableau, on relève une nouvelle fois la présence de saint Louis en compagnie du bienheureux Amédée, couronné et tenant dans la main droite un sceptre d'or et dans la main gauche sa devise.

III. 2 : Giulio MAINO (1570-1652), *Portrait en pied du bienheureux Amédée IX de Savoie*, vers 1615, huile sur toile, Turin, cathédrale Saint-Jean-Baptiste,
Cliché auteur



- 14 L'expert conclut, au regard de sa facture, que la peinture a été réalisée vingt à trente années auparavant. On remarque une certaine évolution dans le choix de la mise en scène du bienheureux : d'une simple légitimation politico-religieuse s'opère insensiblement un glissement vers une image confessionnelle plus complexe. Les modifications apportées au portrait du bienheureux, même infimes, n'en sont pas moins dépourvues de sens dans la mesure où elles sont l'indice d'une évolution vers un portrait du prince en majesté souveraine, reflet de la royauté céleste. Le bienheureux adopte dorénavant un maintien tout royal, tel qu'on peut l'admirer sur une toile d'un autel latéral de la cathédrale Saint-Jean-Baptiste de Turin peinte vers 1619 (ill. 2)⁴⁵. Le prince y est couvert d'un manteau pourpre doublé d'un large rabat d'hermine et tient un glaive de justice d'une longueur démesurée, assurant la visibilité de son ministère. L'identité sacrale du prince se voit redoublée par une multiplication de blasons ducaux que surmontent les emblèmes dynastiques⁴⁶. Ces

commandes passées par le duc ont pour effet d'opérer un réajustement du modèle princier à hauteur de ses ambitions royales.

Conclusion

- 15 Par sa présence répétée, le portrait du bienheureux fait revivre inlassablement la fable princière derrière laquelle se tisse un véritable discours de sainteté dynastique. Autour de ce portrait s'instaure un dialogue avec les acteurs du rituel, assurant pour les fidèles une certaine forme de proximité avec le pouvoir ducal et une présence réconfortante encourageant les demandes d'intercessions en écho aux doléances adressées au prince. Cette présence rend surtout manifeste le rapport hiérarchique entre Dieu, le prince et les croyants. Dans ces conditions, le lien entre le souverain et ses sujets se présente comme scellé dans la communion des saints. Le duc Charles-Emmanuel I^{er}, par l'usage votif de l'icône princière, s'applique indirectement à renforcer son autorité morale en la personnifiant sous les traits de la sainteté. Néanmoins, il demeure assez difficile de mesurer le degré d'adhésion à une telle entreprise de légitimation dont on ne peut évaluer que très imparfaitement le succès auprès de l'ensemble des populations, tant à l'intérieur qu'à l'extérieur du duché.

NOTES

1 Charles de GENÈVE, *Les Trophées sacrés ou missions des capucins en Savoie, dans l'Ain, la Suisse romande et la vallée d'Aoste à la fin du xvi^e et au début du xviii^e siècle*, publié par Félix Tisserand, vol. 1, Lausanne, Société d'histoire de la Suisse romande, 1976, p. 66.

2 Voir le cas français exposé par Manfred Tietz, « Saint Louis roi chrétien : un mythe de la mission intérieure du xvii^e siècle », dans Louise GODARD DE DONVILLE (éd.), *La Conversion au xvii^e siècle, actes du colloque [Marseille, janvier 1982]*, Marseille, Archives Municipales, 1983, p. 59-69.

3 Marc BLOCH, dans *Les Rois thaumaturges. Étude sur le caractère surnaturel attribué à la puissance royale particulièrement en France et en Angleterre*, [1924], Paris, Gallimard, 1983, p. 153-154, nous donne un autre exemple du même type en faisant mention du culte naissant autour de la tombe de Don Carlos de Viane, héritier de la couronne d'Aragon mort en

1461. Ce modèle de sainteté rencontre un succès grandissant auprès du public à partir de la fin du ^{xv}^e siècle, comme en témoigne également la popularité de figures princières tels Casimir de Pologne (1458-1484) ou le prince burgonde Herdicie, dont Guillaume PARADIN évoque la légende dans ses *Mémoires de l'histoire de Lyon*, [Lyon, Antoine Gryphe, 1573], Lyon, Dioscor, 1985, p. 68. Concernant le bienheureux duc, Prospero LAMBERTINI résume sa vie de la manière suivante : « Entre autres choses, le bienheureux Amédée, troisième duc de Savoie, excella en charité et donna un remarquable exemple de bonté » (« B. Amadeus III Sabaudiaë dux inter alia præclare gesta illud caritatis, et mansuetudinis insignes exemplum edidit ») : *Doctrina de servorum Dei beatificatione et beatorum canonizatione*, Rome, Typis Salomoni Bibliopolæ, 1757, p. 268.

4 A.S.T. (Archivio di Stato di Torino), Storia della Real Casa, Storie particolare, Cat. III, liasses 4 à 9 ; A.S.T., Biblioteca antica, A stampa, Canonizzazione del Beato Amedeo III Duca di Savoia, s. l., 1676 ; A.S.V. (Archivio Segreto Vaticano), Congr. Riti, Processus, Amedei IX 3ⁱ ducis Sabaudiaë, processus apostolicus Vercellensis super cultu immemor., 2815 ; *ibid.*, proc. apost. Taurinensis super cultu immemor., 2814.

5 Pour avoir un point de vue complet sur ce sujet, voir Lucetta SCARAFFIA, Gabriella ZARRI (dir.), *Donne e fede*, Bari, Laterza, 1994. Nous citons toutefois une figure incontournable de la sainteté dynastique savoyarde qu'est la bienheureuse Marguerite de Savoie-Achaïe dont le culte rendu dans le diocèse d'Alba a été employé à des fins de propagande en vue de légitimer l'acquisition du Montferrat par le duc Charles-Emmanuel I^{er} ; voir Silvia MOSTACCIO, « La riscoperta sabauda di Margherita di Savoia-Acaia », dans Mariarosa MASOERO, Sergio MAMINO, Claudio ROSSO (dir.), *Politica e cultura nell'età di Carlo Emanuele I*, Torino, Parigi, Madrid, actes du colloque [Turin, 21-24 février 1995], Florence, Olschki, 1999, p. 461-506.

6 Samuel GUICHENON, *Histoire généalogique de la Royale Maison de Savoie*, Lyon, Guillaume Barbier, 1660, p. 547-562.

7 À l'exception des traités et cartulaires édités par l'historiographe de cour Samuel Guichenon pour l'édition de son *Histoire généalogique*, seuls quelques manuscrits des comptes de l'hôtel ducal ont été partiellement transcrits au ^{xix}^e siècle. L'essentiel des archives des Notaires-secrétaires ducaux entreposées aux Archives d'État de Turin demeurent inédites pour la période concernée. Voir Lino MARINI, *Savoiardi e piemontesi nello Stato sabauda (1416-1601)*, vol. 1, Rome, Istituto storico italiano per l'età moderna e contemporanea, 1962 ; et Alessandro BARBERO, *Il ducato di Savoia. Corte e*

amministrazione di uno Sato franco-italiano (1416-1536), Rome, Bari, Laterza, 2002.

8 Un récit légendaire que développent des auteurs tels que Domenico della BELLA, dit MACCHANÉE, *Epitomæ historicæ novem ducum Sabaudorum*, vers 1515, dans Domenico PROMIS (éd.), *Monumenta Historiæ Patriæ*, Turin, Regio Typographeo, 1840, t. III, p. 782-786 ; et Guillaume PARADIN, *Chronique de Savoie*, Lyon, Jean de Tournes, édition de 1602, p. 332-339.

9 Dans son testament daté du 5 mai 1598, Charles-Emmanuel I^{er} s'adresse en ces termes à son fils aîné le prince Philippe-Emmanuel : « Soyez père des pauvres et soutenez-les largement dans leurs besoins et, en agissant de la sorte, vous pourrez obtenir la miséricorde du Seigneur pour vos fautes, et suivez la puissante coutume de cette maison et pareillement soyez soit pieux, miséricordieux, religieux et observateur de votre parole » (« Sia padre dei poveri et gli sovenga nelli loro bisogni largemente perché facendo così potrà ottenere misericordia dal Signore de'suoi falli et seguiterà il podevole costume di questa casa et similmente sia pio, misericordio, religioso et osservatore di sua parola »), A.S.T., *Materie per rapporto all'interno, Testamenti*, liasse IV, fasc. 9.1, fol. 1 r^o. Pour approfondir le sujet, voir Priscille ALADJIDI, *Le Roi père des pauvres, France XIII^e-XV^e siècle*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2009.

10 Stéphane GALL, *Charles-Emmanuel de Savoie. La politique du précipice*, Paris, Payot, 2012.

11 En 1601, le ministre français Sully avait fait frapper des médailles représentant le roi Henri IV sous les traits d'Hercule terrassant le centaure Charles-Emmanuel I^{er}. Voir Josèphe JACQUIOT, « L'allégorie aux revers de médailles et de jetons du XV^e au XVII^e siècle », *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, 1976, vol. 28, p. 51-63. Quelques années plus tard, vers 1619, le duc de Savoie fit battre des monnaies de 9 florins représentant sur le revers le bienheureux Amédée IX. Certaines d'entre elles furent vraisemblablement employées comme médailles miraculeuses, attestant de la diffusion du culte, notamment dans le Chablais, sur instance de l'évêque François de Sales (A.S.T., *Storia della Real Casa, Storie particolare*, liasse n° 3, fasc. n° 5 : « Memoriale presentati a S. Santità ed alla Sacra Congr. de'Riti per la beatificazione di Amedeo III di Savoia », fol. 67 v^o).

12 Voir Gábor KLANICZAY, *Holy Rulers and Blessed Princesses: Dynastic Cults in Medieval Central Europe*, Cambridge, Cambridge University Press, 2002, chap. V : « Saintly Princesses and their Heavenly Courts », p. 195-394.

- 13 Voir Bernard DOMPNIER, *Enquête au pays des frères des anges : les Capucins de la province de Lyon aux XVII^e et XVIII^e siècles*, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 1993 ; et Achille ERBA, *La Chiesa sabauda tra Cinque e Seicento : ortodossia tridentina, gallicanesimo savoiano e assolutismo ducale (1580-1630)*, Rome, Herder, 1979.
- 14 Paolo COZZO, *Santuari del Principe : i santuari subalpini d'età moderna nel progetto politico sabauda*, Bologne, Il Mulino, 2002.
- 15 Gabriella ZARRI, *Le sante vive. Profezie di corte e devozione femminile tra '400 e '500*, Turin, Rosenberg et Sellier, 1990.
- 16 Andrea MERLOTTI, « Protettori celesti : da san Maurizio al beato Amedeo », dans Walter BARBERIS (dir.), *I Savoia. I secoli d'oro di una dinastia*, Turin, Einaudi, 2007, p. 103-114.
- 17 Robert ORESKO, « The House of Savoy in Search for a Royal Crown in the Seventeenth Century », dans Graham GIBBS, Robert ORESKO (dir.), *Royal and Republican Sovereignty in Early Modern Europe*, Cambridge, Hamish Scott Ed., 1997, p. 272-350.
- 18 Paolo COZZO, *La geografia celeste dei duchi di Savoia : politica e religione nel Piemonte sabauda fra Cinquecento e Seicento*, Bologne, Il Mulino, 2006, « San Maurizio e la Sindone, i due gran propugnacoli », p. 62-74.
- 19 S. GUICHENON, *Histoire généalogique*, op. cit., p. 708 : « Mais ce qui est encore plus remarquable en la naissance glorieuse de ce prince, c'est qu'à mesme temps que Marguerite de France fut au bout de son terme, Sœur Leone religieuse de l'Annonciade de Vercel, qui avoit fait de grandes prières et un vœu solennel au bien-heureux Amé de Savoye pour la fécondité et pour l'heureux accouchement de la princesse, ressentit seule le travail de l'enfantement, et la duchesse accoucha sans douleur ». Un propos qui est rapporté de l'hagiographie composée par le Père Pietro-Francesco MALET, *Historia del Beato Amedeo terzo duca di Savoia*, Turin, G.-A. Seghino, 1613, p. 101-102.
- 20 Pierre MONOD, *Amadeus Pacificus seu de Eugenii IV et Amedei Sabaudiaë ducis in sua obedientia Felicis Papæ V nuncupati*, Paris, Sébastien Cramoisy, 1626.
- 21 Patrizia DELPIANO, « Identità sabauda tra Cinquecento e Settecento », dans Marco BELLABARBA et Reinhard STAUBER (dir.), *Identità territoriali e cultura politica nella prima età moderna, actes du colloque [Istituto storico italo-germanico di Trento, 10-12 avril 1997]*, Bologne, Il Mulino, 1998, p. 93-108.

22 La maison de Savoie compte à ce jour cinq bienheureux dont les figures principales sont le duc Amédée IX et la princesse Marguerite de Savoie-Achaïe (1390-1464), béatifiée en 1669 par bref du pape Clément IX. D'autres princes et princesses dont la sainteté était de moindre renommée bénéficièrent d'une reconnaissance plus tardive : Humbert III (1136-1188), Boniface archevêque de Cantorbéry (1207-1270), et Louise (1462-1503), fille d'Amédée IX et religieuse clarisse, ont fait l'objet d'une béatification commune en 1838 par bref de Grégoire XVI. Deux autres procès ont été ouverts à l'époque moderne concernant les Infantes Marie (1594-1656) et Catherine (1595-1640), filles de Charles-Emmanuel I^{er}, déclarées vénérables suite à la translation de leurs corps effectuée en 1662. Enfin, il convient de mentionner un certain nombre de candidats controversés tels le duc Amédée VIII (1383-1451), antipape sous le nom de Félix V (1440-1449), et la princesse de Lamballe Marie-Thérèse de Savoie (1749-1792) qui se vit décerner en 1929 l'auréole des martyres par décision du pape Pie XI.

23 P.-F. MALET, *Historia del Beato Amedeo*, op. cit. ; voir l'épître dédicatoire adressée au pape Paul V, p. 2.

24 Le prince Maurice et l'Infante Catherine avaient obtenu l'autorisation de consacrer une chapelle au bienheureux Amédée IX dans l'église nationale du Saint Suaire à Rome. Voir Matthias OBERLI, *Magnificentia Principis. Das Mäzenatentum des Prinzen und Kardinals Maurizio von Savoyen (1593-1657)*, Weimar, VDG, 1999, xi-1 : « Die heiligen-und historischenbilder », p. 189-191.

25 Angelo TORRE, « Atti per i santi, discorsi di santità : la beatificazione di Amedeo IX di Savoia », *Quaderni storici*, 1999, n° 102, p. 705-731.

26 Voir Albrecht BURKARDT, *Les Clients des saints : maladie et quête du miracle à travers les procès de canonisation de la première moitié du XVII^e siècle en France*, Rome, École française de Rome, 2004, chap. II : « Les témoins : un public de "gens de biens" », p. 99-168.

27 Le chanoine Giovanni Francesco RANZO est notamment l'auteur d'un *Compendio della vita e miracoli, e gratie più notabili del beato Amedeo terzo, duca di Savoia*, Modona, Verdi, 1612. On retrouve dans l'exemplaire vercellois des A.S.T les traces d'une correspondance avec le cardinal Maurice l'entretenant à ce sujet.

28 A.S.T., *Memoriale...*, op. cit., fol. 66 r^o.

29 A.S.T., *Canonizzazione...*, op. cit., p. 45 : « [...] per l'immagine del beato Amedeo duca di Savoia, è per tale tenuta da tutti, anzi sò, che avanti il contagio, che seguì del 1630 se teneva ad honore della Beata Vergine e del

beato Amedeo a quest'immagine accesa una lampada, e vi è detto beato Amedeo gran devotione e veneratione, dictus vero Andreas de Magistris respondit. Io sono d'età d'anni cinquanta ancora circa, e di mio ricordo hò veduto sempre la sudetta immagine riverita per il beato Amedeo duca di Savoia, et hò visto molti ad inginocchiarsegli avanti a far oratione per essere a tutto il popolo di grande veneratione ».

30 Massimiliano CALDERA, « Antoine de Lonhy », dans Enrica PAGELLA, Elena ROSSETTI BREZZI, Enrico CASTELNUOVO (dir.), Corti e città. Arte del Quattrocento nelle Alpi occidentali, catalogue d'exposition [Turin, Palazzina della Promotrice delle Belle Arti, 7 février-14 mai 2006], Milan, Skira, 2006, p. 333-354.

31 Il s'agit de l'ordre de chevalerie créé en 1364 par le comte Amédée VI, que refonde en 1518 le duc Charles III sous le nom d'Ordre de l'Annonciade.

32 A.S.T., Canonizzazione..., op. cit., p. 113.

33 Initialement, l'indult papal de béatification du duc Amédée IX ne concède l'autorisation de célébrer sa fête qu'aux seules cités et diocèses de Turin et Verceil, à la ville de Thonon (lieu de naissance du bienheureux) et à la chapelle qui lui est consacrée dans l'église nationale du Saint-Suaire-des-Piémontais de Rome.

34 A.S.T., Canonizzazione..., op. cit., p. 53.

35 Le terme de quasi-cités désigne les villes importantes du duché qui n'abritent pas de siège épiscopal.

36 Parmi les plus anciens panégyriques qui ont été conservés figurent celui de Girolamo CORDIERI, chanoine et pénitentiel méconnu originaire de Mondovì, dont le titre est à lui seul très évocateur : Ragionamento del Regno interiore et regali ornamenti dell'anima, Turin, Giovanni Antonio Seghino, 1612.

37 Concernant le rôle que tient le miracle dans le culte des saints, voir Jean-Michel SALLMANN, Naples et ses saints à l'âge baroque (1570-1750), Paris, Presses Universitaires de France, 1994, chap. v : « L'efficacité symbolique », p. 331-367.

38 L'abbé feuillant MOROZZO en donne une minutieuse description dans sa Vita e virtù del Beato Amedeo, terzo duca di Savoia, Turin, Giovanni Zappata, 1686, chap. XXXIV : « Di alcune miracolose immagini di Amedeo, e particolarmente di quella, che si venera in San Domenico di Torino », p. 225-230.

39 Sur ce reliquaire voir Anna-Maria BAVA, « La collezione di oggetti preziosi », dans Giovanni ROMANO (dir.), *Le collezioni di Carlo Emanuele I di Savoia*, Turin, Fondazione CRT, 1995, p. 265-332.

40 Une situation qui n'est pas sans rappeler le cas de la « népomucénisation » de la ville Prague au cours du XVIII^e siècle évoquée par Olivier CHALINE, « La canonisation de Jean Népomucène et le paysage urbain à Prague au XVIII^e siècle », dans Marc AGOSTINO, François CADILHON, Philippe LOUPÈS, *Fastes et cérémonies : l'expression de la vie religieuse, XVI^e-XX^e siècles*, Bordeaux, Presses Universitaires de Bordeaux, 2003, p. 35-46.

41 A.S.V., Proc. apost. Taurinensis super cultu..., op. cit., fol. 80 r^o : « Io conosco tutte queste pitture fatte di mano dei fratelli Fea, pittori di Chieri, perché le havemo viste dipinger prima pochi anni ; sono, e rapresentano le morali e sante virtù del Servo di Dio Amedeo terzo duca di Savoia, del quale havemo veduti anche moltissimi quadri per li palazzi, e case della città, come anche sopra molti cantoni d'essa, e sovra porte, come pur una statua in un nicio a canto la porta nuova della città, specialmente nelle imagini che sono dipinte della Santissima Sindone in molti luoghi, se ben non sono di molta antichità, sono però molte antichissima per questa provincia [...] ».

42 Voir Rosanna ROCCIA (éd.), *Theatrum Sabaudiaë, Teatro degli Stati del Duca di Savoia*, nouvelle édition, Turin, Archivio Storico della città di Torino, 2000, t. II, pl. n° 23.

43 Andrea MERLOTTI, « Politique dynastique et alliances matrimoniales de la Maison de Savoie au XVII^e siècle », *Dix-septième siècle*, 2009, n° 243, p. 239-255.

44 A.S.T., *Storia della Real Casa, Storie particolare*, liasse 4 : « Processo formato da Monsignore Gerolamo Della Rovere, vescovo di Vercelli, e da monsignore Michel Angelo Broglia di lui successore, delegati apostolici, sovra il culto immemorabile del beato Amedeo IX duca di Savoia, 1661 », fol. 53 v^o.

45 Ce portrait, disposé face à celui de saint Maurice, fait partie de la chapelle placée sous le vocable de Saint-Charles-Borromée. Caravoglio atteste que cette toile est de la main de Giulio Maïna, peintre actif à la cour de Savoie au cours des deux premières décennies du XVII^e siècle (A.S.V., Proc. apost. Taurinensis..., op. cit., fol. 72 v^o).

46 Voir l'exemple saxon étudié par Naïma GHERMANI, « Le blason dans le portrait : d'une pratique dynastique à une pratique confessionnelle », dans Denise TURREL, Martin AURELLE, Christine MANIGAND, Jérôme

GRÉVY, Laurent HABLOT, Catalina GIRBEA (dir.), Signes et couleurs des identités politiques du Moyen Âge à nos jours, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2008, p. 345-364.

AUTHOR

Michel Merle
LARHRA, UMR 5190

Trouble dans la valeur : les images à l'épreuve de la mort de leurs possesseurs

Laurent Regard

OUTLINE

L'image en dispute

L'image objectivée

Valeur incertaine et certification des corps

Des peintres priseurs : signe de la reconnaissance de l'art pour l'art ?

Objectivation des images

Le prix des images : entre valeur matérielle et valeurs sociales

Des logiques multiples au service de l'assignation d'un prix

Requalifier la figure de l'expert

Réduction matérielle et valeur sociale

L'intentionnalité derrière les images

Neutralisation de la valeur des images

Conclusion

TEXT

- 1 À l'heure où la sociologie entreprend de forger des outils méthodologiques pertinents pour annexer la question des valeurs à ses champs de recherche¹, la question qui se pose à tout historien qui s'interroge sur ces notions est d'emblée celle de sa légitimité. Les historiens ont-ils leur mot à dire dans l'appréciation des valeurs, interrogation d'autant plus aiguë lorsque ceux-ci s'intéressent aux images ? La réponse dépend de la façon dont on considère la notion de valeur, c'est-à-dire les principes au nom desquels sont produites des évaluations. Deux approches s'opposent. La première est une position morale et essentialiste qui vise à dire et prescrire ce que sont les valeurs en soi : il s'agit de dire ce qu'est le bien, le beau, etc. Cette approche normative, héritée en partie de la métaphysique kantienne, ne peut renoncer à dire ce que sont, dans l'absolu, les valeurs. Cette approche ontologique de la valeur exclut d'emblée celle-ci du territoire de l'historien, et en fait l'unique gibier des philosophes.

- 2 La seconde approche suppose un renoncement à cet essentialisme, condition *sine qua non* pour que les historiens puissent s'approprier la question de la valeur des objets. Cette conversion à une forme d'empirisme contribue à mettre au centre de l'intérêt le rapport des acteurs aux valeurs, à redonner une place de choix aux usages, aux discours et aux contextes dans lesquels les jugements de valeur sont élaborés. On s'intéresse alors moins aux valeurs en tant que telles, qu'aux enjeux qui président à leur élaboration. Cette approche ne va pas sans défi, car elle contribue à mettre en avant le fait que les jugements de valeur ne sont pas pris dans des logiques univoques, mais plurielles, selon les acteurs et les contextes dans lesquels ils sont émis. Une telle approche ne peut qu'introduire des failles dans les grands schémas explicatifs proposés par les historiens de l'art pour mettre en lumière la mutation du statut et des valeurs attribués à l'art entre la Renaissance et le début de l'époque moderne. Certes les explications varient selon les auteurs : pour Michael Baxandall, l'évolution majeure qui aurait lieu dans l'Italie du *Quattrocento* serait celle de la dématérialisation de la valeur de l'œuvre d'art. D'abord soumise à des critères d'évaluation matérielle (matières utilisées, taille, etc.), l'œuvre deviendrait peu à peu le support d'un jugement de valeur qui viendrait en reconnaître la singularité, l'unicité, liée à la main de l'artiste². Pour Hans Belting, le passage du statut de l'image à celui d'œuvre d'art serait en partie le fait de la défonctionnalisation des images dans le sillage des épisodes iconoclastes au *xvi^e* siècle : dégagées de leurs anciennes fonctions religieuses et liturgiques, les images auraient pu supporter un jugement de valeur esthétique³. Bien que différentes, ces études se rejoignent néanmoins sur deux présupposés. D'une part, l'évolution de la valeur des arts serait un principe univoque, quasi positiviste, qui irait dans le sens d'un triomphe progressif du règne de l'art pour l'art. D'autre part, il n'y aurait à partir du *xvi^e* siècle qu'une seule valeur admissible pour l'art, fondée sur des critères d'appréciation esthétique dont on postule l'universalité et le partage, du moins dans le monde restreint de l'élite sociale de l'époque moderne. Or, que l'on s'intéresse à la noblesse italienne⁴, aux élites religieuses de la France moderne, ou au milieu des collectionneurs parisiens du *xviii^e* siècle le constat est le même : lorsque des tableaux sont légués par un membre de l'élite, la valeur intrinsèque attribuée aux œuvres s'efface le plus souvent devant des valeurs particulières connues de leur seul

détenteur et de son entourage qui justifient qu'on les donne, que ces valeurs soient familiales, dévotionnelles ou « patriotiques »⁵. De plus, si l'on déplace le regard des testaments aux inventaires après décès, autre source canonique pour qui cherche à saisir les collectionneurs du passé, le constat est le même : si les œuvres devaient effectivement se plier à une appréciation esthétique à partir du ^{xvi}^e siècle, comment expliquer que dans les inventaires la valeur des images se trouve régulièrement au centre de désaccords, pouvant parfois déboucher sur des procès ? C'est que la valeur attribuée aux images, loin de faire consensus, se trouve au cœur de logiques contradictoires.

- 3 La mort d'un membre de l'élite – il s'agira ici des membres de l'épiscopat français du dernier siècle de l'Ancien Régime – constitue un moment privilégié pour saisir la pluralité de ces logiques. À cela plusieurs raisons. La première, et la plus évidente, tient à la production documentaire qui entoure la mort d'un évêque – testaments, inventaires, procès verbaux de vente – et dont l'enjeu est précisément d'attribuer des valeurs aux images. Seconde raison, la disparition du possesseur des images impose une rupture dans l'appropriation quotidienne dont elles faisaient l'objet, et implique que de nouvelles valeurs leur soient attribuées, condition essentielle pour que ces images, un temps immobilisées, réintègrent des formes de circulation diverses – économiques ou sociales. Si le contexte d'un décès contribue ainsi à mettre en lumière la question de la valeur des images, celui-ci projette également sa part d'ombre. Le changement de régime d'appréciation auquel se trouvent nécessairement confrontées les images au décès de leur maître contribue au trouble des acteurs historiques face aux images quant aux valeurs à désormais leur attribuer.

L'image en dispute

- 4 Deux exemples nous paraissent résumer la plupart des enjeux associés aux réclamations qui émaillent les inventaires après décès. En 1741, la prisée des meubles de l'archevêque d'Arles, Mgr de Forbin-Janson, est menée par un maître tapissier local, qui prise deux grands tableaux représentant « des animaux de la bergerie » exposés dans l'un des salons de l'archevêché⁶. Ces tableaux vont être au centre des

tensions entre les officiers du bureau des finances d'Aix, sous l'autorité desquels l'inventaire est dressé, et le neveu de l'archevêque, le marquis de Forbin-Janson. Ce dernier demande à ce que ces tableaux ne soient pas vendus car ceux-ci lui appartiennent. Ils n'auraient été que prêtés par le marquis à son oncle l'archevêque. Ces tableaux entrent dans la matérialisation de solidarités familiales, et ne peuvent en conséquence supporter une estimation d'ordre économique. Les agents chargés de l'inventaire soupçonnent néanmoins le marquis d'avoir vendu ces meubles à son oncle. Sommé de fournir les preuves de ce prêt qui fonderait sa légitimité à réclamer les tableaux, le marquis déclare par la bouche de son procureur qu'il ne possède pas de pareille preuve car « l'on ne voit pas au reste qu'un pareil prest entre proches, et d'un oncle à un neveu se fasse par contrat, ny par convention, non plus qu'entre gens de condition, ny d'amy à amy ». Le marquis ajoute encore qu'il est

inoüy de penser qu'il se soit fait payer à M. l'archevêque le prix desdits meubles, luy qui était son héritier présomptif, d'ailleurs quel est le frère et le neveu qui refuse des meubles à son frère et à son oncle lorsqu'il en a besoin dans un poste aussy honorable que celui de l'archevêché d'Arles.

- 5 Quelques années plus tard, en 1753, à Grasse, les termes du désaccord sont semblables. L'évêque, Mgr d'Antelmy, est mort sans avoir pris de dispositions particulières concernant ses tableaux, ayant néanmoins pris le soin d'instituer le séminaire de la ville en tant qu'héritier universel. Au cours de la confection de l'inventaire, un des neveux de l'évêque, Charles Étienne d'Antelmy, « ingénieur », intervient au motif que les tableaux de l'évêque ne peuvent être compris dans l'inventaire car ils sont des « portraits de famille », appartenant à sa famille depuis plusieurs générations. Le procureur du séminaire, bien que déclarant qu'il ne

s'agit nullement de portraits de famille, consent qu'ils soient remis aud. sieur d'Antelmy en justifiant par lui qu'ils lui appartiennent, ce qu'il a peine à croire, sachant que led. feu seigneur évêque a voulu que lesdits tableaux restassent dans sa succession.

- 6 Le procureur de Charles Étienne d'Antelmy répond que

la justification requise est inutile, et qu'il doit être cru sur parole à l'égard des tableaux qu'il réclame parce qu'on ne passe pas des contrats quant [sic] on acquiert des tableaux.

7 Le surlendemain, le sieur d'Antelmy revient à la charge

ayant trouvé peu convenable de la part de messieurs les directeurs du séminaire qu'ils aient tenté de soumettre led. sieur d'Antelmy à prouver que les tableaux dont il s'agit dérivent de la succession de ses ayeuls, le seul aspect de ces tableaux l'indiquant évidemment⁷.

- 8 Ces deux situations convergent sur de nombreux points et mettent toutes deux en évidence une opposition qui structure l'appréciation des œuvres. Se trouvent confrontées deux cultures de l'échange, deux économies politiques⁸. La première est au cœur de la culture aristocratique : c'est celle du don au sein des liens d'amitié et familiaux, entre « proches », « gens de condition », ou « d'amy à amy ». C'est un système familial et d'entraide, fondé sur le don et la confiance, où l'on doit être cru « sur parole ». S'y oppose ici une autre économie qui transforme le don en marchandise : le don n'en est plus un, il doit s'accompagner de contrat, de convention, de « preuves », de « justifications », aux yeux de ceux qui dressent l'inventaire. On a là l'opposition fondamentale entre deux régimes d'appréciation des images. Le premier, que l'on pourrait qualifier de régime d'emprise, n'apprécie l'image qu'en fonction des enjeux familiaux et sociaux avec lesquels elle fait corps. L'autre est un régime d'objectivation, qui ne traite l'image que comme un objet extérieur et commun⁹. En effet, la prise soumet l'image à une triple réduction : une réduction matérielle, une réduction économique, et une réduction de la notion de possession à un lien de singularité entre un défunt et un objet, alors même que les évêques ont entre les mains des images détenues collectivement par sa famille et son lignage et dont ils ne sont que les dépositaires.

L'image objectivée

Valeur incertaine et certification des corps

- 9 Actes ayant une valeur judiciaire, les inventaires entendent définir et prescrire une manière d'assigner une valeur aux images, valeur qui n'est pensable que dans le cadre d'une circulation marchande, qui suppose que l'image soit accompagnée de contrats, de billets de reconnaissance, et éventuellement d'un prix.
- 10 Mais l'attribution d'une valeur marchande n'a rien de simple et doit faire face à un trouble fondamental : comment donner un prix à une œuvre ? Laurence Fontaine, dans un contexte différent, a souligné que l'économie préindustrielle se caractérise par le règne de l'incertitude quant à la valeur des choses. En l'absence d'un marché structuré et unifié, l'équivoque pèse autant sur la qualité des produits, que sur les prix pratiqués, de même que sur la valeur de l'argent (rognage). L'incertitude pèse donc sur tous les éléments de la transaction, ce qui explique, selon elle, que, sous l'Ancien Régime, la forme dominante de l'économie ne puisse être que celle de la fixation du prix après marchandage¹⁰. La fixation d'un prix ne repose donc pas uniquement sur la reconnaissance d'une valeur d'échange qui serait intrinsèque à l'objet.
- 11 Dans les inventaires, les manœuvres développées pour réduire la marge d'incertitude et aboutir à un consensus quant à la valeur des images reposent sur des procédures qui ne visent pas d'abord les objets eux-mêmes, mais qui engagent le corps de ceux qui prisent les images. Outre la présence d'un notaire ou d'un greffier qui rédige l'inventaire, l'estimation des objets y est confiée à des priseurs, tâche régulièrement attribuée à des fripiers, des marchands ou maîtres tapissiers locaux qui estiment la majeure partie des biens. Néanmoins il arrive que certaines catégories d'objets défient les compétences du priseur principal. Interviennent alors des experts appelés pour priser un type d'objet particulier : orfèvres, chaudronniers, libraires, parfois des peintres¹¹. Le recours à un expert en tant « qu'agent réducteur d'incertitude »¹² entérine le fait que les objets ne disent pas leur valeur de façon transparente, et qu'en matière d'estimation d'objet il n'y a pas de connaissance universelle tant l'incertitude est grande face à leur valeur.

- 12 Reste à savoir comment ces marchands locaux, ces maîtres tapissiers, ces peintres deviennent des experts. Ceux-ci sont soumis à une série d'épreuves qui permettent de certifier la valeur de leurs jugements et de fonder une relation de confiance dans la production des qualités attribuées aux objets. Autrement dit, au moment même où l'appel à des experts entérine l'incertitude liée à la valeur des objets, c'est sur la personne de l'expert que se reportent tout un ensemble d'épreuves visant à valider la qualité des appréciations produites. Toute prisee, ou toute expertise, commence par un serment qui engage l'expert envers Dieu et les hommes auxquels il promet de se « bien et fidèlement comporter », en « âme et conscience ». Dans un deuxième temps, la qualité socioprofessionnelle des priseurs ou experts choisis apparaît comme une seconde épreuve de certification : ainsi la qualité de « maître » ou de marchand est régulièrement mobilisée. Il s'agit d'une assurance professionnelle qui garantit que le priseur-expert possède des qualités reconnues par des communautés organisées et réglées. Mais c'est aussi un gage des compétences économiques de l'expert priseur : en choisissant des maîtres ou des marchands locaux, on s'assure la présence d'hommes dont on peut estimer qu'ils possèdent un savoir quant à l'état du marché local. Troisième épreuve à laquelle est soumis l'expert, celle de l'interconnaissance, qui fait de l'expert un homme connu, inscrit dans des réseaux sociaux locaux qui peuvent en certifier la qualité. Ainsi, lors de la succession de Mgr de Langle, évêque de Saint-Papoul, l'appel à un libraire de Carcassonne pour estimer la bibliothèque du défunt est motivé par le Sieur Serre, syndic de l'hôpital de la ville, l'un des héritiers de l'évêque. Celui-ci assure aux officiers de la Sénéchaussée de Castelnauudary que François Hérisson est « très entendu dans la connaissance des livres pour leur estimation », raison pour laquelle il somme les officiers « de vouloir le nommer et luy ordonner de procéder à laditte estimation en Dieu et conscience »¹³. La recommandation, « agent réducteur d'altérité »¹⁴, transforme ici l'expert étranger en homme de confiance dont la qualité est garantie par ceux-là mêmes qui assurent en connaître les compétences.

Des peintres priseurs : signe de la reconnaissance de l'art pour l'art ?

- 13 C'est à cette triple épreuve que sont soumis les peintres appelés en tant qu'experts dans les successions épiscopales. Le recours à un expert pour priser les tableaux, loin d'être une constante, apparaît clairement dans un quart des situations étudiées¹⁵. Or, ce n'est ni la qualité des tableaux possédés, ni le nombre d'images qui motive l'appel à un peintre, mais la façon dont ceux-ci sont exposés. À Lyon, à la mort de Mgr de Neufville de Villeroy en 1693, ce n'est qu'après avoir déjà estimé l'ensemble des meubles que l'archevêque possédait dans « l'hostel du gouvernement de Lyon » que les officiers de la sénéchaussée entrent dans « l'hostel de l'archevêché ». Tandis que dans les appartements déjà visités, l'archevêque n'avait exposé que quelques tableaux dispersés dans diverses pièces, sans que les officiers jugent nécessaire de faire appel à un peintre, c'est en pénétrant dans une salle de l'archevêché qui comptait onze tableaux qu'ils font appel à Philibert Buron, peintre de Lyon¹⁶. Chez son neveu et successeur, François Paul de Neufville, ce n'est qu'en entrant dans la galerie de l'archevêché que l'appel à Daniel Sarabas, peintre, est jugé nécessaire pour estimer les tableaux qui y sont regroupés¹⁷. À Vannes, tandis que l'ensemble des meubles de François d'Argouges sont estimés en 1716, c'est en entrant dans l'antichambre des appartements de l'évêque qu'un peintre est « mandé », appartements qui justement concentrent la majorité des tableaux de l'évêque¹⁸. Plus que la qualité, plus que le type de sujet, plus encore que le nombre d'images, l'appel à un peintre expert vient répondre à une pratique d'accrochage des œuvres. C'est de leur concentration en un espace donné que naît leur caractère insolite et l'incertitude quant à leur valeur, motivant l'appel à un peintre. Ainsi l'appel à un peintre expert n'est pas en soi le signe d'une progressive reconnaissance de la valeur de l'art en tant que tel. De plus, exception faite de quelques cas à la toute fin du XVIII^e siècle, il n'y a pas de différence fondamentale entre la façon dont un peintre expert, un notaire, ou un commissaire priseur prise et estime les tableaux. En fait, l'appel à un peintre expert relevait avant tout d'une logique juridique exprimée clairement en 1740 dans le testament du célèbre collectionneur Pierre Crozat : celui-ci demande à ce que sa collection soit prisee par des peintres

experts car « en cette qualité leur estimation sont crues en justice »¹⁹. Ce n'est donc pas en raison de ses connaissances théoriques ou esthétiques que le peintre est appelé, mais parce qu'en tant que praticien, que professionnel, il dispose d'une parole d'autorité en situation judiciaire à une époque où l'on considère que celui qui fait, est celui qui sait.

Objectivation des images

- 14 L'expert peintre est donc appelé en tant que professionnel, détenteur d'un savoir particulier, et les critères avancés pour décrire, puis estimer les images, vont dans ce sens. Ceux-ci se caractérisent par une grande stabilité des années 1660 à la fin de l'époque prise en compte. À la différence des catalogues de ventes dressés lors des ventes publiques au XVIII^e siècle étudiés par K. Pomian²⁰, les inventaires ne traduisent pas – sauf à la marge – une nouvelle manière d'apprécier l'art. À l'inverse des catalogues de ventes qui reflètent l'autonomisation d'un marché de l'art parisien au cours du XVIII^e siècle, les exigences auxquelles doit répondre un inventaire après décès restent *a priori* les mêmes entre la fin du XVII^e siècle et la fin du siècle suivant. Et si évolution il y a, on la devine essentiellement dans quelques inventaires de saisies des biens des prélats sous la Révolution. C'est que contrairement aux inventaires après décès qui entendaient avant tout dresser un répertoire des meubles du défunt dans un double but juridique et économique, une partie des inventaires dressés sous la Révolution entendent déterminer ce qui, dans les biens saisis, doit être conservé pour alimenter des musées publics. La nature et l'ampleur de la description dépendent donc moins d'un esprit du temps qui verrait s'imposer des catégories propres à un monde de l'art, que des finalités que l'on assigne à la description. Or la finalité première de l'inventaire est de dresser un répertoire d'objets, pouvant éventuellement être vendus sur le marché local.
- 15 À ce titre, la qualification objective de l'image est le premier élément mobilisé. La description minimale des images se réfère à la qualité de l'image (tableau ou estampe), au cadre qui l'accompagne, et à l'appréciation de sa taille (« grand », « petit », des mesures plus précises étant parfois présentes). Quand la description est plus

développée, elle peut s'accompagner de remarques concernant le support de l'image (cuivre, papier, bois, marbre), sa forme (ovale, carré, rond), ainsi que d'un jugement portant sur l'état de conservation de l'objet (« vieux », « percé », « bon état »). L'image est d'abord réduite à sa qualité d'objet, ayant une forme, un support, une taille, et une qualité.

- 16 Les sujets n'apparaissent pas nécessairement. Quand ils apparaissent, ceux-ci sont appréciés sommairement selon des catégories générales de genre : « paysage », « portrait ». Les sujets font bien plus l'objet d'une identification que d'une description. Soumis au régime de l'identification et de la rapidité, les priseurs soumettent ce qu'ils voient à une hiérarchie qui classe les éléments de la représentation. Lorsque François Faure, évêque d'Amiens, meurt en 1687, son inventaire signale un tableau représentant « le sacre de Louis XIV » dans le salon de l'évêché²¹. Or une description de la ville d'Amiens faite trente ans plus tard signale encore ce tableau à l'évêché, et précise qu'il s'agissait d'une commande de l'évêque, dans lequel il s'était fait « représenté exerçant les fonctions de diacre »²². En effet, François Faure a assisté en tant que diacre au sacre de Louis XIV ; de plus, la date du sacre, le 7 juin 1654, correspond à peu de chose près à la date à laquelle F. Faure prit effectivement possession de son évêché d'Amiens, le 28 juin de la même année²³. Plus qu'un simple tableau représentant le portrait du roi au moment de son sacre, l'exposition de ce tableau prend un double sens que la seule identification faite par les priseurs ne permet pas de percevoir. Il est à la fois rappel du rôle tenu par l'évêque lors de la cérémonie royale, mais également l'illustration d'une alliance qui unit le début du règne de Louis XIV et le début de son épiscopat dans un rapport de simultanéité. Or, pour les priseurs cette signification importe peu, la figure du roi suffit à elle seule à résumer le tableau et à l'identifier. Cela étant, la volonté d'identifier les tableaux n'induit pas nécessairement une appréciation sommaire des sujets représentés. On trouve en effet, bien que rares, des cas dans lesquels les sujets sont appréciés plus longuement. Pour autant les sujets ne font pas l'objet d'une description : ils sont alors moins appréhendés comme des instantanés dont il s'agirait de décrire l'organisation, que comme des représentations d'actions. À titre d'exemple, dans la moitié des cas étudiés, les tableaux représentant des nativités sont prisés en tant qu'images représentant

« la naissance de Notre Seigneur ». Il ne s'agit donc pas à proprement parler de descriptions, mais d'une même volonté d'identifier des sujets selon deux modalités. Soit l'identification peut se faire au prix d'une simplification qui, loin de prendre en charge une appréhension globale de l'œuvre, ne la qualifie qu'en fonction d'éléments jugés déterminants ; soit cette identification peut se faire narration, les images devenant le théâtre d'actions qu'il faut identifier et non les instantanés d'une scène qu'il conviendrait de décrire. L'identification des sujets fait partie des multiples opérations qui visent à entourer les images de prises qui les rendent reconnaissables, et connaissables, au même titre que leurs qualités matérielles, et qui contribuent à en fixer le prix.

Le prix des images : entre valeur matérielle et valeurs sociales

Des logiques multiples au service de l'assignation d'un prix

- 17 Outre la difficulté de toujours rendre compte de l'entremêlement des logiques qui président à l'assignation d'un prix à tel ou tel tableau – et qu'il serait trop long ici d'exposer – on peut distinguer deux régimes dans lesquels des prix sont accolés à des tableaux. Un régime dans lequel les tableaux sont considérés comme des choses, des objets interchangeables au sein d'une catégorie donnée et auxquels on peut attribuer un prix à travers la saisie de tout un ensemble de caractéristiques qui définissent les tableaux en tant que simples choses. Dans cette perspective, l'état de conservation du tableau, son support, son cadre, et surtout sa taille sont déterminants pour asseoir une évaluation économique du tableau. Ainsi, à répertorier les tableaux qui sont systématiquement prisés aux sommes les plus importantes dans les différents inventaires, on observe que ce sont les tableaux qualifiés de « grands » qui remportent la mise, répondant là à la manière dont les peintres eux-mêmes fixaient leurs prix en situation de commande. Autrement dit, les prix sont en première instance la traduction économique d'une appréciation matérielle des tableaux.

- 18 Le second régime d'appréciation – concernant beaucoup moins de tableaux – tente en revanche de traduire en termes marchands la saisie des tableaux en tant qu'objets singuliers, uniques, selon des caractéristiques qui en garantissent l'unicité et la non équivalence avec le monde des autres images. Cette unicité de l'œuvre peut être comprise en termes d'attribution et d'authentification des œuvres, pratique qui ne concerne que quelques tableaux au cours du XVIII^e siècle, mais dont la prise en compte semble de plus en plus essentielle pour expliquer les prix atteints par certains tableaux ; en témoignent les sommes atteintes à Lyon pour un tableau attribué à Mignard que possédait l'archevêque de Lyon en 1731 (1 500 livres), et celles atteintes par deux tableaux de Joseph Vernet prisées lors de la succession de l'archevêque de Bourges, Mgr de Phélypeaux, en 1787 (3 600 livres)²⁴. Cette singularité reconnue à l'œuvre ne vient d'ailleurs pas seulement de qualités intrinsèques qui lui seraient reconnues. Ainsi, à Metz en 1733, l'évêque et ancien aumônier du roi, Mgr du Cambout de Coislin, avait rassemblé dans sa résidence secondaire de Frescaty une véritable collection de tableaux, dont certains pouvaient atteindre des prix extrêmement élevés ; en témoigne un tableau représentant une « Vierge et l'enfant », conservé dans la chambre de l'évêque, estimé 1 500 livres. Il s'agit sans doute du tableau considéré comme un original de Léonard de Vinci que lui avait légué sa tante quelques années auparavant²⁵. Pourtant, c'est un autre tableau qui détient le record en atteignant le double de cette somme. Celui-ci est un portrait du roi – exposé dans la « chambre des étrangers » du château – donné par le souverain à l'évêque, et c'est en mobilisant ce principe que l'expert le prise à 3 000 livres²⁶. Le tableau devient unique et inestimable, non pas en raison de ses qualités intrinsèques, mais en raison de sa valeur sociale, matérialisant un lien qui n'a pas de prix entre le roi et son ancien aumônier.
- 19 L'attribution d'un prix à un tableau renvoie à la prise en compte de critères divers que l'on peut par commodité ranger dans deux régimes d'appréciation différents, étant entendu que ces deux régimes ne sont pas exclusifs l'un de l'autre. Le résultat en est que se côtoient ainsi au sein d'un même inventaire deux régimes d'appréciations des images. Quel en est le but ?

Requalifier la figure de l'expert

- 20 Au vu du fossé qui existe entre les estimations présentes dans les inventaires après décès et le prix auquel se vendent effectivement les tableaux, les historiens et historiens de l'art ont développé une attitude soupçonneuse envers les prix consignés, tentant tour à tour d'expliquer la sous-estimation chronique des œuvres dans les inventaires en vertu d'un faisceau causal qui renvoie l'expert soit à son incompétence, soit à des motivations frauduleuses, soit à des causes légales – la crue²⁷. Si ces explications ne sont pas fausses et renvoient çà et là à des situations rencontrées, les critiques développées envers l'estimation des tableaux renvoient à deux présupposés que l'on peut renverser.
- 21 Tout d'abord, s'étonner de la modicité des prix indiqués dans les inventaires, c'est, *a contrario*, estimer qu'il existe une juste valeur de l'art sur un marché structuré, marché que les experts convoqués seraient incapables de maîtriser. Or des études récentes ont montré qu'il n'existe pas de marché national en matière d'art sous l'Ancien Régime²⁸ : comment concevoir une juste valeur en l'absence d'un marché structuré, si ce n'est en redéfinissant systématiquement la notion de « juste » en fonction des conditions locales. La perception d'un espace économique différencié se manifeste ainsi dans l'inventaire de l'archevêque de Bourges, mené en 1787 par les commissaires priseurs du châtelet, aussi bien dans l'hôtel particulier qu'occupe l'évêque dans la capitale, qu'à Bourges²⁹. Si l'archevêque possède deux cent tableaux répartis équitablement entre ses différentes demeures, la façon dont les commissaires prisent les tableaux varie du tout au tout selon qu'ils se trouvent à Paris ou à Bourges. À Paris, les tableaux sont prisés avec l'aide d'un expert peintre qui estime systématiquement les tableaux en fonction de leurs qualités d'original, de copie, et en vertu de leurs auteurs, ceux-ci atteignant des sommes de plusieurs centaines de livres. À Bourges en revanche, les commissaires font l'économie de l'appel à un peintre priseur, l'origine des tableaux n'étant ni identifiée, ni authentifiée. Les tableaux y sont prisés en lots, atteignant des sommes ridicules. Il est toujours possible d'y voir le reflet de la pratique collectionneuse de l'archevêque qui aurait concentré ses tableaux les plus dignes d'attention à Paris. Mais le fossé qui existe entre les pratiques de

prises faites à Paris ou à Bourges semble bien plus significatif de la reconnaissance de l'existence de deux marchés sur lesquels les œuvres seront revendues. Un marché parisien dans lequel les œuvres entrent dans une économie de la collection, et dont les critères d'attribution et d'authentification sont devenus au cours du XVIII^e siècle des critères de jugement esthétique et économique³⁰. Les auteurs, la mode, la dynamique du marché local expliquent les prix assignés par exemple à deux marines de Vernet estimées 3 600 livres. À Bourges, en revanche, les tableaux ne sont estimés qu'en fonction d'une économie de la revente locale, les tableaux prisés atteignant des prix moindres : une économie de la décoration, de l'image quotidienne, que les prélats successeurs rachètent le plus souvent en bloc. Autrement dit, l'absence de cohérence dans les prix relevés dans les inventaires répond à l'existence de marchés différenciés dans lesquels interviennent des acteurs et des critères économiques différents.

- 22 De plus, dénigrer les valeurs attribuées aux tableaux dans les inventaires comme trompeuses, c'est attribuer à ces valeurs monétaires un rôle dans la fixation de la valeur économique des tableaux, usage qu'elles n'avaient pas. En effet, les prix indiqués dans les inventaires servent à tout sauf à fixer une valeur économique. Issues d'un consensus, ces sommes devaient pouvoir servir en cas de litige devant la justice, mais également servir de mise à prix en cas de vente aux enchères³¹. Il ne faut pas chercher dans l'assignation d'un prix la fixation d'une valeur économique dans les inventaires, celle-ci se faisant en revanche lors des ventes publiques des meubles au cours desquelles les prix sont fixés après enchères³². Les prix consignés dans les inventaires ne fonctionnent que comme des indicateurs, des indicateurs qui peuvent servir en situation de désaccord, mais qui permettent également d'aiguiller les tableaux vers les différents marchés existants. Ceci se manifeste en particulier en ce qui concerne les tableaux dont les auteurs sont identifiés par les priseurs. Dans nos sources, la rareté du phénomène peut toujours être renvoyée aux limites culturelles des experts. Néanmoins, il est aussi possible d'interpréter ce phénomène non pas seulement en fonction des limites cognitives des priseurs, mais en fonction de l'existence de marchés différents dont les critères de mise à prix ne sont pas les mêmes. Ainsi, de la fin du XVII^e siècle à la fin du

xviii^e siècle, les peintres qui font l'objet d'une identification récurrente sont soit les peintres du Grand Siècle, Poussin, Le Brun, Mignard, ou Bourdon, parfois Ph. de Champaigne, soit les peintres italiens canoniques comme Le Bassan, Raphaël, ou Guido Reni. Il s'agit de désigner des tableaux de collection qui ne sont considérés comme tels que parce que le roi lui-même collectionne les tableaux de l'École Française et de l'École Italienne. À partir des années 1750, les peintres identifiés ne sont plus seulement ceux collectionnés par le roi, mais ceux jouissant d'une certaine aura sur le marché de l'art parisien, tels Vernet, J.-F. de Troyes, Greuze. L'identification, accompagnée le plus souvent d'un prix de plusieurs centaines de livres, suffit à désigner ces tableaux comme devant circuler dans des circuits économiques différents de celui de la revente à la criée locale. Simple exemple, mais en 1731, François Paul de Neufville de Villeroy meurt en laissant un tableau de Mignard représentant *La Famille de Darius*, estimé à 1 500 livres, soit six fois plus cher que le second tableau le plus estimé, et dix fois plus cher que le troisième. Or, ce tableau n'apparaît pas dans l'acte de vente des meubles de l'archevêque, ayant été revendu sur un marché différent et transporté en Angleterre³³.

- 23 En l'absence d'un marché de l'art, la simple opération de fixation d'un prix suppose que les priseurs assignent aux images différentes destinations, certaines étant destinées à un marché de la collection s'inscrivant alors dans une économie de la distinction des acheteurs, tandis que d'autres sont inscrites dans la circulation des biens de consommation quotidiens, des biens de seconde main. Dans ce contexte, la figure de l'expert, ou du priseur, se trouve requalifiée : ce ne sont pas eux qui fixent la valeur des choses, mais les circuits vers lesquels ils orientent les images. Le prix n'est qu'une prise parmi d'autres qui, comme la taille, le sujet, parfois la qualité d'original ou de copie, est utilisée afin d'aiguiller les images vers différents types de circuits qui reconnaissent tel ou tel type de critères comme des arguments économiques valables. La prise, ou l'expertise, agit donc fondamentalement en tant qu'instance réductrice de l'image à des attributs qu'il est jugé pertinent de mettre en avant en fonction des différentes images et des destinations auxquelles on les destine.

Réduction matérielle et valeur sociale

L'intentionnalité derrière les images

- 24 Après avoir appréhendé les images selon leur matérialité, après avoir identifié les sujets et fixé un prix, les experts priseurs se livrent à une autre opération apparemment anodine, mais qui tend à devenir de plus en plus courante au XVIII^e siècle : la description de la façon dont les tableaux sont concrètement accrochés. Qu'ils soient « suspendus » à la muraille, « accrochés » ou « attachés » aux murs ou aux cheminées comme à Cahors en 1741³⁴, ou « attachés dans leur bordure avec des clous et des vis » à Tulle en 1764³⁵, les observations concernant les dispositifs d'accrochage deviennent récurrentes dans les inventaires du XVIII^e siècle. Simultanément, les procédés d'accrochage deviennent des points sur lesquels s'appuient les parties en cas de désaccord autour des images. À Tulle, dans l'inventaire cité, les directeurs de l'hôpital général, héritiers de l'évêque, demandent à ce qu'un portrait du roi présent dans le salon du palais épiscopal soit estimé par l'expert, au titre que ce portrait n'est « ny cloué, ny fiché, mais seulement accroché avec des vis », type de réclamation que l'on retrouverait dans diverses procédures. Pour saisir les enjeux qui se situent très concrètement derrière le tableau, un détour par le droit s'impose.
- 25 La coutume de Paris distingue deux statuts que l'on peut accorder aux meubles, soit celui de « bien meuble », soit celui de « bien immeuble ». Cette distinction est essentielle au moment des successions : elle permet de faire la part entre ce que les héritiers peuvent retirer, garder, vendre, et ce qui n'est pas de leur ressort. Le critère essentiel de distinction entre les biens meubles et les biens immeubles est leur transportabilité. L'article XC de la coutume tâche de préciser les cas dans lesquels les meubles sont réputés meubles, et ceux dans lesquels ils sont déclarés immeubles :

Les Ustanciles d'Hostels qui se peuvent transporter sans fraction ni détérioration sont aussi réputez meubles, mais s'ils tiennent à fer et à clou, ou sont scellés en plâtre et mis pour perpétuelle demeure et ne

peuvent être transportés sans fraction ni détérioration, sont censés et réputés immeubles comme un moulin à vent et à eau, pressoir édifié en une maison, sont réputés immeubles quand en peuvent être ôtés sans dépecer ou désassembler, autrement sont réputés meubles.

- 26 D'abord appliqué à des classes d'objets restreintes, l'article va peu à peu voir son champ d'application s'élargir, et concerner les glaces, les lambris, et les tableaux, enregistrant la progression de ce type de décor dans les demeures privées. Les tableaux se voient alors dotés de droits, non pas en tant qu'œuvres d'art, mais en tant qu'objets dont il s'agit de dire s'ils sont meubles ou immeubles. La distinction entre ces deux statuts repose sur la façon dont les tableaux sont accrochés : les tableaux réputés immeubles sont ceux « cramponnés aux murailles », tenant à « fer et à clou », et qu'on ne peut *a priori* pas détacher sans dommage. Incorporés à un immeuble, les tableaux sont contaminés par la substance de l'immeuble. Les tableaux « meubles » sont ceux qui ne sont pas incorporés au mur, et qui en ce sens ne prennent pas la nature de l'immeuble auquel ils sont unis. Ainsi, il apparaît que les tableaux ne possèdent pas de droit en eux-mêmes, mais que c'est « la disposition et la manière de placer les choses [...] qui les rend meuble ou immeuble »³⁶.
- 27 En déterminant de la sorte le sort des tableaux, le droit traduisait de façon matérielle des intentionnalités humaines, car ce qui importe dans la manière d'accrocher les tableaux, c'est qu'elle rend perceptible la destination à laquelle un possesseur vouait une œuvre. En effet, dans le *Droit Commun de la France et la coutume de Paris réduits en principes*, publié en 1747, puis réédité en 1770 et 1773³⁷, François Bourjon, assure que les tableaux et les glaces sont immeubles lorsqu'« ils tiennent à fer et à clou et qu'ils paraissent avoir été posés par le propriétaire pour perpétuelle demeure, parce que dans ce cas, la destination du père de famille les rend tels, mais cessante cette destination marquée, ils restent meubles »³⁸. Ainsi, selon le droit, saisir la façon dont les tableaux sont exposés c'est saisir des velléités humaines et des enjeux sociaux liés à l'immobilisation d'œuvres au sein d'une résidence familiale. L'intentionnalité du tableau se trouve donc derrière lui, et la déterminer suppose que l'on sache concrètement s'il est simplement pendu, cloué, vissé. Néanmoins, dans le contexte épiscopal, l'enjeu n'est bien évidemment

pas celui de la patrimonialisation familiale des œuvres, mais celui de la pérennisation d'un décor épiscopal au sein de l'institution.

- 28 C'est donc sur la réduction de l'image à son rang d'objet, tenant concrètement aux murs en fonction de vis, de clous, ou de crampons, que s'appuie la détermination de l'image en tant qu'objet ayant une valeur patrimoniale, ou institutionnelle, ou sa détermination en tant que bien meuble pouvant être sujet à des appropriations diverses, économiques, affectives... La réduction de l'image à son caractère matériel n'est pas antinomique avec la reconnaissance de sa valeur : au contraire, c'est sur la base de cette appréhension matérielle que des droits lui sont reconnus, et que s'adossent une partie des principes au nom desquels certains acteurs évaluent les images. L'expert devient ainsi celui qui par l'appréhension matérielle qu'il fait des tableaux devient le médiateur par lequel le matériel et le social s'imbriquent fortement.

Neutralisation de la valeur des images

- 29 Ceci a une conséquence directe sur la valeur des images en cas de désaccord : c'est sa neutralisation. À l'opposé des discours familiaux qui ne reconnaissent une valeur à certains tableaux qu'en vertu de critères que seuls les membres de la famille peuvent connaître, la détermination de l'image en fonction de critères matériels, observables par tous, contribue à faire la part entre les valeurs qu'il est légitime de reconnaître aux images et les autres. C'est ce qui apparaît par exemple dans une lettre envoyée par l'économe général à l'économe diocésain de Montpellier, ce dernier ne sachant comment réagir face aux réclamations formulées par les héritiers de Mgr de Villeneuve, revendiquant la possession de la bibliothèque et des tableaux du défunt. Et l'économe général de préciser qu'« à la vue des objets, s'ils peuvent se détacher et se transporter sans endommager les murs, *il est facile de décider la question* [je souligne] »³⁹. En objectivant la valeur des images, rôle que le droit renforça encore en leur confiant la tâche de distinguer les statuts des images en fonction des dispositifs matériels qui les renaient aux murs, les experts en vinrent à devenir les seuls êtres légitimes à pouvoir parler au nom des images, au nom d'objets qu'ils dotaient d'un corps matériel, d'intentions, et de droits afférents.

Conclusion

- 30 Constatant les multiples valeurs qui pouvaient être attribuées aux images (familiales, économiques, patrimoniales ou institutionnelles) qui renvoyaient à des régimes d'appréciation difficilement conciliables lors des successions, il semble que le droit ait tenté de donner prise à un jugement équitable en ramenant les images à leur statut de choses, en fonction de critères matériels observables par tous. Dans la pratique, cette observation fut confiée à des priseurs experts qui, qualifiés pour aiguiller les images en fonction des différents marchés sur lesquels ils pensaient pouvoir faire circuler les images, furent renforcés dans leurs rôles, en devenant les arbitres des valeurs qu'il était désormais légitime d'accorder aux images. Ainsi requalifiée, la figure de l'expert devient essentielle, car en mettant à distance les régimes d'emprise, elle tend à invalider les processus reconnaissant aux images des valeurs singulières qui ne peuvent être connues que par ceux-là mêmes qui les assignent. L'expertise tend au contraire à objectiver la valeur des images, au double sens du terme : elle n'entend assigner des valeurs aux images qu'en fonction de critères matériels que l'on veut objectifs et indiscutables. Ce faisant, je crois que l'expertise et le droit, qui tous deux entendent répondre aux problèmes concrets posés par les images, jouent un rôle essentiel dans l'évolution du statut de l'art en ce qu'ils contribuent à transformer des images ayant des valeurs singulières en tableaux, c'est à dire en objets mobiliers ou immobiliers ayant des droits. Ainsi, si l'histoire de la façon dont l'art devient l'art est celle de sa défonctionnalisation et de la dématérialisation de sa valeur, force est de constater que si les pratiques juridiques neutralisent la valeur des images, elles ne le font qu'en renvoyant l'image à son statut de chose, dotée d'un cadre, de vis, et d'un support. En un sens, au moment même où les peintres tentent de faire de leur talent une arme au service de la reconnaissance de la valeur singulière de leurs œuvres, le droit procède à une objectivation et à une re-matérialisation de la valeur des œuvres, ce qui constitue – peut-être – le versant oublié de l'histoire de la progressive reconnaissance de la valeur de l'art pour l'art.

NOTES

- 1 Nathalie HEINICH, « La sociologie à l'épreuve des valeurs », *Cahiers internationaux de sociologie*, 2006/2, n° 121, p. 287-315.
- 2 Michael BAXANDALL, *L'Œil du Quattrocento*, [1972, trad.], Paris, Gallimard, 1985.
- 3 Hans BELTING, *Image et Culte, une histoire de l'image avant l'époque de l'art*, [1990, trad.], Paris, Cerf, 1998.
- 4 Gérard LABROT, *Études napolitaines, villages, palais, collections, XVI^e-XVIII^e siècles*, Seyssel, Champ Vallon, 1993, « Images, tableaux et statuares dans les testaments napolitains (XVII^e-XVIII^e siècles) », p. 171-193.
- 5 Patrick MICHEL, *Peinture et Plaisir, les goûts picturaux des collectionneurs parisiens au XVIII^e siècle*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2010, p. 379.
- 6 Arch. dép. Bouches-du-Rhône (dépôt d'Aix), C 4994, inventaire après décès de Jacques de Forbin-Janson, archevêque d'Arles, 1741.
- 7 Arch. dép. Bouches-du-Rhône (dépôt d'Aix), C 5000, inventaire après décès de Charles-Octavien d'Antelmy, évêque de Grasse, 1753.
- 8 Laurence FONTAINE, *L'Économie morale : pauvreté, crédit et confiance dans l'Europe préindustrielle*, Paris, Gallimard, 2008, « Économies politiques et cultures de l'échange », p. 223-253.
- 9 Sur ces régimes, voir Christian BESSY, Francis CHATEAURAYNAUD, « Les ressorts de l'expertise ; épreuves d'authenticité et engagement des corps », dans Bernard CONCIN, Nicolas DODIER, Laurent THEVENOT (éd.), *Les Objets dans l'action, de la maison au laboratoire*, Paris, Éditions de l'École des Hautes Études en Sciences Sociales, 1993, [coll. Raisons Pratiques, 4], p. 141-164.
- 10 L. FONTAINE, *L'Économie morale*, op. cit., p. 254-276.
- 11 Les études ayant pour objet l'expertise artistique à l'époque moderne ont fleuri sous l'impulsion des travaux de Charlotte Guichard notamment. Dernièrement, voir le numéro dirigé par Charlotte GUICHARD (dir.), *Les Formes de l'expertise artistique en Europe (XIV^e-XVIII^e siècle)*, *Revue de Synthèse*, 2011, t. 132, n° 1.
- 12 Raymonde MOULIN, *Le Marché de l'art, mondialisation et nouvelles technologies*, Paris, Flammarion, [2003] 2009, p. 23.

- 13 Arch. dép. Aude, B 2156, inventaire après décès de Daniel Bertrand de Langle, évêque de Saint-Papoul, 1774.
- 14 Selon l'expression d'Antoine LILTI, *Le Monde des salons, sociabilité et mondanité à Paris au XVIII^e siècle*, Paris, Fayard, 2005, p. 103.
- 15 Soit 17 cas sur 80 inventaires estimatifs.
- 16 Arch. dép. Rhône, Bp 2022, inventaire après décès de Camille de Neufville de Villeroy, archevêque de Lyon, 1693.
- 17 Arch. dép. Rhône, 10 G 3794, inventaire après décès de François-Paul de Neufville de Villeroy, archevêque de Lyon, 1731.
- 18 Arch. dép. Morbihan, 1 B 626, inventaire après décès de François d'Argouges, évêque de Vannes, 1716.
- 19 Cité par Patrick MICHEL, *Le Commerce du tableau à Paris dans la deuxième moitié du XVIII^e siècle*, Villeneuve d'Ascq, Presses du Septentrion, 2007, p. 87.
- 20 Krsysztof POMIAN, *Collectionneurs, amateurs et curieux, Paris, Venise : XVI^e-XVIII^e siècle*, Paris, Gallimard, 1987, « Marchands, connaisseurs, curieux à Paris au XVIII^e siècle », p. 163-194.
- 21 Arch. dép. Somme, 1 B 2487, inventaire après décès de François Faure, évêque d'Amiens, 1687.
- 22 Louis DOUCHET (éd.), *Manuscrits de Pagès, marchand d'Amiens*, t. 1, Amiens, A. Caron, 1856, p. 462.
- 23 Ferdinand POUY, « Histoire de François Faure, 77^e évêque d'Amiens », *Mémoires de la société des antiquaires de Picardie*, 1876, t. v, p. 137-286.
- 24 Arch. nat., M.C./ET/XC/515, inventaire après décès de Georges-Louis de Phélypeaux, archevêque de Bourges, 1787.
- 25 Le testament de la tante de l'évêque, Margueritte-Louise de Béthune, duchesse du Lude, daté du 12 mai 1725 est cité par Mireille RAMBAUD, *Documents du Minutier Central concernant l'Histoire de l'art, 1700-1750*, t. II, Paris, Sevpen, 1974, p. 858.
- 26 Arch. dép. Moselle, B 3372, inventaire après décès d'Henri-Charles du Cambout de Coislin, évêque de Metz, 1732-1733.
- 27 Voir notamment Antoine SCHNAPPER, *Le Métier de peintre au Grand Siècle*, Paris, Gallimard, 2004, p. 189-241.
- 28 À ce titre voir les communications réunies par Jean-Pierre LETHUILLIER (dir.), *La Peinture en province, de la fin du Moyen Âge au début du*

xx^e siècle, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2002.

29 Arch. nat., M.C./ET/XC/515, inventaire après décès de Georges-Louis de Phélypeaux, archevêque de Bourges, 1787.

30 Voir P. MICHEL, *Le Commerce du tableau*, op. cit.

31 Sur ce sujet voir les remarques de Micheline BAULANT, « Typologie des inventaires après décès », dans Adrianus VAN DER WOUDE, Anton SCHUURMAN (éd.), *Probate Inventories. A New Source for the Historical Study of Wealth, Material Culture and Agricultural Development*, Wageningen, Afdeling Agrarische Geschiedenis et Landbouwhogeschool, 1980, p. 33-42.

32 Je rejoins ici une partie des remarques formulées par Bénédicte GADY, « Les peintres et sculpteurs du roi et l'expertise artistique sous Louis XIV », *Revue de Synthèse*, 2011, t. 132, n°1, p. 33-52.

33 C'est du moins ce qu'affirme André CLAPASSON dans son *Histoire et description de la ville de Lyon, de ses antiquités, de ses monumens & de son commerce, avec des notes sur les hommes célèbres qu'elle a produits*, Lyon, Jean Marie Bruyset, 1761, p. 247.

34 Arch. dép. Lot, B 338, inventaire après décès d'Henri de Briqueville, évêque de Cahors, 1741.

35 Arch. dép. Corrèze, H Dep. 3/6-7, inventaire après décès de François Beaumont d'Autichamp, évêque de Tulle, 1761.

36 Antoine DESGODETS, Martin GOUPY, *Les loix des bâtimens suivant la coutume de Paris, traitant de ce qui concerne les Servitudes réelles, les Rapports des Jurés-Experts, les Réparations Locatives, Douairières, Usufruitières, Bénéficiales, etc.*, seconde partie, s. l., s. n., 1748, p. 89.

37 Renée MARTINAGE, « Bourjon François », dans Patrick ARABEYRE, Jean-Louis HALPÉRIN, Jacques KRYNEN (dir.), *Dictionnaire historique des juristes français, XII^e-XX^e siècle*, Paris, Presses Universitaires de France, 2007, p. 126-127.

38 François BOURJON, *Le droit commun de la France et de la coutume de Paris réduits en principes, Tirés des Lois, des Ordonnances, des Arrêts, des Jurisconsultes et des Auteurs, et mis dans l'ordre d'un Commentaire complet et méthodique sur cette Coutume*, t. 1, Paris, Grangé, 1770, p. 426.

39 Arch. dép. Hérault, C 4714, correspondance de l'économet de l'évêché de Montpellier, lettre du 19 mai 1767.

AUTHOR

Laurent Regard

LAURENT REGARD, AGRÉGÉ D'HISTOIRE, ATER À L'UNIVERSITÉ TOULOUSE-LE MIRAIL, POURSUIT UNE THÈSE SOUS LA DIRECTION DE M. LE PROFESSEUR BERNARD HOURS (UNIVERSITÉ LYON 3, LARHRA, UMR 5190) PORTANT SUR « LES COLLECTIONS PICTURALES DES ÉVÊQUES EN FRANCE DE LA FIN DU XVII^E SIÈCLE À LA FIN DU XVIII^E SIÈCLE ». Y SONT ANALYSÉS LES ENJEUX À LA FOIS RELIGIEUX, POLITIQUES, SOCIAUX ET CULTURELS QUI SOUS-TENDENT LA CONSTITUTION DES DÉCORS ET DES « COLLECTIONS » ÉPISCOPALES SUR L'ENSEMBLE DU TERRITOIRE.

Éduquer au mariage par l'image dans les Provinces-Unies du XVII^e siècle : les livres illustrés de Jacob Cats

Romain Thomas

OUTLINE

Statut et fonctions des images

- Un statut pluriel

- Ornements, emblèmes, planches

- L'image comme « traduction » du texte ? La relation texte-image

- Les images à caractère emblématique dans *Houwelick*

Les questions matrimoniales au prisme des scènes narratives dans *Houwelick* et *Trou-Ringh*

- Quelles questions matrimoniales ?

- Dispositifs visuels pour une pédagogie du mariage : une lecture dirigée

- Mettre en images le discours matrimonial : l'iconographie entre remplois traditionnels et invention

- Rites du mariage et représentation du monde social

Les images de *Houwelick* au fil des éditions

Conclusion

TEXT

1 Aucun ouvrage de morale matrimoniale n'a connu une diffusion plus importante, dans les Provinces-Unies du XVII^e siècle, que les deux livres illustrés de Jacob Cats (1577-1660) : *Houwelick* (« *Mariage* », 1^{ère} édition 1625) et *Trou-Ringh* (« *Anneau de mariage* », 1^{ère} édition 1637). Il s'agit même de deux succès majeurs dans le champ éditorial, *Houwelick* atteignant 50 000 exemplaires vendus dès 1655, ce qui en faisait un des ouvrages les plus diffusés dans le pays¹. L'ensemble que forment ces deux livres dans leurs déclinaisons éditoriales successives tout au long du siècle, avec des dispositifs iconiques abondants et souvent renouvelés, représente une source exceptionnelle pour l'étude du fonctionnement des images dans la littérature prescriptive du mariage dans les Provinces-Unies.

2 Dans sa préface à *Houwelick*, en 1625, Cats insiste sur l'importance de l'institution matrimoniale : « un creuset pour les êtres, une pierre de

fondation pour les villes, une pépinière de hauts dirigeants ». Or, cette institution au fondement de la société religieuse et civile est menacée puisque « [...] beaucoup de sympathisants [*liefhebbers*] à la fois de l'Église de Dieu et de la Patrie [ont] remarqué différents défauts à ce sujet présents parmi nous, [et] nous avons pensé que quelque chose pouvait être apporté pour le bien de nos concitoyens [...] »². Quand il cherche à moraliser les conduites de ses compatriotes pour le bien de l'Église, de la Patrie et de la cité, c'est d'abord le juriste et homme public de Zélande qui parle : Jacob Cats (1577-1661), après avoir fréquenté l'école latine, puis étudié dans les facultés de droit de Leyde et Orléans, prend en 1621 des fonctions municipales importantes à Middelburg. En 1623, deux ans avant la publication de *Houwelick*, il part à Dordrecht où le Magistrat lui offre un poste similaire³. C'est également un homme de lettres, dont l'ambition littéraire s'est déjà fait jour par le passé à travers divers écrits⁴, et un homme proche des premiers zélateurs d'une Seconde Réformation (« *Nadere Reformatie* »), qui – tels un Willem Teellinck, lui aussi habitant de Middelburg – prônent l'affermissement de la foi et l'application de la doctrine réformée dans les attitudes quotidiennes. Ce sont à la fois ce contexte religieux et la tradition littéraire de réhabilitation de l'institution matrimoniale depuis Érasme et Vivès qui expliquent l'entreprise du Zélandais.

3 Si l'auteur a pu faire l'objet de l'adulation la plus béate comme des attaques les plus féroces depuis le ^{xvii}^e siècle, un élément reste en tout cas invariable depuis le ^{xix}^e siècle au moins : chacun se plaît à expliquer le succès de ses ouvrages par la présence d'illustrations et souligne le rôle de son collaborateur régulier, l'artiste Adriaen Pietersz van de Venne, qui a dessiné une grande partie d'entre elles⁵. Pour autant, il s'agit presque d'un angle mort des études « catsiennes » puisque, sauf exception, ni les historiens de Cats, ni ceux d'Adriaen van de Venne n'entrent dans une analyse détaillée de ces images ni de leur(s) rôle(s) dans les ouvrages du moraliste⁶.

4 Il n'est pas question ici de chercher à expliquer le succès de Cats au ^{xvii}^e siècle, que seules des sources restituant la fortune critique de ses ouvrages seraient à même d'informer. En revanche, on voudrait se placer du point de vue de la production de la littérature prescriptive et examiner « au ras de la page », pour paraphraser Jacques Revel⁷, la façon dont les images, seules ou en lien avec le texte, participent de

la pédagogie matrimoniale. Si l'on attribue une quelconque valeur pédagogique à ces ouvrages, et alors qu'on sait l'ampleur extraordinaire des moyens visuels utilisés par les jésuites de l'autre côté de la frontière confessionnelle pour « éduquer », on ne peut pas ignorer la question du lien entre texte et images, de l'incidence de ces illustrations sur la lecture du texte, et de leur effet sur un lecteur-spectateur auquel l'auteur chercherait à inculquer une morale du mariage et de l'état conjugal⁸.

- 5 Mais l'image dans les ouvrages de Cats n'a pas nécessairement le même statut que les images jésuites : quel est le point de vue de Cats à ce sujet ? celui de l'artiste ? Il s'agit également d'examiner la place des illustrations dans les dispositifs de bibliographie matérielle des premières éditions, avant d'en venir aux aspects proprement iconographiques, puis à l'évolution de l'ensemble de ces caractéristiques au fil des éditions, qui échappent rapidement aux premiers acteurs.

Ill. 1 : Adriaen van de Venne, frontispice : Jacob CATS, *Houwelick*, Middelburg, J. P. van de Venne, 1625, Cliché auteur



Statut et fonctions des images

- 6 Dans *Houwelick*, un épais volume in-4°, Cats s'adresse avant tout aux femmes néerlandaises. La structure de l'ouvrage semble synthétisée par le frontispice général (ill. 1), que l'illustrateur van de Venne commente dans sa propre préface : il représente une colline sur laquelle progressent six couples – les six âges de la vie – correspondant à chacune des six parties de l'ouvrage. L'iconographie reprend, tout en la modifiant, celle des escaliers de vie, où l'on voit en général des individus ou des couples montant puis descendant une dizaine de marches, chacune symbolisant un « âge »⁹. Mais cette annonce n'est pas entièrement fidèle à l'ouvrage. Les six parties – « *Maeght* » (jeune fille), « *Vryster* » (jeune fille courtisée), « *Bruyt* »

(fiancée), « *Vrouw* » (épouse), « *Moeder* » (mère), « *Weduwe* » (veuve) – correspondent moins aux âges qu'aux statuts successifs connus par une femme néerlandaise, et que décrit l'auteur. Pour chacun, Cats dispense un certain nombre de conseils au style direct et illustre son propos par de nombreux exemples, eux-mêmes accompagnés d'images.

III. 2 : Adriaen van de VENNE, frontispice : Jacob CATS, *Trou-ringh*, Dordrecht, M. Havius, 1637, Cliché auteur



- 7 Dans les années 1630, c'est visiblement devant le succès obtenu par *Houwelick* que Cats entreprend, toujours avec la collaboration d'Adriaen van de Venne, la publication de *Trou-ringh* (1637) (ill. 2) : il s'agit cette fois, sur le modèle du *Decameron*, d'une série d'historiettes sur le thème du mariage. Chacune est accompagnée d'illustrations et suivie d'un dialogue entre deux philosophes qui explicitent les principales questions de morale matrimoniale soulevées par l'historiette. Ici aussi, le frontispice général est une sorte de synthèse de l'ouvrage : l'illustrateur van de Venne a représenté un certain nombre de couples que leur apparence, leurs vêtements, leur attitude, permet de reconnaître et d'identifier avec

ceux dont il est question dans l'ouvrage. Ces frontispices ont tout de taxinomies sociales appliquées à la femme chrétienne, en fonction de son statut juridique (jeune fille, épouse, veuve), ou de son occupation. *Houwelick* et *Trou-Ringh* pourraient être considérés comme les deux volets d'un diptyque « défense et illustration » de l'état conjugal : *Houwelick* serait alors le manuel de préceptes théoriques tandis que *Trou-ringh* jouerait le rôle de recueil d'*exempla*.

- 8 Au-delà des seuls frontispices, ce sont l'ensemble des images qui participent d'une pédagogie visuelle du mariage : il s'agit d'abord d'en élucider le statut.

Un statut pluriel

- 9 *Houwelick* et ses éditions successives forment une source exceptionnelle dans le sens où l'auteur aussi bien que l'illustrateur se sont exprimés dans des préfaces. L'étude des premières éditions de *Houwelick* et *Trou-ringh* montre que Cats et van de Venne ont chacun leur propre conception du statut des images : « des images pour le plaisir », pour l'illustrateur, qui sont aussi des images « pour la clarté du propos » selon l'auteur.
- 10 En effet, Adriaen van de Venne raisonne essentiellement en artiste. Dans sa préface à la réédition de 1632, il s'adresse au lecteur en le priant « de recevoir avec faveur notre travail, fait pour votre avantage à nouvel art et nouveaux frais ; et si nous avons affaire ici à un *Mariage* légitime, ne pas accepter de bâtards illégitimes dans vos honorables maisons d'amateurs d'art »¹⁰. Au-delà du calembour sur le titre *Mariage/Houwelick* et de la métaphore désignant les copies contrefaites – en référence à une édition pirate de 1628 – comme des bâtards illégitimes, cette citation montre qu'il conçoit l'ouvrage comme un objet faisant partie des *preciosa* que tout cabinet d'amateur d'art doit receler. Il place sa contribution à parité avec le texte poétique, en soulignant, au passage, « le plaisir de la poésie et des gravures utilisées ici », brochant donc sur le thème classique de l'*Ut pictura poesis*¹¹. Si le livre a un contenu moral, pour autant, ses qualités artistiques et littéraires en font un petit bijou, que le nouveau marié offrira, en plus des bijoux, à son épouse.

- 11 Jacob Cats a, pour sa part, un point de vue multiple. Il reconnaît aux images le pouvoir d'amuser et de plaire, notamment « par leur nouveauté même » (« *Door de nieuwicheyt selfs te mogen behagen* »), et rappelle, comme van de Venne, qu'elles ont toujours eu une parenté avec la poésie¹². Mais, dans ses deux ouvrages, il semble bien que le plus important soit, à ses yeux, leur rôle pédagogique. Dans la préface à *Houwelick*, Cats consacre un court paragraphe pour expliquer pourquoi il a eu recours à l'art du peintre. Les images ont en effet la capacité de

susciter par moments chez le Lecteur une représentation mentale [*inbeeldinge*] plus profonde pour une disposition particulière ; ce pour quoi nous avons veillé, entre autres, à ne pas porter sur les planches ce que nous avons vu auparavant et que quelqu'un aurait déjà peint ; afin de plaire à nos Lecteurs délicats par la nouveauté même.¹³

- 12 L'image est donc un support de l'imagination, qui doit permettre au lecteur-spectateur d'atteindre une disposition d'esprit telle qu'il sera plus intime avec la matière du texte.
- 13 Dans *Trou-ringh*, Cats insiste sur la compréhension et le plaisir : après avoir expliqué qu'il avait à dessein brodé sur les histoires bibliques, antiques ou historiques, telles qu'on les trouve dans les sources, il justifie sa démarche en soulignant qu'il a agi « [...] pour un plus grand éclat de la matière et un plus grand plaisir du lecteur [...] ». Et à cette fin j'ai voulu montrer au lecteur, non seulement par les planches de cuivre, mais également par les capitales historiées elles-mêmes, ce qu'il y a de plus singulier dans les histoires »¹⁴. Les images incarnent donc l'idée-force de chaque parabole et permettent au lecteur de s'en approprier la morale.
- 14 Dans ces conceptions de l'image, on retrouve l'adage d'Horace – « profit et plaisir » – en vogue au début du ^{xvii}^e siècle dans le milieu des graveurs néerlandais¹⁵. Si les images de van de Venne sont censées, par leurs qualités esthétiques, « délecter » le lecteur-spectateur, l'auteur leur assigne pour tâche également de lui faire mieux comprendre le texte. Cela renvoie au moins en partie à la maxime « *docere, delectare, movere* » (enseigner, délecter, inciter à

l'action) de la rhétorique cicéronienne, que les jésuites ont appliqué au XVII^e siècle à leurs images de dévotion¹⁶.

- 15 Le statut et la fonction des images, dans ces ouvrages de littérature prescriptive, ne sont donc ni des évidences, ni même des données dont l'univocité pourrait être énoncée : leur valeur change en fonction du locuteur qui les décrit, selon son propre statut social, le profit qu'il souhaite voir en tirer le lecteur-spectateur, en fonction aussi de ses attentes personnelles. Ainsi Adriaen van de Venne y voit plutôt des objets se suffisant à eux-mêmes, devant procurer de la jouissance au lecteur et, par ricochet, de la gloire à sa propre personne. Jacob Cats y trouve le moyen de faire entrer plus intensément le lecteur dans la matière du discours, et d'arriver au projet initial : réhabiliter l'institution matrimoniale.

III. 3 : Adriaen van de VENNE, pl. : J. CATS, *Houwelick*, op. cit., 1625, chap. « Bruyt », Cliché auteur



Ornements, emblèmes, planches

- 16 Si l'on s'intéresse maintenant à la nature des images, elle peut être caractérisée par une typologie qui comprend leur localisation dans l'ouvrage, leur forme et leur genre¹⁷. Quelle que soit cette nature, elle sert le propos pédagogique de l'auteur.
- 17 Il en va ainsi de la localisation des images. Dans *Houwelick*, l'exemple de la page de titre de la partie « Bruyt » (fiancée), qui a tous les traits d'un frontispice, quoique placé au cœur de l'ouvrage, est révélateur (ill. 3). Il s'agit de la première des quatre dernières parties qui portent un titre commun : *Christelijk-huiswif* (épouse chrétienne). Contrairement au frontispice général, celui-ci revêt la forme (classique) d'un arc triomphal, mais un arc qui débouche sur l'intérieur du domicile conjugal¹⁸. Au sommet de cette architecture, la devise : « écoute, ma fille, regarde et tends l'oreille ; oublie ton peuple et la maison de ton père » tirée du Psaume 45, souligne la signification fondamentale du mariage : le passage de la fille de la tutelle de son père à celle de son nouvel époux. Par sa localisation, par sa structure et par son contenu, ce frontispice est donc un seuil pour les quatre parties qui forment le propos central, comme si le frontispice du chapitre « Bruyt » (la fiancée) était en réalité le frontispice général de l'ouvrage *Christelijk-huiswif*. Cependant, cette image ne parle que de la noce. Analysée dans le tout cohérent que forme l'ensemble de l'ouvrage *Houwelick*, cette image est à la fois une césure et un passage entre les parties « Vryster » et « Bruyt », et correspond à un moment – le mariage – qui est un rite de passage dans l'existence de la lectrice ; le dispositif de bibliographie matérielle renforce donc la leçon matrimoniale : il oblige le lecteur-spectateur à marquer une pause au moment où l'auteur décrit le changement de statut social¹⁹.

III. 4 : Anonyme, xylogravure, lettrine : J. CATS, *Trou-ringh*, op. cit., 1637, historiette « *Onlust midden in de lust...* », p. 254, Cliché auteur



- 18 La forme peut être celle d'un ornement, d'un emblème ou d'une illustration-tableau. Conformément à son étymologie (*ornatum*, *ornare*), l'ornement permet de décorer, mais aussi d'ordonner et de structurer le texte et plus globalement l'ouvrage²⁰. Dans *Houwelick* (*in-4°*) et *Trou-ringh* (*in-4°*), il est omniprésent : marques typographiques en têtes de chapitres, lettrines qui peuvent être de véritables capitales historiées, culs-de-lampe, etc. (ill. 4 et 5). Mais ces éléments n'ont pas qu'un propos décoratif ou structurant. Dans *Trou-Ringh*, on l'a vu, Cats a l'intention de « montrer au lecteur, non seulement par les planches de cuivre, mais également par les capitales historiées elles-mêmes, le plus singulier dans les histoires »²¹. Ces capitales historiées ou lettrines, placées au commencement de chaque histoire, ont en effet un rôle complémentaire des illustrations-tableaux. Elles restituent en général, de manière très simplifiée, l'idée principale de l'histoire, ou bien plantent le décor de la scène. Dans *Trou-ringh*, le propos généraliste et introductif des lettrines contraste avec le caractère anecdotique et moraliste des illustrations, dont la localisation est « progressive » – en cours de texte. Il existe donc bien une différence de statut entre ces « formes » d'images : vignette-lettrine d'un côté et illustration-tableau ou emblème de l'autre. Avant d'examiner ces deux dernières formes, il faut étudier le rapport entre texte et images dans les deux ouvrages.

III. 5 : Anonyme, cul-de-lampe, pl. : J. Cats, *Trou-ringh*, op. cit., 1637, trois premières parties, Cliché auteur



L'image comme « traduction » du texte ? La relation texte-image

- 19 Dans *Houwelick*, pour chaque idée importante, redite, répétée, reformulée, l'auteur donne un ou plusieurs *exempla*, eux-mêmes (parfois) mis en image par van de Venne. Ces images s'adaptent par leur « forme » et leur « genre » au texte auquel ils se rattachent : emblème ou illustration-tableau. Dans ce dernier cas, on a affaire à une scène narrative (biblique, antique, contemporaine). Dans *Trou-Ringh*, l'usage de l'*exemplum* est inverse de celui de *Houwelick*. Le texte argumentatif et prescriptif était illustré par des exemples, désormais, l'auteur part des *exempla* pour en discuter les tenants et les aboutissants. De manière générale, Cats choisit ses intrigues de manière à aborder le plus de sujets possible. Il l'explique dans la préface générale :

Entre autres ma pratique a été, de représenter chaque nouveau cas avec une issue particulière : afin, par la diversité de la matière, de susciter constamment de nouvelles réflexions chez le lecteur ; afin aussi que chacun puisse trouver ici ce qui convient à sa propre situation. En quoi je pense avoir tant fait, qu'on ne trouvera presque personne qui ne puisse jauger la sienne à l'aune de l'un ou l'autre des cas de mariage et la mettre à l'épreuve²².

- 20 Le tableau 1 montre, à propos de deux des historiettes de la première partie (biblique) de *Trou-ringh*, la stratégie adoptée par Cats pour utiliser les images à des fins didactiques. Les deux illustrations qui accompagnent l'*exemplum* d'Adam et Ève peuvent ainsi être interprétées comme un éloge du mariage et correspondent à la première des trois questions discutées dans le dialogue des philosophes. Pour le récit du mariage de Jacob avec Léa et Rachel, les deux images renvoient à deux questions distinctes.
- 21 Dans ce schéma, l'image joue un rôle de filtre pour attirer l'attention du lecteur-spectateur sur l'un des problèmes matrimoniaux soulevés par l'*exemplum*. Elle vient orienter la lecture en concentrant l'attention du lecteur-spectateur sur le ou les argument(s) le(s) plus important(s) du propos moral.

Tableau 1 : Stratégies didactiques dans *Trou-ringh* : le cas de deux historiettes de la première partie

Titre de l'historiette	Résumé	Principales questions matrimoniales développées dans le dialogue	Analyse des illustrations [correspondance avec les questions]
Mariage d'Adam et Ève	Au paradis terrestre, Dieu crée l'homme et la femme. Voyant que tous les animaux s'apparient, Adam cherche à convaincre Ève de faire pareil. Elle commence par se refuser à lui : il faut apprendre à se connaître avec le mariage, à rendre gloire à Dieu. Finalement convaincue, ils se marient, et leurs noces sont célébrées par toute la Création.	a) S'il vaut mieux vivre marié ou célibataire ; b) si la prière aide avant le mariage ; c) s'il faut un contrat de mariage.	1) Les noces d'Adam et Ève, entourés par tous les animaux en couple. [cf. a)] 2) Adam et Ève contemplant la Création. [idem]

Mariage de Jacob avec Léa et Rachel	Jacob se rend chez son parent Laban. En route il rencontre la fille de Laban, Rachel, jeune bergère dont il s'éprend. Il travaille sept ans pour Laban avec la promesse d'épouser sa fille ; mais le moment des noces venu, Laban fait entrer Léa dans la chambre nuptiale, à la place de sa sœur Rachel. Il travaille encore sept ans et prend Rachel comme seconde épouse.	a) Si la beauté doit entrer en compte dans le choix d'un conjoint ; b) si l'on est vraiment marié lorsqu'on a été trompé sur l'identité de son conjoint ; c) si la polygamie est acceptable.	1) Rencontre de Jacob et Rachel, cadre pastoral. [cf. a]) 2) Après la première nuit avec Léa, encore dans le lit, Jacob se plaint à Laban au deuxième plan. [cf. b)]
-------------------------------------	--	--	---

Les images à caractère emblématique dans Houwelick

III. 6 : Adriaen van de VENNE, image emblématique : J. CATS, *Houwelick*, op. cit., 1625, chap. « Vrouwe », p. 6 r°, Cliché auteur



- 22 Outre les ornements, les deux grands « genres » iconiques dont tire parti Adriaen van de Venne sont les emblèmes (ill. 6) et les illustrations-tableaux (ill. 7).

III. 7 : Adriaen van de VENNE, pl. : J. CATS, *Houwelick*, op. cit., 1625, chap. « Bruyt », p. 24 v°, Cliché auteur



- 23 Les premiers sont un type d'image caractéristique de la culture visuelle de la première modernité qui associe d'ordinaire une devise (*titulus*), une image (*pictura*) et un texte explicatif (*subscriptio*). Si *Houwelick* ne contient pas d'emblème au sens propre – il manquerait un *titulus* – on repère cependant des images à caractère emblématique : certaines d'entre elles empruntent, on va le voir, des types iconographiques que l'illustrateur a repris dans des recueils d'emblèmes. Surtout, le critère de distinction est la forme ronde de l'image à l'intérieur d'un cadre carré, là où les illustrations-tableaux sont rectangulaires et sans cadre. Ce dispositif de bibliographie matérielle est utilisé par Adriaen van de Venne dans d'autres ouvrages de Cats, cette fois d'authentiques recueils d'emblèmes. Ce détail montre, comme le rappelle Roger Chartier, que les « "textes" » (ici pris au sens large) sont

inscrits dans une matérialité qui joue un rôle essentiel dans le processus de production du sens »²³. Le tableau 2 restitue trois de ces planches à caractère emblématique, dans la partie « *Vrouwe* » (« Épouse ») de *Houwelick*.

Tableau 2 : Planches à caractère emblématique dans *Houwelick*, « *Vrouwe* » (« Épouse »)

Partie et pagination	Description de l'image	Résumé du propos moral de Cats
<i>Vrouwe</i> , p. 15	Des gens dans une barque longue et étroite.	L'épouse doit veiller à l'équilibre du couple comme l'on doit veiller à l'équilibre d'une barque pour qu'elle aille vite.
<i>Vrouwe</i> , p. 19	Une baleine est guidée par un petit poisson.	L'épouse, faible par nature (le petit poisson), peut malgré tout être d'une grande utilité pour son mari.
<i>Vrouwe</i> , p. 34	Une pierre vient d'être cassée par un marteau, sur un coussin.	L'épouse pourra d'autant mieux combattre les humeurs chagrines de son mari (la pierre dure) qu'elle sera douce avec lui (comme un coussin).

- 24 Qu'il s'agisse de l'équilibre d'une barque, du comportement des animaux marins ou de la mécanique des roches, ces images renvoient toutes au monde physique : il faut y voir chez l'auteur l'interprétation assez classique de la *phusis*, la nature, appréhendée comme un grand livre²⁴. La démarche intellectuelle se résume souvent à un rapport d'opposition ou de complémentarité/dépendance entre les choses ou les êtres représentés. L'originalité de la didactique de Cats consiste en une répétition inlassable des mêmes arguments, déclinés sous toutes les formes. Dans son système de pensée, qui fonctionne par correspondance entre ce qu'il observe du monde naturel et ce qui est bon pour le monde social, la *phusis* est un réservoir jamais tari dans lequel il va puiser pour démontrer la justesse de sa vision de la société : si la nature est aussi proluxe pour exprimer tel type de relation, c'est forcément ce type-là qui doit s'appliquer aussi aux interactions entre les acteurs sociaux

Les questions matrimoniales au prisme des scènes narratives dans Houwelick et Trou-Ringh

- 25 En réalité, les *emblemata* ne sont qu'un des éléments du système didactique de répétition, qui comprend aussi les récits bibliques ou historiques. Les autres images de *Houwelick* et de *Trou-ringh*, les illustrations-tableaux, accompagnent sur le mode visuel les *exempla*. Leur efficacité pédagogique relève de plusieurs dimensions : leur rapport à l'argumentation textuelle, les procédés sémiotiques mis en œuvre, et leur iconographie qui joue à la fois sur la captation éventuelle de types utilisés dans d'autres contextes, comme les illustrations du Décalogue, et sur la mise en scène du monde social.

Quelles questions matrimoniales ?

- 26 Quelles sont les questions matrimoniales abordées dans ces images ? Comment s'articulent-elles aux questions soulevées dans les *exempla* textuels ? L'analyse des thèmes abordés dans *Trou-Ringh* mène au tableau 3, qui tâche de reprendre les catégories définies par Cats lui-même²⁵. Par exemple, le bien-fondé de l'institution du mariage est une question soulevée à propos de deux historiettes, mais seules les images de l'une d'elles (en l'occurrence « Adam et Ève ») doivent être interprétées ainsi.
- 27 On constate que les questions concernant le choix du conjoint et ses modalités dominant largement. Mais ce problème est très vaste et se scinde lui-même en plusieurs catégories. De façon remarquable, les images se répartissent assez bien entre toutes ces questions : il y a un véritable effort des illustrateurs pour traduire visuellement chacune d'elles. Aussi bien dans *Houwelick* que dans *Trou-Ringh*, les « illustrations » des *exempla* textuels jouent elles-mêmes le rôle d'*exempla* visuels. Leur propos n'est pas de montrer une scène quelconque de l'historiette. Même si leur iconographie dépend fortement de l'histoire qu'elles accompagnent, elles parviennent à diriger l'esprit du lecteur-spectateur vers l'essence morale de cette histoire, et la rendent explicite.

**Tableau 3 : Comparaison des thèmes abordés entre le texte et les images des
historiettes de *Trou-Ringh***

	Thème abordé...	...dans le texte et le dialogue des historiettes	...dans les images des historiettes
	Bien-fondé de l'institution du mariage	- Adam et Ève - <i>Twee verkracht en beide getrouwt</i> (deux violées et toutes les deux mariées)	- Adam et Ève
Choix du conjoint et formation du couple	Différence de statut social	- Cratès et Hipparchia - <i>Spaens Heydinnetje</i> (petite bohémienne espagnole) - Ulrich et Bocena	- Cratès et Hipparchia - <i>Spaens Heydinnetje</i> - Ulrich et Bocena
	Choix sur des critères physiques	- Jacob et Rachel - Atniel et Ascha - Ulrich et Bocena	- Jacob et Rachel
	Différence d'âge	- aveugle - Rhodope	- aveugle
	Différence de religion	- <i>Spaens Heydinnetje</i>	
	Qualités de la femme	- David et Abigail	- David et Abigail
	Rôle des parents	- Atniel et Ascha - Emma et Eginhart - Cratès et Hipparchia	- Atniel et Ascha - Emma et Eginhart
	Relations prénuptiales (<i>Byslappen</i>)	- Emma et Eginhart	- Emma et Eginhart
	L'enlèvement et ses conséquences	- Benjaminites	- Benjaminites
	Le viol et ses conséquences	- <i>Twee verkracht</i>	- <i>Twee verkracht</i>
	Circonstances de la rencontre	- <i>Liefde brant</i> (feu d'amour) - Massinissa	- <i>Liefde brant</i> - Massinissa
Vie conjugale	Adultère	- <i>Onlust midden in de lust ontstaen</i> (déplaisir survenu au milieu des plaisirs) - <i>Fransche trou-geval</i> (mariage français)	- <i>Onlust...</i>
	Vie domestique	- Philetas et Psyche	- Philetas et Psyche
	Veuvage	- David et Abigail	

Dispositifs visuels pour une pédagogie du mariage : une lecture dirigée

- 28 L'illustrateur met en œuvre plusieurs stratégies pour mener le lecteur vers la leçon didactique. Parmi celles-ci, le recours au comique répond exactement à l'adage horatien « profit et plaisir ». Arrêtons-nous sur une autre, l'utilisation récurrente d'un procédé sémiotique qui dirige le regard du lecteur-spectateur vers l'élément-clé de la scène, et l'aide à l'interpréter : le motif du chien et ses postures (ill. 8)²⁶. Dans l'édition *in-4°* de *Houwelick*, le chien est présent dans les images-tableaux de manière presque systématique.

III. 8 : Adriaen van de VENNE, pl. : J. CATS, *Houwelick*, *op. cit.*, 1625, chap. « *Vrouwe* », p. 41 v°, Cliché auteur



- 29 L'animal prend deux postures différentes selon la situation : un maintien nerveux, croupe redressée, lorsque l'un des éléments de la scène doit être réprouvé moralement. Le chien est alors placé à proximité ou joue explicitement le rôle d'admoniteur interne en regardant lui-même l'action blâmable : la mauvaise épouse qui s'apprête à décapiter son mari est ainsi menacée par un chien aboyant²⁷. À l'inverse les deux jeunes mariés qui ont péri noyés mais sont considérés comme des époux légitimes, puisqu'ils ont scellé leur union religieusement, sont contemplés par un chien droit et placide²⁸. On le verra, les costumes des personnages ont

également un rôle sémiotique très fort dans la mise en image du texte et la représentation du monde social.

Mettre en images le discours matrimonial : l'iconographie entre remplois traditionnels et invention

- 30 Les historiettes narrées dans *Houwelick* et *Trou-ringh* proviennent, pour certaines d'entre elles, de l'Ancien Testament, même si Cats brode largement à partir du texte biblique. Dans l'édition *in-4°* de *Houwelick*, deux *exempla* vétérotestamentaires sont illustrés : l'histoire du viol de Dina par Sichem (Genèse 30, 21) dans la partie « *Maeght* », celle du viol de Tamar par son demi-frère Amnon (2 Samuel 13). Ces épisodes ne sont pas très fréquemment représentés par les artistes au *xvii^e* siècle. Pourtant, Cats n'est pas le premier à y faire référence. Le viol de Tamar par Amnon sert d'illustration au sixième commandement dans la série réalisée par Maarten van Heemskerck en 1565²⁹. Dans ce cas, le sixième commandement, habituellement formulé en « Tu ne commettras point d'adultère », a un sens élargi en « Tu ne seras pas impur » : c'est déjà le cas au *xv^e* siècle dans le *Zielentroost*³⁰. En 1569, le même Maarten van Heemskerck illustre la luxure (*illicita voluptas*) par une gravure représentant le viol de Dina par Sichem. Le même sens prévaut donc, et – chose remarquable – l'iconographie d'Adriaen van de Venne a des points communs avec la gravure de van Heemskerck. Le choix de Cats et van de Venne de narrer ces récits et de les illustrer n'est sans doute pas dû au hasard. Les deux renvoient, dans la culture visuelle du début du *xvii^e* siècle, à l'iconographie du Décalogue³¹. Les images ont donc une fonction tropologique : les jeunes filles – le public visé explicitement (mais sans doute pas exclusivement) – doivent être incitées non seulement à se prémunir des hommes qui se rendraient coupables du péché condamné par le sixième commandement, mais à s'en garder elles-mêmes.

III. 9 : Adriaen van de VENNE, pl. : J. CATS, *Trou-ringh*, op. cit., 1637, « *Onlust midden in de lust ontstaen* », p. 258, Cliché auteur



- 31 Outre les usages explicites de l'iconographie vétérotestamentaire, les illustrateurs y ont recours pour illustrer des histoires profanes. La relation adultérine racontée dans l'historiette « Déplaisir survenu au milieu des plaisirs » (« *Onlust midden in de lust ontstaen* ») met en scène un jeune *Joncker* de bonnes mœurs qui s'éprend d'une femme mariée et la courtise sans succès³². L'époux, sans rien savoir, rencontre le gentilhomme à la chasse, le trouve très honorable et en fait la louange à sa femme. Désormais sous le charme, elle profite d'une absence de son mari pour attirer le jeune homme dans son lit. L'image montre l'instant où, en apprenant que le mari a fait son éloge, le *Joncker* refuse de le déshonorer et quitte précipitamment le lit conjugal (ill. 9). On retrouve l'iconographie traditionnelle de « Joseph et la femme de Putiphar », à un détail près – le manteau arraché – qui est ici absent. Même si les deux histoires diffèrent sensiblement, la captation du modèle vétérotestamentaire par l'artiste vient souligner l'interprétation légitime de l'histoire que doit en faire le lecteur-spectateur : ici encore la condamnation du péché d'adultère – le sixième commandement est illustré, surtout à partir de Cranach, par l'iconographie de « Joseph et la femme de Putiphar » – et de l'épouse tentatrice, sur qui l'intégralité de la faute est finalement rejetée.
- 32 Par les liens intertextuels (ou plutôt intericoniques), les correspondances qu'elles établissent de manière plus ou moins explicite, les illustrations stimulent la mémoire du lecteur-spectateur. Suivant le principe de l'*exemplum*, ces images du singulier ramènent à la leçon générale à en retenir³³.

Rites du mariage et représentation du monde social

- 33 Jacob Cats ne fait à peu près jamais référence au statut social de ses lecteurs³⁴. Lorsqu'il les apostrophe, seul leur statut familial semble compter : jeune fille, épouse, veuve, mari, père, etc. Le parti pris généraliste de l'auteur, perceptible dans les deux ouvrages³⁵, tient probablement à trois déterminations. D'abord, ses ouvrages s'inscrivent dans une tradition littéraire avec des conventions propres : l'ouvrage de Juan Luis Vivès, *L'institution de la femme chrétienne*, est une de ses sources d'inspiration principales. Or Vivès dispensait des conseils sans jamais, lui non plus, faire allusion au statut social de l'homme ou de la femme. Ensuite, il y a chez Cats comme chez tous les auteurs du temps, la conviction que la nature de la femme et les relations qu'elle entretient avec le sexe fort ont été établies au moment de la Création, et ne dépendent pas du milieu social dans lequel elle a été élevée. La plupart des exemples utilisés par l'auteur sont empruntés à la nature, à la Bible ou à l'Histoire, et évitent ainsi toute référence explicite au monde social contemporain. Enfin, pour les autres exemples, il y a certainement un « élitocentrisme » qui incite l'auteur à s'inspirer de son propre groupe social – le patriciat urbain – pour élaborer son modèle, par définition unique et idéal, des relations conjugales, et faire de l'élite un étalon de référence : pas de place ici pour les contraintes des femmes dont l'horizon dépasse leur propre intérieur domestique – paysannes, femmes des métiers, domestiques, etc. Lorsqu'elles apparaissent, elles ne valent pas en tant que femmes, mais comme symboles d'une vérité sous-jacente³⁶. Cats et Adriaen van de Venne adoptent donc les codes culturels et visuels des milieux aisés, notamment par la représentation du vêtement³⁷. Ils ancrent le propos visuel, dans les images du monde contemporain, dans un milieu social bien défini, dans lequel l'élite, par définition, se reconnaît, et qui sert de modèle aux autres groupes sociaux.

III. 10 : Adriaen van de VENNE, pl. : J. CATS, *Trou-ringh*, op. cit., 1637, « La petite bohémienne espagnole », p. 487, Cliché auteur



- 34 Mais la leçon catsienne qui vise à mettre en ordre la société matrimoniale s'appuie également sur la représentation du monde social que se fait l'illustrateur et qu'il exprime dans les images. Une des caractéristiques visuelles des scènes qu'il dessine est le recours au plan rapproché. Par ce moyen, il rend le plus visible possible les protagonistes, leurs expressions, leurs vêtements, leurs attitudes. Le rôle de chacun, le caractère moral ou répréhensible de son action ou simplement sa relation avec les autres sont explicités par ces dispositifs qui ont une fonction sémiotique et prescriptive.
- 35 Le thème du choix du conjoint est révélateur. Au XVII^e siècle, les moralistes du mariage, de part et d'autre de la frontière confessionnelle, insistent en général sur l'*adaequatio* entre les partenaires : similitude du statut social, de la richesse, proximité des âges (les jeunes avec les jeunes, les vieux avec les vieux), identité de la confession³⁸. Le problème de la différence sociale entre les deux partenaires est traité par van de Venne par une sémiotique des vêtements et des postures (ill. 10). Roi et bergère, gentilhomme et bohémienne, ou encore jeune fille « bourgeoise » et philosophe gyrovague : l'un est habillé richement, l'autre est affublé de tenues pauvres, quelquefois ridicules³⁹. Le gentilhomme prend une pose typique des portraits d'apparat italiens ou espagnols, la main sur la hanche et les pieds à angle droit dans des souliers à rubans, lorsqu'il s'adresse à la jeune bohémienne assise à terre, affalée contre un arbre et les pieds presque nus. Le trait de Adriaen van de Venne peut aller jusqu'à la caricature : le philosophe Cratès est un bossu dont l'habit tranche avec toutes les autres illustrations, trop simple pour

s'accorder avec la riche parure d'Hipparchia. Il est debout devant la jeune fille, dignement assise sur une chaise.

- 36 En revanche, chez Cats, la question de la différence confessionnelle – et donc des mariages mixtes – est à peu près passée sous silence dans le texte, et jamais envisagée par l'image. Dans leurs études, Donald Haks d'une part, pour les Provinces-Unies à partir de la fin du ^{xvii}^e siècle, et Hans Storme d'autre part, pour les Pays-Bas espagnols, ont constaté une forte condamnation des mariages mixtes de la part des pasteurs et moralistes (des clercs dans le cas des Pays-Bas espagnols). Cela doit être nuancé dans le cadre des Provinces-Unies de la première moitié du ^{xvii}^e siècle⁴⁰. Or la voix de Cats, l'une des plus diffusées, ne s'intéresse pas au problème. Même si, ailleurs, il est visible que la culture religieuse de Cats est profondément calviniste, il ne réagit pas dans ce cas en tant que défenseur de la confession calviniste. Son message a une portée plus générale, valable pour toutes les composantes de la société encore peu confessionnalisée des Provinces-Unies, même dans les années 1630⁴¹.

Les images de *Houwelick* au fil des éditions

- 37 Entre 1625 et 1664 – dernière édition du ^{xvii}^e siècle – *Houwelick* est imprimé vingt-cinq fois⁴². Le nombre, tout à fait exceptionnel à cette époque, des éditions successives (toutes illustrées) de ce *best-seller*, autorise une analyse de bibliographie matérielle pour aborder le problème de l'usage des images à l'intérieur du champ éditorial et du rapport des manieurs d'images à l'institution matrimoniale.
- 38 Au début, on suit l'itinéraire d'Adriaen van de Venne qui, après la mort de son frère Jan, prend des collaborateurs pour publier à nouveau l'ouvrage. Dès 1628, on l'a vu, il fait rééditer l'ouvrage au format *in-12°* à La Haye où il réside, peut-être déjà par Joost Ockersz qui, deux ans plus tard, en 1630, réimprime sans modification ni du texte ni de l'image, la version originelle de 1625. C'est encore Ockersz qui imprime en 1632, dans un format plus grand (*in-8°*), la version *in-12°* de 1628 : la reprise des cuivres de petite taille se manifeste par l'existence de marges assez importantes.

- 39 Au contraire en 1634, Adriaen van de Venne change de collaborateur, et avec van Esch (imprimeur) et Havius (éditeur), réalise une édition *in-12°* mais au format encore plus petit que celle de 1628. La typographie très serrée permet de réduire de 20 % le nombre de pages, et donc le coût de fabrication. La diminution de la taille des pages impose également à l'artiste de faire réaliser de nouveaux cuivres. Il en profite pour changer une fois de plus l'iconographie de plusieurs illustrations. Au final, sur cinq impressions ou éditions « officielles » – c'est-à-dire dans le cadre du privilège de van de Venne – trois corpus d'images ont été utilisés. Cette fois, le nombre de gravures redescend à trente-huit, permettant là encore de baisser le coût de production. Le frontispice est simplifié par rapport à l'édition *in-12°* : aux six couples qui apparaissaient, Adriaen van de Venne substitue l'unique couple nuptial. La fiancée est à gauche de l'image : « reine d'un jour »⁴³, mais aussi destinataire principal de l'ouvrage, il est logique qu'elle occupe la place prééminente. En 1628, l'illustrateur lui avait aussi accordé cette position : le frontispice, une version simplifiée de celui de 1625, montrait six couples. Pour chacun, la femme se trouvait à la droite de l'homme jusqu'au statut de femme mariée ; après, le mari comme tête du couple prenait la place d'honneur. En 1634, les deux époux tiennent désormais un « blason » sur lequel sont représentés deux mains jointes et, au-dessus, deux cœurs enflammés et liés par un ruban. Captant les codes des portraits nobiliaires du Moyen Âge et de la Renaissance, où l'on voyait un chevalier tenir son écu armorié – l'individu et son lignage⁴⁴ –, cette façon de montrer le couple, d'une part ennoblit l'état matrimonial, d'autre part rassemble symboliquement les couples mariés dans une même parenté (spirituelle). Parmi les images incluses dans le texte, certaines iconographies proviennent de l'édition *princeps in-4°*, d'autres de l'édition *in-12°*. Une troisième catégorie comprend des images hybrides. Ainsi, dans le chapitre « *Maeght* » (jeune fille), une compagnie galante copiée dans l'édition de 1628 est juxtaposée, par un processus d'image dans l'image – une fenêtre ouverte – avec un des emblèmes de 1625. Tous ces cuivres sont des imitations simplifiées. Les scènes sont retravaillées pour que les personnages apparaissent en gros, en plan rapproché. La volonté didactique de van de Venne est donc toujours aussi manifeste. Mais les costumes changent : hommes et femmes, qui étaient six ans auparavant revêtus

de vêtements luxueux, portent maintenant des habits plus simples, correspondant à une couche sociale plus modeste. Enfin, des gravures totalement nouvelles viennent accompagner des passages du texte jusque-là non-illustrés⁴⁵. Si, dans le passage du format *in-4°* au format *in-12°* (1628), les images narratives prenaient le pas sur les images emblématiques, dans l'édition de 1634, l'artiste accentue cette tendance. Le corpus d'images résultant s'adresse plus aux sens, moins à l'esprit dont il exigerait une réflexion ou une méditation.

- 40 Le début des années 1640 coïncide avec la fin du privilège de quinze ans d'Adriaen van de Venne. Dès lors, d'autres éditeurs entrent en scène. L'ouvrage est imprimé essentiellement à Amsterdam, secondairement dans des centres comme Haarlem ou Dordrecht. De manière générale, le texte principal de *Cats* demeure là aussi, sauf exception, inchangé. Pour ce qui concerne les images, il ne s'agit plus seulement de copies conformes des illustrations originales : la plupart du temps, elles subissent une adaptation. Plusieurs modèles apparaissent.
- 41 Jan Jacobsz Schipper est le plus important des éditeurs de *Cats* à partir de 1642. Fort de plus de 170 éditions en trente ans, cet amstellodamois dirige un atelier de taille intermédiaire, d'où sortent assez rapidement des ouvrages en latin, et qui imprime des grands formats⁴⁶. Il publie *Houwelick* pour la première fois en 1642, en format *in-8°*, avec des illustrations inspirées de l'édition originelle de 1625 (*in-4°*) : l'iconographie est identique, mais les personnages n'apparaissent plus en plan rapproché. L'accent est mis plutôt sur le décor, accentuant l'aspect récréatif de l'image. De prime abord donc, on a l'impression que la représentation du monde social compte moins. Et pourtant, pour toutes les scènes « contemporaines », l'artiste a pris soin d'adapter les costumes au monde dans lequel il vit. En 1664, l'imprimeur emploie d'autres planches, qui reviennent à un dessin proche de l'édition de 1642. À nouveau, les costumes des personnages contemporains sont modifiés pour s'adapter au style vestimentaire patricien des années 1660. Il s'agit pour l'artiste de rendre actuelle la scène, ce qui a une conséquence importante sur l'efficacité de l'image : la représentation actualisée des costumes neutralise l'effet d'exotisme engendré par l'insertion de planches déjà anciennes. Le regard, indifférent au cadre temporel, se concentre sur la signification sociale de l'image, en termes de codes culturels.

Prenons l'exemple de la page de titre de la partie « Bruyt », spécialement réalisée au format *in-2°* pour l'édition de 1664 : la scène est désormais dépourvue de références morales, emblématiques (comme celles qui ornaient le cadre en 1625) ou religieuses (sur la tapisserie derrière la mariée). Le décor domestique où la femme restait dans une attitude figée est remplacé ici par un espace d'apparat qui ressemble plus à une salle du trône. La mariée et ses deux demoiselles d'honneur sont debout sur une estrade, d'où elles dominent les hommes qui viennent les saluer sur le mode curial. À part l'inscription « Aucun anneau, aucune fête, aucune couronne de métal ou d'herbes ne fait la mariée, sinon un amour pur », à peine visible sur un phylactère qui disparaît en haut de la scène, le message moral a totalement disparu. Si Schipper est conscient du rôle édifant de l'ouvrage, comme il le déclare lui-même dans sa préface⁴⁷, son propos semble donc bien, en premier lieu, de fabriquer un bel objet, où l'élite puisse se retrouver par la référence à des codes visuels auxquels elle est habituée.

- 42 D'autres – petits – imprimeurs ont une relation beaucoup plus ambiguë à l'image, qui semble réduite au rôle de pure illustration dans leurs éditions. Nous avons affaire ici à des artisans modestes, qui ne procèdent chacun qu'à une seule (au plus deux) édition(s) du *Houwelick* et à chaque fois dans un petit format (*in-12°*). La qualité matérielle de leurs ouvrages est faible⁴⁸. Ils sont sensibles à l'économie de place et de papier, choisissent en conséquence des polices serrées. Ensuite, le travail qu'ils demandent aux graveurs est, sauf exception⁴⁹, minimaliste : les planches utilisées, qu'il s'agisse de cuivres ou de xylogravures assez frustes, sont des copies serviles de planches antérieures. Elles sont reconnaissables par la symétrie miroir que l'opération de copie par le graveur implique. Dans le processus, le sens des images s'en trouve parfois dénaturé. La lecture du frontispice de Roeck (1650), copie du frontispice de 1634⁵⁰, est totalement bouleversée : la fiancée se retrouve à la gauche de l'homme. Chez Smient, dont l'ouvrage est la copie d'une copie, on retrouve donc la disposition originelle. Seul le frontispice n'est pas copié servilement : le graveur, Ian Iegers⁵¹, a intelligemment inversé la place du couple au premier plan afin, certainement, de respecter ce qu'il croyait être l'ordre héraldique. Ce dernier exemple est particulièrement révélateur. Iegers a copié sur ses bois l'iconographie

de toutes les planches du texte, dont la lecture ne lui semblait pas modifiée par une symétrie miroir. En revanche il a bien vu que le frontispice nécessitait une lecture symbolique, où la place de la femme et celle de l'homme n'étaient pas indifférentes. Mais, en l'absence de l'édition originelle de van de Venne, il n'a pas pu se rendre compte que celui-ci avait cassé à dessein le code héraldique traditionnel.

- 43 Enfin, le rapport à l'image de ces artisans se manifeste dans le corpus qu'ils reprennent, et dans la manière dont ils lient illustrations et texte. Un cas extrême de cette relation à l'image se voit dans l'une des dernières éditions du *xvii^e* siècle, sortie des presses de Michiel de Groot à Amsterdam. L'imprimeur utilise à la fois des cuivres du *Houwelick*, mais également trois planches qu'il a utilisées l'année antérieure dans une édition du *Minne-spieghel ter deughden* de Jan Harmensz Krul. Même si la pratique du réemploi de planches est un phénomène connu chez les imprimeurs, cette attitude est particulièrement révélatrice du statut accordé aux images pour un ouvrage comme *Houwelick*, par un homme de l'art : il joue aux dominos avec son stock de planches, mais prend garde à puiser dans un réservoir iconographique qui a des résonances avec un discours sur le mariage et l'état conjugal, ou plus généralement les relations entre les sexes.
- 44 La restitution de ces parcours de l'objet *Houwelick* révèle plusieurs attitudes. D'abord, dans le cas de l'édition par Roeck, la logique du geste l'emporte sur la lecture. Les images sont retranscrites dans une symétrie miroir sans s'interroger sur une éventuelle perte de sens. D'autre part, il y a une dépendance au livre de départ. Un léger en revanche, qui a les compétences d'un artiste et connaît les codes de son milieu, recopie le frontispice dans une symétrie miroir, en prenant garde au respect de ce qu'il croit être une juste convention. L'image est adaptée, simplifiée, déformée, éliminée, parfois remplacée. Au fond, toutes ces rééditions renvoient à la notion de « traduction » : le corpus d'images est interprété et « traduit » par les imprimeurs, qui ont un rôle d'intermédiaires. Certains le reproduisent tel quel, dans un but commémoratif sans doute, d'autres l'adaptent, d'autres l'appauvrissent et le dénaturent, enfin de Groot le restitue de manière créative. Ces actions aboutissent à des résultats très variés d'accompagnement par l'image du discours matrimonial. Mais lorsque

les éditeurs prennent le temps de réfléchir aux transformations qu'ils lui font subir, ils restent dans un contexte général d'un discours sur le couple.

Conclusion

- 45 Les traités matrimoniaux de Cats, par le nombre d'illustrations qu'ils contiennent et la complexité des procédés d'impression qu'implique l'usage de planches de cuivre, sont particulièrement chers. Or ces images n'ont pas qu'un but récréatif ou ludique : par la place qu'elles occupent dans les ouvrages, par leur nature et ce qu'elles montrent, elles condensent les idées importantes pour aider le lecteur-spectateur à saisir l'essence morale de chaque historiette, elles le renvoient à sa culture visuelle, et disent sur le monde social autant que le texte qu'elles accompagnent. Les images à caractère emblématique lient les institutions et la morale chrétienne à la nature et enseignent ainsi à lire et interpréter les éléments de la vie quotidienne en autant de leçons morales. Les illustrations-tableaux, aussi naturalistes qu'elles paraissent, mettent la société en ordre, assignent à chacun une place et définissent le type de relation entre les êtres.
- 46 Elles sont sans doute moins consubstantielles aux ouvrages que peuvent l'être les planches accompagnant certains livres jésuites illustrés produits à la même époque à Anvers – bibles en images, livres de dévotion, etc. En témoignent les réappropriations variées des éditions successives, à commencer par celles dues à l'illustrateur lui-même, qui montrent que certaines planches sont, à ses yeux, interchangeables, dans le droit fil de pratiques à la fois intellectuelles et éditoriales qui mêlaient confiance dans la topique et préoccupations économiques. Elles aident non pas tant à la compréhension du texte, qui ne recèle rien d'abscons, qu'à faire prendre conscience au lecteur-spectateur des préceptes les plus importants. Surtout, elles sont le résultat d'un vrai projet intellectuel qui, exprimé de manière vague par Cats sous une forme proche de l'adage horatien – pour le profit et le plaisir – comme peuvent l'être les images jésuites répondant au précepte cicéronien – *docere, delectare, movere* – est transcrit par Adriaen van de Venne de manière très concrète et très précise en une pédagogie visuelle du mariage.

NOTES

- 1 Jacob CATS, *Houwelick*, Amsterdam, Schipper, 1655, Préface de l'éditeur Schipper.
- 2 « een smisse van menschen, een gront steen van steden, ende een queeckerye van hooghe Regieringhe » ; « [...] by vele liefhebbers beyde van Godes Kercke ende des Vaderlandts gelet wesende op verscheyde gebreckelicheden in desen deele onder ons in swange gaende, Soo heeft ons gedacht datter wel yet, ten goede van onse lantslieden soude kunnen werden bygebracht [...] » : Jacob CATS, *Houwelick*, Middelburg, J. P. van de Venne, 1625, préface avant la partie « Bruyt ».
- 3 Domien ten BERGE, *De Hooggeleerde en zoetvloeiende Dichter Jacob Cats*, La Haye, Nijhoff, 1979, p. 10.
- 4 Notamment Jacob CATS, *Silenus Alcibiadis, sive Proteus*, Middelburg, van der Hellen, 1618 ; *id.*, *Maechden-Plicht*, Middelburg, van der Hellen, 1618 ; *id.*, *Self-Stryt*, Middelburg, van der Hellen, 1620 ; *id.*, *Tonneel van de mannelicke achtbaerheyt*, Middelburg, van der Hellen, 1622 ; et une participation à l'œuvre collective *Zeevsche Nachtegael*, Middelburg, J. P. van de Venne, 1623.
- 5 Une édition de 1830 de *L'Art du mariage*, version prototypale de la première partie (« Maeght ») du *Houwelick*, en latin et français, comprend une préface où il est conseillé au lecteur de « préférer les anciennes éditions, à cause des nombreuses gravures qui servent à faciliter l'explication des emblèmes, et qui ont été supprimées dans des éditions récentes » : *L'Art du mariage, poème Latin de J. Cats ; avec le commentaire de Lidius ; traduits en Français, avec le texte en regard*, chez Barrois l'aîné, Paris, Barrois l'aîné, 1830 ; voir également Karel PORTEMAN, « 'Eykijckt toch, kijckt toch eens, gesellen...' Vierhonderd jaar vader Cats (1577-1660) », *Ons erfdeel*, 1977, 20, p. 733-746, plus particulièrement p. 742 ; Domien ten Berge montre la fièvre des « chasseurs de livres », par exemple Willem de Jonge van Ellemeet (1811-1888) qui passe sa vie à rassembler le plus grand nombre possible d'éditions de Cats (et donc d'images), recensées dans son *Museum Catsianum* : D. ten BERGE, *De Hooggeleerde en zoetvloeiende Dichter*, op. cit., p. 9-10 ; Jeroen DEKKER, « Woord en beeld : Jacob Cats' succesvolle pedagogische cultuuroverdracht », dans Jan SLEUTEL et al. (dir.), *De gereformeerden en hun vormingsoffensief door de eeuwen heen. Liber*

amicorum voor Leendert F. Groenendijk, Zoetermeer, Meinema, 2009, p. 47-65.

6 On en trouve un exemple dans Elmer KOLFIN, *The Young Gentry at Play: Northern Netherlandish Scenes of Merry Companies 1610-1645*, Leyde, Primavera Pers, 2005. L'auteur consacre quelques pages de sa thèse à l'étude des deux premiers chapitres de *Houwelick*, en lien avec le thème des compagnies galantes. D'autre part les historiens d'Adriaen van de Venne n'entrent pas dans une discussion des ouvrages de Cats ; voir Laurens BOL, *Adriaen Pietersz van de Venne. Painter and Draughtsman*, Doornspijk, Davaco, 1989.

7 Jacques REVEL, « L'histoire au ras du sol », préface à l'édition française de Giovanni LEVI, *Le Pouvoir au village, histoire d'un exorciste dans le Piémont du XVII^e siècle*, [1985, trad.], Paris, Gallimard, 1989.

8 Sur l'usage des images dans la pédagogie jésuite, voir Ralph DEKONINCK, *Ad Imaginem. Statuts, fonctions et usages de l'image dans la littérature spirituelle jésuite du XVII^e siècle*, Genève, Droz, 2005 ; Karel PORTEMAN, « The Use of the Visual in Classical Jesuit Teaching and Education », *Paedagogica Historica*, 2000, n° 36, p. 179 sqq.

9 Voir Korine HAZELZET, « De levenstrap als les voor jong en oud », *Jeugd en samenleving*, 1989, 9, n° 10/11, p. 680-696. À chaque marche correspond en général un nombre allant de dix en dix, qu'il faut peut-être comprendre comme une tranche d'âge plutôt qu'une décennie.

10 « Voor besluyt bidde V. E. desen onsen arbeydt en nieuwe kunst en kost tot uwen gherieve gedaen in dancke te willen ontfanghen ; ende, nadien wy hier zyn bezich met een wettich Houwelick, gheen bastaerden in uwe eerlicke huysen te willen aennemen » : J. CATS, *Houwelick*, La Haye, A. van de Venne, 1628, préface d'A. van de Venne.

11 « [...] boven de vermaeckelickheyt van de poësie ende prenten hier in gebruyckt » : *ibid.*, préface d'A. van de Venne.

12 « De Schilderkunste [...], so vermits de selve altijd maechschap heeft gerekent met de dicht-kunste » : *ibid.*

13 « Als om by wijlen dieper inbeeldinge op sonderlinge gelegentheden inden Leser te verwecken ; waerin wy onder andere daer op hebben acht genomen, dat wy niet opte Plate en hebben doen brengen, als tgene wy te voren by niemant uytgebeelt en hadden ghesien ; om onse teere Lesers oock door de nieuwicheyt selfs te mogen behagen » : *ibid.*, préface de J. Cats.

14 « Tot beter glimp van de stoffe, ende tot meerder vermakelickheydt van den leser [...]. En ten dien eynde hebbe ick niet alleenlick door kopere platen, maer oock door de hooft-letters selfs, het bysonderste van de geschiedenissen aen den leser willen vertoonen » : Jacob CATS, *Trou-ringh*, Dordrecht, M. Havius, 1637, préface.

15 « Omne tulit punctum qui miscuit utile dulci » (« Il a gagné toutes les voix celui qui a mêlé profit et plaisir ») : HORACE, *Ars poetica*, l. 343. La citation est notamment reprise par le graveur Crispijn van de Passe : voir Ilja VELDMAN, « Views of a Printmaker : Crispijn de Passe on his Craft », dans Ilja VELDMAN, *Images for the Eye and Soul: Function and Meaning in Netherlandish Prints (1450-1650)*, Leiden, Primavera Pers, 2006, p. 259-270.

16 C'est Paleotti qui reprend cette triade de Cicéron pour l'appliquer à la peinture. Voir R. DEKONINCK, *Ad Imaginem*, op. cit., et Ralph DEKONINCK, « Beauté et émotion. Du statut incertain du plaisir dans la littérature spirituelle illustrée des seizième et dix-septième siècles », dans Marc van VAECK et al. (dir.), *De Steen van Alciato. Literatuur en visuele cultuur in de Nederlanden*, Louvain, Peeters, 2003, p. 945-960.

17 Je reprends la typologie de Ségolène LE MEN, « Introduction. Iconographie et illustration », dans Maria Teresa CARACCILO, Ségolène LE MEN (dir.), *L'Illustration. Essai d'iconographie*, Paris, Klincksieck, 1999, p. 9-17.

18 Sur les frontispices, voir Marc FUMAROLI, *L'École du silence. Le sentiment des images au XVII^e siècle*, Paris, Flammarion, 1994. L'auteur montre que les frontispices des traités d'éloquence en France au début du XVII^e siècle ont une apparence architecturée, compartimentée, semblable souvent à celle d'un arc triomphal.

19 Sur l'interprétation du frontispice comme seuil : *ibid.*

20 Voir Christine BUCI-GLUCKSMANN, *Philosophie de l'ornement : d'Orient et Occident*, Paris, Galilée, 2008, p. 13 sqq.

21 J. CATS, *Trou-Ringh*, op. cit., préface. Voir ci-dessus.

22 « Onder andere is mijn betrachtige mede geweest, t'elcken nieuwe gevallen en van een bysondere uyt-komste voor te stellen : ten eynde om door de verscheyndentheydt van stoffe, geduerighlijck versche bedenckingen in den leser te verwecken ; op dat alsoo yder een yet wat hier soude vinden da top syne bysondere gelentheyte soude mogen slaen. Waer in ick meyne soo veel gedaen te hebben, datter by-naest niemant en sal

gevonden werden, of hy en sal aen het een of het andere trou geval syn eygen konnen toutsen en ter preuve stellen » : *ibid.*

23 Roger CHARTIER, préface à Donald F. MCKENZIE, *La Bibliographie et la sociologie des textes*, [1999, trad.], Paris, Éditions du Cercle de la Librairie, 1991.

24 Voir notamment sur ce sujet : Michel FOUCAULT, *Les Mots et les Choses : une archéologie des sciences humaines*, Paris, Gallimard, 1966, chap. II : « La prose du monde », p. 32-59 ; Jean-Marc CHÂTELAIN, « Livres d'emblèmes et livre du monde », *Revue française d'histoire du livre*, 1995, n° 86-87, p. 87-104, qui montre que cette pratique de l'emblème dérive du goût renaissant pour la « science des hiéroglyphes » ; ou encore Eric JORINK, *Het 'Boeck der Natuere'. Nederlandse geleerden en de wonderen van Gods schepping 1575-1715*, Leyde, Primavera Press, 2006, avec un point sur un aspect plus précis : les insectes dans les livres d'emblèmes néerlandais et notamment chez Cats, p. 198 sq.

25 On a volontairement écarté les questions anachroniques ou secondaires.

26 La gestuelle des personnages, très didactique elle aussi, joue le même rôle.

27 J. CATS, *Houwelick*, *op. cit.*, 1625, « Vrouwe », p. 41.

28 *Ibid.*, « Bruyt », p. 26.

29 Ilja VELDMAN, « The Old Testament as a Moral Code », dans *id.*, *Images for the Eye and Soul*, *op. cit.*, p. 119-150, notamment p. 148.

30 *Ibid.*, p. 124.

31 Voir Olivier CHRISTIN, *Les Yeux pour le croire. Les Dix commandements en images*, *xv^e-xvii^e siècle*, Paris, Le Seuil, 2003, notamment p. 112-118.

32 J. CATS, *Trou-Ringh*, *op. cit.*, p. 254-265.

33 Dans *Houwelick*, l'histoire de Rosette et Galant peut être interprétée comme une version sécularisée des premiers versets de la Genèse.

34 Alice Clare CARTER, « Marriage Counselling in the Early Seventeenth Century : England and the Netherlands Compared », dans Jan Adrianus van DORSTEN (dir.), *Ten Studies in Anglo-Dutch Relations*, Leiden, Published for the Sir Thomas Browne Institute at the University Press, 1974, p. 94-127, p. 101, déclarait, sans le justifier, que *Houwelick* était devenu un best-seller pour le « *urban lower-middle class Netherlander* ». Ce qui ne nous semble pas correct : la suite du développement aborde cette question.

35 Voir Jeroen JANSEN, « The Emblem Theory and Audience of Jacob Cats », dans John MANNING et al. (dir.), *The Emblem Tradition and the Low Countries*, Turnhout, Brepols, 1999, p. 227 sqq., qui montre que Cats vise un public attentif mais pas nécessairement très doué, contrairement aux auteurs d'emblèmes contemporains.

36 Dans l'emblème de la jeune fille (issue d'un milieu populaire) qui rame – voir ci-dessus – l'intérêt de l'exemple n'a rien à voir avec ses résonances sociales.

37 Pour une description précise des vêtements représentés par Adriaen van de Venne dans J. CATS, *Sinne- en minnebeelden*, [1628] La Haye, Constantijn Huygens Instituut, 1996, du même genre que dans *Huwelick*, voir l'édition de H. Luijten, vol. II, p. 31-32.

38 Sur les moralistes, voir Donald HAKS, *Huwelijk en gezin in Holland in de 17de en 18de eeuw. Processtukken en moralisten over aspecten van het laat 17de- en 18de-eeuwse gezinsleven*, Assen, Van Gorcum, 1982 ; et Hans STORME, *Die trouwen wilt voorsichtelijck. Predikanten en moralisten over de voorbereiding van het huwelijk op de Vlaamse bisdommen (17-18de eeuw)*, Louvain, Universitaire pers Leuven, 1992. Sur le thème du choix du conjoint chez Cats, voir notre tableau 3.

39 Voir les histoires de Trou-Ringh : Ulderick et Bocena, Spaens Heydinnetje, Cratès et Hipparchia.

40 Voir D. HAKS, *Huwelijk en gezin in Holland*, op. cit. ; H. STORME, *Die trouwen wilt voorsichtelijck*, op. cit. ; plus récemment, voir Benjamin KAPLAN, « “For They Will Turn Away Thy Sons”: the Practice and Perils of Mixed Marriage in the Dutch Golden Age », dans Marc FORSTER, Benjamin KAPLAN (dir.), *Piety and Family in Early Modern Europe: Essays in Honour of Steven Ozment*, Aldershot, Hampshire, England, Burlington, VT, Ashgate, 2005, p. 115-133 : B. Kaplan déclare que les autorités religieuses sont fortement opposées aux mariages mixtes et examine les pratiques au début du XVII^e siècle en constatant que, dans les Provinces-Unies, le phénomène est assez répandu ; voir également Bertrand FORCLAZ, « Le foyer de la discorde ? Les mariages mixtes à Utrecht au XVII^e siècle », *Annales HSS*, 2008, n° 5, p. 1101-1123 : B. Forclaz reprend l'étude pour la seconde moitié du siècle, à Utrecht, et montre que les autorités religieuses condamnent fortement ces mariages mixtes, en adoptant une politique plus stricte.

41 Ce n'est d'ailleurs véritablement qu'à partir de la deuxième moitié du siècle que la cristallisation confessionnelle a lieu et que des mesures sont

prises pour dissuader les mariages mixtes. À ce sujet voir B. FORCLAZ, *ibid.*

42 Voir les données du Short Title Catalogue Netherlands (STCN) ainsi que Paul DIJSTELBERGE (dir.), *Cats catalogus : de werken van Jacob Cats in the Short-Title Catalogue, Netherlands*, La Haye, Koninklijke Bibliotheek, 1996. L'information du *Cats catalogus* semble incomplète puisque l'in-12° de 1648 n'y figure pas. En tout cas, pour le ^{xvii}^e siècle, elle s'arrête en 1664, pour ne reprendre que dans la première décennie du ^{xviii}^e siècle. Cela correspond au phénomène observé mais non expliqué par Hermann de la FONTAINE VERWEY, *Uit het wereld van het boek*, Amsterdam, Nico Israel, 1976-, t. IV, p. 51 sq.

43 Voir Myriam GREILSAMMER, *L'Envers du tableau. Mariage et maternité en Flandre médiévale*, Paris, A. Colin, 1987.

44 Voir Hans BELTING, *Pour une anthropologie des images*, [2001, trad.], Paris, Gallimard, 2004, p. 159 sq.

45 Il s'agit des illustrations des p. 49, 323, 382, 455, 472, 515, 535, 627.

46 Par comparaison, les presses de Bonaventura Elzevier sortent plus de 1 000 éditions en trente ans. Ces chiffres viennent du catalogue STCN. Sur Schipper, voir Isabelle van EEGHEN, *De amsterdamse boekhandel. 1680-1725*, vol. IV, Amsterdam, Scheltema & Holkema, 1967, p. 99.

47 « [...] le livre édifiant et agréable du Mariage, du très-célèbre, très-instruit [...] Poète Jacob Cats, un joyau entre toutes les Œuvres poétiques de ce temps : lequel [...] peut servir à tous les hommes, non seulement pour le plaisir, mais aussi pour l'apprentissage pieux, pour sa vie durant jusqu'à la vieillesse se conformer à la vertu et l'honneur » (« [...] het stichtelicke en vermaeckelicke oeck des Houwelijcks, van den wijt-beroemden, hooghgeleerden Poët Iacob Cats, een paerel onde ralle poëtische Wercken deses tijds : het welcke [...] alle menschen kan dienen, niet alleen tot vermaeck, maer oock tot heylige leeringen, omme sijn leven naer den staet sijns ouderdoms te richten tot de deught en eerbaerheydt [...] ») : JACOB CATS, *Alle de Wercken*, Amsterdam, Schipper, 1655, préface à *Houwelick*.

48 En outre la plupart des rééditions ne comportent aucune préface, ou reprennent les anciennes. (La destinée du *Courtisan* en Italie est différente).

49 L'édition de Pels comprend un frontispice qui reprend des éléments des éditions de 1625 et 1634.

50 Plus exactement c'est une copie d'une édition de 1636, proche de celle de 1634.

51 La banque de données du Rijksbureau voor Kunsthistorische Documentatie ne permet pas de l'identifier.

AUTHOR

Romain Thomas

ROMAIN THOMAS est ATER à l'École Normale Supérieure et doctorant à l'Université Lyon 2, au Laboratoire de Recherche Historique Rhône-Alpes (LARHRA), dans l'équipe RESEA. Spécialiste de l'histoire des Provinces-Unies au XVII^e siècle, il écrit une thèse sur les discours en images portant sur le mariage et les usages sociaux, religieux et politiques du symbolisme matrimonial dans la société multiconfessionnelle néerlandaise, sous la direction de M. le Professeur Olivier Christin (Université de Neuchâtel / EPHE). Il y analyse la littérature prescriptive illustrée sur le mariage, l'utilisation que les élites urbaines et le milieu curial qui entoure les princes d'Orange font des images à l'occasion de leurs noces, mais aussi les occurrences métaphoriques dans lesquelles le symbolisme visuel matrimonial intervient systématiquement, comme l'idée de mariage mystique de l'âme à Dieu, ou l'idée d'alliance politique entre le prince et la patrie. Il a soutenu sa thèse le 23/10/2012.

La photographie carcérale : représentation, trahison ou instrumentalisation de l'architecture pénitentiaire ?

Audrey Higelin-Fusté

OUTLINE

Les débuts de la photographie carcérale : naissance d'un genre et construction d'un imaginaire

La prison : un objet qui se dérobe au photographe

Une source d'un genre particulier, à interroger pour sa valeur documentaire autant qu'artistique

TEXT

- 1 La naissance de la photographie apparaît à l'acmé de la théorie pénitentiaire. La rencontre des deux disciplines n'est donc pas fortuite. L'invention est « rarement due au hasard : elle répond à un besoin profond et général, à la fois économique et intellectuel »¹. Si l'on considère les bouleversements induits par la révolution industrielle tels que les progrès de l'agriculture, des transports, de l'industrie, et les mutations démographiques, on admet que l'invention de la photographie n'est pas seulement, comme le dit Claude Niepce à son frère Nicéphore en 1825, « une curieuse et sublime découverte »², mais aussi et surtout un *medium* nécessaire pour accompagner le renouvellement des modes de communication et d'information qu'appelait l'époque. Le ^{xix}^e siècle soucieux de concilier art et industrie a d'emblée placé la photographie au centre d'un faisceau de paradoxes, utilisant et comprenant ce nouveau *medium* tantôt comme document utilitaire, tantôt comme artefact.
- 2 Photographie et architecture carcérale se rencontrent à la toute fin du ^{xix}^e siècle, autour de préoccupations patrimoniales, la prison ayant tardé à rentrer dans la catégorie des édifices présentant un quelconque intérêt d'un point de vue architectural. Il a fallu l'imminence des destructions des prisons de Mazas, Sainte-Pélagie et la Grande Roquette pour que des expéditions héliographiques soient

diligentées par les pouvoirs publics. Depuis lors, la photographie carcérale n'a cessé d'être questionnée sous le prisme de l'histoire de l'art, de la justice, ou encore de la sémiologie, en tant que source aussi bien que pour sa valeur intrinsèque. Constituant un fonds dispersé dans différents lieux de conservation, dont les occurrences ne peuvent prétendre à l'homogénéité, la photographie carcérale constitue une archive d'autant plus difficile à appréhender pour l'historien que son objectif est de montrer ce qui, par définition, cache et isole, à savoir le lieu de réclusion. La présente contribution, dont la vocation synthétique sacrifie aux raccourcis, se propose d'interroger la photographie carcérale comme source à l'usage de l'historien, en tentant de conjuguer approche documentaire et artistique.

Les débuts de la photographie carcérale : naissance d'un genre et construction d'un imaginaire

- 3 C'est d'ailleurs dans cette configuration bifide que la première Exposition universelle, qui se tient en 1851 à Londres, place la photographie. La première exposition internationale de photographie, qui se tient à cette occasion au Crystal Palace, trouve sa place parmi des machines et autres produits industriels. Les tenants du pouvoir, aussi bien en Grande-Bretagne qu'en France, ne vont pas ignorer l'usage raisonné qu'ils peuvent faire de ce nouveau *medium*, et on voit se développer, principalement entre 1850 et 1870, des rapports étroits entre la photographie et le pouvoir d'État. Les gouvernants ont rapidement eu l'intuition des usages politiques possibles du procédé. On les voit exploiter le nouvel outil pour les portraits, afin de garder une trace visuelle et relativement rapide d'exécution des événements importants de leur règne, et pour contribuer à la promotion, l'archivage et indirectement la conservation du patrimoine architectural³. C'est ainsi qu'au cours de l'été 1851, à la demande de la commission des Monuments historiques, les photographes Édouard Baldus, Henri Le Secq, Gustave le Gray, Auguste Mestral⁴ et Hippolyte Bayard parcourent la France, dans le cadre de la « Mission Héliographique ». Leur itinéraire est fixé par la

commission en fonction de son programme de restauration architecturale : il s'agit de 120 sites dans 47 départements. La volonté de la commission était de montrer l'ensemble du patrimoine architectural français et d'en renouveler l'appréhension par le public grâce à la photographie. Le *medium* est déjà considéré de manière ambivalente : la photographie « instrument » n'occulte qu'en partie le caractère intrinsèquement artistique du *medium*. La photographie archéologique et architecturale révolutionne aussi la notion de temps dans le rapport à l'histoire. Les monuments menacés de ruine, la photographie « les réunit et les rend immortels. Le temps, les révolutions, les convulsions terrestres peuvent en détruire jusqu'à la dernière pierre, ils vivent désormais dans l'album de nos photographes »⁵, dit Ernest Lacan. Au-delà de l'histoire et de ses considérations patrimoniales, la science s'empare aussi du nouveau *medium* et va apporter ses arguments. L'astronome Jules Janssen dit de la plaque photographique qu'elle est « la vraie rétine du savant »⁶, et la littérature naturaliste surenchérit. Notons cette célèbre sentence attribuée à Émile Zola : « On ne peut prétendre réellement avoir vu quelque chose avant de l'avoir photographié »⁷.

- 4 Considérant certaines des préoccupations de la seconde moitié du XIX^e siècle que sont l'industrie, le rationalisme dans l'art et dans l'architecture, la conservation du patrimoine et les progrès de la science, il n'est pas surprenant que photographie et histoire carcérale se rejoignent à plus d'un titre, outrepassant l'utilisation de la première pour illustrer la seconde. L'État a acquis les inventions de Niepce et de Daguerre en 1839 pour les verser dans le domaine public. La décennie 1840-1850 voit donc les balbutiements de l'outil photographique. Dans le même temps, on assiste en ce qui concerne la prison, à la faillite de l'« utopie carcérale »⁸. Dès après 1791, et durant la Restauration et les premiers temps de la Monarchie de Juillet, la philanthropie était comprise, dans ses manifestations nombreuses et diverses, comme s'intéressant à la condition du détenu, reprenant là les préoccupations de l'hygiéniste anglais John Howard⁹. L'échec de la *Société Royale pour l'amélioration des prisons* ne coupe pas court aux velléités philanthropiques¹⁰. D'un point de vue bibliographique, la période en question fut très riche en publications, notamment celles de Benjamin Appert, qualifié alors d'« Howard français »¹¹, qui reflètent bien la vitalité, les ambitions et

les limites de la philanthropie *libérale*. Appert est le fondateur du *Journal des prisons, hospices, écoles primaires et établissements de bienfaisance*¹², qui paraît jusqu'au début de la Monarchie de Juillet, mais a subi la censure en 1827. Les trois volumes de *Bagnes, prisons et criminels*¹³, publiés en 1836, reprennent les mêmes idées, en fournissant en sus des descriptions précises et critiques des prisons en France. Benjamin Appert partage avec Charles Lucas le souci de l'éducation du détenu, et met en avant le problème de la surveillance, abordé par Jeremy Bentham dans le *Panoptique*, en insistant sur les qualités morales et désintéressées des surveillants¹⁴. Mais cette conception de la philanthropie n'a pas réellement de succès dans le temps.

- 5 En effet, dès 1830, les paradigmes changent. Une nouvelle rationalité pénitentiaire se construit autour des hygiénistes, qui ont fondé en 1829 les *Annales d'hygiène publique et de médecine légale*, et des statisticiens qui publient dès 1827 le *Compte général de l'administration et de la justice criminelle*. Le premier numéro des *Annales* donne le ton :

Les fautes et les crimes sont des maladies de la société qu'il faut travailler à guérir ou, tout au moins, à diminuer ; et jamais les moyens de curation ne seront plus puissants que lorsqu'ils puiseront leur mode d'action dans les révélations de l'homme physique et intellectuel et que la physiologie et l'hygiène prêteront leurs lumières à la science du gouvernement¹⁵.

- 6 Il y a en outre un mouvement analytique d'observation des systèmes pénitentiaires étrangers, européens et américains, qui va avoir un certain retentissement sur le développement de la *science pénitentiaire*. Alexis de Tocqueville et Gustave de Beaumont vont d'ailleurs inaugurer les grands voyages d'enquête en 1831¹⁶, en rapportant la description subjective de deux systèmes : ceux d'Auburn et de Philadelphie, aux États-Unis¹⁷. Sous la Monarchie de Juillet, en parallèle à ce mouvement de classification et d'analyse statistique, se dégage une volonté de rationalisation à partir d'une observation aussi complète que possible, dans le nombre et la diversité des spécialistes, d'où la naissance d'un premier congrès pénitentiaire international à Francfort-sur-le-Main en 1846. Ce congrès est orienté autour de deux viatiques : études historiques et

théoriques (Charles Lucas¹⁸ et Louis-Mathurin Moreau-Christophe¹⁹), et travaux d'enquête (prémices à la sociologie) privilégiant entretiens, travail quantitatif, statistiques et problématique. Le *Système pénitentiaire aux États-Unis et son application en France*, de Tocqueville et Beaumont²⁰, publié en 1833 et réédité en 1836 et 1845 est un remarquable exemple de ce deuxième courant.

- 7 Entre 1840 et 1850 s'exprime donc un troisième type de philanthropie, ou *philanthropie gouvernementale*, qui n'a objectivement de philanthrope que le nom qu'il se donne. Sous la Monarchie de Juillet, ce sera néanmoins celle qui aura le plus fort impact sur l'architecture des lieux de détention, dans la mesure où elle convergera avec une vraie volonté bâtitrice. Pour ces philanthropes, la prison doit d'abord apprendre au détenu à obéir et doit l'intimider : on assiste à une révocation de la philanthropie qualifiée d'utopiste ou d'illusoire des périodes précédentes. On rejette donc les vues *humanistes* des Lumières pour privilégier un certain pragmatisme né de l'étude scientifique des détenus: « Il ne s'agit pas de faire de la philanthropie mais de l'ordre social », nous dit Charles Lucas²¹. Priorité est donnée à la défense de la société, thèse propagée par Tocqueville, Moreau-Christophe et Lucas lui-même, même si ce dernier reste assez soucieux du sort des détenus.
- 8 La prison qui s'offre donc aux photographes n'est plus celle de Le Peletier de Saint-Fargeau, c'est une institution qui « a cessé de croire à sa mission de réhabilitation »²². Puisque l'enfermement doit désormais réprimer le détenu et effrayer la population libre tout en assurant sa protection, les débuts de la photographie carcérale servent ce programme : pas de volonté esthétique affirmée ni d'émotion, mais un réel souci de pragmatisme et d'efficacité. Les clichés laissent en effet percevoir la façon dont l'architecture constitue la matérialisation de l'évolution de la politique pénale et de l'inscription dans la pierre des différentes réformes mises en œuvre au cours du siècle²³. Deux axes sont à dissocier dans la représentation photographique des bâtiments carcéraux. D'une part, étant donné que la Ville de Paris réutilise des constructions de l'Ancien Régime, pour la plupart des structures conventuelles, les clichés témoignent des aménagements qu'ont nécessités de tels réemplois. Les exemples de Saint-Lazare, des Madelonnettes, de

Sainte-Pélagie ou même de la Conciergerie sont assez éloquents. D'autre part, dans le même temps, le département de la Seine met en œuvre une politique d'édification de bâtiments neufs comme la Petite Roquette, d'Hippolyte Lebas, inaugurée en 1836, ou encore l'immense maison d'arrêt et de correction de Mazas, sur les plans d'Émile Gilbert et de Jean-François Lecointe. La première, construite selon un plan rayonnant et traduisant les nouvelles conceptions du système cellulaire, s'inspire formellement du panoptique de Bentham en ne permettant toutefois pas une surveillance centralisée. La seconde a été pensée en fonction des circulaires de 1836 et 1841, afin de permettre la réclusion cellulaire de jour et de nuit. Dans les deux cas, les photographies rendent compte de manière fidèle de la vocation des programmes, tout en choisissant des partis qui n'offrent que des vues lacunaires ou fragmentées des édifices.

- 9 L'évolution de l'architecture carcérale et de la technique photographique ne vont cesser de dialoguer. Depuis 1851, de nombreuses campagnes photographiques ont été menées, à chaque fois à des temps forts de l'histoire des bâtiments²⁴. Tous les paramètres sont à interroger de manière diachronique. D'abord, la nature des images : la manière dont les contraintes techniques ont biaisé à la fois le regard du photographe et l'image elle-même. De l'image naît, chez qui la regarde, un imaginaire de l'objet photographié, qui ensuite se diffuse, et l'on observe dans de nombreuses occurrences littéraires qu'imaginaire et réalité carcérale ne coïncident pas souvent. Sont à considérer ensuite les contraintes administratives imposées au photographe, et la nature de la commande qui lui est faite. Les photographies patrimoniales commandées par des institutions extérieures à l'administration pénitentiaire²⁵ ne délivrent pas le même message que celles réalisées pour l'administration²⁶, les photographies d'amateurs²⁷, de militants²⁸, les photographies à usage de propagande²⁹, ou encore commandées par les journaux³⁰. Il est évident que les catégories ne sont pas figées ni cloisonnées. En outre, les archives ne nous renseignent pas toujours sur la nature exacte du message que la prise de vue doit délivrer à l'observateur, et même lorsque c'est le cas, la diffusion de la photographie et son interprétation dans le temps nous démontrent que le spectateur s'empare de l'image de manière personnelle et lui confère de ce fait

un faisceau de significations évolutif qui s'éloigne souvent de la volonté initiale du commanditaire.

- 10 Le deuxième ^{xx}e siècle présente des particularités en ce qui concerne la photographie carcérale. D'une part, cette dernière est encore très peu étudiée pour la période, et les sources sont très dispersées ; d'autre part, le statut de la photographie d'art a évolué en même temps que sa vocation figurative a été discutée. L'étude de la photographie de presse après 1945 est en outre un champ à explorer plus avant. Un travail autour des *archives Michel Foucault* permettrait par ailleurs de dégager les spécificités de l'« après-Foucault » dans le domaine des représentations³¹. Cependant, il ne faudrait pas ignorer la vocation uniquement esthétisante de certaines photographies contemporaines. Des artistes internationaux s'emparent en effet de la structure de détention pour sa valeur plastique³². La prison est alors prétexte à la création, et devient objet après avoir été sujet à part entière.
- 11 Si la photographie carcérale du second ^{xx}e siècle est à considérer avec une grille d'analyse qui associe l'étude des médias, le travail militant, et les considérations plastiques des artistes contemporains, initialement, la rencontre entre photographie et architecture carcérale se fait de manière quasi exclusive autour de préoccupations patrimoniales. Il existe un lien étroit qui unit photographie et sauvegarde du patrimoine en ce qui concerne les prisons de Paris³³. Le rôle de la Commission municipale du Vieux Paris (CVP) dans la commande et la promotion des clichés, qui viennent éclairer les procès-verbaux de ladite Commission, est tout à fait déterminant. Ce type d'images contraintes et conditionnées par un cahier des charges précis doit être complété par des travaux émanant de l'initiative individuelle du photographe. Henri Le Secq s'est intéressé à la Force, de même qu'Eugène Atget, dont on conserve aussi des clichés du Cherche-Midi, de Saint-Lazare et de Sainte-Pélagie. Albert Brichaut a livré quant à lui quantité d'images de la Conciergerie et de Saint-Lazare, et Henri Godefroy du Cherche-Midi, de Mazas, de la Grande Roquette et de Sainte-Pélagie.
- 12 Les prisons sont donc véritablement entrées dans la catégorie des bâtiments dignes d'intérêt d'un point de vue architectural et patrimonial au tournant du ^{xx}e siècle, en 1898, sous l'impulsion de la

Commission du Vieux Paris, qui est à l'origine des campagnes de prises de vues diligentées à Mazas, Sainte-Pélagie et la Grande Roquette, peu de temps avant leur démolition. C'est d'ailleurs la série consacrée à Mazas qui ouvre le registre d'entrée au musée Carnavalet des *Photographies provenant de la Commission du Vieux Paris*³⁴.

- 13 La première préoccupation de la photographie carcérale est donc d'ordre patrimonial, et offre des vues avant destruction qui observent des codes idoines : le bâtiment est mis en valeur par les truchements du cadrage, les détenus sont absents des représentations, même lorsque les prisons photographiées étaient encore en activité, et le résultat proposé est volontiers esthétisant, dépossédant le prison de son histoire en tant qu'institution, précisément pour la faire entrer dans un autre type d'histoire : celle qui fige un monument dans cette catégorie qu'est le *patrimoine*. Le début du ^{xx}e siècle va en outre voir la diffusion d'un certain type de cartes postales plus pittoresques que descriptives, rompant avec toute volonté démonstrative, s'éloignant là des clichés voulus par l'administration pénitentiaire, mais les rejoignant sur le caractère symbolique du message qu'elles véhiculent.
- 14 On peut alors se poser une question qui va perdurer pour l'historien : celle de l'objectivité de la source argentique. Pour l'exprimer plus prosaïquement : quelle histoire écrit-on, et avec quelles photographies ? La photographie, même quand elle tend à l'objectivité, n'est pas, comme l'espérait Zola, l'empreinte immédiate et matérielle de la réalité dans le respect fidèle des faits. « Il n'y a pas d'archives sans trace, mais toute trace n'est pas une archive, dit Jacques Derrida, dans la mesure où l'archive suppose non seulement une trace, mais que la trace soit appropriée, contrôlée, organisée »³⁵. La photographie carcérale est effectivement une archive, mais de quoi est-elle véritablement la trace ? Indéniablement, l'archive photographique est le témoin de l'entrée de la prison dans l'histoire patrimoniale de la France, et de la construction d'un certain imaginaire, que la littérature diffuse de concert. Ces deux aspects peuvent être questionnés en priorité par l'historien de la justice, comme par l'historien de l'art. Mais pour bien utiliser les images, il faut bénéficier d'un minimum d'informations liées à leur contexte. Sans ce préalable, elles perdent alors leur signification et peuvent

même devenir des documents abstraits. En aucun cas elles ne doivent être prises pour des copies conformes de la réalité, mais soumises à la même critique, interne et externe, que n'importe quelle autre source³⁶. L'analyse d'Arlette Farge est éclairante sur ce point : « Le réel a beau sembler être là, visible, il ne dit en fait rien d'autre que lui-même, et c'est naïveté de croire qu'il est ici rendu à son essence »³⁷. Laurent Véray, historien du cinéma, parle en ce qui concerne les archives photographiques de « rhétorique de l'objectivité » : « Une photographie, quelle qu'elle soit, est toujours contemporaine de l'objet, de l'événement, des personnes dont elle est saisie. Par conséquent, elle retient forcément quelque chose du passé, dans le sens où ce qu'elle nous montre a vraiment existé devant l'objectif. Cette part de réalité est à chercher du côté de l'antériorité temporelle, du référent, de la présence concrète du sujet »³⁸.

La prison : un objet qui se dérobe au photographe

- 15 Si la photographie, en tant que simple expérience visuelle, échoue en partie à montrer ce qui fait l'essence même de la prison comme institution, et propose de son architecture des vues principalement esthétisantes, quel enseignement peut-on tirer de la photographie carcérale ?
- 16 Catherine Tambrun, dans *L'Impossible Photographie*, propose un avis assez tranché à ce sujet :

La photographie en prison est impossible, à la fois au sens strict (il est difficile voire impossible de photographier en prison et de photographier la prison) et au sens esthétique (la photographie échoue en partie à montrer ce qui relève d'une sensation, d'une pratique et d'une expérience de l'enfermement qui sont bien différentes d'une simple expérience visuelle). On ne photographie pas le sentiment d'enfermement, les odeurs, les bruits³⁹.

- 17 Si l'on peut relativiser cette affirmation pour la deuxième moitié du xx^e siècle, notamment par les travaux d'artistes plasticiens contemporains et les témoignages de vidéastes et cinéastes⁴⁰, elle

n'en reste pas moins vraie en ce qui concerne les archives publiques, et les sondages effectués dans les archives de presse après 1945 ne la contredisent pas⁴¹. Pourtant, il reste des clichés.

- 18 L'expression du « ça a été » de Barthes ne peut pas être le seul vecteur d'analyse de l'image photographique. Ce qui n'est pas montré a autant d'importance pour l'historien dans l'étude du fait carcéral que ce qui l'est. Ce qui oblige à déborder du cadre strict de l'histoire ou de l'histoire de l'art pour analyser ce type d'archives. Chris Younès a livré son analyse de psychosociologue à ce sujet, en s'intéressant à l'« exclusion des extrêmes »⁴² pratiquée par la plupart des photographes, citant pour exemple la une du *Police Magazine* du 12 avril 1931, la « cellule d'un condamné à mort »⁴³, cliché qui ne donne à voir ni le condamné, ni sa cellule, ni la scène de son exécution, pas même le gardien, dont on ne voit que l'ombre projetée sur le mur, flanquée d'une porte blindée.

Tout se passe comme si, sacrifiant au respect de la vie humaine et à la pudeur qu'on doit à la mort, la photo a plutôt fixé l'attention sur la "sécurité" et la rigueur qui caractérisent les conditions de détention de ces dangereux criminels, qui sont selon toute apparence, la pointe la plus avancée en direction de l'insupportable⁴⁴.

- 19 Pour Ch. Younès, il existe un lien entre l'impossibilité technique de représenter la privation de liberté et l'absence de représentation du détenu en situation de détention. Pour venir étayer cette conjecture, il n'est qu'à considérer le lien évident et ininterrompu qui existe entre les descriptions que proposaient Jacques-François Blondel ou Claude-Nicolas Ledoux concernant cette *prison prédicante*, toute conforme aux théories sensualistes de l'époque, qui se devait d'effrayer et de dissuader l'homme libre. Nul besoin de représenter le détenu pour accomplir la mission froide et politique de l'architecture carcérale auprès de la population. Le traitement des façades et l'intelligente distribution de l'édifice, dans un second temps, devaient suffire. Rappelons les préconisations spatiales énoncées par Blondel lorsqu'il établit les codes de l'architecture parlante, décrivant l'architecture *barbare, terrible*⁴⁵, qui sied selon lui aux édifices carcéraux :

On peut entendre par une Architecture terrible, celle dont l'expression forte semble annoncer par son ordonnance extérieure, la sûreté des dedans de l'édifice, parce qu'elle offre, à son premier aspect, une solidité réelle et apparente, non seulement par la fermeté de ses membres, mais encore par le choix des matières qu'on y a employées⁴⁶.

- 20 Blondel ajoute qu'en ce qui concerne spécifiquement les prisons, une décoration *théâtrale* est souhaitable, parce qu'elle permet d'« annoncer dès les dehors le désordre de la vie des hommes détenus dans l'intérieur et tout ensemble la férocité nécessaire à ceux préposés pour les tenir aux fers »⁴⁷. La plupart des vues photographiques carcérales ramène en effet à Blondel, pour qui « un édifice doit, au premier regard, s'annoncer pour ce qu'il est »⁴⁸. Et c'est précisément ce qui prédomine, même si l'architecture des lieux de détention a connu une réelle évolution, dans ce que la photographie carcérale livre d'informations sur les conditions de détention : des murs et des bâtiments froids et effrayants, des parloirs austères et des kilomètres de barreaux, un vide pesant et terrifiant.
- 21 Le détenu est néanmoins présent, dans la première moitié du xx^e siècle, mais de manière très peu caractérisable et dans de rares occurrences. Ce n'est pas sa détention qui est mise en scène, mais des scènes de vie quotidienne, comme lorsqu'on photographie les femmes de Saint-Lazare près d'un lavoir dans un décor extérieur qui gomme toute référence tangible à un contexte de réclusion⁴⁹. Les photographies issues du Studio Henri Manuel, dans les années 1920-1930, instrumentalisent les détenus – principalement des femmes – pour illustrer des aspects éventuellement valorisants de l'institution (les structures médicales notamment), ou des scènes de vie qui ne sont pas immédiatement liées, dans l'inconscient collectif, à la réalité de la détention (détenues dans des ateliers ou au réfectoire). En outre, le caractère « posé » des personnages représentés est si remarquable que le doute quant à la mise en scène des clichés n'est pas permis. Avant les années 1960, le détenu n'est donc pas le sujet d'une représentation, il en est l'instrument, et biaise de ce fait l'imaginaire qui se construit sur la base de ces prises de vue.

22 Parce que la photographie carcérale est aussi – et ce n'est pas la moindre de ses caractéristiques – un artefact en proie à une véritable volonté esthétique de la part des photographes. Certains édifices, comme la Conciergerie, s'y prêtent tout particulièrement. Ses tours, ses voûtes et ses ogives ramènent à cette nostalgie du « vieux Paris » gothique, alors même que l'haussmannisation transformait la ville sous le Second Empire. À cela vient s'ajouter l'attrait du pittoresque et de l'exotisme que recèlent les bagnes, prisons, et autres lieux dont la réalité est mal connue. Dominique Kalifa distingue « trois figures principales qui régissent de surplomb le cadre des représentations » : « l'empire de la ligne droite », « les configurations du vide », et « les Ombres de l'Histoire »⁵⁰. Ce dernier viatique, faisant référence aux détenus, a déjà été abordé. La première figure relevée par Dominique Kalifa fait quant à elle référence aux choix des prises de vues des édifices carcéraux, mais aussi à leur conformation même. En effet, la plupart des clichés présentent l'espace carcéral comme droit et rectiligne. Les couloirs, galeries, murs, grilles et autres parloirs photographiés sont d'autant plus froidement linéaires que l'architecture carcérale n'a cessé d'évoluer vers un rationalisme strict, contrastant avec les sinuosités toutes gothiques d'édifices plus anciens comme la Conciergerie ou les Madelonnettes. Le vide, quant à lui, est consubstantiel à l'absence volontaire d'humains dans la représentation. L'architecture y est montrée sous un jour particulièrement plastique, que met souvent en valeur un noir et blanc lumineux, ou un sépia suggérant la profondeur. Sans repère visuel autre que le monument lui-même, l'observateur est en face d'une sculpture monumentale dont il ne cerne pas les proportions, et à peine les contours. Le message que délivre l'image déborde le cadre de l'architecture elle-même, au profit de la question de la représentation de l'espace. Une fois encore, pour l'historien, le *medium* photographique présente plus de difficultés d'interprétation qu'il n'offre de perspectives heuristiques. Dans les photographies carcérales, ce n'est plus l'architecte qui est crédité de l'espace représenté, mais le photographe, qui a toute autorité sur les possibilités techniques du *medium* qu'il utilise. Jean-Claude Lemagny, ancien conservateur général du département des Estampes de la Photographie de la Bibliothèque nationale de France, s'est intéressé à la relation entre espace et photographie⁵¹, de même qu'au concept de créativité en matière de photographie d'architecture⁵². L'espace

perçu et *travaillé* par le photographe contemporain n'est pour lui pas plus fatalement objectif que celui transcrit par des procédés strictement graphiques :

Longtemps on crut, plus ou moins vaguement, que l'exactitude des dispositifs optiques dispensait le photographe des lentes méthodes du dessinateur perspectiviste comme des recherches hasardeuses du peintre d'avant-garde. Or les photographes d'aujourd'hui savent que, pour eux aussi, l'espace ne peut être l'objet que d'une difficile reconquête. Le monde des possibilités optiques a aussi ses infinies richesses. L'accepter, l'explorer, inlassablement le manipuler est aussi un espace de liberté intérieure qui peut déboucher sur des espaces réels librement inventés⁵³.

- 23 Avant même que les artistes s'approprient la prison comme objet de création plastique et/ou militante, inflexion que connaît le dernier tiers du xx^e siècle, la photographie d'architecture en général, carcérale en particulier, peut donc être considérée comme un artefact à part entière, et questionnée pour sa valeur intrinsèque, au-delà de toute volonté interprétative. Le fait d'exposer, comme cela fut le cas au musée Carnavalet, des photographies ayant pour principal objet les édifices carcéraux et leurs émanations mettait l'observateur dans une situation ambivalente : la photographie carcérale, sous-tendue par une scénographie chrono-thématique et des cartels explicites, donnait à voir les clichés comme des documents. Mais ils pouvaient tout aussi bien, par leurs qualités plastiques et leur bon état de conservation, être admirés pour eux-mêmes, même s'il s'agit là d'un *medium* qui peut difficilement échapper à sa nature d'*empreinte du visible*. « La photographie n'est exposable qu'en dépit d'elle-même, explique Lemagny, à moins de passer outre quatre données contraires : sa nature comme image, sa situation historique, son origine, sa destination »⁵⁴.

Une source d'un genre particulier, à interroger pour sa valeur documentaire autant qu'artistique

- 24 La photographie carcérale n'a cessé d'être un artefact, et en ce sens, une source questionnée pour sa valeur testimoniale autant qu'intrinsèque. La photographie carcérale n'est en effet pas exempte de considérations esthétiques ou de créativité de la part de son auteur, comme toute photographie d'architecture⁵⁵. Les clichés conservés de l'agence Henri Manuel témoignent de la convergence d'un travail de commande et d'une vision artistique et médiatique plus globale de l'édifice carcéral⁵⁶. Du fait d'une politique de grands travaux destinée à endiguer le chômage généré par la crise de 1929 et du caractère vétuste du parc de prisons parisiennes, qui est à l'origine de plusieurs fermetures et destructions d'établissements, une campagne photographique est commandée par le ministère de la Justice à l'agence Henri Manuel entre 1928 et 1934⁵⁷. La collection complète est conservée à l'École Nationale d'Administration Pénitentiaire (ÉNAP) ; l'École Nationale de Protection Judiciaire de la Jeunesse (ÉNPJJ) à Roubaix possédant quant à elle les photos des neuf établissements pour mineurs. Forte de 788 clichés recensés par édifices⁵⁸, la collection conservée à l'ÉNAP propose un échantillon représentatif des édifices photographiés et des partis pris de l'agence quant aux normes des prises de vues. La campagne menée par l'agence Manuel est particulièrement intéressante, dans la mesure où les clichés conservés sont nombreux et couvrent la plupart des institutions : l'École d'Administration Pénitentiaire, dix-sept maisons d'arrêt, six centrales, et neuf établissements pour mineurs. Comme pour les premières campagnes héliographiques, le contexte est déterminant pour comprendre la véritable nature des clichés. D'une part, comme il s'agit d'une commande de la justice, le travail des opérateurs s'en est trouvé facilité, ce qui permet une plus grande variété des sujets de prises de vue, même si des motifs reviennent de manière récurrente, comme la permanence des barreaux, la blancheur des cellules (vides, la plupart du temps), et la

mise en scène des détenus en situation de travail. D'autre part, l'époque voit se développer le marché florissant de l'image de presse, et les agences se multiplient. Manuel a donc sur son objet le regard d'un directeur d'agence influencé par le contexte concurrentiel de sa profession, plus friande d'images à sensation que véritablement documentaires. La méthode de Manuel est celle du reportage : il opère par séries de photographies sur un même lieu, réitère les prises de vues à des moments différents de l'année, et suit le détenu et le personnel pénitentiaire dans les différentes phases de l'incarcération. Contrairement aux photographies carcérales antérieures, mues par un objectif principalement patrimonial, la photographie de presse de l'Entre-deux-guerres épouse déjà les méthodes du reportage, même si certaines contraintes, notamment liées à la représentation du détenu, donnent lieu à des scènes posées.

- 25 La série consacrée à la prison Saint-Marguerite à Strasbourg, réalisée en 1930 et conservée à l'ÉNA⁵⁹ comporte vingt-trois occurrences caractéristiques du processus de l'agence Manuel. Plusieurs vues sont consacrées à la prison en tant qu'édifice, et mettent en valeur la spécificité de ce dernier, ancienne structure conventuelle transformée successivement en commanderie, hôpital, puis maison de Force en 1734. L'agence Manuel a en effet toujours le souci du sensationnel, et insiste sur le caractère pittoresque de chaque édifice : ainsi, le chemin de ronde de la Petite Roquette, ou l'escalier en vis de la Conciergerie⁵⁹. Une autre constante est l'omniprésence de l'humain, qu'il s'agisse du gardien ou du détenu – ils sont d'ailleurs très souvent mis en scène concomitamment. Les prisonniers sont montrés au travail, et le choix du cadrage, ainsi que de la lumière – toujours artificielle pour les vues intérieures – témoignent d'un réel souci esthétique. La photo devait plaire, et était pensée dans ce but. Des magazines comme *Police Magazine*, *Vu* et *Détective* multiplient la diffusion des clichés de l'agence Manuel. Cet engouement peut être attribué à l'abondante présence des acteurs au sein des photographies, et à la systématique légende qui les accompagne.

III. 1 : Henri MANUEL, *Prison Sainte-Marguerite de Strasbourg, quartier des femmes, détenue travaillant dans sa cellule*, 1930, ÉNAP-CHRCF, cote M-06-044, © Henri Manuel / Fonds Manuel / ÉNAP-CHRCF



- 26 Le lecteur peut ainsi se sentir voyeur et/ou empathique avec le détenu, dont il a l'impression de connaître le quotidien et l'intimité. Ce qui est évidemment une erreur. La photographie intitulée « quartier des femmes : détenue travaillant dans sa cellule »⁶⁰ (ill. 1) est typique des vues au cadrage léché entièrement mises en scènes. Les détenus hommes et femmes sont présentés dans une attitude de soumission, et le personnel, comme dans la photographie présentant un « surveillant chef dans son bureau »⁶¹ (ill. 2), en situation de domination. D'une manière générale, la prison photographiée par l'agence Manuel sert la cause de la photographie de presse, même si missionnée initialement par le ministère de la Justice. Les intérêts ne sont pas forcément divergents. Manuel photographie une prison ordonnée, laborieuse, saine, et laisse à penser qu'il s'agit plutôt, en fait d'incarcération, d'une forme de rééducation par le travail.

III. 2 : Henri MANUEL, *Prison Sainte-Marguerite de Strasbourg, surveillant chef dans son bureau*, 1930, ÉNAP-CHRCP, cote M-08-006, © Henri Manuel / Fonds Manuel / ÉNAP-CHRCP



- 27 L'imaginaire véhiculé par la photographie carcérale est fait de ruptures et de continuité. Les clichés commandés par l'administration présentent inlassablement les mêmes caractéristiques, quelle que soit l'époque : des couloirs, coursives, et autres murs dans le prolongement de barreaux. Toutes les photographies délivrent en substance le même message, du couloir sordide et vide de la maison d'arrêt d'Aix-en-Provence photographié en 1988⁶² (ill. 3), au « Bureau du greffe après mutinerie et incendie » (ill. 4) photographié en 1974 à la Maison centrale de Nîmes⁶³. Les photographies après mutinerie ou dégradations volontaires sont nombreuses dans les années 1970, et on constate que d'un point de vue strictement plastique, elles présentent les mêmes caractéristiques que les clichés du début du siècle pris pendant la destruction des édifices condamnés. Elles mettent en valeur les qualités plastiques d'un monument réduit à l'état de ruine, et écrivent sont histoire tout en la figeant.

**III. 3 : *Maison d'arrêt d'Aix-en-Provence, couloir, premier étage, 1988, ÉNAP-CHRC*,
cote E-43, © Fonds CHRC / ÉNAP-CHRC**



III. 4 : Maison centrale de Nîmes, bureau du greffe après mutinerie et incendie, 1974, ÉNAP-CHRCF, cote E-482, © Fonds CHRCF / ÉNAP-CHRCF



- 28 La photographie de presse montre en revanche de vraies inflexions concernant la représentation des détenus, qui varie aussi en fonction des dispositions légales afférentes au droit à l'image. D'une part, les visages tendent à disparaître sous le masque de l'anonymat, comme dans les clichés d'Olivier Aubert qui, même en 1990, préfère le monochrome à la couleur. D'autre part, les artistes s'emparent du sujet et l'instrumentalisent de manière plastique et/ou militante. Les travaux de Jacqueline Salmon utilisent la couleur pour illustrer une architecture de désolation et dans le même temps les tentatives d'appropriation de l'espace par le détenu dans sa cellule. Ceux de Michel Séméniako, qui réalise à la Santé une série de « portraits négociés » en 2009, vont plus loin dans la tentative de synthèse entre le détenu et l'identification à son espace cellulaire en photographiant l'intérieur d'une cellule mise en scène par son occupant à l'aide

d'objets personnels, réalisant ainsi un autoportrait livré au photographe. La présence du détenu est absolument éclatante, et la mise en scène personnelle du cadre de l'image occulte complètement son absence physique.

- 29 On peut enfin se demander si la photographie carcérale telle qu'elle a évolué hors de la commande institutionnelle est encore de la photographie d'architecture, si tant est que les photographies à vocation patrimoniale qui marquent les débuts du genre en soient véritablement. Si l'on considère que la photographie est un art à part entière, on ne peut lui dénier sa vocation créatrice : l'objet est alors subordonné à l'initiative de l'auteur. Il est de ce fait possible de considérer que l'architecte et le photographe sont complémentaires, aussi bien dans une perspective patrimoniale qu'artistique. « Là où le créateur architecte doit s'effacer devant "la vie qui reprend ses droits", le créateur photographe doit être plus que jamais présent pour accueillir le devenir d'un édifice, toujours le même et pourtant déjà autre. Il est le témoin de l'humain qui reconquiert à petits pas ce que le totalitarisme inhérent à tout programme architectural avait d'un seul coup imposé à la vie. Ainsi, la photographie créatrice arrive avant ou après l'architecture strictement dite. Avant, elle enregistre la texture de ces matériaux et l'espace délimité par ces lignes qui vont déterminer l'être d'un édifice. Après, quand l'organisation des plans et des épures commence à se brouiller, « dérangée par l'imprévisible, et la poésie de l'inattendu, au fil des jours »⁶⁴.

NOTES

1 Jean-Alain LESOURD, Claude GÉRARD, *Nouvelle Histoire économique*, t. 1 : « XIX^e siècle », Paris, Armand Colin, 1976, p. 60.

2 Lettre de Claude Niepce à son frère Nicéphore Niepce le 8 décembre 1825, citée dans Jean-Claude LEMAGNY, André ROUILLÉ (dir.), *Histoire de la photographie*, Paris, Bordas, 1986, p. 12.

3 Voir notamment, à titre d'illustration, Magdalena MAZARAKI, « Boleslaw Matuszewski : photographe et opérateur de cinéma », 1895. *Mille huit cent quatre-vingt-quinze* [en ligne], 2004, n° 44, mis en ligne le 15 janvier 2008, consulté le 16 février 2012. URL : <http://1895.revues.org/301>.

- 4 Dit « O. Mestral ».
- 5 Ernest LACAN, *Esquisses photographiques*, New York, Arno Press, 1979, p. 30.
- 6 Cité par Albert LONDÉ, *La Photographie moderne*, Paris, Masson, 1896, p. 546.
- 7 Cité dans J.-C. LEMAGNY et A. ROUILLÉ (dir.), *Histoire de la photographie*, op. cit., p. 71.
- 8 Dominique KALIFA, « Imaginaires carcéraux », dans *L'Impossible Photographie : prisons parisiennes, 1851-2010*, catalogue d'exposition [Paris, Musée Carnavalet, 10 février-4 juillet 2010], Paris, Paris Musées, 2010, p. 144-147.
- 9 John HOWARD, *L'État des prisons, des hôpitaux et des maisons de force en Europe au XVIII^e siècle*, [1777], traduction nouvelle et édition critique par Christian CARLIER et Jacques-Guy PETIT, Paris, Éditions de l'Atelier, 1994.
- 10 Catherine DUPRAT, « Punir et guérir. En 1819, la prison des philanthropes », dans Michelle PERROT, *L'Impossible Prison*, Paris, Seuil, 1980, p. 64-122.
- 11 Expression de Camille GRANIER, *Écoles de gardiens. Dictées choisies*, Melun, 1900, p. 127, citée dans J.-G. PETIT, *Ces peines obscures, la prison pénale en France, 1780-1875*, Paris, Fayard, 1990, p. 192.
- 12 *Journal des prisons et des institutions de bienfaisance*, édité par Alphonse CERFBERR de MEDELSHEIM, hebdomadaire, uniquement sur l'année 1843.
- 13 Benjamin APPERT, *Bagnes, prisons et criminels*, Paris, Guilbert, 1836.
- 14 *Ibid.* ; Benjamin APPERT, *Journal des prisons, hospices, écoles primaires et établissements de bienfaisance*, Paris, Baudouin, 1825-1833, 9 vol. ; Benjamin APPERT, *Rapport sur l'état actuel des prisons, des hospices, des écoles des départements de l'Aisne, du Nord, du Pas-de-Calais et de la Somme, etc., suivi de considérations générales sur ces sortes d'établissement*, Paris, chez l'auteur, 1824.
- 15 *Annales d'hygiène publique et de médecine légale*, Paris, 1829, p. VII, cité chez J.-G. PETIT, *Ces peines obscures*, op. cit., p. 201.
- 16 Alexis de TOCQUEVILLE, Gustave de BEAUMONT, *Du système pénitentiaire aux États-Unis et de son application en France*, Paris, H. Fournier, 1833.
- 17 Guillaume-Abel Blouet s'en chargera plus tard ; Guillaume-Abel BLOUET, *Projet de prison cellulaire pour 585 condamnés précédé d'observations sur le système pénitentiaire*, Paris, Didot, 1843.

- 18 Charles LUCAS, *De la réforme des prisons ou De la théorie de l'emprisonnement, de ses principes et de ses moyens, de ses conditions pratiques*, Paris, Legrand et Bergounioux, 1836-1838.
- 19 Louis-Mathurin MOREAU-CHRISTOPHE, *De la réforme des prisons en France, basée sur la doctrine du système pénal et le principe de l'isolement individuel*, Paris, A. Desrez, 1838.
- 20 A. de TOCQUEVILLE et G. de BEAUMONT, *Du système pénitentiaire aux États-Unis*, op. cit.
- 21 Ch. LUCAS, *De la réforme des prisons*, op. cit.
- 22 D. KALIFA, « Imaginaires carcéraux », op. cit., p. 144.
- 23 Fabienne DOULAT, « La Photographie de prison, image d'une réalité architecturale », dans *L'Impossible Photographie*, op. cit., p. 148-155.
- 24 Catherine TAMBRUN, « Introduction », dans *L'Impossible Photographie*, op. cit., p. 130-137.
- 25 Les photographies recensées pour l'exposition *L'Impossible Photographie* sont principalement créditées à Marville, Emonts, Union photographique française, Desprez, Barry, Préfecture de police.
- 26 *Ibid.*, principalement créditées à Collard et Nivet.
- 27 *Ibid.*, principalement créditées à Lemercier et Balandier.
- 28 *Ibid.*, principalement créditées à Lefort, Aubert, Cochet.
- 29 *Ibid.*, principalement créditées à Appert.
- 30 *Ibid.*, principalement créditées à Harlingue, Wild World Photos, Studion Henri Manuel.
- 31 Travail de l'auteur en cours à ce sujet.
- 32 Recherches de l'auteur en cours sur les travaux de Christopher Payne et d'Edmund Clark, artistes contemporains.
- 33 Caroline SOPPELSA, « Photographie et sauvegarde du patrimoine : les prisons de Paris, objets d'architecture et d'histoire », dans *L'Impossible Photographie*, op. cit., p. 156-163.
- 34 *Ibid.*, p. 158.
- 35 Jacques DERRIDA, « Trace et archive, image et art », dialogue au Collège Iconique de l'INA, 25 juin 2002.

- 36 Laurent VÉRAY, *Les Images d'archives face à l'histoire*, Futuroscope, Scéren-CNDP-CRDP, 2011, p. 8.
- 37 Arlette FARGE, *Le Goût de l'archive*, Paris, Seuil, 1989, p. 19.
- 38 L. VÉRAY, *Les Images d'archives*, op. cit., p. 17.
- 39 C. TAMBRUN, « Introduction », op. cit., p. 132.
- 40 Se référer notamment aux travaux d'Anne TOUSSAINT et de Kamel REGAYA.
- 41 Fonds de l'Institut d'Études Politiques de Paris et de la Fondation Nationale des Sciences Politiques ; Archives d'histoire contemporaine (CHSP/FNSP).
- 42 Chris YOUNÈS, « Représentations paradoxales de la prison », dans *L'Impossible photographie*, op. cit., p. 138-143, p. 138.
- 43 Ibid., p. 141.
- 44 Ibid., p. 138.
- 45 Jacques-François BLONDEL, *Cours d'architecture ou Traité de la décoration, distribution et construction des bâtiments*, t. I, Paris, Desaint, 1771, p. 426 et 436.
- 46 Ibid., p. 426.
- 47 Ibid.
- 48 Ibid., p. 390.
- 49 *L'Impossible Photographie*, op. cit., p. 44.
- 50 D. KALIFA, « Représentations architecturales de la prison », op. cit., p. 146.
- 51 Jean-Claude LEMAGNY, *L'Ombre et le Temps. Essais sur la photographie comme art*, Nathan, Paris, 1992, « Chemins de liberté », p. 160.
- 52 Ibid., « La créativité en photographie d'architecture », p. 143.
- 53 Ibid., « Chemins de liberté », p. 162.
- 54 Ibid., « Un défi : exposer des photographies », p. 124.
- 55 Ibid., « La créativité en photographie d'architecture », p. 143.
- 56 Françoise DENOYELLE, « Henri Manuel, Louis Harlingue. Quand les photographes se font visiteurs de prisons », dans *L'Impossible Photographie*, op. cit., p. 204-209.
- 57 Françoise DENOYELLE, « Le Studio Henri Manuel et le ministère de la Justice : une commande non élucidée », *Revue d'histoire de l'enfance* «

irrégulière », 2002, n° 4, p. 127-143.

58 Collection intégralement consultable en ligne sur le site de l'ÉNAP.

59 F. DENOYELLE, « Henri Manuel, Louis Harlingue », *op. cit.*, p. 206.

60 Centre de ressources sur l'histoire des crimes et des peines (CRHCP), N° inventaire : 13192, Code-barres : 503678, Localisation : Fonds Manuel, Section : Sans section définie, Cote : M-06-044.

61 CRHCP, N° inventaire : 13151, Code-barres : 503639, Localisation : Fonds Manuel, Section : Sans section définie, Cote : M-06-005.

62 CRHCP, N° inventaire : 15685, Code-barres : E43.

63 CRHCP, N° inventaire : 16224, Code-barres : E582.

64 J.-C. LEMAGNY, *L'Ombre et le Temps*, *op. cit.*, p. 144-145.

AUTHOR

Audrey Higelin-Fusté

Audrey HIGELIN-FUSTÉ est docteure en histoire de l'art. Elle a soutenu en 2011 une thèse intitulée « La prison pénale en France de 1791 à 1848 : élaborer l'espace de la réclusion » à l'Université Pierre Mendès-France à Grenoble (LARHRA, UMR 5190), sous la direction du Professeur Laurent Baridon. Ses travaux portent sur la perception des espaces de réclusion par les détenus ainsi que les représentations carcérales dans l'art et dans littérature à l'époque contemporaine.