



Université de Montréal

La rotonde des Valois : une lecture warburgienne

par Maude Trottier

DÉPARTEMENT D'HISTOIRE DE L'ART ET ÉTUDES CINÉMATOGRAPHIQUES  
Faculté des arts et sciences

Mémoire présenté à la faculté des études supérieures  
En vue de l'obtention du grade de  
Maîtrise en histoire de l'art (M.A.)

Août 2013-08-10

© Maude Trottier, 2013

Université de Montréal  
Faculté des études supérieures

Ce mémoire intitulé :  
La rotonde des Valois : une lecture warburgienne

présenté par :  
Maude Trottier

a été évalué par un jury composé des personnes suivantes :

Sarah Guérin  
Président-rapporteur

Denis Ribouillault  
Directeur de recherche

Johanne Lamoureux  
Directrice de recherche

Alain Laframboise  
Membre du jury

## SOMMAIRE

Ce mémoire vise à élargir l'interprétation du monument funéraire d'Henri II et Catherine de Médicis (1565-70) maintenant aménagé à la Basilique Saint-Denis à Paris, une œuvre que l'historiographie attribue conjointement au Primatice et à Germain Pilon. Fortement marquée par une perspective panofskienne, la fortune critique de ce tombeau a privilégié des approches, qu'elles soient historicistes ou iconographiques, qui ont eu pour effet d'oblitérer la médialité du dispositif dans lequel le tombeau devait originellement paraître, soit la chapelle des Valois, mieux connue sous le nom de « rotonde des Valois ». Le présent travail se penche sur ce dispositif particulier en reformulant une approche propice à développer des outils méthodologiques adaptés au médium de la sculpture. De plus, il propose une hypothèse d'interprétation en liaison avec la commanditaire du tombeau, Catherine de Médicis. Nous verrons en effet que la construction d'une chapelle funéraire renforçait l'identification à la reine antique Artémise, ainsi que cela était suggéré dans un ouvrage composé par l'apothicaire de la reine, Nicolas Houel. Dans un contexte hostile aux prises de pouvoir féminin, Catherine se serait ainsi servie d'une fable amoureuse pour faciliter la construction de sa persona politique. Le mémoire s'attache plus précisément à examiner comment l'image traduit cette opération de refiguration du soi. Aussi, il s'inspire de l'importante réflexion menée ces dernières années en histoire de l'art et en anthropologie autour de la pensée d'Aby Warburg et s'applique à inscrire l'interprétation de l'image dans le champ de sa figurabilité.

### MOTS-CLÉS :

Sculpture ; Warburg ; Rotonde des Valois ; Catherine de Médicis ; figurabilité

## ABSTRACT

The present research aims at broadening the interpretations of the tomb of Henri II and Catherine de' Medici. This piece, now located in the Basilica of St Denis in Paris, is attributed to both Francesco Primaticcio and Germain Pilon. The monument's critical fortune has been strongly influenced by a panofskian viewpoint and has favored intellectual approaches, be they historicist or iconographic, which tend to cancel out the "médialité" inherent to what was supposed to be the monument's original location, the Valois chapel, best known as the « rotonde des Valois ». This study therefore addresses this peculiar problematic by reformulating an approach conducive to developing methodological tools adequate to the sculptural medium. Furthermore, it proposes an interpretation linking the monument to its patron and instigator, Catherine de' Medici. The construction of a funeral chapel was a way to foster her identification to the antique queen Artemisa, as suggested in a book written by the queen's apothecary, Nicolas Houel. Considering the hostility toward woman in power in France, the fable of Artemisia thus facilitated the regent's persona construction. This thesis focuses more closely on how the image can translate such an operation. It also draws from recent critical reflections conducted around Aby Warburg, in art history and anthropology, and sets out the interpretation of the image within the scope of its figurability.

## KEYWORDS :

Sculpture ; Warburg ; Rotonde des Valois ; Catherine de Médicis ; figurability

## TABLE DES MATIÈRES

Sommaire.....	i
Abstract.....	ii
Table des matières.....	iii
Table des illustrations.....	iv
Remerciements.....	xiii
INTRODUCTION.....	1
I – RECONSTITUTION D’UN DISPOSITIF : LA CHAPELLE DES VALOIS À SAINT-DENIS	
1.1 La description de Félibien : le parcours de la chapelle.....	14
1.2 Le monument historique : la muséification de Saint-Denis.....	18
1.3 Le cimetière aux rois : la spatialisation de l’histoire.....	25
1.4 La « sepulture des Valois » : Antoine Boislisle et la redécouverte d’un grand projet.....	29
1.5 Reconstitution problématique du dispositif chez Michele Bett Bassett et Sabine Frommel.....	31
II – À L’INTÉRIEUR DU DISPOSITIF : LES MOUVEMENTS DU CORPS	
2.1 Le regard de l’œuvre : le spectateur historien.....	49
2.2 La recréation du parcours de la chapelle.....	53
2.3 Le transi, le gisant et l’orant : contresens.....	67
2.4 La <i>pathosformel</i> : l’intensification de l’image.....	74
III – LA ROTONDE COMME DISCOURS AMOUREUX	
3.1 Chasser Diane de Poitiers.....	84
3.2 Devenir Artémise.....	88
3.2.1 Boire les cendres de l’époux : un motif d’interprétation.....	93
3.3 La mise en forme du discours amoureux.....	96
3.3.1 Figure de style : la métalepse.....	98
3.3.2 Le motif de la figure endormie : les topos littéraires et artistiques.....	99
3.3.3 Le couplage conceptuel.....	101
3.3.4 Le pouvoir ambigu du marbre.....	104
3.3.5 Le portrait.....	106
CONCLUSION.....	115
ANNEXE I.....	xiv
ANNEXE II.....	xvii

## LISTE DES ILLUSTRATIONS

Fig. 1 - Primatice, Germain Pilon, *Tombeau d'Henri II et Catherine de Médicis* (1560-1558), marbre et bronze, Basilique Saint-Denis, Paris, photographie de Félix Martin-Sabon, APMH054485.

Source : Base Mémoire [En ligne]. Reproduit avec la permission de la Médiathèque de l'architecture et du patrimoine.

[http://www.culture.gouv.fr/public/mistral/memoire\\_fr](http://www.culture.gouv.fr/public/mistral/memoire_fr) Consulté le 11 août 2013.

Fig. 2 - Philibert de l'Orme, *Tombeau de François I<sup>er</sup> et de Claude de France*, (1548-58) marbre, Basilique Saint-Denis, Paris, photographie de Jean-Eugène Durand (av. 1917), APMH00080422.

Source : Base Mémoire [En ligne]. Reproduit avec la permission de la Médiathèque de l'architecture et du patrimoine.

[http://www.culture.gouv.fr/public/mistral/memoire\\_fr](http://www.culture.gouv.fr/public/mistral/memoire_fr) Consulté le 11 août 2013.

Fig. 3 - Atelier des Juste, *Tombeau de Louis XII et Anne de Bretagne*, (1515-1548), marbre, Basilique Saint-Denis, Paris, photographie de Félix Martin-Sabon (1899-1900), APMH05139.

Source : Base Mémoire [En ligne]. Reproduit avec la permission de la Médiathèque de l'architecture et du patrimoine.

[http://www.culture.gouv.fr/public/mistral/memoire\\_fr](http://www.culture.gouv.fr/public/mistral/memoire_fr) Consulté le 11 août 2013.

Fig. 4 - Pierre Giffard, Alexandre Leblond, *Vue de la rotonde des Valois*, gravure, 0, 524 x 0,405 m., Département des arts graphiques du Louvre, Paris.

Source : catalogue Joconde [En ligne].

[http://www.culture.gouv.fr/public/mistral/joconde\\_fr](http://www.culture.gouv.fr/public/mistral/joconde_fr) Consulté le 6 août 2013.

Fig. 5 - Robert de Cotte, *Plan de la chapelle Notre-Dame-la-Blanche et de celle de St-Heustache de l'église de laditte abbaye*, dessin, plume et encre de Chine, lavis d'encre de Chine, 61,8 x 36,4 cm, BNF, Paris.

Source : BnF-Gallica [En ligne].

<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b53032051b/f1.item.emailOK#>. Consulté le 6 août 2013.

Fig. 6 - Robert de Cotte, *Autre plan en petit avec le projet, 1699, dessin, pierre noire, plume et encre de Chine*, aquarelle, 34,6 x 38,5 cm, BNF, Paris.

Source : BnF-Gallica [En ligne].

<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b530318333/f1.item.hl> Consulté le 6 août 2013.

Fig. 7 - Hubert Robert, *La violation des caveaux de Saint-Denis dans la Basilique de Saint-Denis en octobre 1793*, 1793, huile sur toile, 54 x 64 cm, Musée Carnavalet, Paris.

Source : Musée Carnavalet [En ligne]. Reproduit avec la permission du Musée Carnavalet.

<http://www.carnavalet.paris.fr/fr/collections/la-violation-des-caveaux-des-rois-dans-la-basilique-de-saint-denis-en-octobre-1793>

Fig. 8 - Pierre Joseph Fontanier, *Alexandre Lenoir défend les tombeaux des rois à Saint-Denis contre les Révolutionnaires*, dessin aquarellé, Musée Carnavalet, Paris.

Source : Archives de France [En ligne]. Reproduit avec la permission du musée Carnavalet.

<http://www.archivesdefrance.culture.gouv.fr/action-culturelle/celebrations-nationales/recueil-2011/beaux-arts-musique-et-cinema/alexandre-lenoir/>. Consulté le 6 août 2013.

Fig. 9 - École française, *Alexandre Lenoir défendant les monuments de l'abbaye de Saint-Denis contre la fureur des terroristes*, [s.d.], dessin, encre noire, lavis brun, 0,238 x 0,349 m., collection Rotschild, Musée du Louvre, Paris.

Source : RMN [En ligne].

<http://www.photo.rmn.fr/c/hm/CSearchZ.aspx?o=&Total=5&FP=34126440&E=2K1KTSG67KY38&SID=2K1KTSG67KY38&New=T&Pic=4&SubE=2C6NU0BT77CC>. Consulté le 6 août 2013.

Fig. 10 - Eugène-Emmanuel Viollet-le-Duc, s.t., dessin tiré de *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XI<sup>e</sup> siècle au XVI<sup>e</sup> siècle*, 1875, vol. 9, V. A. Morel & cie, Paris, p. 48.

Source : Google book [En ligne].

<http://books.google.ca/books>. Consulté le 6 août 2013.

Fig. 11 - Jean-Lubin Vauzelle, *Vue de la salle d'introduction au Musée des Monuments français*, 1815, aquarelle, encre brune, plume, 0,344 x 0,442 m., Louvre, Paris.

Source : Louvre [En ligne].

<http://arts-graphiques.louvre.fr/detail/oeuvres/17/228198-Vue-de-la-salle-dintroduction-au-Musee-des-Monuments-Francais-max>. Consulté le 6 août 2013.

Fig. 12 - Alain Erlande-Brandenburg, plan schématique tiré de *l'église abbatiale de Saint-Denis*, tome II, 1976, Paris, Éditions de la Tourelle.

Source : Saint-Denis, cimetière aux rois [En ligne].

<http://saintdenis-tombeaux.forumculture.net/t53-la-commande-de-saint-louis-tombeaux-du-transept>. Consulté le 6 août 2013.

Fig. 13 - Jean Marot, *Recueil des plans, profils et élévations des [sic] plusieurs palais, châteaux, églises, sépultures, grottes et hostels bâtis dans Paris et aux environs par les meilleurs architectes du royaume desseignez, mesurés et gravez par Jean Marot*, pl. 102, 18<sup>e</sup> siècle, estampe, in-4, BNF, Paris.

Source : BnF-Gallica [En ligne].

<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8496565g/f113.item>. Consulté le 7 août 2013.

Fig. 14 - Jean Marot, *Recueil des plans, profils et élévations des [sic] plusieurs palais, châteaux, églises, sépultures, grottes et hostels bâtis dans Paris et aux environs par les meilleurs architectes du royaume desseignez, mesurés et gravez par Jean Marot*, pl. 103, 18<sup>e</sup> siècle, estampe, in-4, BNF, Paris.

Source : BnF-Gallica [En ligne].

<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8496565g/f114.item>. Consulté le 7 août 2013.

Fig. 15 - Jean Marot, *Recueil des plans, profils et élévations des [sic] plusieurs palais, châteaux, églises, sépultures, grottes et hostels bâtis dans Paris et aux environs par les meilleurs architectes du royaume desseignez, mesurés et gravez par Jean Marot*, pl. 104, 18<sup>e</sup> siècle, estampe, in-4, BNF, Paris.

Source : BnF-Gallica [En ligne].

<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8496565g/f115.item>. Consulté le 7 août 2013.

Fig. 16 - Jean Marot, *Recueil des plans, profils et élévations des [sic] plusieurs palais, châteaux, églises, sépultures, grottes et hostels bâtis dans Paris et aux environs par les meilleurs architectes du royaume desseignez, mesurés et gravez par Jean Marot*, pl. 105, 18<sup>e</sup> siècle, estampe, in-4, BNF, Paris.

Source : BnF-Gallica [En ligne].

<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8496565g/f116.item>. Consulté le 7 août 2013.

Fig. 17 - Jean Marot, *Recueil des plans, profils et élévations des [sic] plusieurs palais, châteaux, églises, sépultures, grottes et hostels bâtis dans Paris et aux environs par les meilleurs architectes du royaume desseignez, mesurés et gravez par Jean Marot*, pl. 106, 18<sup>e</sup> siècle, estampe, in-4, BNF, Paris.

Source : BnF-Gallica [En ligne].

<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8496565g/f117.item>. Consulté le 7 août 2013.

Fig. 18 - Jean Marot, *Recueil des plans, profils et élévations des [sic] plusieurs palais, châteaux, églises, sépultures, grottes et hostels bâtis dans Paris et aux environs par les meilleurs architectes du royaume desseignez, mesurés et gravez par Jean Marot*, pl. 107, 18<sup>e</sup> siècle, estampe, in-4, BNF, Paris.

Source : BnF-Gallica [En ligne].

<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8496565g/f118.item>. Consulté le 7 août 2013.

Fig. 19- Jean Marot, *Recueil des plans, profils et élévations des [sic] plusieurs palais, châteaux, églises, sépultures, grottes et hostels bâtis dans Paris et aux environs par les meilleurs architectes du royaume desseignez, mesurés et gravez par Jean Marot*, pl. 108, 18<sup>e</sup> siècle, estampe, in-4, BNF, Paris.

Source : BnF-Gallica [En ligne].

<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8496565g/f119.item>. Consulté le 7 août 2013.

Fig. 20 - Jean Marot, *Recueil des plans, profils et élévations des [sic] plusieurs palais, châteaux, églises, sépultures, grottes et hostels bâtis dans Paris et aux environs par les meilleurs architectes du royaume desseignez, mesurés et gravez par Jean Marot*, pl. 109, 18<sup>e</sup> siècle, estampe, in-4, BNF, Paris.

Source : BnF-Gallica [En ligne].

<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8496565g/f120.item>. Consulté le 7 août 2013.

Fig. 21 - Israël Sylvestre, *Vue de la sépulture des Valois*, 1562, gravure, Archives Départementales de la Seine-Saint-Denis.

Source : Saint-Denis, une ville au Moyen Âge [En ligne].

[http://www.saint-denis.culture.fr/fr/1\\_5a2\\_ville.htm](http://www.saint-denis.culture.fr/fr/1_5a2_ville.htm) Consulté le 11 août 2013.

Fig. 22 - Etienne Martellange, *Veüe du Mausolée des Valois à S.T. Denis en France*, (1625-39), plume & encre brune, 39,2 x 52, 2 cm, BNF, Paris.

Source : BnF-Gallica [En ligne].

<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b69374111/f1.item> Consulté le 6 août 2013.

Fig. 23 - Jean Marot, *Vue de l'église de St-Denis en France et du mausolée de Valois*, 1670, gravure, 133 x 258 mm, tirée de l'Architecture française ou recueil des plans, élévations, coupes et profils des églises, palais, hôtels et maisons particulières de Paris, British Museum, Londres.

Sources : British Museum [En ligne]. @ Trustees of the British Museum.

<http://www.britishmuseum.org/research> Consulté le 11 août 2013.

Fig. 24 - Charles Inselin, plan de l'abbaye Saint-Denis, 1705, gravure, *Germain Pilon et les sculpteurs français de la Renaissance*, Paris : La documentation française, p. 93.

Fig. 25 - Hélène Adant, *tombeau d'Henri II et Catherine de Médicis*, 1951, marbre et bronze, négatif noir et blanc, gélatino-bromure, APS1S0921, Médiathèque de l'architecture et du patrimoine, Paris.

Source : Base Mémoire [En ligne]. Reproduit avec la permission de la Médiathèque de l'architecture et du patrimoine.

[www.culture.gouv.fr/public/mistral/memoire\\_fr](http://www.culture.gouv.fr/public/mistral/memoire_fr) Consulté le 11 août 2013.

Fig. 26 - Orants du tombeau d'Henri II, photographie de l'auteur.

Fig. 27 - Félix Martin-Sabon, *Tombeau de Henri II et de Catherine de Médicis, vue prise de l'escalier du déambulatoire ou de l'escalier*, négatif de photographie, av. 1920, AMPH054486, Médiathèque de l'architecture et du patrimoine, Paris.

Source : Base Mémoire [En ligne]. Reproduit avec la permission de la Médiathèque de l'architecture et du patrimoine.

[http://www.culture.gouv.fr/public/mistral/memoire\\_fr](http://www.culture.gouv.fr/public/mistral/memoire_fr) Consulté le 7 août 2013.

Fig. 28 - Vertu de la Justice du tombeau d'Henri II, photographie de l'auteur.

Fig. 29 - Armand Guérinet, *Tombeau d'Henri II, petit côté vu de face*, négatif noir et blanc, support verre, APMH00083652, Médiathèque de l'architecture et du patrimoine, Paris.

Source : Base Mémoire [En ligne]. Reproduit avec la permission de la Médiathèque de l'architecture et du patrimoine.

[http://www.culture.gouv.fr/public/mistral/memoire\\_fr](http://www.culture.gouv.fr/public/mistral/memoire_fr) Consulté le 11 août 2013.

Fig. 30 - Félix Martin-Sabon, *Moulage des statues du tombeau de Henri II et de Catherine de Médicis*, négatif photographie, 1906, APMH051745 (détail/capture d'écran), Médiathèque de l'architecture et du patrimoine, Paris.

Source : Base Mémoire [En ligne]. Reproduit avec la permission de la Médiathèque de l'architecture et du patrimoine.

[http://www.culture.gouv.fr/public/mistral/memoire\\_fr](http://www.culture.gouv.fr/public/mistral/memoire_fr) Consulté le 7 août 2013.

Fig. 31 - Vertu de la Force, photographie de l'auteur.

Fig. 32 - Détail Catherine de Médicis, photographie de l'auteur.

Fig. 33 - Lucien Bégule, *Moulage -Tombeau de Catherine de Médicis : gisant*, négatif noir et blanc ; support verre, AP51L02326, Médiathèque de l'architecture et du patrimoine, Paris.

Source : Base Mémoire [En ligne]. Reproduit avec la permission de la Médiathèque de l'architecture et du patrimoine.

[http://www.culture.gouv.fr/public/mistral/memoire\\_fr](http://www.culture.gouv.fr/public/mistral/memoire_fr) Consulté le 11 août 2013.

Fig. 34 - Tombeau de Henri II, photographie de l'auteur.

Fig. 35 - Tombeau de Henri II, photographie de l'auteur.

Fig. 36 - David, *Statue de bronze représentant une vertu cardinale, détail du tombeau de Henri II et Catherine de Médicis*, positif original photographie, APTCF09995, Médiathèque de l'architecture et du patrimoine, Paris.

Source : Base Mémoire [En ligne]. Reproduit avec la permission de la Médiathèque de l'architecture et du patrimoine.

[http://www.culture.gouv.fr/public/mistral/memoire\\_fr](http://www.culture.gouv.fr/public/mistral/memoire_fr) Consulté le 7 août 2013.

Fig. 37 - Vertu de la Prudence, photographie de l'auteur.

Fig. 38 - Vertu de la Prudence, détail, photographie de l'auteur.

Fig. 39 - Tête de Catherine de Médicis, photographie de l'auteur.

Fig. 40 - Tête d'Henri II, photographie de l'auteur.

Fig. 41 - *Tombeau de Henri II*, photographie de Félix Martin-Sabon, 1899-1900, APMH51369, Médiathèque de l'architecture et du patrimoine, Paris.

Source : Base Mémoire [En ligne]. Reproduit avec la permission de la Médiathèque de l'architecture et du patrimoine.

[http://www.culture.gouv.fr/public/mistral/memoire\\_fr](http://www.culture.gouv.fr/public/mistral/memoire_fr) Consulté le 7 août 2013.

Fig. 42 - Vertu de la Tempérance détail, photographie de l'auteur.

Fig. 43 - Vertu de la Tempérance, détail, photographie de l'auteur.

Fig. 44 - Pierre Jahan, *Henri II*, photographie noir et blanc.

Source : JAHAN, Pierre, NOËL, Jean-François (1959). *Les gisants*, Paris : Paul Morihien, pl.XXI.  
Reproduit avec la permission d'Olivier Lacroix, petit-fils de Pierre Jahan.

Fig. 45 - Tombeau d'Henri II, photographie de l'auteur.

Fig. 46 - Tombeau d'Henri II, photographie de l'auteur.

Fig. 47 - René Jacques, *Tombeau de Catherine de Médicis : haut du corps du gisant*, 1951, négatif noir et blanc, gélatino-bromure, nitrate, APTC09995, Médiathèque de l'architecture et du patrimoine, Paris.

Source : Base Mémoire [En ligne]. Reproduit avec la permission de la Médiathèque de l'architecture et du patrimoine.

[http://www.culture.gouv.fr/public/mistral/memoire\\_fr](http://www.culture.gouv.fr/public/mistral/memoire_fr) Consulté le 7 août 2013.

Fig. 48 - René Jacques, *Visage du gisant d'Henri II*, 1951, négatif noir et blanc, gélatino-bromure, nitrate, AP77LT02555B, Médiathèque de l'architecture et du patrimoine, Paris.

Source : Base Mémoire [En ligne]. Reproduit avec la permission de la Médiathèque de l'architecture et du patrimoine.

[http://www.culture.gouv.fr/public/mistral/memoire\\_fr](http://www.culture.gouv.fr/public/mistral/memoire_fr) Consulté le 7 août 2013.

Fig. 49 - Léger, *Statue funéraire de Catherine de Médicis*, négatif noir et blanc, support verre, APMH00086963, Médiathèque de l'architecture et du patrimoine, Paris.

Source : Base Mémoire [En ligne]. Reproduit avec la permission de la Médiathèque de l'architecture et du patrimoine.

[http://www.culture.gouv.fr/public/mistral/memoire\\_fr](http://www.culture.gouv.fr/public/mistral/memoire_fr) Consulté le 11 août 2013.

Fig. 50 - Léger, *Statue funéraire de Henri II et Catherine de Médicis, vue plongeante*, négatif noir et blanc, support verre, APMJ00086962, Médiathèque de l'architecture et du patrimoine, Paris.

Source : Base Mémoire [En ligne]. Reproduit avec la permission de la Médiathèque de l'architecture et du patrimoine.

[http://www.culture.gouv.fr/public/mistral/memoire\\_fr](http://www.culture.gouv.fr/public/mistral/memoire_fr) Consulté le 11 août 2013.

Fig. 51 - Pierre Jahan, *Henri II et Catherine de Médicis*, photographie noir et blanc.

Source : JAHAN, Pierre, NOËL, Jean-François (1959). *Les gisants*, Paris : Paul Morihien, XXI.  
Reproduit avec la permission d'Olivier Lacroix, petit-fils de Pierre Jahan.

Fig. 52 - Pierre Jahan, *Henri II et Catherine de Médicis*, photographie noir et blanc.

Source : Pierre Jahan photographe [En ligne]. Reproduit avec la permission d'Olivier Lacroix, petit-fils de Pierre Jahan.

<http://pierrejahan.free.fr/pjahan/galerie/displayimage.php?album=16&pos=4>. Consulté le 11 août 2013.

Fig. 53 - Vitrail à l'emblématique d'Henri II, XVI<sup>e</sup> siècle, vitrail, Ecoen, Musée national de la Renaissance, 78-000261, RMN-Grand Palais.

Source : Agence photographique de la Réunion des musées nationaux.

<http://www.photo.rmn.fr/cf/htm/CPicZ.aspx?E=2C6NU0HYNU86>. Consulté le 22 août 2013.

Fig. 54 - Antoine Caron, *Histoire de la reine Artémise*, 1563-70, dessin, plume et encre brune, lavis avec rehauts de blanc sur pierre noire, 44 x 50 cm, BNF, Paris.

Source : BnF-Gallica [En ligne].

<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b6901591q/f95.item>. Consulté le 7 août 2013.

Fig. 55 - Antoine Caron, *Histoire de la reine Artémise*, 1563-70, dessin, plume et encre brune, lavis avec rehauts de blanc sur pierre noire, 44 x 50 cm, BNF, Paris.

Source : BnF-Gallica [En ligne].

<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b6901591q/f91.item.r=Nicolas%20Houel>

Fig. 56 - Antoine Caron, *Histoire de la reine Artémise*, 1563-70, dessin, plume et encre brune, lavis avec rehauts de blanc sur pierre noire, 44 x 50 cm, BNF, Paris.

Source : BnF-Gallica [En ligne].

<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b6901591q/f85.item.r=Nicolas%20Houel>

Fig. 57 - Antoine Caron, *Histoire de la reine Artémise*, 1563-70, dessin, plume et encre brune, lavis avec rehauts de blanc sur pierre noire, H. 00,395 x 00,537m, Louvre, Paris.

Source : Louvre [En ligne].

<http://arts-graphiques.louvre.fr/detail/oeuvres/38/31808-Les-cendres-du-roi-portees-par-la-reine>. Consulté le 7 août 2013.

Fig. 58 - Germain Pilon, Dominique Florentin, *Monument au cœur d'Henri II*, 1560-66, marbre, 1,50 x 0,75 x 0,75 m, Louvre, Paris.

Source : Insecula [En ligne].

<http://www.insecula.com/oeuvre/O0010260.html>, Consulté le 7 août 2013.

Fig. 59 - Masaccio, *L'expulsion d'Adam et Eve du jardin d'Eden*, 1426, fresque, 214 x 90 cm, Chapelle Brancacci, Florence.

Source : Artstore [En ligne].

<http://library.artstor.org/library/iv2.html?parent=true#>. Consulté le 7 août 2013.

Fig. 60 - Piero di Cosimo, *Vénus, Maris et Cupidon*, 1490, huile sur bois, 72 x 182 cm, Staatliche Museum, Berlin.

Source : Web gallery of art [En ligne].

<http://www.wga.hu/>. Consulté le 21 août 2013.

Fig. 61 - Sandro Botticelli, *Venus et Mars*, 1483, tempera sur bois, 69 x 173 cm, National Gallery, Londres.

Source : Web gallery of art [En ligne].

<http://www.wga.hu/>. Consulté le 21 août 2013.

Fig. 62 - Pierre Jahan, *Henri II*, photographie noir et blanc.

Source : JAHAN, Pierre, NOËL, Jean-François (1959). *Les gisants*, Paris : Paul Morihien, XXI. Reproduit avec la permission d'Olivier Lacroix, petit-fils de Pierre Jahan.

Fig. 63 - René-Jacques, *Tombeau de Catherine de Médicis*, détail du gisant : le visage, 1951, négatif, AP77LT02535, Médiathèque de l'architecture et du patrimoine, Paris.

Source : Base Mémoire [En ligne]. Reproduit avec la permission de la Médiathèque de l'architecture et du patrimoine.

[http://www.culture.gouv.fr/public/mistral/memoire\\_fr](http://www.culture.gouv.fr/public/mistral/memoire_fr) Consulté le 11 août 2013.

Fig. 64 - René-Jacques, *Détail du tombeau : visage de Henri II*, 1951, négatif, AP77LT02419, Médiathèque de l'architecture et du patrimoine, Paris.

Source : Base Mémoire [En ligne]. Reproduit avec la permission de la Médiathèque de l'architecture et du patrimoine.

[http://www.culture.gouv.fr/public/mistral/memoire\\_fr](http://www.culture.gouv.fr/public/mistral/memoire_fr). Consulté le 11 août 2013.

Fig. 65 - René-Jacques, *Détail du tombeau : visage de Catherine de Médicis de face (trois-quart)*, 1951, AP77LT02416B, Médiathèque de l'architecture et du patrimoine, Paris.

Source : Base Mémoire [En ligne]. Reproduit avec la permission de la Médiathèque de l'architecture et du patrimoine.

[http://www.culture.gouv.fr/public/mistral/memoire\\_fr](http://www.culture.gouv.fr/public/mistral/memoire_fr) Consulté le 11 août 2013.

Fig. 66 - René Jacques, *Visage du gisant d'Henri II*, 1951, négatif noir et blanc, gélatino-bromure, nitrate, AP77LT02555B, Médiathèque de l'architecture et du patrimoine, Paris.

Source : Base Mémoire [En ligne]. Reproduit avec la permission de la Médiathèque de l'architecture et du patrimoine.

[http://www.culture.gouv.fr/public/mistral/memoire\\_fr](http://www.culture.gouv.fr/public/mistral/memoire_fr) Consulté le 7 août 2013.

Fig. 67 - René Jacques, *Tombeau de Catherine de Médicis : haut du corps du gisant*, 1951, négatif noir et blanc, gélatino-bromure, nitrate, APTC09995, Médiathèque de l'architecture et du patrimoine, Paris.

Source : Base Mémoire [En ligne]. Reproduit avec la permission de la Médiathèque de l'architecture et du patrimoine.

[http://www.culture.gouv.fr/public/mistral/memoire\\_fr](http://www.culture.gouv.fr/public/mistral/memoire_fr) Consulté le 7 août 2013.

Fig. 68 - Pierre Jahan, *Gisant François I<sup>er</sup>*, photographie noir et blanc.

Source : Pierre Jahan photographe [En ligne]. Reproduit avec la permission d'Olivier Lacroix, petit-fils de Pierre Jahan.

<http://pierrejahan.free.fr/pjahan/galerie/displayimage.php?album=16&pos=4>. Consulté le 11 août 2013.

Fig. 70 - Girolamo della Robbia, *Gisant (transi) de Catherine de Médicis*, 1565, marbre, 0,29 x 1,94 x 0,66 m, Louvre, Paris.

Source : photographie de l'auteur.

Fig. 71 - Germain Pilon, *Résurrection*, marbre, 2,15 x 1,88 x 0,74 m., Louvre, .

Source : Agence photographique de la Réunion des Musées régionaux, MR1592, MR1593, RF2292. [En ligne]. <http://www.photo.rmn.fr/>. Consulté le 25 août 2013.

Fig. 72 - Germain Pilon, *Saint-François en extase*, marbre, église Saint-Jean des Arméniens, Paris.

Source : The Red List. [En ligne].

<http://theredlist.fr/>. Consulté le 25 août 2013.

Fig. 73 - Germain Pilon, *Vierge de douleur*, 1585, marbre, 50 x 131 cm, église Saint-Paul-Saint-Louis, Paris.

Source : Insecula. [En ligne].

[www.insecula.com/oeuvre/O0018704.html](http://www.insecula.com/oeuvre/O0018704.html). Consulté le 25 août 2013.

## REMERCIEMENTS

Ma gratitude va d'abord à mes deux directeurs de recherche, Denis Ribouillault et Johanne Lamoureux, dont les qualités respectives et le travail d'équipe ont su à la fois ouvrir mon horizon de connaissances et maintenir le projet dans état de faisabilité. Je souhaite préciser que le séminaire qu'a donné Denis Ribouillault sur les jardins de la Renaissance à l'hiver 2013 a grandement contribué au développement du mémoire, car il m'a permis de mieux saisir en quoi la sculpture est un objet de contexte et de prendre connaissance du rapport singulier qu'elle engage. Il me faut également et absolument souligner l'immense sentiment de satisfaction qui, depuis le baccalauréat, traverse chacune de mes rencontres avec Johanne Lamoureux, dont la passion intellectuelle communique un savoir rare. Enfin, je remercie mes directeurs pour leur rigueur, leurs innombrables remarques constructives, leur patience et leur temps.

Je me sens également très obligée envers les autres personnes que j'ai eu la chance de croiser pendant ces dernières années d'apprentissage. Un merci tout particulier à Philippe Despoix, qui a été un interlocuteur silencieux pendant l'écriture de ce mémoire, et à Suzanne Paquet, dont les cours sur l'histoire et la théorie de la photographie ont été une véritable révélation.

Je remercie également les organismes qui ont subventionné cette recherche, soit le CRSH et la FQRSC.

Surtout, mes amis du fond des bois, Théo et Lili, sans lesquels je ne serais parvenue à clore le mémoire. Votre amitié, telle la métaphore de la sculpture chez Pétrarque, restera, dans mon cœur, gravée à jamais. Aussi, une révérence de danseuse à Claude R. Blouin et à Jean-Paul Chavent, qui savent infuser les idées d'une saveur si personnelle et qui me poussent, depuis longtemps déjà, à gagner ma voix. Et finalement, un incommensurable et affectif merci au très marmoréen Pascal Gerrits.

## Introduction

Le travail d'exégèse mené autour de la pensée d'Aby Warburg ces dernières décennies, propose à l'histoire de l'art des méthodes de recherche qui la dégagent d'une approche autrefois encline à aliéner l'œuvre à une source littéraire. En effet, les perspectives qu'ouvre la mouvance warburgienne tendent vers une appréhension et une interprétation de l'image qui l'inscrivent dans le réseau élargi des « sciences de la culture » (*Kulturwissenschaften*) et qui prennent appui sur une diversité de matériaux. Il est donc question avec Warburg d'un repositionnement épistémologique et forcément, d'une redéfinition des frontières méthodologiques de la discipline. Les préoccupations warburgiennes ont été rapprochées du champ de l'anthropologie puisqu'elles s'intéressent à l'expression des émotions, à la relation entre la naissance des iconographies et l'action rituelle ainsi qu'à la constitution par l'image d'une mémoire (Severi 2003 : 78-79). Ce rapprochement s'effectue tout particulièrement à partir du séjour américain de Warburg chez les Hopi, alors qu'il se familiarise avec la culture autochtone et fréquente les chefs de file de la première anthropologie américaine de terrain. Bien qu'on situe généralement le résultat théorique de ce voyage à la sortie de la clinique de Kreuzlingen où Warburg séjourna de 1918 à 1923, on peut déjà lire dans une lettre écrite à l'anthropologue américain James Mooney en 1907, l'aveu du chercheur selon lequel sans l'étude de la civilisation primitive des Indiens, il n'eut été possible pour lui d'établir une *psychologie* de la Renaissance (cité par B. Cestelli Guidi : 45).

Le terme de *psychologie* est sensible. Chez Warburg, il décompose une séquence de rapports à l'image, depuis la complexité du processus de sa formation jusqu'aux contextualisations collectives de sa transmission. Il désigne donc une pluralité de modalités mentales, mais aussi la singularité de sa configuration culturelle. Selon Carlo Severi (2003), le travail de la *psychologie* chez Warburg prend ses racines dans des recherches diversifiées : la théorie de Robert Vischer sur l'empathie visuelle, les

traditions de la morphologie allemande, la théorie darwinienne de l'expression et l'école américaine de l'anthropologie biologiste. L'anthropologie d'inspiration warburgienne<sup>1</sup> chercherait de façon ultime à comprendre la formation et la transmission symbolique des images, à extérioriser le mode opératoire de la mémoire culturelle, à cerner certaines *relations* à l'image et par l'image dans des contextes spécifiques.

Ce mémoire s'inscrit modestement dans cette mouvance en ce qu'il tente l'interprétation d'une œuvre attribuée à Germain Pilon et au Primatice, soit le tombeau d'Henri II et de Catherine de Médicis (1565-70) qui se trouve à la basilique Saint-Denis à Paris, non plus en lien d'exclusivité avec les sources littéraires et iconographiques, mais en accordant à l'image la possibilité de conduire l'interprétation, selon l'originalité de la logique qu'elle appelle. Dans le plaidoyer pour une nouvelle approche de l'histoire de l'art qu'il adresse à ses collègues à la fin de sa conférence *Art italien et astrologie internationale*, Warburg dit vouloir interroger l'œuvre d'art comme un document de l'expression, lui reconnaissant la capacité de mettre en œuvre consciemment une énergie critique et constructive (1990 : 216). C'est suivant cette hypothèse de travail que nous abordons l'œuvre choisie, préférant de fait entrer dans l'époque dont elle relève, la Renaissance, par voie de métonymie, plutôt que de tenter de l'enceindre dans un schème présumé. L'aspect warburgien de notre projet se fonde donc sur l'adoption d'une méthodologie dictée par l'image, dont la reconfiguration est relayée par les changements de chapitre. Ce n'est pas sans risque, car cette méthode est papillonnante et cherche à créer des réseaux qui ouvrent les images et les savoirs, *a contrario* de la logique linéaire que doit suivre le mémoire. À dessein, le choix d'un unique objet d'étude vient assurer la cohésion de l'ensemble, balisant de lui-même le cadre de la recherche. Si l'esprit de Warburg est ici globalement convoqué,

---

<sup>1</sup> Le terme « anthropologie » doit être remis dans le contexte germanique, c'est-à-dire qu'il doit s'entendre au sens d'une discipline qui se situe au carrefour de la philosophie, de la littérature et des études sur l'homme. À ce sujet, voir le numéro dédié à « L'anthropologie allemande entre philosophie et sciences, des Lumières aux années 1930 », *Revue germanique internationale* n°10, 2009.

certaines notions-clés servent également à déplacer les angles favorisés par l'historiographie, fortement marquée par une vision panofskienne. À cet égard, la *pathosformel*, un concept que nous expliquons et mettons en application au deuxième chapitre, se révèle un élément idoine. Qui plus est, l'utilisation dynamique que nous faisons de la photographie à ce même chapitre s'inspire de la méthode warburgienne, à la différence qu'elle s'attache à rendre le parcours physique de l'œuvre par un effet de montage. Dans l'orbe de notre inspiration théorique, nous cherchons aussi à stimuler le dialogue entre les sphères de la pratique sociale, de la croyance, du politique et de la représentation. En fait, il ne s'agit pas tant d'entrer dans une analyse qui décompose de façon exemplaire le réseau mental de la production d'images que d'adapter notre méthodologie à la spécificité de l'image choisie, en mettant l'accent sur la situation spectatorielle, ainsi que de démontrer le lien qui unit l'œuvre à celle qui en a commandé la réalisation, en l'occurrence Catherine de Médicis. Aussi, le mémoire ne doit pas s'entendre comme une réflexion sur la pensée d'Aby Warburg, mais comme un essai de méthodologie appliquée inspirée par elle.

Cela dit, nous devons composer avec la complexité qui ressort à la reconstitution de l'objet d'étude. Dès lors que le tombeau et le couple de gisants de 1583<sup>2</sup> furent déplacés de la rotonde à Saint-Denis en 1719, l'*in situ* en vertu duquel les œuvres avaient été pensées fut chambardé, modifiant les schèmes d'inscription du sens de l'œuvre. Il s'agit là d'un problème qui rejoint celui que Salvatore Settis (1993) a désigné en rendant compte de la *carrière des œuvres*, c'est-à-dire la perte ou le gain de sens qu'engendre leur déplacement. Plus précisément, Settis se préoccupe du sort de la sculpture antique dont le passage transhistorique du contexte de la ruine à celui du musée entraîne un processus de transformation sémiotique par lequel l'œuvre acquiert de nouvelles valeurs. Settis décrit trois modes de transformation subsumés sous les termes de la continuité, de la distance et de la connaissance,

---

<sup>2</sup> Catherine de Médicis qui avait donné la commande du tombeau et de la chapelle au cours des années 1560-1570, ordonna la préparation d'un autre couple statuaire vers 1583 qui furent placés dans la chapelle axiale de la rotonde.

équivalant aux opérations historiques du réemploi, de la collection et du musée (1993 : 1378)<sup>3</sup>. Si le seul déplacement de la chapelle à la basilique constitue d'emblée une recontextualisation susceptible de modifier la compréhension de l'œuvre, précisons aussi qu'il ne s'agit que d'une étape de transformation parmi d'autres. À partir de la Révolution française, le tombeau est en effet déplacé trois autres fois : de Saint-Denis vers le musée d'Alexandre Lenoir, de ce musée vers la crypte de Saint-Denis, puis, sous les soins d'Eugène Viollet-le-Duc, de la crypte vers la chapelle où l'architecte du roi Robert de Cotte l'avait réintégré au XVIII<sup>e</sup> siècle, toutefois en situation de décalage vers l'ouest par rapport à ce premier remplacement. Des ruines de la chapelle au musée de sculpture funéraire que devient Saint-Denis au tournant du XX<sup>e</sup> siècle, il se produit des transformations analogues à celles que signale Settis qui, pour chaque période concernée, atteste de ruptures épistémologiques porteuses d'une modification du rapport à l'image, laquelle régit des paramètres de monstration.

À notre connaissance, le cadre actuel d'aménagement de l'œuvre correspond à ce qu'avait prévu Viollet-le-Duc (1846-79). Signalons que l'escalier menant à l'abside coïncide avec l'ouverture du pan latéral du tombeau, occultant ainsi cette innovation architecturale qui permet d'avoir vu sur les corps statuaires insérés dans la chambre funéraire. Par ailleurs, toute la partie nord de l'œuvre, en l'occurrence le côté sous lequel apparaît Catherine de Médicis, s'en trouve dévalorisée, étant acculé au mur. Le second couple de gisants est quant à lui exposé au palier de l'abside, toujours au-devant du monument, mais cette fois en situation de surplomb. Ainsi, le tombeau est exposé selon des paramètres absolument contraires à la scénographie que mettait en place la rotonde des Valois, comme nous le verrons plus en détail. (Fig. 1).

Mais il faut savoir que le chantier même de la rotonde des Valois pose des problèmes d'ordre

---

<sup>3</sup> Avant Settis, Alois Riegl avait aussi pointé ce problème en dressant un inventaire des différentes valeurs accordées aux objets du passé dans *Le culte moderne des monuments* (2013 [1902]) : valeurs de monument, artistique, commémorative, actuelle, historique, antique, de nouveauté, fonctionnelle.

historique, venant complexifier un travail déjà rendu difficile par les répercussions de l'iconoclasme révolutionnaire. C'est durant les mêmes années pendant lesquelles Viollet-le-Duc travaillait à la restauration de Saint-Denis que l'historien de l'École des chartes, Arthur Boislisle (1876), parvint à rassembler des documents qui ont permis une première reconstitution. On découvre alors un chantier qui s'étend sur près de trente ans et qui, par une sorte de conjuration, voit mourir tour à tour les architectes qui y sont employés. Si nous connaissons maintenant le plan au sol du bâtiment, constitué en un plan centré autour duquel s'articulent six chapelles rayonnantes, tout ce qui relève de l'élévation du bâtiment reste toutefois matière à débats. Car le lieu, qui ne fut jamais achevé, n'a fait l'objet que de rares témoignages historiques, qu'ils soient textuels ou iconographiques.



Fig. 1- Primatice, Germain Pilon, *Tombeau d'Henri II et Catherine de Médicis* (1565-1568), marbre et bronze, basilique Saint-Denis, Paris.

Au premier chapitre, nous ferons état plus en détail de ce que nous savons du bâtiment en revenant sur les dernières contributions qui ont porté sur le projet de la rotonde. Aussi, nous proposons dans ce chapitre de suivre le tombeau d'Henri II dans le réseau de ses *in-situations*<sup>4</sup>, en tentant de tirer du sens de l'effet de stratification historique qui caractérise Saint-Denis, dans sa longue durée. Cela nous permettra d'effectuer un tour d'horizon historiographique et de contextualiser le projet de la rotonde des Valois, tel qu'il s'inscrivait, au moment de sa création, dans une logique dynastique établie depuis le Moyen Âge. D'abord, nous commenterons la description de Michel Félibien (1706) qui ouvre le mémoire. Ensuite, nous reviendrons sur deux épisodes historiques qui ont contribué, en amont et en aval, à construire et déconstruire Saint-Denis dans sa *figurabilité*<sup>5</sup>, entendue ici au sens où s'établit sur le site de la basilique, et par le concours d'ajouts ou de retraits d'éléments visuels, un réseau sémiotique qui lie ou délie religion et monarchie. Il nous a ensuite semblé inévitable de faire retour sur la rupture que marque l'émergence de la muséographie au XIX<sup>e</sup> siècle dont la sauvegarde des tombeaux par Alexandre Lenoir, du reste, est souvent perçue comme l'une des amorces. Puis, nous avons cru tout aussi essentiel de considérer la première logique qui prévalait à la mise en place de tombeaux à Saint-Denis, au XIII<sup>e</sup> siècle, lorsque se concrétisait sous saint Louis le projet d'un grand cimetière aux rois. Ces moments cristallisent, chacun à leur façon, ce que François Hartog appelle des « régimes d'historicité » (2003), soit deux rapports différents entre champ de l'expérience et horizon d'attentes qui, aussi éloignés qu'ils soient, doivent être pris en compte lors de l'analyse d'un seul tombeau pour des raisons qui seront progressivement mises en évidence. Nous terminerons, après avoir

---

<sup>4</sup> Dans *L'art insituable*, Johanne Lamoureux définit l'*in situ* en faisant voir que la notion, « qui fut à l'origine une stratégie visant la critique de l'institution artistique, a indéniablement évolué au fil de la dernière décennie, glissant d'une prise en compte du lieu à une prise en compte des paramètres (...) déterminant la subjectivité de ceux et celles invités à intervenir en fonction de ce lieu. De cette façon, le lieu d'accueil est désormais souvent « accepté » à partir d'une certaine construction préalable du lieu ou du milieu d'origine, l'*in situ* se profilant de plus en plus comme l'articulation d'un lieu cible et d'un lieu source... » (2001 : 12-13).

<sup>5</sup> La notion de figurabilité est issue de la psychanalyse. Elle fut particulièrement investie par Louis Marin qui s'occupa à la repenser dans le champ de l'histoire de l'art. Elle vise tout à la fois à élargir le champ théorique de l'histoire de l'art et à ouvrir de nouvelles voies à sa pratique en prenant acte de ce que le visuel comporte de traces et d'indices latents, à l'instar des rapprochements producteurs de sens dans le travail du rêve en psychanalyse. Elle prête donc à l'image le pouvoir de se réfléchir elle-même, de représenter quelque chose, par ses propres moyens. *De la représentation*, Louis Marin (1994).

préalablement introduit le lecteur à l'étude charnière de Boislisle (1876), en effectuant une comparaison avec les deux dernières contributions qui se penchent sur le projet de Catherine de Médicis, soit celles de Michèle Bett Bassett (1999) et de Sabine Frommel (2010). Ces dernières analyses nous ont semblé particulièrement riches, dans le dessein heuristique de la comparaison, en ce qu'elles proposent des approches et des méthodes qui s'opposent, lesquelles contribuent à définir l'objet historique problématique que constitue la rotonde des Valois. Pour faciliter la compréhension du lecteur et pour délester le texte des nombreuses dates qui émaillent le travail de reconstitution, nous avons cru bon élaborer une annexe chronologique (I).

Si la nouvelle *in-situation* du tombeau construit une situation spectatorielle qui n'est pas conforme à celle qu'on avait imaginée au XVI<sup>e</sup> siècle, soulignons que l'historiographie n'en a que peu tenu compte. Elle s'est principalement préoccupée de reconstruire cette rotonde, jamais achevée, en évacuant souvent la dimension du tombeau et des gisants de 1583, qui eux, ont toutefois atteint l'état de complétude. Un paradoxe affleure au seuil de ce travail historique : alors que l'on s'est employé à reconstruire ce qui n'a jamais totalement existé, la dimension existante, principale et toujours perceptible du dispositif demeure très peu investie. Les analyses récentes mentionnent certes la place inédite qu'occupe la sculpture au sein de l'ensemble, mais elles ne formulent pas de propositions quant à la situation d'interrelation et d'intersection des gestuelles des figures et, bien qu'elles soulignent la dimension spatiale de la rotonde, elles manquent à articuler l'expérience potentielle de l'espace avec les particularités iconographiques et sculpturales du tombeau. On observe deux tangentes. D'une part, Henri Zerner (1996) s'est employé à interpréter la gestuelle des figures que l'on appelle priants ou orants, situés au second niveau du monument. Il signale l'innovation iconographique du geste du roi en comparant cette situation avec celle des tombeaux royaux de la Renaissance française dédiés à François 1<sup>er</sup> et Claude de France et à Louis XII et Anne de Bretagne, tous deux conçus selon un même modèle architectural et iconographique (fig. 2-3). S'il attribue au geste une portée religieuse, il croit en

outre vain de mettre en parallèle le tombeau à double représentation, comme il l'appelle, et le rite funèbre utilisé pour les rois de France (1996 : 349-350), puisque cela entraînerait un conflit dans la lecture de temporalité des statues. Ainsi, même si Zerner relève la participation active du spectateur dans la chapelle, la portée de son interprétation reste limitée aux figures du registre supérieur du tombeau. Son analyse s'inscrivant dans un ouvrage historique panoramique sur la Renaissance française fait en sorte que son travail vise d'ailleurs moins l'analyse fine que l'exemplification d'une époque et de son imaginaire.

D'autre part, le travail doctoral de Michèle Bett Bassett (1999), sans aucun doute la plus exhaustive des recherches menées sur la symbolique de la rotonde des Valois, interprète le projet à l'aune du mécénat de Catherine de Médicis en articulant celui-ci comme une démonstration de pouvoir féminin. Bien qu'elle reconnaisse l'avancée interprétative de Zerner, Bett Bassett estime son point de vue comme insuffisant en ce qu'il relativise à son avis le contexte des guerres de religion. Pour sa part, Bett Bassett interprète les priants comme une réactualisation sculpturale de la figure divine du *Rex christianissimus*. La méthodologie mise avant tout sur la chronologie comparée entre la construction de la rotonde et le contexte politique, en scrutant les devis et contrats établis pour chaque étape du projet. Il en ressort un projet complexe, en perpétuel changement. L'iconographie vient compléter l'approche, accordant davantage d'importance à l'aspect architectural du projet qu'à ses sculptures, même si elles sont estimées comme des éléments centraux du dispositif. Dans la même foulée, l'historienne de l'architecture Sabine Frommel (2010) a aussi travaillé à reconstruire le projet architectural de la chapelle, en valorisant une attribution exclusive au Primatice. Bien que ces approches contribuent singulièrement à l'avancée des connaissances sur la rotonde, elles ne rendent compte de la portée des statues de ronde-bosse au sein de son ensemble.

Ainsi souhaitons-nous au deuxième chapitre opérer un déplacement vers la prise en compte de

ces statues, de surcroît toujours à disposition de l'interprète. Pour ce faire, nous préconiserons une approche pragmatique (Morris 1949) à partir de laquelle seront démontrés les pistes de lecture qu'induit le dispositif, en mettant en mouvement son spectateur. Ainsi, cette lecture s'efforcera-t-elle de rendre compte de la médialité qui caractérise l'ensemble, en cernant l'espace comme une dimension d'énonciation de l'œuvre. Nous discuterons dans un premier temps de la validité de cette lecture sur les plans historique et interprétatif en la confrontant aux réflexions de Michael Ann Holly et d'Alois Riegl. Nous procéderons ensuite à une recréation du parcours de la chapelle par l'entremise d'un spectateur-fonction. Puis, nous examinerons les lectures souvent contradictoires des statues du dispositif en rendant compte des présupposés méthodologiques qui motivent les positions des auteurs convoqués. Enfin, nous reviendrons sur le concept de *pathosformel*, en démontrant que la représentation du mouvement engage une intensification de l'expérience du spectateur. Il ne s'agit donc pas de nous abstraire de la rotonde, mais de déplacer l'amorce de l'analyse vers les sculptures.

Par ailleurs, si elles soulignent l'importance des dimensions religieuses et politiques, les dernières publications traitant de notre sujet se penchent peu sur l'histoire et les modalités du pouvoir monarchique. Bassett évoque certes la figure du *Rex christianissimus* pour signaler une stratégie d'appropriation chez Catherine de Médicis, mais son approche demeure très près d'une iconographie stricte, ce qui tend à limiter cet aspect de sa démonstration. En étendant le champ d'interprétation vers la personne de Catherine de Médicis au troisième chapitre, nous pensons ainsi toucher à la *psychologie* de l'expression du monument et montrer que le monument élabore une fiction amoureuse dont relève la construction de la persona politique de la reine-mère. Nous favoriserons les lectures émises au sein des *Gender studies* qui éclairent des stratégies de détournement de la norme masculine par l'image, en revenant sur le *ménage à trois* que formaient Henri II, Diane de Poitiers et Catherine de Médicis. Dans un deuxième temps, nous mettrons en lumière l'identification de Catherine à Artémise, une reine antique que l'historiographie du XVI<sup>e</sup> siècle a ponctuellement revisitée et célébrée, tel un modèle de

dévotion conjugale et d'héroïsme féminin. Cette identification s'était plus particulièrement concrétisée grâce à la parution d'un ouvrage composé par l'apothicaire Nicolas Houel (1562) dont on peut présumer, pour des raisons qu'on découvrira, qu'il motiva la commande funéraire d'envergure menée par la reine. Nous verrons ensuite deux tentatives d'interprétation à partir d'un motif narratif particulier de l'histoire d'Artémise (Brooks 1999 ; Bett Bassett 1999), soit lorsque la reine boit les cendres de son époux<sup>6</sup>, pour tenter d'en élargir la portée vers la singularité du dispositif.

Notre recherche vise donc l'expérimentation d'une méthodologie inspirée par l'anthropologie warburgienne et bien sûr l'avancée interprétative du monument funéraire d'Henri II.



Fig. 2 - Philibert de l'Orme, *Tombeau de François I<sup>er</sup> et de Claude de France*, (1548-58) marbre, basilique Saint-Denis, Paris.



Fig. 3 - Atelier des Juste, *Tombeau de Louis XII et Anne de Bretagne*, (1515-1548), marbre, basilique Saint-Denis, Paris.

---

<sup>6</sup> Pour une perspective élargie du cannibalisme, notamment comme signe de respect envers un parent, voir « Nous sommes tous des cannibales », Claude Levi-Strauss (2013).

## *Intermède I*

*Cette sépulture que l'on nomme le tombeau des Valois, est le lieu où les corps du roi Henry II. & de la reine Catherine de Médicis ont été inhumés avec huit de leurs enfans, cinq fils, savoir les rois François II. Charles IX. Henry III. François de France duc d'Alençon, Louis de France qui mourut au berceau, & trois filles, deux mortes en bas âge, & Marguerite de France reine de Navarre. Il y a aussi le corps d'une fille de Charles IX. Ce fut la reine Catherine de Médicis qui entreprit de faire bâtir cette magnifique sépulture peu après la mort du roi Henry II. son époux. L'édifice est de figure ronde & joint l'église par dehors.*

*À considérer le seul dessein, cet ouvrage devoit être l'un des plus beaux qui se voyent en ce genre. Deux ordres d'architecture, savoir un ordre Dorique au rez de chaussée & un ordre Ionique au dessus en font à présent tout l'ornement extérieur. Il y a à chaque ordre vingt colonnes & un plus grand nombre de pilastres qui forment avec symétrie divers intervalles pour des fenêtres & des niches propres à mettre des statues. Un troisième ordre de colonnes devoit soutenir au milieu de l'édifice une coupole en manière de dôme, qui auroit été terminée par une lanterne ornée de pilastres & de colonnes, comme on peut voir par les dessins qui en ont été gravés.*

*Le dedans de cette sépulture royale devoit être encore plus richement décoré que le dehors. On y entre de l'église par l'extrémité de la croisée septentrionale. Un passage pratiqué dans l'un des massifs de l'édifice, conduit jusques sous la coupole dans le milieu du dôme, au centre duquel est placé le tombeau du roy Henry II. & de la reine Catherine de Médicis. Dans six des douze faces du dôme sont comme autant de massifs au devant de chacun desquels il y a en avant-corps deux colonnes Corinthiennes dans l'ordre inférieur, & deux composites dans l'ordre supérieur ; les unes et les autres isolées & accompagnées de leurs pilastres par derrière. Il y a entre les colonnes de l'ordre Corintien des niches destinées à places des figures plus grandes que le naturel, & au dessous des manières de tables d'attente où il semble qu'on ait eu dessein de mettre des bas-reliefs ou des inscriptions, pour faire connoître à la postérité les principales actions des Rois inhumés dans ce lieu. Les pilastres pliez qui sont dans les angles, paroissent d'une composition différente. Les chapiteaux sont ornés de couronnes, de palmes & des chiffres du roi Henry II, & de la reine Catherine de Médicis. Entre les avant-corps du second ordre immédiatement au dessus des niches sont des ouvertures couronnées de frontons. Dans les six autres faces au rez de chaussée l'on remarque autant d'arcades soutenues de colonnes Corinthiennes isolées dont l'entablement sert d'imposte aux arcades.*

*D'autres arcades dans le second ordre sont soutenues par de petites colonnes composites qui répondent à celles de l'ordre inférieur. Les six arcades du rez de chaussée servent d'entrée à autant de chapelles voûtées & faites en forme de croix. Chaque chapelle a son autel dans l'enfoncement opposé à l'entrée & au dessous de la fenêtre qui est placée entre deux niches. Il y a dix autres semblables niches dans les deux autres enfoncements ; & huit colonnes accouplées avec seize pilastres distribués entre les niches, soutiennent l'entablement qui regne tout autour. Les colonnes de la principale chapelle sont de marbre blanc. Dans le second ordre on voit des chapelles semblables à celles du premier, excepté qu'elles se communiquent les unes aux autres par des arcades qui forment une espèce de galerie. Je ne dois pas omettre que dans les caves il y a des chapelles en pareil nombre & de la même forme que celles de dessus, ornées aussi de niches, mais sans colonnes ni pilastres.*

*Le tombeau de marbre qui est placé au milieu de l'édifice sous la lanterne du dôme, est d'ordre composite, orné de douze colonnes & d'un pareil nombre de pilastres élevés sur un foubassement en forme de piédestal. Ce tombeau a quatorze pieds de haut sur dix de large, & douze & demi de long. On voit dans les quatre angles à la hauteur du piédestal quatre statues de bronze représentant les*

*quatre Vertus cardinales avec leurs attributs. Dans les autres faces du tombeau sur le même foubassement font autant de bas-reliefs de marbre blanc d'un excellent gouft. On y a représenté sous des figures symboliques la Foy, l'Espérance, la Charité & les bonnes oeuvres. C'est au dessus de ce foubassement & sous un plafond orné du plus beau marbre, que l'on a représenté en marbre blanc deux figures mourantes & couchées comme sur un lit, le roy Henri II. & la reine Catherine de Médicis qui sont aussi en bronze au dessus de l'entablement du tombeau à genoux devant un prie-Dieu. Les figures du même Roy et de la même Reine se voyent encore revêtues des ornements royaux & couchées sur deux lits de bronze femez de fleurs-de-lys & de chiffres dans la principale chapelle de cette sépulture royale.*

*C'est aux personnes intelligentes en architecture à exprimer dans une plus ample description toute l'élégance qu'ils remarquent dans toutes les parties qui composent ce grand édifice que l'on ne peut voir sans être touché d'admiration, & sans regretter en même temps qu'un si bel ouvrage soit resté imparfait. Il seroit encore à souhaiter qu'au lieu de le tourner, comme il est, au septentrion, on l'eût placé derrière le rond-point de l'église, en l'en détachant par un corridor qui auroit servi de vestibule à cette sépulture. Plusieurs croient que le dessein est de Philibert de Lorme le plus habile architecte qui fut pour lors, & à qui la reine Catherine de Médicis confia l'intendance des bâtimens du roy Charles IX.*

Michel Félibien, *Histoire de l'abbatiale de Saint-Denis* (1706), pp. 565-567

**Reconstitutions problématique d'un dispositif : la chapelle des Valois**

## 1.1 La description de Félibien : le parcours de la chapelle

La description que donne Michel Félibien (1706) de la chapelle des Valois est pour l'historien précieuse : des quelques témoignages<sup>7</sup> qui en font connaître l'intérieur avant qu'elle ne soit détruite en 1719, il est le plus long. Désignant plusieurs aspects, le commentaire de Félibien nous informe de la fonction sépulcrale du lieu et présente, sans cacher sa posture de dilettante, le riche vocabulaire architectural déployé. Le lecteur, peu à peu, parvient à s'imaginer un parcours. Reprenons-en les grandes lignes. Par l'entremise d'un passage pratiqué dans un mur de la cathédrale, on pénètre dans la chapelle pour apercevoir d'emblée le tombeau placé en plein centre sous une coupole. Tout autour, le mur met en relief pilastres, colonnes, arcades, frontons, chapiteaux, avant-corps, entablements, niches selon douze faces dont six correspondent aux entrées de chapelles rayonnantes. En circulant d'une chapelle à l'autre, on découvre des autels surmontés de fenêtres et flanqués de niches. L'ensemble s'échelonne sur trois niveaux en répétant le même dessin des chapelles rayonnantes autour d'un plan central. Aux représentations royales du tombeau s'ajoutent des figures placées dans la chapelle subsidiaire principale, de sorte que le visiteur aperçoit, à travers son parcours, trois couples de représentations.

Dans les mots de Félibien, l'éblouissement est palpable ; le mouvement du corps dans la chapelle le met en acte, à travers le dévoilement progressif des détails architecturaux. L'écriture tente de traduire les étapes de l'éblouissement et culmine, au dernier paragraphe, dans un aveu d'inaptitude à rendre compte de la beauté du lieu : *« C'est aux personnes intelligentes en architecture à exprimer dans une plus ample description toute l'élégance qu'ils remarquent dans toutes les parties qui composent ce*

---

<sup>7</sup> On trouve des descriptions très sommaires dans l'*Histoire de l'abbaye de Saint-Denis en France* (1625) de Jacques Doublet, dans le Procès verbal de Robert de Cotte (cité par W.P. Martens 1988 [1719]), dans le journal du voyageur Van Buchel (cité par Bassett 1999 : 211) et dans le journal du voyage en France du cavalier Bernin de Paul Fréart de Chantelou (1972 [1600-1696]).

*grand édifice que l'on ne peut voir sans être touché d'admiration... ».*

Le lecteur attentif remarquera l'emploi de plusieurs temps de verbe : le présent construit la temporalité de la majorité des phrases descriptives, mais l'imparfait et le conditionnel passé s'immiscent ici et là, insérant dans le texte une dose d'indétermination. On comprend par moment que la chapelle aurait dû être quelque chose qu'elle n'est pas. Par exemple, Félibien écrit : « Le dedans de cette sépulture royale devait être encore plus richement décoré que le dehors ». Cette indétermination tranche avec l'aspect testimonial du texte, là où Félibien, selon toute vraisemblance, s'emploie à décrire ce qu'il voit. Plus loin, l'imperfection du dessein est aussi signalée, sans que n'en soient réellement précisés ni les signes ni les raisons. En fait, il se produit un effet de cause à effet entre le signalement de l'imperfection du dessin et le choix de l'emplacement de la chapelle, puisque Félibien émet ensuite une remarque quant à celui-ci. La juxtaposition des deux idées a pour effet de lier les contenus sans pour autant que cette liaison ne puisse être vérifiée. Cela contribue également à suspendre le questionnement soulevé : étant donné qu'un élément de réponse est esquissé, la lecture n'est qu'en partie satisfaite.

L'image qui accompagne le texte (Fig. 4), une gravure signée par Alexandre Leblond et Pierre Giffard, présente aussi le lieu sans que le lecteur ne puisse déceler la moindre trace d'imperfection. En effet, l'image montre une découpe de l'espace central de la chapelle, correspondant à ce que Félibien décrit relativement à l'occupation par le tombeau de Henri II et Catherine de Médicis. Tout autour, les murs révèlent le programme architectural que le texte s'efforce de reconstituer. L'espace de l'image s'arrête à hauteur du second palier, plus précisément avant le second ordre de chapiteaux. Le cadrage de la gravure exerce ainsi un effet circonscriptif qui laisse imaginer l'achèvement de ce qui est laissé hors champ. Le texte et l'image se répondent, forment un système cohérent qui mise indéniablement sur les parties « parfaites » de la chapelle et du tombeau.

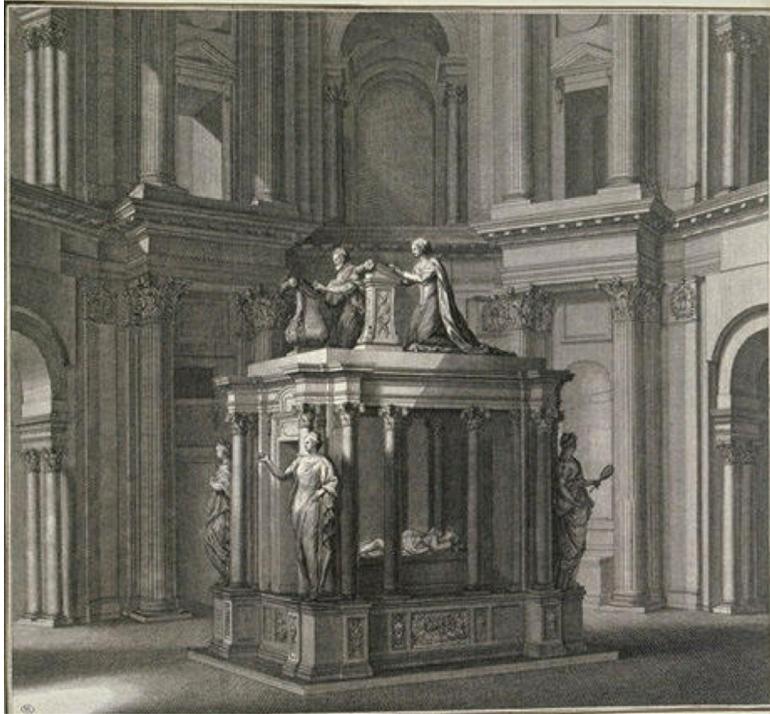
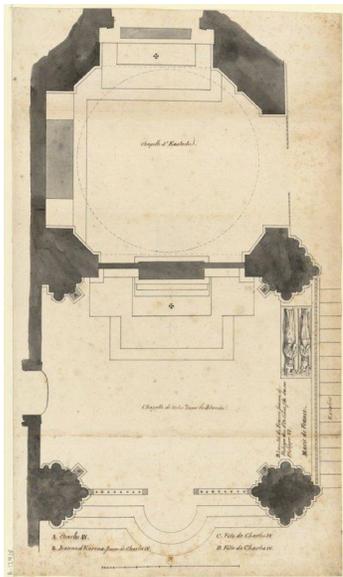
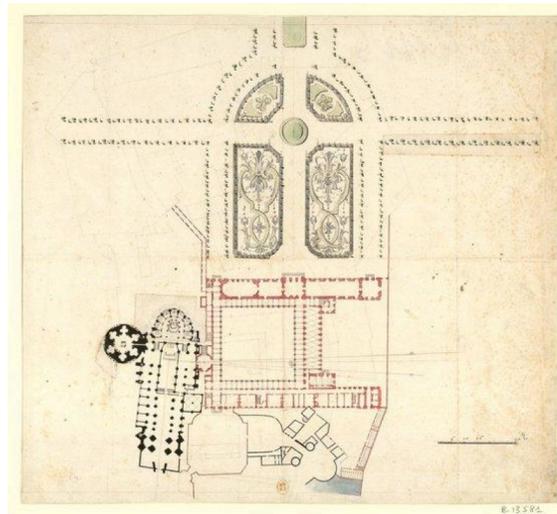


Fig. 4 - Pierre Giffard, Alexandre Leblond, *Vue de la rotonde des Valois*, 1706, gravure, 0,524 x 0,405 m., Département des arts graphiques du Louvre, Paris.



Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

Fig. 5 - Robert de Cotte, *Plan de la chapelle Notre-Dame-la-Blanche et de celle de St-Heustache de l'égise de laditte abbaye*, 1699, dessin, plume et encre de Chine, lavis d'encre de Chine, 61,8 x 36,4 cm, BNF, Paris.



Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

Fig. 6 - Robert de Cotte, *Autre plan en petit avec le projet*, 1699, dessin, pierre noire, plume et encre de Chine, aquarelle, 34,6 x 38,5 cm, BNF, Paris.

Or, le témoignage de Robert de Cotte (1719), architecte du roi dépêché suite à la plainte formulée par les moines de Saint-Denis, révèle qu'au moment où Félibien (1706) écrit son texte, la chapelle se trouve dans un état d'inachèvement important et certaines de ses parties sont irréversiblement endommagées<sup>8</sup>. Selon l'historienne Michele Bett Basett (1999 : 160), les parties réalisées du bâtiment coïncident approximativement avec celles que montre la gravure. Dans la conjoncture du texte, le lecteur moderne peut donc déduire que le terme «imperfection» traduit celui d'inachèvement. La contradiction que forment les témoignages de Robert de Cotte et de Félibien remet évidemment en doute la fiabilité du dernier. Que Félibien attribue le projet à Philibert de l'Orme démontre en outre qu'un siècle et demi après, la chapelle du Primatice est déjà loin derrière.

À l'issue de la démolition, le tombeau royal est relocalisé sous les soins de Nicolas Delespine et Jean Beausire dans la chapelle Notre-Dame-la-Blanche de la basilique Saint-Denis, là même où s'ouvrait le passage qui menait à la chapelle des Valois. Un dessin préparatoire de Robert de Cotte montre l'espace d'accueil du tombeau, quelques années avant que l'on ouvre le chantier de démolition de la chapelle (Fig. 5). Un plan (Fig. 6), réalisé aussi par Robert de Cotte, permet de situer la chapelle

---

<sup>8</sup> La ditte rotonde contient quinze toises de diamètre ou environs hors (illisible). Les murs de façade extérieurs sont ornez de l'ordre dorique avec son entablement, et l'étage au dessus avec un ordre ionique qui est commencé, et élevé seulement jusqu'à hauteur de chapiteaux. Le dessus est demeuré imparfait qui a esté exposé très longtemps à l'unjure de l'aire, et sans couvertures, ce qui a causé la plus grande partie de la descturction des murs et coutes. Le batiment fut couvert de thules il y a environ 60 ans pour empêcher la ruisne totalle. (...) Led. Tombeau en assé bon état. La premere assise des murs de faces exterieures est partie enterrée, et ruinée, parties des Colomnes, bases, chapiteaux, architraves, frizes, et corniches, et plattes bandes entre, et audessus des Colomnes cassée, et partie tombée. Les cimaises de pierres dures qui courent la premiere corniche tres endommagée, les joints ouverts ou sont plusieurs herbages, et arbrisseaux, et toutes Larchitecture mutillée, et cassée. Les voutes d'arêtes audessus de la tribune dans l'etage de lrdre ionique, les eretiers cassez et partie tombez les pluyes, et neignes ayant imbibe toutes lesd. Voutes qui ont fait casser les pierres partie etant tombée, et le reste en tres mauvais État, et de nulle valleur, et meme endommagent les murs de la crois.e de la grande Eglize qui nous ont paru aussy imbibe d'eau, La couverture du comble en tuille nayant pas este entretnues depuis 60 ans est en tres mauvais Etat. Les reparations qu'il faudrait faire tant aux murs voutes et charpentes que couvertures, reviendront à près de trente mil livres et sy l'on vouloit rachenir entièrement ce monument tant en maçonnerie, qu'en charpenterie couvertures, sculptures, pavé de marbre dans (illisible) et tout ce conviendrait faire à ce sujet suivant les desseins commencés, il encouterait pour mettre le tout dans sa perfection environ 3.000.000. » (Procès verbal, BN, Estampes, Hd, 135b, no.323, 15 mars 1719, cité par par W.P. Martens 1988 : 182).

appelée à disparaître au sein de l'ensemble du domaine des moines de Saint-Denis.

## 1.2 Le monument historique : la muséification de Saint-Denis

C'est ainsi réaménagé que les révolutionnaires trouvaient le tombeau d'Henri II, soit quelque soixante-quinze ans plus tard, en 1793. La basilique Saint-Denis, comme le précisait Louis Réau dans son ouvrage phare sur le vandalisme (1959 : 396), se révélait une cible révolutionnaire inévitable étant donné qu'elle s'inscrivait doublement dans les fonctions de la religion et de la monarchie. En deux séances survenant à l'été et l'automne, ils ont procédé à l'exhumation et l'exposition des dépouilles royales, actes dont on peut lire le récit minutieux dans le procès verbal de Dom. Poirier (1848 [1793])<sup>9</sup> et qu'Hubert Robert dépeint depuis la crypte d'où ont été extraits la majorité des corps (Fig. 7). Si Poirier mentionne la destruction de cinquante et un monuments en trois jours, il s'attarde surtout à décrire l'exhumation des dépouilles, dont il retrace l'ordre de spoliation en rapportant scrupuleusement certains détails, notamment l'odeur émanant des cadavres. Un poète, Écouchard Lebrun, évoque alors les cadavres comme des «monstres divinisés» dont le sol des patriotes doit être purgé (cité par Le Gall 2007 : 477)

La violence qui ressort du témoignage de Dom. Poirier met en perspective le geste historique d'Alexandre Lenoir, qui organise alors la sauvegarde des objets de Saint-Denis. Deux graveurs ont illustré cet épisode. Sur les deux images (Fig. 8-9), Lenoir apparaît *in actu*, au centre du plan. Derrière lui, on discerne le tombeau de Louis XII commandité par François 1<sup>er</sup>, premier des trois tombeaux monumentaux de la Renaissance. Lenoir confronte physiquement les Jacobins avec une gestuelle ample. Sa frontalité contraste avec les postures tournées des autres personnages et suggère l'intégrité, la bravoure du geste. Précisons qu'au moment où Lenoir effectue son sauvetage, *Le Rapport sur les*

---

<sup>9</sup> Le témoignage de Dom. Poirier est retranscrit dans l'ouvrage du Baron de Guilhermy, *Monographie de l'église royale de Saint-Denis* (1848), au chapitre V.

*destructions opérées par le Vandalisme, et sur les moyens de le réprimer* où l'Abbé Grégoire formule la notion de vandalisme n'est pas encore publié<sup>10</sup>. Bien au contraire, le rapport de Barère, énoncé à la Convention du 31 juillet 1793, autorise la destruction des tombeaux de Saint-Denis : « Le comité du salut public a pensé que, pour célébrer la journée du 10 août qui a abattu le trône, il fallait, pour son anniversaire, détruire les mausolées fastueux qui sont à Saint-Denis.» Rétrospectivement, il est légitime de se demander comment Lenoir pouvait justifier un tel affront à la loi.

Qualifiant de « nécessaire » la destruction des monuments des arts dans un écrit ultérieur (1815 : 1), Lenoir a sans doute pu s'interposer entre les révolutionnaires et les tombeaux parce que déjà, on pouvait penser ces objets comme des documents historiques ou des monuments artistiques (bientôt des monuments historiques) ; c'est-à-dire des objets désengagés de leur symbolique royale, mais incarnant néanmoins le passé, dans une perspective de distanciation. Au Musée des monuments français, où Lenoir regroupe la collection qu'il a amassée, la rupture se concrétise par la mise en place de pratiques muséales. Opérant une division qui associe chaque pièce à un siècle, le parcours du musée suggère une expérience téléologique de l'histoire. Parallèlement à la chronologie introduite, l'éclaircissement progressif des couleurs des murs traduit cette conception, suivant l'analogie platonicienne de la connaissance à la lumière<sup>11</sup>.

Par ailleurs, les monuments sont réassemblés très librement. Sur un dessin de Jean-Lubin Vauzelles qui reproduit la salle d'introduction (Fig. 10), on discerne à l'avant plan le monument au

---

<sup>10</sup> Le premier rapport est en effet publié l'année suivante, le 14 fructidor de l'an II (septembre 1794).

<sup>11</sup> Le Moyen Age est ainsi assimilé à une période de barbarisme, la Renaissance au moment du réveil français. Louis Courajod et Edgar Boutaric dénoncent de façon virulente la destruction des archives et des monuments à la Révolution en consacrant Lenoir comme figure fondatrice de la France. Prenant le contrepoint de Lenoir pour qui le Moyen Age s'associait au barbarisme, Courajod lui attribue la responsabilité de la réhabilitation du Moyen Age, au coeur de cette mouvance patrimoniale, faisant de ses déclarations une marque de la condescendance de Lenoir pour son époque (1989 [1878] : 208). Pour une discussion sur la réception paradoxale du travail de Lenoir, voir « Alexandre Lenoir et les Monuments français » de Dominique Poulot, édité dans *Les lieux de mémoire* (1986).

cœur d'Henri II devant lequel se trouvent, à gauche de l'image, les orants du registre supérieur du monument funéraire, aménagés en sculptures autonomes. La disposition des statues sans raccord obligé à leur support architectural originel articule les œuvres de façon à les abstraire définitivement de leur contexte de formulation. L'extraction de l'objet de son lieu d'origine, à l'instar de l'adoption de nouveaux paramètres environnementaux, bouleverse alors les dimensions pragmatiques et sémantiques originelles.

Ces dernières années, on a souvent commenté le travail de Lenoir au Musée de monuments français, l'identifiant comme la manifestation d'un changement de sensibilité dont aurait découlé l'engouement, au XIX<sup>e</sup> siècle, pour les pratiques muséographiques (Bann 1984 ; Poulot 1985 ; Haskell 1993 ; Hartog 2003). François Hartog y voit ainsi l'opération d'un déplacement de la signification de l'œuvre vers la promulgation du temps comme acteur de l'histoire. Un processus qui tend à masquer la singularité de celle-ci, en assujettissant sa valeur à une ligne temporelle qui l'absorbe et qui entrouvre une nouvelle forme d'expérience. Autrement dit, le travail de Lenoir indique le passage d'un état qui cherche à se défaire du passé à un autre qui, au contraire, cherche à tout temporaliser (2003 : 235). Dans la même foulée, Stephan Bann, inspiré par les travaux d'Hayden White et leur conceptualisation rhétorique de l'histoire, désigne les procédés employés au Musée des monuments français et au musée de Cluny comme la traduction d'une nouvelle « poétique de l'histoire » (1984 : 85). La nouvelle forme d'expérience décrite par Hartog (2003), trouvée déjà précisée chez Bann (1984), use de principes d'exposition soit métonymique — l'œuvre individuellement garante du siècle qu'elle représente — soit synecdotique — l'œuvre expliquée par la proximité aux autres objets historiques qu'elle côtoie.



Fig. 7 - Hubert Robert, *La violation des caveaux de Saint-Denis dans la Basilique de Saint-Denis en octobre 1793*, 1793, huile sur toile, 54 x 64 cm, Musée Carnavalet, Paris.

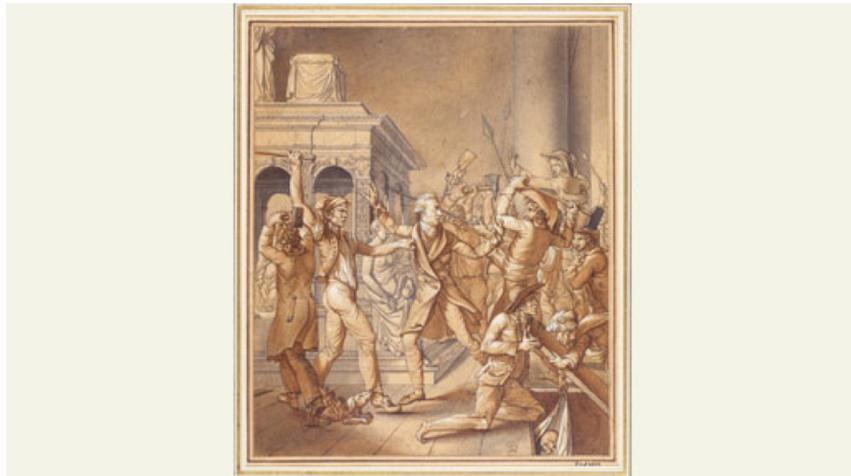


Fig. 8 - Pierre Joseph Fontanier, *Alexandre Lenoir défend les tombeaux des rois à Saint-Denis contre les Révolutionnaires*, dessin aquarellé, Musée Carnavalet, Paris.

*Illustration retirée*

Fig. 9 - École française, *Alexandre Lenoir défendant les monuments de l'abbaye de Saint-Denis contre la fureur des terroristes*, [s.d.], dessin, encre noir, lavis brun, 0,238 x 0,349 m, Louvre, Paris.

*Illustration retirée*

Fig. 10 - Jean-Lubin Vauzelle, *Vue de la salle d'introduction au Musée des Monuments français*, 1815, aquarelle, encre brune, plume, 0,344 x 0,442 m., Louvre, Paris.

À la Restauration, la décision de fermer le musée prévoit la réintégration des tombeaux à Saint-Denis. Même s'il peut sembler aller à l'encontre de la rupture décrite, ce geste réintégrant pose certaines questions. Au premier regard, il paraît contradictoire de le situer dans l'orbite de la vision muséographique amorcée, puisqu'il s'affilie au plan de réappropriation de l'image impériale de Napoléon pour finalement se voir concrétisée à la Restauration, sous les pressions qu'exerce Quatremère de Quincy, farouchement opposé aux conceptions muséographiques émergentes. En ce sens, la réintégration semble regagner le terrain de la symbolique dionysienne qui, comme nous le verrons sous peu, misait autrefois sur un placement hiérarchisé des tombeaux. Cependant, l'examen des méthodes qui régissent ces travaux signale un nouvel intérêt pour les modalités d'exposition, parallèlement à un souci de vraisemblance historique et archéologique que l'on peut rapporter aux changements décrits, dès lors que l'objet d'exposition devient un instrument déictique de l'histoire.

Le travail de réaménagement des tombeaux semble en l'occurrence constituer une préoccupation singulière pour Viollet-le-Duc<sup>12</sup>, que l'on nomme à la direction de la restauration de Saint-Denis, après la destitution de l'architecte François Debret. Un dessin qu'il réalise (Fig. 11) montre la restitution des dispositifs architecturaux<sup>13</sup> tels qu'on les avait imaginés sous Louis IX, consistant en des sarcophages

---

<sup>12</sup> À la mort de Lenoir en 1839, les travaux de restauration et de rénovation de Saint-Denis sont en pleine expansion. Succédant à François Debret, que l'on accuse d'avoir causé la perte de la flèche nord et d'avoir formulé de fausses identifications des tombeaux, Eugène Viollet-le-Duc, secondé par le Baron de Guilhermy, archéologue de formation, reprend la barre des travaux. Dans sa *Monographie de l'église royale*, parue en 1848, Guilhermy dénombre 167 tombeaux dont 52 seulement proviennent originellement de Saint-Denis et informe de leur situation dans la basilique : 38 sont installés dans l'église haute, tandis que le reste est conservé dans la crypte. L'ouvrage fait état des nombreux anachronismes que l'on trouve à Saint-Denis (1848 : 172) et des difficultés que la restauration de l'église pose, en identifiant un certain nombre de documents sur lesquels il entend appuyer son travail. On pense ainsi résoudre le travail d'identification des tombeaux en accédant à la collection de dessins Gaignières de la bibliothèque Bodlean d'Oxford. E. R. Brown (1988) a montré que ce problème de l'identification était en quelque sorte factice, relevant d'ailleurs d'un préjugé défavorable envers le travail de documentation de Lenoir que l'historienne s'emploie à relativiser. Néanmoins, à l'aune des assemblages approximatifs de Lenoir, de la perte de certains attributs des statues fondues à la Révolution et du transport des monuments, la confusion devait être bien tangible. La recherche obstinée d'une source historique fiable traduit alors une préoccupation nouvelle.

<sup>13</sup> Les dispositifs de Viollet-le-Duc ont été substitués par de simples plates-formes de pierre par l'architecte et archéologue Jules Formigé dans les années 1950, intervention dont André Chastel dénonçait l'inutilité, dans une lettre publiée dans le courrier des lecteurs dans *Le monde* en 1953 (Léniaud 1996).

décorés par des colonnades latérales et pourvus de piliers sur lesquels s'accrochaient torches et cierges. Viollet-le-duc procède en outre à la restitution à l'étage du tombeau de Henri II, qui, conformément au souhait de Debret, avait été laissé dans la crypte, à l'instar des deux autres tombeaux monumentaux de la Renaissance. Il prend aussi soin de remanier l'ordre dans lequel sont disposés les tombeaux en suivant le plan dans l'ouvrage de Michel Félibien, avant que la chapelle ne soit détruite. Dans l'orbite de la mouvance historico-muséale, Viollet-le-Duc cherche à restituer Saint-Denis dans ses paramètres originaux. L'ajout de tombeaux qui, à l'origine, ne s'y trouvaient pas, démontre que l'on mise sur la juxtaposition d'objets d'un même ensemble pour créer un effet de sens, sur le modèle synecdotique proposé par Bann (1984). D'autre part, la prise de distance vis-à-vis du cadre liturgique marque les effets définitifs d'une muséification.

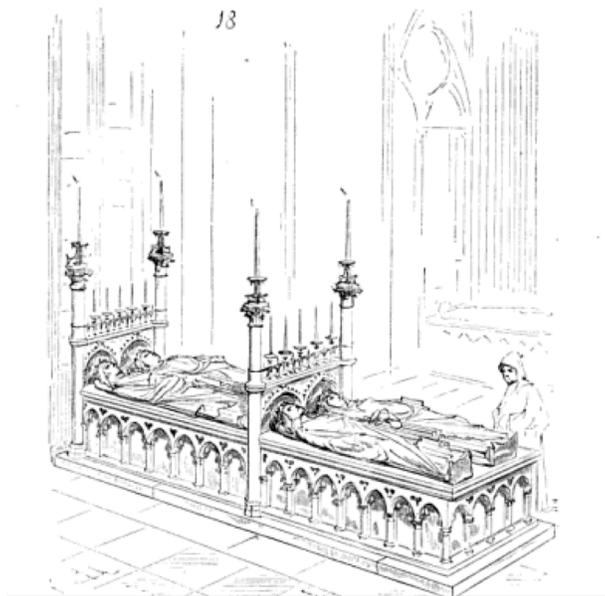


Fig. 11 - Eugène-Emmanuel Viollet-le-Duc, s.t., dessin tiré de *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XI<sup>e</sup> siècle au XVI<sup>e</sup> siècle*, 1875, vol. 9, V. A. Morel & cie, Paris.

En 1868, un certain Georges d'Heylli écrit :

Le vice irrémédiable de cette magnifique restauration est là tout entier ; l'église royale n'est plus une église, ni une nécropole, ni un lieu de tristesse et d'impression pour l'immense majorité du public

indifférent qui la visite : c'est un musée. Elle vient voir là, cette foule oisive et curieuse, la représentation du passé, comme elle va voir au Louvre les vieux vases et les vieux tableaux. Elle visite aujourd'hui les tombes rétablies de nos rois sans plus de souci qu'elle va regarder au musée Égyptien les longs coffres vides qui ont contenu les momies des souverains de l'Égypte. Elle s'étonne, elle admire, elle s'extasie, mais elle part calme et souriante, comme elle est venue, sans que son imagination préoccupée voyage dans le passé mort pour le reconstruire et le vivifier. M. Viollet-Leduc n'y peut rien... (1868 : 7)

Particulièrement avivée par la venue de Paul Frantz-Marcou<sup>14</sup> (1895), Inspecteur Général des Monuments Historiques, qui conçoit les pratiques rituelles comme des contraintes à la mise en place d'un musée de sculptures funéraires, la direction de Saint-Denis oppose bientôt droit de culte et droit de culture. La visite de Saint-Denis se voit alors dûment réglementée : des cartels documentent les tombeaux, le prix de la visite est fixé à 7 francs, les heures d'entrée limitées. Saint-Denis expose ses tombeaux.

### 1.3 Le cimetière aux rois : la spatialisation de l'histoire

Si l'exposition, dans son acception muséale, a alimenté les conceptualisations récentes de Saint-Denis, il faut aussi tenter de faire voir qu'elle se trouve liée, sous une proto-forme, à ce que l'historiographie a retenu sous le nom de « commande de saint Louis ». Cette appellation désigne le projet de réaménagement des tombeaux mené au XIII<sup>e</sup> siècle lequel, dans la veine des travaux magistraux conduits par l'Abbé Suger au XII<sup>e</sup> siècle<sup>15</sup>, consolide le lien entre la basilique et la monarchie. À vrai dire, la commande de saint Louis confirmait l'instauration d'une nécropole royale à Saint-Denis<sup>16</sup>, après que Suger l'ait proclamée comme telle. Bien que plusieurs rois issus de différentes

---

<sup>14</sup> Frantz-Marcou est virulent : « Aussi y aurait-il lieu, nous semble-t-il, de faire comprendre à l'administration fabricienne, si elle ne le comprend d'elle-même, qu'elle ne peut prendre avec la basilique Saint-Denis les libertés tolérées pour une église quelconque de campagne : que toute cette brocante religieuse et ces mesquines dévotions de sacristie dont elle pourrait être tentée d'encombrer le monument ne sièent pas à côté des magnificences des tombes royales.» (cité par Léniaud 1996 : 237)

<sup>15</sup> Voir à ce sujet *Architecture gothique et pensée scholastique* de Panofsky (1967).

<sup>16</sup> Dagobert est signalé comme le premier roi qui ait arrêté le choix du lieu de son enterrement à Saint-Denis et bénéficié, par conséquent, dans l'historiographie dionysienne du prestige des fondateurs (Beaune 1986 : 64).

dynasties aient jusque là choisi Saint-Denis comme lieu de sépulture, les tombeaux royaux ne bénéficiaient toutefois pas de principe organisateur ou même de signalement pour certains d'entre eux, qui eût permis à la proclamation solennelle de Suger de prendre corps. La commande allait pour ainsi dire fournir le matériau visuel de la monarchie à Saint-Denis, lui permettant une représentation efficace. Précisons seulement que le nom de « commande de Saint Louis » n'est désormais plus qu'une désignation historiographique : en effet, les travaux de Georgia Summers Wright (1974) ont démontré que ce réaménagement, s'il s'avérait certes une extériorisation visuelle de la monarchie, fut le fruit du travail des moines de l'Abbaye Saint-Denis qui ont ainsi pu affirmer des liens de la Basilique au pouvoir temporel.

Les annales de Saint-Denis et les chroniques de Guillaume de Nangis ont principalement permis aux historiens de documenter les étapes de ces travaux, qui se déroulent de 1231 à 1281 (Erlande-Brandenburg 1975 : 80). On cherche dans un premier temps à rassembler tous les noms des souverains qui ont reçu leur sépulture à Saint-Denis, à identifier leurs tombes, puis à les disposer selon un ordre rigoureux dans la croisée de transept, préalablement élargie de façon à former un espace carré, innovation formelle qui facilite l'intelligibilité de la rhétorique pratiquée (Erlande-Brandenburg 1975 : 82-83). La sculpture de seize gisants est également commandée pendant cette période pour pallier la situation des sépultures qui ne bénéficiaient que d'épithames.

Sur le plan schématique élaboré par le médiéviste Alain Erlande-Brandenburg (Fig. 12), deux rangées qui correspondent aux dynasties carolingiennes et capétiennes s'opposent, au centre desquelles, tout près de l'autel, se trouvent les tombes de Louis VIII et de Philippe-Auguste (ces dernières y étaient déjà). Le placement reconduit un ordre chronologique : on retrouve ainsi les lignées les plus anciennes à l'ouest, les plus récentes à l'est. Le seul mérovingien de la série, Clovis, inaugure la lignée des carolingiens.

La nouvelle rhétorique des tombeaux privilégie la découpe dynastique tout en donnant à voir l'unité transcendante de la monarchie. L'idée de monarchie se figure dans le mode opératoire de son principe lignager qu'articule le placement linéaire. Au plan iconographique, les figures sculptées arborent couronnes et sceptres, signes distinctifs du pouvoir royal. Mentionnons que c'est aussi pendant cette période que le texte le *Roman des Rois* est écrit par le moine dionysien Primat, texte écrit en français préfigurant les *Grandes chroniques de France*, qui deviendra, vers le XIV<sup>e</sup> siècle, le grand modèle littéraire historique. On y relate l'histoire des rois depuis leurs origines antiques jusqu'à la mort de Philippe Auguste, ce que Primat appelle la « geste des rois » (1223) (Guyot-Bachy ; Moeglin 2005 : 4)<sup>17</sup>.

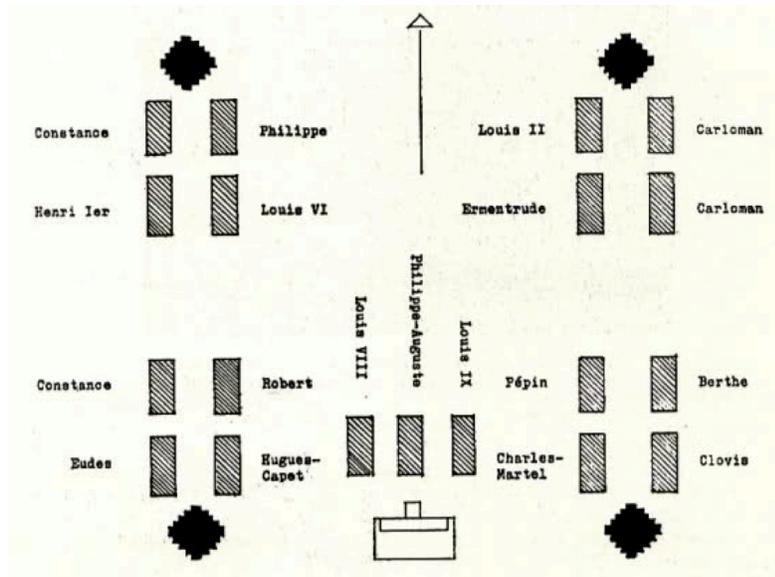


Fig. 12 - Alain Erlande-Brandenburg, plan schématique tiré de *l'église abbatiale de Saint-Denis*, tome II, 1976, Paris, Éditions de la Tourelle.

<sup>17</sup> Nous référons le lecteur curieux du passage du texte de Primat au modèle des *Grandes chroniques de France* au texte de Bernard Guénée, « Les grandes chroniques de France Le roman aux roys » (1274-1518), édité dans *Les lieux de mémoire*, sous la direction de Pierre Nora (1986). Le lecteur trouvera en outre d'autres textes qui informent des liens historiques et symboliques qu'entretient Saint-Denis avec la monarchie : toujours de Bernard Guénée, « Chancelleries et monastères La mémoire de la France au Moyen Âge », « Le lignage X<sup>e</sup>-XIII<sup>e</sup> siècle » de Georges Duby ainsi que « Les sanctuaires royaux de Saint-Denis à Saint-Michel et Saint-Léonard » de Colette Beaune.

Comme le soulignait Philippe Ariès dans *Le temps de l'histoire* (1986 [1954]), la spatialisation d'objets qui sont liés au temps à la fois par leur aspect funéraire, mais également par la césure historique qu'ils inaugurent, éclaire le travail mutuel de la collection et de l'histoire, dont les galeries de portraits s'avèrent la première manifestation tangible (Ariès 1986 [1954] : 160). Préfigurant les collections palatiales, la galerie de portraits funéraires de Saint-Denis juxtapose ses objets, dans une logique généalogique, de façon à spatialiser le récit historique royal. Elle enrichit ainsi le présent par la remontée du passé et fortifie l'idée d'une transmission par le sang. Cet acte historiographique ajoute une valeur à la basilique, la désigne comme *lieu anthropologique*, au sens où Marc Augé définit « tout espace dans lequel on peut lire des inscriptions du lien social (...) et de l'histoire collective. » (2010 : 3).

Outre la déictique des tombeaux, plusieurs actes historiographiques étayent la fabrication d'une mémoire, à commencer par la légende hagiographique de Denis qui, mort martyrisé à Montmartre, voyage la tête coupée jusqu'à Catulle, actuelle ville de Saint-Denis (Le Gall 2007 : 9). De la fondation d'une église vers 475 par sainte Geneviève en l'honneur du saint (Baron 2001 : 68), jusqu'à la cathédrale gothique de Suger, la liste des adjonctions mémorielles est d'ailleurs ponctuellement revisitée et réinvestie, comme l'a démontré Jean Marie Le Gall dans son ouvrage exhaustif *Saint-Denis : la fabrication du mythe* (2007). C'est dans ce contexte *surdéterminé* qu'il faut replacer le projet de la chapelle des Valois, en tant qu'il s'inscrit dans une logique déjà en place, mais aussi en tant qu'il en déroge.

Signalons que l'espace actuel qui correspond au transept carré de la « commande de saint Louis » ne répond plus à la première logique linéaire. Des tombeaux issus des lignées capétiennes et carolingiennes s'y intercalent, brisant le principe de rhétorique dynastique initial. Une correspondance structurale demeure à travers le placement de certains tombeaux, notamment ceux de la Renaissance,

mais l'ajout des tombes familiales dès la mort de Louis IX et bien sûr, la perte de certains tombeaux à la Révolution, les transformations architecturales subséquentes ainsi que le transfert après la Révolution de certains tombeaux en provenance des autres institutions religieuses a, en quelque sorte, gommé la rhétorique dynastique du projet d'un cimetière exclusif aux rois. Certes, les tombeaux continuent de *donner à voir* les représentations juxtaposées des rois, et cela suffit sans doute à signifier l'idée de la dynastie dans son aspect d'accumulation, mais l'exposition dans son principe d'organisation tend désormais vers un schéma historiciste abstrait plutôt que vers les linéaments précis de la généalogie, tel que caractérisé par le projet du cimetière aux rois. L'intégration des tombeaux des membres de la famille royale au tournant du XIII<sup>e</sup> et XIV<sup>e</sup> siècle amorce déjà le changement. Néanmoins, le cadre rituel maintenu dans l'ancien régime et qui comprend les funérailles des rois, les messes thématiques, la monstration des reliques et des *regalia* sur lesquelles certains rois viennent se recueillir au départ de la guerre, englobe l'exposition des tombeaux dans un horizon d'attentes chrétien, tranchant avec le décloisonnement entre les sphères de l'exposition et de la religion opéré lors de la réintégration du tombeau au XIX<sup>e</sup> siècle, après qu'il fut « sauvé » par Alexandre Lenoir des vandales révolutionnaires.

#### **1.4 La « sepulture des Valois » : Antoine Boislisle et la redécouverte d'un grand projet**

Le projet de la « sepulture des Valois », comme on le désigne au XVI<sup>e</sup> siècle, suscite à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle un intérêt historique qu'il faut resituer à la fois dans la redécouverte romantique du Moyen Âge auquel Saint-Denis se lie et dans le contexte de l'émergence de la discipline de l'histoire, deux thèmes auxquels est intimement attachée l'École des chartes en France. Vers 1850, la publication des *Comptes du roi* par Léon de Laborde permet pour la première fois l'étude rapprochée du projet. Élaborée grâce à cette publication, mais aussi depuis la redécouverte des archives de la maison du conseiller du Roi Nicolay, autrefois en charge de la gestion de la chapelle, l'étude du chartiste Arthur

Boislisle (1876) marque un tournant, en ce qu'elle tente pour la première fois de restituer le tombeau dans son espace originel. Cet effort bute toutefois contre la trame événementielle houleuse de la construction du bâtiment, qui se déploie sur une période qui couvre trente ans et qui assiste aux morts successives de son concepteur Primatice, son remplaçant Jean Bullant, au retrait de Jacques Androuet du Cerceau et enfin à la disparition de sa commanditaire en 1589. La recherche se replie alors, pourrait-on dire, sur l'établissement de la chronologie des étapes de construction du mausolée et du tombeau en rendant compte des interruptions répétées et problèmes de financement du projet, ainsi que de la multiplicité des artistes et ouvriers employés. L'attribution initiale du projet à Primatice est en outre prouvée par un ordre publié de la reine, mais se complique du fait que les travaux de la chapelle commencent après sa mort en 1570<sup>18</sup>. Boislisle formule en ce sens une série de questions :

N'est-ce pourtant à lui [Primatice] qu'il faut en attribuer les plans ? Est-ce plutôt au grand architecte Lescot, qui fut chargé de l'ordonnement à partir de l'année 1570 ; ou bien, au contraire, faudrait-il en faire remonter l'honneur jusqu'à Philibert de l'Orme, ne supposant que la reine-mère eut songé à cette construction durant son veuvage et avant la disgrâce de l'abbé d'Ivry ? (1876 : 246).

La complexité historique de la construction du projet semble ainsi exacerber la tendance de l'histoire de l'art à se satisfaire de la question de l'attribution, tout en la mettant en échec. Un Boislisle méditatif observe par ailleurs que la chapelle constitue «tout à la fois l'un des plus curieux produits de l'art du XVI<sup>e</sup> siècle et l'une des preuves les plus saisissantes de l'inconstance des choses humaines» (1876 : 289).

L'une des difficultés d'enquête, soulevée par Boislisle et encore ponctuellement signalée depuis, provient du fait que le terme par lequel on désigne le projet sur papier, la «sepulture<sup>19</sup> des

---

<sup>18</sup> Cette date est sujette à discussion. Frommel établit le début des travaux à l'été 1568 (2010 : 196). Toutefois, les travaux connaissent leur essor que Michelle Bett Bassett (1999) regroupe en deux périodes : 1572-75 et 1582-88.

<sup>19</sup> Si l'on engage son étymologie, le terme «sepulture» semble se rapporter à l'acte général d'enterrer (Richelet 1680 ; Cotgrave 1611), plutôt qu'à un principe figuratif singulier. Bien qu'il serait probablement présomptueux d'apposer une connotation chrétienne au terme, l'une de ses occurrences tant latine que française se lie à la figure du fils de Dieu. Une autre hypothèse serait d'assimiler l'emploi du mot «sepulture» au sein d'un devis à la volonté d'utiliser une langue qui se veut neutre, dénuée de connotation architecturale qui pourrait conduire au

Valois», désigne tour à tour le tombeau et la chapelle, de sorte qu'il paraît impossible de savoir avec exactitude ce que comporte le plan d'origine. Les historiens ont tour à tour revisité la chronologie des travaux (Boislisle 1876 ; Lersch 1967 ; Bett Bassett 1999 ; Frommel 2010), en se servant de la comparaison entre le tombeau d'Henri II et ceux de Louis XII et de François 1<sup>er</sup>, et ce, afin d'articuler des différences d'ordre stylistique. Peu ont toutefois senti le besoin de faire parler le changement d'espace en rapport avec la base de la logique expositionnelle mise en place à Saint-Denis, alors qu'il s'agit, d'emblée, d'un élément simultanément fécond aux registres sémantique et pragmatique. La séparation spatiale constitue ainsi en soi un nouveau dispositif dont nous allons maintenant tenter de délimiter les tenants matériels, à travers le survol des études de Michele Bett Bassett (1999) et de Sabine Frommel (2010). Cette tentative de délimitation ne doit pas s'appréhender comme une tentative exhaustive de reconstitution, mais plutôt comme un parcours des incertitudes sur lesquelles bute l'historien et inversement, comme une mise au point des éléments spatiaux qui peuvent enrichir l'analyse sculpturale que nous tenterons de réinvestir au deuxième chapitre.

### **1.5 Reconstitution problématique du dispositif chez Michele Bett Bassett et Sabine Frommel : la rotonde des Valois**

Les deux contributions les plus récentes à traiter de la chapelle des Valois présentent de nettes oppositions, ce qui, dans la perspective historiographique, leur confère une complémentarité utile. La première est une thèse de doctorat qui porte sur le mécénat funéraire de Catherine de Médicis, signée par Michelle Bett Bassett (1999). La seconde a été effectuée dans le contexte d'un ouvrage consacré à la figure du Primatice architecte et écrit par Sabine Frommel (2010). D'emblée, la question de l'attribution divise les auteurs et signale l'adoption de positions méthodologiques divergentes. Là où Bett Bassett argumente en faveur d'une attribution croisée entre Primatice et Jean Bullant, en minimisant l'apport de Ducerceau, Frommel entend renforcer l'attribution exclusive à Primatice. En

---

malentendu. Ce flou sémantique semble avoir encouragé la focalisation de l'effort de recherche sur la reconstitution architecturale du projet.

admettant la discontinuité du projet, Bassett se limite en ce sens à *ce qui a été*. En prenant le parti de restituer le plan initial de Primatice, bien que nul plan de la main de l'artiste ne nous soit parvenu, Frommel tente au contraire de faire émerger l'état de *ce qui aurait pu être*.

L'emploi de la documentation entérine de surcroît cette différence de positions. Paradoxalement, les résultats de recherche se recoupent, ce qui a pour effet de marquer les limites du cadre que propose Frommel. En effet, on observe dans son analyse des éléments qui contreviennent à l'attribution exclusive à Primatice, principalement parce qu'elle se voit obligée de recourir à un modèle dialectique qui rend compte du décalage par rapport aux premières moutures du projet. En prenant le parti de reconstituer absolument un projet fini, Frommel semble forcer les sources, *a contrario* de l'attitude qu'observe Bassett dont le travail historique rigoureux laisse voir un projet inachevé, découlant de la vision de plusieurs artistes. Puisque ces travaux, par leur opposition complémentaire, synthétisent le travail historiographique de la chapelle, nous les emploierons comme des guides dans le parcours des sources et des problèmes inhérents à la reconstitution du lieu.

Spécifions d'emblée que le cadre doctoral du texte de Bett Basset encourage par définition une démonstration exhaustive. La recherche étudie le mécénat de Catherine de Médicis et tente de définir la tendance politique de sa commandite funéraire. Dans le riche corpus iconographique employé à cette fin, chaque image est justifiée dans son utilisation et commentée, voire mise en contexte. Étant donné qu'il ne s'agit pas d'une étude de type monographique, l'auteur s'autorise à puiser dans une documentation textuelle tout aussi large, en étudiant par ailleurs de façon très resserrée les contrats, devis, marchés et toisés du projet de la chapelle. L'établissement d'une chronologie rigoureuse entre les étapes de la construction et les états successifs de la chapelle, ainsi que la prise en compte de

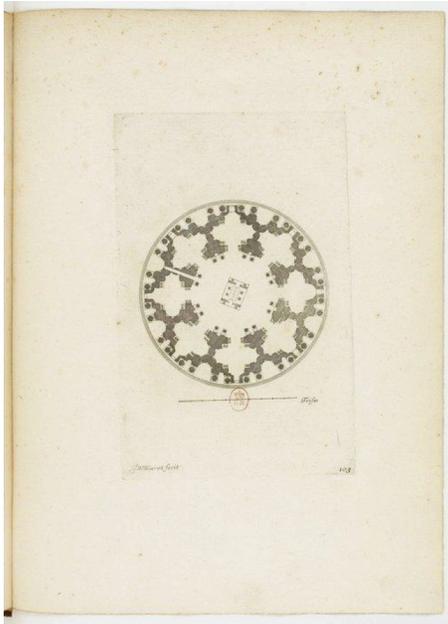
sources jusque-là demeurées ignorées<sup>20</sup>, par exemple le témoignage textuel et iconographique du hollandais Van Buchel et les toisés qui n'avaient pas été scrutés par Boislisle, laissent entrevoir un projet contradictoire, dont on décrit l'état de dégradation dès les années 1578.

La reconstitution de Frommel prend pour sa part racine dans un dialogue comparatif entre les plans, élévations et coupes (Fig. 13-15-17-18-19-20) de l'architecte et graveur Jean Marot (1654-1660), les descriptions textuelles de Félibien (1706), de Robert de Cotte (1719), de Vasari (1568) et les devis et marchés publiés. D'emblée, il nous semble que le choix de la documentation iconographique, qui relève d'une période bien antérieure à la construction de la chapelle, est hardi, puisque fondé sur un lien historique faible. En effet, si Frommel (2010 : 202) prend soin de distinguer les parties des images de la chapelle qui correspondent respectivement à ce qu'elle identifie comme étant, d'une part, la reconduite du plan initial de Primatice (Fig. 13-17-18) et, d'autre part, le relevé du bâtiment (Fig. 15-19-20), cette identification de Marot à Primatice est justifiée à partir d'un élément plausible, mais sans fondement, à savoir que l'architecte aurait pu collectionner les dessins ou copies des dessins du Primatice (2010 : 203). Nulle certitude n'a pourtant pu être formulée en ce sens. À l'époque, on croit d'ailleurs que la chapelle a été conçue par Philibert Delorme, comme le relève Félibien et comme les seconde et troisième éditions de Marot au XVIII<sup>e</sup> siècle le mentionnent (l'édition originale ne comporte pas de texte). Puisqu'elles ont été reconnues par Félibien, mais également parce que peu de documents attestent l'aspect de la chapelle détruite, ces gravures ont néanmoins fait autorité, dès leur publication. En regard de l'attribution à Bullant, Frommel argue de l'absence de source certifiant son implication dans la conception du projet et s'inscrit ainsi en faux contre la thèse de Bett Bassett, la citant en notice (2010 : 230). Les sources présentées par l'Américaine sont pourtant fondées<sup>21</sup>.

---

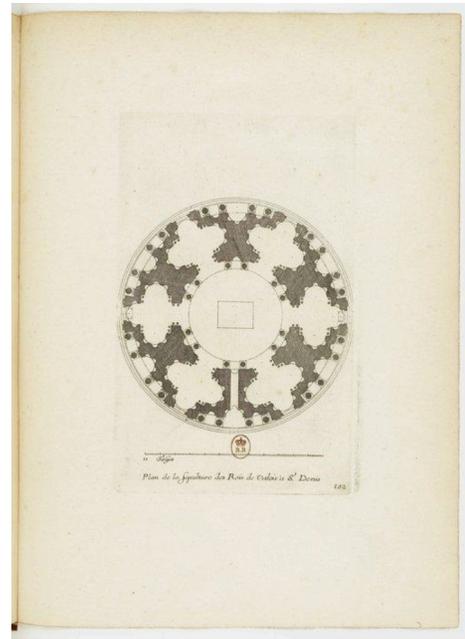
<sup>20</sup> Ce sont les toisés de 1583, de 1584 et de 1586 qui, selon l'auteur, ont été négligés par les chercheurs (1999 : 135).

<sup>21</sup> Bett Bassett convie dans le texte un document historique existant, soit une partie du devis et marché de 1573, qui reprend celui de 1572 : «A la construction dune chappelle et maniere [des] porttractz dessings et modelles quy leur seront a cete fin baillez par led. me jehan bullant architette dud. sire roy Et qui ont este a ceste fin signez et



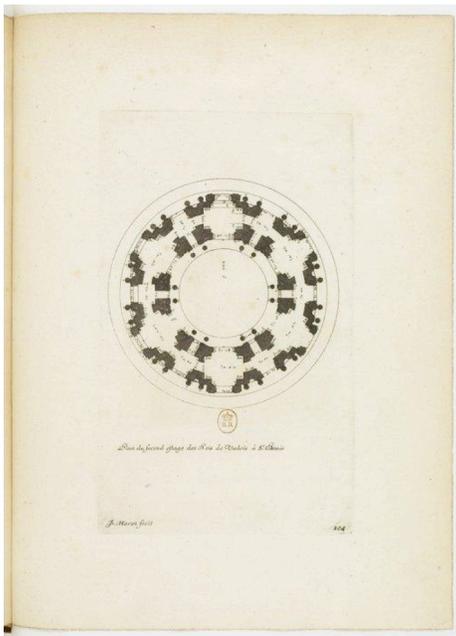
Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

Fig. 13 - Jean Marot, *Recueil des plans*, pl. 102, 18<sup>e</sup> siècle, estampe, in-4, BNF, Paris.



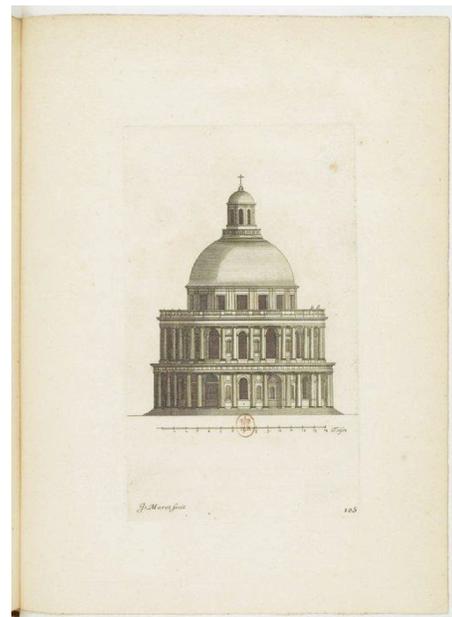
Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

Fig. 14 - Jean Marot, *Recueil des plans*, pl. 103, 18<sup>e</sup> siècle, estampe, in-4, BNF, Paris.



Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

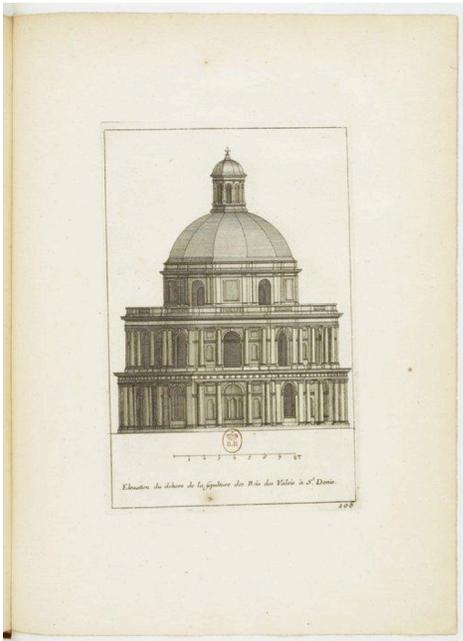
Fig. 15 - Jean Marot, *Recueil des plans*, pl. 104, 18<sup>e</sup> siècle, estampe, in-4, BNF, Paris.



Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

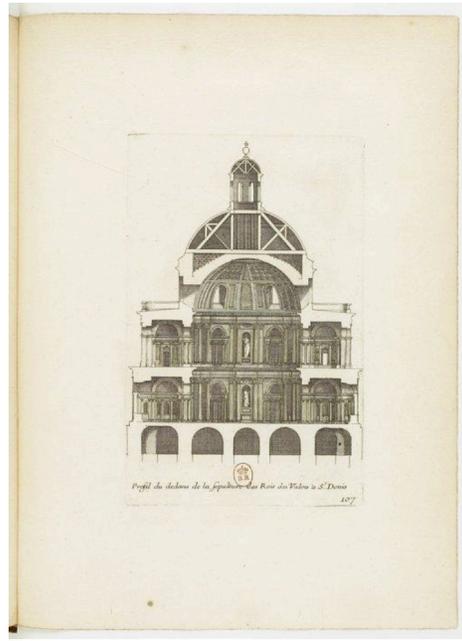
Fig. 16 - Jean Marot, *Recueil des plans*, pl. 105, 18<sup>e</sup> siècle, estampe, in-4, BNF, Paris.

arrestez de la main dud. Sire Roy A Madry le vingtiesme dud. moys de juing dernier passe en prsence de la Royne sa mere Et autres grandz seigneurs [Et qui ont] demeurez es mains dud. Me Jehan Bullant pour suivre son Intention.» AN, MC, CV, 12, 24, mai 1573 (1999 : 96)



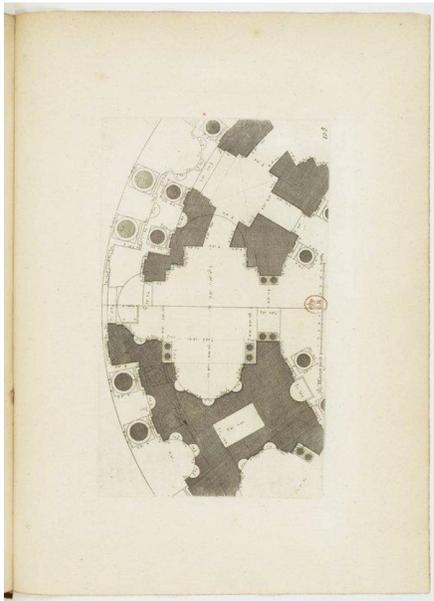
Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

Fig. 17 - Jean Marot, *Recueil des plans*, pl. 106, 18<sup>e</sup> siècle, estampe, in-4, BNF, Paris.



Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

Fig. 18 - Jean Marot, *Recueil des plans*, pl. 107, 18<sup>e</sup> siècle, estampe, in-4, BNF, Paris.



Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

Fig. 19 - Jean Marot, *Recueil des plans*, pl. 108, 18<sup>e</sup> siècle, estampe, in-4, BNF, Paris.



Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

Fig. 20 - Jean Marot, *Recueil des plans*, pl. 109, 18<sup>e</sup> siècle, estampe, in-4, BNF, Paris.

Fig. 20

Qui plus est, la nomination de Bullant comme architecte et commissaire du Roi ainsi que l'évolution du chantier dont attestent la multiplicité des devis, nous semblent des éléments de preuves suffisants pour admettre l'hypothèse de l'implication de Bullant dans la conception du projet, d'autant plus que la première étape des constructions se déroule sous sa tutelle<sup>22</sup>.

Ces dernières années, des doutes ont été formulés quant à l'objectivité des gravures de Marot. Jean-Pierre Babelon a, par exemple, démontré les inexactitudes ressortant aux gravures décrivant l'hôtel Carnavalet (1978), à l'instar de Thomas Lersch qui a désigné les écarts entre le dôme de la chapelle des Valois tel que décrit dans le devis de 1582 et tel que rendu par Marot (95-97 : 1993). Dans une annexe de sa thèse, Bett Bassett dresse un portrait des contradictions inhérentes aux quatorze gravures de la chapelle, réparties dans les ouvrages le *Petit Marot* (1654-70) le *Grand Marot* (1670) et le *Recueil des plus beaux Edifices et Frontispieces des Eglizes de Paris* (n.d.), dont les six qu'utilise principalement Frommel sont reproduites dans ce dernier ouvrage. Bett Bassett signale l'absence de correspondance entre les mesures d'une gravure à l'autre (1999 :169), aggravée à l'occasion par la non-concordance de certaines d'entre elles à l'échelle qui les dicte, à l'instar de l'invention de certaines parties dont le dôme est la pièce centrale (1999 :170). Elle émet l'opinion que l'aspect scientifique du travail aurait contribué à construire l'autorité dont ces images ont profité (1999 : 169).

Pour l'heure, les gravures de Marot peuvent aider à donner une idée de l'espace de la chapelle,

---

<sup>22</sup> Dans son compte-rendu de l'ouvrage de Frommel, Emmanuel Lurin note que «la cohérence de la restitution ne peut être utilisée par l'auteur pour prouver l'homogénéité du bâtiment construit et décider ainsi de l'entière paternité du Primatice.» Il formule en ce sens des doutes qui rejoignent les nôtres : « Là encore, on s'étonne du glissement qui s'effectue dans l'analyse des sources (et dont dépend tout le commentaire) lorsque l'auteur croit reconnaître – à tort ou à raison ? Les documents actuels ne permettent pas de statuer – le « projet primitif » du Primatice derrière la première version du monument publiée par Marot. Dès lors, on ne sait plus très bien ce qu'il faut penser du dôme représenté sur la gravure, pour lequel S. Frommel formule deux hypothèses entièrement opposées en proposant d'y voir soit un projet de Du Cerceau, soit une invention de Marot. Sa restitution ne prévoit pas de dôme, mais elle montre une coupole (indiquée par Marot et confirmée par l'un des devis de mai 1582) qui est aussi surmontée de gradins comme au Panthéon et coiffée d'un lanternon. L'ensemble confère à l'édifice un caractère très antiquisant, qui est séduisant et s'accorde bien avec certains aspects de la culture du Primatice, mais qui est en grande partie le fruit d'une reconstitution. » (2011 : 367)

mais dans une version idéalisée. Le bâtiment présente un plan centré ainsi qu'une configuration des colonnes, pilastres et niches tout comme dans les autres sources iconographiques et textuelles disponibles. Toutefois, il faut particulièrement tenir compte de ces points d'écart : aucun dôme n'a été exécuté (en outre, le dôme tel que détaillé dans le devis de 1582 ne concorde pas avec celui-ci) ; le plan au sol figure vingt-quatre colonnes, alors que Félibien en mentionne vingt ; ce même plan suggère une axialité en figurant des autels dans les chapelles nord et sud, même si les autres chapelles en contenaient toutes ; il omet en outre les escaliers menant à la crypte et au second étage, tandis que les devis et toisés les mentionnent ; la chapelle est décrite comme un bâtiment autonome, alors qu'elle communique avec l'église Saint-Denis comme le montre le plan d'Inselin ; les statues qui figurent sur le profil du dedans ne correspondent à aucun témoignage ; le profil du dedans omet les tablettes installées sur les niches des avant-corps ; aucune source ne prouve l'existence de chapelles au deuxième étage (plan du second étage) ; enfin, les mesures, comme nous l'avons indiqué, se contredisent (Bett Bassett 1999 : 326-336).

Aux plans de Marot, Bett Bassett préfère des dessins réalisés *in visu* : ceux d'Israël Silvestre (Fig. 21), d'Étienne Martellange (Fig. 22), de Van Buchel et de Marot lui-même (Fig. 23)<sup>23</sup>. Selon elle, ces sources se rapprochent de l'état d'avancement des travaux tel que décrit dans les contrats et devis (1999 : 158). Ces trois images posent de surcroît des recoupes structurales qui consolident certains éléments reconstitutifs : la chapelle est de forme circulaire et comporte deux niveaux (hormis la cave) ; l'interface extérieure présente une travée rythmique entrecoupée de colonnes qui alterne ouvertures et saillies ; l'espace est situé au nord de l'église et correspond, en terme de proportion, à une partie du

---

<sup>23</sup> Cette dernière gravure figure la chapelle avec le toit provisoire, au contraire des plans, coupes et élévations. Ces dessins figurent chez Frommel, mais à titre d'illustration, c'est-à-dire qu'ils ne sont pas mis à contribution de l'analyse. À vrai dire, on peut lire dans la notice 181 (2010 : 233) un commentaire qui assujettit la figure du dessinateur à son incapacité de comprendre l'art italien. Ce jugement est douteux puisque l'édifice a été laissé dans un état d'abandon, mais également parce que le dessinateur prend des libertés par rapport à ce qu'il dépeint : «Que la Rotonde des Valois reste étrangère à la sensibilité des maîtres français, en témoigne le fait qu'aucun des dessinateurs ou des graveurs, dans leur représentation de l'édifice, ne réussisse à rendre de façon précise le rythme des saillies et des retraits.»

chevet ; la toiture est décrite comme une forme conique et comporte un lanteron.

En ce qu'elle représente le point le plus notable de l'inachèvement des travaux, la question de la toiture exemplifie la divergence des positions adoptées. Tandis que Bett Bassett fait état du toit provisoire et de l'échec de la mise en place du dôme mentionné dans le devis de 1582, Frommel émet des hypothèses opposées qui mettent à mal son plan de restitution exclusive et son choix iconographique, en émettant la double hypothèse d'une conception de l'architecte Du Cerceau ou encore, d'une invention graphique de Marot (2010 : 206).



Fig. 21 - Israël Sylvestre, *Vue de la sépulture des Valois*, 1562, gravure, Archives Départementales de la Seine-Saint-Denis.



Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

Fig. 22 - Etienne Martellange, *Veüe du Mausolée des Valois à S.T. Denis en France*, (1625-39), plume & encre brune, 39,2 x 52,2 cm, BNF, Paris.

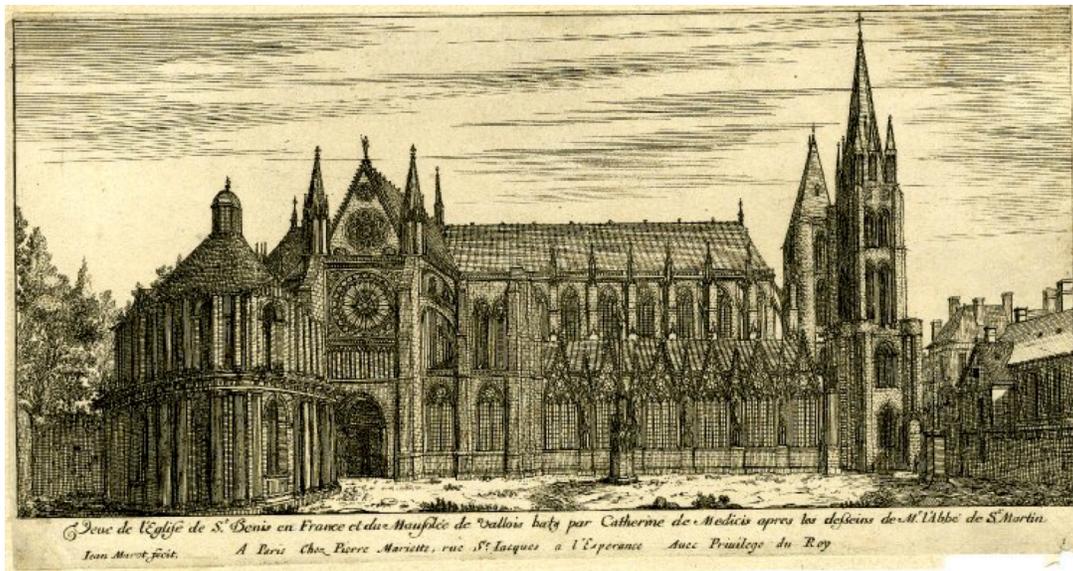


Fig. 23 - Jean Marot, *Vue de l'église de St-Denis en France et du mausolée de Valois basty par Catherine de Medicis apres les desheins de M. l'abbé de S. Martin*, 1670, gravure, 133 x 258 mm, tirée de l'Architecture française ou recueil des plans, élévations, coupes et profils des églises, palais, hôtels et maisons particulières de Paris, British Museum, Londres.

La question de l'entrée divise également les auteurs. Sur cette question Frommel évoque le témoignage de Vasari qui, vraisemblablement, se fondait sur une source orale :

...ha dato principio il Primaticcio alla sepoltura del detto re Enrico, facendo nel mezzo d'une cappella a sei facce la sepoltura di esso re, ed in quattro facce la sepoltura di quattro figliuoli. In una dell'altre due facce della cappella è l'altare, e nell'altra la porta. E perché vanno in queste opere moltissime statue di marmo e bronzi, e storie assai di basso rilievo, ella riuscirà opera degna di tanti e si gran re, e dell'eccellenza ed ingegno di sì raro artefice, come è questo abate di San Martino. (cité par Frommel 2010 : 227)

Seule une gravure de Marot montre une entrée depuis l'ouest (fig. 13). Cependant c'est en recourant à Vasari que Frommel positionne ladite porte en face de l'autel<sup>24</sup> dont elle relie la disparition aux conflits religieux alors sévissant. Après la suppression de cette entrée<sup>25</sup>, toujours selon Frommel, le visiteur devait plutôt emprunter un couloir dont la longueur estimée est d'environ sept mètres en partance de la chapelle Notre-Dame-la-Blanche et dont l'ouverture à l'intérieur de la chapelle était située dans une niche (2010 : 200). La question de l'entrée ouest n'est pas envisagée par Bassett, qui discute plutôt de la description de Vasari au regard de la fonction de l'endroit. Elle admet qu'en dépit de l'absence de documents le démontrant, les six chapelles rayonnantes aient pu être destinées à recueillir la sépulture des fils (1999 : 198). Vasari laisse en effet entendre que la chapelle est dessinée selon une forme hexagonale, laquelle contient des espaces destinés à abriter la sépulture des quatre fils du roi et un autel. Au sujet de l'hexagone décrit par Vasari, Frommel et Bassett (1999 : 209) signalent toutes deux un écart par rapport au plan initial, du fait que la forme intérieure de la chapelle tiendrait du dodécagone, plutôt que de l'hexagone ou du cercle, tel qu'elle apparaît sur le plan d'Inselin (Fig. 24).

Le débat sous-jacent sur la disposition centrée du plan de la chapelle marque également une divergence en ce qui a trait aux sources d'inspiration. Il ne fait pas de doute pour Frommel que le plan centré est singulièrement italien, s'inspirant de Brunelleschi, Bramante, Michel-Ange et Sansovino (2010 : 206-224). Cette position est plus nuancée chez Bett Bassett qui fait valoir, à égale influence,

---

<sup>24</sup> Rien, pourtant, dans la description de Vasari n'indique précisément cette configuration.

<sup>25</sup> Il n'y a pas de datation fournie qui corresponde à ce changement

l'existence de chapelles à plan centré en France (elle en dénombre au total quinze), l'intérêt général de la Renaissance pour le plan centré et la survivance gallicane d'une architecture inspirée par le Saint-Sépulcre (1999 : 206-216 ; 256-288)<sup>26</sup>. La fonction liturgique de la chapelle apparaît aussi comme un critère d'analyse chez Bassett qui informe de la tenue de messes commanditées par la reine (1999 : 258) et qui, par ailleurs, fait valoir la fonction généralement liturgique et funéraire du plan centré en France (1999 : 256-288).

Il est tacitement convenu de part et d'autre que le plan centré constitue le trait d'architecture le plus fort sur le plan de la reconstitution historique et contribue à singulariser le lieu, ce que l'adoption ultérieure du terme « rotonde » a pour effet de consolider<sup>27</sup>. Or, si les auteurs examinent les tenants iconographiques du plan centré, en tentant de résoudre principalement des questions relatives à l'attribution et à la connotation symbolique – par exemple, en l'assimilant au *Saint-Sépulcre* de Jérusalem ou au *Tempietto* de Bramante –, ils négligent de prendre en compte une approche plus pragmatique de l'architecture, alors que, de par sa portée inclusive, elle infléchit le parcours du visiteur de façon significative tout en amorçant un dialogue inédit avec la sculpture du couple royal.

Chez les deux auteurs, l'approche de la seule source visuelle qui dépeint la chapelle depuis l'intérieur (Fig. 4), soit la gravure de Pierre Giffard et d'Alexandre Leblond publiée dans l'ouvrage de Félibien, tend par conséquent à promouvoir le mur dans sa plasticité, plutôt qu'à penser la situation du spectateur en action autour du tombeau. Encore ici, les avis divergent sur la validité historique du document, ce qui n'est pas sans créer un contre-sens méthodologique chez Frommel. Bien qu'elle écarte d'emblée cette source iconographique pour des raisons indéterminées (2010 : 202), Frommel la

---

<sup>26</sup> Une grande partie du dernier chapitre est consacré à la question du plan centré et participe à consolider l'idée d'une affirmation politique de la reine (1999 : chap.VI).

<sup>27</sup> Il remet aussi en question l'appellation de Notre-Dame que Boislisle appose au lieu, qui, selon la terminologie architecturale, désigne tout bâtiment ou corps de bâtiment à plan centré (1876 : 61). Par ailleurs, nous avons trouvé la première occurrence du terme « rotonde » non pas chez Boislisle comme le soutenaient Thomas Lersch (1993) et Bett Bassett (1999 : 286), mais chez Robert de Cotte (1719), voir extrait à la page 19 de ce mémoire.

convie tout au long du texte pour appuyer ses assertions et pour illustrer la richesse du vocabulaire architectural (2010 : 204). Bassett, d'autre part, l'utilise sans la soumettre à la même rigueur critique qu'elle emploie dans l'analyse des images de Marot. Est ainsi décrit l'agencement des colonnes géminées, pilastres, niches, avant-corps dont l'alternance répétée forme un système où fluctuent les effets d'ombre et de lumière (1999 : 210 ; 217-218). Frommel formule également l'idée que «l'édifice a été projeté en fonction d'un concept esthétique de la façade et non d'une organisation rationnelle de l'intérieur» (2010 : 212). Elle évoque la force plastique triomphale de l'architecture (2010 : 212). Chez Bett Bassett, le traitement du mur de la chapelle est de l'ordre d'une articulation qui tend vers le sculptural (1999 : 218), particularité aussi qualifiée en terme d'effet plastique.

En ce qui a trait à l'éclairage, Frommel assigne aux deux phases du projet<sup>28</sup> deux modalités qui s'accordent : la première, conformément au plan initial de Primatice, aurait été d'éclairer l'intérieur à partir de l'oculus et aurait donc projeté une lumière zénithale, ce qui aurait entraîné, toujours selon Frommel, une emphase sur le tombeau ; la deuxième, celle qui fut réalisée, aurait profité d'un ajouement accru de la chapelle depuis les ouvertures pratiquées dans les piliers, dans un esprit architectural plus proche du gothique (2010 : 203). Parallèlement à l'hypothèse de la première entrée à l'ouest, Frommel évoque également la mise en scène d'un axe lumineux de symétrie, en reprenant l'expression de « dramaturgie rituelle » employée par Henri Zerner, chez qui l'on peut lire :

Dans la rotonde des Valois, la grandiose Résurrection de Pilon était prévue pour la chapelle axiale en face du roi et de la reine agenouillée. Le projet, malheureusement avorté, était certainement d'intégrer les effigies royales avec d'autres sculptures dans une grande dramaturgie rituelle qui aurait traversé l'espace céleste de la Rotonde et à laquelle le visiteur/spectateur aurait pleinement participé. (1996 : 383)

---

<sup>28</sup> Autre contresens chez Frommel : l'effet de lumière dans la gravure de Leblond, potentiellement assimilable à une mise en scène du graveur, est relevé comme témoignant du premier projet (2010 : 203). Or, si l'on consulte le plan général que l'on trouve chez Félibien (Fig. 1), on se rend compte en effet que l'une des sources d'entrée de la lumière correspond à une chapelle dont la situation par rapport à l'église aurait probablement empêché une entrée aussi diffuse de lumière. De plus, la tombée de certaines arêtes lumineuses semble entrer en contradiction avec les sources d'entrée desquelles elles proviennent. Rappelons en outre que la gravure de Leblond est d'emblée écarté pour des raisons indéterminées. Chez Bett Bassett, la question de l'éclairage de la gravure de Leblond n'est pas discutée.

Cette remarque pose nommément la question de la sculpture dans la chapelle<sup>29</sup>, une question dont les deux auteurs restent, à notre sens, très éloignées. Ce point sensible du dispositif, dont on relève pourtant l'importance à plusieurs reprises, nous apparaît comme la pierre d'achoppement des modèles de reconstitution historique développés. Même chez Bett Bassett qui reconnaît une priorité accordée au programme sculptural (1999 : 41), cette question occupe une place négligeable dans l'analyse. Malgré les soins pris pour éviter le double écueil des problèmes liés au long chantier de la chapelle et à l'attribution – « scholars have concentrated their efforts on piecing together the construction history of this lost building and on identifying the architect of the design » (1999 : 238) – la reconstitution historique des étapes de la chapelle et le souci de rendre aux différents architectes la place qui leur revient engloutissent une grande part de l'effort de recherche. Par ailleurs, lorsque Bett Bassett aborde la sculpture (et l'architecture), sa méthodologie se limite à une approche iconographique, peu favorable à rendre compte de sa charge médiatrice. Chez Frommel, la reconstitution – qui est à vrai dire une restitution – est strictement architecturale, même dans le cas du tombeau dont on dit pourtant qu'il met en scène la sculpture (2010 : 221).

Remarquons d'autre part que les débats, encore très près des questions nationalistes, disputent la primauté de l'Italie et de la France dans la conception du projet. Nous aimerions soumettre deux arguments qui encouragent à se détourner de cette approche : après les travaux de Peter Burke (2000), il est loisible de penser la Renaissance en terme de phénomène de diffusion, d'échanges culturels, avec ses centres et ses périphéries, ses différentes adaptations, autrement dit en terme de processus dialectique entre circulation et réception. D'autre part, nous constatons que l'historiographie est prompte à attribuer des spécialités artisanales en vertu de l'origine géographique des travailleurs, scindant le travail en des filières thématiques — par exemple Germain Pilon serait entièrement

---

<sup>29</sup> Six sculptures ont été reliées par l'historiographie à la rotonde : un saint François, un saint Jean Baptiste, une Vierge Marie, un Christ accompagné de deux soldats. Le lecteur les retrouvera dans l'annexe II et nous expliquerons au deuxième chapitre pourquoi nous avons décidé de ne pas les inclure dans l'analyse.

responsable du volet sculptural, tandis que Primatice aurait vu à l'architecture<sup>30</sup>. Or, les travaux du sociologue Howard Becker (1988) et de façon plus générale de l'école de Chicago, ont mis l'accent sur le processus interactionniste de la création, déconstruisant l'idée d'un seul maître et valorisant le tissu complexe des chaînes processuelles entre le moment de l'idée et de la réception. Si l'attribution sert certes à resserrer le questionnement et à mettre en relation l'œuvre et son contexte d'initiation, l'une de ses conséquences est d'aliéner la valeur de l'expérience que procure celle-ci et de rester confiné au statisme de l'approche monographique.

L'influence italienne, du point de vue stylistique, est indéniable. Toutefois, le contexte dynastique et anthropologique de la basilique Saint-Denis et plus largement de la France, infléchit la portée du dispositif, en vertu de son importante connotation politique. La rotonde nous apparaît ainsi comme un objet parfaitement hybride.

Par ailleurs, soulignons que la comparaison avec les autres tombeaux de la Renaissance dont le tombeau de Henri II reprend la structure montre un allègement considérable de son cadre architectural, lequel promet la visibilité de la sculpture. Malgré cette mise en scène inédite des corps royaux, l'analyse du tombeau s'est toujours engagée vers une approche de type iconographique ou encore monographique. Il nous semble, au contraire, qu'il faille tenter de lier la singularité sculpturale du tombeau à l'espace circulaire de la chapelle, pour mieux rendre compte de l'échange qui se joue entre architecture et sculpture. De plus, la prévalence des modèles des tombeaux de François 1<sup>er</sup> et de

---

<sup>30</sup> Jacques Thirion faisait remarquer à cet égard : « On a coutume de présenter Germain Pilon comme le mainteneur d'une certaine tradition médiévale française en face de l'italianisme, incarné par Primatice, en particulier dans les œuvres réalisées pour la rotonde des Valois, qui aurait été quelque sorte le principal théâtre de cet antagonisme. Cette opinion se trouve encore reproduite chez les historiens les plus récents du grand sculpteur. » (1973 : 267). Et Thirion de citer les travaux de Paul Vitry (1934), de J. Babelon (1927), de Charles Terrasse (1930). Mentionnons d'ailleurs que sauf pour le colloque organisé par Bresc-Bauthier et pour le travail de Zerner, l'historiographie de Pilon reste encore aujourd'hui très sommaire.

Louis XII, dont le monument d'Henri II reprend la typologie, laisse présumer que l'articulation de la sculpture et de l'architecture a pu se faire à partir du tombeau. Autrement dit, le modèle du tombeau précède l'existence de la rotonde. La description synthétique de Martens suggère d'ailleurs l'adaptation du modèle à la construction centrée de la rotonde (Martens 1988 : 9), en raison de l'intensification de sa cinétique.

Au deuxième chapitre, nous aborderons un aspect primordial de notre enquête susceptible de faire émerger des dimensions jusqu'ici tenues à l'écart de l'interprétation. L'inclusion de l'espace comme donnée de l'expérience historique permettra de porter un regard qui englobe l'architecture, la sculpture et le spectateur.

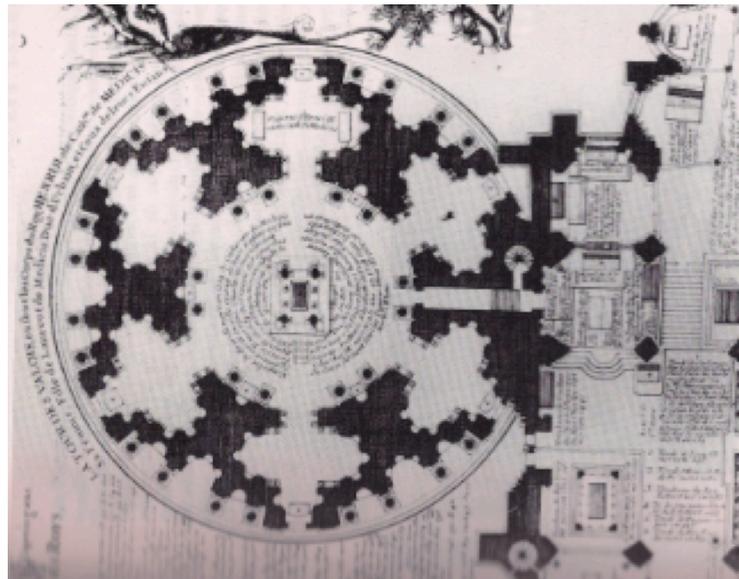


Fig. 24 - Charles Inselin, plan de l'abbaye Saint-Denis, 1705, gravure, numérisation issue de *Germain Pilon et les sculpteurs français de la Renaissance*, Paris : La documentation française, p. 93.

## **Chapitre II : À l'intérieur du dispositif : les mouvements du corps**

Au premier chapitre, nous avons démontré que la chapelle des Valois constitue un objet historique complexe, étant donné sa double dimension de projet et de ruine. Qu'il soit question de documenter l'imaginaire architectural du Primatice ou de faire valoir la signature hybride de la rotonde, les démarches qui sous-tendent les dernières contributions ont aussi eu pour tendance de se rabattre sur une révision resserrée de la chronologie de la construction du bâtiment. Elles sont ainsi restées ancrées dans une orientation foncièrement positiviste. Nous remarquons que les seuls éléments de l'ensemble à avoir traversé l'histoire, le tombeau et les gisants de 1583, occupent une place marginale au sein des interprétations. Pourtant, les auteurs n'ont pas manqué de rendre compte d'un effet de promotion visuelle des statues de ronde-bosse par rapport aux tombeaux précédents, sans pour autant s'attarder à l'interprétation de ses figures. Peut-on voir ce retranchement comme une conséquence de la méthodologie privilégiée ? Au premier abord, il semble en effet que l'évacuation de la statuaire aille de pair avec la difficulté historique que soulève la rotonde ; on semble avoir cherché à « clore » l'objet, comme pour mieux fixer l'intention de l'artiste ou du commanditaire. Ainsi, l'orientation positiviste des recherches aurait pour corollaire de favoriser le médium de l'architecture au détriment de la sculpture. Dans cette foulée, l'iconographie de l'architecture, une mouvance méthodologique qu'a contribué à développer aux Etats-Unis James S. Ackerman, s'est révélée être un outil récurrent. Aussi, plusieurs modèles architecturaux ont été considérés : le *Saint-Sépulcre* (Bett Bassett 1999), le *Tempietto* (Frommel 2010), le premier projet pour le tombeau de Jules II de Michel-Ange (Frommel 2010 ; Blunt 1957 [1953]) en sont des exemples. Bien que ces rapprochements cernent des sources d'inspiration ou encore des renvois symboliques sans aucun doute importants pour parfaire notre compréhension du modèle architectural à plan centré, ils ont cependant pour conséquence d'ignorer l'espace et sa capacité à produire des conditions particulières de significations. L'iconographie de l'architecture s'avère en l'occurrence peu propice si l'on veut rendre compte des éléments statuaire, étant donné que leur mise en scène reposait justement sur la vacance et la circularité de l'espace de la rotonde.

Ce chapitre posera une voie interprétative complémentaire. Plutôt que d'alimenter les débats à propos des éléments qui demeurent historiquement sujets à caution (tout ce qui touche l'élévation du mur, le dôme, la coupole, les sources d'éclairage), nous mettrons l'emphase sur les matériaux historiques qui ont été préservés : soient le tombeau, les gisants de 1583 et le dessin à plan centré du bâtiment. Nous prenons donc le parti de réduire considérablement le matériau d'interprétation. En l'occurrence, nous nous en tiendrons à traiter des sculptures dont nous connaissons la disposition à l'intérieur de la rotonde, grâce au plan d'Inselin (Fig. 24)<sup>31</sup>. Le lecteur trouvera néanmoins en annexe (II) des renseignements sur les six sculptures que l'historiographie a été en mesure de relier au projet. L'adoption de ce parti, qui pourra paraître limitatif à première vue, est motivée d'une part par la possibilité de combler un vide historiographique et d'autre part, par la quête d'outils méthodologiques plus aptes à rendre compte des qualités médiales de la sculpture. Aussi, pour mieux compléter les approches ultérieures, ce chapitre accordera préséance à une approche à caractère pragmatique<sup>32</sup>. Il nous semble en effet que ce n'est qu'en tenant compte du rapport qu'engage le dispositif avec son spectateur que l'interprétation pourra s'ouvrir à de nouvelles perspectives.

Ce déplacement exige néanmoins d'être justifié. D'abord, privilégier les éléments du dispositif qui existent toujours au détriment de ceux qui sont disparus ouvre à une réflexion d'ordre historique, ce qu'un retour aux textes *Past Looking* de Michael Ann Holly (1990) et *Late Roman art industry*

---

<sup>31</sup> Il faut préciser que ce plan est corroboré par un autre que l'on trouve dans l'ouvrage de Félibien (1706). Nous le retenons pour son sens du détail.

<sup>32</sup> Nous retenons la définition de Morris (1949) chez qui la pragmatique intervient pour étudier la relation des signes aux usagers des signes. Morris définissait trois niveaux constitutifs de la sémiotique : « pragmatics is that portion of semiotic which deals with the origin, uses, and effects of signs within the behavior in which they occur ; semantics deals with the signification of signs in all modes of signifying ; syntactics deals within combinations of signs without regard for their specific significations or their relation to the behavior in which they occur. » (1949 : 219) La pragmatique s'inscrit dans une théorie behavioriste, en venant modifier le comportement de l' « interprète ». Elle s'intéresse donc à la façon dont l'objet agit sur le sujet. Pour une explicitation du lien entre le pragmatisme et la pragmatique, voir Normand, Trollez, « Du pragmatisme à la pragmatique : Charles Morris » (1985).

d'Aloïs Riel (1901) amorcera. Les points de vue développés par ces auteurs concourront aussi à mettre au jour une approche qui prend en compte l'espace en tant que donnée formelle. Dès lors, notre stratégie consistera en l'adoption d'un point de vue qui se situe à l'intérieur de la chapelle, ce que la convocation d'un spectateur-fonction permettra d'éclairer. L'évocation de son parcours servira en retour à mettre en évidence les contradictions qui ressortent à d'autres discours historiens dont nous ferons part. Nous verrons qu'en privilégiant une lecture esthétique qui s'inscrit dans une affiliation avec la notion de « moment fécond » formulée par G.A. Lessing (1766) ainsi qu'une approche historiciste, ces discours oblitèrent la dimension médiale de l'œuvre et manquent ainsi à en relever les propriétés spécifiques et l'efficace. Enfin, nous terminerons ce chapitre en abordant un dernier aspect qui relève de la pragmatique en nous intéressant à la notion de *pathosformel* d'Aby Warburg, nous attachant plus particulièrement à la définition qu'en donne Giovanni Careri (2003).

## **2.1 Le regard de l'œuvre : le spectateur historien**

Dans *Past Looking* (1990), Michael Ann Holly élabore une réflexion qui vise à mettre en perspective la valeur foncièrement positiviste dans laquelle l'histoire de l'art cantonne sa pratique historique. Prenant exemple des réflexions de Peter Burke et d'Hayden White qui s'inspirent de modèles visuels contemporains pour écrire le passé, son argumentation tente de frayer d'autres voies théoriques qui permettraient un renouvellement de l'écriture de l'histoire de l'art. Pour Holly, il s'agit de déconstruire l'idée tenace selon laquelle l'historien est un spectateur objectif. Plusieurs modèles de relations à l'œuvre sont examinés (il y aurait un modèle albertien, foucaldien, friedéen et de dénégation)<sup>33</sup>, la diversité des approches illustrant la façon dont la mise en discours de l'œuvre entérinent sa « performance ». L'auteure se montre intéressée :

in the generic problem of the way in which a historical period might syntactically « prefigure » its own historiographic expression [...] there does indeed sometimes appear to be a hermeneutic

---

<sup>33</sup> Nous ne nous attardons pas sur ces modèles, car ils ne semblent pas enrichir la discussion. Par ailleurs, il faudrait discuter plus avant des définitions problématiques que fournit Holly par rapport à certains modèles.

overlap between the material of a historical age and its historiographic expression. (1990 : 388).

Partant des développements théoriques qui ont permis de conceptualiser le « regard » (*gaze*)<sup>34</sup>, une matière ouverte et façonnable selon la perspective qu'adoptent les *Visual Studies*, l'argumentation tente d'amener cet opérateur à un degré critique. Il est certes toujours question de revaloriser le présent comme une catégorie temporelle qui prend part au travail de l'historien, mais non plus en prenant à parti le bassin idéologique à partir duquel l'historien articule un discours. Holly inverse pour ainsi dire la proposition originelle du « regard ». Plutôt que de tenter de continuer de réfléchir sur l'infléchissement idéologique que produit l'époque dans laquelle le discours historique se forme, elle prête à l'objet d'étude une capacité d'agir (*agency*) sur l'organisation rhétorique de l'historien.

Au travers de cette mise en perspective théorique des catégories du présent et du passé comme participant également à l'activité historique, c'est au final un plaidoyer dûment pragmatique que pose l'historienne, dès lors que l'objet s'affirme comme créant des paramètres de réception transhistoriques. Il va sans dire que cette proposition théorique nous apparaît particulièrement convaincante lorsqu'on se reporte à la rotonde des Valois. Au-delà d'une résistance à entériner le modèle positiviste, il faut préciser que l'inachèvement du bâtiment contrarie l'exploitation de l'esthétique de sa réception, au sens où Hans Robert Jauss (1967) a proposé un travail de compréhension historique qui s'appuie sur une prise en compte du premier cercle de spectateurs à faire l'expérience de l'œuvre. En effet, l'état du bâtiment a sérieusement limité le nombre de visiteurs et encore, les rares témoignages dont nous disposons, tels que nous l'avons précisé dans le premier chapitre, sont visiblement teintés par l'intentionnalité des auteurs, de surcroît, formulées à des périodes ultérieures (le témoignage de Félibien est le meilleur et un des rares exemples qui illustre cette double contrainte). Mais par ailleurs, il faut dire que la période historique de la Renaissance se prête peu aux idées de Jauss, étant donné que

---

<sup>34</sup> Nous adoptons la traduction la plus commune du terme « the gaze », qui, dans le champ des « Cultural Studies », comporte une connotation politique très forte.

la commandite de l'œuvre, contrairement à la période des avant-gardes où l'œuvre se destine à un public élargi, comporte un aspect de réflexivité en vertu duquel le mécène occupe une double position d'émetteur et de récepteur. Comment briser la forclusion des objets historiques dont la documentation ne permet pas une reconstitution satisfaisante des paramètres d'intention et de réception ? Ou que faire des « objets-problèmes » de l'histoire ?

Dans un premier temps, la convocation de Holly permet de déplacer l'angle du travail historique vers une considération pragmatique de l'œuvre – vers le présent que construit l'œuvre dans le regard historique –. La position d'historien-spectateur s'en trouve autrement dit légitimée, de sorte qu'il nous est désormais loisible de réinscrire les éléments du dispositif qui ont échappé aux contingences de l'histoire dans le sillon d'une démarche critique. Ce faisant, il incombe à notre discours de reloger l'œuvre à son enseigne médiale et c'est ici que nous retrouverons le modèle de Félibien cité en prélude de ce mémoire, car celui-ci a rendu tangible le parcours immersif de la rotonde. Néanmoins, puisque nous souhaitons considérer le dessin à plan centré et faire de l'espace un élément qui enrichit notre interprétation, la rencontre d'éléments du présent et du passé pose que l'on ait recours à un spectateur-fonction. Celui-ci agit à titre de catalyseur pragmatique, permettant d'enregistrer l'organisation syntaxique et spatiale de l'ensemble ainsi que de mettre en perspective les effets de sens auquel son déplacement le soumet.

Par rapport à une pragmatique de l'espace, le modèle que développe Aloïs Riegl dans l'ouvrage *Late Roman art industry* (1901), permet aussi à l'analyse de gagner en précision. Ce que nous retenons de l'approche de Riegl, précisons-le d'emblée, exclut la dimension du *kunstwollen* (« vouloir artistique »), notion qui, comme l'a relevé Henri Zerner (1975) dans l'un des rares articles qui fasse état des apports méthodologiques et théoriques de Riegl, est amenée à se modifier à travers un parcours intellectuel diversifié. Il nous importe surtout de revenir sur le schéma tripartite que théorise Riegl en

apposant aux périodes de l'Égypte ancienne, de la Grèce antique et de la période tardive romaine les épithètes de *nahsicht* (tactile), *normalsicht* (tactile-optique) et *fernsicht* (optique). Le tactile décrit la relation du spectateur à l'œuvre qui se qualifie par sa dimension plane, la notion de tactile désignant la distance à portée du toucher caractéristique des œuvres ne présentant pas d'effets d'ombre et de lumière. À l'autre extrême du spectre, l'optique décrit une relation caractérisée par la mise à distance qu'opère l'œuvre qui exploite la tridimensionnalité. Entre des deux pôles, le tactile-optique indique une relation à mi-distance de l'œuvre. Ces données qualifient l'espace qui recouvre la distance dans laquelle l'œuvre inscrit son spectateur. Dans le système de Riegl, chaque jalon de ce schéma se reporte à une forme historicisée de l'expérience, le tactile s'associant à une valeur d'objectivité, l'optique à une subjectivité accrue.

Ainsi ce schéma, s'il s'inscrit dans une théorie de la perception, reconduit aussi une approche pragmatique, étant donné qu'il accorde à l'œuvre la capacité de positionner son spectateur à une distance dictée par elle. Ce traitement de l'espace comme d'une matière concrète permettra de cerner les tensions qu'exerce le dispositif sur le spectateur-fonction, tout au long du trajet, en enregistrant les fluctuations tactiles-optiques associées aux différents points de vue engagés.

Par ailleurs, dans son *Histoire de l'abbaye Saint-Denis* (1625), le moine Jacques Doublet a comparé la chapelle des Valois au panthéon romain (1625 : 1339). Bien que cette comparaison chez Doublet ait une visée ennoblissante qui relève de la référence à l'antique, signalons que cet édifice chez Aloïs Riegl est emblématique de la modalité optique. Dans la logique de Riegl, l'espace évidé caractéristique de cette construction permet au corps de gagner une plus grande liberté. Mais cette mise en liberté du corps serait en revanche soumise aux pôles tactiles-optiques qu'instaurent les statues de ronde-bosse. Le spectateur verra son parcours partagé entre des vues rapprochées et distanciées, mais également par des ruptures de rythmes, l'arrêtant dans son mouvement ou au contraire, l'intimant à

accélérer.

## 2.2 La recréation du parcours de la chapelle

Selon le plan d'Inselin (Fig. 24) que l'on trouve dans l'ouvrage de Michel Félibien, l'entrée de la chapelle des Valois se fait depuis la chapelle Notre-Dame-la-Blanche de la basilique Saint-Denis. On y voit en effet un corridor dont l'issue débouche au cœur de la chapelle.

À l'angle d'entrée, le tombeau à structure superposée, dressé en plein centre de l'espace, est visible d'un seul côté. Dans son positionnement initial, le visiteur est à une distance d'environ 4 ou 5 mètres du tombeau<sup>35</sup>. Ce sont les images du roi qui se présentent à lui. Occupant l'espace ouvert de la plateforme supérieure du tombeau, l'orant de bronze, agenouillé devant un prie-Dieu, constitue sans aucun doute le premier point de sculpture auquel s'attache l'attention. En l'occurrence, la teinte foncée du matériau fait tache sur le fond de pierre de liai des murs.

Deux grandes Vertus également coulées dans le bronze invitent le regard à descendre vers les décrochements angulaires<sup>36</sup> (Fig. 25). Des chapiteaux composites font saillie au-dessus des têtes des personnages féminins, se détachant d'une architecture dépouillée. Entre les Vertus, de larges baies ouvertes laissent voir le corps de marbre blanc du gisant du roi, dont le spectateur distingue probablement, de cette distance, le soulèvement de poitrine. La situation du bras, déposé le long du corps, paume entrouverte, est aussi visible.

---

<sup>35</sup> Ce calcul s'appuie sur les mesures des derniers devis émis (Bett Bassett 1996 : 140). Le diamètre intérieur est de 12,61 mètres et le diamètre extérieur de 25,85 mètres. Le tombeau, selon Félibien, fait 14 pieds de haut, par 10 de large et 121/2 de long (4,26 m x 3,05 m x 3,81 m). En divisant le diamètre par deux, de façon à obtenir un rayon et en soustrayant 1,5 mètre pour la proportion du tombeau de cette mesure, on obtient une distance de 4,81 mètres pour les grands côtés et de 4,41 pour les petits côtés.

<sup>36</sup> La position actuelle en saillie des Vertus et des socles correspond à un changement fait lors du premier déménagement du tombeau en 1719, comme l'a démontré Thomas Lersch (1993 : 99).

Le spectateur circulera autour du tombeau pour voir les représentations qui reviennent à la reine et plus spécifiquement à son gisant, étant donné que celui-ci, de par son horizontalité et son immixtion dans la chambre funéraire, se dérobe à la vue à partir du positionnement initial. L'espace vacant qui s'ouvre tout autour incite d'ailleurs au déplacement. De même, la direction du corps des orants, orientés vers l'est, entraîne le spectateur à contourner le tombeau vers ce point. D'ailleurs, le bras du roi est tendu vers l'avant, comme s'il pointait cette direction (Fig. 26-27). Peu à peu, le profil agenouillé de la reine apparaît, aligné dans une oblique avec la Vertu angulaire de la Justice, que l'on reconnaît à son glaive, ici nonchalamment tenu dessous le bras.

Au devant du tombeau, le motif du petit côté évoque une façade (Fig. 29). Deux colonnes doublées de piliers-dosserets encadrent le chambranle, créant un effet de profondeur dans le mur. Tandis que la console se dégage sensiblement du mur, les contours qui soulignent le couronnement, composé d'une table surmontée d'un arc surbaissé, sont sculptés en faible relief. Par l'embrasure, les plantes de pied du roi, hypertrophiées et relevées de façon frontale forcent le regard à se poser. Les pieds de la reine, plus menus, sont quant à eux décalés sous l'effet d'un mouvement. Toujours de face, les Vertus angulaires se dressent. Le déhanchement de La Justice (Fig. 27-28) donne suite à un lourd drapé noué à la taille dont les plis, sculptés en profondeur, forment un tissu complexe. Les pieds croisés de la figure engendrent une saillie de la jambe gauche, venant déstabiliser la pose. Qu'importe la position que le spectateur adopte, le regard de la figure fuit.



Fig. 25 - Hélène Adant, *tombeau d'Henri II et Catherine de Médicis*, 1951, marbre et bronze, négatif noir et blanc, gélatino-bromure. APS1S0921. Médiathèque de l'architecture et du patrimoine. Paris.



Fig. 26 - *Les orants*, photographie de l'auteur.



Fig. 27 - Félix Martin-Sabon, *Tombeau de Henri II et de Catherine de Médicis*, négatif de photographie, av. 1920, Médiathèque de l'architecture et du patrimoine, Paris.



Fig. 28 - *Vertu de La Justice*, photographie de l'auteur.

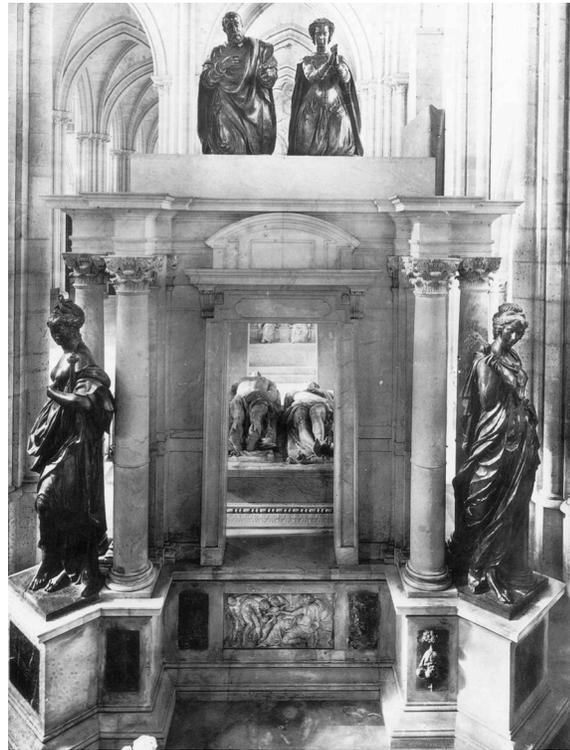


Fig. 29 - Armand Guérinet, *Tombeau d'Henri II*, petit côté vu de face, négatif noir et blanc, support verre, Médiathèque de l'architecture et du patrimoine, Paris.



Fig. 30 - Félix Martin-Sabon, *Moulage des statues du tombeau de Henri II et de Catherine de Médicis*, négatif photographie, 1906, Médiathèque de l'architecture et du patrimoine, Paris, détail.



Fig. 31 - *Vertu de La Force*,  
photographie de l'auteur.



Fig. 32 - *Jambes et pieds de Catherine de Médicis*, photographie de l'auteur.



Fig. 33 - Lucien Bégule, *Moulage -Tombeau de Catherine de Médicis : gisant*, négatif noir et blanc ; support verre, AP51L02326, Médiathèque de l'architecture et du patrimoine, Paris.



Fig. 34 - *Catherine de Médicis dans le tombeau d'Henri II*, photographie de l'auteur.



Fig. 35 - *Tombeau de Henri II*, photographie de l'auteur.

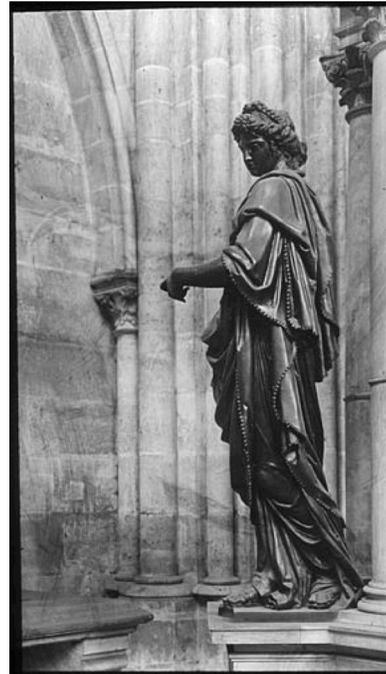


Fig. 36 - David, *Statue de bronze représentant une vertu cardinale*, détail du tombeau de Henri II et Catherine de Médicis, positif original photographie, Médiathèque de l'architecture et du patrimoine, Paris.



Fig. 37 - *Vertu de la Prudence*, photographie de l'auteur.



Fig. 38 - *Vertu de la Prudence*, détail, photographie de l'auteur, détail.

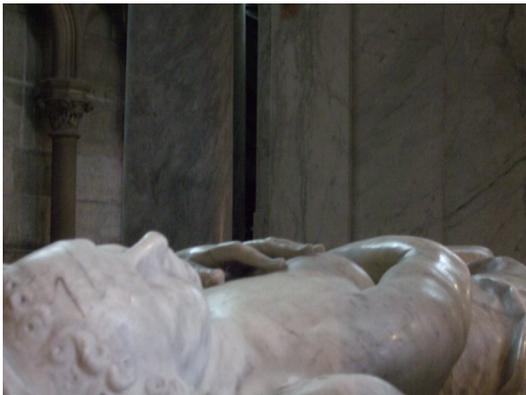


Fig. 39 - *Tête de Catherine de Médicis*, photographie de l'auteur, détail.

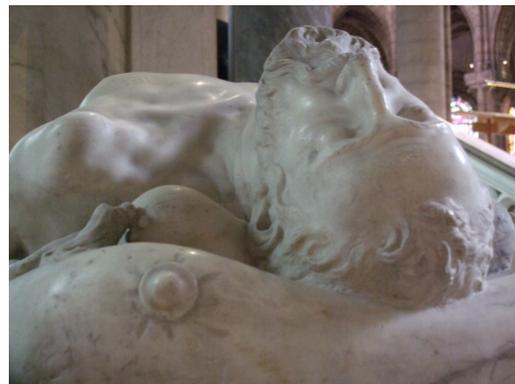


Fig. 40 - *Tête d'Henri II*, photographie de l'auteur, détail.



Fig. 41 - *Tombeau de Henri II*, photographie de Félix Martin-Sabon, 1899-1900, Médiathèque de l'architecture et du patrimoine, Paris.



Fig. 42 - *Vertu de la Tempérance*, photographie de l'auteur.



Fig. 43 - *Vertu de la Tempérance*, photographie de l'auteur.

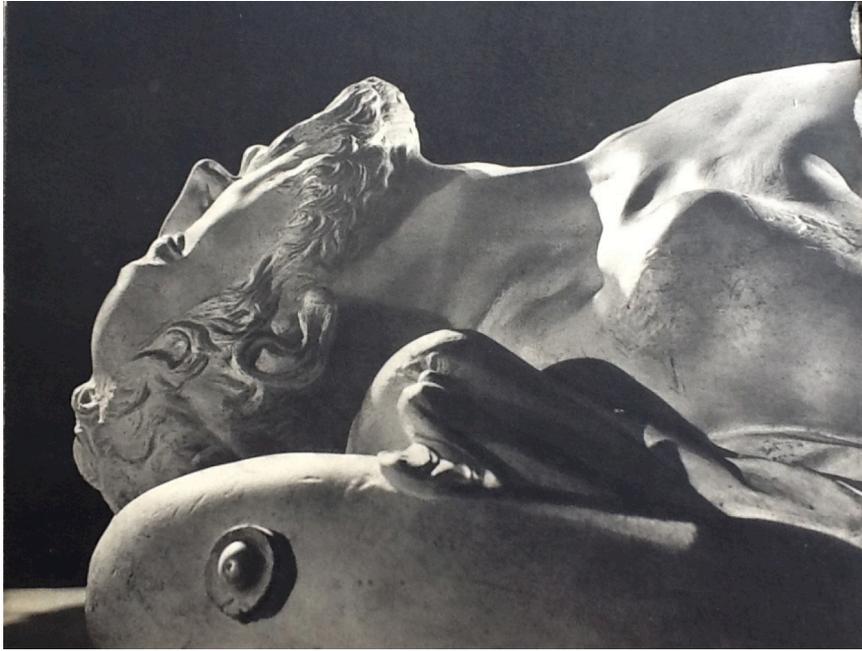


Fig. 44 - Pierre Jahan, *Henri II*, photographie noir et blanc, *Les Gisants* (1959).



Fig. 45 - *Henri II*, photographie de l'auteur.



Fig. 46 - *Henri II*, photographie de l'auteur.



Fig. 47 - René Jacques, *Tombeau de Catherine de Médicis : haut du corps du gisant*, 1951, négatif noir et blanc, gélatino-bromure, nitrate, Médiathèque de l'architecture et du patrimoine, Paris.



Fig. 48 - René Jacques, *Visage du gisant d'Henri II*, 1951, négatif noir et blanc, gélatino-bromure, nitrate, Médiathèque de l'architecture et du patrimoine, Paris.



Fig. 49 - Léger, *Statue funéraire de Catherine de Médicis*, négatif noir et blanc, support verre Médiathèque de l'architecture et du patrimoine, Paris.



Fig. 50 - Léger, *Statue funéraire de Henri II et Catherine de Médicis, vue plongeante*, négatif noir et blanc, support verre, Médiathèque de l'architecture et du patrimoine, Paris.

À l'autre angle, La Force (Fig. 31) tient délicatement entre le bout de son index et de son pouce une pierre. Le corps observe une légère torsion dont le drapé prend prétexte : attaché aux épaules, le tissu colle au corps de la figure, laissant saillir des plis soit circulaires ou rectilignes, au gré des volumes morphologiques.

Par-delà les deux Vertus, les orants dominant le spectateur, engendrant un point de vue en contre-plongée. Au plus loin, ce dernier se trouve tout au plus à une distance de 4,5 mètres (voir note 6) et encore, il faudrait qu'il s'éloigne davantage pour gagner visuellement leur pleine dimension de

hauteur. La couleur du bronze obscurcit les traits des visages et crée simultanément des renvois de lumière. Chez les deux figures, les bras se détachent nettement du corps. Tandis que les mains de la reine se joignent en un geste de prière et sont posées sur le prie-Dieu, celles du roi sont disjointes, la droite étant posée sur le cœur et la gauche lancée vers l'avant (Fig. 26-27-29).

Aussi, la mise en hauteur des orants incite le spectateur à se rapprocher des corps couchés à l'intérieur du tombeau, qui se trouvent un peu au dessous de son regard.

Au côté nord, le corps de la reine, allongée et nue, déploie des formes rondes (Fig. 32-33-34). La main repose délicatement sur la poitrine, dans la posture canonique de la Vénus pudique, et la tête s'infléchit sans effort, évoquant une pose naturelle de sommeil. La rondeur des chairs qu'une facture lisse met particulièrement en évidence souligne l'apaisement sans équivoque de la forme. Au mitan du corps, les plis froissés du drapé, qu'une main noue sur la taille, forment de petits bouillons concentriques autour des doigts. Longeant les jambes, le drapé tend alors à étirer ses creux et ses pleins en des motifs rectilignes. Bien que la structure architecturale du tombeau ouvre un champ de visibilité qui donne sur les corps étendus, il reste que le spectateur est confiné à une certaine distance et que sa vue est reléguée à la latéralité. Si les colonnes et le piédestal ne contraignaient pas le rapprochement, il pourrait en effet gagner une hauteur de vue qui lui permettrait de voir le couple gisant en un seul regard. Au mieux de cet angle, le corps du roi, dont la poitrine est soulevée, se profile derrière celui de la reine (Fig. 34). Ainsi, l'horizontalité du gisant jumelée à la découpe architecturale du tombeau demande un mouvement complet du corps autour du tombeau pour que le regard accède aux statues. La vue n'est jamais complètement satisfaite. La fragmentation érotise le regard, en venant relancer ses élans.

Lors de l'appréhension latérale, la scansion de l'entrecolonnement relance le mouvement. Les fûts des colonnes présentent en outre des taches ou des bigarrures, dont les rythmes et les couleurs respectifs, créent des effets dynamiques et suscitent ainsi l'attention.

Bientôt, la Prudence brandit son miroir (Fig. 36-37-41). Dans cet angle, se découpent aussi les orteils de la reine, détachés les uns des autres, pris dans un mouvement.

Du côté ouest, les deux têtes royales émergent de l'embrasure du petit côté, symétrique à l'autre (Fig. 39-40). Celle de la reine repose, tournée vers le corps de son époux, recouverte d'un voile au-devant duquel s'échappent des cheveux bouclés. Celle du roi, renversée vers l'arrière, offre au spectateur son front. De là, se profilent les hauts des corps : rond et lisse pour la reine, accidenté et squelettique pour le roi.

En croisant la Tempérance qui transvase de l'eau dans une jarre (Fig. 41-42-43), le spectateur revient alors vers l'entrée de la chapelle.

À proximité, le corps du roi se découvre (Fig. 44-45-46). Le soulèvement de la poitrine que la découpe anatomique du thorax vient souligner, élabore un volume vertical. Le déploiement du bras, ainsi que le creusement du ventre, créent une ouverture et un effet de propulsion à partir desquels le mouvement tire son plein effet. La tête se renverse vers l'arrière, mue par la puissance que le souffle génère. Le bras se retient sur l'aîne, tension dont le drapé exemplifie la charge. Ainsi, le dégagement du bras vers le spectateur permet à ce dernier de s'engager pleinement dans la gestualité du corps. Tout au long de dernier, les plis font aussi écho à la morphologie. Jeté sur la taille, le drapé se creuse d'arêtes aigües ; sous le bras, il se transforme en une suite de plis rectilignes qui suit le tracé des stries musculaires.

Au terme de ce premier parcours, une série d'antithèses se fait jour : au second registre, les orants de bronze vêtus de leurs habits d'apparat laissent place aux nus de marbre du premier niveau ; l'espace milieu<sup>37</sup> où siègent les orants répond à la chambre mortuaire qui abritent les gisants ;

---

<sup>37</sup> Terme technique de sculpture désignant l'ouverture de l'espace sculptural à l'expansion des volumes sculptés (Baudry 2000 : 373).

l'ouverture du bras, le soulèvement de poitrine, la rigidité des jambes et l'élan de la tête du roi gisant vers l'arrière font chiasme<sup>38</sup> avec le repli pudique du bras sur la poitrine, le repos du haut du corps et le jeu animé des jambes de la reine gisante ; la facture taillée et détaillée du nu du roi contraste avec l'aspect coulé et lisse du nu de la reine.

Un autre mouvement et le spectateur se penche sur les reliefs enchâssés dans le piédestal. La lumière lui permet peut-être de reconnaître certaines allégories théologiques identifiées comme étant La Charité (sud), La Foi (est), L'Espérance (nord) que viennent compléter Les Bonnes œuvres (ouest).

Puis, l'orientation des orants vers l'est guide le spectateur en direction de la chapelle axiale où d'autres représentations du roi et de la reine (Fig. 47-48-49-50) se présentent, insérées de part et d'autre dans des absidioles dont la dimension permet au spectateur de s'approcher<sup>39</sup>. Les statues de marbre sont simplement couchées sur des tréteaux de bois. D'emblée, l'ouverture des yeux, le réalisme des visages et l'immobilité des corps tranchent avec l'aspect à la fois assoupi, mouvementé et idéalisé des nus du tombeau. Toutes les surfaces, hormis les visages et les mains, fourmillent de motifs décoratifs, lesquels alternent fleurdelisés et emblèmes royaux. La lourdeur des étoffes des vêtements contraste avec la délicatesse des détails que le sculpteur y a ciselés. Les têtes coiffées de couronnes serties de mille pierres reposent sur des coussins. Les longues mains sont jointes en prière et les pieds paraissent cette fois minuscules en proportion du corps.

De la chapelle axiale, les orants regardent le spectateur, l'appelant à revenir et à reprendre son parcours. Ainsi, au fur et à mesure que le spectateur s'approche du tombeau, ce sont les gisants qui remplissent son champ visuel, et encore, ce n'est qu'à force de tourner autour du tombeau qu'il arrive à s'en faire une idée globale ; lorsqu'il s'en éloigne, les orants ont alors préséance. Dans la chapelle

---

<sup>38</sup> Idem : « Dans une attitude animée, opposition en diagonale des membres supérieurs et inférieurs, telle que lorsqu'un bras est porté en avant le membre inférieur situé du même côté le soit en arrière et réciproquement. » (Baudry 2000 : 695).

<sup>39</sup> La hauteur est estimée par Thomas Lersch à trois mètres (1993 : 92).

axiale, il peut contempler de près les corps parés du roi et de la reine, un par un, en ayant vue sur les orants de l'espace central.

### **2.3 Le transi, le gisant et l'orant : contresens**

Ainsi, plusieurs moments définissent le parcours du spectateur. Au contraire de la pragmatique qui ressort au tableau perspectiviste, laquelle situe le spectateur à une certaine distance et à un point fixe, la dynamique inhérente à la rotonde livre le regard et le corps du spectateur au morcellement et au mouvement. Une forme d'instabilité traverse le parcours de l'œuvre, en ceci que la segmentation spatio-temporelle de ses parties s'avère certainement propice à brouiller, ou du moins retarder, la mise au point d'une articulation sémantique. Or, outre qu'ils se focalisent sur la reconstitution iconographique de l'architecture (Bett Bassett 1999 ; Frommel 2010), les interprètes qui se sont préoccupés du tombeau d'Henri II l'ont principalement envisagé selon des critères typologiques élaborés à partir d'une lecture de temporalité des statues en scène. En ce sens, ces interprétations se rapprochent de la logique du « moment fécond », telle qu'elle était articulée par G.E. Lessing (1766).

Dans *Laocoon* (1766), Lessing formulait le principe d'une rupture avec l'esprit séculaire de la doctrine de l'*Ut pictura poesis*, assignant à la littérature et aux arts visuels des catégories distinctives. Les arts visuels devenaient des arts de l'espace, se réduisant à la représentation d'un seul moment – le « moment fécond » qui, dans la démonstration de Lessing, est l'instant qui précède le cri du *Laocoon*, l'œuvre autour de laquelle se joue le principe de division ; alors que la littérature était confirmée comme un art de temps, au service du déroulement du récit. C'est aussi suivant l'idée voulant que la statue condense le moment-clé d'une narration que l'historiographie du tombeau en vient à une utilisation équivoque des appellations de *gisant* et de *transi*, tour à tour conviées dans les interprétations pour désigner les figures statuaire du premier niveau du tombeau. Ce choix nominal

procède en effet d'une identification contrastée du moment que traduiraient les statues, telle qu'indexée par des facteurs soit historiques, architecturaux, aspectuels ou encore littéraires. Autrement dit, la lecture d'une temporalité comme clé de compréhension des statues du tombeau vient le plus souvent refouler leur caractère pragmatique, qui se trouve néanmoins au centre de l'argumentation de Lessing<sup>40</sup>. Dans l'optique de ces lectures, il n'est de temps et d'espace qu'à travers le contenu hermétique de l'œuvre.

Par exemple, dans son ouvrage sur la sculpture funéraire *Tomb Sculpture*, Panofsky (1964) prête au tombeau à double registre, le « double-decker tomb » auquel il rapporte les tombeaux de Louis XII, de François 1<sup>er</sup> et d'Henri II, une potentialité narrative évoquant le passage de la mort à l'après-vie. Cette lecture s'appuie sur une articulation qui croise le récit biblique, en ce sens où la superposition de deux niveaux du tombeau refléterait la structure des mondes terrestre et céleste et l'historicisation des formules iconographiques funéraires. Dans la perspective panofskienne, les termes « gisant » et « transi » reflètent deux attitudes devant la mort, lesquelles polariseraient tout le champ de la sculpture funéraire de l'Égypte au Bernin. D'une part, le gisant s'associe à une projection du futur eschatologique, son horizontalité traduisant le statut du bienheureux chrétien, dans le moment intermédiaire de l'attente de la Résurrection<sup>41</sup>. Panofsky qualifie cette attitude comme étant d'ordre prospectif. D'autre part, le transi est sciemment identifié comme une représentation du processus de la

---

<sup>40</sup> En effet, chez ce dernier, le moment fécond correspond à « ce qui laisse le champ libre à l'imagination » (1964[1766] : 68), stimulant la contemplation du spectateur en l'appelant à compléter la représentation.

<sup>41</sup> Cependant, Philippe Ariès, historien de la mort dont nous avons consulté l'ouvrage *L'homme devant la mort* fournit une définition du gisant qui entre en conflit avec la stricte horizontalité proposée par Panofsky. Pour Ariès, si le gisant s'assimile aussi au *beati*, il n'est pas un « mort allongé, mais un personnage irréel, debout, dont les plis de vêtement tombent verticalement les yeux souvent ouverts, et qui est ensuite renversé et couché, la tête sur un coussin : il repose » (1983 : 54). Précisons aussi que ce n'est que vers le XII<sup>e</sup> siècle que le modèle couché se normalise. Panofsky précise qu'avant cette période, il se produit des anomalies qui recouvrent des problèmes d'ordre technique et artistique (on comprend en quoi l'adoption de la figure couchée a facilité la définition chez Panofsky). Selon la terminologie qu'il emploie, une « pseudomorphose » s'opère par laquelle le portrait funéraire jusque-là bidimensionnel en vient à rejoindre l'image en ronde-bosse réaliste, capable de tenir en pieds. De là, le gain tridimensionnel des statues posait une menace au registre fictif du gisant, en ce que leur réalisme croissant aurait pu trahir la reconduite de la temporalité particulière du statut de bienheureux. L'horizontalité de la statue vient ainsi régler le statut du gisant. Le gisant peut alors se montrer les mains en prière ou occupées à un acte de préhension sans risquer de corrompre la reconduite sculpturale de son statut fictif (1964 : 55).

mort, relevant de la logique du *memento mori*. Son corps présente des signes de dégradation et peut s'accompagner de symboles morbides. Or, Panofsky assigne aux figures du premier niveau du tombeau d'Henri II le statut de transi. Si elle peut sembler naturelle en vertu du symbolisme vertical qu'instaure d'emblée le tombeau, cette schématisation n'est pas sans présenter de contradiction, puisque les figures dites transies s'éloignent, de par leur aspect, de l'esthétique morbide qui motive leur appellation et cela, à même le discours de l'historien :

Far from inspiring horror [...], Pilon's magnificent nudes – the king reminiscent of an Achilles or Patroclus, the queen, perhaps intentionally, of a Venus pudica – inspire a feeling of admiration for strength and beauty, intensified rather than diminished by the idea of mortality. Their spirit is, like that of Greek tragedy, heroic rather than devout. (1964 : 80)

Ce classement pourrait être vu comme découlant du dessein normatif de l'ouvrage, lequel traite une large matière historique au détriment de la singularité des œuvres. Ainsi, l'architecture du tombeau l'emporte sur les particularités des figures, permettant à l'interprète de gagner une cohérence historique. Autrement dit, la lunette historique que porte Panofsky « retemporalise » les fictions respectives qui ressortent aux statues, tout en cherchant à conserver la logique du moment fécond, à travers les types imposés du transi, gisant, orant.

Nous retrouvons le même contre-sens dans l'analyse qu'a fournie l'historienne de l'art Kathleen Cohen, auteur de l'ouvrage *Metamorphosis of a death symbol : The Transi Tomb on the Late Middle Ages and the Renaissance* (1973), lequel tente d'élargir le champ symbolique qui ressort au transi. Selon Cohen, le tombeau d'Henri II – et plus largement les trois tombeaux à structure superposée de la Renaissance française – refléterait non seulement la volonté de souligner les qualités individuelles du défunt, à travers la mise en exergue des Vertus et les reliefs encomiastiques, mais élaborerait également une valorisation du thème eschatologique à travers le réinvestissement thématique du transi. Selon sa lecture, le transi serait nouvellement lu comme le moment positif qui mène vers la Résurrection. Cohen appuie sa démonstration sur l'étude des sermons funèbres prononcés à la mort de François 1<sup>er</sup> et de

Henri II<sup>42</sup>, des documents textuels jusque-là exclus de la grille d'analyse du transi (1973 : 171). Cette hypothèse est en outre étayée par le biais d'une liaison figurative entre le lit de parade du rituel funéraire et la structure architecturale du tombeau, le lit de parade présentant également une structure superposée composée du cercueil et d'une effigie de cire le surmontant. À travers elle, Cohen fortifie un concept de « worldly glory » que prônerait de façon diffuse la représentation royale à la Renaissance. Ce rapprochement, suggéré à titre d'hypothèse pour la première fois par Ernst Kantorowicz (1989 [1957]), dans l'étude monumentale *The King's two bodies* a été significativement rejetée par le chercheur Ralph Giesey (1977), connu pour avoir poursuivi les travaux du premier. Dans sa critique de l'ouvrage de Cohen, Giesey a insisté sur la différence de message véhiculé par l'effigie employée lors du rituel et les statues du monument (1977 : 638-639) : tandis que le rituel tend à mettre l'accent sur l'élément triomphal à travers la fiction d'un roi vivant rendue par son effigie de cire, le monument vient entériner la mort du roi. Dans cette perspective, le médium employé vient desservir deux fictions distinctes.

Par ailleurs, pour Giesey, les figures du tombeau d'Henri II s'approchent davantage du gisant, étant donné qu'elles semblent plus vivantes que mortes<sup>43</sup>. Selon lui, l'aspect des statues que Cohen compare, à l'instar de Panofsky, à des dieux magnifiques (1973 : 157), fait entorse au raisonnement proposé. En somme, la discussion autour du statut nominal des figures – et d'autres exemples auraient pu étayer cette démonstration – révèle un conflit de temporalité que l'articulation problématique entre l'instance narrative prêtée à la superposition architecturale du tombeau et l'aspect corporel des statues complique. D'emblée, un constat s'impose, ces études n'ont nullement fait cas de la pragmatique singulière du dispositif de la rotonde, enfouissant le tombeau et ses figures dans un programme

---

<sup>42</sup> Le trepas, obsèques et enterrement de François I<sup>er</sup>, les deux sermons funèbres prononcez esdictes obsèques, Paris, 1547, fol. 32, Pierre du Chastel ; Les deux sermons funèbres et obsèques et enterrement Henri deuxième, Paris, 1559, fols. Diiij-Ej. (1973 : 169)

<sup>43</sup> Encore ici, le terme gisant, préféré par Giesey, entre en contradiction avec la figure du bienheureux tel que l'a décrite Panofsky, et ce, en vertu d'un même conflit de temporalité (le gisant comme figure atemporelle ou le gisant comme personne tout juste décédée).

macrohistorique qui déborde sur le particulier.

Plus récemment, l'analyse qu'a fournie l'historien d'art Henri Zerner dans un chapitre de son ouvrage *Renaissance française : l'invention du classicisme* (1996) met de l'avant un conflit de temporalité de même nature, à la différence qu'il se préoccupe des orants. Posant également une forme narrative à la verticalité du tombeau, dans la foulée de Panofsky<sup>44</sup>, le chercheur perçoit les orants comme des figures qui anticipent la vie éternelle, Ici, c'est le vêtement cérémoniel qu'arborent les figures qui menace la cohérence du raisonnement. Pour évacuer le fait que ce vêtement soit lu comme un indice temporel qui renverrait au vécu, Zerner recourt aux principes historicistes du réalisme et de l'orthodoxie. Ce réalisme, nous dit l'historien d'art, viendrait jeter une ambiguïté «entre la vie glorieuse de l'éternité et la glorification terrestre des individus de haut rang» «la vie après la mort [étant] imaginée comme une réplique exacte de l'existence terrestre [...]» (1996 : 380).

Encore ici, nous pouvons nous demander si, au-delà des entités historiques abstraites qui légitiment la proposition du moment représenté (le réalisme, l'orthodoxie), le spectateur perçoit la même articulation de temps lorsqu'il est amené à prendre connaissance des différentes propositions sculpturales dans l'espace de la chapelle. Il nous semble que la proposition de Zerner, bien qu'elle annonce une participation active au spectateur relègue celle-ci en marge de l'interprétation. Si l'appellation d'orant n'y est pas sujette à débat, il n'en demeure pas moins que l'interprétation de l'orant recouvre des problèmes similaires à celle du gisant/transi, en ce que l'unicité de la temporalité suggérée met à l'écart la pragmatique du dispositif. De plus, notons que l'orant de Zerner ne s'accorde pas tout à fait à celui de Panofsky. En effet, chez le premier, l'orant personnifie l'âme des défunts, tandis que chez le second, il s'agit d'une représentation de l'attente de la vie éternelle qui, à vrai dire,

---

<sup>44</sup> La posture des orants — figures agenouillées — est d'abord celle des donateurs qui figurent sur les tableaux d'autel. Les tombeaux de la Renaissance française leur assignent une place nouvelle en les affranchissant de la représentation du tableau.

s'approche davantage de la définition du gisant.

Enfin, nous trouvons une autre lecture de temporalité chez l'historienne Michele Bett Bassett (1999), pour qui, par-delà les orientations prospectives ou rétrospectives de Panofsky, le tombeau s'ancre dans l'actualité politique de la commanditaire. À l'inverse de Zerner, Bett Bassett perçoit les habits cérémoniels des orants comme une volonté d'appuyer la valeur sacrée du roi, à travers l'affiche visuelle des symboles qui la consacrent. Le vêtement vient cristalliser la figure intemporelle du Roi Très Chrétien<sup>45</sup> (1999 : 46). Il ne s'agit donc plus de la projection d'un futur eschatologique, mais du rappel d'un moment singulier de la vie royale. Ce discours reconnaît ainsi aux statues la capacité d'incarner un présent. Par ailleurs, l'appellation *gisant en transi* est proposée de façon quelque peu étrange pour désigner les figures du premier niveau du tombeau.

Qu'elles posent l'architecture comme une instance narrative ou qu'elles fassent surtout valoir l'aspect des statues, les interprétations évoquées mettent à jour une tension qui correspond à vrai dire à plusieurs façons de se poser devant le monument, tel que le dispositif invitait le spectateur à occuper successivement ces différents emplacements : de loin, d'où il pouvait saisir la structure architecturale du monument ou de près d'où il percevait l'aspect des corps statuaires du premier niveau. Qui plus est, les instances de ralentissement ou d'accélération, de rapprochement et d'éloignements que provoquaient les nœuds de drapé, les parties de corps, les mouchetures du marbre et les coloris de l'ensemble, tous ces capteurs d'attention, fabriquaient une réalité qui brouillait la mise au point de ses « moments féconds ».

---

<sup>45</sup> La chercheuse enrichit son interprétation en citant le document de la commande qui détaille sans équivoque le port des vêtements royaux « à genoux sur oreillers d'or, qui seront enrichis et faits en faon de broderie, garnies chacune d'cielles de leur acoustremens et vesture royalle, couronnes et sceptre, les manteaux desd. Acoustremens semez de fleurs de liz, ensemble deux oratoires aussi de bronze qui seront garniz de fueillages et aultres enrichissements. (1999 : 45).

Finalement, il est pour le moins étonnant de constater que les interprètes, s'ils ne s'accordent pas sur le statut fictif des figures couchées ou sur les raisons qui motivent l'appellation choisie, reconnaissent tous le motif de la *Vénus pudica* chez Catherine de Médicis sans nécessairement prendre acte de ce détail. Il est d'ailleurs remarquable qu'un iconographe aussi patenté que l'est Panofsky ne s'interroge pas sur l'intentionnalité derrière la convocation de ce motif. Henri Zerner fait sinon remarquer que les figures couchées du tombeau d'Henri II « sont traitées de façon nouvelle ; le cadavre du roi est une reprise délibérée du corps du Christ tel que l'a représenté la Renaissance ; celui de la reine est sans raideur, presque voluptueux, et semble plutôt endormi que mort » (1996 : 349), sans s'attarder sur ce détail. Il nous semble que la difficulté des interprètes à cerner un moment soit aussi liée à ce qu'ils aient négligé de prendre en compte l'aspect différencié des statues du premier niveau, lesquelles proposent des formules qui, dans la logique du moment fécond, renvoient à différentes étapes entre la vie et la mort. Ainsi, en étant uniquement versé au débat de la temporalité fictive des statues, les discours des interprètes manquent à traduire la diffraction sémantique qu'entraîne la spatialisation temporalisée du parcours du spectateur et évacuent paradoxalement le moment fictif que projette le corps de la reine, en l'assimilant hâtivement à celui du roi, ce sur quoi nous aurons l'occasion de revenir au troisième chapitre.

Aussi, apparaît-il significatif que la commande du tombeau au Primatice prenne historiquement place peu après que le débat dit du *paragone* peinture/sculpture ait été initié par Benedetto Varchi (1547)<sup>46</sup>. L'idée selon laquelle la statue acquiert sa supériorité sur la peinture en vertu de sa capacité à démultiplier les points de vue y est énoncée. À cet égard, on pourra lire Benvenuto Cellini dans sa missive à Varchi : « Je dis que la sculpture parmi tous les arts où le dessin intervient est un art sept fois plus grand que les autres : en effet, une statue sculptée doit montrer huit perspectives et il convient que

---

<sup>46</sup> Pour une exégèse des *Lezzioni* de Varchi, on consultera le travail de Leatrice Mendelsohn, *Paragoni Benedetto Varchi's Due Lezzioni and Cinquecento Art Theory* (1982) et pour une synthèse structurale de Varchi, celui d'Alain Laframboise, *Istoria et théorie de l'art* (1989).

toutes soient également belles.» (cité dans *Le Paragone* 1992 [1546] : 153) Contrairement à la peinture qui immobilise le spectateur, Cellini définit donc la sculpture en fonction de sa capacité à mettre en mouvement le spectateur. En ouvrant les baies de façon à laisser une plus grande place aux gisants/transis, la conception du Primatice traduit une même idée de division et de multiplication des points de vue qui se transpose chez le spectateur en un parcours physique autour de l'œuvre.

#### **2.4 La *pathosformel* : l'intensification de l'image**

On aura noté, par ailleurs, que Panofsky convie l'esprit de la tragédie antique lorsqu'il décrit les figures transies de Catherine et d'Henri : *Far from inspiring horror(...), Pilon's magnificent nudes (...) inspire a feeling of admiration for strenght and beauty, intensified rather than diminished by the idea of mortality. Their spirit is, like that of Greek tragedy, heroic rather than devout* (1964 : 80). Mais s'il considère la force *intensifiée* de l'image, selon ses propres termes, il semble que ça ne soit qu'à titre d'élément qui permet de situer sur l'échelle du temps historique le tombeau d'Henri II. Or, cette remarque de Panofsky est particulière parce qu'elle évoque fortement le concept de *pathosformel* formulé par Aby Warburg. Dans le texte *Dürer et l'antiquité italienne* (1906), c'est en comparant un dessin de Dürer sur lequel est représenté Orphée cambré sous les coups que lui assènent les ménades furieuses avec les images d'un vase antique et une gravure réalisée par un artiste appartenant au cercle de Mantegna que Warburg rapproche des formules à travers lesquelles le corps apparaît tendu, comme surpris et engagé dans une même action. Warburg y voit se constituer le retour « du typique langage mimique pathétique de l'art antique, élaboré par la Grèce pour la scène tragique. » (cité par Careri 2003 : 47). Les travaux menés en histoire de l'art durant la dernière décennie ont insisté sur l'importance de cette formulation. Elle menait d'une part vers un éclatement des catégories historiques, ouvrant la possibilité interprétative de leur interpénétration (Didi-Huberman 2002) et entamait d'autre part un long processus au terme duquel elle tenterait d'établir un diagnostic sur la schize de l'Occident

(Agamben 2011). Mais elle cernait également la façon dont l'image entraîne un bouleversement de l'humeur du spectateur, sa dimension d'épreuve, comme l'a mis de l'avant Giovanni Careri<sup>47</sup>. Dans *Gestes d'amour et de guerre* (2005), Careri développe cette idée en la liant à la prémisse psychanalytique selon laquelle l'image partage avec l'affect une parenté originelle. Le geste est ainsi pensé comme « ce qui permet l'association entre image et affect, et ce qui donne à l'image-affect son efficace » (2005 : 15). L'aspect de pathos posé par Warburg enrichit l'interprétation chez Careri en ce que s'y reconfigure, portant la vie posthume des œuvres (*Nachleben*), l'expérience tragique du monde. Aussi la formule de pathos est-elle envisagée par Careri comme un agent d'intensification affective qui opère sans que la médiation du langage ne se pose comme une condition nécessaire de réceptivité chez le spectateur. Dans cette optique, la *pathosformel* croise la pragmatique en venant inscrire chez le spectateur des flux passionnels.

Afin d'exemplifier cette dimension, nous proposons de recourir aux images prégnantes qu'a réalisées Pierre Jahan pour l'album *Les gisants* (1949). En étant abstraits du cadre architectural et soumis à la pellicule noir et blanc, les corps statuaires y sont dévoilés de façon à ce que les « mimiques » et la différence de facture deviennent évidentes. Tandis que l'éclairage suscite des effets de rehauts dans le marbre, en contrastant les rations d'ombre et de lumière, le cadre instaure une forme d'intimité entre le spectateur et les figures. Ces éléments esthétiques ont pour effet d'intensifier les mouvements dans lesquels sont engagées les statues, que ce soit par la pression que les bords exercent, par l'adoption d'angles obliques ou par le clair-obscur du noir et blanc. Le fait que les images de Jahan amplifient la tension dramatique du contenu est indéniable. On pourrait même dire qu'elles produisent elles-mêmes une formule de pathos, en fixant un arrêt – la coupe photographique – sur la fiction du corps en mouvement. Si à certains égards, elles dédoublent le travail de la sculpture, elles donnent par ailleurs à voir certains effets de réel inhérents à la pragmatique du tombeau, ce qu'illustrent les

---

<sup>47</sup> Voir « Aby Warburg Rituel, Pathosformel et forme intermédiaire » (2003) et *Gestes d'amour et de guerre* (2005).

différents positionnements du photographe-spectateur autour de l'œuvre. Les angles qu'a favorisés Jahan témoignent ainsi de la pluralité des points de vue possible. Ainsi, lorsque les deux corps sont visibles à l'intérieur du même cadrage, il faut estimer que le point de vue adopté est en contre-plongée. Jahan a donc dû utiliser un élément qui lui a permis de gagner une hauteur de vue. Certes, il y aurait une réflexion enrichissante à mener par rapport à la rencontre de l'acte photographique, pour reprendre la notion de Philippe Dubois (1983), – d'autant plus que chez Dubois, la dimension pragmatique de la photographie est considérée –, et l'arrêt du corps en sculpture, mais nous nous limiterons ici à instrumentaliser la force de ces images au profit de la compréhension de la *pathosformel* et du contraste opéré entre les deux figures. Attardons-nous plus particulièrement sur deux images, qui correspondent à des points de vue latéraux.

La représentation du roi (Fig. 51) construit une situation spectatorielle extrêmement dynamique et directe. La facture qui accentue l'effet de taille participe à la concentration pathétique du corps, que la luminosité du marbre vient souligner en contrecarrant la pénombre de la chambre mortuaire. La violence du mouvement du haut du corps, juxtaposée à la *rigor mortis* qui assiège déjà les jambes, évoque une souffrance, une agonie poignantes.

Chez la reine (Fig. 49), la présence d'un mouvement au niveau des membres inférieurs cesse à la hauteur du buste. À l'inverse d'un pathos extériorisé, la pose pudique de la figure construit une relation psychologique de voyeurisme, refoulant l'affect du spectateur. Le couple des statues allongées présente donc une dichotomie très nette, partagée entre les valeurs du masculin et du féminin, lesquelles trouvent écho dans le composé binaire dionysiaque/apollinien. Ces notions que Warburg avait puisées chez Nietzsche ont servi à fixer des degrés d'énergie contraires de l'image en tant qu'elles cohabitent



Fig. 51 - Pierre Jahan, *Henri II et Catherine de Médicis*, photographie noir et blanc, *Les Gisants* (1959).



Fig. 52 - Pierre Jahan, *Henri II et Catherine de Médicis*, photographie noir et blanc, *Les Gisants* (1959).

au sein d'une même période.

Dans *L'entrée du style idéal antiquisant dans la peinture du début de la Renaissance* (1914)<sup>1</sup>, Warburg notait que « l'ethos apollinien s'épanouit avec le pathos dionysiaque, presque comme la double branche d'un même tronc enraciné dans la mystérieuse profondeur de la terre nourricière grecque. » (1990 [1914] : 242). L'assomption de cette contradiction permet de saisir des modalités nuancées d'empathie qui élargissent la lecture du mouvement corporel en le libérant de la tutelle narrative des textes. En d'autres termes, le mouvement du corps se justifie à compter de lui-même ; il est tributaire de la force expressive qu'il exerce et non plus le fait unique d'une indexation de moment littéraire. Dans cette optique, le mouvement du corps génère *sa* temporalité.

Ainsi, la polarisation sexuée du couple exacerbe la mécanique de captation pragmatique en venant stimuler par voie de contraste la sphère affective du spectateur. Le corps du roi, avec toute sa charge pathétique, exprime un sentiment tragique de l'existence auquel fait pendant l'*éthos* contenu du corps de la reine. Au registre supérieur, on constate que la mise en contraste est conservée à travers le même déploiement différencié de gestes. Tandis que le roi brandit le bras gauche en posant la main droite vers le cœur, la reine observe la tradition de la pose du donateur en tenant sobrement ses mains en prière.

Par ailleurs, si les Vertus que l'on retrouve aux quatre coins du tombeau desservent des fonctions qu'on relie traditionnellement à des instances symboliques, elles participent tout autant à intensifier l'expérience du parcours. Or, les figures présentent une panoplie de drapés plaqués sur un corps qui dessine des figures serpentine (Fig. 28-29-31-37-41-42-43). Elles évoquent ainsi la *Ninfa*, ce motif si cher à Warburg. Selon Georges Didi-Huberman, « La nymphe érotise la lutte, révèle les liens inconscients de l'agressivité et de la pulsion sexuelle », ouvrant au paradigme dionysiaque,

chorégraphique (2002 : 265-268). Son drapé se fait « outil pathétique » (Didi-Huberman 2002). Soulignons qu'il revient à Primatice d'avoir adapté le procédé de moulage qu'avait mis au point le sculpteur Antico de Mantoue afin de réaliser les moules en creux des statues qui faisaient la gloire de Rome – le *Laocoon*, l'*Ariane endormie*, l'*Apollon du Belvédère* étaient du nombre –, lesquels furent coulés avec l'aide du grand Vignole, à la fonderie de Fontainebleau<sup>48</sup>. Dans une thèse de doctorat qui porte sur les projets de fondeur de Primatice, Nicole S. Bensoussan évoque la « nature révolutionnaire » du procédé employé par l'artiste (2009 : 46). À dessein, le Primatice écrivait à la reine-mère, en 1565, pour lui demander la permission de réactiver le four de Fontainebleau afin de procéder au travail des Vertus (Radcliffe 1993 : 285). Si l'état des recherches historiques actuelles ne permet que de supposer un réemploi des moules effectués à partir des antiques, la pratique de mouleur du Primatice ainsi que les dessins qu'il a laissés évoquent néanmoins une préoccupation certaines quant à la charge expressive du drapé. La dimension humaine de ces Vertus est aussi exemplaire d'une volonté d'amplifier la pathétique de l'image. D'ailleurs, la hauteur du socle sur lequel elles sont posées fait coïncider les tombées les plus chargées du drapé avec le regard du spectateur. Dans cette foulée, soulignons la faible place accordée à la sculpture dans le corpus primaticien qui, pourtant, comme nous venons de l'évoquer, avait mis au point une technique inédite de reproduction des antiques. Par exemple, les stucs de Fontainebleau ont souvent été analysés comme des éléments secondaires aux fresques qu'ils encadrent, étant relégués à la catégorie ancillaire d'« ornement ». Or, dans son article « Le décor de Primatice pour la chambre de la duchesse d'Estampes : une œuvre réflexive ? » (2007), Delphine Trebosc revient sur l'interprétation selon laquelle ces stucs n'auraient qu'une « faible densité sémantique » (Zerner 1996), établissant des relations intermédiaires probantes entre le contenu narré des fresques et les statues de stuc, les plaçant ainsi en une situation voulue de concurrence. Nous constatons un traitement similaire en ce qui concerne les Vertus du tombeau, traditionnellement

---

<sup>48</sup> Pour les informations concernant ces missions et l'aménagement des copies réalisées, voir le catalogue *Primatice maître de Fontainebleau* (2004 : 137-146). Nous nous étonnons de ne pas retrouver Primatice chez Didi-Huberman, ni en ce qui a trait à la question de la nymphe warburgienne, ni dans les précieuses pages qu'il a laissées sur l'empreinte.

envisagées telles des motifs secondaires de la représentation, alors que ces statues se retrouvent à confronter le spectateur d'une façon indéniable et qu'elles déploient un registre expressif accentué par la tombée des drapés.

L'intensification de l'affect, si elle se manifeste différemment dans la gestualité exprimée ou comprimée des statues, doit également être mise en relation avec le mouvement corporel du spectateur, en tant qu'il est façonné par des foyers « tactiles » et « optiques ». Plusieurs rythmes de contemplation sont ainsi générés auxquels se surimposent les paliers et les ruptures affectives des formules pathétiques. En ce que le monument attribue une place plus marquée aux représentations des nus allongés du premier niveau, il nous semble que l'intensification pragmatique physique et affective dont elles sont porteuses prépare un terrain favorable à la construction politique d'un discours amoureux, ce sur quoi portera le troisième chapitre.

En réduisant le matériau d'interprétation, nous avons pu procéder dans ce chapitre à un déplacement de l'approche historique chronologique vers une prise en compte de l'instance spectatorielle, telle qu'elle peut construire le discours herméneutique (Holly 1990) et telle qu'elle déploie sa propre historicité (Riegl 1901). La recréation du parcours de la chapelle a, dans cette foulée, permis de faire émerger la pragmatique d'un corps en mouvement telle qu'engendrée par la rencontre de la scénographie du plan centré et l'aménagement singulier des sculptures. Ce parcours a également éclairé la préséance visuelle des statues du premier niveau du tombeau au sein de l'ensemble. Plus avant, nous avons vu que les interprétations tirées des statues de la rotonde des Valois, en se focalisant sur une seule lecture temporelle qui refoule la pragmatique, manquaient à traduire la singularité médiale du dispositif dont découle d'ailleurs une opacification de lecture. En effet, la mise en mouvement du spectateur va de pair avec une fragmentation des parties des corps et avec l'instauration subséquente d'une multiplicité de points de vue possibles, brouillant l'articulation narrative que l'on

peut prêter à la structure verticale du tombeau. En revanche, la tension qu'exercent les passages des points de vues optiques aux points de vue tactiles porte la valeur expressive des formules de pathos, chargeant ainsi le dispositif d'une puissance affective qui instaure des rythmes variés de contemplation.

Au troisième chapitre, nous verrons en outre que les contresens temporels que recèlent les typologies du gisant, du transi et de l'orant trouvent une résolution sémantique dans la proposition d'un discours amoureux qui met l'accent sur la césure entre vie et mort. Dès lors, la pragmatique du dispositif serait au service d'une rhétorique conjugale selon laquelle le corps et le temps, comme nous le verrons, occupent une place primordiale.

**La rotonde comme discours amoureux**

Au deuxième chapitre, nous avons vu que le dispositif de la rotonde active le spectateur en générant un parcours physique que relancent des pôles d'intensification de l'image. Ainsi le dispositif est-il l'occasion d'un « corps à corps » inusité, ce dont nous permet de rendre compte sa considération médiale. Après avoir employé la *pathosformel* comme un agent du déplacement interprétatif que nous souhaitons opérer, nous convoquerons dans le présent chapitre un autre angle caractéristique de la démarche warburgienne, en reportant notre attention vers la commanditaire du tombeau, Catherine de Médicis. En pourvoyant aux travaux du tombeau royal à l'enseigne de Saint-Denis, la nouvelle régente s'inscrivait dans une tradition dynastique royale exclusivement masculine. La forte connotation politique de ce geste commanditaire doit aussi être située dans le contexte de la France, où la loi salique excluait les femmes du pouvoir. Qui plus est, la commande d'un tombeau trouvait un écho dans l'histoire de la reine antique Artémise, régulièrement revisitée par les historiographes du XVI<sup>e</sup> siècle tel un modèle féminin d'abnégation et de courage. L'histoire d'Artémise, de par sa teneur amoureuse, était d'ailleurs propice à rehausser l'image de la reine que l'omniprésence de Diane de Poitiers à la cour avait ternie. Dans un premier temps, nous aborderons des travaux menés au sein des études féministes qui se sont attachés à dégager certaines des stratégies de détournement de l'image employées par Catherine (Brooks 1999 ; Ffolliott 1986). Ensuite, nous nous pencherons sur l'ouvrage qu'avait composé Nicolas Houel vers 1562, *L'histoire de la Royne Artémise*, officialisant l'identification de Catherine à Artémise. Le travail exégétique de Valérie Auclair (2000) servira de guide à ce survol. Puis, nous examinerons des interprétations en vertu desquelles le monument au cœur du roi et le tombeau d'Henri II ont été assimilés à un épisode tiré du récit d'Houel (Bett Bassett 1999 ; Brooks 1999). Finalement, nous proposerons une reformulation interprétative qui, tout en conservant la prémisse d'Artémise, souhaite revaloriser la spécificité de l'image, à travers la prise en compte de ses dimensions temporelles, matérielles, iconographiques et figurales.

### 3.1 Chasser Diane de Poitiers

Il revient également à Aby Warburg d'avoir, le premier, accordé une attention soutenue à la figure du commanditaire dans l'étude des productions artistiques. *L'art du portrait et la bourgeoisie florentine* est sans aucun doute le plus emblématique des textes de Warburg au regard de cette question. Il s'ouvrait ainsi :

« Il ne faut pas chercher exclusivement chez l'artiste les forces qui donnent naissance à un art vivant du portrait ; il ne faut pas perdre de vue qu'il y a entre l'homme qui représente et la personne représentée un contact intime, qui à chaque période où se forme un goût supérieur fait apparaître un domaine de relations réciproques, jouant un rôle de frein ou de moteur. Car selon qu'il souhaite une image extérieure de lui-même ressemblant au type dominant et déterminant, ou au contraire la représentation de caractère particulier de sa personnalité, le commanditaire peut contribuer à orienter l'art du portrait vers le typique ou l'individuel. » (1990 [1901 : 105])

Pour évidente que cette perspective paraisse aujourd'hui, les commandites orchestrées par des femmes à l'époque de la Renaissance demeurent néanmoins l'un des champs de recherche qui nous réserve encore bien des découvertes. Il faut dire que les études féministes en l'histoire de l'art ont assez tardé à aborder le mécénat féminin comme phénomène témoignant d'une capacité d'agir, préférant, aux premiers jours de leur questionnement traiter directement de la sphère de la création elle-même, comme ce fut le cas, par exemple avec l'article de Linda Nochlin *Why Have There Been No Great Women Artists?* (1971). Il faut, en effet, attendre le milieu des années 1980 pour voir apparaître des études à caractère monographique portant sur des femmes mécènes. Adoptant une perspective révisionniste, ces études ont mis en valeur certains processus d'acculturation par rapport aux normes masculines ou encore les stratégies qui permettaient d'en détourner les conventions<sup>49</sup>. Et comme le fait remarquer Stephanie Solum (2008 : 76), la sphère de l'art à la Renaissance a constitué un corpus privilégié au regard de la formation des identités sexuelles, puisqu'on y voit se séculariser l'image.

---

<sup>49</sup> Voir *Rewriting the Renaissance : the discourses of sexual difference in early modern Europe* (1987).

Dans la mouvance actuelle où les théories du genre occupent une partie importante de l'avant-plan de notre discipline, le cas de Catherine de Médicis se révèle exemplaire. En effet, la scène hyper-masculinisée de la monarchie française offre un terrain inespéré à ces approches<sup>50</sup>, étant donné qu'elle opposait une résistance à la construction de la persona politique de Catherine, devenue régente en 1560. Comme le relève Jeanice Brooks (1999), Catherine devait composer avec une éthique qui bâillonnait la femme dans ses possibilités de se manifester publiquement, la reléguant à des idéaux de discrétion et de silence. Mais déjà, la Loi salique entretenait un préjugé négatif envers toute prise de pouvoir au féminin<sup>51</sup>. Dans ces conditions restrictives, comment constituer l'efficacité politique du statut de régente ?

*Illustration retirée*

Fig. 53 - Vitrail à l'emblématique d'Henri II, XVI<sup>e</sup> siècle, vitrail, Ecouen, Musée national de la Renaissance.

Selon Sheila Ffolliott (1986), reconquérir le territoire imaginaire occupé par Diane de Poitiers devint la pierre angulaire d'une *refiguration du soi*<sup>52</sup> qui allait permettre à la reine de négocier et renforcer sa position de régente. Rappelons que Diane, par l'effet de publicité artistique entourant sa longue relation amoureuse au roi, fut promue à l'avant-scène de la représentation monarchique. Un réseau stratifié de symboles, d'identifications et d'emblèmes tissait en effet dans les lieux de la cour des allusions suggestives qui renvoyaient au couple illicite qu'elle

<sup>50</sup> Nous nous référons ici au postulat de Judith Butler, qui domine l'horizon des *gender studies*, à savoir que le genre est une « performance », c'est-à-dire qu'il est le produit d'une construction sociale et non une essence identitaire. Voir *Gender Trouble : Feminism and the Subversion of Identity* (1990).

<sup>51</sup> Voir à ce sujet l'article éclairant de France Cosandey, *La reine dans l'état moderne* (1997) et *Le rôle méconnu de la loi salique : la succession royale, XIV<sup>e</sup> –XVI<sup>e</sup> siècle*, Ralph Giesey (2007).

<sup>52</sup> Nous empruntons cette notion à Giovanni Careri qui lui-même l'emprunte à Paul Ricoeur. Elle cerne l'identification des commanditaires aux personnages d'un poème « au point de vouloir, à sa façon, l'incarner sur la scène du théâtre et du ballet, dans la commande d'un tableau, ou à travers le choix de son emblème personnel. » Careri en use comme faisant partie du réseau dialogique, mais enrichit sa lecture « d'une dimension supplémentaire qui tient à l'application de ces textes à des expériences qui les prolongent « dans la vie » sans leur faire perdre leur nature fictionnelle. » (2005 : 21)

formait avec le roi<sup>53</sup>. Plusieurs historiens ont par exemple émis l'hypothèse que l'emblématique d'Henri II (Fig. 53), un agencement qui comporte le croissant de lune, aurait renvoyé tout à la fois aux idées d'empire et de Diane chasseresse, figure que la favorite avait naturellement élue comme tutrice mythologique<sup>54</sup>. Si tant est que l'annexion de la place occupée par Diane du vivant du roi prenait des allures de *vendetta* amoureuse, resserrer la nature amoureuse du lien de la reine au roi Henri II avait une forte résonance politique, étant donné que cela permettait de consolider une assise en endossant de façon exclusive le rôle de représentante du pouvoir légitime. Le statut du régent, repensé au XIV<sup>e</sup> siècle lors de périodes de crise de succession qui menaçaient la stabilité du modèle héréditaire monarchique, jouait un rôle de fortification de l'autorité du roi ; la régence visait à protéger l'accession au trône par un membre du clan familial, puisque les femmes, selon la croyance qu'encourageât la théorisation de la loi salique, ne pouvaient se destiner à la couronne, étant dévolues à la tutelle des enfants<sup>55</sup>. Ainsi, le sexe féminin sécurisait le principe monarchique lors des périodes d'interrègnes. Dans cette perspective, l'efficacité de la représentation misait sur l'interchangeabilité des destinées amoureuses et politiques.

La documentation rassemblée par Ffolliott (1986) éclaire l'habileté de la reine-mère en matière

---

<sup>53</sup> À cet effet, le lecteur consultera le travail pionnier de Françoise Bardon, *Diane de Poitiers et le mythe de Diane* (1963).

<sup>54</sup> Voir à ce sujet la communication de Thierry Crépin-Leblond, « Sens et contre-sens de l'emblématique d'Henri II », dans *Henri II et les arts* (2003 : 78).

<sup>55</sup> La loi salique devait à la « redécouverte » par un moine de Saint-Denis en 1358, d'un document datant du V<sup>e</sup> siècle. Il s'agissait d'un fragment de texte légal issu de la lignée des Francs Saliens qui, bien qu'il ne stipulait aucune close clairement articulée pouvant laisser croire qu'on cherchât à éloigner les femmes du pouvoir, a servi à théoriser, et donc à justifier, cette fin. Car la cessation abrupte du « miracle capétien — soit la succession continue des fils issus de lignée royale de 987 à 1316 — a relégué le pouvoir au plus proche descendant, en l'occurrence une femme, Jeanne II de Navarre (1311-1349), fille de Marguerite de Bourgogne et de Louis X le Hutin. Si on parvint à éloigner cette dernière du pouvoir, en arguant de l'infidélité de sa mère, le problème se reposa de façon plus complexe lorsqu'Isabelle de France (1292-1358), dernière fille de Philippe le Bel (1268-1314), se présenta à nouveau comme une descendante directe. Puisqu'Isabelle s'était mariée à Edouard II (1284-1327), roi d'Angleterre, la nomination de son fils Edouard III (1312-1377) à la couronne de France posait en effet un problème d'ordre géopolitique qui déboucha, les Français s'objectant à l'occupation du trône par un roi aux souches anglaises, sur la Guerre de cent ans. Aussi, cette instabilité politique contribua-t-elle à fortifier l'exclusion des femmes du pouvoir, puisque leur mariage à des rois étrangers était susceptible d'entraîner la déterritorialisation des pays.

de stratégie de l'image. La ruse de Catherine se mesure à ce qu'au lieu de chercher à vouloir éliminer des représentations qui avaient imprégné les mémoires courtisanes, elle se serait plutôt employée à les détourner subrepticement, investissant certaines des idées visuelles les plus marquantes associées à Diane. Ffolliott révisé plusieurs faits qui trouvaient une résonance immédiate dans le champ visuel, constituant les jalons de ce qu'elle désigne comme une imagerie de l'autorité (« imagery of authority ») (1986 : 138). Par exemple, le fait que Catherine ait préféré manifester son deuil à l'italienne en arborant des habits noirs — s'opposant de cette façon à la tradition française qui prescrivait le port d'habits blancs — est lu comme une instance de parasitage de l'image de Diane, attendu que cette dernière était connue des courtisans pour ne porter que des vêtements de couleur noir et blanc.

Mais l'identification à la reine Artémise s'avérait l'étape décisive de ce processus assimilatoire. Précisons avec Ffolliott qu'Artémise est le nom grec de la divinité Diane. L'onomastique greco-romaine a donc opportunément servi de point de bascule dans un processus de substitution d'identité métaphorique. Car Artémise, c'est aussi cette reine antique (IV<sup>e</sup> siècle av. J.C.) qui, afin d'honorer son époux défunt, le roi Mausole, faisait ériger le Mausolée d'Halicarnasse, que Pline l'Ancien rapporte comme l'une des sept merveilles du monde<sup>56</sup>. Selon la rumeur historiographique qu'alimentaient les ouvrages dits de la « querelle des femmes », la reine aurait bu, chaque jour jusqu'à sa mort, une décoction à base des cendres de l'époux, se faisant le « sépulcre vivant » de l'être aimé. Dans la majorité des ouvrages qui compilent les femmes illustres, on croise Artémise avec une figure éponyme, également reine antique (V<sup>e</sup> siècle av. J.C.) et veuve, mais de surcroît connue pour ourdir des stratégies militaires contre les Grecs.<sup>57</sup> Cette mouture d'Artémise cumulait en définitive des qualités plutôt rares, car pour l'une d'entre elles éminemment masculine, et toutes propices à souligner la vertu et l'exemplarité de la reine mère : sens de l'abnégation, du dévouement maternel, de la fidélité et

---

<sup>56</sup> Pline l'ancien (23 – 79) Histoire naturelle, Livre XXXV, § 152, La peinture, Éditions des Belles Lettres, 1997

<sup>57</sup> Pour un panorama historiographique de cette question, voir « Revisiter la « querelle des femmes » : de quoi parle-t-on ? », Élianne Viennot (2012).

aptitude à diriger une armée.

### **Devenir Artémise**

L'identification à Artémise fut officialisée, au début des années 1560, par un ouvrage qu'offrait à la reine mère l'apothicaire parisien Nicolas Houel (1524-1587). Cet ouvrage est aujourd'hui conservé en deux parties à la Bibliothèque nationale de France (trente-neuf dessins) et au département des arts graphiques du Louvre (quatorze dessins). Alternant les sonnets de la plume d'Houel (au dos des illustrations) et les dessins réalisés par l'artiste Antoine Caron lesquels ont constitué le travail préparatoire d'un cycle de tapisseries réemployé ultérieurement par Marie de Médicis<sup>58</sup>, *l'Histoire de la Royne Artémise* s'organise autour de trois thèmes, revenant sur les actions qui qualifient tour à tour l'héroïne comme veuve, mère et régente. Précisons d'abord, que dans le contexte légal et rituel de la succession monarchique, la position de mère se révélait une valeur de légitimation fondamentale. Comme l'écrit Valérie Auclair, auteur d'un travail exégétique sur la série de Houel :

(...) l'histoire d'Artémise fournit à Houel un modèle de régence glorieux pour exalter le rôle politique de la reine mère, sans l'investir d'une souveraineté contestée : Artémise n'est pas représentée comme détentrice de l'autorité absolue, son rôle est celui d'une médiatrice entre les règnes de Mausole et de son jeune fils Ligdamis. (2000 : 164)

À l'instar d'Artémise, Catherine assurait la régence du pays, en attendant que son fils Charles IX, âgé de neuf ans à la mort du François II, soit en âge de gouverner. Qui plus est, à un moment critique où le clan des Guise, de par la fibre militante de son catholicisme, constituait une menace politique sérieuse, il était donc primordial que Catherine promeuve la valeur la plus fondamentale du monarchisme, à savoir son principe d'élection par le sang.

Selon Auclair (2000), les huit dessins de la série qui font état du chantier du Mausolée d'Halicarnasse seraient en lien direct avec le projet de la rotonde des Valois. En effet, l'étude du

---

<sup>58</sup> Voir à ce sujet *Women in Power Caterina and Maria de' Medici* (2008).

manuscrit de Houel permet de retracer l'évolution du projet et montre que ces dessins sont venus se greffer vers 1566, soit au cours des années de la mise en chantier du tombeau et possiblement de la chapelle funéraire. De plus, le manuscrit signale le mausolée, conformément à la description de Pline, comme présentant une forme carrée, alors que les dessins le représentent peu après sous la forme d'un *tempietto*, structure architecturale à plan centré (Fig. 54). Ce changement témoignerait de la communicabilité entre les deux projets, marquant le caractère inchoatif du travail de Houel qui s'ajustait peu à peu à l'actualité de la régence. Ainsi, le projet de *l'Histoire de la Royne Artémise* passe de l'établissement d'un idéal de la régence à son apologie, le récit de la reine Artémise devenant progressivement une « fiction transparente pour orner la chronique des événements passés de la régence » (Auclair 2000 : 174). Signalons également l'importance, en terme de nombre (vingt-trois), des dessins que Caron consacre au rituel funéraire du Mausole, un écho sans équivoque à l'imposante cérémonie du rituel funéraire français dont Ralph Giesey (1960) a mis au jour la portée. Par ailleurs, les dessins de Caron mettent en scène une Artémise qui, après qu'on l'ait initiée aux rudiments de l'architecture, est physiquement et intellectuellement impliquée dans le processus d'élaboration du tombeau. Un dessin la montre par exemple posant la première pierre de la construction (Fig. 55) ; d'autres occupée à superviser diverses étapes du processus de construction (Fig. 56). Le labeur d'Artémise y semble corollaire de son amour envers le roi, ce que vient magnifier, à travers les allusions répétées de Houel, le paradigme de l'Antique, tel qu'il représente un idéal insurpassé de la conception artistique.

Ainsi, la re-fusion du couple Catherine/Henri II à travers celui d'Artémise/Mausole, en plus de profiter d'un double sens qui ouvrait la possibilité de détourner l'identité amoureuse de Diane/Artémise, délimitait des champs d'intervention politique que cautionnaient les standards éthiques de l'époque. La reine antique permettait pour ainsi dire d'exploiter des modèles de vertus et de



Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

Fig. 54 - Antoine Caron, *Histoire de la reine Artémise*, 1563-70, dessin, plume et encre brune, lavis avec rehauts de blanc sur pierre noire, 44 x 50 cm, BNF, Paris.



Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

Fig. 55 - Antoine Caron, *Histoire de la reine Artémise*, 1563-70, dessin, plume et encre brune, lavis avec rehauts de blanc sur pierre noire, 44 x 50 cm, BNF, Paris.



Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

Fig. 56 - Antoine Caron, *Histoire de la reine Artémise*, 1563-70, dessin, plume et encre brune, lavis avec rehauts de blanc sur pierre noire, 44 x 50 cm, BNF, Paris.

mettre en place une « structure de commémoration perpétuelle » (Crawford 2000 : 656) par laquelle le politique pouvait se mettre en acte à partir du lien amoureux, en se légitimant dans les états de veuve et de mère, deux conditions *sine qua none* d'occupation du poste de régente.

Si l'*Histoire de la Royne Artémise* vise à une iconographie de la régence à travers l'éducation de Ligdamis, la trame amoureuse qui sous-tend le récit reste des plus intenses. Il convient de mentionner la source d'inspiration sur laquelle s'appuie le récit de Houel, soit la version qui figure dans *Le fort inexpugnable de l'honneur du sexe féminin* (1555) de François de Billon (Brooks 1999 : 422). Chez Billon, le passage cyclique de la vie et de la mort structure le schéma narratif. Ainsi, après qu'elle ait terminé de boire le contenu des cendres de Mausole, Artémise meurt à son tour, s'en allant rejoindre l'être aimé. Entre-temps, la mort et la vie se chevauchent à l'intérieur du corps d'Artémise puisqu'elle s'est faite « sépulcre vivant ». À ce compte, l'ingestion de cendres renvoie au phénix, oiseau de la régénération. L'acte morbide d'avaler le corps en cendres de l'époux défunt sécurise l'amour d'Artémise, ce qu'une adresse à Mausole met en évidence :

Combien mon corps ne soit digne sepulchre pour le tien, mon cher Mausole, je n'ay toutesfois peu inventer lieu humain, qui meritast ce bien de l'ensevelir, et l'encloser que ma personne, m'asseurant au moins que j'auray contentement, de tenir mon seul amy, non sus moy, ou aupres de moy, mais au milieu de moy. (cité par Brooks 1999 : 443)

Ainsi, le corps d'Artémise s'inscrit comme une valeur rivale au Mausolée d'Halicarnasse. D'une part, il permet de contenir l'autre, ce qui est évocateur de la sexualité féminine, d'autre part, son caractère éphémère sert à marquer l'éternité de l'amour. Car si la mort vient physiquement séparer les époux, cette césure ne semble qu'exalter l'affect amoureux, le rendre plus fort. L'amour l'emporte certes sur la mort, mais en même temps, la finitude qu'elle induit est nécessaire à signifier sa primauté.

Or, spécifions que la version de Houel, plutôt que de se terminer avec la mort d'Artémise, se dénoue sur la célébration des succès militaires et politiques de la reine. Par conséquent, le thème d'un amour transcendant s'en trouve appauvri au profit d'une glorification du présent politique de la reine. Catherine aurait-elle à ce point cru à l'ascendance qu'exerçait Artémise sur sa vie qu'elle aurait exigé de Houel qu'il modifie la fin de l'histoire ? Bien qu'il y ait certainement un aspect de décorum à considérer, il semble que la reine ait du moins entretenu une réelle superstition la menant à croire que le terme de ses commandites allait coïncider avec le moment de sa mort. En effet, le magistrat de Thou rapportait que Catherine était « persuadée que le jour qui les verroit achevés seroit le dernier de sa vie, et croyant pouvoir reculer la mort en éloignant le terme de ses entreprises. » (cité par Boislisle 1876 : 279). Mais comme nous le savons, au contraire du Mausolée d'Halicarnasse que les ouvriers de la reine termineront après sa mort, la rotonde des Valois restera inachevée. Tout se passe comme si l'opération de *refiguration du soi* à travers la figure d'Artémise avait été menée si efficacement que Catherine semblait redouter de voir le récit contaminer sa propre vie. À ce compte, l'inachèvement du projet trouverait une explication fort poétique.

Néanmoins, la version de Houel conserve l'épisode de l'ingestion des cendres (Fig. 57) et

l'adresse à Mausole que Billon avait écrite pour Artémise est textuellement reprise.

*Illustration retirée*

Fig. 57 - Antoine Caron, *Histoire de la reine Artémise*, 1563-70, dessin, plume et encre brune, lavis avec rehauts de blanc sur pierre noire, H. 00,395 x 00,537m, Louvre, Paris.

### **3.2 Boire les cendres de l'époux**

L'importante commandite funéraire menée par Catherine étoffait à coup sûr la perspective de l'identification à Artémise, en avivant plus particulièrement la nature amoureuse de son lien à Henri II. Plusieurs auteurs ont tenté de lier le récit d'Artémise et plus précisément, l'épisode où la reine antique boit les cendres de son époux, avec des éléments concrets de la commandite funéraire menée par Catherine. Michele Bett Bassett (1999) a par exemple proposé une corrélation avec l'énoncé de l'épithaphe que l'on trouve sur le monument au cœur d'Henri II (1561-63), qui avait été placé dans la chapelle des Ducs d'Orléans au couvent des Célestins. Ce monument que l'on peut maintenant voir au Louvre consiste en un piédestal (Dominique Florentin) surmonté par un ensemble statuaire (Germain Pilon) que forment trois Grâces au dessus desquelles est posée l'urne contenant les cendres du cœur d'Henri II (Fig. 58). L'aspect païen des statues par rapport à la tradition monumentale du cœur du roi a

inspiré chez Bett Bassett une lecture qui fait retour sur la symbolique que l'Antiquité associait aux trois Grâces, à savoir une codification de la fidélité conjugale (Bett Bassett 1999 : 32). L'inscription mentionne :

« Ici la reine Catherine, tout en souhaitant le cacher en son propre sein, a déposé le cœur de son mari. Le cœur longtemps uni de deux personnes atteste l'amour devant les hommes, leur esprit uni en témoigne devant Dieu. Ce cœur jadis berceau des Grâces. Trois Grâces l'exaltent à bon endroit. »<sup>59</sup>

### *Illustration retirée*

L'énoncé aborde le cœur organique d'Henri II de façon métaphorique, à l'instar de ce que le cœur est synonyme du désir et de l'amour selon le trope consacré par la poésie amoureuse courtoise. Le monument est par le fait même détourné de sa fonction commémorative traditionnelle, le protagoniste célébré n'étant plus tant le roi défunt que le couple entier formé avec la reine. De même, un rapport d'appartenance amoureuse est souligné par la rhétorique du don, la reine consentant à donner le cœur de son époux, malgré l'épreuve que cela constitue. Selon l'historienne de l'art, une même logique sous-tend l'idée des cœurs unis et celle d'une absorption du corps en cendres, telle que toutes deux suggèrent l'inséparabilité des amoureux dans la formation d'un seul corps.

Fig. 58 - Germain Pilon, Dominique Florentin, *Monument au cœur d'Henri II*, 1560-66, marbre, 1,50 x 0,75 x 0,75 m, Louvre, Paris.

Un parallèle semblable a également été posé par Jeanice Brooks, dans son article « Catherine de Médicis, nouvelle Artémise : Women's Laments and the Virtue of Grief » (1999), en étant cette fois orienté vers les corps statuaire du tombeau de la rotonde. Prenant pour point de départ l'air de cour « Mon cœur, ma chère vie », l'article de Brooks établit un réseau dialogique entre la musique, l'histoire

---

<sup>59</sup> Cette traduction est fournie par la base de données muséales Insecula.

d'Artémise et le tombeau d'Henri II. Pour mieux comprendre la liaison que Brooks tisse, il convient de revenir sur le contenu sémantique de la chanson. Adoptant au départ le point de vue d'un homme dont on comprend qu'il s'adresse, juste avant de mourir, à l'épouse qu'il laisse derrière lui, la chanson commence ainsi :

Mon cœur, ma chere vie appaise des douleurs,  
Je me deuls de mon mal, et non de quoy je meurs.  
Car je meurs bien content, puisque mourant je laisse  
Mon ame entre les bras si chere maistresse.

La narration bascule à la ligne 63 sous l'effet de la révélation qu'introduit un changement d'énonciateur :

Tels ou semblables mots, d'une bouche mourante,  
Me disoit mon amy ; et moy toute pleurante  
D'un cœur triste et serré, rebaisant mille foyes  
Son beau visage aymé, ainsi luy respondoys :  
Mon tout, je ne verray si tost finir ta vie,  
Que ta vie ne soit de la mienne suyvie,  
Soit qu'elle aille aux enfers, soit qu'elle aille là haut.  
Mourant je la suyvray, car certes il ne faut  
Que la facheuse mort en un jour desassemble  
Deux corps qui ont vescu si longuement ensemble. (cité par Brooks : 426-427)

On saisit dès lors que la chanson se structure autour d'une citation des paroles de l'amant défunt, tel que chantée par sa maîtresse vivante. La structure citationnelle, en ce qu'elle procède par l'incorporation de la voix, rend donc tangible la chute du texte : si une césure entre mort et vie est soulignée, c'est pour mettre de l'avant qu'elle n'entame pas l'union amoureuse, car les corps qui s'aiment se retrouvent. Quoique la chanson n'ait pas été directement offerte à Catherine, Brooks y perçoit une forte mise en résonance de l'épisode de l'ingestion des cendres de l'époux, tel que ce motif narratif figure une logique de l'incorporation venant faire éclater les frontières temporelles de la vie et de la mort. Or, selon Brooks, cette logique se retrouve aussi opérante au sein du tombeau d'Henri II :

The linking of the two sculpted bodies in the tomb in effect substitutes for Billon and Houel's episode of the cannibalistic post-mortem communion of Artemisa and Mausolus, replacing the consumption of the spouse's body with a less literal image of corporeal union after death. Both images seem designated, however, to confirm the song's final claim that death cannot uncouple bodies closely joined in life. (1999 : 427)

### 3.3 La mise en forme du discours amoureux

Bien que ce rapprochement fournisse la matière d'une thématique amoureuse que la rotonde des Valois exploite certainement, il aliène le processus de traduction de l'idée en images, en assujettissant l'image au contenu textuel. À ce compte, l'ensemble du dispositif perd de sa force, comme en témoigne l'idée que le corps de la Vénus pudique ne constituerait qu'une image moindre par rapport au « sépulcre vivant ». De plus, Brooks astreint la convocation de la Vénus pudique au thème de la virginité qui, dans la chanson recouvre l'inquiétude de l'homme lorsqu'il songe à la possibilité que la femme se remarie à un autre (1999 : 432). Si nous pensons avec Brooks que le récit d'Artémise gagne à être mis en réseau avec le tombeau, il nous semble inversement que le dispositif produit sa propre logique. En conservant la prémisse narrative que constitue le récit d'Artémise, nous cherchons à cerner comment l'idée de l'union des corps opère, alors que le tombeau n'est pas une mise en scène de l'ingestion du corps ? Comment se figure le discours amoureux que parraine l'identification à Artémise ?

Nous dénotons quatre niveaux de transformation où se reformerait le discours amoureux. Il y aurait en premier lieu nécessité d'élaborer à propos du saut entre les registres énonciatifs que constitue l'inscription de la reine comme vivante dans un tombeau. Ce serait donc le niveau aspectuel, au sens où il s'agit de réfléchir à partir de la façon dont se présente à la vue la figuration de Catherine, dans le contexte funéraire de Saint-Denis. Ensuite, il faudrait considérer ce qu'engendre la matérialité dans laquelle cet aspect prend forme puis, en troisième lieu, interroger le couplage iconographique. Et finalement, il nous semble que la question du portrait doit également être développée en rapport avec le discours amoureux de Catherine/Artémise. Nous allons donc procéder dans cet ordre.

Pour peu que l'on ignore le récit de Houel, l'image d'une figure vivante à l'intérieur d'un tombeau nous semble, au contraire de ce que suggère Brooks, comme étant des plus fortes. Elle

procèderait d'une littéralisation de sens : au « sépulcre vivant » que métaphorise le corps d'Artémise dans le récit de Houel se substitue le tombeau en tant qu'il met en scène une figure vivante. La mise en image occasionne *mutadis mutandi* une inversion de termes. Ce n'est plus Artémise/Catherine qui est le réceptacle vivant du corps de l'époux mort, mais par métonymie le réceptacle du corps mort de l'époux qui accueille Artémise/Catherine vivante. De cette façon, l'image conserve la césure temporelle à partir de laquelle la rhétorique amoureuse gagne en puissance. À ce titre, le tombeau exploite le schéma qui se trouvait dans le récit de Billon. Le corps de Catherine devient aussi le lieu par où se signifie le thème de l'amour.

Significativement, l'on retrouve également l'exploitation du thème de la mort comme mise en abyme de l'amour chez Vittoria Colonna, célèbre poétesse de la Renaissance dont Catherine de Médicis possédait d'ailleurs un exemplaire des *Rime*<sup>60</sup>. Colonna perdit son époux le marquis de Pescara, Ferdinando Francisco d'Avalos, en 1525 dans la bataille de Pavie, perte qui a donné lieu à une production poétique prolifique, avant de s'orienter, dans la foulée d'une amitié bien connue avec Michel-Ange, vers une dévotion religieuse plus austère. Il n'est du reste pas banal qu'au chant 37 du *Roland furieux*, Ludivico Ariosto présente Vittoria comme une nouvelle Artémise :

Vittoria é 'l nome ; e ben conviensi a nata  
Fra le vittorie, ed a chi, o vada o stanza,  
Di trofei sempre e di trionfi ornata,  
La vittoria abbia seco, o dietro o inanzi.  
Questa é un'altra Artemisa, che Iodata  
Fu di peita verso il suo Mausolo ; anzi  
Tanto maggior, quanto é più assai bell'opra,  
Che por sotterra un uom, trarlo di sopra  
(cité par Jennifer Brynn Black 2004 : 39)

Victoire est son nom ; il convenait bien à celle qui, née au sein des victoires, est toujours, qu'elle aille ou qu'elle s'arrête, précédée ou suivie de la Victoire, et dont le front est chargé de trophées toujours nouveaux. Elle est pareille à cette Artémise, si célèbre pour sa piété envers son époux Mausole. Elle la surpasse cependant de toute la distance qu'il y a entre ensevelir un homme, et tirer sa mémoire du tombeau. (traduction de Francisque Reynard 1880 : 252)

---

<sup>60</sup> Voir à cet effet I. de Conihout et P. Ract-Macdoux, « À la recherche de la bibliothèque perdue de Catherine » (2008). Les *Rime* sont le n°26.

Le dernier vers laisse envisager que Vittoria supplante Artémise au palmarès des veuves énamourées parce qu'elle sait transformer la mort de son époux en supplément de vie poétique. Or, le « faire vivant » qui caractérise la représentation de Catherine, au premier niveau du tombeau, serait symptomatique d'une même aspiration, tant en ce qui a trait à l'élaboration d'une instance de présentation du soi que par le travail artistique qui en relève.

### 3.3.1 Figure de style : la métalepse

Françoise Bardon a démontré que le procédé métaphorique sous-tendait la mise en place des identités princières dans la culture humaniste par le truchement de l'image (1971). Cependant, il nous semble que la représentation recèle ici une autre figure de style qui pourrait contribuer à articuler sa complexité temporelle. En se faisant ainsi représenter dans un monument funéraire à un moment où sa fonction est active<sup>61</sup>, on pourrait en effet songer que Catherine invente une métalepse du commanditaire<sup>62</sup>. Sa présence anticipée dans la représentation entraîne pour ainsi dire une rupture énonciative et constitue une menace au « pacte narratif » du tombeau, ce que refléteraient en définitive les positions contrastées qui relèvent de la logique du « moment fécond ». Lors du colloque organisé par Jean-Marie Schaeffer, *Métalepses : entorses au pacte de la représentation* (2005), Philippe Daros a proposé d'examiner une *certaine utilisation* de la métalepse axée sur le déplacement temporel :

Lorsque l'intervention du narrateur a pour but de mettre en évidence un décalage temporel, une modification de la lisibilité du temps historique où se trouve contextualisée la fiction qu'il « raconte », modification qui procède du constat selon lequel le temps (...) où se déploie l'énonciation, est *devant* le temps historique diégétique et non *dedans*, autrement dit lorsque le sujet de l'énonciation manifeste, dans son intervention, une problématisation de la lisibilité d'un passé qui a été pourtant choisi comme cadre spatio-temporel de la diégèse. (2005 : 316)

---

<sup>61</sup> Cette particularité l'éloigne d'une simple commande funéraire, comme par exemple celle qu'avait prévu Francesco Sassetti à S. Trinita, voir *Les dernières volontés de Francesco Sassetti* (Warburg : 1990).

<sup>62</sup> La métalepse a été théorisée par Gérard Genette comme « transgression des niveaux de narration, comme par exemple lorsqu'un narrateur intervient dans la narration. Bien qu'elle soit plus particulièrement thématisée comme « métalepse de l'auteur », « son champ », comme le précise Genette, « s'étend à bien d'autres modes de transgression » (2005 : 25).

En s'inscrivant dans un dispositif funéraire, tout se passe comme si Catherine s'était positionnée *devant* le temps diégétique historique, se servant du tombeau comme d'une mise en fiction amoureuse. Ainsi, la métalepse a le pouvoir de positionner la reine devant l'histoire et d'engendrer des effets condensatoires brouillant l'identité des figures du tombeau : Catherine-Artémise. Cette double inscription en tant qu' « auteure » du monument et que figure vivante incluse dans le tombeau trouve donc sa réalisation dans l'œuvre.

### **Le motif de la figure endormie : les topoï littéraires et artistiques**

Par ailleurs, il convient de rappeler que le motif de la figure endormie s'associe dans la production ekphrasistique de la Renaissance au paradigme de la capacité pour les arts à simuler la vie. Une partie de cet immense corpus a été étudié par Léonard Barkan dans l'article *The Beholder's Tale : Ancient Sculpture, Renaissance Narratives* (1993). L'un des topoï les plus communs de cette littérature prend source dans une inscription rapportée par Michele Ferrarini vers 1480. Ferrarini avait noté : « Sur les rives du Danube, il y a une statue de nymphe endormie sur une belle fontaine. Sous la figure est cette épigramme :

Nymphe de la grotte, ces printemps sacrés je garde,  
Et sur fond du murmure des eaux je dors ;  
Ah ménage mon sommeil, entre doucement dans la grotte !  
Et bois en silence ou en silence lave-toi ! » (cité par Barkan 1993 : 141)<sup>63</sup>

Reconduisant le *topos* du *locus amoenus*, la circulation de cette inscription a donné lieu à l'identification du motif de la nymphe endormie aux aménagements en fontaine dont l'essor des études sur le jardin dans les dernières décennies a documenté l'immense fortune. Néanmoins, ce qui nous retient ici est la forme poétique de la prosopopée, laquelle selon Fontanier « [met] en scène les absents, les morts, ou même les êtres inanimés : les [fait] agir, parler, répondre. » (Gradus). Ainsi, selon

---

<sup>63</sup> Notre traduction à partir de l'anglais de Barkan. Elizabeth Macdougall a également documenté le motif de la nymphe endormie et revient sur l'importance de cette inscription (1975).

Barkan, la forme de la prosopopée englobe un paradoxe linguistique : si la statue, un objet inanimé, prend la parole dans le discours du poète, un être animé, c'est pour intimer au silence. Le discours y vient annuler le discours. Suivant cette remarque, la transposition de la fiction de la statue dans le discours poétique révèle une tension à l'issue de laquelle la voix du poète est supplantée par le pouvoir d'évocation d'un objet inanimé. Résultant du concours interartiel — au sens où Walter Moser (2007) désigne l'interaction entre les arts —, le sommeil, en ce qu'il justifie le statisme de la statue, devient l'agent du pouvoir de la représentation. Ainsi, selon Barkan, le motif de la figure endormie est fort d'une érotique du regard érotique, paradigmatique de l'expérience de l'art.

On retrouve le même trope dans une épigramme de Giovanni di Carlo Strozzi gravée sur la statue de *La Nuit* de Michel-Ange qui se trouve à la Chapelle des Médicis :

La notte, che tu vedi in si dolci atti  
 Dormire, fu da un Angelo solpita  
 In questio sasso : e, perchè dorme, ha vita :  
 Destala, se no'l credi, e parleratti.

La Nuit que tu vois si doucement  
 Dormir fut sculptée par un Ange  
 Dans cette pierre, et, parce qu'elle dort, elle  
 vit :  
 Éveille-là, si tu n'y crois, elle te parlera.

Auquel Michel-Ange grava une réponse sur la même statue :

Grato mi è il sono, e più l'esse di sasso :  
 Mentre che il danno e la vergogna dura,  
 Non veder, non sentir, m'è gran ventura :  
 Però non mi destar : deh parla basso.

Il m'est cher de dormir et plus d'être pierre,  
 Tant que la honte dure et le malheur ;  
 Ne pas sentir, ne pas voir, c'est bonheur ;  
 Ne m'éveille donc pas ; de grâce, parle bas.

(cité par Barkan 1993 : 148-149)

(Traduction Française Escal 2005 : 126)

La présence de Catherine comme figure endormie dans le tombeau correspond donc à un lieu célèbre de l'art, à savoir sa capacité troublante à incarner la vie. La fonction funéraire du tombeau et l'engagement du roi dans le processus du mourir agissent à titre de repoussoir. Si cela permet d'une part à la prémisse narrative du récit d'Artémise de conserver son efficacité, cela fait d'autre part

coïncider le discours amoureux avec l'un des *topoi* les plus prégnants de la littérature artistique, à savoir sa puissance mimétique. De ce point de vue, la représentation de Catherine ne serait pas des moindres. Le discours amoureux que figure l'anticipation sacrificielle d'une représentation ante-mortem y tire sa force.

### 3.3.3 Le couplage conceptuel

Mais au-delà du paradigme mimétique, ajoutons que le discours amoureux se ressource dans le couplage conceptuel des figures. Il convient d'éplucher les strates iconographiques inhérentes à chaque figure. Nous avons certes déjà identifié la pose de la Vénus pudique, mais sans encore entreprendre de la mettre en résonance avec la tradition philosophique à laquelle le néoplatonisme l'associait. Il revient à Panofsky d'avoir souligné le caractère populaire qu'avaient gagné les idées issues de la philosophie ficinienne de l'amour<sup>64</sup>. Même si cette dernière revêt un caractère foncièrement ésotérique, elle n'en connut pas moins une telle portée que l'humaniste Tomasino disait qu'« à la fin les courtisans tenaient pour indispensable à leur fonction de savoir combien de sortes d'amour il y avait, et lesquelles » (1967 [1939] : 220). Avec humour, Panofsky comparait ses avatars à un « mélange de Pétrarque et d'Emily Post » (1967 [1939] : 221) et sa pratique à un jeu de société (1967 [1939] : 220).

Composé de quatre degrés qui couvrent le spectre de la vie terrestre à la sphère de l'intellect cosmique, l'univers chez Ficin est traversé et uni par un courant appelé *circuitus spiritualis* chargé de diffuser et de révéler la « splendeur de la divine bonté » (Panofsky 1967 [1939] : 207). Or, amour est

---

<sup>64</sup> Selon Panofsky, les deux ouvrages qui explicitent la théorie platonicienne de l'amour, soit le *Commentaire* de Ficin sur le *Banquet* de Platon et le *Commentaire* de Pic de la Mirandole sur le poème de Girolamo Benivieni « furent à l'origine d'une avalanche de Dialogues sur l'Amour [...] qui semblent avoir joué dans la société du Cinquecento un rôle peu différent de celui que jouent de nos jours les ouvrages de vulgarisation sur la psychanalyse. » (1967 [1939] : 219). Enfin, l'association de la Vénus pudique à l'amour avait une valeur d'évidence, d'autant plus que les jardins dans lesquels ses modèles les plus célèbres -qu'on pense à la *Venus des Médicis* ou encore à la *Venus du Belvédère*- avaient été aménagés conviaient le topos sensualiste du *locus amoenus*.

l'autre mot par lequel on conçoit ce courant et constitue à ce titre, « l'axe même du système philosophique de Ficin » (1967 [1939] : 214). Plus avant, la manifestation ficinienne de l'amour prend pour visage le désir de la beauté, le *desiderio di bellezza* qui, à son tour, se concrétise dans deux figures vénusiennes, la vénus céleste et la vénus naturelle, la première appartenant au monde des Idées, la seconde s'incarnant dans un corps matériel. Dans cette mouvance, Panofsky désignera l'une des traductions visuelles du néoplatonisme les plus communes (Panofsky 1967 [1939] : 219), comme étant la *Venus pudica*.



Fig. 59 - Masaccio, *L'expulsion d'Adam et Eve du jardin d'Eden*, 1426, fresque, 214 x 90 cm, Chapelle Brancacci, Florence.

Ainsi, si la pragmatique voyeuriste de la Vénus pudique noue une érotique du regard que l'endormissement de la figure vient renforcer, sa connotation fortement néoplatonicienne clôt et couronne la rhétorique amoureuse que l'identification à Artémise établissait. Il ne s'agit pas de choisir entre l'effet d'érotisme qu'engendre la noblesse sémantique qui ressort aux renvois d'une formule iconographique ; au contraire, il faut voir que l'un appelle l'autre. De même, les différents niveaux de discours amoureux auxquels convie la figure englobent tout à la fois l'évocation de l'*éros* et l'*agapé*, depuis que Masaccio sur sa

fresque (1424-47) de la chapelle Brancacci de l'église Santa Maria del Carmine à Florence avait amalgamé les identités d'Ève et de Vénus (Fig. 49). Il y aurait donc lieu de dérouler une partition iconographique qui condense trois temps : Artémise-Vénus-Ève.

De l'autre côté, le corps transi du roi, à la fois musculeux dans ses bras et décharné dans ses jambes, évoque, de par sa position couchée, Mars, compagnon iconographique de Vénus. En effet, la

tradition picturale avait popularisé le couple Mars et Vénus par le truchement d'une composition horizontale des corps et nous pensons particulièrement aux œuvres de Sandro Botticelli (Fig. 60) et de Piero di Cosimo (Fig. 61). Mais encore ici, la pose de la figure chevauche la représentation et la hisse vers un autre niveau conceptuel. La figure du Christ mourant se superpose au corps du roi, activant l'association Ève/Vénus pudique. On retrouve ici la manifestation d'une même dualité temporelle, à travers un renvoi à l'assimilation de la sacralité du Christ au corps mystique du roi, prémisse de la théorie des deux corps du roi, qu'Ernst Kantorowicz mettait en lumière dans son ouvrage érudit *The king's two bodies* (1997[1957] : 220). La théorie des deux corps atteste du passage de ce postulat théologique vers la sphère juridique, tel qu'on le trouve nouvellement énoncé dans plusieurs documents émis par des juristes élisabéthains et dont le rapport du juriste Plowden constitue l'amorce de l'étude de Kantorowicz. Reprenant l'image duelle du Dieu et de son fils, la figure du roi y est théorisée comme ayant un corps personnel et mortel et un corps, politique et éternel.<sup>65</sup>



Fig. 60 - Piero di Cosimo, *Vénus, Mars et Cupidon*, 1490, huile sur bois, 72 x 182 cm, Staatliche Museum, Berlin.

<sup>65</sup> « The juxtaposition of the lugubrious and the triumphal, the mourning of the dead king and the exaltation of the effigy, must have responded to some very general and very deep feeling of the late Middle Ages and the early Renaissance, since the sepulchral monuments of that age reflect similar ideas. From the times of Louis XII onward the tomb monuments of the French kings at St-Denis began to display the king or the royal couple as they were in life, kneeling in their regal attire before a prie-Dieu on top of the temple-like portico of the monument ; within the portico, however, lay the dead king in his human misery, naked (except for a drapery) and his eyes closed. That with the spreading of Renaissance ideas this nakedness tended to become a *nudité héroïque* rather than a symbol of man's naked misery is a different matter : Caterina de' Medici, disgusted and horrified by a macabre naturalistic tomb effigy of her own self, commissioned a second tomb figure more to her taste which represented her as a reclining venus. » (1997[1957] : 431).



Fig. 60 - Sandro Botticelli, *Venus et Mars*, 1483, tempera sur bois, 69 x 173 cm, National Gallery, Londres.

### 3.3.4 Le pouvoir ambigu du marbre

Les qualités intrinsèques du marbre — sa dureté, sa blancheur, mais surtout ses taches et ses nervures — alimentent la polysémie des sculptures. Il faut se rapporter au récit de Pline, à propos du jeune homme qui s’amourache d’une statue de Praxitèle<sup>66</sup>, une Vénus pudique de surcroît, et qui se cache le soir venu dans le temple de Cnide pour laisser libre cours à son désir. Ludovico Dolce écrivait ainsi à son ami Alessandro Contarini (1554)<sup>67</sup> que « personne ne devrait être surpris : si une statue faite de marbre a pu, avec le stimulus de sa beauté, pénétrer un jeune homme jusqu’à la moelle au point où il laisse sa tache sur elle... ». Et à propos du tableau de Titien, *Vénus et Adonis*, dont il loue la beauté et l’efficace picturale de sa Vénus : « Je vous jure, Monseigneur, qu’il n’est homme si aigu de vue et de jugement, qui en la voyant ne la croie vivante : ni personne de si refroidi par les ans, ou si dur de complexion, qui ne sente tout son sang se réchauffer, s’attendrir et s’émouvoir dans ses veines. » Comme l’a finement relevé Georges Didi-Huberman dans *La peinture incarnée*, le marbre figure

<sup>66</sup> Ce cas d’ « agalmatophilie » n’est pas unique. Laura Bossi en a relevé plusieurs exemples chez Pseudo-Lucien, Philistrate l’Ancien, Claude Élien, Athénée de Naucratis pour ne nommer que les occurrences antiques (2002 : 32-37).

<sup>67</sup> Voir Mark W. Roskill, *Dolce’s « Aretino » and Venetian Art Theory of the Cinquecento*, New York University Press, 1968, p. 214-216.

paradoxalement la chair incarnadine. Il serait à situer dans une oscillation « entre la mort (pâleur pétrifiée, froide) et la vie (éclat, douceur) ; entre surface (le poli, la brillance) et profondeur (les veines) ; entre l'idéal (la statuaire antique) et l'ordure (un torse souillé, mutilé, parmi les décombres d'une ville incendiée) » (1985 : 102).

Ainsi que l'observe Barkan (1986), le marbre, ainsi que la sculpture comme acte, deviennent en outre des métaphores de la « médusation » amoureuse chez Pétrarque. Dans les *Rime*, cela prend deux voies distinctes : d'une part, il y a certaines récurrences de la *donna petrosa* de Dante, l'inatteignable dame aimée au cœur de pierre ; d'autre part, le regard que pose Laura sur le poète le transformant lui-même en pierre rigide, voire en diamant, en marbre blanc. De plus, comme le souligne toujours Barkan, la sculpture devient paradigmatique d'un temps de l'amour (1986 : 209). En effet, Pétrarque emprunte le verbe sculpter pour rendre l'effet de distension temporelle qu'engendre le premier échange scopique avec Laura. La sculpture y figure l'éternité à laquelle aspire l'amoureux lorsqu'il cherche à fixer l'image de l'aimée dans son imagination :

Perchè di e notte gli ochi miei son molli ?  
Misero me ! che Volli  
Quando primier sì fiso  
Gli tenni nel bel viso  
Per iscolpirlo, imaginando, in parte  
Onde mai né per forza né per arte  
Mosso sarà fin ch'i' sia dato in preda  
(cité par Barkan 1986 : 209)

Pourquoi, jour et nuit, mes yeux sont-ils mouillés ? Malheureux ! qu'as-tu voulu, quand, pour la première fois, tu les tins fixés sur le beau visage pour le graver, par l'imagination, en un endroit d'où, par force ou par artifice, on ne l'effacera jamais, jusqu'à ce que cet endroit devienne la proie de celle à qui tout revient ? (traduction de J. Poulenc 1865 : 153)

Tantôt cassant comme le cœur de l'aimé, tantôt tendre comme un corps réel, tantôt pérenne comme l'éternité, nous voyons que le marbre et la sculpture prête ses qualités à l'aimé, voire à l'amour, ou figure les traces de l'amour. De plus, son association à l'Antiquité inscrit la représentation qu'il dessert dans une affiliation noble. L'érotisme du regard que nous avons au deuxième chapitre tenté de

mettre en scène s'assortit aux qualités citationnelles et figurales du marbre. Le marbre serait ainsi « la substance d'un entre-deux » ; un « *Ineinander* » (Didi-Huberman 1985 : 102).

### 3.3.5 Le portrait

Si la césure entre la vie et la mort renforce le discours amoureux non sans risquer de transgresser la fonction commémorative du tombeau — ce que la mise en place d'une entité *all'antica* permet de déjouer — la notion de portrait offre cependant une autre résolution conceptuelle à cette aporie. Précisons d'abord, avant de définir le portrait, que Catherine en possédait une vaste collection<sup>68</sup>. Aussi, les remarques qu'elle émet dans sa correspondance témoignent-elles d'une compréhension élargie du portrait. Plusieurs fonctions lui sont reconnues : il sert comme « bulletin de santé » de ses enfants, comme dépêche diplomatique ou encore comme outil de propagande. Plus encore, d'autres commentaires démontrent une conscience aiguë des mécanismes de monstration du portrait et des techniques employées par les artistes. Catherine préfère ainsi au besoin faire exécuter les portraits au crayon, se contentant des visages (lettre du 1<sup>er</sup> juin 1552) ; autrement, elle peut laisser des instructions très détaillées, comme c'est le cas lorsqu'elle commande des statues de son mari et de François II à Philibert de l'Orme. Elle spécifie alors que les statues doivent être « les plus prochains du naturel, comme vous pourrez, avecques l'habit royal en la façon que l'on a accoustumé, et d'aultant que vous feistes faire celle du feu roy [François 1<sup>er</sup>] »<sup>69</sup>. Elle prescrit en outre de représenter Henri II comme

---

<sup>68</sup> Grâce à l'inventaire des meubles de Catherine de Médicis qu'É. Bonnaffé a établi en 1874, nous savons que la reine-mère possédait une grande collection de portraits. Bonnaffé en a effectivement répertorié 341, qui comprend une galerie de portraits de la famille royale depuis François 1<sup>er</sup>, sans compter les 135 tableaux qui composaient son avoir.

<sup>69</sup> Par ailleurs, l'inventaire des objets de Catherine qu'a publié Bonnaffé comprend aussi une quinzaine de « poupines » vêtues de noir, de deuil ou en demoiselle. Selon les notes de l'historien, ces poupines étaient issues de la mode italienne (1874 : 95) qui en produisaient encore jusqu'au XVIII<sup>e</sup> siècle. Bien que nous ne puissions pas nous avancer davantage sur l'aspect de ces objets, le port d'habit de deuil pour certaines d'entre elles les éloigne d'une fonction strictement ludique. Aussi évoquent-elles des doubles miniatures que Catherine aurait pu manipuler ou contempler à l'envi. Le parallèle est sans doute exagéré, mais ces poupées font en outre penser aux figurines et aux maquettes que Poussin employait lorsqu'il travaillait à l'organisation de ses œuvres (Marin

« l'on a accoustumé d'avoir les mains hautes pour tesmoigner qu'ils n'ont esté oyseux » (cité par Zum Kolk 2008 : 76). Encore, Catherine teste l'habileté des artistes en exigeant, à des fins de vérification du savoir-faire, des portraits des gens qu'elle connaît (lettre à Laurent Strozzi du 13 octobre 1557 citée par Zum Kolk 2008 : 69).

Le portrait, dans son acception la plus large, consiste à rendre présent « ceux qui sont absents, mais aussi à montrer après plusieurs siècles les morts aux vivants », selon la formule d'Alberti que les théoriciens rappellent ponctuellement (Pommier 1998 ; Jodelle 1997). Il s'agit donc de la présentation d'une absence, d'une absence *in praesentia*. Dans *Le regard du portrait*, Jean-Luc Nancy (2000) parle d'un double sens de rappel qu'exercerait le portrait : faisant revenir de l'absence et remémorant dans l'absence. Dans une parenthèse, il précise également que le portrait « rend immortel dans la mort » (2000 : 54) et met la mort elle-même à l'œuvre. Dans cette optique, nous pourrions dire que ce que la prémisses narrative d'Artémise-Catherine engendre, l'avènement d'une mort qui exaltant l'amour de la reine, se retrouve à l'état naturel de concept dans le portrait. En fait, c'est la structure de l'amour courtois qui s'y trouve exemplifiée. Car si le portrait met à l'œuvre la mort, il joue ainsi de la césure par laquelle l'amour devient vibrant. La « mort immortelle » de l'aimé s'identifie à l'inaccessibilité dont se nourrit l'amoureux. L'un des mythes qui prévaut à l'invention de la peinture et que l'historiographie réactualise régulièrement illustre bien ce travail conjoint de l'absence et de l'amour à l'intérieur du portrait<sup>70</sup> : la fille d'un potier nommé Butadès de Sicyone élabore autour de l'ombre projetée sur le mur le portrait de l'homme qu'elle aime, lequel s'en va à l'étranger. C'est en quelque sorte le geste de cette jeune femme que commet Catherine lorsqu'elle fait faire le portrait de son époux défunt. Elle fixe son amour dans la « mort immortelle » du portrait.

Les dimensions matérielles et iconographiques du portrait doivent être prises en compte. Ici,

---

1972 : 254). À tout le moins, l'attention portée au vêtement sur les trois couples royaux qui ont été placés à l'intérieur de la rotonde rappelle cette préparation à échelle réduite.

<sup>70</sup> Livre XXXV, § 152 (Plinie l'Ancien 1999 [29-75])

c'est le principe de reconnaissance que joue le discours amoureux. Les couples du tombeau font antithèse : tandis que les orants de bronze arborent de lourds vêtements d'apparat dans l'espace milieu de la plateforme supérieure, les corps logés à l'intérieur du cadre architectural sont des nus au marbre blanc éclatant. Parmi les trois couples de la rotonde, seuls ces derniers affichent des identités iconographiques aussi manifestes, ce qui les distingue également des autres représentations funéraires dionysiennes qui se conforment strictement à la tradition du transi et de l'orant.

En comparant les trois couples présents dans la rotonde (Fig. 62 à 67), nous pouvons vérifier que, malgré quelques écarts qui correspondent à des adaptations aux types conviés, les traits physiologiques distinctifs reviennent d'une représentation à l'autre, tels que la barbe soignée d'Henri II, le visage ovale et le nez droit de Catherine. Le plus notable, en termes de différence, tout à la fois du point de vue pragmatique parce que ces statues sont à hauteur de vue, étant celui survenant des transis aux gisants.

Dans leurs corps iconographiques, les transis s'approchent davantage de figures typées, tout en conservant sur leurs visages des traits idiosyncrasiques. Néanmoins, la ressemblance entre les visages d'Henri II et de François 1<sup>er</sup> (fig. 62 et 68) est frappante. En ce sens, elle permet de penser une typification du visage royal ; la référence à François 1<sup>er</sup>, considéré comme le père des arts et des lettres mais qui plus est, comme le point de renouvellement d'une découpe du temps historique, ne peut être entendue autrement que comme de l'ordre d'un ennoblissement. Superposée à la fiction du Christ mourant, cette typification gagne sa pleine puissance métaphorique : le visage royal dynastique irradie à travers le corps du Christ, subsumant en une seule figure le lourd appareil théorique qui fait du roi l'héritier séculaire d'une sacralité représentative de son élection divine.



Fig. 62 - Pierre Jahan, *Henri II*, photographie noir et blanc, *Les Gisants* (1959).



Fig. 63 - René-Jacques, Tombeau de Catherine de Médicis, 1951, négatif, Médiathèque de l'architecture et du patrimoine, Paris, détail.



Fig. 64 - René-Jacques, *Détail du tombeau : visage de Henri II*, 1951, négatif, Médiathèque de l'architecture et du patrimoine, Paris.



Fig. 65 - René-Jacques, *Détail du tombeau : visage de Catherine de Médicis de face (trois-quart)*, 1951, Médiathèque de l'architecture et du patrimoine, Paris.

Fig



Fig. 66 - René Jacques, *Visage du gisant d'Henri II*, 1951, négatif noir et blanc, gélatino-bromure, nitrate, Médiathèque de l'architecture et du patrimoine, Paris.



Fig. 67 - René Jacques, *Tombeau de Catherine de Médicis : haut du corps du gisant*, 1951, négatif noir et blanc, Médiathèque de l'architecture et du patrimoine, Paris.



Fig. 68 - Pierre Jahan, Gisant François 1<sup>er</sup>, photographie noir et blanc, *Les Gisants* (1959).

Chez Catherine, l'adoption du motif de la Vénus pudique va de pair avec une idéalisation du visage (Fig. 63) ce qu'une comparaison avec une médaille réalisée par Germain Pilon ou encore avec le gisant de 1583 révèlent (Fig. 67). L'idéalisation passe par l'homogénéisation volumétrique du visage. Le ravalement des joues, l'ovalisation du crâne, la facture lisse de la peau en sont les signes les plus probants. Étant donné que ces figures se prêtent à des identités iconographiques types, il apparaît évident qu'elles misent moins sur la relation iconique qui les lierait à leur référent, quoique le visage établit tout de même une reconnaissance, autrement que sur un précédé uniquement métaphorique.

Chez les orants (Fig. 64-66), nous devons prendre acte de l'opacification opérée par le bronze. On peut certes reconnaître une allure générale (la barbe du roi, la forme singulière du visage de la reine), néanmoins, de la distance d'où les portraits sont perçus, la teinte foncée du bronze aplanit le relief qui eut permis aux visages de signifier pleinement leur identité morphologique. De plus, la qualité réfractrice du matériau leur confère une enveloppe étincelante qui, dans la situation de la chapelle, est sans doute plus propice à générer des effets optiques qui détourneraient l'attention de leur singularité morphologique.

Si l'on se penche maintenant sur les gisants de 1583 (Fig. 66-67), force est de constater un traitement moins flatteur, plus à même de correspondre à la notion de portrait, dans sa définition la plus triviale. En effet, l'assomption des signes de l'âge par la commanditaire se transpose dans le bas du visage de la reine où les joues et le double menton, plutôt que d'être amoindris, sont soulignés. Chez le roi, on reconnaît les paupières tombantes caractéristiques des portraits de François Clouet. Le visage accuse en outre un aspect plus rectangulaire.

Du fait que les statues de la rotonde sont à échelle et volume du corps humain, le portrait gagne en vraisemblance à être élargi au corps entier, ce qui leur confère un « effet de présence » accentué. La matérialité des statues nous semble également propice à retarder chez le spectateur la projection d'une fiction narrative du passage vers la mort, en venant fixer des tensions tactiles autour des parties du corps que le regard, à travers le mouvement corporel du spectateur, parvient à identifier et à définir. Ainsi, la singularité de l'approche pragmatique du spectateur et la matérialité des statues, deux données qui composent la médialité du dispositif, encouragent-elles celui-ci à fixer sa lecture sur des instances de corporéité et d'individualité correspondant au mode opératoire du portrait. Les triples représentations du roi et de la reine sont à entendre comme démultipliant en une série de variations une même proposition de base. Dès lors, il n'est plus question d'enceindre le référent à l'intérieur d'un cadre normatif mais d'en multiplier les possibilités figuratives et sémantiques.

Au regard de ce paradigme, il convient d'insister sur la valeur conjugale du portrait, tel que valorisé par le dispositif de la rotonde. En effet, contrairement aux tombeaux qui le précèdent où les couples princiers sont entourés soit de leurs enfants (François 1<sup>er</sup> et Claude de France ; Fig. 2) ou encore d'apôtres et de Vertus (Louis XII et Anne de Bretagne ; Fig. 3), le tombeau d'Henri II fait l'économie des figures statuaire. Il comprend bien les grandes Vertus posées aux angles, mais ces

dernières sont traditionnellement perçues comme des instances qui maintiennent un cadre de représentation individualiste, fortifiant sous un mode allégorique les qualités des personnes représentées. Mais surtout, nous avons vu que celles-ci servent d'abord à amplifier la charge expressive du monument, ce que Warburg nommait sa *pathosformel*. Ainsi mis en scène, les doubles portraits formés par Catherine et Henri II apparaissent non plus comme charriant une thématique familiale ou morale, mais bien une célébration de l'amour conjugal.

C'est à l'aune de cette thématique conjugale que la valeur conceptuelle du portrait est exemplaire de la culture humaniste de la Renaissance. En ouvrant la possibilité d'un procès simultané de présence et d'absence, sans pour autant en délimiter de manière préétablie les références, le portrait recèle une double figurabilité du mort et du vivant au service d'un discours amoureux.

## Épilogue

En nous attachant à la *vie* de Catherine de Médicis, nous voyons comment l'opération de refiguration du soi était allée jusqu'à avaliser sa propre *mort*, la stratégie politique de détournement de l'image de Diane de Poitiers s'étant configurée à l'intérieur d'une prémisse amoureuse que galvanisait sa mise en image. Aussi les détails entourant la mort réelle de Catherine apparaissent-ils brusquement ironiques après avoir procédé à l'analyse de l'efficace de la rotonde des Valois. Il fallut en effet attendre 1610 avant qu'une fille illégitime d'Henri II née de son union avec Filippa Duci, Diane de France, prenne l'initiative de transférer la dépouille de la reine-mère auprès de celles du roi. Et comme le relate crûment Pierre de L'Étoile dans ses *Journaux-mémoires* (1583-1589) :

...les Parisiens crurent que [Catherine] avait donné occasion et consentement à la mort des princes lorrains ; et disaient que [...] si on apportait son corps à Paris, pour l'enterrer à Saint-Denis dans le sépulcre magnifique de la chapelle des Valois, que de son vivant elle y avait bâti pour elle et le feu Roi son ami, ils le jetteraient à la voirie ou dans la rivière. Voilà pour le regard de Paris. Quant à Blois, où elle était adorée et révérée comme la Junon de la cour, [Catherine] n'eût plutôt rendu le dernier soupir qu'on en fit non plus de compte partout que d'une chèvre morte . (2007 [1583-1589] : 137).

Dans ce dernier chapitre, nous espérons être parvenue à démontrer que l'ambiguïté temporelle que nous avons décelée dans les discours historiographiques entourant le tombeau d'Henri II était à vrai dire acquise au dispositif, jouant doublement un registre amoureux et la capacité du portrait statuaire à présentifier l'absent. Aussi la pragmatique inhérente à la chapelle était-elle tout à fait adaptée à la sémantique qu'elle devait suggérer, car ces deux niveaux sémiotiques mettaient l'emphase sur le corps et le temps, déclinant ces thèmes à l'intérieur des procédés de l'image. Les agents de captation pragmatique — le mouvement du corps, les concentrations de drapés, les formules de pathos, les factures contrastées — créaient un parcours à travers lequel l'affect du spectateur était sollicité par des motifs évocateurs d'un récit amoureux — les corps couplés et étendus à l'intérieur de la chambre funéraire dont l'aspect différencié renvoyait à la sémantique d'une césure temporelle —. Entre ces pôles de la représentation, nous avons aussi vu que la menace de rupture énonciative inhérente à

l'instauration d'une figure vivante à l'intérieur d'un dispositif funéraire se voyait récupérée par le chevauchement des identités iconographiques, introduisant ainsi dans la représentation des registres d'appropriations ennoblissantes, tous propices à renforcer le discours amoureux. Dans cette veine de rehaussement, nous avons également identifié la figure endormie comme un *parangon* de l'excellence artistique, son érotique singulière sublimant l'acte de regarder. Il convient de mentionner qu'une première sculpture effectuée par Girolamo della Robbia (Fig. 69), à l'aspect dramatiquement morbide, n'a pas été retenue par la reine, du moins peut-on le présager avec l'historiographie<sup>71</sup>. Ainsi la représentation de la commanditaire du tombeau se démarquait non seulement des représentations morbides des transis de Saint-Denis, mais elle devenait le lieu d'activation d'un mécanisme qui se situait à la charnière des discours amoureux et artistiques, l'image ayant reconfiguré les contenus en voyant à la participation de son spectateur *éventuel*.



Fig. 69 - Girolamo della Robbia, *transi Catherine de Médicis*, marbre, 1565, Paris, Louvre, photographie personnelle.

---

<sup>71</sup> La mort de Della Robbia en 1566 jette néanmoins un doute sur cette piste, la sculpture ayant été laissée inachevée. Mais l'aspect dramatique du corps dont toutes traces de féminité ont été effacées laisse facilement envisager un rejet.

## Conclusion

Ce mémoire nous a conduit vers le survol de certains enjeux de la Renaissance, parmi lesquels la théorie des deux corps du roi constitue une donnée interprétative récurrente, mais le plus souvent contestée. Rappelons que cette théorie énoncée dans le champ d'une jurisprudence théologico-politique attribue au roi un double corps, l'un qui correspond à sa personne individuelle et qui serait mortel, l'autre qui préserve sa personne politique et qui serait éternel. Ralph Giesey (1977) a démontré que cette fiction théologico-monarchique s'est concrétisée à travers la représentation du roi en un mannequin de cire et de bois, qui assurait, lors des périodes d'interrègnes, une cohésion politique en fixant la monarchie dans l'atemporalité de l'essence divine. Certains historiens d'art ont tissé un parallèle entre la structure superposée du tombeau et le catafalque funéraire employée lors des cérémonies. Ernst Kantorowicz (1957) s'est lui-même risqué à évoquer ce lien. Giesey, pour sa part, s'est fortement opposé à l'hypothèse selon laquelle les tombeaux de Saint-Denis, et plus précisément celui d'Henri II et de Catherine de Médicis, renverraient à cette notion. Selon lui, le monument vient confirmer la mort du roi et s'oppose, dès lors, à la logique d'un double corps. Henri Zerner (1996), à l'instar de Giesey, a trouvé le rapprochement de la théorie au monument invraisemblable, faisant valoir que les statues du palier supérieur sont des représentations de corps captés dans une après-vie. Des constats s'imposent. Il nous a semblé que l'application de la théorie des deux corps du roi au champ de l'image telle que suggérée par la ressemblance structurale du tombeau et du catafalque était par trop immédiate, donnant ainsi raison à ses opposants. Néanmoins, la contestation de ce rapprochement nous apparaît partielle, car elle manque à reconnaître à l'image une capacité d'agir, voire à produire des temporalités.

Dans l'ouvrage *Le portrait mythologique à la cour de France sous Henri IV et Louis XIII*.

*Mythologie et politique* (1971), Françoise Bardon écrivait :

Certes, la tentation est grande de composer en images une histoire allégorique des deux règnes, une sorte de classement par année, ou par groupe d'années, dates et évènements d'un côté, représentations de l'autre. Quelle tranquillité ! Mais une telle histoire est impossible, et pas seulement parce que manquent encore trop de documents figurés. Il faut ici éviter le piège de la facilité, c'est-à-dire de la causalité. Un évènement peut être la cause d'une commande, il n'est jamais la seule et principale cause de l'image. L'évènement n'explique pas l'image, c'est l'image, au contraire, qui peut expliquer l'évènement : elle le projette et le fixe, elle lui donne figure, de l'évènement à l'image se produit une métamorphose, l'image du sacre n'est pas le sacre, mais une certaine signification du sacre. L'image choisit, isole, déforme ; à partir de la réalité, elle crée une autre réalité. L'image n'est jamais innocente, ni gratuite. (1971 : 207)

Or, nous avons vu que les corps exposés au premier niveau du tombeau renvoyaient à des identités mixtes, superposant le mythe biblique et la fable antique. Tandis qu'Henri II est dépeint tel un Mars/Christ mourant, Catherine est Vénus/Eve. Ce ne serait donc pas tant en vertu d'un parallèle structural entre l'architecture à deux paliers et la fixation d'une double temporalité que la théorie du double corps serait ici effective que par le renvoi oblique qu'opèrent de puissantes allusions iconographiques désignées, au demeurant mises en exergue par la pragmatique du monument, ouvert au spectateur, ainsi que par une facture différenciée des corps statuaire. Avec le roi, c'est l'humanité du Christ qui est montrée à travers un corps anatomique décharné et l'adoption de la pose canonique des dépositions. Ainsi, la mort du roi décalque la mort du Christ, comme une allusion à la prémisse dont s'inspirait la théorie des deux corps. Avec la reine, c'est au contraire l'essence divine d'une reine vivante qui est montrée, à travers un corps plein et idéalisé. Le procédé chiasmique de la sculpture lequel procède par une inversion diagonale du mouvement dans les membres porte cet autre chiasme d'une humanisation du divin et d'une divinisation de l'humain auquel le couple royal donne corps. Ce couple est ainsi solidarisé et la reine, par contamination, accède à la fiction artistique d'un deuxième corps qui se fixe à l'éternité du monument. L'image s'est appropriée la théorie, en la phagocytant.

En retour, cette mise en image subtile et savante attire l'attention sur les *formes du savoir* féminin, à propos desquelles il resterait une histoire épistémologique à entreprendre. Si la commande de la rotonde et du monument au cœur d'Henri II agit indéniablement telle une démonstration de

pouvoir, comme l'avancent Ffolliott (1986), Brooks (1999) et Bett Bassett (1999), il apparaît pertinent d'interroger les tenants et aboutissants de la connaissance qui la sous-tend. Catherine de Médicis, cela devient évident lorsque l'on parcourt les références de sa bibliothèque, était une lettrée reconnue. Sa légende de « wicked queen » (Sutherland 1980) est d'ailleurs liée à ce savoir, puisque sa connaissance et sa pratique de l'astrologie la faisaient assimiler, à travers une lente construction historiographique qui culmina au XIX<sup>e</sup> siècle, à une sorcière ou à une ambitieuse sans états d'âme. Signalons à l'égard de ce problème le travail de Luisa Capodiecì, *Medicæa Medæa : art, astres et pouvoir à la cour de Catherine de Médicis*, paru en 2011. Capodiecì y entreprend de démontrer l'« efficacité talismanique » prêtée aux images qu'une connaissance approfondie de la magie, de la prophétie et de l'astrologie plaçait au centre de la propagande artistique orchestrée par la reine-mère. Par ailleurs, Carlo Ginzburg a soulevé, dans son article sur le paradigme indiciaire, *Signes, traces, pistes, racines d'un paradigme indiciaire* (1980), la nécessité de rendre compte des savoirs qui procèdent autrement que par construction systémique, auxquels il assimile d'ailleurs, et sans l'ombre d'un préjugé, bien au contraire, le savoir des « chasseurs ; des marins ; des femmes » (1980 : 31). Si Catherine s'est révélée un sujet modèle pour les études sur le genre, lesquelles travaillent à décortiquer les identités en faisant voir qu'elles reposent sur des « performance » sociales, il faut aussi voir que l'image, se trouvant au cœur de sa stratégie, possède une « rigueur élastique » (Ginzburg 1980 : 30) qui, par définition, échappe aux normes du savoir défié. Dans son article, Ginzburg regroupe autour des productions inhérentes à l'indice ces « formes de savoir fondamentalement muettes – au sens où [...] leurs règles ne sont pas susceptibles d'être axiomatisées ni même énoncées. » (1980 : 30). L'image, en ne « disant » rien<sup>72</sup>, relève d'un savoir « ouvert » et c'est aussi la pleine compréhension de ce mode opératoire qui a pourvu la commande de la reine d'une efficacité que l'inachèvement de la rotonde a contrecarrée. Il y aurait donc lieu de préciser que la démonstration de pouvoir de Catherine avait pour corollaire un

---

<sup>72</sup> C'est-à-dire que l'image, comme Louis Marin (1971) l'a si richement démontré, articule les axes paradigmatiques et syntagmatiques à *sa façon*. Elle a bien sûr un contenu sémantique, mais qui se renouvelle et doit être découvert à chaque fois, combinant un système qui lui est propre. L'œuvre amorce son système.

savoir *de* et *par* l'image. L'inventaire des biens de la reine, qui indique certains lieux de leur « exposition », constitue un matériau qui mériterait d'être davantage exploité, car il montre que Catherine était une collectionneuse attentive au caractère sémantique et pragmatique des objets qu'elle amassait, ce qu'une étude de sa correspondance, entre autres choses, pourrait contribuer à étoffer.

C'est aussi dans la reconnaissance de la valeur inductive de l'image que surgit la différence entre les approches « warburgienne » et « panofskienne ». En rétrospective, il est aussi révélateur de prendre conscience qu'il revient à Ginzburg d'avoir, le premier, pointé cette différence. Bien avant la vogue des études sur Warburg, Ginzburg avait pour ainsi dire repéré dans un article de 1966<sup>73</sup> la spécificité de cette méthode se focalisant sur le détail, opérant à l'inverse des perspectives englobantes proposées par Panofsky, lesquelles assujettissent le repérage du motif à une conception présupposée de l'histoire. En effet, Ginzburg décrit sa pratique de l'histoire comme un tiraillement entre le micro et le macro, entre la chronologie et la morphologie (2003 : 121), une tension à l'œuvre chez Warburg qui, partant par exemple de l'étude du mouvement dans les drapés va vers un mouvement historique très large de retour à l'Antiquité. Aussi, le choix de traiter d'un seul objet d'étude dans le cadre de ce mémoire se voulait propice à stimuler l'émergence d'une telle tension entre la représentation donnée d'une période phare de l'histoire de l'art et la singularité relationnelle d'une image à l'égard de cette période.

La difficulté historique qui ressortit à notre objet d'étude est d'ailleurs emblématique de la tension entre chronologie et morphologie dont parle Ginzburg. L'écueil méthodologique que recèle une double temporalité de projet et de ruine et dans lequel s'est engouffrée l'historiographie à travers une opération de surenchère chronologique eut pour pendant, au premier abord de la recherche, l'emplacement désavantageux du tombeau dans la cathédrale. Dès lors, la photographie, tant

---

<sup>73</sup> Cet article, « De A. Warburg à E.H. Gombrich », se retrouve dans *Mythes, emblèmes, traces, morphologie et histoire* (1989).

l'acte que le résultat, assumait un rôle important au sein de nos recherches<sup>74</sup>. En effet, la limitation des points de vue photographiques possibles, due aux paramètres restrictifs d'*in-situation* que nous avons indiqués, est devenue comme un axe invisible autour duquel notre angle d'approche prit forme, matérialisant, à la façon d'un négatif, l'hypothèse pragmatique d'une pluralité de positions autour du tombeau. Par le fait même, cette limite devenait aussi mise en altérité de l'histoire, car en relevant une forme relationnelle inhérente à la pragmatique du monument, elle travaillait à repenser l'œuvre selon ses propres moyens. Aussi la photographie a-t-elle été une autre façon de stimuler le travail de la catégorie du présent dans l'écriture du passé, en s'interposant tel un substrat de comparaison des paramètres spatio-temporels du monument. Orientant par ailleurs l'attention sur les qualités des matériaux, elle a également encouragé que l'on prenne conscience de la lumière comme participant du travail sculptural. En somme, il s'agissait là, mais de façon quelque peu détournée, d'une application du savoir warburgien de la mouture *Mnémosyne*. Ainsi, Warburg nous permit de penser la photographie au-delà d'un cadre strictement instrumental, en utilisant le champ et le hors-champ, le montage, le double rôle de spectateur et d'opérateur, à des fins heuristiques dynamiques.

Or, si notre analyse a proposé d'examiner certains aspects de la rotonde dans l'orbe de la pensée warburgienne, il resterait évidemment bien des filons à suivre, ne serait-ce qu'en épluchant l'énorme dossier que constitue la somme de documents laissés par la reine ou encore en confrontant toutes les « formes intermédiaires » des entrées royales, funérailles, sacres et autres formes de représentations éphémères. Nous avons visé à redonner la préséance aux sculptures dont une historiographie, obnubilée par la reconstitution du bâtiment ou se limitant à une approche iconographique très partielle, manquait à rendre compte. Ce faisant, nous avons cherché des façons d'aborder le registre de la médialité de la sculpture qui, au-delà du seul objet dont nous nous sommes occupée dans ce mémoire, semble souffrir d'une dévaluation ponctuelle dans les discours de l'histoire

---

<sup>74</sup> Comme cela se produit assez rarement en histoire de l'art et à rebours de la critique benjaminienne, le tombeau nous est aussi apparu plus « auratique » en photographie qu'*in situ*.

de l'art. Au deuxième chapitre, la conjugaison du schème d'Aloïs Riegl (1901), de la *pathosformel*, mais aussi d'un emploi dynamique de la photographie a entrouvert des pistes fructueuses. Nous espérons avoir démontré que la sculpture engage une relation spectatorielle particulière qui va à l'encontre de la norme albertienne, laquelle repose sur le déni matériel du support sur lequel est projetée une représentation de l'espace. Aussi, l'inclusion de l'espace réel dans notre analyse aura-t-elle été une autre façon de renverser la toute-puissance du modèle panofskien qui, à chaque étape du parcours historiographique, semblait ressurgir tel l'hydre de Lerne, en exerçant une autorité écrasante sur la postérité critique du tombeau d'Henri II.

Selon Keith Moxey (1995), la perspective figure chez Panofsky un paradigme épistémologique exploitant la double ambivalence terminologique de l'histoire — ce qui s'est produit et la production du discours qui en rend compte — et de la perspective picturale — l'adoption d'un point de vue parmi tant d'autres et le point de vue à partir duquel s'organise une représentation —. Venant naturaliser le processus interprétatif, elle entérine l'équation platonicienne entre la vision et le savoir en déniait à l'interprète un corps, de la même façon qu'elle élimine la matérialité du support sur lequel est projetée une illusion de spatialité. Moxey relie cette métaphorisation du savoir à la philosophie néo-kantienne d'Ernst Cassirer pour laquelle l'accès au monde, selon une tradition néoplatonicienne tenace, n'est donné qu'en vertu de la captation de ses formes symboliques. Au-delà d'un outil heuristique pour comprendre les productions visuelles qu'elle mobilise, la perspective chez Panofsky, toujours selon Moxey, renvoie donc à un modèle normatif de rationalisation et d'accessibilité au savoir, qui s'étend à l'ensemble des corpus dont traite l'historien d'art. Elle sous-tend par exemple l'ouvrage *Early Netherlandish Painting* (1953), qui fait pourtant appel à un corpus d'œuvres appelé à fonctionner selon des critères picturaux qui ne dérivent pas directement de sa théorisation<sup>75</sup>. Dans *Tomb Sculpture*<sup>76</sup>, la

---

<sup>75</sup> Il revient à Svetlana Alpers d'avoir relevé l'italianocentrisme de Panofsky, comme le souligne Moxey. *The Art of Describing: Dutch Art in the Seventeenth Century* (1983).

<sup>76</sup> Il y aurait sans doute lieu d'élaborer quelques réflexions autour du fait que *Tomb Sculpture* paraît la même année que *Saturn and Melancholy: Studies in the history of national philosophy, religion and art* (Saxl, Panofsky,

perspective qu'adopte Panofsky est celle d'un point de vue dominant qui, en réduisant les attitudes devant la mort aux orientations temporelles soit prospective et rétrospective, instrumentalise la production artistique de quelques dizaines de siècles, de l'Égypte antique au Bernin, pressant la matière historique à l'intérieur d'un discours de vérité. Mais l'ouvrage, selon les termes de l'auteur, se voulait ouvert au champ anthropologique, abordant le corpus funéraire comme un nucléus de l'art, apte à briser les barrières qui délimitent et closent les disciplines sur elles-mêmes (1964 : 9). Il est pertinent de noter qu'en s'intéressant aux œuvres funéraires, Panofsky disait vouloir aller vers une étude de l'homme. Cela se produit tel un envers de la pensée warburgienne, mais qui reste en même temps très près de ses préoccupations. Chez Warburg, c'est la vie posthume des œuvres (*nachleben*) qui agit à titre d'agent anthropologique — et non, de façon littérale, l'œuvre posthume —, ramassant l'éventail des siècles en le contractant au sein de l'image. Ainsi, l'adoption d'une approche inspirée par la démarche d'Aby Warburg a engendré dans l'analyse une série de renversements temporels ; en effet, du déplacement de l'angle d'approche vers l'image comme « premier moteur » de l'interprétation a découlé une attention soutenue à la pragmatique du monument laquelle en retour a éclairé la sémantique d'un discours politico-amoureux exploitant une césure temporelle.

Ne serait-ce parce qu'elle met en mouvement le corps du spectateur, la sculpture était aussi propre à déconstruire l'hégémonie épistémologique qu'exerce la vision perspectiviste panofskienne, laquelle n'est au fond qu'un jalon culminant d'une tendance pictocentriste qui, selon Georges Didi-Huberman (2008), remonterait à Vasari. Si la convocation des réflexions de Michael Ann Holly (1990) et d'Aloïs Riegl (1901) a contribué à conceptualiser le problème historique de la rotonde des Valois, il reste que celui-ci allait de pair avec la sculpture comme médium, en ce que cette dernière exemplifie un dynamisme dans le rapport du sujet à l'objet forçant l'historien à considérer sa position de spectateur, et de surcroît, à inclure dans l'analyse le « corps à corps » inhérent à ce rapport. Aussi, en

---

Klibansky) dont la publication avait été retardée dès avant la deuxième guerre mondiale. En abordant l'étude de l'attitude devant la mort, Panofsky adopte un ton résolument philosophique qui devait s'alimenter d'un tel coup de destin. Du moins, la coïncidence apparaît-elle, *a posteriori*, non-négligeable.

figurant un mode d'adresse qui s'oppose à celui de la peinture, la sculpture comme médium pose d'intéressantes questions à l'histoire de l'art, car elle l'oblige à faire un retour réflexif sur ses partis pris les plus usités, à commencer par cette chose brute qu'est le corps — *dénié* — de l'interprète.

## BIBLIOGRAPHIE

### OUVRAGES ANCIENS (AVANT LE XIX<sup>e</sup> SIÈCLE)

ALBERTI, Leon Battista (1992). *De la peinture/De pictura*, Paris : Macula. [1435].

ALBERTI, Leon Battista (1868). *De statua*, Paris : A.Lévy. [1436].

DOUBLET, Jacques (1625). [En ligne], *Histoire de l'abbaye de S. Denys en France. Contenant les antiquitez d'icelle, les fondations, prerogatiues et priuileges. Ensemble les tombeaux et epitaphes des Roys Le tout recueilly de plusieurs histoires*, Paris : Nicolas Buon. <http://books.google.ca/>. Consulté le 26 août 2013.

FÉLIBIEN, dom Michel (1706). *Histoire de l'abbaye royale de Saint-Denys en France*, Paris : Frédréric Léonard.

FRÉART DE CHANTELOU (1981). *Journal de voyage du cavalier Bernin en France*, Aix-en-Provence : Pandora Éditions. [1665].

GAURICO, Pomponius (1969). *De sculptura*, Genève : Kroz. [1504].

HOUEL, Nicolas (1563-70). *Histoire de la reine Artémise*, 39 dessins d'Antoine Caron avec au recto un sonnet de Nicolas Houel, 40 x 55 cm., BNF, Ad. 105, n° FRBNF40976475, <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b6901591q#>. Consulté le 26 août 2013.

L'ARIOSTE, Ludovic (1880). [En ligne] *Roland Furieux*, traduction de Francisque Reynard, source : [http://www.argotheme.com/arioste\\_roland\\_furieux\\_2.pdf](http://www.argotheme.com/arioste_roland_furieux_2.pdf). Consulté le 25 août 2013. [1530].

LESSING, G.E. (1964). *Laocoon*, traduit de l'allemand par Jolanta Maurice Bialostocka, Paris : Hermann. [1766].

L'ESTOILE, Pierre de (2007). *Journaux-mémoires Tome II. 1583-1589 Le temps de la ligue*, Paris : Paélo. [1583-1589].

MAROT, Jean (1754). [En ligne] *Recueil des plans, elevations & coupes de divers anciens edifices de Paris, & de la sépulture des Valois, à S. Denis, avec diverses suites de tombeaux, epitaphes, chapelles, retables d'autels, tabernacles, portes cochères & autres, &c. & plusieurs petits temples dans le goût antique, qui n'ont jamais paru*, Paris : Charles-Antoine Jombert, <http://archive.org/details/petitivredarchit00maro>. Consulté le 1 août 2013.

PÉTRARQUE (1865). [En ligne] *Les Rimes*, traduit de l'italien par Joseph Poulenc, Paris : A. Lacroix, Verboeckhoven et C<sup>ie</sup>, source : <http://books.google.ca>. Consulté le 25 août 2013.

PLINE L'ANCIEN (1997). *Histoire naturelle*, Paris : Éd. des Belles Lettres. [23-79]

VASARI (1981-89). *Les Vies des meilleurs peintres, sculpteurs, architectes*, Paris : Berger-Levreault. [1568].

## **OUVRAGES MODERNES**

AGACINSKI, Sylviane (2005). *Métaphysique des sexes*, Paris : Seuil.

AGAMBEN, Giorgio (2011). *La puissance de la pensée*, traduit de l'italien par Joël Gayraud et Martin Rueff, Paris : Payot & Rivages.

ALPERS, Svetlana (1983). *The Art of Describing : Dutch Art in the Seventeenth Century*, Chicago : University of Chicago Press.

ARIÈS, Philippe (1975). *Essai sur l'histoire de la mort en occident*, Paris : Seuil.

ARIÈS, Philippe (1983). *Images de l'homme devant la mort*, Paris : Seuil.

ARIÈS, Philippe (1986). *Le temps de l'histoire*, Paris : Seuil. [1954].

BABELON, Jean-Pierre (1927). *Germain Pilon*, Paris : Les Beaux-Arts.

BANN, Stephen (1984). [En ligne] *The Clothing of Clio : A Study of the Representation of History in Nineteenth-Century Britain and France*, Cambridge Cambridgeshire : Cambridge University Press. <http://atrium.umontreal.ca/>. Consulté le 15 août 2013.

BARDON, Françoise (1971). *Le portrait mythologique à la cour de France sous Henri IV et Louis XIII. Mythologie et politique*, Paris : A. et J. Picard.

BARDON, Françoise (1963). *Le mythe de Diane de Poitiers*, Paris : PUF.

BARKAN, Léonard (1986). *The Gods Made Flesh : Metamorphosis & the Pursuit of Paganism*, New Haven : Yale University Press.

BAROCCHI, Paolo (1961). *Trattati d'arte del Cinquecento*, Bari : Laterza & Fili.

BAUDRY, M.-Th (éd.) (1990). *La sculpture, méthode et vocabulaire*, Paris : Imprimerie Nationale.

BEAUNE, Colette (1986). « Les sanctuaires royaux », Pierre Nora (dir.), *Les lieux de mémoire*, Paris : Gallimard, pp. 57-87.

BECKER, Howard (1988). *Les mondes de l'art*, Paris : Flammarion.

BLUNT, Anthony (1983). *Art et architecture en France, 1500-1700*, Paris : Macula.

BOISLISLE, Arthur (1876). « Sépulture des Valois à Saint-Denis », *Mémoires de la Société de l'Histoire de Paris et de l'île de France*, volume III, pp. 241-292.

BONNAFÉ, Edmond (1874). [en ligne] *Inventaire des meubles de Catherine de Médicis en 1589*, Paris : Auguste Aubry, <http://books.google.ca>. Consulté le 10 août 2013.

BOSSI, Laura (2012). *De l'agalmatophilie ou l'amour des statues*, Paris : L'échoppe.

BRUMMER, Hans Henrik (1970). *The Statue Court in the Vatican Belvedere*, Stockholm : Kungl. Boktryckeriet P A Norstedt & Söner.

BURKE, Peter (2000). *La Renaissance européenne*, Paris : Seuil.

BUTLER, Judith (1990). *Gender Trouble : Feminism and the Subversion of Identity*, New York : Routledge.

CAPODIECI, Luisa (2011). *Medicæa Medæa : art, astres et pouvoir à la cour de Catherine de*

*Médicis*, Genève : Droz.

CARERI, Giovanni (2005). *Gestes d'amour et de guerre : La Jérusalem délivrée, images et affects, XVIe-XVIIIe siècle*, Paris : École des hautes études en sciences sociales.

CHASTEL, André, KLEIN, Robert (1985). *L'humanisme. L'Europe de la Renaissance*, Genève : Skira.

COHEN, Kathleen (1973). *Metamorphosis of a Death Symbol : the Transi Tomb in the Late Middle Ages and the Renaissance*, Berkeley : University of California Press.

COURAJOD, Louis BOUTARIC, Edgard (1989). *Le vandalisme révolutionnaire*, Paris : Éditions du Trident. [1872-1878].

DIDI-HUBERMAN, Georges (1985). *La peinture incarnée*, Paris : Minuit.

DIDI-HUBERMAN, Georges (2002). *L'image survivante histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, Paris : Minuit.

DIDI-HUBERMAN, Georges (2008). *La ressemblance par contact : archéologie, anachronisme et modernité de l'empreinte*, Paris : Minuit.

DIMIER, Louis (1928). *Le Primatice. Peintre, sculpteur et architecte des rois de France*, Paris : Michel.

DUBOIS, Philippe (1983). *L'acte photographique*, Paris : F. Nathan.

DUBY, Georges (1986). « Le lignage », Pierre Nora (dir.), *Les lieux de mémoire*, Paris : Gallimard, pp. 31-56.

ERLANDE-BRANDENBURG, Alain (1975). *Le roi est mort. Étude sur les funérailles, les sépultures des rois de France jusqu'à la fin du XIIIe siècle*, Genève : Droz.

ESCAL, Françoise (2005). *La musique et le romantisme*, Paris : L'Harmattan.

FERGUSON, W. Margaret, QUILLIGAN, Maureen, VICKERS Nancy J. Vickers (dir.) (1987). *Rewriting the Renaissance : the discourses of sexual difference in early modern Europe*, Chicago : University of Chicago Press.

FORSYTH, William H. (1970). *The Entombment of Christ: French Sculptures of the Fifteenth and Sixteenth Centuries*, Cambridge (Mass.) : The Metropolitan Museum of Art by Harvard University Press.

FROMMEL, Sabine (dir.) (2010). *Primatice architecte*, Paris : Picard.

GUIDI, Benedetta, MANN, Nicolas (1998). *Photographs at the Frontier: Aby Warburg in America, 1895- 1896*. Londres : Warburg Institute.

GIESEY, R. E. (1987). *Le roi ne meurt jamais : les obsèques royales dans la France de la Renaissance*, Paris : Flammarion.

GINZBURG, Carlo (1989). « De A. Warburg à E.H. Gombrich », *Mythes, emblèmes, traces, morphologie et histoire*, Paris : Flammarion, pp. 39-97. [1966].

GUÉNÉE, Bernard (1986). « Les *Grandes chroniques de France* », Pierre Nora (dir.), *Les lieux de mémoire*, Paris : Gallimard, pp. 189-214.

GUILERMY, Ferdinand baron de (1848). [En ligne], *Monographie de l'église Saint-Denis : tombeaux et figures historiques*, Paris : Librairie archéologique de V<sup>o</sup> Didron, <http://books.google.ca>. Consulté le 15 août 2013.

HARTOG, François (2003). *Régimes d'historicités présentisme et expérience du temps*, Paris : Seuil.

HASKELL, Francis (1993). *History and its images : art and the interpretation of the past*, New Haven : Yale University Press.

HASKELL, Francis, PENNY, Nicolas (1981). *Taste and the Antique*, New-Haven : Yale University Press.

HEILLY, Georges d' (1868). [En ligne] *Extraction des tombeaux royaux à Saint-Denis en 1793*, Paris : Librairie de L. Hachette, <http://books.google.ca>. Consulté le 15 août 2013.

JAUSS, Hans Robert (1978). *Pour une esthétique de la réception*, Paris : Gallimard.

JOLLET, Étienne (1997). *Jean & François Clouet*, Paris : Seuil.

KANTOROWICZ, Ernst (1989). *Les deux corps du roi. Essai sur la théologie politique au Moyen Âge*, Paris : Gallimard. [1957].

KLEIN, Robert (1970). *La forme et l'intelligible*, Paris : Gallimard.

KOSELLECK, Reinhardt (1990). *Le futur passé : Contribution à la sémantique des temps historiques*, Paris : Éd. des Hautes Études Sociales Sociales.

LABORDE, Léon de (1877 et 1880). [En ligne] *Les comptes des bâtiments du roi*, Paris : J. Baur, <http://gallica.bnf.fr> . Consulté le 15 août 2013.

LAFRAMBOISE, Alain (1989). *Istoria et théorie de l'art, Italie XV<sup>e</sup>, XVI<sup>e</sup> siècles*, Montréal : Les Presses de l'Université de Montréal.

LAMOUREUX, Johanne (2001). *L'art insituable de l'in situ et autres sites*, Montréal : Lieudit.

LE GALL, Jean-Marie (2007). *Le mythe de Saint Denis entre Renaissance et Révolution*, Paris : Champ Vallon.

LENIAUD, Jean-Michel (1996). *Saint-Denis de 1760 à nos jours*, Paris : Gallimard-Julliard.

*Le Paragone : le parallèle des arts* (2009). Textes traduits de l'italien par Lauriane Fallay d'Este et Nathalie Bauer, Paris : Klincksieck.

LEVI-STRAUSS, Claude (2013). « Nous sommes tous des cannibales », *Nous sommes tous des cannibales*, Paris : Seuil, pp. 163-173. [1993].

MARIN, Louis (1971). *Études sémiologiques*, Paris : Klincksieck.

MARIN, Louis (1994). *De la représentation*, Paris : Gallimard.

MARTENS, W. P. (1988). *La rotonde des Valois à Saint-Denis*, Paris : Le Mât de Misaine.

MICHAUD, Yves (dir.) (1994). *Féminisme, art et histoire de l'art*, Paris : École nationale des Beaux-Arts.

MORRIS, Charles (1949). *Signs, Language and Behavior*, New York : George Braziliers, inc. [1946].

MOSER, Walter (2007). « L'interartialité : pour une archéologie de l'intermédialité », Marion Froger, Jüngen E. Müller (dir.), *Intermédialité et socialité. Histoire et géographie d'un concept*, Munster : Nodus Publikationen, pp. 69-92.

NANCY, Jean-Luc (2000). *Le regard du portrait*, Paris : Galilée.

NOËL, Jean-François, JAHAN, Pierre (1949). *Les gisants*, Paris : Paul Morihien.

PANOFSKY, Erwin (1946). *On the Abbey Church of St-Denis and its Art Treasures*, Princeton : Princeton University Press.

PANOFSKY, Erwin (1964). *Tomb Sculpture : its Changing Aspects from Ancient Egypt to Bernini*, London : Thames & Hudson.

PANOFSKY, Erwin, SAXL, Fritz, KLIBANSKY, Raymond (1979). *Saturn and Melancholy : Studies in the History of National Philosophy, Religion and Art*, Nendeln Switzerland : Kraus Reprint. [1964].

PANOFSKY, Erwin (1967). *Essais d'iconologie*, traduit de l'anglais par Claude Herbette et Bernard Teyssède, Paris : Gallimard. [1939].

PANOFSKY, Erwin (1971). *Early Netherlandish Painting : its Origin and Character*, New York : Harper and Row. [1953].

POULOT, Dominique (1986). « Alexandre Lenoir et les musées des Monuments français », Pierre Nora, *Lieux de mémoire*, Paris : Gallimard, pp. 497-531.

POMMIER, Édouard (1998). *Théories du portrait : de la Renaissance aux Lumières*, Paris : Gallimard.

RÉAU, Louis (1994). *Histoire du vandalisme. Les monuments détruits de l'art français*, Paris :

Hachette. [1959].

RIEGL, Aloïs (1985). *Late Roman Art Industry.*, traduit de l'allemand par Rolf Wikes, Rome : C. Bredtschneider. [1901].

RIEGL, Aloïs (2013). *Le culte moderne des monuments : son essence et sa genèse*, traduit de l'allemand par Daniel Wieczorek, Paris : Seuil. [1902].

ROSKILL, Mark W. (1968). *Dolce's « Aretino » and Venetian Art Theory of the Cinquecento*, New York : University Press.

TENANTI, A. (1983). *Sens de la mort et amour de la vie. Renaissance en Italie et en France*, Paris : Serge Fleury.

TERRASSE, Charles (1927). *Germain Pilon*, Paris : Laurens.

VIENNOT, Élianne (2012). « Revisiter la « querelle des femmes » : mais de quoi parle-t-on ? », *Revisiter la Querelle des femmes. Discours sur l'égalité/Inégalité des femmes et des hommes, de 1750 aux lendemains de la Révolution*, Saint-Étienne : Publication de l'Université de Saint-Étienne, pp. 2-20.

WARBURG, Aby (1990). *Les essais florentins*, Paris : Klincksieck.

WITTKOWER, Rudolph (1995). *Qu'est-ce que la sculpture ?*, Paris : Macula.

ZERNER, Henri (1996). *L'art de la Renaissance en France : l'invention du classicisme*, Paris : Flammarion.

## **PÉRIODIQUES**

AUCLAIR, Valérie (2000). « De l'exemple antique à la chronique contemporaine l'histoire de la Royné Arthémise de l'invention de Nicolas Houel », *Journal de la Renaissance*, vol. 1, pp. 155-188.

AUGÉ, Marc (2010). « Retour sur les “non-lieux” », *Communications*, vol. 2, n° 87, pp. 171-178.

BABELON, Jean-Pierre (1978). « Du “Grand Ferrare” à Carnavalet : Naissance de l'Hôtel classique », *Revue de l'art*, XL-XLI, pp. 83-108.

BARCAN, Léonard (1993). « The Beholder's Tale : Ancient Sculpture, Renaissance Narratives », *Representations*, n° 44, Autumn, pp. 133-166.

BARON, Françoise (2001). « Saint-Denis, "cimetière aus rois" et musée de sculpture funéraire », *Les Dossier archéologiques*, n° 261, pp. 68-81.

BÉGUIN, Sylvie (2005). « Primaticcio in France », *The Burlington Magazine*, Vol. 147, n° 1225, pp. 240-244.

BROOKS, Jeanice (1999). « Catherine de Médicis, nouvelle Artémise: Women's Laments and the Virtue of Grief » *Early Music*, vol. 27, n° 3, pp. 419-435.

BROWN, E. A. R. (1988). « The Oxford Collection of the Drawings of Roger de Gaignières and the Royal Tombs of Saint-Denis. » *Transactions of the American Philosophical Society*, Vol. 78, n° 5, pp.1-74.

CARERI, Giovanni (2003). « Aby Warburg, Rituel, Pathosformel et forme intermédiaire », *L'homme*, n° 165, Janvier-Mars, pp. 41-76.

COURAJOD, Louis (1886). « L'influence du musée des monuments français sur le développement des études historiques pendant la première moitié du XIX<sup>e</sup> siècle », *Revue historique*, T. 30, Fasc. 1, pp. 107-118.

COSANDEY, Fanny (1997). « De lance en quenouille : la place de la reine dans l'État moderne (14<sup>e</sup>-17<sup>e</sup> siècles) », *Annales : Histoire, Sciences Sociales*, 52<sup>e</sup> année, n° 4, pp. 799-820.

CRAWFORD, Katherine (2000). « Catherine de Médicis and the Performance of Political Motherhood », *The Sixteenth Century Journal*, vol. 31, n° 3, pp. 643-673.

FFOLIOTT, Sheila (1989). « Casting a Rival into the Shade : Catherine de' Medici and Diane de Poitiers », *Art Journal*, Vol. 48, n° 2, pp. 138-143.

GIESEY, Ralph (1977). « Metamorphosis of a Death Symbol : The Transi Tomb in the Late Middle Ages and the Renaissance » (Review), *Spéculum*, Vol. 52, n° 3, pp. 637-641.

GIESEY, Ralph E., FALQUEVERT, Jacqueline (1986). « Modèles de pouvoir dans les rites royaux en France », *Histoire, Sciences Sociales*, 41<sup>e</sup> année, n° 3, pp. 579-599.

GINZBURG, Carlo (1980). « Signes, traces, pistes, Racines d'un paradigme de l'indice », *Le Débat*, vol. 6, n° 6, pp. 3-44.

GINZBURG, Carlo (1991). « Représentation : le mot, l'idée, la chose ». *Annales. Histoire, Sciences Sociales*, vol. 46, n° 6, pp. 1219-1234.

GINZBURG, Carlo (2003). « L'historien et l'avocat du diable, entretien avec Charles Illouz et Laurent Vidal », *Genèses*, n° 53, pp. 113-138.

GUYOT-BACHY, Isabelle, MOEGLIN, Jean-Marie (2005). « Comment ont été continuées les *Grandes Chroniques de France* dans la première moitié du XIV<sup>e</sup> siècle », *Bibliothèque de l'École de Chartes*, Vol. 163, pp. 385-433.

HOLLY, Michael Ann (1990). « Past Looking », *Critical Inquiry*, Vol. 16, n° 2, Winter, pp. 371-396.

« L'anthropologie allemande entre philosophie et sciences, des Lumières aux années 1930 », *Revue germanique internationale* n° 10, 2009.

LE GALL, Jean-Marie (2001). « Saint-Denis, les Guise et Paris sous la Ligue, 1588-1590 », *French Historical Studies*, Col. 24, n° 2, pp. 157-184.

LÉNIAUD, Jean-Michel (1993). « Une simple querelle de clocher ? Viollet-le-Duc à Saint-Denis », *Revue de l'Art*, n° 101, pp. 17-28.

LURIN, Emmanuel (2011). [En ligne], « Résumé critique de "Primate architecte" », Bulletin monumental, tome 169-4, Paris : Picard. <http://pups.paris-sorbonne.fr>. Consulté le 26 août 2013.

MACDOUGALL, Elizabeth (1975). « The Sleeping Nymph : Origins of a Humanist Fountain Type », *The Art Bulletin*, vol. 75, n° 3, pp.357-365.

MARIN, Louis (1972). « La lecture d'un tableau d'après Poussin », *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, n° 24, pp. 251-266.

MOXEY, Keith (1995). "Panofsky, and the Philosophy of History", *New Literary History*, vol. 26,

n° 4, pp.775-786.

NORMAND, Claudin, TROLLEZ, M.-F. (1985). « Du pragmatisme à la pragmatique : Charles Morris », *Langages*, 19<sup>e</sup> année, n° 77, pp.75-83.

POMMIER, Édouard (2000). « Diabolisation, tolérance, glorification ? La Renaissance et la sculpture antique », *Études littéraires*, Vol. 32, n° 1-2, pp. 55-70.

POULOT, Dominique (1985). « Naissance du monument historique », *Revue d'histoire moderne et contemporaine*, T. 32, n° 3, pp. 418-450.

SETTIS, Salvatore (1993). « Des ruines au musée : la destinée de la sculpture classique », *Annales, Histoire, Sciences Sociales*, 48<sup>e</sup> année, n° 6, pp. 1347-1380.

SEVERI, Carlo (2003). [En ligne]. « Warburg anthropologue ou le déchiffrement d'une utopie », *L'Homme*, 165, janvier-mars 2003, mis en ligne le 27 mars 2008. URL : <http://lhomme.revues.org/199>. Consulté le 11 août 2013.

SOLUM, Stephanie (2008). « Attributing Influence : The Problem of Female Patronage in Fifteenth-Century Florence », *The Art Bulletin*, Vol. 90, n° 1, pp.76-100.

SOMMERS-WRIGHT, Georgia (1974). « A Royal Tomb Program in the Reign of St. Louis », *The Art Bulletin*, Vol. 56, no° 2, pp. 224-243.

THIRION, J. (1973). « Observations sur les sculptures de la Chapelle des Valois », *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, vol. 36, n° 4, pp. 267-281.

TRÉBOSC, Delphine (2007). « Le décor de Primatice pour la chambre de la duchesse d'Etampes : une œuvre réflexive », *Seizième Siècle*, n° 3, pp. 37-60.

VASSELIN, Martine (1994). « Histoires déformées, miroirs déformants : l'image artistique des héroïnes au XVI<sup>e</sup> siècle », *Nouvelle Revue du XVI<sup>e</sup> siècle*, Vol. 12, n° 1, pp. 33-62.

ZERNER, Henri (1975). « Un formalisme tactile », *Critique*, Tome XXXI, n° 339-340, Août-Septembre, pp. 940-952.

## CATALOGUES D'EXPOSITION

CORDELLIER, Dominique (2004). *Primatice maître de Fontainebleau*, [catalogue d'exposition], Paris, Louvre, éd. de la Réunion des musées nationaux.

INNOCENTI, Clarice (2008). *Women in Power Caterina and Maria de' Medici / The return to Florence of Two Queens of France*, [catalogue d'exposition], Florence, Palazzo Strozzi : Mandragore.

## ACTES DE COLLOQUES

BRESC-BAUTHIER, Geneviève (1993). « Observations sur la Vierge de douleur et quelques œuvres de Germain Pilon, au musée du Louvre », *Germain Pilon et les sculpteurs français de la Renaissance. Acte du colloque organisé par Geneviève Bresc-Bauthier, musée du Louvre, 26 et 27 octobre 1990*, Paris : La Documentation française, pp. 215-235.

CHATAIGNIÈRES, Myriam (1993). « La Vierge de douleur de Germain Pilon Étude technique et restauration » (1993), *Germain Pilon et les sculpteurs français de la Renaissance. Acte du colloque organisé par Geneviève Bresc-Bauthier, musée du Louvre, 26 et 27 octobre 1990*, Paris : La Documentation française, pp. 239-254.

CONIHOUT I. de et RACT-MADOUX, P. (2008). « À la recherche de la bibliothèque perdue de Catherine de Médicis », *Il mecenatismo di Caterina de' Medici : poesia, feste, musica, pittura, scultura, architettura. Actes du colloque organisé par Frommel, Sabine, Wolf, Gerhard, Bardati, Flaminia au Kunsthistorische Institut de Florence en coll. avec l'EHESS, septembre 2005, Venise : Marsilio*, pp. 39-61.

CRÉPIN-LEBLOND, Thierry (2003). « Sens et contresens de l'emblématique de Henri II », *Henri II et les arts. Actes du colloque organisé par Hervé Oursel et Julia Fritsch, musée du Louvre, 25, 26 et 27 septembre 1997*, Paris : École du Louvre, pp. 77-92.

DAROS, Philippe (2005). « Effet de cadre et anachronie de la représentation », *Métalepses : entorses au pacte de la représentation. Actes du colloque organisé par Jean-Marie Schaeffer à l'institut Goethe de Paris, les 29 et 30 novembre 2002*, Paris : Éd. des Hautes Études en Sciences Sociales, pp. 310-322.

GENETTE, Gérard (2005). « De la figure à la fiction », *Métalepses : entorses au pacte de la représentation. Actes du colloque organisé par Jean-Marie Schaeffer à l'institut Goethe de Paris, les 29 et 30 novembre 2002*, Paris : Éd. des Hautes Études en Sciences Sociales, pp. 21-35.

LERSCH, Thomas (1993). « Remarques sur quelques sculptures de la rotonde des Valois », *Germain Pilon et les sculpteurs français de la Renaissance. Actes du colloque organisé par Geneviève Bresc-Bauthier, musée du Louvre, 26 et 27 octobre 1990*, Paris : La Documentation française, pp. 89-110.

LEVKOFF, M. (1997). « Remarques sur les tombeaux de François Ier et d'Henri II », *Henri II et les arts. Actes du colloque international École du Louvre et Musée national de la Renaissance, Ecoen : 25, 26 et 27 septembre 1997*, Paris : École du Louvre, pp. 53-64.

RADCLIFFE, Anthony (1993). « Ponce et Pilon », *Germain Pilon et les sculpteurs français de la Renaissance. Acte du colloque organisé par Geneviève Bresc-Bauthier, musée du Louvre, 26 et 27 octobre 1990*, Paris : La Documentation française, pp. 275-296.

SCHMITT, Jean-Claude (2009). « La mort, les morts et le portrait », *Le portrait individuel Réflexions autour d'une forme de représentation XIIIe-XVe siècles. Actes du colloque organisé par Dominic Olariu à l'École des hautes études en sciences sociales, les 6 et 7 février 2004*, Berne : Peter Lang, pp. 15-33.

WARDROPPER, Ian (1993). « Le style de la sculpture de Dominique Florentin de 1550 à 1570 », *Germain Pilon et les sculpteurs français de la Renaissance. Actes du colloque organisé par Geneviève Bresc-Bauthier, musée du Louvre, 26 et 27 octobre 1990*, Paris : La Documentation française, pp. 317-337.

ZERNER, Henri (1993). « Germain Pilon et la tradition de la sculpture funéraire française », *Germain Pilon et les sculpteurs français de la Renaissance. Actes du colloque organisé par Geneviève Bresc-Bauthier, musée du Louvre, 26 et 27 octobre 1990*, Paris : La Documentation française, pp. 193-211.

ZUM KOLK, Caroline (2008). « L'évolution du mécénat de Catherine de Médicis d'après sa correspondance, depuis son arrivée en France jusqu'à la mort de Charles IX », *Il mecenatismo di Caterina de' Medici : poesia, feste, musica, pittura, scultura, architettura. Actes du colloque organisé par Frommel, Sabine, Wolf, Gerhard, Bardati, Flaminia au Kunsthistorische Institut de Florence en coll. avec l'EHESS, septembre 2005*, Venise : Marsilio, pp.63-87.

## THÈSES DE DOCTORAT

BASSETT BETH, Michele (1999). *The funerary patronage of Catherine de' Medici : the tomb of Henri II, Heart Monuments and the Valois Chapel*, PhD, NY : Colombia University.

BRYNN-BLACK, Jennifer (2004). *Female self-portraiture in early modern Europe : Colonna,*

Auguissola, Whitney and Peeters, PhD, Boston : Boston University.

BENSOUSSAN, Nicole S. (2009). *Casting a Second Rome : Primaticcio's Bronze Copies and the Fontainebleau Project*, PhD, New Haven : Yale University.

MENDELSON, Leatrice (1981). *Paragoni Benedetto Varchi's Due Lezioni and Cinquecento Art Theory*, PhD, Ann Arbor : UMI Research Press.

LERSCH, Thomas (1995). *Die Grabkapelle Die Grabkapelle der Valois in Saint Denis*, Thèse de doctorat, Munich : Universität München. [1967].

## RÉFÉRENCES

RICHELET, Pierre (1680). [En ligne] « sepulture », *Dictionnaire françois contenant les mots et les choses*, Genève, Jean Herman Widerhold, 1680. 2 volumes. <https://www.biu.sorbonne.fr>. Consulté en février 2013.

COTGRAVE, Randle (1611). [En ligne] « sepulture », *A Dictionarie of the French and English Tongues*, London : Adam Philip, <http://www.pbm.com/~lindahl/cotgrave/>. Consulté en février 2013.

DUPRIEZ, Bernard (1984). « Prosopopée », *Gradus*, Paris : 10/18.

ANNEXE 1-CHRONOLOGIE SYNTHÉTIQUE DE LA CONSTRUCTION DE LA ROTONDE  
d'après les ouvrages d'Arthur de Boislisle (1876) et de Michele Bett Bassett (1999)

30 juin 1559	Mort d'Henri II, blessé lors d'un tournoi organisé dans le cadre des cérémonies célébrant les mariages d'Élisabeth de France au roi d'Espagne Philippe II ainsi que de Marguerite, sœur du roi à Emmanuel Philibert, duc de Savoie
17 juillet 1559	Lettre de François II, fils successeur du roi, qui atteste d'un projet funéraire à la mémoire d'Henri II
5 décembre 1560	Mort de François II
1560	Régence de Catherine de Médicis ; le roi Charles IX a dix ans, alors qu'il en faut quatorze pour gouverner
1562	Nicolas Houel présente le manuscrit de l'histoire de la reine Artémise à la reine
1565	Approbation du projet du tombeau ordonné sous la direction du Sieur de saint Martin (Le Primatice) ; Primatice écrit à la reine pour lui demander la réactivation des forges de Fontainebleau Catherine commande à Germain Pilon les vertus de La Justice et de La Force ainsi que le « transi » du roi ; Le sculpteur Ponce Jacquo reçoit un paiement pour l'exécution des vertus de La Prudence et La Tempérance Paiement fait à Girolamo della Robbia pour l'exécution du « transi » de la reine Commande des reliefs du socle à Germain Pilon (Espoir), Laurens Regnauldin et Fremyn Roussel (Charité) (on ignore à quel de ces trois sculpteurs revient l'attribution des deux autres reliefs)
1566	Mort de Della Robbia
1567	La commande du « transi » de la reine est redirigée vers Germain Pilon ; commande des orants à Pilon
1568	Vasari mentionne la chapelle dans la vie du Primatice
1569	Premières traces de documents à partir desquelles nous pouvons présumer de travaux préparatifs pour la rotonde : inventaire de Médéric Donon
1570	Le tombeau est complété Mort du Primatice Albert de Condi est engagé comme Superintendant pour la sépulture d'Henri II
1570-71	Paiements faits aux sculpteurs, polisseurs, tailleurs de pierre
1572	Approbation du plan de la chapelle par Charles IX en présence de Catherine de Médicis
Juin 1571	Signature d'un marché avec les maçons Claude Guérin et Thubault Métezeau
Novembre 1571	Signature d'un nouveau marché entre les maçons Claude Guérin, Charles Bullant et Jacques Champion où est stipulée la construction d'un bâtiment de 13 toises de diamètres (25, 74m) pour l'extérieur et de 8 toises (15, 84m) pour l'intérieur ; est également décrite une « nef » avec douze côtés égaux dont six comportent des portes qui mesurent 8,5 pieds (2, 81m) de hauteur surmontées de niches ; chaque porte mène à une chapelle qui mesure 17 x 11, 5 pieds ( 5, 61 x 3, 8m) ; des colonnes doriques et des pilastres sont prévus pour l'extérieur ; la structure doit être construite en pierre de Saint-Leu à l'exception des piédestaux des niches, des entrées aux chapelles et des impostes intérieures qui doivent être construites en Lyais de Senlis ainsi que des ornements décoratifs qui sont décrits comme en marbre blanc et noir et en bronze.

1572	Création d'un poste de Superintendant de la chapelle des Valois pour Jean Bullant
1573	Inventaire des magasins de la chapelle indiquant la présence des sculptures suivantes : un Christ de Résurrection, un saint Jean Baptiste et un gisant Nouveau contrat de maçonnerie signé en présence de Jean Bullant et Médéric Doyon ; Jérôme Chaudebin remplace Claude Guérin et fera partenariat avec Charles Bullant et Jacques Champion L'extérieur de la chapelle passe de 13 à 16 toises (31, 68m) et l'intérieur de 8 à 7 toises (15, 18m) Élargissement du Logis des Étuves, atelier de Germain Pilon à l'île de la Cité
1574	Réduction des paiements faits aux maçons
1575	Charles Bullant reste le seul maçon employé
1575-1580	Aucun signal d'avancement dans les travaux
1577	Instauration de l'Édit des Taverniers par Henri III lequel impose une taxe aux tenanciers d'hôtels et de tavernes ; ce fonds constitué sera entre autre redirigé vers le financement de la rotonde
1578	Mort de Jean Bullant, qui est remplacé par Jacques Androuet Du Cerceau
1580	Inventaire des marbres de Saint-Denis mené par Jean de Verdun qui constate l'état de dégradation de la maçonnerie de la rotonde dont l'absence de toit a laissé la neige et la pluie abimer les matériaux Catherine dépêche Antoine Nicolay, président de la Chambre des Comptes et Pierre Bourgeois, prieur de Saint-Denis sur les lieux Une enquête est menée par le huisser du roy Jean Aulbert Procès de Charles Bullant, accusé de détournement de marbres et d'ingérence Catherine explique dans une lettre que la cessation temporaire de la construction est due à un manque de fonds
1582-88	Seconde phase de construction de la chapelle Émission d'un autre devis Signature d'un marché entre Laurent Debray et Henri Desilles Réparation des caves où sont entreposées les cercueils royaux Au rez-de-chaussée, reconstruction du mur ; Les voûtes des chapelles rayonnantes doivent être complétées ainsi que le passage qui mène de Saint-Denis à la chapelle Une terrasse est prévue autour de la circonférence de la chapelle à hauteur du premier niveau ; On projete de construire un dôme au-dessus du second niveau au centre duquel un lanternon est aussi prévu Un escalier en spirale est mentionné Des précisions sont aussi données quant à la décoration : tandis qu'à l'extérieur le mur doit présenter une superposition de chapiteaux d'ordre dorique et corinthiens, à l'intérieur on fait état d'une superposition de colonnes corinthiennes et composites
1583	Un toisé confirme l'achèvement de la maçonnerie des caves, la présence d'un passage vouté qui relie entre elles les chapelles des caves et d'un escalier qui mène au rez-de-chaussée Commande du second couple de gisants
1584	Un autre toisé annonce que le diamètre de l'extérieur est de 41 toises (25, 85m) et celui de l'intérieur de 20 toises (12, 61 m) ; la hauteur des murs a été élevée à 3 toises et 4 pieds (7, 26m) ; des fenêtres de 5 à 6 pieds (1, 5m) de hauteur sont prévues pour les chapelles rayonnantes ainsi que des trois niches pour chacune

	d'entre elles
1586	<p>Un dernier toisé atteste de l'achèvement du rez-de-chaussée et de l'élévation du mur extérieur jusqu'à hauteur du second niveau</p> <p>À l'intérieur le mur est complété jusqu'à hauteur du commencement du second niveau</p> <p>Un certain nombre de colonnes, de bases et de chapiteaux ont été installés à l'extérieur et à l'intérieur</p> <p>Des tablettes carrées sont installées au haut des pilastres en coin de la chapelle centrale sur lesquelles paraissent les initiales et emblèmes du roi</p> <p>D'autres tablettes carrées ornées d'un carré, d'une courbe et d'une astragale que complète un feuillage de damas et des flutes</p> <p>25 gargouilles sont installées pour évacuer les eaux de la terrasse extérieure</p> <p>Le passage qui relie Saint-Denis et la chapelle est terminé</p>
1587	Mort d'Antoine Nicolay, Conseiller du roi et président de la chambre des comptes qui s'occupait de mener à terme le projet de la chapelle
1588	Dernier paiement des maçons enregistré
5 janvier 1589	Mort de Catherine de Médicis
1610	Transfert de la dépouille de Catherine dans la rotonde
1719	Destruction de la rotonde

## ANNEXE II – UN PROGRAMME SCULPTURAL HYPOTHÉTIQUE

Six sculptures ont été identifiées par l'historiographie comme étant en lien avec le projet de la rotonde des Valois, bien qu'elles n'y aient pas été aménagées. Si aucun document historique officiel ne permet d'être certain qu'elles s'inscrivaient à coup sûr dans le projet, un marché émis en 1572 qui mentionne la responsabilité de Pilon des sculptures de la chapelle les fait supposer comme des éléments d'un programme iconographique, car ces sculptures sont également à même date mentionnées dans les inventaires de Pilon. Nous allons ici donner des informations sommaires qui permettront au lecteur de se rediriger vers les sources probantes, au cas où il voudrait en apprendre davantage.

### LA RÉSURRECTION (3 sculptures)

*Illustration retirée*

Fig. 71 - Germain Pilon, *Résurrection*, c1572, marbre, Paris, Louvre.

Il s'agit d'un ensemble de trois figures qui se trouvent maintenant au Louvre : un Christ de Résurrection accompagné de deux soldats. Cette sculpture se trouvait dans les ateliers de Pilon en 1572 et encore, après sa mort, vers 1592. L'historiographie (Thirion 1944 ; Babelon 1975 ; Lersch 1993) s'accorde pour dire, en s'appuyant sur le principe d'axialité de la chapelle, qu'il est probable qu'on eut prévu de l'aménager dans la chapelle est, là où se trouvait le second couple de gisants. En convoquant le modèle italien de la chapelle Brenzano à San Fermo di Maggiore à Vérone, Jacques Thirion (1944) a proposé que l'ensemble était destiné à paraître à l'intérieur d'un baldaquin unifiant, proposition contre laquelle Thomas Lersch (1993) s'est objecté, en arguant des dimensions trop étroites de la chapelle, prélevées à partir des plans de Marot (2,87m). La prise en compte de cet ensemble aurait

certainement relancé l'interprétation du point de vue de la temporalité, néanmoins, nous avons fait le choix de l'abstraire de notre analyse, du fait que nous ne sachons rien de sa situation dans la chapelle.

Voir :

-Sylvie Béguin, « Le Primatice et Pilon » (1993).

-Jaques Thirion, « Observations sur les sculptures de la chapelle des Valois » (1973).

-W.P. Martens, *La rotonde des Valois à Saint-Denis* (1988).

-Jean Babelon, *Germain Pilon* (1927).

-Charles Terrasse, *Germain Pilon* (1930).

-Thomas Lersch, « Remarques sur quelques sculptures de la rotonde des Valois » (1993).

## SAINT FRANÇOIS



Fig. 72 - Germain Pilon, *Saint François*, c1580, marbre, 1,50 m, Paris, église Saint-Jean des Arméniens.

C'est Thomas Lersch qui a fourni le plus de détails concernant cette statue, faisant remarquer qu'il s'agissait d'un Saint François capucin — et non franciscain, ce que corrobore la quittance datée de 1586 publiée par Léon de Laborde (1871). Or, cela constitue une sorte de rareté, étant donné que cet ordre religieux ne fut admis en France qu'en 1574. Aussi faudrait-il lier ce Saint François à Henri III,

selon Lersch, qui, au tournant des années 1580, devint un pratiquant capucin zélé, fondant la confrérie des « disciples de saint François ».

Voir :

-Thomas Lersch, « Remarques sur quelques sculptures de la rotonde des Valois » (1993).

-Geneviève Bresc-Bauthier, « Germain Pilon au Louvre » (1993).

## LA VIERGE DE DOULEUR

*Illustration retirée*

Fig. 73 - Germain Pilon, *Vierge de douleur*, c1580, marbre, 50 x 131 cm, Paris, Église Saint-Paul-Saint-Louis.

Cette sculpture apparaît dans l'inventaire après décès de Pilon. Thomas Lersch et Geneviève Bresc-Bauthier attribuent une signification complémentaire à cette *Vierge de douleur* et au *Saint François d'Assise*, la dévotion qui relève de la dernière étant intimement liée à l'ordre de saint François. Ces deux statues sont emblématiques du thème de l'extase, et plus précisément pour Lersch, de l'idée de *compassio* et d'*imitatio Christi*. À noter qu'une terre cuite de cette statue se trouve également au Louvre et dont Myriam Chataignière a rendu compte de la restauration dans un article

fort instructif qui informent sur les façons de déconstruire, et par le fait même, de construire une statue (1993).

-Thomas Lersch, « Remarques sur quelques sculptures de la rotonde des Valois » (1993).

-Geneviève Bresc-Bauthier, « Germain Pilon au Louvre » (1993).

-Myriam Chataignière, « La Vierge de douleur de Germain Pilon Étude technique et restauration » (1993).

## SAINT JEAN L'ÉVANGÉLISTE

Cette sculpture est identifiée par Michèle Bett Bassett comme prenant part au projet de la rotonde, car elle figure dans l'inventaire effectué en 1572. Aucun document n'indique ce qu'est devenue cette statue.

-Michele Bett Bassett, *The funerary Patronage of Catherine de' Medici : The Tomb of Henri II, Heart Monuments and the Valois Chapel*, (1999), chap. V.