

Revue annuelle de pensée
des arts plastiques

La Part de l'Œil

numéro 39 | 2025

Dossier

Lire, décrire, interpréter
Louis Marin entre texte et image

La revue *La Part de l'Œil* a été créée en 1985 par Luc Richir et Lucien Massaert, et n'a eu de cesse, depuis sa création, d'ouvrir ses colonnes aux chercheurs avec lesquels elle partage une commune passion pour les œuvres, leurs logiques d'élaboration et le désir d'aborder ce qu'elles ont de plus irréductible.

Comité de rédaction :

Luc Bachelot	Anaël Lejeune
Corinne Bonnetain	Lucien Massaert
Dirk Dehouck	Chakè Matossian
Éliane Escoubas	Aram Mekhitarian
Murielle Gagnebin	Clélia Nau
Bruno Goosse	Olivier Salazar-Ferrer
Maud Hagelstein	

Comité de lecture :

Philippe Armstrong	Jean-Claude Lebensztejn
Yve-Alain Bois	Thierry Lenain
Adriano Duarte Rodrigues	Danielle Lories
Filippo Fimiani	Pierre Rodrigo
Michel Guérin	Maria Stavrinaki
Kathia Hanza	Rudy Steinmetz
Rémi Labrusse	Tristan Trémeau

Diffusion et distribution : "Pollen Diffusion", 93260 Les Lilas, France
Contact : libraire@pollen-diffusion.com

La Part de l'Œil
Rue du Midi 144 – 1000 Bruxelles
E-mail : info@lapartdeloeil.be
Site : <http://www.lapartdeloeil.be>

T.V.A. n° BE 0441-637-337

Couverture : Cécile Massart, Site nucléaire de Eletrobras à Angra dos Reis, État de Rio de Janeiro, Brésil, 2001, Sérigraphie imprimée sur photo (D-Print), pièce unique, 75 x 100 cm.

Mise en page : Anne Quévy

ISBN 978-2-930174-61-7
© La Part de l'Œil, 2025

Dossier : Lire, décrire, interpréter

Louis Marin entre texte et image

Agnès Guiderdoni & Giacomo Fuk	Introduction	7
Bernard Vouilloux	L'image comme problème	11
Laura Marin	Décrire une image, écrire un regard	23
Baptiste Tochon-Danguy	De la tête coupée au lac immobile : instant, temps et éternité chez Louis Marin, entre discours et regard	33
Giorgio Fichera	Adresse <i>queer</i> et opacité du genre dans la peinture à Rome entre le XVI ^e et le XVII ^e siècles	51
Benoît Tane	Schefer, Marin, Lyotard, 1969-1971 « Discours » et « figure » : une concurrence sémiologique ?	63
Laurent David & Lionel Maes	Méthode	77
Adnen Jdey	Entre théorie de la représentation et histoire de l'art : une phénoménologie en trompe-l'œil ? Marin lecteur de Husserl	93
Stefano de Bosio	Un corps endormi Jalons pour une anthropologie du tableau chez Louis Marin à partir de Poussin	113
Vincent Debiais	Le Moyen Âge, avec ou sans Louis Marin ?	127
François Herreman	Lire Marin pour voir Titien : peinture, sculpture, signature	139
Danielle Desloges	Les nuages sombres comme figures de la peste dans l'art vénitien de la Renaissance : une illustration de la pensée de Louis Marin	159
Jorge Rizo Martinez	Les "images sonores" dans le <i>Pelerin de Lorete</i> de Louis Richeome	175
Isabelle Ost	Louis Marin et la représentation cartographique Entre transparence et opacité, idéologie et utopie	189
Cécile Massart	Un site archivé	203
Nigel Saint	Lire Louis Marin avec Pierre Fédida : écouter, écrire, dialoguer	217
Florence Dumora	Pouvoirs du <i>comme</i> chez Louis Marin et La Fontaine : « Le statuaire et la statue de Jupiter »	225
Jérémy Ferrer-Bartomeu	La figure du ministre ou le troisième corps du roi Contribution à l'histoire des représentations et des matérialités politiques (Europe, première modernité)	235
Maxime Cartron	Baroques et classicismes chez Louis Marin : vers une essence du politique	251
Tom Conley	Glose et entreglose : lire et voir <i>Des pouvoirs de l'image</i>	261
Alain Cantillon, Giovanni Careri & Pierre-Antoine Fabre	Héritage de Louis Marin Entretien avec Alain Cantillon, Giovanni Careri et Pierre-Antoine Fabre	273

La figure du ministre ou le troisième corps du roi

Contribution à l'histoire des représentations et des matérialités politiques (Europe, première modernité)

Jérémie Ferrer-Bartomeu

Introduction

« Le bonheur du Prince : non pas jouir de la gloire, mais jouir de la contemplation qui est moins une qualité déterminante de l'être royal qu'un lieu circonstanciel de son corps de représentation : se donner à la Cour, au monde, à l'univers, comme être à contempler, exténuer son être dans cette oblation, sublime jouissance qui s'abîme dans le vide d'une autoréflexion infinie : jouir, c'est se voir contemplé, et c'est, sans doute aussi, ce que recèle le double regard du roi et de son ministre : le vide du "se voir être vu". »¹

Ce n'est pas dans le face à face, magistralement analysé par Marin, du roi Louis XIII et de Richelieu, que je trouve la matière de ma réflexion pour esquisser, par touches, les contours de la société administrative de l'Ancien Régime qui forme le *troisième corps du roi*². Mais ce face à face, ce « vide du "se voir être vu" », n'est pas étranger à l'hypothèse que je souhaite proposer. En effet, c'est sur le même dispositif (médiatique) du face à face autant que du vide, du caché/montré, que je souhaite porter mon regard pour soulever, un instant, le pan des arcanes de l'État et des mystères politiques que l'imposante figure du ministre recouvre.

Pour ce faire, je propose une exploration de quatre situations de pouvoir où se révèle autant qu'elle se construit la figure du ministre du milieu du XVI^e siècle à la fin du XVII^e siècle³. Mes hypothèses convergent en un point central : le corps du roi ne gît-t-il pas, dans sa modalité moderne et absolutiste, dans un troisième lieu : le corps de l'administration, constitué de mille anfractuosités complexes qui, de bureaux en juntes, de conseils en postes diplomatiques départis à des milliers de lieues, forment le véritable corps de pouvoir dès la fin des conflits confessionnels de la première modernité ? Dans cet article, je souhaite observer comment l'expression de ce corps de pouvoir passe par la mobilisation, la mise en circulation et la tentative de monopole de discours, textuels et visuels, qui visent à maintenir ensemble les éléments disparates de la société administrative, mais à une échelle bien plus vaste que les seuls bureaux centraux des autorités publiques européennes, dans le but de renforcer au quotidien la légitimité de cette société administrative et de la manifester à la société politique,

1. Louis Marin, *Philippe de Champagne ou la Présence cachée*, Paris, Hazan, 1995, p. 149-150.

2. Ernst H. Kantorowicz, *The King's Two Bodies: A Study in Medieval Political Theology*, Princeton, Princeton University Press, 1956 ; Yann Lignereux, « Les "trois corps du roi". Les entrées d'Henri IV à Lyon, 1594-1596 », *Dix-septième siècle*, n° 212, 2001, p. 405-417.

3. Les situations de pouvoir analysées dans ce texte ont fait l'objet de plus amples développements dans Jérémie Ferrer-Bartomeu, *L'État à la lettre. Écrit politique et société administrative en France durant les guerres de religion (vers 1560-vers 1620)*, Ceyzérieu, Champ Vallon, 2022 ; *idem*, « Pour une histoire rapprochée de l'État. La représentation de l'écrit politique à la Renaissance (Castille-Angleterre, 1590-1604) », *Annales de l'est*, 70/1, 2021, p. 141-160 ; *idem*, « Quand le pouvoir vint à l'écrit. Les bureaux des secrétaires d'État de Villeroy à Richelieu », *Genèses*, 126/1, 2022, p. 11-33.

son principal objet d'attention. Ainsi, le face à face que je souhaite étudier est le suivant : quels sont les rapports dialectiques entre la figure du ministre et les arcanes du pouvoir où se tient la société administrative ? Dans quelle mesure l'expression visuelle des figures du ministre, du conseiller, de l'ambassadeur ou du courrier répond-elle à cet effort de légitimation tout autant que de visibilité du nouveau pouvoir des administrateurs à l'issue des conflits confessionnels ? Un des points nodaux de réponse tient sans doute dans le concept, forgé tant par Marin que Pierre Bourdieu, de "reconnaissance" : donner à voir la société administrative, par le texte et l'image (auxquels on pourrait ajouter les lieux, les listes, les sépultures, voire les gestes) ne revient-il pas à faire reconnaître, par la société politique, ce qu'elle est⁴ ?

Situations politiques/corps administratif

Au détour d'une lettre à son maître le duc Charles-Emmanuel I^{er} de Savoie, l'ambassadeur à Paris René de Lucinge nous met sur la voie du problème majeur de l'incorporation de l'administration dans les deux corps du roi. Voici ce qu'il écrit :

« Sa Majesté travaille infiniment à dresser des secrétaires nouveaux, lui mesme fait les dépêches, et avec une grande sollicitude il prend la peine de voir tout. Il veut monstrier par là qu'il est bastant (si son corps pouvoit soutenir le travail que son esprit luy proposeroit) d'expédier luy seul et rendre compte de toutes les afayres de son royaume. »⁵

La lettre est datée du mois de septembre 1588, à la veille de la Ligue parisienne. Henri III a renvoyé son ministère, les vieux serviteurs qui l'accompagnent depuis le début de son règne, dont plusieurs servaient déjà son frère et prédécesseur, Charles IX⁶. On pourrait aisément, et sans doute trop rapidement, passer à côté de l'exceptionnelle étrangeté de cette description du travail concret du conseil royal. En effet, à qui pourrait bien rendre compte le roi de France, si ce n'est à lui-même, fontaine de justice, loi animée, dispensateur, en dernier ressort, des grâces et des faveurs ? Le conseil n'est qu'une extension de la souveraineté du corps royal mystique. Et quelle est cette tension pénitentielle, celle du corps « bastant », qu'on observe dans la dépêche du Savoyard ? Quel rapport entretient-elle avec la dévotion inquiète d'Henri III, qu'on sait entreprendre d'interminables processions dans les rues du Paris de la fin de la décennie 1580⁷ ? C'est à la poursuite de ce corps administratif incorporé par le roi que je souhaite m'atteler dans ces quelques pages, afin de montrer qu'il existe une potentialité analytique, pour les historiens des institutions et du droit autant que pour l'histoire culturelle du politique, de débusquer, dans la représentation scripturaire et iconographique de l'administration au travail, un troisième corps du roi. Ce corps trouve son origine dans la fusion de groupes élitaires divers (marchands, lettrés, patriciat urbain et petites aristocraties), fusion aboutissant à ce qu'on appelait jadis la noblesse de robe et, plus récemment et sans doute plus justement, la société administrative – tous les membres de cette société n'ayant pas d'activité judiciaire ni parlementaire, comme le terme de robe le suggère trop fortement. Ce groupe ne connaît pas véritablement de frontière tant il est engagé, aux XVI^e et XVII^e siècles, dans la dilatation d'une république européenne des bureaux, qui se porte des Flandres à l'Espagne, de l'Empire à l'Angleterre, des premières colonies des vice-royautés de Mexico et de Lima à l'intendance de Nouvelle-France. Les traîtres et les transfuges, les exilés de force, emportent avec eux des traditions administratives, des manières de faire et de dire, pollinisant de la sorte toutes les institutions du continent de pratiques nouvelles. Cette société administrative, essentiellement composée d'agents techniques au début de son existence (les années 1530-1560), regroupe les

4. Yann Lignereux, *Les Rois imaginaires. Une histoire visuelle de la monarchie de Charles VIII à Louis XIV*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2016 ; Jacques Krynen, *L'Empire du roi. Idées et croyances politiques en France, XIII^e-XV^e siècle*, Paris, Gallimard, 1993, p. 125 ; Jean-Philippe Genet, « Pouvoir symbolique, légitimation et genèse de l'État moderne », in *La légitimité implicite*, Jean-Philippe Genet (dir.), Paris/Rome, Éditions de la Sorbonne, 2015, p. 9-48. Sur le concept de reconnaissance, voir Rémi Lenoir, « Pouvoir symbolique et symbolique du pouvoir », *ibid.*, p. 49 : « Le jeu social, on le sait au moins depuis Pascal, consiste à imposer non seulement sa force, mais aussi la méconnaissance de cette force en tant que force, soit sa reconnaissance selon le terme qu'emploie Pierre Bourdieu dont je reprends ici l'analyse : un rapport de force légitime quel que soit le fondement de cette légitimité, est un rapport de force méconnu comme tel, un rapport de force reconnu au double sens d'admis et qui oblige. »

5. René de Lucinge au duc de Savoie, 24 septembre 1588, in René de Lucinge (sieur des Aymes), *Lettres de 1588. Un monde renversé*, James J. Supple (éd.), Genève, Droz, 2006, p. 285.

6. Damien Fontvieille, "1588, the First Ministerial Revolution in France or the King in Check", *French History*, 36/2, juin 2022, p. 151-168.

7. Nicolas Le Roux, *Un régicide au nom de Dieu. L'assassinat d'Henri III (1^{er} août 1589)*, Paris, Gallimard, 2006.

professionnels de l'écrit, les conseillers, les diplomates, mais aussi les greffes, les tabellions, les juges de ville et les généraux des monnaies : bref, tous ceux qui participent, à divers degrés, à l'élargissement des domaines d'intervention de l'État, qui se saisit alors, par leur action concrète et quotidienne, d'un nombre grandissant de matières. Un des principaux leviers de ces opérateurs de politisation est la socialisation par et dans l'écrit, dont ils contribuent à renforcer singulièrement le recours à mesure que les conflits, et les efforts mis en œuvre pour leur résolution, gagnent en intensité. Main du pouvoir et œil de l'État, ils disent ce qu'il en est de ce qui est et, à travers leurs rapports, leurs instructions et leurs correspondances, bornent le réel que l'État a à connaître autant qu'à contraindre⁸. Ils sont également la mémoire de l'État et le truchement des volontés souveraines, à l'interface des arcanes du pouvoir et d'une populeuse, et bien souvent inquiétante, société politique. Un des enjeux théoriques majeurs réside bien dans la découpe la plus fine possible du périmètre de cette société administrative, tant ses bords sont mouvants au gré des conflits civils : moment, par excellence, où l'on peut tout gagner mais aussi tout perdre, et où la mobilité ascendante et descendante connaît une accélération inédite.

Au début de la période étudiée (1520-1540), les techniciens de l'écrit politique sont représentés comme des courtisans, voire des ministres qu'ils ne sont pas encore ; début XVIII^e siècle, ces professionnels de l'écrit sont munis de tous les instruments techniques de leur charge – bâtons de cire, minutes, volumes, tissu vert bureau –, instruments qu'ils manient comme des secrétaires qu'ils ne sont pourtant plus, après leur élévation au premier rang des conseillers du prince. Ce que légitime cette accumulation de signes évoquée par Louis Marin⁹, vecteurs matériels de l'idéal, c'est l'événement de l'État, c'est-à-dire la catastrophe liée à sa sourde domination, laquelle s'exprime justement dans la peinture et dans les écrits discursifs émanés des administrateurs eux-mêmes¹⁰. Cet avènement/événement n'est ni brutal ni observable en bloc et de manière synchrone sur le continent, mais il est possible de repérer des évolutions homologues dans les grandes puissances de l'ouest de l'Europe. Les modèles acculturés et les influences sont très nombreux, venus des laboratoires constitués par les chancelleries bourguignonne et italienne mais aussi des mondes religieux, marchands, urbains et patriciens. Faire la généalogie de ces représentations revient à suivre un à un les fils tissés entre des mondes sociaux dont on restitue ainsi la généalogie et les correspondances, le substrat culturel commun et les imaginaires mis en tension par les conflits confessionnels. Ces divers groupes élitaires vont, à partir de la fin du XVI^e siècle, s'ancrer au sommet de l'État dans la gestion quotidienne du pouvoir, donner un sens concret et immédiat à l'État de justice et de finance, la monarchie administrative et *in fine* l'absolutisme¹¹. Or c'est bien la performance de leur propre représentation qui a fait advenir ces mondes sociopolitiques, et non un simple effet mécanique de gestion plus ou moins consciente ou habile des "ressources humaines" des élites par le pouvoir souverain. Dans ces discours de l'administration au sujet de la nature de son pouvoir, c'est le pacte élitare, les intérêts bien compris du souverain et de son administration qui se révèlent.

Revenons à la polarisation inhérente à l'expression du pouvoir de ce groupe élitare. Comment faut-il la lire ? Comment les effets dialectiques entre les discours visuels et textuels et ce qu'ils construisent dans la société politique doivent être justement compris, et sous quelles lois ordonner un corpus où il me faut déterminer ce qu'est au juste un discours politique et sa performance ?

Les quatre situations que nous allons aborder nous transporteront du palais-monastère castillan de Philippe II, le roi paperassier, à l'église du couvent des

8. Arnault Skornicki, *La Grande Soif de l'État. Michel Foucault avec les sciences sociales*, Paris, Les Prairies Ordinaires, 2015 ; James C. Scott, *L'Œil de l'État. Moderniser, uniformiser, détruire*, trad. fr. Olivier Ruchet, Paris, La Découverte, 2021.

9. Voir note 1.

10. Jean-François Bayart, *L'Énergie de l'État. Pour une sociologie historique et comparée du politique*, Paris, La Découverte, 2022 ; Gilles Deleuze, *Sur la peinture. Cours mars-juin 1981*, Paris, Minuit, coll. Paradoxe, 2023.

11. Robert Descimon, Alain Guéry, « Un État des Temps modernes ? », in *Histoire de la France*, t. 2, André Burguière, Jacques Revel (éd.), Paris, 1989, p. 181-356 ; Fanny Cosandey, Robert Descimon, *L'Absolutisme en France. Histoire et historiographie*, Paris, Seuil, 2002.

Grands-Augustins de Paris quelques mois avant que la Ligue s’empare du pouvoir dans la capitale du royaume de France, à Londres au moment de la paix de 1604 entre les Hispano-Flamands et les Anglais, à Paris enfin, au crépuscule du règne de Louis XIII et de son principal ministre, le cardinal de Richelieu. Dans l’analyse de ces quatre situations, le projet pourrait donc être, à la suite de Louis Marin confrontant les représentations du corps divin et du corps royal, d’examiner la possibilité de la représentation d’un troisième corps : le corps administratif du roi, c’est-à-dire le corps composé, à la manière du frontispice du *Léviathan* de Thomas Hobbes par Abraham Bosse, de mille plumes, grandes ou petites, de la basoche, des tabellions, des clercs et des commis de bureau, un corps au travail et tendu vers les mille inquiétudes, soucis et routines de l’administration des guerres, des finances, des blés, de l’approvisionnement des villes, de la dispense des grâces et des faveurs, des brevets et des calculs des comptes, de l’établissement des rôles, du compte rendu exact des montres au camp.

Philippe II, l’omniprésence graphique du monarque

La première situation de pouvoir que nous examinons se situe en Castille, à quelques dizaines de kilomètres de Madrid. Le palais-monastère de Saint-Laurent de l’Escorial, résidence de Philippe II, mobilise un programme iconographique d’une rare densité¹².

Un des éléments les plus fascinants de ce programme se situe dans la salle des Batailles, qui accueille un cycle de trois fresques représentant l’armée espagnole en conflit. 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 hôtes 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 Français. Au fond de la pièce, le visiteur qui entre dans la galerie est placé face à 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 Portugal. Là encore, la vacance du pouvoir signale la disparition d’un roi absent, ou d’un roi caché, Don Sebastian de Portugal, auquel Philippe II succède, plaçant la péninsule dans son ensemble sous le joug de son pouvoir¹³.

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 1557. 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 Saint Laurent de l’Escorial. Les neuf fresques qui représentent les guerres contre la France sont placées en face des guerres de reconquête du mur sud, illustrées par l’immense fresque de la bataille de la Higuera, qui opposa Jean II de Castille au sultan nasride de Grenade, Mohammed IX, le 1^{er} juillet 1431.

Une des neuf fresques des guerres contre les Français appelle un commentaire spécifique. Elle est l’œuvre de Niccolo Granello, Fabrizio Castello et Lazzaro Tavarone, commandée en 1590 et achevée avec le cycle de la bataille de Saint-Quentin en 1591¹⁴ (voir fig. 1). Elle est semblable à toutes les autres, on y contemple la célébration d’une geste militaire victorieuse en action. À l’instar des autres épisodes des guerres contre la France représentés dans la salle, la

12. Jonathan Brown, *La Sala de Batallas. La obra como artefacto cultural*, Salamanque, Presses universitaires de Salamanque, 1998 ; Francisco Javier Campos y Fernández de Sevilla, « Los frescos de la Sala de Batallas », in *El Monasterio del Escorial y la pintura*, Francisco Javier Campos, Fernández de Sevilla (éd.), Saint-Laurent de l’Escorial, Real Centro Universitario Escorial-María Cristina, 2001, p. 165-210 ; Pauline Lafille, « Espace de la galerie et parcours de l’histoire. La Bataille de la Higuera à l’Escorial », in *Vivre la bataille ? Expérience et participation dans les arts. XV^e-XXI^e siècle*, Joana Barreto, Gaspard Delon, Pauline Lafille (éd.), Rennes, 2023, p. 33-48.

13. Yves-Marie Bercé, *Le Roi caché : sauveurs et imposteurs. Mythes politiques populaires dans l’Europe moderne*, Paris, Fayard, 1990.

14. Sur les liens entre le programme iconographique de l’Escorial et la bataille de Saint-Quentin, voir Cornelia von der Osten-Sacken, *El Escorial. Estudio iconológico*, Madrid, Xarait, 1984, p. 13-18.



Fig. 2. Niccolo Granello, Fabrizio Castello et Lazzaro Tavarone, *Scènes de la Bataille de Gravelines*, fresque, 1591, Saint-Laurent de l'Escurial, Espagne, détail.

15. « 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 complément 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*, n° 4-5, 2001, p. 991.) Cf. Fernando Bouza, *Hétérographies. Formes de l'écrit au Siècle d'or espagnol*, Madrid, Casa de Velázquez, 2010.

16. Sylvain André, *La Junta de Philippe II et le gouvernement de la Monarchie Hispanique*, thèse de doctorat sous la direction de Pascal Gandoulphe, Aix-Marseille Université, 3 décembre 2016.

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 au pluriel, *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 le fleuve côtier de l'Aa, où se déroule la bataille proprement dite, lors de laquelle les troupes françaises, emmenées par le maréchal de Thermes, furent massacrées par les arquebusiers du comte d'Egmont. Deux éléments se détachent au premier plan de la scène de bataille : un soldat espagnol fait la cour à une dame, à la gauche de la composition. À droite 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 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 (fig. 2).

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 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 à la circulation de 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. 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 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 Fernando 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 espagnols¹⁵. 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 la jonction des appartements royaux et de la basilique, c'est un espace interfacial où se précipitent la gloire de Dieu et celle de l'empire universel des Rois catholiques, ordonné, contraint et comme matérialisé par les milliers de dépêches qui entrent et sortent du palais pendant le règne de Philippe II¹⁶.

Le contexte de 1558, peint en 1590, apporte d'utiles enseignements pour comprendre ce qu'engage cette représentation 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, dite du Cateau-Cambrésis, et Philippe II inaugure son règne en mettant une fin victorieuse à une série de campagnes ruineuses. 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, qui ne parvint pas à gagner l'Angleterre pour l'envahir avec sa flotte. Ainsi, l'attention portée ici à l'écrit politique et à la publicité de la nouvelle d'une victoire militaire décisive est une des clés principales de lecture de la fresque. Écrire et faire circuler l'information revient à gagner une deuxième fois Gravelines en publiant à travers toute l'Europe la définitive supériorité 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'Escorial. 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 scella 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-Quentin¹⁷. 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 *in fine* 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 capable de récolter les fruits des victoires militaires, d'étendre et de stabiliser dans l'ordre du politique ce que les armes conquièrent. 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, en constitue sans doute le double, l'un de ses proches conseillers portugais, le ministre Cristóbal de Moura (1538-1613), figure du parti espagnol au Portugal dans la décennie 1580. Cette représentation iconographique peut également, à elle seule, témoigner de la présence des conseillers de la junte de gouvernement, la fameuse *Junta de noche*, qui effectue la navette entre les Cortes de Madrid et la forteresse du roi bureaucrate.

Aux marges de la négociation

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 presque 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 déjà achevé et 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 Madrid¹⁸, *La conférence de Somerset House* (fig. 3).

Dans ce tableau, naguère attribué à Juan Pantoja de la Cruz¹⁹, 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

17. 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) », in *Arcana Imperii. Gouverner par le secret dans l'Espagne moderne*, Sylvain André, Philippe Castejon, Sébastien Malaprade (éd.), Paris, Les Indes savantes, 2019, p. 67-85.

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

19. 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, John De Critz l'Ancien. 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*, 9/1998, p. 59-78.



Fig. 3. Anonyme, *La conférence de Somerset House*, 1604, huile sur toile, 205 x 268 cm, National Portrait Gallery, Londres, Angleterre, n° d'inventaire : NPG 665.

mandat exprès ce qui se négociera dans le contenu des articles du traité de paix avec les représentants de Jacques I^{er}. Ainsi, le papier d'État, et cela y compris dans les représentations du personnel diplomatique, tient un rôle mineur, si discret qu'il n'est bien souvent que suggéré. Dans le tableau de *La conférence de Somerset House* et dans la fresque de la Bataille de Graveline, le papier désigne celui qui est censé tenir en main, au sens le plus concret, les papiers d'État, c'est-à-dire en faire ses instruments : le pouvoir souverain, en l'occurrence, dans ces deux représentations, Philippe II et Philippe III. Ces deux représentations de l'apparente absence du roi pourtant omniprésent dans le processus de décision, attentif à l'extrême à la structuration de son secrétariat, ne sauraient être l'expression du génie de l'un et l'autre peintre. Elles sont, pour deux contextes différents, l'un militaire et l'autre diplomatique, une manifestation de ce qu'entendent signifier les monarchies anglaise et espagnole de leur rapport à l'écrit et les positions politiques qu'elles espèrent 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 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 Londres. La présence, discrète et iconique, du papier d'État dans des manifestations de gloire militaire, politico-religieuse et diplomatique, entretient donc 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 mémoire de l'évènement au sein duquel ils sont représentés et tiennent en main, au sens propre, une partie de ses conséquences politiques.

Le cas de la représentation du président Richardot de face est exemplaire. Il est depuis peu le chef du conseil privé des archiducs des Pays-Bas 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, et qui vient symboliser le lien qu'il entretient avec la cour de Philippe III et le conseil privé des archiducs²⁰. Face à lui, Henry Howard, futur comte de Northampton, est membre, lui aussi 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; seul 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 répartis dans la pièce, et tous identifiables, ne s'y trouvèrent jamais tous en même temps. C'est donc à une création 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 paix honorable avec les représentants du nouveau roi Jacques I^{er}. Le papier désigne ce temps de négociation et de luttes internes aux institutions espagnoles pour parvenir au compromis 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 non seulement du contexte de conspiration à Londres, où des agents espagnols sont engagés, mais aussi des exigences commerciales et financières de la haute noblesse qui sert le nouveau roi Jacques I^{er}²¹. Le kilim qui couvre la table, l'espace plus important dont dispose la délégation anglaise et la tapisserie placée derrière les hispano-flamands disent la même chose : la consécration de la puissance anglaise, puissance navale et commerciale, militaire et politique.

En effet, la scène représentée derrière les hispano-flamands est une allégorie de la duperie et de la trahison, sa position sonne comme un avertissement à la délégation hispano-flamande : il s'agit de l'épisode biblique d'Urie le Hittite, fidèle soldat du roi David envoyé à une mort certaine par son maître dans le but de lui ravir sa femme, Bethsabée.

La préparation de la négociation se déroule sans l'ambassadeur Tassis, et sans le représentant des archiducs, le comte d'Arenberg qui, 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. Le retard, orchestré par l'Espagne, de son ambassadeur, le puissant Tassis, met en alerte l'Angleterre quant aux intentions réelles du roi, 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 le mandat écrit du souverain, qu'Arenberg n'a en l'occurrence 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 plénipotentiaire. 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 montres nos maîtres plutôt que nos compagnons » écrit-il aux archiducs²². Placer la dépêche dans les mains de Richardot lui-même renforce l'hypothèse de lire ce tableau comme la manifestation de la place éminente de l'administration flamande au sein du cycle de négociations.

20. 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.

21. Joseph Cuvelier, « Les Préliminaires du Traité de Londres (29 août 1604) », *Revue belge de philologie et d'histoire*, t. 2, n° 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 ; *idem*, *Le Visage humain de l'administration. Les grands commis du gouvernement central des Pays-Bas espagnols, 1598-1700*, Bruxelles, Académie royale de Belgique, 2014.

22. Charles d'Arenberg aux archiducs, 26 avril 1604, cité par Catherine Thomas, art. cité, p. 696.

Gravelines et Somerset composent ainsi des rapports avec la difficile perception du temps politique. Et en effet, c'est un des principaux problèmes qu'affrontent 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 et 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 militaires conflictuels. Le tableau, la fresque ou tout autre artefact iconographique vient comme fixer cette urgence pour l'éternité (en essayant de la camoufler?). En effet, 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 la mauvaise fortune.

La procession cérémonielle des papiers d'État dans les arcanes du pouvoir

Les troisième et quatrième situations de pouvoir que je souhaite mettre en dialogue trouvent leur contexte dans deux fins de règnes : celui d'Henri III d'une part, celui de Louis XIII d'autre part. Le monde sociopolitique et les valeurs symboliques attachées à l'écriture ont radicalement évolué entre ces deux règnes (1574-1589 ; 1610-1643), sous la pression multifactorielle des crises politiques et de la réduction brutale et violente du dissensus religieux.

La première image est une miniature de Guillaume Richardière (fig. 4), d'après le tableau d'Antoine Caron, placée au début de l'évangélaire de l'Ordre. Elle brosse la synthèse des dispositions du mémoire livré par la régente Catherine de Médicis en 1574 de réorganisation de la faveur et de l'entourage du nouveau roi, le souverain Henri III, dernier des Valois²³. Dans ce mémoire, la reine mère lie la réorganisation de l'entourage, celle de la distribution de la faveur, et enfin, l'administration de l'écrit (et, partant, la procession cérémonielle des papiers d'État dans l'espace du palais : quand ouvrir les dépêches, quand les dicter, comment prendre conseil, à quelle heure et où ; c'est un des témoignages les plus fascinants de la structuration, consciente et stratégique, des arcanes de l'État). Ce mémoire connaît une singulière fortune puisque quelques jours après son envoi, par le truchement du comte de Cheverny, le nouveau roi, Henri III, rentrant dans son royaume depuis la Pologne, dont il avait été élu souverain en 1573, adopte un règlement qui reprend les principales dispositions du mémoire²⁴. À l'instar du mémoire de la reine régente et du règlement du jeune roi d'alors, cette miniature de 1587 entretient un rapport complexe au temps politique, à la disjonction de la nature du pouvoir de l'État, d'une part, et de l'administration des conseillers, d'autre part. Le roi, en position de surplomb de la société politique qu'il ordonne, tient en main le collier du Saint-Esprit. Il s'apprête à le confier à Louis de Gonzague, duc de Nevers, qui achève de prêter serment sur l'Évangélaire de Saint-Jean tenu par le chancelier, le même Cheverny à qui Catherine confia son mémoire. Villeroy, secrétaire d'État et grand trésorier de l'Ordre, tient en main un bout de parchemin, enroulé – est-ce une représentation de la force en réserve? –, sur lequel est inscrite la formule du serment des nouveaux chevaliers²⁵.

23. *Lettres de Catherine de Médicis*, t. 5, p. 73-75, « A Monsieur de Cheverni, mémoire pour montrer à monsieur le roy mon fils », 8 août 1574 ; les dispositions du mémoire sont analysées dans Jérémie Ferrer-Bartomeu « "Tout s'est perdu pour aystre seu". La forge de l'écrit politique dans les arcanes du pouvoir au second XVI^e siècle », *Parlement[s], Revue d'histoire politique*, 2023/1, n° 37, p. 156-173.

24. Voir Hélène Michaud, « Les actes intitulés règlements sous l'Ancien Régime », *Bibliothèque de l'école des chartes*, 1957, t. 115, p. 156-167.

25. Lenaïg Roumegou, *L'Ordre du Saint-Esprit sous Louis XIV. Un instrument au service du pouvoir (1643-1715)*, thèse pour l'obtention du diplôme d'archiviste paléographe, sous la direction d'Olivier Poncet, École nationale des chartes, Paris, 2017.



Fig. 4. Guillaume Richardière (attribué à), d'après un tableau disparu d'Antoine Caron, Henri III présidant la première cérémonie de l'ordre du Saint-Esprit, enluminure sur parchemin, 1587, 26,1 x 19,4 cm, Musée Condé, Chantilly, ms. 408 (XIX C[1]15).



Fig. 5. Dessin de la face du sceau de l'Ordre du Saint-Esprit, Papiers de la collection Clairambault 1111, t. 1 : Fondation de l'Ordre. Pièces de son trésor. Costumes et portraits des chevaliers, Bibliothèque nationale de France, Paris, f. 109r (détail).

La matrice du sceau de l'Ordre (fig. 5), conservé dans les papiers de la collection Clairambault, nous donne à voir une réduction, dans l'ordre de l'écrit, d'une scène parente : ne subsistent que le roi, le chancelier, le nouveau chevalier et Villeroy : c'est-à-dire deux commandeurs nobles, et deux administrateurs de l'Ordre – ils sont quatre en tout. Cette fois, le rouleau du serment est déplié. Le sceau de l'Ordre est un instrument technique, tenu par Villeroy et l'administration des clercs du Saint-Esprit. Il est destiné, selon ce qu'on lit dans les papiers Clairambault, à venir sceller, sertir, authentifier les documents émanés de l'Ordre, essentiellement les pensions et les grâces auxquelles l'appartenance à cet ordre de privilégiés parmi les privilégiés donnent droit. La confection de ces pièces appelle évidemment une administration composée de professionnels de l'écrit. Cette administration, coiffée par quatre officiers, est un décalque de l'administration des secrétariats de l'écrit – au nombre de quatre, également. Le sceau dans sa matrice manifeste ainsi, dans et par l'écrit, la nouvelle position des administrateurs, dans une synthèse parfaite de la monarchie et de l'administration voulues par Henri III, roi de la fin des temps dont l'action vise l'avènement johannique de l'âge de l'Esprit²⁶. Un détail enfin achève de convaincre que ce sont bien les arcanes de l'État qui sont ainsi manifestées dans cette miniature, à l'instar de la mise en circulation du mémoire de Catherine : un personnage, qui figure la société politique et non le premier entourage, se tient comme sur la pointe des pieds à la droite du roi ; il est exclu du groupe principal, et sa proximité avec l'huissier, qui porte la masse de l'Ordre, chargé de garder la porte de la chapelle où se tient la messe annuelle de l'Ordre, suffit à nous en convaincre. C'est, en creux, le symbole du secret et des arcanes de l'État, siège de la vraie puissance du dernier Valois. Enfin, le temps politique se surimpose aux derniers temps religieux : la miniature est réalisée en 1587, en pleine huitième guerre de religion. La scène évoque l'âge d'or perdu du début du règne d'Henri III, en 1578, moment de fondation de l'Ordre. Le tableau de Caron, situé derrière le maître-autel de la chapelle de l'Ordre sera d'ailleurs détruit l'année suivante par les Ligueurs, chassant alors le roi honni de Paris, nouvelle Jérusalem et cité sainte des catholiques radicaux.

La quatrième situation de pouvoir se fixe sur un tableau de Philippe de Champaigne (fig. 6), évocateur d'autres phénomènes. Richelieu est au faite de sa puissance et tient en main la guerre et les relations diplomatiques de Louis XIII en pleine guerre de Trente Ans alors que le Très-Christien est allié aux princes protestants²⁷. Le prélat, peint selon un modèle hiéronymite, tient en main tous les instruments d'écriture des secrétaires et le tissu, vert bureau, répond au dais qui figure les arcanes de l'État. Cardinal, chevalier du Saint-Esprit, il écrit sa dépêche les mains presque noircies d'encre face au sacrifice du Christ et aux Écritures.

Ministre au travail et prince de l'Église, il cesse un instant son travail pour nous fixer, dans un face à face inquiétant, et dévoile ainsi un pan des arcanes de l'État et de ses instruments (minute – retournée, donc présente mais muette, figurant les arcanes mais aussi le rapport au roi, faisant signe vers l'autre corps, celui de Louis XIII –, courrier au départ, cire de scellement). Enfin, on connaît le mode de travail de Cecil à Somerset comme celui de Richelieu à Paris : entourés de secrétaires dits de la main – capables d'imiter jusqu'à la signature de leur maître – à qui l'on dicte de très longues dépêches et instructions, courriers ensuite dressés, souvent traduits, parfois chiffrés. Ainsi, il convient de comprendre ces représentations comme des stratégies visuelles codées, cryptées, qui construisent des situations et des figures politiques, qui performant, dans la société politique, ce qu'est le rôle d'un ministre, d'un conseiller, la position d'un courrier dans l'économie générale d'une négociation, les imaginaires des

26. Isabelle Haquet, *L'Énigme Henri III. Ce que nous révèlent les images*, Nanterre, Presses universitaires de Paris-Ouest, 2012.

27. Claire Gantet, *La Guerre de Trente Ans (1618-1648)*, Paris, Tallandier, 2024.



Fig. 6. Philippe de Champaigne, Portrait du Cardinal de Richelieu assis à sa table de travail, 1641, 136 cm x 160 cm, Château de Villers-Cotterêts/Chancellerie des universités de Paris, n° d'inventaire : D-VIC2022200086.

différents pôles de pouvoir les uns par rapport aux autres, dans un moment où les dispositifs institutionnels n'ont sans doute jamais été aussi mouvants.

Les stratégies visuelles de l'administration

La synthèse et l'évocation de ces quatre situations de pouvoir, s'étendant des années 1580 aux années 1640, révèlent qu'une analyse minutieuse des discours émanés d'un troisième corps du roi – administratif, institutionnel, pré-bureaucratique, et distinct de la majesté royale ainsi que du corps politique organiciste du royaume-assemblée – s'inscrit dans une réalité tangible, y compris dans le volet de l'analyse iconographique. Ce travail de la monarchie sur elle-même, dont parlait Denis Richet, peut également s'appliquer à l'administration, au travail sur elle-même, sans cesse et de manière processuelle, spéculaire, dialectique, c'est-à-dire au travail sur ses pratiques, ses procédures, les conditions d'accès à ses charges, les horizons d'attente de ses membres²⁸. Cette même réalité se manifeste également dans la tension performative de l'image politique, de la fin des guerres de Religion jusqu'au milieu du XVII^e siècle. Un regard attentif aux détails, la compénétration des images politiques et religieuses, des confrontations de proximité entre des images disparates, ainsi que la composition de corpus éclectiques et hybrides, combinant images et textes de diverses natures,

28. Denis Richet, « La Monarchie au travail sur elle-même? », in *The French Revolution and the Creation of Modern Political Culture*, t. 1, *The Political Culture of the Old Regime*, Keith M. Baker (éd.), Oxford, Pergamon Press, 1987, p. 25-39.

ouvrent la voie à une enquête renouvelée des théories du pouvoir à l'époque moderne. Celle-ci se rapporte à une interrogation centrale : comment le pouvoir politique se rend-il visible, notamment en temps de guerre civile, et quels en sont les impacts, tant sur lui-même que sur la société politique qu'il structure et contraint ? Une question connexe se pose : les images politiques, au sens le plus étendu du terme, fonctionnent-elles comme des « vecteurs de l'idéal », c'est-à-dire, des instruments de navigation entre l'idéal et le matériel, tels que conceptualisés dans une analyse décisive de la légitimité politique que l'on doit à Jean-Philippe Genet et Patrick Boucheron²⁹ ? De plus, dans le contexte d'une symbolique du pouvoir qui évolue profondément entre la fin du XVI^e et le milieu du XVII^e siècle, ces images politiques imposent-elles la reconnaissance du rôle prééminent de l'administration dans le jeu social³⁰ ? Pour reprendre l'analyse de Rémi Lenoir, succédant à celle de Bourdieu, la reconnaissance est entendue comme « un rapport de force légitime, quel que soit le fondement de cette légitimité » ; elle établit ainsi « un rapport de force méconnu comme tel, un rapport de force reconnu au double sens d'admis et qui oblige »³¹.

La représentation d'un troisième corps du roi, impensable et pour tout dire inobservable à la fin du Moyen Âge, devient possible sous l'effet de plusieurs facteurs, notamment en raison de l'éclatement de l'unanimité confessionnelle et la tension pré-bureaucratique du phénomène administratif dans le champ de force de l'État, que ce soit dans des contextes militaires, diplomatiques, cérémoniels ou politiques. Cette possibilité, désormais tangible, s'appuie sur des références abondantes, engendrant des interactions inter-iconiques et, par conséquent, des jeux de légitimation et de recharge symbolique croisées. Ces références varient, et sans doute encore plus fortement sous l'effet des guerres civiles et de la mise en ordre de l'orthodoxie religieuse : viennent alors enrichir la figure du ministre celle du prophète, comme dans les représentations des parlementaires analysées par Marin chez Omer II Talon, puissant magistrat au parlement de Paris, celles des évangélistes et disciples, à l'image des corps de ville parisiens ou des chevaliers du Saint-Esprit, jusqu'à Saint-Jérôme, pour les représentations des cardinaux-ministres écrivant, doublement inspirés par Dieu et par le roi, établissant ainsi le texte d'une nouvelle Vulgate d'État³².

Pour achever cette contribution, il me reste à évoquer en peu de mots deux situations que je souhaite mettre en dialogue. Il s'agit de deux gravures. Elles ouvrent le manuel de gouvernement commandé à Johann Christoph von Uffenbach, éminent juriste francfortois³³. Son ouvrage, intitulé *Tractatus singularis et methodicus de excelsissimo consilio caesareo-imperiali*, présente ces deux gravures en entrée de l'épais volume de 1683 : l'une (fig. 7) campe le caméraliste, tenant en main un morceau de papier, faisant signe vers son mandat éditorial, celui de l'administration de la cour impériale sise à Vienne. On peut y lire, nettement et en latin, la langue de l'ouvrage, que sa mission fut remplie selon les termes exacts de la commande : « *secundum ea quae proponuntur* ». En regard du portrait de l'auteur, on trouve une gravure d'une séance du Conseil aulique impérial (fig. 8). Cette image appelle un commentaire spécifique tant elle révèle, de manière si parfaite et si composée, le corps administratif, bureaucratique de l'État, composée des mille plumes des rouages impériaux : c'est le troisième corps souverain, le troisième corps du roi/empereur, celui qui, détaché de la majesté et de l'incapacité physique et mortelle du corps royal, expose toute "l'épouvantable grandeur de l'État"³⁴. Au fond de l'immense salle, un formidable tableau de l'empereur trône au-dessus du chancelier. De part et d'autre de la table, gigantesque, se tiennent des dizaines de secrétaires et conseillers. Des encriers, monstrueusement proportionnés par rapport aux corps des plunitifs, peuplent la table tendue d'un tissu dont le cartouche nous

29. Jean-Philippe Genet, « Vecteurs de l'idéal et mutations des sociétés politiques » in *Vecteurs de l'idéal et mutation des sociétés politiques*, idem (éd.), Paris, Éditions de la Sorbonne, 2021, p. 25-40.

30. Barbara Stollberg-Rilinger, « Symbolische Kommunikation in der Vormoderne. Begriffe – Forschungsperspektiven – Thesen », *Zeitschrift für historische Forschung*, n° 31, 2004, p. 489-527.

31. Rémi Lenoir, « Pouvoir symbolique et symbolique du pouvoir », art. cité.

32. Louis Marin, *Philippe de Champagne*, op. cit.

33. Johann Christoph von Uffenbach, *Ioh. Christophori von Uffenbach tractatus singularis et methodicus de excelsissimo consilio caesareo-imperiali aulico*, Vienne, Cosmerov, 1683.

34. Nous empruntons cette glose de Pierre de Bérulle à Louis Marin dans son analyse du corps de pouvoir et de la figure du roi dans l'œuvre peinte de Philippe de Champagne : « Comment, là encore, cet imaginaire du Roi dans sa figure rencontrerait le "réalisme mystique" de la médiation bérullienne de l'"épouvantable grandeur de Dieu", une grandeur telle que "quand il plaît à Dieu de s'appliquer à sa créature, il ne peut être supporté de l'être qui se sent... accablé, ruiné par cette puissance infinie et comme infiniment dominante". Et comment une image dans la représentation peinte pourrait-elle être le véhicule de cet effet de ruine? ». Louis Marin, *Philippe de Champagne*, op. cit., p. 139. En note, Marin donne la référence suivante : Pierre de Bérulle, *Oeuvres complètes*, Migne, Paris, 1856, p. 1418, cité par Henri Brémond, *Histoire littéraire du sentiment religieux en France...*, Bloud et Gay, Paris, 1923, rééd. Armand Colin, Paris, 1967, t. III, p. 40.

apprend qu'il est vert. De part et d'autre des conseillers sont distribuées des armoires, des tables, où l'on devine des volumes de travail, des correspondances, des listes de suscriptions : c'est l'État de papier, celui qui, véritablement, ne meurt jamais. Chaque élément de la pièce, gens, outils et objets, sont désignés par une lettre, reprise dans le cartouche de la gravure : dans cette liste, la fonction l'emporte sur le nom. La performance politique de cette gravure est sans doute bien plus opératoire à restituer l'exacte nature du pouvoir de l'État et de ses effets associés, la souveraineté au moyen de la domination et de la violence, que l'immense corps du Léviathan, composé par Abraham Bosse, pour le frontispice de l'ouvrage de Thomas Hobbes³⁵. Dans cette image gît la possibilité de débusquer, dans l'expression visuelle, discursive du pouvoir, un troisième corps du roi.

Deuxième situation en dialogue avec la précédente, où il est encore question du corps d'un roi absent, ou plus précisément, d'un corps sans vie : nous revenons au début du siècle, le 14 mai 1610. Le roi Henri IV est assassiné par François Ravallac, rue Quincampoix à Paris. Aucune disposition spécifique n'a alors été prise par le premier Bourbon pour régler ses funérailles, malgré de multiples tentatives d'assassinat. Ainsi, c'est à la fois un cérémonial improvisé qui se met en place, convoquant des éléments plus traditionnels, ou opérant une sélection dans ceux-ci³⁶. De la mort du roi à la pompe funèbre qui mène à la nécropole royale de Saint-Denis, on tente de régler les moindres détails d'après ce qu'on imagine être une tradition politique issue du Moyen Âge central. Ainsi, et en raison de cette sélection/réinterprétation des éléments d'une infinie discrétion, viennent réactualiser le rite funéraire à l'aune des enjeux politiques du temps. Chaque modification du rite fait l'objet de longues discussions et de négociations dont les écrits publics et les délibérations du conseil, les correspondances et les arrêts du parlement rendent compte. Des enjeux de préséances sur les positions de tel acteur ou de telle institution dans les cortèges viennent notamment informer notre connaissance des enjeux socio-politiques du temps. Un élément central retient notre attention tant il permet de dépasser les oppositions de l'école cérémonialiste américaine et des tenants d'un "simple corps du roi" : celui de l'effigie royale, masqué et mains de cire fixés à un mannequin, exposée pendant plusieurs jours dans la chambre funéraire du roi où le corps mort gît, ce dernier demeurant caché aux grands et aux princes qui viennent rendre au "roi vivant", l'effigie, les derniers honneurs³⁷.

Un point spécifique nous arrête encore, et excite la curiosité de l'historien de l'administration. Au doigt de cire de l'effigie royale, on note la présence d'un anneau. Et fiché sur l'anneau se trouve le sceau royal³⁸. La présence iconique qui fait signe vers l'écrit politique et sa sanction par le "roi vivant" révèle le paradoxe fascinant du troisième corps du roi. La représentation, ici l'effigie, rend présente l'absence : en l'occurrence, l'effigie présente, à nouveau, le "roi vivant", mort sous les coups de couteau du régicide. Et le détail qui vient comme authentifier le "roi vivant", c'est bien la chose administrative, le caractère bureaucratique du roi paperassier, par le truchement du sceau royal. Un détail qui révèle l'épouvantable grandeur de l'État au moment de son surgissement, qui est aussi catastrophe, en l'occurrence, le régicide au nom de Dieu du premier souverain Bourbon.

Jérémie Ferrer-Bartomeu

35. Ralph E. Giesey, *Le Roi ne meurt jamais. Les obsèques royales dans la France de la Renaissance*, Paris, Flammarion, 1987 ; Sarah Hanley, *Le lit de justice des rois de France. L'idéologie constitutionnelle dans la légende, le rituel et le discours*, Paris, Aubier, 1991.

36. Michel Cassan, « L'assassinat d'Henri IV. Un essai d'histoire immédiate », *Europa Moderna. Revue d'histoire et d'iconologie*, n° 2, 2011, p. 14-24.

37. Ernst H. Kantorowicz, *The King's Two Bodies*, op. cit. ; Alain Boureau, *Le simple corps du roi. L'impossible sacralité des souverains français (XV^e-XVIII^e siècle)*, Paris, Éditions de Paris, 2000.

38. Je remercie Anaïs Ferrer qui a mis au jour ce détail dans sa thèse de doctorat récemment soutenue : *Funérailles, cérémonial et rites funéraires d'Henri IV et de la famille royale proche (le duc d'Orléans, Marguerite de Valois, Marie de Médicis et Louis XIII). Le roi est mort, vive l'État*, thèse pour l'obtention du grade de docteur, sous la direction de François Pernot, CY Cergy Paris Université, 2023.



Fig. 7. Portrait de Johann Christoph von Uffenbach (frontispice), gravure au burin sur cuivre, dans Johann Christoph von Uffenbach, *Tractatus singularis et methodicus de excelsissimo consilio caesareo-imperiali aulico*, Vienne, Cosmerov, 1683. Augsburg, Staats- und Stadtbibliothek, 2 Rw 667, p. 4.

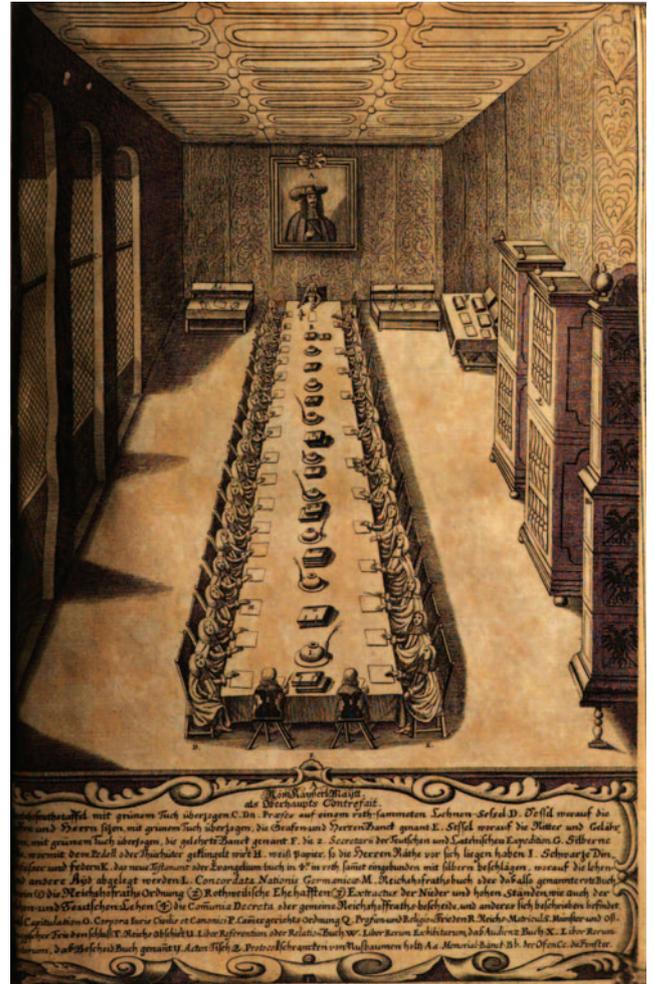


Fig. 8. *Séance du Conseil aulique impérial*, gravure au burin sur cuivre, dans Johann Christoph von Uffenbach, *Tractatus singularis et methodicus de excelsissimo consilio caesareo-imperiali aulico*, Vienne, Cosmerov, 1683. Augsburg, Staats- und Stadtbibliothek, 2 Rw 667, p. 5.