HAL
open science

“ Des Mausolées qui volent ”: Les Triomphes de Louis le Juste (1649)

Bernard Teyssandier

To cite this version:

Bernard Teyssandier. “ Des Mausolées qui volent ”: Les Triomphes de Louis le Juste (1649). Littératures classiques, 2021, L’idée de monument et ses représentations à l’âge classique. Textes, voix, scènes, 104 (3), pp.139-154. 10.3917/licla1.104.0139 . hal-02076467

HAL Id: hal-02076467

https://hal.science/hal-02076467v1

Submitted on 5 Jan 2022

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L’archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d’enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

« Des Mausolées qui volent » : *Les Triomphes de Louis le Juste* de Jean Valdor

Bernard TEYSSANDIER
Université de Reims-Champagne Ardenne
Crimel (EA 3311)

En 1649 paraît aux presses de l'Imprimerie royale un in-folio richement illustré de planches sur cuivre : *Les Triomphes de Louis le Juste […] Ouvrage entrepris et finy par Jean Valdor*[1]. L'intitulé du livre ne laisse pas de surprendre tant il est vrai que sous l'Ancien Régime les *triomphes* désignent généralement des discours de louanges adressés à des princes en exercice. Or l'ouvrage commémore un roi défunt. Que le mot de *triomphe* ait été préféré à celui de *mausolée*, de *tombeau*, ou même de *monument*[2] ne doit pourtant rien au hasard : tout en honorant le souvenir de Louis XIII, Valdor fait l'économie de la déploration[3], il promeut la lumière et l'éclat : et de fait, c'est à Louis XIV qu'il dédie son recueil. Par l'objet qu'ils dessinent – le portrait royal –, mais aussi par les moyens matériels qu'ils font valoir, ces *Triomphes de Louis le Juste*, qui répondent à une demande officielle d'Anne d'Autriche[4], ne se cantonnent donc pas, comme le titre initial pourrait le laisser penser, à la célébration d'un seul, ils envisagent plus largement l'idée d'une transmission[5].

Or, pour construire l'éloge, le graveur flamand, à ses heures éditeur et vendeur d'estampes[6], éprouve la plasticité de l'image architecturale. L'intention figurative qui préside à son projet relève même de la gageure puisqu'il s'agit d'associer à la densité des volumes l'euphorie de l'élan :

> Il n'est pas nouveau de voir des Mausolées ; *[…] Mais il est nouveau, Madame, de voir des Mausolées qui volent*, de voir des monumens qui courent le Monde.[7]

Au-delà d'une formulation topique – par le biais d'un codex rassemblant des feuilles détachées en cahiers, la Renommée se répand jusqu'aux extrémités de la terre –, cette annonce qui promeut l'essor du monument en idéal de représentation témoigne d'une intention et plus encore d'une ambition expérimentale : ne pas se limiter à une conception

[1] D. Moncond'huy, « *Les Triomphes de Louis le Juste* (1649). Mausolée littéraire et continuité monarchique », *La Licorne*, n° 29, 1994, p. 193-215 ; H. Arnhold et J.-M. Chatelain, « Krieg, Ruhm und klassische Ästhetik : die *Triomphes de Louis le Juste* von Jean Valdor (Paris, 1649) », dans K. Bussmann et H. Schilling (dir.), *Krieg und Frieden in Europa*, Münster, 1998, t. II, p. 95-104.

[2] Ch. Hersent, *Le Sacré monument dédié à […] Louis le Juste*, Paris, N. Charles, 1643 ; Ch. de Venasque-Ferriol, *Le Mausolée royal […]*, Paris, Vve J. Camusat, 1643 ; Fr. de Grenaille, *Le Mausolée royal de Louis le Juste*, Paris, C. Besongne, 1643.

[3] « à mon arrivée en France […] croyant venir à son Triomphe, je me trouvay à ses Funerailles. Je ne renouvelleray point mes larmes devant V. M » (J. Valdor, *Les Triomphes de Louis le Juste*, Paris, Imprimerie royale, 1649, « Epistre » [au roi], n.p.). *Cf.* R. Bary, « Reddition de Perpignan, 1642 », *ibid*., p. 109 : « j'ay de la peine à discourir de la mort d'un Prince qui devoit estre immortel ».

[4] Ph. de Chennevières (dir.), *Archives de l'art français : recueil de documents inédits relatifs à l'histoire des arts en France*, t. I, 1851-1852, p. 227-230.

[5] L'ouvrage relaie celui de Jean Bouchet : *Triomphes du […] Roy […] François premier […]*, [Poitiers], J. et E. de Marnef frères, 1550.

[6] O. Uhlmann-Faliu, *Jean Valdor, graveur et diplomate liégeois […]*, mémoire de maîtrise, dir. J. Thuillier, Paris IV-Sorbonne, 1978.

[7] J. Valdor, *op. cit.*, n.p. (je souligne). L'exemple de la reine Artémise reste implicite dans le discours de Valdor.

rationaliste de la beauté, échapper aux règles « par le haut[8] » afin de conférer à la souveraineté monarchique un caractère de sublimité.

Le modèle de la galerie

Espace aulique dont l'origine remonte à l'Antiquité grecque, la galerie gagne de l'importance à la Renaissance avant de s'imposer au siècle suivant où elle devient un phénomène à la mode. Sous les règnes de Louis XIII et de Louis XIV, la culture de l'imprimé plébiscite cette architecture en transformant un lieu de déambulation et d'instruction en lieu mythique. Il ne s'agit plus seulement d'enchâsser un motif dans le discours mais de dupliquer une structure par transfert métaphorique.

Tel qu'il se définit au Grand Siècle, le livre-galerie mime un bâtiment réel, reproduit des collections existantes ou dessine des espaces imaginaires. Cette curiosité éditoriale connaît son heure de gloire à une période où la peinture confirme son statut d'art libéral, où l'emblème et la devise concourent encore à la lisibilité du monde[9], où le plaisir du spectacle va de pair avec l'engouement pour l'entretien, pour la parole vive qui s'échange dans la dynamique d'une rencontre opportune et féconde.

Matériellement, le livre-galerie emprunte à la catégorie du recueil dit d'apparat : grand format, grand papier, grandes marges, gravures de décoration et d'illustration sur cuivre, matériel dédié, bornes typographiques et iconographiques susceptibles de cadastrer la lecture. Pour un public attaché aux valeurs de l'honnêteté et pour lequel la galerie constitue l'un des principaux lieux de l'habitat mondain, il s'agit tout à la fois de contenter et de transmettre, de séduire et de plaire.

À la suite des *Images ou tableaux de platte peintures des deux Philostrates* traduites par Blaise de Vigenère dans l'édition illustrée de 1614, un certain nombre d'ouvrages répondant à de semblables critères avaient paru : *Les Peintures morales* (1640-1643) et *La Gallerie des femmes fortes* (1647) du jésuite Le Moyne, *La Doctrine des mœurs* (1646) de Gomberville, l'*Histoire de France représentée par tableaux* du prieur Audin (1647) et, dans une moindre mesure, le *Palatium Reginæ Eloquentiæ* (1641) du P. Pelletier.

L'in-folio imprimé en 1649 confirme cette filiation, même si Valdor confère à son entreprise une dimension de radicalité qui en modifie assez considérablement la signification. « Tant plus les galeries sont longues », écrit Louis Savot dans *L'Architecture françoise* (1624), « tant plus sont-elles trouvées belles en France[10] ». *Les Triomphes de Louis le Juste* corroborent ce jugement puisqu'ils réunissent non pas un mais trois bâtiments : une galerie des batailles (« Louis le Juste combattant, par Charles Beys »), une galerie des Illustres (« Devises des Roys […] avec leur Exposition, par Henry Estienne »), une galerie des cartes (« Le plan des Villes […], avec un Abregé de la Vie de ce Grand Monarque, par René Barry »).

Or cette répartition par blocs successifs trouve sa principale justification dans les liminaires. Les quelque soixante premières pages des *Triomphes* légitiment l'idée de monumentalité, soit en expliquant les raisons qui président à la réalisation des trois constructions en enfilade, soit en célébrant la qualité de leurs collections. Au seuil de l'ouvrage, se profilent ainsi les contours d'un nouvel espace, immense propylée où résonnent les voix de ceux qui ont œuvré à la fabrique de l'imposant triptyque et celles des visiteurs qui, l'ayant traversé, en font alternativement l'éloge.

---

[8] Fr. Goyet, « Introduction » à Longin, *Traité du sublime* (trad. Boileau), Paris, Librairie générale française, 1995, p. 7.

[9] J.-M. Chatelain, *Livres d'emblèmes et de devises : une anthologie (1531-1735)*, Paris, Klincksieck, 1993, p. 7-10 et 11-52.

[10] L. Savot, *L'Architecture françoise des bastimens particuliers*, Paris, S. Cramoisy, 1624, p. 93.

Les liens de proximité entre les pièces d'escorte ici réunies et les arts de la représentation sont d'ailleurs parfaitement assumés. En témoignent par exemple les images servant d'illustration ou de décoration. Les bandeaux et les vignettes à l'eau-forte de Stefano Della Bella qui couronnent chacune des lettres adressées à Louis XIV et à Anne d'Autriche évoquent l'art de la frise. La gravure à pleine page attribuée à Charles Errard accompagnant l'« Ode au Roy » de Charles Beys constitue un hommage à la sculpture et à l'architecture : la puissante musculature d'Hercule trouve son équivalent symbolique dans la colonne située dans la partie gauche de l'estampe ; quant au buste de Louis XIV, il repose sur un muret horizontal qui opère une séparation nette entre le premier plan du tableau et l'arrière fond (Fig. 1).

Dans leur ensemble, les éléments typographiques et iconographiques du livre répondent ainsi à une double nécessité : assurer l'illusion d'une transposition et en même temps lui conférer une dimension de faste. Il est vrai que tout concourt à l'éblouissement d'un lecteur qui, page après page, est confronté non seulement à des images mais à des mots faisant image – *ecphraseis* (première galerie), élucidations de devises (deuxième galerie), narrations historiques (troisième galerie). Le fait que tous les discours en langue française, pièces liminaires y compris, bénéficient d'une traduction latine, accrédite l'idée d'un parcours sentencieux, riche et impressionnant, à la fois par son unité et son étendue.

D'autres emprunts au modèle de la galerie sont d'ailleurs manifestes. Le fait que la lecture s'effectue sous la forme d'une déambulation d'abord : la découverte du sens est soumise à une esthétique du tableau qui repose sur des effets cumulés de stases. Autre particularité remarquable : l'ostentation figurative. L'image infiniment modulée de Louis XIII informe l'ensemble du livre. Dans la première galerie, l'art de la frise inscrit le portrait royal dans une forme d'immutabilité. Mais la perspective d'une éternité monarchique trouve également son illustration dans les deux autres galeries : soit par le biais des portraits ornés de devises, soit par les discours associées aux cartes militaires qui perpétuent le souvenir de victoires glorieuses.

Dernier point enfin : la galerie s'affirme ici comme un espace du masculin consacré à l'éducation. Dans l'épître dédiée à Louis XIV, Valdor présente au jeune monarque un « travail » susceptible de le « divertir » « en l'instruisant ». Cinq lettres missives signées de Louis XIV sont reproduites dans les dernières pages des liminaires. Ces textes d'archives constituent des actes officiels par lesquels l'héritier du Royaume, en étroite concertation avec sa mère, exhorte les hommes de lettres œuvrant à la réalisation du volume à terminer leur composition. Mais en s'adressant à ses interlocuteurs, Louis XIV insiste aussi sur le bénéfice personnel qu'il entend tirer d'une telle production[11]. Le recueil de Valdor, soutient-il, doit lui permettre de méditer et d'imiter les prouesses paternelles, Louis XIII faisant office, fût-ce à titre posthume, de maître pédagogue. Parus durant le temps du passage aux hommes, ces *Triomphes* perpétuent donc la tradition littéraire des miroirs du prince en même temps qu'ils la renouvellent.

Le modèle du cabinet

Dans l'imaginaire du Grand Siècle, nommer *galerie* un livre regroupant une collection de peintures, c'est soumettre le lecteur au projet d'une explication. En revanche, nommer « cabinet » une suite de tableaux, c'est d'abord envisager la représentation dans le cadre d'une relation de proximité et d'affinité. Lieu d'exhibition propice à l'aveu, le cabinet abolit les distances et opère des rapprochements.

[11] « Comme je n'ay point de vie plus illustre à imiter, que celle [de] mon […] Pere, je n'ay point aussi un plus grand désir que de voir en un abrégé ses glorieuses actions dignement représentées » (J. Valdor, *op. cit.*, lettre de Corneille à Louis XIV, n.p.).

Idéalement placés au mitan du siècle, *Les Triomphes de Louis le Juste* s'inspirent de cet autre paradigme architectural qui offre à Valdor l'opportunité de justifier sa passion pour les arts. Dans l'épître à Louis XIV, l'éminent chalcographe revient sur les circonstances qui l'ont conduit à honorer sa commande en adoptant le ton de la confession :

> J'estois à Rome, du temps que [Louis XIII] remplissoit toute la Terre du bruit de ses actions, […] ; et la Renommée y […] faisoit un […] grand recit de ses Vertus ; elle y exposoit de […] si celebres peintures de ses Victoires […] qu'il me fut impossible de resister à cette Renommée. Elle rompit tous les liens qui m'attachoient à Rome […] ; et je vins en France avec elle, pour estre spectateur des merveilles que j'avois oüyes.[12]

La « Preface » au « Lecteur » se construit elle aussi sur le mode du souvenir :

> Je […] ne puis avoir terny la gloire d'un si grand Prince, et de tant de Heros, que par quelque trait de Burin ; […]. Pour cette representation, j'ai apporté […] toute la diligence possible, n'ayant pas manqué de visiter les Galleries curieuses et de consulter ceux du Mestier[…] l'espace de six ans entiers.[13]

S'il ne nous appartient pas d'évaluer le degré de sincérité de ces allégations[14], tout au moins peut-on remarquer que le locuteur œuvre à la fabrique de son propre *ethos* en corrélant la construction de son autorité à l'expression d'une sensibilité. À la manière d'un possesseur de cabinet, Valdor articule à un ouvrage consacré au portrait royal son propre rapport à la beauté. « Né Estranger » mais Français de cœur, il se présente à la fois comme un graveur de profession et comme un découvreur de talents.

L'allusion au voyage d'Italie résonne d'ailleurs comme un hommage aux arts, et notamment aux arts du dess(e)in. Cette évocation, qui s'inscrit dans le cadre concerté d'une réminiscence (« J'estois à Rome… »), signale aussi une proximité affective avec les valeurs morales et politiques de la philosophie stoïcienne, notamment celle de la constance. Dans un ouvrage qui célèbre, grâce aux décors d'architecture et de sculpture, l'inflexibilité royale, la référence à la Ville Éternelle offre un cadre de référence idéal.

Plusieurs représentations en témoignent. Sur la gravure à pleine page attribuée à Errard et disposée dans les liminaires, le jeune Louis XIV se présente sous l'apparence d'un buste, par allusion probable aux empereurs César ou Auguste[15] (Fig. 1). Les vingt planches au burin de la première galerie adoptent quant à elles le parti-pris de l'antique, à la manière de la frise sculptée (Fig. 2). Le tombeau imaginaire de Louis XIII dont Charles Beys entreprend l'explication et par lequel s'achève la série des tableaux consacrés à « Louis XIII combattant » évoque pour sa part le faste baroque de la cité papale. Les deux gravures marquant l'entrée dans la deuxième galerie empruntent elles aussi à l'architecture romaine. La première représente un mur en hémicycle devant lequel se hisse une Minerve. La seconde renseigne sur le corps du bâtiment auquel ce décor se trouve adossé : il s'agit du Panthéon (Fig. 3). Enfin, la grande « aiguille » disposée au seuil de la première galerie vient conforter l'idée d'une signature romaine : sur l'estampe représentant la façade du Panthéon, en haut à droite, c'est toujours un obélisque qui se dresse en arrière-plan[16]. Tout en structurant

---

[12] J. Valdor, *op. cit.*, « Epistre » [au roi], n.p.

[13] *Ibid*., « Preface au Lecteur, par Valdor Liegeois », n.p.

[14] *Abecedario de P. J. Mariette […]*, éd. Ph. de Chennevières et A. de Montaiglon, Paris, Dumoulin, 1857-1858, t. V, p. 356-357. Valdor pratiqua sans réserve l'art du recyclage et de l'adaptation : Y. Loskoutoff, « Anne et Jules, ou la symbolique partagée : un portrait de la reine par Jean Valdor et ses sources chez les Barberini », à paraître dans les actes du colloque *Mazarin, Rome et l'Italie* (Paris, mai 2017).

[15] « Il regnera sous vos Auspices / Ce Roy que le Ciel a donné / […] Et quand on aura sur la Terre / Esteint le flambeau de la Guerre, / Nous verrons cet Auguste enfant / […] Signer une paix eternelle » (Ch. Beys, « Ode à la Reyne », dans J. Valdor, *op. cit.*, n.p.).

[16] P. Laurens et Fl. Vuillemier-Laurens, *L'Âge de l'inscription. La rhétorique du monument en Europe du XVe au XVIIe siècle*, Paris, Les Belles Lettres, 2010, p. 115-116.

l'espace du livre autour du motif de la galerie, Valdor soumet ainsi le lecteur au principe de la variété qui trouve dans le modèle du cabinet l'une de ses illustrations favorites.

À la bigarrure du décor répond en outre la diversité des styles : *genus vehemens* pour la galerie des batailles, *genus medium* pour celle des Illustres, *genus humile* pour celle des cartes[17]. Autre processus de conception : les inscriptions de la page de titre, qui regroupent sous la forme d'un nuancier, les différents noms de ceux qui ont œuvré, notamment par leur éloquence, à la qualité du volume. Le patronyme de Valdor clôt cette liste qui revêt une dignité épigraphique. Le « Calcographe Liegois » est doublement loué : pour avoir « entrepris » l'ouvrage et pour l'avoir « finy ». Mais les qualités qui lui sont octroyées sont surtout encensées dans les liminaires. Ces pièces de circonstance célèbrent en lui le concepteur (la Renommée–conduit le maître graveur à quitter Rome pour Paris dans l'intention d'y rencontrer l'Archétype royal) et l'architecte ingénieux capable de séduire de prestigieux commanditaires autour d'un projet d'édition rassemblant les meilleurs artistes.

Dans la lignée de l'édition illustrée des *Images* de Philostrate (1614), ces *Triomphes* témoignent d'ailleurs d'une véritable culture graphique[18]. Eu égard à son ambitieux programme, Valdor – qui ne signe aucune des estampes de son nom – s'assure les services de Jean Marot (pour le tombeau du roi), de René Lochon, de Gabriel Ladame (pour la Furie de la guerre), de Pierre Daret (pour le portrait de Louis XIII ornant la façade du Panthéon), d'Israël Silvestre, de Pierre Richer, de Gilles Rousselet et surtout de Stefano Della Bella et Charles Errard. Outre les bandeaux et les vignettes des décors à l'eau-forte ornant les épîtres dédicatoires du livre et leur traduction latine, le premier est à l'origine d'un tableau représentant la reddition de La Rochelle[19]. Errard intervient pour sa part au moins à deux reprises. Il invente la figure où Louis XIV apparaît en empereur lauré (Fig. 1). Mais il illustre aussi le « miracle » de Cazal. Sur cette estampe, qui trouve place dans la première galerie, le visage de César se substitue à celui de Mazarin. En honorant l'action diplomatique d'un « Estranger » devenu, comme Valdor lui-même, Français par amour, Errard célèbre l'action civilisatrice du premier ministre d'Anne d'Autriche.

L'orientation pédagogique de l'ouvrage revient ainsi à magnifier plusieurs des vertus mazarines, notamment en matière d'instruction. Rappelons qu'à partir de 1646, le parrain de Louis XIV occupe les fonctions de « surintendant » à l'éducation royale[20]. Nul doute qu'Errard ait tenu à rappeler cet honneur de précellence en renseignant sur les conditions d'exercice liées à un enseignement d'exception. Disposés dans un ordre plus ou moins aléatoire, les *parerga* figurant au bas du tableau d'Errard renvoient au programme des études auquel tout grand prince est susceptible d'être soumis (Fig. 1). Outre une attention particulière à la culture du livre (parmi les folios empilés, l'un se signale par une reliure à fermoirs) sont valorisées la géométrie et les mathématiques (compas), l'astronomie (sphère armillaire) et la musique (instruments à vent ; cahier de notes). L'égide d'Athéna portant en son centre l'image de Nyctimène établit symboliquement la correspondance entre pouvoir et savoir. Mais les arts libéraux ne sont pas les seuls à être distingués. Dans cet album richement illustré, les arts du dessin (personnellement goûtés par Louis XIII de son vivant) bénéficient d'une place de choix. Figurent au rang d'honneur la peinture (palette de couleurs, pinceaux), la sculpture (burin, maillet), mais aussi l'architecture civile et militaire.

---

[17] H. Arnhold et J.-M. Chatelain (art. cit.) renvoient à M. Fumaroli, *L'Âge de l'éloquence*, Genève, Droz, 1980, p. 54-55.
[18] O. Uhlmann-Faliu, *op. cit.*, p. 127-158.
[19] « La Digue », dans J. Valdor, *op. cit.*, « Louis le Juste combattant », p. 35.
[20] *Lettre de la reine à M. le duc de Montbazon […]. Du 15 mars 1646*, Paris, S. Cramoisy, 1646.

Au recto du premier cahier en blanc, d'ailleurs, un « fort de figure hexagone[21] » investit l'espace de la page. Errard reproduit l'une des gravures de la troisième galerie des *Triomphes*. Sans doute cherche-t-il par là à illustrer l'idée d'un enseignement royal qui, sans exclure la théorie, n'en demeure pas moins tourné vers l'efficacité pratique. Représentant d'un courant qu'Alain Mérot qualifie d'atticiste[22], Errard bénéficie de la protection et de la faveur de Mazarin[23]. En accusant la coloration romaine d'un volume consacré à Louis le Juste, le peintre met son génie au service du pouvoir politique et de l'homme fort qui l'incarne.

À l'évidence, l'ouvrage dédié à Louis XIV en 1649 est d'ailleurs redevable à une pratique de la curiosité dont bénéficie encore au Grand Siècle l'espace du cabinet d'amateur. Mais le goût pour la variété n'illustre plus ici « la satisfaction gourmande du ramasseur[24] », telle qu'elle se décline encore à la Renaissance. Valdor soumet la culture de la curiosité à un continuel « dressage[25] ». Il ne s'agit plus tant pour lui d'entasser des pièces que de mobiliser des sources de manière à assurer la cohérence d'une argumentation.

En installant l'image de Louis XIII au cœur de la ville de Rome, par exemple (Fig. 3), Valdor suggère l'idée d'une *autoritas* et d'une *potestas* universelles. Même volonté d'arrimer l'image à la démonstration pour l'estampe qui clôt la galerie des Illustres. Valdor choisit une scène qui tranche avec toute la collection des portraits précédents, sans doute. Mais cette planche signée de Gabriel Ladame n'est pas disposée là par hasard. Ce tableau évoquant la violence et la barbarie des batailles se comprend au regard des images antérieures : par son truchement, s'opère la distinction radicale entre l'aveugle Furie, représentée par un « jeune homme » aimant « à se veautrer parmy le carnage[26] » (H. Estienne) et le prudent Louis XIII, prince bienveillant dont la première galerie du livre révèle l'aptitude à exercer la justice dans le respect des lois morales et dont la deuxième justifie sa capacité à savoir s'entourer des meilleurs conseillers pour accroître les frontières de la France. Le choix des décors, la distribution et la combinaison des illustrations restent ainsi étroitement liés au projet initial.

Le modèle du temple

En faisant du prince défunt « le modelle des grands Roys en ce monument », *Les Triomphes de Louis le Juste* mettent la commémoration au service de l'édification : « Non seulement vous avez voulu donner […] de la consistance à la memoire du feu Roy », déclare Valdor à sa commanditaire, mais « Vous avez fait en sorte que ces Heroïques actions seront à l'advenir le Spectacle de tous les Peuples, et l'Estude de tous les Princes[27] ».

En 1649, l'in-folio dédié à un monarque de onze ans paraît à point nommé. Alors que les premiers soubresauts de la Fronde menacent l'autorité de l'État, ce recueil confirme le choix d'Anne d'Autriche et de son principal ministre : « transmettre intact à Louis XIV

[21] *Iconologie […]de Cesar Ripa par Jacques de Bie, moralisées par Jean Baudoin*, Paris, M. Guillemot, 1644, 2nde partie, p. 188, « Architecture militaire ».
[22] A. Mérot, « L'atticisme parisien : réflexions sur un style », dans A. Mérot, E. Starcky et Fr. Chaserant (dir.), *Éloge de la clarté : un courant artistique au temps de Mazarin (1640-1660)*, Paris, RMN, 1998, p. 13-40.
[23] E. Coquery, *Charles Errard. La noblesse du décor*, Paris, Arthena, 2013, p. 62-65.
[24] D. Amstutz et B. Teyssandier, « Repentirs anthologiques. Pourquoi réunir des libelles ? », dans C. Bohnert et Fr. Gevrey (dir.), *L'Anthologie. Histoire et enjeux d'une forme éditoriale du Moyen Âge au XXIe siècle*, Reims, Épure, p. 380 et 384.
[25] K. Pomian, *Collectionneurs, amateurs et curieux (Paris, Venise : XVIe-XVIIIe siècles)*, Paris, Gallimard, 1987, p. 80.
[26] J. Valdor, *op. cit.*, « Explication de la figure suivante », signée d'Estienne, n.p.
[27] *Ibid.*, supplique à la reine, n.p.

l'héritage[28] » politique et symbolique du règne précédent. Pour assurer la continuité de la monarchie, la métaphore architecturale, on l'a vu, sert utilement de fil directeur. Valdor procède par appropriations, assemblages, et croisements successifs. Par ces divers emprunts (notamment au modèle de la galerie et à celui du cabinet), l'ouvrage gagne en prestige, en stabilité et en densité.

Mais dans ces conditions, quel crédit accorder aux formules publicitaires qui accompagnent la supplique à la reine et dont la dimension de paradoxe résonne comme une promesse ? « Il n'est pas nouveau de voir des Mausolées. L'Antiquité en a veus […] ; Mais il est nouveau […] de voir des Mausolées qui volent[29]. » Certes, l'image d'un édifice s'élevant dans les airs offre à Valdor l'occasion de célébrer la parution d'un livre réunissant des liasses de feuilles *volantes*, et dont la publication assoit la réputation. Pourtant, même s'il puise dans la topique pour donner corps à son discours, Valdor n'en demeure pas moins fidèle à une esthétique de la distinction ce qui le conduit à se libérer des règles.

Or comment délester un livre-tombeau de sa pesanteur ? En faisant bouger les lignes justement, en repoussant les limites, quitte à exagérer, à dramatiser les passages. Dès les premières pages du livre, Valdor élève le ton, s'autorise des effets de manche au son de cloche et de trompette afin d'émouvoir le lecteur et de piquer sa curiosité :

> Cette nouvelle merveille [*i.e.* : un Mausolée qui vole] est de l'invention de Vostre Majesté […]. Toutes les meres y viendront apprendre les soins, […] l'education qu'elles doivent à leurs enfans.[30]

Cette promesse d'absolu qui résonne comme une évidence – « Toutes… y admireront ; toutes y viendront » – confère à l'ouvrage imprimé à la fois une dimension de *mirabilia* et de *miracula.* Dans les textes qui lui sont adressés, Anne d'Autriche est célébrée non seulement comme reine mais aussi comme élue, mère d'un prince dont la venue au monde tient de l'épopée cosmogonique[31]. Quant au jeune Louis XIV, encore mineur en 1649, c'est en athlète du savoir qu'il est décrit, l'exemple paternel suffisant à l'enseigner et à l'instruire *instantanément* et *parfaitement* :

> Vostre Majesté à qui Dieu a donné […] une maturité avant l'âge a tousjours tesmoigné une particuliere inclination à toutes les choses dont elle pouvoit tirer de l'instruction ; Et l'advis de vostre Conseil a esté, Sire, qu'il n'y avoit point de Peinture à voir, ny d'Histoire à lire, qui vous pût instruire plus efficacement […] que la Vie du feu Roy Vostre Pere.[32]

« Heroïques actions », « estudes de tous les Princes », « Mausolées qui volent », « estonnement », « nouvelle merveille », « miracles », « Toutes les Princesses y admireront […] vostre Conduite », « Toutes les meres y viendront apprendre – l'ensemble de ces formules prononcées sur le ton de l'enthousiasme renseignent sur le processus d'apprentissage à l'œuvre dans l'ensemble du recueil. Destinés à parfaire l'éducation du jeune roi, *Les Triomphes de Louis le Juste* ne se réduisent pas à une « gymnastique », à une

---

[28] J.-Fr. Dubost, « Anne d'Autriche, reine de France : mise en perspective et bilan politique du règne (1615-1666) », dans Ch. Grell (dir.), *Anne d'Autriche […]*, Paris, Perrin, 2009, p. 65-72.
[29] J. Valdor, *op. cit.*, supplique à la reine, n.p.
[30] *Ibid*. (je souligne).
[31] Ch. Beys, « Ode à la Reyne », *ibid.*, n.p. : « Et de cette union si pure, / Deux Astres vainquant la Nature, / Vinrent estonner la raison ; / Dont le plus puissant nous esclaire, / Et veille sur nostre Horizon, / Apres le coucher de son Pere ».
[32] J. Valdor, *ibid*., dédicace au roi, n.p.

pédagogie ; à travers cet ouvrage ambitieux et dispendieux[33], l'instruction revêt aussi une orientation initiatique et mystagogique[34].

Pour nous en persuader, revenons sur quelques-uns des « tableaux » ressemblés ici en collections. Et d'abord sur les gravures illustrant la partie « Louis le Juste combattant ». Les pleines pages appartenant à cet ensemble figurent un roi inconcevable et paradoxal : alors même que le monarque semble animé d'un feu divin, ses gestes demeurent empreints d'une forme de réserve. Ascétique et hiératique, le prince des Lys combat la rébellion en s'abstrayant de l'action : il ne fait pas la guerre, il châtie, mais calmement, posément, en exerçant sa justice en dehors de toute émotion[35].

Dans le même temps, ces scènes historiques (de la prise de Caen à celle de Perpignan) sont l'occasion d'un véritable déferlement pathétique. Parmi les personnages qui entourent le roi, plusieurs supplient, pleurent, demandent grâce ou remercient. Aussi cette suite gravée exprime-t-elle davantage la puissance monarchique qu'elle ne renseigne sur elle. À la manière d'une idole, le portrait démultiplié de Louis XIII fait « voir le dieu, afin d'imposer aux fidèles [sujets] une conception inconcevable de la ressemblance[36] ». Dès lors, le *tombeau* disparaît au profit du *théâtre*, espace d'apparition et de révélation :

> Ce Monarque invincible, au lieu d'un seul Tombeau,
> En cent endroits divers s'éleva cent Théâtres : […]
> Enfin il est vivant en tous les lieux du Monde.[37]

Et en fait de spectacle, l'extraordinaire prévaut. Dans la première galerie, les gravures consacrées à « Louis XIII combattant » illustrent l'idée d'une réconciliation politique. Alors que la conservation de l'État semble mise en péril par les rebellions et les séditions, le pieux monarque s'interpose pour rétablir l'ordre. Impérial, impassible, il assoit seul son autorité « dans une effusion générale de larmes[38] ». Mais la part de merveille de ces tableaux d'histoire tient surtout à leur caractère d'universalité. Car la clémence de Louis le Juste s'étend partout. Sur le territoire national (Caen, Les Ponts-de-Cé, le Béarn, Saumur, Saint-Jean-d'Angely…), en territoire ennemi (Cazal, Mantoue, Corbie, Hesdin), mais aussi dans des lieux plus improbables, dont la raison seule peine à rendre compte. Par un curieux phénomène d'assemblage, l'architecture romaine surgit là où on ne l'attend pas : en Béarn, à Alès, dans l'ensemble des villes rebelles, en Catalogne ou encore au Portugal …

Comment expliquer ces fantaisies topographiques plutôt contraires à la logique ? Dans l'épître dédicatoire au roi, on s'en souvient, Valdor assiste à un spectacle étonnant qui s'impose à lui comme une évidence : « J'estois à Rome, […] et la Renommée [du roi Louis XIII] y […] exposoit [les] […] peintures de ses Victoires. » L'une des premières gravures disposées au seuil de la deuxième galerie du livre l'atteste : on y voit le portrait de Louis XIII qui se dresse sur le fronton du Panthéon romain (Fig. 3). *Mutatis mutandis*, les planches consacrées au « Rétablissement des ecclesiastiques en Béarn », à « La Paix d'Aletz », à la « Paix accordee aux chefs des rebelles » ou encore à la « Protection de la

---

[33] « […] la publication d'un livre […] à figures est avant tout une affaire d'argent » (M. Pastoureau, « L'illustration du livre : comprendre ou rêver ? », dans R. Chartier et H.-J. Martin (dir.), *Histoire de l'édition française. 1 : Le livre conquérant*, Paris, Fayard / Promodis, 1983, p. 604).

[34] « […] enseigner […] peut se concevoir […] comme un mystère, ou […] comme une gymnastique. Dans le premier cas, l'acquisition des techniques est vue comme une initiation menée par des "mystagogues" » (Fr. Goyet, « Introduction » au *Traité du sublime*, *op. cit*, p. 55).

[35] J.-M. Chatelain, « La guerre au miroir du classicisme », étude demeurée manuscrite. Remerciements à l'auteur.

[36] P. Veyne, « Propagande expression roi, image idole oracle », art. cit., p. 34 (à propos de la colonne Trajane).

[37] Ch. Beys, « Sur le tombeau du Roy. Stances », dans J. Valdor, *op. cit.*, p. 82.

[38] Fr. Goyet, « Introduction » au *Traité du sublime*, *op. cit*, p. 53.

Catalogne et du Portugal » témoignent d'un même phénomène de porosité, mais cette fois-ci c'est la Rome antique qui annexe des territoires qui lui sont normalement étrangers.

Et ces scènes inouïes, qui entérinent l'annonce d'une *translatio imperii ad Francos*, ne s'arrêtent pas là. Dans la deuxième galerie du livre, les médaillons associés aux portraits des Illustres contribuent eux aussi à faire dialoguer la vérité de l'histoire avec les charmes du mythe. L'héroïsme royal trouve en effet son accomplissement à travers un « théâtre de la vision[39] » d'un type particulier, dominé cette fois-ci non pas par les procédés de marqueterie et d'assemblages mais par le jeu combinatoire des correspondances. Parce qu'elle exige « de maintenir toujours l'équilibre instable du clair-obscur afin de capter l'instant paradoxal d'une fulgurance », la devise s'avère en effet particulièrement qualifiée pour « susciter l'admiration[40] ». Ainsi du portrait consacré à Anne d'Autriche, disposé dans les liminaires. La première devise, inspirée de l'*Énéide* (VI, v. 30) et corrélée au *motto* « *Cæca regit filo vestigia* » (« Elle lui donna un fil pour guider ses pas incertains »), célèbre les talents d'éducatrice de la régente : « notre grande Reyne dans [la] confusion des affaires de France, conduit par le fil de sa prudence nostre jeune Roy, peu voyant encore dans ces difficiles chemins ». Mais par un effet de surprise, la troisième devise infléchit cette assertion. La reine, de fait, est dessaisie de ses fonctions directrices, comme l'atteste le lemme accompagnant le médaillon : « *Rego regorque* » (« Je dirige et suis dirigée »). Ce qui est en jeu, finalement, c'est moins l'inscription d'une réalité factuelle dans le temps imparti de l'histoire humaine (durant le passage aux hommes, Anne d'Autriche sert de tutrice au jeune roi) que sa transformation hyperbolique à des fins de glorification (en dernier ressort, l'institution du *Rex Christianissimus* incombe à l'Éternel et à lui seul, ce à quoi sa mère consent de bonne grâce) :

> La Reyne […] dit […] que c'est elle qui regit ce vaisseau parmy les bourasques […] ; mais qu'elle est regie par la […] vertu occulte de cet enfant.[41]

Dans l'économie du recueil, ces modalités figuratives dessinent ainsi les contours d'un autre lieu de représentation, celui du temple, espace de révélation dévolu à la « pensée contemplative [42] ». Plusieurs gravures du livre font explicitement référence à cette architecture, parmi lesquelles deux au moins méritent l'attention. L'une, on l'a dit, qui offre une vue imprenable sur la façade du Panthéon romain (Fig. 3). L'autre qui opère par sélection, puisque Charles Errrad ne laisse voir du temple (ou du palais) qu'une colonne à fût cannelé prolongée par un mur de soubassement (Fig. 1).

Du fait de la place octroyée à Hercule, cette gravure suscite trouble et interrogation. Il est vrai que dans un ouvrage qui consacre la victoire de la grande histoire sur la mythologie, le primat donné à l'allégorie ne laisse pas de surprendre. Sauf à considérer qu'à travers cette image, Errard s'attache sans doute moins à faire le portrait d'un roi que le portrait du roi.

Pour nous en persuader, tentons de comprendre ce que représente véritablement ici le dieu de la Fable. Héros à la parole persuasive et pourfendeur des tentations matérielles, Hercule constitue bien le masque allégorique de Louis XIII : « Ton père […] / Lui-même a dompté les lions[43] », lit-on en regard de l'estampe. Le livre tout entier, d'ailleurs, corrobore cette similitude. Le demi-dieu apparaît à deux reprises aux côtés de « Louis le Juste combattant », lors de la bataille du « Pont de Sé » et de la prise de « Nancy ». Sur la gravure de Marot, au bas du tombeau de Louis XIII, le héros mythologique se tient debout, en compagnie de

[39] J. Starobinski, « Le voile de Poppée », *L'Œil vivant*, Paris, Gallimard, 1961, p. 15.
[40] J.-M. Chatelain, *Livres d'emblèmes et de devises*, *op. cit.*, p. 52.
[41] « Exposition des devises qui sont pour la Reyne Regente », dans J. Valdor, *op. cit.*, n.p.
[42] D. Laroque, *Sublime et architecture*, Paris, Hermann, 2010, p. 71.
[43] Ch. Beys, « Ode au Roy », dans J. Valdor, *op. cit.*, n.p.

Minerve. Il apparaît encore au-dessus de l'autel, sur le tableau ornant le monument funéraire en mémoire du feu roi : la scène représente l'apothéose d'Hercule. Enfin, les trois devises illustrant le portrait au naturel de Louis XIII empruntent elles aussi à la légende herculéenne. Pour autant, dans l'« Ode au Roy » disposée en regard de la gravure d'Errard, Charles Beys indique qu'Hercule est *également* le double allégorique de Louis XIV, prince généreux et fier, « donné » au monde pour réaliser d'héroïques travaux.

Cet effet de superposition accrédite l'exécution d'un plan concerté. En accord avec Valdor, Errard envisage l'idée de la transmission des savoirs et de la perpétuation du pouvoir en se plaçant dans l'optique d'une harmonisation. Le portrait royal qu'il imagine dit la fascinante beauté d'un corps monarchique qui, sans être uniforme n'en est pas moins unifié. Même si son tableau amplifie les différences entre les deux personnages représentés et les éléments qui leur sont associés – la terre, les études et le *negotium* pour Hercule, le ciel, le divertissement et l'*otium* pour Louis XIV – un certain nombre de détails plaident en faveur d'une d'une contamination entre portrait historique et allégorique : l'avant-bras gauche d'Hercule semble prendre appui sur le mur du temple de sorte que la chair du coude et la densité de la pierre paraissent contiguës l'une à l'autre ; les jambes et les genoux du colosse forment une ligne oblique reliant le demi-dieu au roi jouvenceau, comme si l'artiste s'était ingénié à les réunir. Les arbres qui se profilent en point de fuite accusent d'ailleurs ce phénomène.

En somme, l'estampe gravée réunit deux souverains, l'un mi-vivant (Louis XIV) et l'autre mi-mort (Louis XIII), mais au-delà de cette lecture à clefs, le tableau suggère l'idée selon laquelle la monarchie française est à la fois et en même temps contrôle et conciliation. Aussi les effets de contradictions sont-ils systématiquement escamotés. Soucieux, les traits tirés, le géant Hercule semble prêt à en découdre, mais en réalité cette violence sourde et excessive incarne de manière exemplaire la modération. Quant au jouvenceau qui fixe le spectateur, il affiche une sérénité qui confine à la sévérité : le visage de l'enfant est aussi celui d'un père. Finalement, les deux figures humaines constituent l'avers et du revers d'une même médaille. Le tableau conforte l'idée qu'il n'y a pas de singularité royale et que la monarchie excède la figure de ses rois : c'est en s'amalgamant au fils que le père triomphe du temps et enseigne l'enfant (même mort, Hercule est vivant), c'est en recevant le père que le fils fait l'expérience de l'immortalité[44] (même statufié, Louis XIV respire).

L'image programmatique d'Errard, qui dit la continuité du lignage par le monument, peut ainsi se lire sur le mode de l'éblouissement[45]. Cette gravure illustre à la fois l'ubiquité et l'inaltérabilité monarchique, l'incorporation éternelle du fils au père[46], l'inscription des âges et des vertus dans un espace-temps qui excède la réalité humaine, la coexistence du roi martial et apollinien, de la majesté hiératique et euphorique, de la densité et de la subtilité – « il est nouveau, Madame, de voir des Mausolées qui volent ».

L'expérience du monument qui préside à la réalisation de ces *Triomphes* doit donc se comprendre dans un double sens. Une expérience d'auteurs d'abord. Les divers artistes évaluent la richesse de la métaphore architecturale et puisent leur inspiration dans l'imaginaire des espaces classiques, qu'il s'agisse de la galerie de peintures, du cabinet de curiosité ou du temple, défini ici comme lieu d'adhésion et de révélation. Mais la notion d'expérience peut aussi s'étendre aux destinataires. Alors que le monument funéraire installe

[44] Le lecteur « sort du premier "monument", ou du premier "livre", il quitte le tombeau du Roi pour retrouver le Roi, comme réincarné dans l'ouvrage […] Il s'agit moins de rendre hommage au mort […] que de le faire revivre » (D. Moncond'huy, art. cit., p. 199-200).
[45] *Ibid*., p. 202-203.
[46] « Une diagonale […] conduit de la massue à Pégase en passant par Hercule et le buste de Louis XIV » (*ibid*., p. 202).

le spectateur à distance – « le tombeau architectural » étant « par définition, un édifice […] statique[47] » –, le recueil de Valdor repose au contraire sur des effets de participations. À travers des parcours variés, se profile une aventure optique dont l'aboutissement revient à envisager le portrait royal à partir des liens mystérieux unissant le père au fils, le roi au Dieu. Installé au miroir de lui-même, Louis XIV trouve dans cette muséographie de la commémoration et de la filiation la confirmation de sa propre gloire. Quant au lecteur, c'est en qualité de myste qu'il est accueilli et enseigné. Si la découverte de ces peintures illustrant notamment « l'amiable reduction des ames errantes[48] » à leur maître ne l'autorise pas à exercer sur la sublimité monarchique une quelconque emprise, au moins lui permet-elle d'éprouver la force d'une présence et l'empreinte d'une puissance.

[47] *Ibid*., p. 200.
[48] N. Caussin, *Le Triomphe de la Piété. À […] l'amiable reduction des ames errantes,* Paris, S. Chappelet, 1628.

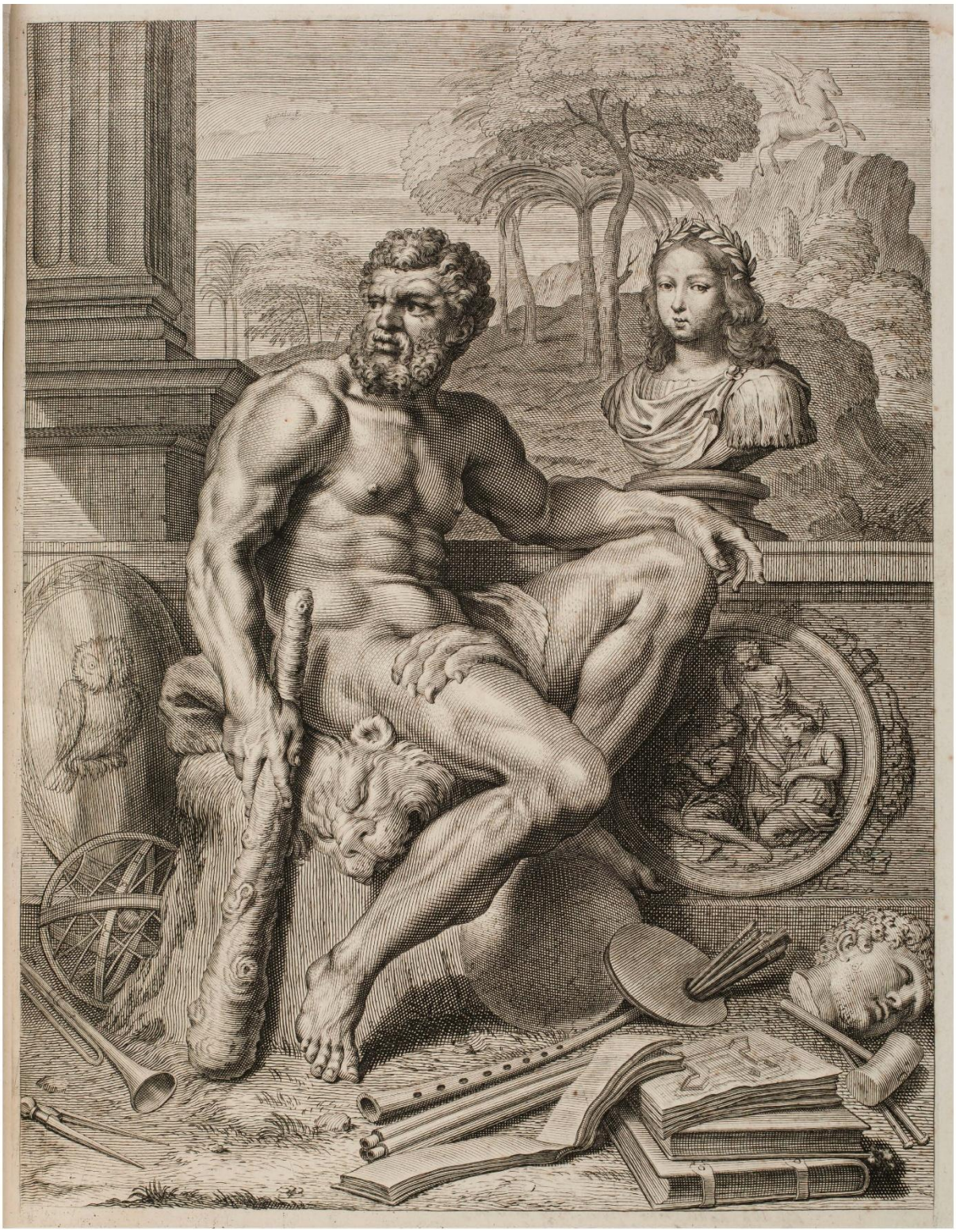

Fig. 1. Jean Valdor, *Les Triomphes de Louis le Juste*, 1649. Portrait d'Hercule et de Louis XIV. Gravure au burin de Charles Errard. Médiathèque du Grand Troyes [Patrimoine gg.3.623]

Fig. 2. Jean Valdor, *Les Triomphes de Louis le Juste*, 1649. « La reduction de St Jean d'Angeli ». Gravure au burin à pleine page, non signée. Médiathèque du Grand Troyes [Patrimoine gg.3.623]

Fig. 3. Jean Valdor, *Les Triomphes de Louis le Juste*, 1649. La Renommée écrit l'histoire de Louis XIII devant le Panthéon de Rome. Portrait en médaillon de Louis XIII par Pierre Daret. Médiathèque du Grand Troyes [Patrimoine gg.3.623]