



HAL
open science

**Pour une histoire rapprochée de l'État. La
représentation de l'écrit politique à la Renaissance
(Castille-Angleterre, 1590-1604)**

Jérémie Ferrer-Bartomeu

► **To cite this version:**

Jérémie Ferrer-Bartomeu. Pour une histoire rapprochée de l'État. La représentation de l'écrit politique à la Renaissance (Castille-Angleterre, 1590-1604). *Annales de l'Est*, 2020, 70e année (1), pp.141-159. hal-03522245

HAL Id: hal-03522245

<https://hal.science/hal-03522245>

Submitted on 24 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.



Distributed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License

Jérémie FERRER-BARTOMEU

Docteur en histoire

Chargé de cours

Université de Genève

Pour une histoire rapprochée de l'État. La représentation de l'écrit politique à la Renaissance (Castille-Angleterre, 1590-1604)

À l'instar de Daniel Arasse qui révolutionna l'approche iconologique, plaidant pour une histoire rapprochée de la peinture et une attention redoublée aux détails qui peuplent les chefs-d'œuvre de la Renaissance italienne, il convient de se rapprocher du levier principal du gouvernement des royaumes et des hommes du XVI^e siècle : l'écrit politique¹. Opérons cependant un détour en amont de la période étudiée, en portant le regard non sur les instruments opératoires du gouvernement que sont les dépêches manuscrites, mais leur mobilisation, rare, dans la manifestation iconographique de la gloire militaire et diplomatique des empires².

Nous présentons ici deux études de cas succinctes menées dans le cadre d'un projet de recherche global de saisie du travail de

1 Daniel ARASSE, *Le Détail. Pour une histoire rapprochée de la peinture*, Paris, Flammarion, (collection Champs Ars), 2009.

2 Fritz SAXL, « The Battle Scene without a Hero. Aniello Falcone and His Patrons », *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 3 (1/2), 1939, p. 70-87 ; Svetlana ALPERS, *Velázquez est dans les détails*, Dijon, Presses du réel – Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 2010.

l'écrit politique dans l'iconographie des XVI^e-premier XVII^e siècles³. Ce projet entend montrer comment ces activités et les administrateurs qui les pratiquent sont représentés des années 1550 aux années 1620, c'est-à-dire au moment même de la croissance de leur position fonctionnelle au sein des agencements de pouvoir⁴.

L'hypothèse de travail est la suivante : quelle est l'homologie entre les évolutions des fonctions – d'abord techniques puis davantage politiques – et la manière de les représenter ? On observe un net dévoilement à la fin de la période considérée des objets techniques, des volumes de correspondances, des tables de chiffres, des bureaux, des conseils en séance et des secrétaires au travail. Pourtant, c'est dans les années 1590-1620 que les secrétaires se muent en véritables chefs de bureaux et conseillers ministériels, ne tenant plus que rarement la plume ni ne manipulant d'épais registres de papiers d'État.

Ainsi, il convient d'interroger ce paradoxe pour comprendre quelle est la nature du pouvoir des bureaux dans les agencements de pouvoir, quel est le discours que les monarchies tiennent sur elles-mêmes et sur ces activités à l'attention de leurs sociétés politiques comme des puissances alliées et adverses. Les enjeux

3 Voir notamment Jérémie FERRER-BARTOMEU, *L'État à la lettre. Écrit politique et société administrative en France au temps des guerres de religion (vers 1560 - vers 1620)*, Ceyzérieu, Champ Vallon (coll. « Époques »), 2022.

4 Le renouvellement des études visuelles, de l'histoire des représentations et de l'iconologie a produit de nombreux travaux dont nous sommes tributaires. Voir notamment : Laure FAGNART, Isabelle LECOCQ, *Arts et artistes du Nord à la cour de François I^{er}*, Paris, Picard, 2017 ; Yann LIGNEREUX, *Les rois imaginaires. Une histoire visuelle de la monarchie de Charles VIII à Louis XIV*, Rennes, PUR, 2016 ; Nicole HOCHNER, Thomas W. GAHTGENS, *L'image du roi de François I^{er} à Louis XIV*, Paris, Éditions de la MSH, 2006 ; Jan BLANC, Gaëtane Maes, *Les Échanges artistiques entre les anciens Pays-Bas et la France, 1482-1814*, Turnhout, Brepols, 2010 ; Alexandra ZVEREVA, *Portraits dessinés de la cour des Valois : les Clouet de Catherine de Médicis*, Paris, Arthena, 2011 ; Ralph DEKONINCK, « La force en puissance des images. Les *Visual Studies* au regard de la théorie chrétienne de l'image, 16^e-17^e s. », Gil Barthelemy (éd.), *Politiques visuelles*, Dijon, Presses du réel, 2016, p. 275-293 ; Estelle LEUTRAT et al. (dir.), *Miroirs de Charles IX. Images, imaginaires, symboliques*, Genève, Droz, 2018 ; Florence BUTTAY, *Peindre en leur âme des fantômes. Image et éducation militante pendant les guerres de Religion*, Rennes, PUR, 2018 ; Giuliano FERRETTI, « Richelieu, le "Ministre-Soleil" de la France, d'après une gravure d'Abraham Bosse », *Genèses*, 48, 2002, p. 136-153.

de ce projet sont les suivants : quel est le degré d'autonomie des secrétariats, quelle expertise y est développée, y a-t-il une spécialisation fonctionnelle interne à ces bureaux, comment se moulent-ils dans l'agencement institutionnel complexe des autorités publiques saisies par les guerres de Religion, comment les groupes élitaires, notamment marchands, lient leur stratégie de mobilité sociale à la croissance de ces institutions technoadministratives, comment l'information politique circule-t-elle dans les arcanes du pouvoir, quelle est la surface sociopolitique des membres des secrétariats dans les sociétés politiques d'Ancien Régime ?

1. La vocation universelle du roi catholique

Le palais-monastère de Saint-Laurent de l'Escorial, résidence royale de Philippe II, mobilise un programme iconographique d'une rare densité, programme qui fut élaboré et conçu sous la vigilance du souverain Habsbourg. Un des éléments les mieux connus de ce programme se situe dans la salle dite des Batailles qui accueille un cycle de fresques de trois représentations de l'armée espagnole en conflit⁵. Toutes disent la vocation universelle et sainte des rois catholiques. Plusieurs centaines de personnages s'affrontent, se regardent et scrutent les rares visiteurs – tout aussi rares que les contemporains de leur conception à la fin du XVI^e siècle, ambassadeurs et hôte de marque du roi bureaucrate. La plupart des personnages représentés sont en armes, tendus dans des positions guerrières, affrontant les deux principaux ennemis de la monarchie catholique des XV^e et XVI^e siècles : les Maures et les Français⁶. La

5 Francisco Javier CAMPOS Y FERNANDEZ DE SEVILLA, « Los frescos de la Sala de Batallas », *El Monasterio del Escorial y la pintura : actas del Simposium*, 1/5 – IX-2001, du même (coord.), Saint-Laurent de l'Escorial, Real Centro Universitario Escorial – María Cristina, 2001, p.165-210.

6 Michèle ESCAMILLA, « Chapitre IV. L'ennemi principal. Le roi de France », *Le siècle d'or de l'Espagne. Apogée et déclin 1492-1598*, Paris, Tallandier, « Hors collection », 2015, p. 199-228 ; Pierre BOURDIEU, *Langage et pouvoir symbolique*, Paris, Le Seuil, « Points », 2001 (1982), préface de John B. Thompson, p. 204-241. Sur l'usage de l'iconographie guerrière et impériale par Philippe II, voir Sylvène ÉDOUARD, « Un songe pour triompher : la décoration de la galère royale

ligne de fuite générale se situe au fond de la pièce et achève de convaincre le visiteur : on y observe la plus récente victoire de Philippe II, la bataille navale de la Isla Terceira du 26 juillet 1582 qui oppose Philippe II à la France dans le cadre des guerres de succession au trône du Portugal⁷. Les fresques de la face nord représentent les guerres contre la France. La bataille pivot qui structure ce cycle est celle de Saint-Quentin, le 10 août 1557⁸. Ce choix du 10 août, jour de la Saint-Laurent, ne doit évidemment rien au hasard et participe de la gloire militaire du monastère-forteresse de Philippe II. Les neuf fresques qui représentent les guerres contre la France sont positionnées, face aux guerres de reconquête du mur sud, illustrée par l'immense et célèbre fresque de la bataille de la Higuera qui opposa Jean II de Castille au sultan nasride de Grenade, Mohammed IX, le 1^{er} juillet 1431⁹.

Les trois ensembles présents dans la galerie, dont les historiens de l'architecture s'accordent mal sur la destination fonctionnelle, célèbrent la dimension sainte et providentielle de la couronne de Castille¹⁰. La résolution des guerres d'Italie comme la succession au trône d'Espagne sont frappées au coin de l'évidence du destin impérial de Philippe II, qui trouve sa légitimité première dans la lutte contre les infidèles et les hérétiques¹¹.

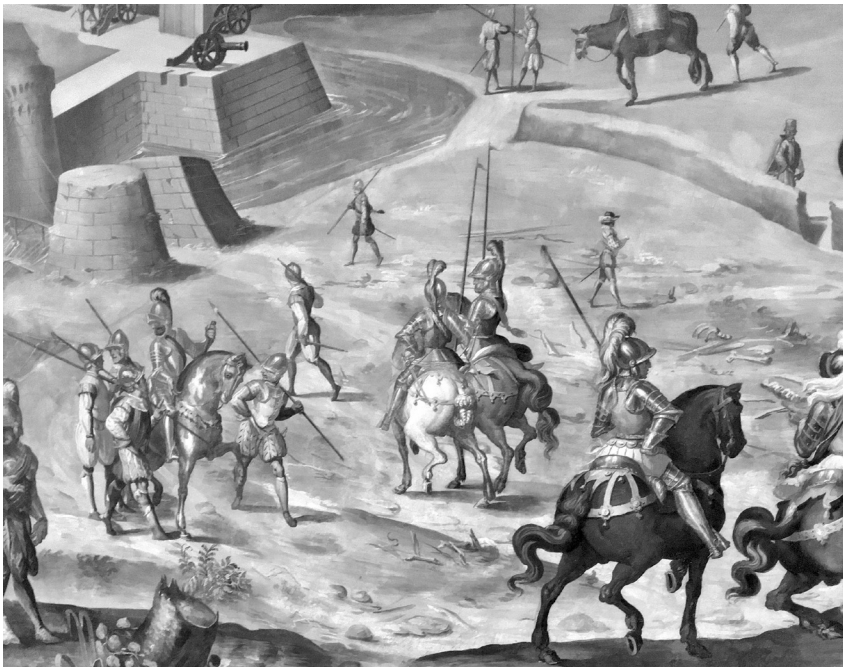
de don Juan d'Autriche à Lépante (1571) », *Revue historique*, 2005/4 (n° 636), p. 821-848 et *L'Empire imaginaire de Philippe II. Pouvoir des images et discours du pouvoir sous les Habsbourg d'Espagne au XVI^e siècle*, Paris, Honoré Champion, 2005, 416 p. ; Rafael VALLADARES, *La conquista de Lisboa. Violencia militar y comunidad política en Portugal, 1578-1583*, Madrid, éd. Marcial Pons, 2008.

- 7 John H. ELIOTT, « The Spanish Monarchy and the Kingdom of Portugal, 1580-1640 », Mark Greengrass (éd.), *Conquest and Coalescence*, Londres, Edward Arnold, 1991, p. 48-67.
- 8 José Diaz DE VILLEGAS Y BUSTAMANTE, *La Batalla de San Quintín, primera gran victoria de Felipe II*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Instituto de Estudios Africanos, 1959.
- 9 Pedro Andrés PORRAS ARBOLEDAS, *Juan II, rey de Castilla y León (1406-1454)*, Gijón, Ediciones Trea, 2009 (2^e édition).
- 10 « En tanto no aparezcan nuevos documentos, sólo se pueden hacer conjeturas acerca de las funciones de esta enorme galería. », Jonathan BROWN, *La Sala de Batallas. La obra como artefacto cultural*, Salamanca, Presses universitaires de Salamanca, 1998, p. 15.
- 11 Jean-Marie LE GALL, *Les Guerres d'Italie 1494-1559 : une lecture religieuse*, Genève, Droz.

Les neuf fresques des guerres contre la France se lisent chronologiquement, d'ouest en est. Elles représentent le siège de Saint-Quentin par l'armée de Philippe II, la bataille de Saint-Quentin, l'assaut et la prise de Saint-Quentin, la reddition du fort du Châtelet, le départ de l'armée de Philippe II de Saint-Quentin pour Ham, l'assaut et l'incendie du château de Ham, des scènes de la bataille de Gravelines, la défaite de l'armée française à Gravelines et enfin l'armée de Philippe II à Doullens.

Une de ces neuf fresques appelle un commentaire spécifique. Elle est l'œuvre de Lazzaro Tavarone, commandée en 1590 et achevée avec le cycle de la bataille de Saint-Quentin en 1591, sous la direction conjointe de Philippe II qui en régla les moindres détails dans le contrat de février 1590 et du maître Nicola Granello¹². Elle est semblable à toutes les autres, on y contemple la célébration d'une geste militaire victorieuse en action. La très grande richesse

12 Eusebio-Julián ZARCO-BACAS Y CUEVAS, *Pintores italianos en San Lorenzo el Real de El Escorial, 1575-1613*, Madrid, Instituto de Valencia de Don Juan, 1932 ; Eusebio-Julián ZARCO-BACAS Y CUEVAS (éd.), *Documentos para la historia del Monasterio de San Lorenzo el Real de El Escorial. 2, Testamento y codicilos de Felipe II. Carta de fundación de San Lorenzo el Real. Adiciones a la Carta de Fundación. Privilegio de exención de la villa de El Escorial*, Madrid, Imprenta Helénica, 1917.



Lazzaro Tavarone, *Scènes de la bataille de Gravelines*,
Saint-Laurent-de-l'Escorial, Patrimoine national
(détail, cliché J. Ferrer-Bartomeu)

documentaire de l'iconographie se déploie dans les costumes et les armures, les armes et les bâtiments représentés, le paysage enfin, support du théâtre des opérations. À l'instar des autres épisodes des guerres contre la France représentés dans la salle, la fresque donne à voir non un instantané photographique de la bataille, mais le temps long de sa préparation, les groupes épars qui s'affairent au camp et sur le champ de bataille. Son titre, *Scènes de la bataille de Gravelines*, en signale la polyphonie narrative. La composition en est classique, quelques chevaliers en armes sont placés au premier plan. À l'arrière-plan se trouve l'imposante ville de Gravelines et la mer où se tient la flotte espagnole en soutien. Les deux plans sont séparés par l'Aa, c'est là que se déroule la bataille proprement dite où les troupes françaises, emmenées par le maréchal de Thermes, furent massacrées par les arquebusiers du comte d'Egmont¹³. Deux éléments se détachent au premier plan de la scène principale de bataille : un soldat espagnol fait la cour à une dame, à la droite de la composition. À gauche de la fresque, au premier plan, mais à hauteur d'œil de l'immense fresque, à l'écart du champ de bataille principal, se tient un homme, dont le costume tranche singulièrement avec les imposantes armures des chevaliers. Il marche seul, une épée au côté gauche et un chapeau à plume blanche vissé sur la tête, son costume signalant le courtisan ou l'officier de cour plutôt que le soldat.

2. Une iconographie programmatique

Ce personnage pourrait faire partie, comme les joueurs de cartes de la fresque de Doullens à l'entrée de la salle, des utilités de ces scènes codifiées de bataille, qui permettent d'étendre sur le temps long la narration d'un siège de ville ou la confrontation entre deux armées. Cependant, un détail permet de l'exclure de ces

13 Sur les liens du programme iconographique de l'Escurial et de la bataille de Saint-Quentin, voir Cornelia VON DER OSTEN-SACKEN, *El Escorial. Estudio iconológico*, Madrid, Xarait, 1984, p. 13-15, 18 et 75 ; Bertrand HAAN, « Chapitre VII. Une rivalité irréductible sur la scène européenne ? », *L'amitié entre princes. Une alliance franco-espagnole au temps des guerres de Religion (1560-1570)*, Paris, Presses Universitaires de France, 2011, p. 223-260.

archétypes utilitaires. Il tient dans la main droite une dépêche qui semble pliée à la manière des billets qu'on envoie depuis le camp. Il marche en direction opposée à la conflagration principale des armées espagnole et française, comme pour sortir du champ narratif de la fresque. Ce détail est d'autant plus frappant que c'est le seul personnage parmi les centaines de figures représentées sur les fresques de la salle des batailles à occuper la fonction de courrier, qu'on sait pourtant essentielle et déterminante pour l'information militaire et politique. Pourtant, toutes les fonctions d'une armée mettant le siège devant une ville ou engagée dans un combat de forte intensité sont présentes. La large gamme des activités liées de près ou de loin à la guerre est représentée, du ravitaillement alimentaire des troupes aux jeux d'argent en passant même par la prostitution, euphémisée dans les conversations galantes des soldats et des dames dans plusieurs fresques. Une seule semble absente, celle de la nécessaire liaison entre les chefs de guerre et l'autorité royale et ses représentants. Si les hérauts qui claironnent les ordres et transmettent les positions saturent de leur présence graphique l'ensemble des fresques, aucun courrier ni aucun secrétaire à son écritoire n'est visible à l'exception, notable, du courrier de Gravelines. Dès lors, on ne peut s'empêcher de penser à l'analyse de Bouza et de Jean-Frédéric Schaub sur l'apparente absence du « roi bureaucrate » Philippe II, présent dans son retrait et dans les milliers de fines annotations qui saturent les papiers d'État espagnols¹⁴. La salle des Batailles, située à quelques pas de la chambre et du bureau du roi et non loin de la vaste salle des secrétaires, accueille ainsi l'une des nombreuses manifestations de l'omniprésence graphique du roi au moyen de sa rareté et de son retrait. À

14 « Les stratégies d'exhibition de Philippe II, de ce point de vue, apportent des lumières particulièrement intéressantes. Comme le suggère [Fernando Bouza], la présence de l'écriture autographe à l'endos de milliers de pièces de correspondance est le complémentaire d'une mise en scène du retrait du roi, dans le secret feutré du cabinet. Les mystères de l'État sont incarnés par la soustraction du monarque au regard de ses sujets, tandis que les traces à l'encre laissées par sa plume affirment son omniprésence », Jean-Frédéric SCHAUB, « Une histoire culturelle comme histoire politique (note critique) », *Annales. Histoire, Sciences Sociales*, 56^e année, n° 4-5, 2001, p. 991 ; Fernando BOUZA, *Hétérographies : formes de l'écrit au Siècle d'or espagnol*, Madrid, Casa de Velázquez, 2010.

la conjonction des appartements royaux et de la basilique, c'est un espace interfacial où se précipitent la gloire de Dieu et celle de l'empire universel¹⁵.

3. De la victoire à la défaite, et retour

Le contexte de 1558, peint en 1590, apporte d'utiles enseignements pour comprendre ce qu'engage anthropologiquement, politiquement et culturellement cette apparition du courrier, hapax apparemment perdu dans le tumulte de la guerre. La première bataille de Gravelines de 1558 s'ajoute à la déroute retentissante de Gaspard de Coligny dans la place de Saint-Quentin. Ces deux défaites successives sonnent la fin d'un cycle de guerres ouvert à la fin du xv^e siècle, la déroute française précipite la paix de 1559 du Cateau-Cambrésis et Philippe II inaugure son règne par la conclusion d'une paix avantageuse et l'extinction d'un cycle récurrent de ruineuses campagnes militaires¹⁶. Le contexte de création et de réception est celui de la fin du xvi^e siècle, lors duquel le cycle des guerres contre la France est renoué et embrase alors l'arc ouest européen. La réalisation de la fresque de Gravelines est légèrement postérieure à la seconde bataille de Gravelines de 1588, bataille dont les conséquences furent autrement moins glorieuses pour Philippe II, ne parvenant pas à gagner l'Angleterre pour l'envahir avec sa flotte¹⁷. Ainsi, l'attention portée ici à l'écrit politique et à la publicité de la nouvelle d'une victoire militaire est décisive pour comprendre la fresque et, partant, déplier les implications de la représentation de l'écrit politique dans l'iconographie. Écrire et faire circuler l'information revient à gagner une deuxième fois Gravelines en publiant par toute l'Europe la définitive supériorité

15 Sur les stratégies de la gloire dans la représentation iconographique des souverains espagnols de la période immédiatement postérieure, cf. Alain HUGON, *Philippe IV : le siècle de Vélasquez*, Paris, Payot, 2014.

16 Bertrand HAAN, *Une Paix pour l'éternité. La négociation du traité du Cateau-Cambrésis*, Madrid, Casa de Velázquez, 2010.

17 Alain TALLON, « L'Europe de Philippe II », *L'Europe au xvi^e siècle. États et relations internationales*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Nouvelle Clio », 2010, p. 53-85.

militaire des armées du jeune roi d'alors, à l'heure où la situation de la guerre contre les Français n'est pas à l'avantage du monarque, retiré à l'Escurial. C'est également la mise en scène, discrète, disjointe du bruit des armes, de la politique par l'écrit et de la voie diplomatique qui scellera la fin des guerres d'Italie lors de la paix de 1559, et qui constitue le quotidien du roi paperassier.

Cet unique personnage, courrier ou secrétaire, est en route pour la négociation, il est le troisième temps de la bataille de Gravelines dans cette composition patiente qui étire le temps long de la confrontation armée, à la suite de Saint-Quentin. Ce troisième temps qu'il inaugure par la dépêche qu'il porte et la marche en sens contraire à la bataille qui se joue au centre de la fresque, c'est celui de la politique et de la négociation victorieuse. C'est également le précipité d'une pratique désormais ancrée dans la vie quotidienne de Philippe II : les victoires militaires et le bruit des armes ne sont rien sans la croissance formidable d'un système de gouvernement et une administration de l'écrit à sa main capable de récolter les fruits des victoires militaires, d'étendre et de stabiliser dans l'ordre du politique ce que les armes conquièrent¹⁸. Enfin, le dispositif des fresques des deux grandes gloires passées, la victoire chrétienne contre les Maures à main gauche, la victoire impériale contre les Français à main droite, oriente le dispositif iconographique au fond de l'immense salle, sur la conquête du Portugal et la victoire navale de la Isla Terceira de 1582. On peut faire l'hypothèse que ce courrier ou ce secrétaire, unique figuration de l'écrit politique dans l'ensemble de la salle des batailles, s'il ne saurait représenter Philippe II, est un des proches conseillers portugais du souverain, Cristóbal de Moura (1538-1613), figure du parti espagnol au Portugal dans la décennie 1580. Cette représentation iconographique peut également, à elle seule, rendre témoignage de la présence de ses conseillers de la junte de gouvernement¹⁹.

18 Sur le gouvernement monarchique spécifique de Philippe II à l'Escurial, voir Sylvain ANDRÉ, *La Junta de Philippe II et le gouvernement de la Monarchie Hispannique*, thèse de doctorat sous la direction de Pascal Gandoulphe, Aix-Marseille université, 3 décembre 2016.

19 Moura est un des membres de l'organe exécutif du gouvernement de Philippe II à l'Escurial, la « *Junta de noche* », aux côtés Juan de Zúñiga, Juan de Idiázquez,

Ce programme iconographique complexe et précis, pour la composition duquel Philippe II tint la bride courte aux artistes qui travaillaient dans son palais, témoigne, d'une part, de l'importance symbolique, fine et par touches que le personnel des institutions de l'écrit acquiert. D'autre part, la conjonction de la gloire militaire, de l'action diplomatique et de la fusion des groupes élitaires des royaumes d'Espagne et du royaume portugais est une hypothèse séduisante, qui donne à la composition du programme iconographique une coloration certaine dans le sens d'un programme de gouvernement, à quelques pas de la chambre du roi et de la salle des secrétaires qui travaillent, jour et nuit, à administrer par l'écrit les vastes, divers et lointains territoires sous domination espagnole.

4. Arcanes du pouvoir et papier d'État : l'étirement du temps politique²⁰

Si le courrier de Gravelines nous semble bien seul dans la salle des Batailles de l'Escorial, un autre aspect du travail des bureaux n'est jamais représenté à la fin de la Renaissance : il s'agit des étapes de l'instrumentation du papier et de sa circulation dans l'espace du palais. Quand le papier est présent, il l'est comme au sortir du long processus de délibération, de conseil et de colloque qui aboutit à la signature d'un traité de paix, à l'exemple du célèbre tableau du traité de 1604 entre Londres et Madrid²¹.

du comte de Chinchón et du secrétaire Mateo Vázquez. Voir Manuel FERNANDEZ ÁLVAREZ dans son introduction au *Testamento de Felipe II*, Madrid, Imprimerie nationale, 1982, p. XXVI ; Antonio FEROS, *Kingship and Favoritism in the Spain of Philip III, 1598-1621*, Cambridge, Cambridge University Press, 2006, p. 28.

20 Jérémie FERRER-BARTOMEU, « Allusions, silences et ellipses. Le secret des correspondances politiques de Nicolas de Neufville, seigneur de Villeroy, secrétaire d'État (royaume de France – vers 1570 – vers 1595) », Sylvain André, Philippe Castejon et Sébastien Malaprade (éd.), *Arcana Imperii. Gouverner par le secret dans l'Espagne moderne*, Paris, Les Indes savantes, 2019, p. 67-85.

21 Cf. l'imposant tableau de Juan Pantoja de la Cruz (?), *The Somerset House Conference*, 1604, huile sur toile, 206 cm × 268 cm, National Portrait Gallery, Londres.

Dans ce tableau, faussement attribué à Juan Pantoja de la Cruz, le morceau de dépêche que tient un des agents les plus influents du roi d'Espagne dans les Pays-Bas, le président du conseil privé des archiducs, Jean Richardot, n'est que la suggestion en filigrane du lien de sujétion entre la délégation diplomatique et l'autorité royale de Philippe III, venant légitimer et autoriser comme par mandat exprès ce qui doit se négocier dans le contenu des articles du traité de paix avec les représentants de Jacques I^{er}. Ainsi, le papier d'État, la dépêche et cela y compris dans les représentations du personnel diplomatique tient un rôle mineur, si discret qu'il n'est bien souvent que suggéré. Le papier tient dans ce tableau et dans celui de Tavarone un rôle qui fait signe vers celui qui est censé tenir en main, au sens le plus concret, la circulation des papiers d'État : le pouvoir souverain, en l'occurrence, dans ces deux représentations, Philippe II et Philippe III. Ces deux motifs de l'apparente absence du roi pourtant omniprésent dans le processus de décision, attentif



Anonyme, *The Somerset House Conference*, 1604,
huile sur toile, 206 cm × 268 cm, National Portrait Gallery, Londres
(wikimedia Creative Common).

à l'extrême à la structuration de son secrétariat, ne sauraient être l'expression du génie de l'un ni de l'autre peintre. Ce sont, pour deux contextes différents, l'un militaire et l'autre diplomatique, une manifestation de ce qu'entend célébrer la monarchie espagnole de son rapport à l'écrit et des positions politiques qu'elle espère en gagner.

Les deux représentations, Gravelines et Somerset, entretiennent un rapport signifiant au temps politique. La scène de Gravelines est peinte plus de trente ans après la victoire espagnole, quelques années après la seconde bataille de Gravelines qui vit la puissance de la flotte d'Élisabeth I^{re} consacrée. Le traité de Londres de 1604 – dont la représentation est faussement attribuée en raison de sa signature au peintre espagnol, peintre de la chambre de Philippe III, Juan Pantoja de la Cruz, mais qui a plus sûrement été réalisée par le peintre John De Critz l'Ancien²² – s'inscrit dans le long cycle des négociations entre les royaumes d'Espagne, de France et d'Angleterre, cycle qui s'achève en 1598 avec le traité de Vervins et en 1604 avec celui de Londres²³.

La présence, discrète et iconique, du papier d'État présent dans des manifestations de gloire militaire, politico-religieuse et diplomatique, entretient un rapport singulier avec le temps et les effets qu'il produit sur l'agencement institutionnel. Il investit d'une fonction particulière celui qui le tient en main : le courrier de Gravelines et le président Richardot sont ainsi à la fois mémoire de l'évènement au sein desquels ils sont représentés et tiennent en main, au sens propre, une partie de ses conséquences politiques. Ainsi, il semble que le papier d'État vient fixer les enjeux et les cadres politiques du contexte plus large que les tableaux représentent.

22 Jonathan BROWN et John ELLIOTT (éd.), *The Sale of the Century : Artistic Relations between Spain and Great Britain, 1604-1655*, New Haven, Yale University Press, 2002.

23 L'attribution du tableau à Pantoja de la Cruz est douteuse, ainsi que sa date. La recherche s'oriente vers une réalisation du tableau principal par un artiste flamand. cf. Maria KUSCHE, *Juan Pantoja de la Cruz*, Madrid, Castalia, 1964 et *Juan Pantoja de la Cruz y sus seguidiores. Bartolomé González, Rodrigo de Villandrando y Antonio López Polanco*, Madrid, Fundación de Arte Hispánico, 2007 ; Gustav UNGERER, « Juan Pantoja de la Cruz and the Circulation of Gifts between the English and Spanish Courts, 1604/5 », *SEDERI*, n° 9, 1998, p. 59-78.

Le cas de la représentation du président Richardot de face est exemplaire²⁴. Il est le chef du conseil privé des archiducs des Pays-Bas depuis peu à la date de réalisation du tableau, et il tient en main un morceau de papier, une dépêche d'importance qui lui donne mandat et légitimité, qui vient symboliser le lien qu'il entretient avec la cour de Philippe III et le conseil privé des archiducs²⁵. Face à lui, Henry Howard, futur comte de Northampton, est membre depuis peu du conseil privé ; il est très attaché à son voisin de gauche, le puissant secrétaire d'État Robert Cecil, et tient également en main un morceau de papier. La composition en miroir est frappante, seule l'écritoire de Cecil tranche avec l'harmonie symétrique du tableau, perturbée également par la fenêtre ouverte au fond de la pièce, côté espagnol. Les personnages présents dans la pièce et tous identifiables ne furent jamais présents en même temps et au même moment dans la pièce. C'est donc à une reconstitution de leur présence conjointe que le peintre se livre.

La position irénique défendue par Richardot fut arrachée de haute lutte pour parvenir à négocier une honorable paix avec les représentants du nouveau roi Jacques I^{er}. L'artiste agit ici sur commande expresse, le papier désigne ce temps de négociation et de luttes internes aux institutions espagnoles pour parvenir au compromis et enfin au consensus de paix. C'est aussi le lieu où se sédimentent les trois pôles de la décision : Madrid, Bruxelles et Londres. C'est enfin un témoignage des attermolements de la négociation de paix, rendue complexe en raison du contexte de conspiration à Londres où des agents espagnols sont engagés et des exigences commerciales et financières de la haute noblesse qui sert le nouveau roi Jacques I^{er}. Le kilim qui couvre la table, l'espace plus

24 Catherine THOMAS, « Les "Ambassades" flamandes dans les cours européennes (1598-1621) : une reconnaissance de souveraineté ? Le cas des négociations du traité de Londres de 1604 », *Revue du Nord*, 2008/4, n° 377, p. 687-700.

25 Joseph CUVÉLIER, « Les Préliminaires du Traité de Londres (29 août 1604) », *Revue belge de philologie et d'histoire*, t. II, fasc. 3, 1923, p. 485-508 ; Catherine THOMAS, *Le Personnel du Conseil privé des Pays-Bas des archiducs Albert et Isabelle à la mort de Charles II (1598-1700) : dictionnaire prosopographique*, Bruxelles, Archives et bibliothèques de Bruxelles, 2005, 163 p. et *Le Visage humain de l'administration : les grands commis du gouvernement central des Pays-Bas espagnols, 1598-1700*, Bruxelles, Académie royale de Belgique, 2014, 274 p.

important dont dispose la délégation anglaise et le tableau placé derrière les hispano-flamands disent la même chose : la consécration de la puissance anglaise, puissance navale et commerciale, militaire et politique. La scène représentée derrière les hispano-flamands est une allégorie de la duperie et de la trahison : il s'agit de l'épisode d'Urie le Hittite, fidèle soldat du roi David envoyé en première ligne et donc à une mort certaine par son souverain dans le but de lui ravir sa femme, Bethsabée.

La préparation de la négociation se déroule sans l'ambassadeur Tassis, et le représentant des archiducs, le comte d'Arenberg, de son propre aveu, n'est pas suffisamment qualifié pour comprendre, y compris linguistiquement, les termes du débat. Arenberg demande expressément à l'archiduc Albert d'envoyer près de lui le président Richardot à Londres pour l'assister dans la négociation :

Lettre du prince-comte d'Arenberg à l'archiduc Albert, écrite de Steyn le 8 août 1603 (original en français accompagné d'une traduction).

« Jusques à ici j'ay fait ce que j'ay peu, mais plus avant je confesse à Votre Altesse, encores que la volonté et zèle au service d'icelle ne peult estre plus grand, entrant plus avant en matière je ne me voudrais fyer à moi mesmes seul, car je promectz à Votre Altesse qu'ils estoient cest après disner à trois discourant et me retournant, tantost d'une façon, tantost d'une aultre, leurs discours que je y perdis quasy le Nord, car tantost l'ung parloit françois, l'aultre italien et le troisième latin, à quoy je rendis les aboy. »²⁶

L'ambassadeur vénitien, Giovanni Scaramelli, rend ainsi compte de l'entrevue de Jacques I^{er} avec le comte d'Arenberg sur le fait du retard de l'ambassadeur Jean de Tassis :

« Le retard de l'arrivée de Taxis est dû à des ordres formels du roi d'Espagne. Il doit attendre à Bruxelles jusqu'à ce que

26 Henri LONCHAY et Joseph CUVELIER (éd.), « Pièce 359 », *Correspondance de la cour d'Espagne sur les affaires des Pays-Bas au XVII^e siècle*, t. 1, Bruxelles, Kiessling, 1923, p. 169.

Sa Majesté puisse prendre une décision d'après les informations que fournira le comte d'Arenberg, de manière à ne manquer d'aucun des avantages résultant des délibérations et de l'attention employées par les Espagnols dans toutes leurs affaires. »²⁷

Ce retard de Tassis met en alarme l'Angleterre sur les intentions réelles du roi d'Espagne, et nous montre l'envers de la mécanique des négociations, faites de retards contraints qui sont destinés non seulement à temporiser afin de découvrir le jeu de l'adversaire d'hier, mais aussi pour attendre les ordres et le mandat écrit, mandat qu'Arenberg n'a pas reçu et dont il n'est pas investi pour ces négociations. Au surplus, le conseil du roi d'Angleterre refuse de traiter avec les seuls Flamands l'ensemble du traité, considérés à juste à titre en position de sujétion par rapport à l'Espagne dont ils attendent un ministre plénipotentiaire²⁸.

Enfin, et c'est un élément de plus à verser au dossier de la tentative d'identification du peintre, c'est bien Richardot, représentant du pôle flamand, qui tient en main le morceau de papier et non l'un des agents espagnols. Le comte d'Arenberg s'est plaint pendant les phases préparatoires de la négociation de ses difficiles relations avec les agents du roi d'Espagne : « Ils se sont montrés nos maîtres plutôt que nos compagnons »²⁹. Placer la dépêche dans les mains de Richardot lui-même autorise l'hypothèse de comprendre ce tableau comme la manifestation de la place éminente de l'administration flamande au sein du cycle de négociations ; si cela ne saurait se comprendre comme une revanche, c'est du moins comme une relecture plus avantageuse de leur rôle lors du traité, sur fond de dissensions des administrations de la péninsule ibérique et des Pays-Bas, bien documentées dans les travaux de Catherine Thomas.

L'attribution, erronée, des deux tableaux de la conférence de Somerset à Pantoja par l'imposition de la signature de celui qui fut peintre de la chambre du roi apparaît alors une manière, pour Philippe III et son administration, d'avoir sur ce point, le dernier mot.

27 Lettre du 6 août 1603, citée par J. CUVELIER, art. cit., p. 500.

28 C. Thomas, art. cit., p. 697.

29 Charles d'Arenberg aux archiducs, 26 avril 1604, citée par *ibid.*, p. 696.

Il conviendrait sur cette question de la commande du tableau, et de sa copie contemporaine conservée à Greenwich, de pousser plus avant les investigations.

Subsiste au surplus des deux billets et de l'écritoire de Cecil une ultime trace de l'écrit dans le tableau de la négociation anglo-espagnole. Elle est présente sur le sol de la maison de Somerset : les noms des représentants des deux délégations sont inscrits sur le sol, aux coins inférieurs gauche et droit, afin de les identifier à la manière des listes de gouvernement qu'on trouve dans les formulaires et les outils de travail des bureaux. La matérialisation de cette *taxis* qui ne doit rien au hasard est faite de petits caractères penchés, en lettres d'or. Les caractères en sont relativement homogènes et la prééminence de tel ou tel n'est pas ainsi marquée, c'est davantage la position et la posture qui fondent l'autorité.

Dans les deux cas choisis, ces papiers sont fermés, sans doute scellés, pliés. L'instrument d'information qu'est la dépêche se fait ainsi discret et manifeste ce que sont ces outils techniques pour les contemporains qu'environne une telle iconographie : il s'agit de la sédimentation des dispositifs de pouvoirs envisagés comme arcanes de l'État par lesquels les cours et les conseils, les représentations diplomatiques, inscrivent leurs pratiques politiques dans le temps long de la délibération, de la négociation, du colloque et de l'oralité. Cette fermeture du papier d'État tranche avec la manifestation glorieuse du succès des rois. Cette dimension secrète et cachée de la dépêche est notoire dans le tableau de la maison de Somerset, car elle semble s'opposer terme à terme avec le dispositif largement ouvert de l'écritoire où l'on peut apercevoir un feuillet noirci d'encre placé devant Cecil, négociateur en chef de la paix de Londres. Sont-ce les articles du traité de paix qui figurent sur cette feuille, le résultat de la délibération en conseil, les éléments du mandat de la délégation anglaise ? On ne peut le savoir, mais il semble que le peintre a figé le moment au sortir des négociations, moment où les conditions d'une paix acceptable ont été trouvées et le périmètre des articles couché sur le papier, à charge pour les représentants de l'Espagne d'aller porter la nouvelle accompagnée de son texte aux deux autres pôles de pouvoir qui leur délivrèrent le mandat de négociation : Madrid et Bruxelles. Pour preuve, la

délégation anglaise est chez elle à Somerset, et le dispositif de fixation du traité est ouvert, quand il reste à l'envoyer pour la délégation espagnole, dans la péninsule et dans les Flandres, traité qui sera juré par Jacques I^{er} une dizaine de jours après la conférence, plus d'un an plus tard pour le roi d'Espagne et les archiducs. La dépêche que Richardot tient en main contient, à l'instar de celle du courrier de Gravelines, une promesse de restauration de la paix, et de la prospérité économique, par la politique et la diplomatie.

Gravelines et Somerset composent ainsi des rapports avec la difficile perception du temps politique. C'est un des premiers problèmes auxquels sont confrontés les acteurs de gouvernement : composer avec l'urgence et vaincre les temps courts où la stabilité des positions politiques n'existe pas, ainsi que leur correspondance s'en fait l'écho. Au surplus, les morceaux de papiers sont, dans les deux cas, une réponse à l'urgence des temps, à la longueur des trajets, à la faiblesse technique des communications gouvernementales. Ils sont discrètement positionnés dans les tableaux, mais disent bien la difficulté d'agir pour le personnel qui hante les arcanes du pouvoir dans ces contextes de guerres civiles et étrangères. Les papiers d'État sont l'instrument technique de cette réponse à l'urgence et aux troubles de l'époque, une manifestation du rapport que les agents du pouvoir entretiennent au temps politique.

Par cette narration iconographique de l'action de l'État, ils sont symboliquement une saisie nouvelle sur les événements au sein desquels ils prennent place, et une manière de conjurer les aléas de la Fortune.



Débusquer en série les traces discrètes de cette narration de l'action de l'État, parfois cryptique, dans l'iconographie, et en établir les fondements dans les contrats et les écrits des commanditaires permettraient de franchir le haut pas d'une histoire culturelle de la représentation de l'action de l'État. Cependant, c'est une tâche

ardue pour la raison même que ces documents qui mettent en scène une compagnie de secrétaires, une signature de traité ou l'achèvement d'une bataille victorieuse sont des sources bien souvent piégées et dont le contexte et le public de réception sont incertains. L'ultime questionnement corollaire de la problématique de la représentation iconographique de l'État consiste dans la faiblesse numérique des représentations des acteurs du secrétariat au travail. Les représentations des secrétaires, des commis des écritures royales maniant la plume, sont quasi inexistantes pour la première modernité. Les temps d'écriture sont comme évacués des représentations publiques, mais également des portraits particuliers.

La représentation du monde de l'infrasecrétariat existe encore moins. Deux pistes d'explications complémentaires sont possibles sur le point de cette absence. La première consiste dans la force et l'évidence que ces postes et ces institutions représentent dans les architectures politiques européennes à la fin du XVI^e siècle – cette explication vaut également comme nous l'avons montré précédemment pour les traces discrètes constituées par les morceaux de papiers.

En effet, la circulation de l'écrit politique, mais également des libelles et des feuilles, des imprimés religieux est telle que cette inflation documentaire sature de papiers de toute nature l'espace public et politique, façonnant de nouvelles sociabilités et partant devrait trouver une traduction graphique. Ce qui est le cas pour les intérieurs particuliers et marchands ne semble pas fonctionner pour l'espace curial cependant, car les traces de l'écrit, les moments de lecture et d'écriture, ne nous sont pas connues. Dans un contexte plus tardif et géographiquement plus éloigné, on peut citer le cas exemplaire de la gravure qui représente la chambre impériale de Spire en 1615 du point de vue des solliciteurs³⁰. Ce cas est exemplaire, car il inaugure la monstration des sciences camérales naissantes dans le contexte situé des institutions de l'Empire³¹. Il n'y a pas d'équivalent pour le domaine français ou

30 Pierre BOURDIEU, Olivier CHRISTIN, Pierre-Étienne WILL, « Sur la science de l'État », *Actes de la recherche en sciences sociales*, vol. 133, juin 2000, *Science de l'État*, p. 3-11.

31 Pascale LABORIER, « La "bonne police". Sciences camérales et pouvoir absolutiste dans les États allemands », *Politix*, 1999/4, n° 48, p. 7-35.

pour les moments de contacts entre les trois monarchies de l'Ouest européen de la première Modernité. L'autre versant de l'explication de cette absence de l'évidence d'État que constitue l'administration prébureaucratique de la monarchie qui ne se représente ni ne se montre tient dans les horizons d'attente des acteurs eux-mêmes.

Si Villeroy se peint tel un parfait secrétaire dans sa réponse au président Guillaume du Vair, avec éperons et écritoire plutôt que comme ses détracteurs le firent dans la *Satyre ménippée* en costume de pensionnaire d'Espagne, revêtu d'un manteau aristocratique de haut prix, une épée au côté, son costume dans le portrait classique qui nous est parvenu de lui est celui d'un robin, adossé à la bonne fortune d'une alliance avantageuse dans la haute société marchande parisienne du milieu du XVI^e siècle³².

La dimension spécifiquement professionnelle et technique de son emploi n'apparaît pas, à l'instar des portraits de ses homologues anglais et espagnols qui sont toutefois bien plus richement ornés. L'explication tient dans une lente et progressive mue de la surface politique occupée par Villeroy.

Ce n'est qu'à partir du premier XVII^e siècle qu'une iconographie, discrète, va célébrer la nouvelle position des secrétaires dans l'agencement gouvernemental. Cependant, cette transformation de l'iconographie se dépose par touches successives sur l'écrit et sur les livres plutôt que d'abord dans des compositions picturales.

32 Lettre de Villeroy à Du Vair, Bibl. Thiers, Fonds Mignet, ms. T 506, *Documents sur le XVI^e s., Correspondance de Villeroy et Du Vair*, copie sur autographe.

