



**HAL**  
open science

# Effets de points de vue et de cadrages dans Les Triomphes de Louis le Juste de Jean Valdor (1649)

Bernard Teyssandier

► **To cite this version:**

Bernard Teyssandier. Effets de points de vue et de cadrages dans Les Triomphes de Louis le Juste de Jean Valdor (1649). Textimage : revue d'étude du dialogue texte-image , 2023, L'image dans le livre. Cadre, cadrage XVIe-XVIIIe siècles. hal-04321854

**HAL Id: hal-04321854**

**<https://hal.univ-reims.fr/hal-04321854>**

Submitted on 4 Dec 2023

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

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

**Effets de points de vue et de cadrages dans  
*Les Triomphes de Louis le Juste* de Jean Valdor (1649)**

Bernard Teyssandier

Université de Reims Champagne-Ardenne

CRIMEL

Dans l'histoire de la librairie parisienne, *Les Triomphes de Louis le Juste* de Jean Valdor relèvent à bien des titres de l'exception. L'immense majorité des livres imprimés à l'époque sont dépourvus d'images, et la plupart des ouvrages illustrés sont des petits formats<sup>1</sup>. Or l'in-folio de près de 460 pages commandité par Anne d'Autriche, dédié au jeune Louis XIV et paru en 1649 aux Presses de l'Imprimerie Royale<sup>2</sup> réunit un très grand nombre d'estampes, le plus souvent gravées sur cuivre, qu'il s'agisse de bandeaux, de lettrines personnalisées, ou de figures pleines pages imprimées sur grandes marges. Aussi est-ce l'impression de magnificence, de masse et d'étendue qui prédomine, conformément à l'annonce de la page de titre, seuil publicitaire qui fait la part belle au maître d'œuvre, le chalcographe Jean Valdor (1616-1670)<sup>3</sup>, mais aussi aux poètes et hommes de lettres ayant participé à l'entreprise : les « figures énigmatiques », lit-on, sont « exposées par un poème héroïque de Charles Beys » et « accompagnées de vers français sous chaque figure par Pierre de Corneille » ; les « portraits des princes et généraux d'armées qui ont assisté Louis le Juste, et leurs Devises » sont assortis d'explications d'Henry Estienne ; les « plans des villes » enfin, « sièges et batailles », sont commentés par René Bary (**Fig. 1**).

Comme ce feuillet programmatique le laisse entendre, l'ouvrage de Valdor est constitué de trois massifs successifs. Le premier, qui a pour titre « Louis XIII combattant », rassemble 21 planches assorties d'un titre et d'une épigramme, chacune d'entre elles disposant en regard d'un commentaire en vers. Textes et images empruntent ici leur disposition à la tradition de l'emblème, comme en témoigne le premier tableau de la collection consacré à la prise de Caen : à gauche la *narratio* (**Fig. 2**), à droite le *motto*, la *figura* et la *subscriptio* (**Fig. 3**).

---

<sup>1</sup> Michel Pastoureau, « L'illustration du livre : comprendre ou rêver ? », dans *Histoire de l'édition française. Le livre conquérant. Du Moyen Age au milieu du XVII<sup>e</sup> siècle*, sous la direction de Roger Chartier et Henri-Jean Martin, Paris, Fayard/Promodis, 1983, pp. 602-606.

<sup>2</sup> Paul-Marie Grinevald, « Richelieu et l'Imprimerie royale », dans *Richelieu et le monde de l'esprit*, Paris, Imprimerie nationale, 1985, pp. 237-248.

<sup>3</sup> Odile Uhlmann-Faliu, *Jean Valdor, graveur et diplomate liégeois, marchand-bourgeois de Paris (1616-1675)*, mémoire de maîtrise d'histoire de l'art, sous la direction de Jacques Thuillier, 1978.

La deuxième partie du livre repose elle aussi sur le principe de la double page : à gauche, trois devises assorties de leur explication (**Fig. 4**) ; à droite un grand portrait gravé en médaillon (**Fig. 5**). Cette section rassemble 35 portraits et devises.

La troisième et dernière partie de l'ouvrage réunit 50 cartes qui se déploient encore dans l'espace d'une double page (**Fig. 6**). Cet ensemble est accompagné d'un commentaire explicatif encadrant l'image, commentaire qui déborde généralement sur plusieurs pages (**Fig. 7 et 8**). Le classement opéré par l'éditeur suit en grande partie celui de la première galerie – la prise de Caen ouvre ainsi la série.

Autant dire que ces *Triumphes de Louis le Juste* brillent par leur caractère de distinction. L'ouvrage constitue l'un des livres illustrés les plus luxueux du milieu du siècle. Comme souvent en pareil cas, le coût financier de l'entreprise fut considérable, et le temps de réalisation particulièrement long – 6 ans en l'occurrence. Plusieurs études ont déjà œuvré à la postérité du livre, toutes s'attachant plus ou moins à en apprécier la portée politique au regard de sa construction et de sa conception<sup>4</sup>. L'ouvrage d'apparat, il est vrai, ressortit à la catégorie du livre-galerie. En cela, il ne constitue pas à proprement parler une originalité pour l'époque<sup>5</sup>, mais il n'en est pas moins remarquable. Ce sont en effet trois collections qui sont ici réunies : une galerie de batailles, une galerie des illustres et une galerie des cartes. Or l'effet d'extension et d'expansion ne s'arrête pas là. Les textes associés aux quelques 150 images sont eux-mêmes systématiquement traduits en latin par le P. Nicolaï, docteur en Sorbonne. En outre, le nombre des liminaires est impressionnant, 61 pages exactement, si bien que ces pièces d'éloge forment un bloc autonome en marge de l'imposant triptyque. En réalité, deux régimes de lecture régissent un tel ouvrage. Le premier repose sur l'effet sériel, conformément aux collections regroupant les trois galeries du livre. Mais le principe du *cadrage*, qui est moins ouvertement fondé sur le déroulement cumulatif que sur le système de la découpe, n'en est pas moins intéressant pour apprécier les enjeux de ces « tableaux »

---

<sup>4</sup> Dominique Moncond'huy, « *Les Triumphes de Louis le Juste* (1649). Mausolée littéraire et continuité monarchique », *La Licorne*, n° 29, (« Le Tombeau poétique en France »), 1994, pp. 193-215 ; Herman Arnhold et Jean-Marc Chatelain, « Krieg, Ruhm und klassische Ästhetik : die *Triumphes de Louis le Juste* von Jean Valdor (Paris, 1649) », dans 1948, *Krieg und Frieden in Europa* [1948, *War and Peace in Europe*], sous la direction de Klaus Bussmann et Heinz Schilling, Münster, [Westfälisches Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte], 1998, t. II, pp. 95-104 ; Marie-Claude Canova-Green, « *Les Triumphes de Louis le Juste* (1649) : une épopée du discontinu », *Seventeenth-Century French Studies*, n° 24, 2002, pp. 29-41. Voir encore Jean-Marc Chatelain, « L'illustration des récits de guerre et la mise en scène de la bataille dans la première moitié du XVII<sup>e</sup> siècle », dans 1648. *La Paix de Westphalie : l'art entre la guerre et la paix*, sous la direction de Jacques Thuillier et Klaus Bußmann, Paris, Musée du Louvre, Klincksieck, 2000, pp. 47-67.

<sup>5</sup> Bernard Teyssandier, « Le livre-galerie au Grand Siècle. Définition et typologie », dans *La Morale par l'image : La Doctrine des mœurs dans la vie et l'œuvre de Gomberville*, Paris, Champion, 2008, pp. 373-404.

d’histoire, puisqu’il permet d’observer non pas tant de ce qui est donné à voir par vagues que ce qui est suggéré par degrés et par paliers.

Marquons une halte à l’intersection de la première et de la deuxième collection d’images. Ce lieu médian qui assure le passage de la galerie des batailles vers celle des illustres est borné par un frontispice représentant Minerve en majesté (**Fig. 9**). La déesse victorieuse trône sur un faisceau d’armes adossé à un mur en hémicycle lui-même couronné d’un dôme. Or la gravure pleine page qui suit immédiatement ce tableau nous renseigne sur l’identité du bâtiment d’architecture : il s’agit du Panthéon romain, reconnaissable à son portique de façade orné de colonnes à chapiteaux corinthiens. Un obélisque<sup>6</sup> se dresse également à droite, en arrière-fond (**Fig. 10**).

Pour peu qu’on y prête attention, on constate d’ailleurs que l’architecture romaine dispose d’une place considérable dans l’économie du livre. La Rome antique surtout, y est particulièrement à l’honneur : un obélisque couronné d’une statue de Louis le Juste trône au centre du frontispice de la première galerie (**Fig. 11**). Et sur plusieurs tableaux sont représentés qui des ruines, qui des palais, qui des pièces d’architecture – statues, chapiteaux et autres bas-reliefs : *Paix accordée aux chefs des rebelles* (**Fig. 12**) ; *Protection de Mantoue* (**Fig. 13**) ; *Prise de Perpignan* (**Fig. 14**) ; protection de Portugal et de Catalogne (**Fig. 15**)...

Quant à la Rome baroque, elle a elle aussi sa place, même si sa présence est plus discrète. Entre la dernière gravure de la galerie des batailles et le frontispice de la galerie des illustres, une figure pleine page représente le tombeau de Louis XIII (**Fig. 16**). Ici, les éléments du décor ne sont plus adossés à l’Antiquité, même si le mur en hémicycle évoque celui de la gravure qui suit, suggérant que le Panthéon romain pourrait bien servir d’écrin au tombeau de l’héritier d’Henri IV (**Fig. 9**). Ces effets d’agrégations, voire de collages sont évidemment à mettre en relation avec le premier tableau de la galerie des illustres, où le portrait démesuré de Louis XIII, on s’en souvient, envahit le *pronaos* du Panthéon. Au premier plan, adossée à un cube, on reconnaît la Renommée, tout occupée à écrire l’histoire du roi de France (**Fig. 10**).

Ces partis pris figuratifs, auquel il faut ajouter le travestissement à l’antique, ne relèvent pas d’un hasard de fantaisie ou de convention. Ils participent de l’orientation encomiastique

---

<sup>6</sup> Quatre obélisques furent restaurés et érigés dans la cité romaine par Sixte-Quint. Sur l’usage politique et spirituel des images et des représentations symboliques durant son pontificat (1585-1590), voir Yvan Loskoutoff, *Un art de la Réforme catholique. La symbolique du pape Sixte-Quint et des Peretti-Montalto (1566-1655)*, Paris, Champion, 2011. L’égyptomanie d’Innocent X (1644-1655) se traduisit aussi par la demande faite au Bernin d’agréger un obélisque à la fontaine des Fleuves de la place Navone.

du livre, en donnant corps à l'idée d'une *translatio imperii ad Francos*. Louis XIII incarne en effet la grandeur de la Rome impériale en même temps qu'il la prolonge. Ainsi la coloration antique contribue-t-elle à la glorification voire à la transfiguration de la geste bourbonnienne. Elle informe et légitime l'idée d'universalité, comme en témoigne par exemple le tableau consacré à la prise La Rochelle où toute forme de réalisme historique est, sinon refusée, du moins tenue à distance par le peintre (**Fig. 17**).

Force est de constater d'ailleurs que ces pratiques d'illustration fondées sur le merveilleux chronologique (Louis XIII est dans Rome ; Louis XIII est César ; Rome est à La Rochelle ; La Rochelle est Rome...) trouvent leur légitimation dans deux textes signés par Valdor : l'épître dédicatoire à Louis XIV et la préface adressée « Au lecteur ». Dans l'épître au roi, Valdor adopte le mode de la confession, au point d'articuler son livre de commande à une expérience personnelle, presque de l'ordre de l'intime :

J'estois à Rome, du temps que [Louis XIII] remplissoit toute la Terre du bruit de ses actions, (...) ; et la Renommée y apportoit tous les jours de si glorieuses nouvelles de sa Cour et de ses Armées ; elle y faisoit un si grand recit de ses Vertus ; elle y exposoit de si magnifiques et de si celebres peintures de ses Victoires et de ses Conquestes, et particulièrement de l'amour qu'il avoit pour les Arts, qu'il me fut impossible de resister à cette Renommée. Elle rompit tous les liens qui m'attachoient à Rome (...) ; et je vins en France avec elle, pour estre spectateur des merveilles que j'avois oüyes ; et pour voir ce visage heroïque dont j'avois veu de si beaux Portraits de là les Monts<sup>7</sup>.

Cette narration, on le constate, éclaire d'un nouveau jour le portrait de Louis XIII disposé sur la façade de Panthéon (**Fig. 10**). Ce que montre l'image en effet, c'est ni plus ni moins ce que voit Valdor lorsqu'il réside dans la Ville éternelle : la force de la Renommée de Louis le Juste est telle qu'elle ne se contente pas d'investir l'ancienne cité en inscrivant l'*Imago regis* sur ses plus beaux monuments, elle enjoint tous les artistes qui demeurent en son sein à se diriger vers Paris, cette nouvelle Rome devenue au fil du temps le royaume des Arts et de la beauté.

Quant au second texte signé de Valdor, d'apparence tout aussi personnelle que le précédent, il renseigne sur la fabrique du livre dont cette rêverie est issue, et sur les conditions de sa réalisation :

Je ne seray pas le moins heureux entre les Autheurs de cet Ouvrage [autant dire les hommes de lettres ayant participé au livre : Beys, Bary, Corneille, Estienne], de qui je tairay les louanges, puis qu'ils sont assez connus d'ailleurs ; Comme je ne suis que le muet, je ne puis avoir terny la gloire d'un si grand Prince, et de tant de Heros, que

---

<sup>7</sup> [Jean Valdor], *Les Triomphes de Louis le Juste, XIII du nom, roy de France et de Navarre, contenans les plus grandes actions ou S. M. s'est trouvée en personne...*, Paris, Imprimerie royale, 1649, épître au roi, n.p.

par quelque trait de Burin ; (...). Pour cette représentation, j'ai apporté tous les soins et toute la diligence possible, n'ayant pas manqué de visiter les Galleries curieuses et de consulter ceux du Mestier, et d'emprunter dans mon Art le secours des plus considerables Artisans de l'Europe l'espace de six ans entiers<sup>8</sup>.

Autant dire que la présence de l'architecture romaine dans les deux premières galeries n'a pas seulement une portée idéologique et politique<sup>9</sup>. Elle s'inscrit dans une réflexion plus large sur les pouvoirs de la représentation : Valdor se fait le promoteur d'un courant artistique inspiré de l'Antiquité, courant appelé en France à devenir classique, à un moment où un autre Romain dont le portrait figure en bonne place dans la galerie des illustres, le cardinal Mazarin en l'occurrence (**Fig. 18**), s'emploie de son côté à conforter la grandeur bourbonienne à travers la politique et les arts<sup>10</sup>.

Marquons à présent l'arrêt à l'intersection de la deuxième et de la troisième galerie. Ici, pas de frontispice, mais un tableau signé Gabriel Ladame sur le thème de la guerre (**Fig. 19**) précédé d'une *eckprasis* d'Henri Estienne (**Fig. 20**). Après avoir éclairé le sens des devises attenantes aux portraits des illustres, on s'en souvient, Estienne justifie la présence de cette gravure, ce qui le conduit à revenir sur le rôle joué par Valdor :

Ne t'estonne pas si le Sr Valdor par ses belles inventions a si artistement representé le spectacle des affreux et espouvantables effects de la guerre ; Cette peinture t'en montre la veritable Figure, par un jeune homme robuste ; qui attaché dans le lieu où il se plaist à se veautrer parmy le carnage, le sang, et les squelettes, aime l'horrible son des tonnerres bruyans ; se nourrir des sanglantes vapeurs qui sortent de la caverne où regnent le Desespoir, la Discorde et l'Envie. Tu le vois dans une grotte affreuse animer des Cyclopes pour forger et inventer des instruments propres à destruire la Nature mesme, et la reduire dans la confusion de son premier chaos. Il n'a point d'yeux de peur que les objets ne l'esmeuvent à pitié, et ne l'empeschent de fouler sous les pieds la charité et l'innocence ; Il n'a pour compagnons que les monstres les plus horribles des abysses : il renverse les vaisseaux de sang le plus pur et le plus innocent, dont luy-mesme prend plaisir de se saouler : Il n'a point de mains ny de bras que pour percer les flancs et arracher les cœurs, et pour porter le feu et le fer ; bruslant, saccageant, et renversant par le meurtre, les larrecins et les violements, aussi bien les lieux plus sacrez que les profanes, et il n'a point de plus grande satisfaction que lors qu'il arme le fils contre le pere, le pere contre le fils, et les freres contre les freres<sup>11</sup>.

---

<sup>8</sup> *Ibid.*, « Préface au lecteur, par Valdor Liégeois », n.p.

<sup>9</sup> Sur ces questions, voir Louis Marin et Paul Veyne, *Propagande expression roi, image idole oracle. Visibilité et lisibilité des images du pouvoir*, Paris, Les Éditions Arkhê, 2011.

<sup>10</sup> Madeleine Laurain-Portemer, *Un mécénat ministériel : l'exemple de Mazarin*, Paris, Editions du CNRS, 1985 ; *Mazarin, les lettres et les arts*, sous la direction d'Isabelle de Conihout et Patrick Michel, Paris, Bibliothèque Mazarine, 2006 ; Yvan Loskoutoff, *Rome des Césars, Rome des papes : la propagande du cardinal Mazarin*, Paris, Champion, 2007.

<sup>11</sup> [J. Valdor], *Les Triomphes de Louis le Juste, op. cit.*, « Exposition de la figure suivante », texte non paginé signé H. Estienne.

L'inscription de la gravure de Ladame dans l'économie du livre et l'effet de cadrage qui l'accompagne, singulièrement nouveau par rapport au modèle canonique adopté dans le livre, méritent l'attention. Comme le souligne Henri Estienne – « ne t'estonne pas si » –, le spectateur est soumis à un spectacle qui perturbe, voire qui parasite sa lecture. Car ce tableau offre une image renouvelée de la guerre en action. Alors que les gravures de la première galerie, adossées à une esthétique atticiste<sup>12</sup>, dessinent l'image d'un roi s'abstrayant des effets de la guerre (**Fig. 21**), ou exerçant la justice avec l'impassibilité du sage (**Fig. 22**), cette image représente la guerre dans tout son débordement (**Fig. 19**). Le personnage principal est engagé dans une action violente, la scène est empreinte d'une théâtralité pathétique, Estienne citant un extrait de *Thyeste* dans l'*ecphrasis* disposée en regard du tableau. Bref, il s'agit bien ici de confronter le spectateur au *furor*, à l'*hybris*, à l'acrasie.

Or, loin de créer une impression de disparate, cette image vient conforter le projet éditorial de Valdor. Dans son commentaire, Estienne se réfère en effet à la numismatique antique. Il use métaphoriquement des termes d'avvers et de revers et justifie la présence de la gravure de Ladame, eu égard à la figure de *Mars pacificator*, et sans doute aussi à l'emblème d'Alciat, *Ex bello pax* :

C'est la guerre ; Et ce monstre pourtant semble estre en quelque façon nécessaire, puisque par tous ces mal-heurs il nous engendre la chose la plus precieuse, la plus agreable, et la plus souhaitable, qui est la paix ; Car la victoire ne s'acquiert que par le feu, le fer, et le sang respandu ; et c'est cette victoire qui est la mere de la paix. Par le revers de la medaille d'argent de Lucius Hostilius, la victoire se trouve peinte, portant d'une main le Caducée, qui est la verge paisible de Mercure, et de l'autre un trophée, où sont pendus les despouilles des Ennemis, pour montrer que la guerre par la victoire apporte la paix. Pour ce mesme sujet, les Anciens peignoient aucunesfois Mars, tenant de sa main droite une branche d'olive, et de l'autre une picque, et appelloient *Mars Pacateur*, ou *Pacificant*. Si bien qu'il faut advouer, que bien que la guerre soit mere de toutes les cruantez les plus inhumaines et barbares du monde, elle est toutesfois mere de justice, pour punir les meschans, les rebelles, et les usurpateurs<sup>13</sup>.

Mais, pour Estienne, l'image de Ladame a sans doute une autre vertu : faire une fois encore de Valdor, le maître d'œuvre génial, l'inventeur d'un livre fédérant des artistes autour d'une même conception du dessin et de la peinture (l'atticisme), sans pour autant s'interdire d'autres approches stylistiques, en l'occurrence un intérêt manifeste pour un expressionisme d'esprit

<sup>12</sup> [A. Mérot], *Eloge de la clarté : un courant artistique au temps de Mazarin, 1640-1660*, [catalogue d'exposition], Dijon, Musée Magnin, 8 juin-27 septembre 1998 ; Le Mans, Musée de Tessé, 29 octobre 1998-31 janvier 1999, Paris, Réunion des Musées nationaux, 1998.

<sup>13</sup> [J. Valdor], *Les Triomphes de Louis le Juste*, *op. cit.*, « Exposition de la figure suivante », texte cité.

sénéquien. L'ouvrage de Valdor contribue en effet, notamment par les images réunies en collection, à l'affirmation d'une doctrine fondée non pas tant sur la représentation d'une réalité historique que sur sa mise en perspective. Or ce tableau se situe à l'évidence à rebours de cette esthétique. Pour autant, le contraste qu'il introduit dans l'espace du livre inscrit durablement l'image royale dans l'ordre de la retenue, de l'empire sur soi et de la maîtrise dans l'exercice de la guerre.

La dernière station nous conduit non pas au croisement des trois galeries de l'ouvrage, mais dans l'espace précédant cette triple construction, autrement dit dans la section réservée aux liminaires, immense propylée où résonnent les voix de ceux qui ont œuvré à la fabrique du bâtiment et celles des visiteurs qui, l'ayant traversé et parcouru, en font l'éloge – qu'il s'agisse de célébrer les tableaux de mots ou les tableaux gravés. En réalité, ce bloc de quelque soixante pages réunit deux types de gravures. Des décorations d'abord, bandeaux et vignettes signés Della Bella, ces eaux-fortes couronnant les deux pièces de dédicace que Valdor adresse à Louis XIV et à Anne d'Autriche (**Figs. 23 et 24**). Des gravures pleines pages ensuite, au nombre de deux, l'une et l'autre ressortissant à l'art du portrait.

Intéressons-nous à la première de ces images, attribuée au peintre Charles Errard (**Fig. 25**)<sup>14</sup>. Cette estampe est disposée en regard d'une *ecphrasis* de Charles Beys intitulée « Ode Au Roy » (**Fig. 26**). Or, le tableau d'Errard fait lui-même l'objet d'une double *ecphrasis* dans le livre. En effet, Furetière s'est également essayé à l'exercice, comme en témoigne le texte intitulé « Au Roy sur son portrait. Stances », qu'il signe de son propre nom (**Fig. 27**). A travers leur description respective, l'un et l'autre auteurs s'attachent surtout à l'identification des personnages. Tout naturellement, Charles Beys et Antoine Furetière adressent leur hommage à Louis XIV, dédicataire du livre, considérant que c'est le jeune roi qui figure en personne sur la gravure, sous la forme d'un buste d'empereur couronné de lauriers. Pour autant, la dimension énigmatique de la représentation gravée les conduit surtout à s'intéresser à la figure d'Hercule. Furetière associe le dieu de la mythologie à Louis XIV. Charles Beys pour sa part soutient que le personnage allégorique représente à la fois Louis XIII et Louis XIV. Cette différence d'appréciation explique peut-être que ce soit son texte et non celui de Furetière qui ait été choisi pour accompagner l'image d'Errard. Comme le remarque Dominique Moncond'huy en effet, si l'ouvrage de Valdor, consacré à Louis XIII mais dédié à

---

<sup>14</sup> Emmanuel Coquery, *Charles Errard, ca. 1601-1689 : la noblesse du décor*, préface d'Olivier Bonfait, Paris, Arthena, 2013, pp. 137-138 et pp. 384-385.



Louis XIV, a pour titre *Triumphes*, c'est aussi parce que Louis XIV, par son avènement à la Couronne, contribue *post mortem* à faire « triompher » son père<sup>15</sup>.

Pourtant, les deux *ecphraseis* de Furetière et de Beys n'épuisent pas le sens d'une image qui aurait pu servir de frontispice au livre. Tout indique en effet que la gravure d'Errard a été réalisée après les collections d'images illustrant les trois galeries. Car l'artiste offre du livre de Valdor une vue synoptique particulièrement aboutie. Pour Errard, Hercule, qui fait ici rempart de son corps, est d'abord l'incarnation de Louis XIII, à la fois père protecteur et principe de force et de justice (**Fig. 28**). Dans la première galerie, plusieurs tableaux associent d'ailleurs cette figure mythologique au feu roi. C'est le cas par exemple pour le Pont de Sé (**Fig. 29**), mais aussi de l'épisode de la prise de Nancy (**Fig. 30**). Le médaillon représentant les Parques (**Fig. 31**), l'égide d'Athéna et la sphère armillaire (**Fig. 32**) renvoie par analogie au parti-pris figuratif adopté dans la seconde galerie, celui des devises (**Fig. 33**), elles-mêmes assorties de portraits en médaillons (**Fig. 18**). Quant au livre en blanc disposé au premier plan de l'image (**Fig. 34**), il constitue à l'évidence une allusion à la dernière partie du livre, qui abrite une collection de cartes à travers lesquelles l'art poliorcétique est magnifié (**Fig. 35**).

Mais on aurait tort, sans doute, de réduire le frontispice d'Errard à ce triple hommage formel. Car ce qui intéresse le peintre avant tout, c'est le portrait royal. Et sur ce point, il fait délibérément le choix du mystère. Celui de la filiation d'abord : à travers la suite de tableaux que compte la triple galerie, le feu roi témoigne à la fois de son aptitude à l'ubiquité (Louis est Juste est partout, à Rome, La Rochelle, Saumur) et de sa capacité à l'immortalité (le roi se tient à distance du temps humain). Or, Errard emblématise cette idée. Bien que mort, Louis XIII est vivant, il est Hercule furieux. Bien que vivant, Louis XIV est déjà passé dans l'Histoire : sa réputation est gravée dans le marbre. Autant dire qu'Errard s'attache moins à faire le portrait d'un roi que le portrait du roi, celui du père et celui du fils. C'est l'essence royale qu'il représente, au-delà des vicissitudes de l'Histoire humaine. Et en cela, la figure d'Hercule, qu'il se refuse à identifier à l'un ou l'autre souverain, lui est d'un grand secours : c'est parce qu'il ne représente ni Louis XIV ni Louis XIII qu'Hercule est à la fois Louis XIV et Louis XIII. (**Fig. 36**)

Mais le mystère ne s'arrête pas là. Parmi les pièces liminaires du livre, on trouve des lettres missives signées du jeune Louis XIV (**Figs. 37 et 38**). A travers ces textes, l'enfant, qui se place sous l'autorité de sa mère, exhorte Corneille, Beys, Bary et le P. Nicolai à hâter leurs explications afin qu'il puisse, par leur truchement, parachever sa propre éducation. L'histoire

---

<sup>15</sup> Dominique Moncond'huy, « *Les Triumphes de Louis le Juste* (1649). Mausolée littéraire et continuité monarchique », art. cit., pp. 202-203.

de Louis le Juste, explique Louis XIV, lui sera d'une grande utilité pour devenir ce qu'il est déjà : un maître. Or, pour figurer ce qui relève moins d'une pédagogie que d'une mystagogie, Errard use d'une feinte : il représente les attributs de l'apprentissage au premier plan, suggérant par là que le roi n'est pas instruit par des tiers, mais qu'il s'instruit lui-même sous l'œil vigilant de son père.

On peut noter d'ailleurs que dans son orientation cet enseignement royal n'est pas indifférent. Les arts du dessin sont mis à l'honneur (**Fig. 39**), conformément à un ouvrage qui est à la fois un livre de peintres, de graveurs, de sculpteurs, mais aussi un livre d'architecture où triomphent l'imaginaire de la galerie (lieu propice à l'enseignement), du cabinet (lieu propice au contentement) et du temple (lieu propice à l'initiation et à la révélation)<sup>16</sup>. La gravure d'Errard brosse ainsi le double portrait du roi de guerre et du roi protecteur des arts, comme l'atteste le paysage d'arrière-plan, qui ouvre sur la perspective d'un Parnasse. (**Fig. 40**). Il est d'ailleurs probable qu'Errard se soit inspiré de l'Hercule Farnèse pour sa gravure, manière élégante, sans doute, de rendre hommage à l'héritage antique et à l'esprit de collection dont Jean Valdor se réclame lui-même dans la préface du livre.

Dès lors, on peut s'interroger : pourquoi cette gravure n'a-t-elle pas été retenue pour figurer au seuil du livre ? Après tout, Charles Errard est un proche de Mazarin, et Valdor lui confie plusieurs illustrations, dont celle de la victoire de Casal. Pour autant, cette image liminaire pêche peut-être par sophistication. D'un allégorisme particulièrement complexe, elle accorde une place mineure à ce qui constitue le socle de l'éloge royal dans le livre, à savoir la grande Histoire. Errard se refuse par exemple à peindre Louis XIII autrement que par le biais de l'allégorie et de la fable. Ce choix mythologisant peut sembler fort opportun, mais au vu du titre – *Triumphes de Louis le Juste* –, il se signale aussi par sa bizarrerie.

L'attention aux effets de points de vue et de cadrage offre certes peu de prise d'ensemble sur les collections que réunissent et que distribuent *Les Triumphes de Louis Le Juste*, mais elle tire le rideau sur un certain nombre de détails significatifs. Suffisamment en tout cas pour conclure à un projet éditorial extrêmement concerté. Projet idéologique et politique, bien sûr, répondant à une commande d'État. Mais projet esthétique aussi. Car l'ouvrage monumental paru en 1649 aux presses de l'Imprimerie royale, dirigé par un graveur et vendeur d'estampes

---

<sup>16</sup> Voir notre article : « "Des mausolées qui volent" : *Les Triumphes de Louis le Juste* (1649) », *Littératures classiques*, n° 104, numéro spécial dirigé par Jean-Philippe Gersperrin : « L'idée de monument et ses représentations à l'Age classique : textes, voix, scènes », 2021, p. 139-154.

constitue, dans le prolongement du *Philostrate illustré* de 1614<sup>17</sup>, un livre sur les Beaux-Arts. Les modalités de lecture qu'il induit excèdent volontiers le cadre traditionnel de la rivalité entre les deux sœurs, en amorçant une réflexion plus large sur les spécificités des arts figuratifs, notamment dans leur aptitude à construire l'éloge, à mettre en signes la beauté et à susciter l'admiration<sup>18</sup>.

---

<sup>17</sup> Jean Balsamo, « De l'édition aux exemplaires : à propos des *Images*, ou *Tableaux de Platte Peinture de Philostrate* (Paris, 1614) », *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance*, 2027, LXXIX (2), pp. 365-384.

<sup>18</sup> Thibault Barrier, *Le Temps de l'admiration ou la première des passions à l'âge classique*, Paris, Garnier, 2019.