



HAL
open science

Un cheval pour mon royaume! La place du cheval dans la représentation équestre du roi (XVIe-XVIIIe siècles)

Bleuenn Ricordel

► **To cite this version:**

Bleuenn Ricordel. Un cheval pour mon royaume! La place du cheval dans la représentation équestre du roi (XVIe-XVIIIe siècles). Histoire. 2012. dumas-00743468

HAL Id: dumas-00743468

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-00743468>

Submitted on 19 Oct 2012

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.

Université de Rennes 2
Département Histoire
Master 2 Histoire Moderne

U.F.R Sciences sociales
Année universitaire
2011-2012

**Un cheval pour mon royaume !
La place du cheval
dans la représentation équestre du roi
XVI^e- XVIII^e siècles**

Bleuenn Ricordel
Sous la direction de Jean-Pierre Lethuillier

REMERCIEMENTS

Je tiens à remercier en premier lieu mon directeur de mémoire : Jean-Pierre Lethuillier d'avoir accepté que je travaille sur ce sujet passionnant (qui semblait être une idée saugrenue pour les autres professeurs), de m'avoir orientée vers l'image et de m'avoir suivie.

Merci du fond du cœur à Maxime Cormier, mon maître en informatique, ma référence pour le XVI^e siècle et pour Marie de Médicis plus particulièrement, mon camarade qui progresse en même temps que moi, mon ami.

Je souhaite également remercier ma famille : d'abord ma mère et ma sœur aînée pour leurs relectures attentives ; mon père, pour ses conseils ; ma cadette et mon mari pour leur patience et leur confiance en moi.

Je mets aussi un point d'honneur à reconnaître l'aide apportée par tous ceux qui ont pensé à moi en lisant, en travaillant : Charlotte Favennec, Ariane Boltanski, Elie Durousseau-Dugontier, Patrice Franchet d'Esperey, Philippe Hamon.

Merci aux correspondants des Musées d'Orbigny-Bernon et Carnavalet pour leur amabilité.

PRESENTATION

I/ « Un cheval pour mon royaume ! »

Un de mes oncles a coutume de dire : « L'Homme, la plus noble conquête du cheval », résumant dans cette malicieuse inversion¹ la profondeur du respect et de la passion familiale pour cet animal et révélant l'origine du titre que j'ai choisi. A la recherche d'un sujet de mémoire et attirée par la peinture, je me suis demandé s'il existait des travaux étudiant la monture du monarque absolu, trouvant ainsi, avec l'aide de mon directeur de mémoire, une brèche historiographique dans laquelle je me suis engouffrée. La phrase que je prends à rebours dans mon titre est tirée du Richard III de William Shakespeare, où le protagoniste éponyme crie : « A horse ! A horse ! My kingdom for a horse ! »² lorsque sa monture est tuée sous lui au cours de la bataille finale. Pour sa survie, Richard III est prêt à troquer son royaume contre un cheval, c'est dire qu'ils sont en quelque sorte interchangeables.

L'idée de ce travail est d'aborder l'iconographie du prince par sa monture afin de comprendre ce qui fait que le royaume et l'animal sont en quelque sorte similaires ou complémentaires. L'image du souverain cavalier est, d'après les historiens et les historiens de l'art, très politisée. Du reste, c'est pour cette raison que les statues équestres ont été si maltraitées pendant la Révolution. Et si, en peignant le roi cavalier, que ce soit en portrait d'apparat, à la guerre ou à la chasse, l'artiste dévoilait la manière « officielle » d'envisager le royaume de France et son gouvernement ? Par quels moyens le peintre établit-il les aspects qui rendent l'Etat et la bête comparables ? Comment peut-on déceler dans la façon de représenter le monarque à cheval une évolution dans les rapports du prince avec ses sujets, les institutions, les arts, les techniques, en un mot avec son temps ? Telles sont les interrogations qui sous-tendent cette étude. Mais cette dernière s'intéresse également à la représentation du pouvoir. Qu'est-ce que le pouvoir ? Qui l'incarne ?

¹ Inversion de la citation célèbre adaptée du début de l'Histoire naturelle du cheval (1753) de Georges-Louis Leclerc de BUFFON, publiée dans le tome IV : « Le cheval, la plus noble conquête de l'homme ».

² « Un cheval ! Un cheval ! Mon royaume pour un cheval ! », Acte V, scène 7.

II/ La représentation du pouvoir

Le pouvoir est défini dans le Larousse comme étant « Fonction de l'Etat » mais aussi « toute autorité constituée ». Ainsi, pendant notre période (1540-1789), c'est le roi qui incarne ce pouvoir. Depuis les premiers souverains francs, la compétence militaire est étroitement liée au politique, d'où l'évocation du « roi de guerre » dans la plupart des représentations du prince. Ces images ne sont, mais faut-il le préciser, jamais neutres, toujours ou laudatives ou critiques. Cependant, les détracteurs du prince n'utilisent guère la peinture et préfèrent l'estampe, moins coûteuse et plus facile à diffuser. En travaillant sur les tableaux, nous abordons donc l'image officielle, laudative. « En termes actuels, ce qui m'intéresse ici, c'est comment on a « vendu » [le roi], c'est le packaging du monarque, c'est l'idéologie, la propagande et la manipulation de l'opinion publique. »³ Peter Burke remarque, dans son introduction que

La référence à la vente n'est pas une idée aussi anachronique qu'on aurait pu croire, puisque le duc de Saint-Simon, qui connaissait personnellement le roi, a écrit un jour que « jamais personne ne vendit mieux ses paroles, sans souris même, jusqu'à ses regards ».⁴

Cette manière de se vendre montre son pouvoir et l'accroît en même temps.

La notion de pouvoir est riche et polysémique : elle est une possibilité de force, une puissance. « Pouvoir, c'est instituer comme loi la puissance elle-même conçue comme la possibilité et capacité de force. »⁵ Plusieurs enjeux se bousculent donc dans la mise en scène du pouvoir, dans la représentation. Qu'est-ce que la représentation ? « L'un de ses sens principaux était « jeu d'acteur » ».⁶ Représenter signifie également « présenter à nouveau », ce qui suppose une sollicitation de la mémoire, c'est-à-dire « remettre en idée un objet absent ». La représentation est aussi une forme de remplacement. En effet,

Les ambassadeurs, les gouverneurs de provinces et les magistrats représentaient tous Louis XIV. La reine le fit également en 1672, le roi étant en campagne. C'était aussi le cas, en un sens un peu différent du terme « représentation », des secrétaires royaux, qui étaient autorisés à imiter non seulement la signature du monarque, mais jusqu'à son écriture manuscrite.⁷

³ BURKE, Peter, Louis XIV, les stratégies de la gloire, traduit de l'anglais par Paul Chemla, Paris, Ed. du Seuil, 2007, page 12.

⁴ Ibidem, page 13.

⁵ MARIN, Louis, Le portrait du roi, Paris, Éd. de Minuit, 1981, page 11.

⁶ BURKE, Peter, op. cit., page 18.

⁷ Ibidem, page 18.

Des objets représentaient aussi le roi : les pièces de monnaie à son effigie (ce qui explique que les faussaires soient jugés pour lèse-majesté), ses armoiries, son emblème, son lit, la table dressée pour son repas (ce qui explique qu'il était interdit de garder son chapeau dans la salle où se trouvait ladite table) et parfois ses portraits.

Le fameux portrait du roi [Louis XIV] par Rigaud, par exemple, occupait sa place dans la salle du Trône à Versailles quand le monarque était ailleurs. Tourner le dos au portrait était un délit, au même titre que tourner le dos au roi. D'autres portraits présidaient des fêtes en l'honneur du roi dans les provinces. On pouvait même les porter en procession, comme l'image d'un saint.⁸

Le souverain aussi se représente lui-même, ce qui a été mis en avant pour Louis XIV (mais ne concerne pas que lui) : « au sens où il jouait délibérément le rôle d'un roi ».⁹ Enfin, il était l'image de Dieu sur Terre, nous y reviendrons plus loin. Les images du prince sont variées et participent à la constitution de son pouvoir.

Qu'en est-il du pouvoir et de ses représentations ? Qu'en est-il, à l'inverse, de la représentation et de ses pouvoirs ? L'expression de la conjonction du pouvoir en général et de la représentation est ici énoncée comme réversible dans celle d'une double et réciproque subordination. [...] Première relation : l'institution du pouvoir s'approprie la représentation comme sienne. Il se donne des représentations, il produit ses représentations de langage et d'image. A quelles fins ? Deuxième relation : la représentation, le dispositif de la représentation produit son pouvoir, il se produit comme pouvoir. Quels sont les pouvoirs de la représentation ?¹⁰

Louis Marin explique qu'elle a la capacité d'incarner un absent, de créer un « effet de présence » qui le remplace et donc lui permet d'être partout et toujours. Mais elle engendre aussi un effet de sujet, parvenant parfois à se substituer à son référent. La figuration du pouvoir passe très souvent, à l'époque moderne, par le motif équestre dans l'iconographie. « La première tribune du monde, c'est la selle d'un cheval », dit Lamartine.¹¹ Et si cette tribune nous informait sur son époque, celui qu'elle rehausse et la nature de son pouvoir ? Dans ce cas, peut-être changerait-elle au fil du temps et constituerait alors un objet historique. Or, la représentation équestre du souverain suit des évolutions. Donc, nous sommes face à un véritable objet d'histoire qu'il convient d'étudier en suivant plusieurs étapes progressives.

⁸ Ibidem, page 19.

⁹ Ibidem, page 19.

¹⁰ MARIN, Louis, op. cit., page 9.

¹¹ CHAUDUN, Nicolas, La majesté des centaures, le portrait équestre dans la peinture occidentale, Actes Sud, Arles, 2006, page 17.

III/ Plan de progression

Le pouvoir et ses images évoluent au fil des siècles. La monarchie tend progressivement vers une affirmation et un contrôle fort, vers l'absolutisme, tandis que l'art bénéficie des progrès techniques pour gagner en éclat pour le coloris, en longévité pour la fixation des pigments ainsi qu'en ampleur et en solidité pour l'agrandissement du format. Le mécénat royal se développe également, prenant en charge de plus en plus d'artistes et de commandes. En un mot, il y a du XVI^e au XVIII^e siècle trois temps forts qui scandent la période et qui constitueront les trois parties de mon travail. Un premier des années 1540 aux années 1660, où le portrait équestre domine le corpus d'images du souverain à cheval, la peinture de bataille fait ses premières armes, et très peu de chasses sont représentées. Les femmes n'en sont pas absentes et apparaissent surtout dans les moments de troubles ou de régence. Un second, qui dure tout le règne personnel de Louis XIV (1661-1715), où le portrait équestre reste important mais est submergé par une vague de batailles, de « conquêtes » comme disent les contemporains. La chasse y reste très résiduelle et la femme s'efface. Un troisième et dernier temps, de 1715 à 1789, où quelques portraits sont exécutés, la part des batailles chute brutalement et celle des chasses prend une ampleur inégalée jusqu'alors. Au même moment, la reine réapparaît en tant que cavalière.

Mais avant que d'entrer dans le vif du sujet, il convient de dresser un état des lieux du savoir constitué autour de notre objet d'étude en faisant un détour par l'historiographie.

I/ Les fondements

Quoi de plus évident que la présence du cheval dans la société d'Ancien Régime et même dans toute société n'ayant pas connu la révolution industrielle et ses innovations techniques ? Pourtant, malgré une omniprésence constante sur une période allant de la domestication de la bête à sa relégation au domaine des loisirs, le monde du cheval est un objet d'histoire assez récent. En effet, jusqu'au vingtième siècle, les écrits le concernant étaient empreints de considérations pratiques, empiriques puisque de la main de juristes ou d'« hommes de cheval » : éleveurs comme Voyer d'Argenson, personnel des Haras, académiciens tels Antoine de Pluvinel, écuyers (souvent militaires) à la tête desquels on trouve François-Robichon de La Guérinière, maréchaux parmi lesquels figure Jacques de Solleyssel, vétérinaires, etc.

A partir du début du vingtième siècle, on commence à s'intéresser aux techniques équestres et à leurs évolutions (Paul Vigneron) : la selle et le costume d'amazone (Jules Peller), le harnachement et la ferrure (Pierre Megnin, Germain Carnat), l'attelage (Richard Lefebvre des Noëttes¹²). On s'intéresse aussi à l'élevage : René Musset, Daniel Roche¹³. Cependant, l'équidé n'est pas encore un sujet de recherche à part entière.

¹² PELLIER, Jules, *La selle et le costume d'amazone*, Paris, J.-M. Place, 1987 (1897). MEGNIN, Pierre, *Histoire du harnachement et de la ferrure du cheval*, Vincennes, Bureaux de l'Éleveur, 1904. NOËTTES LEFEBVRE DES, Richard, *L'attelage et le cheval de selle à travers les âges*, contribution à l'histoire de l'esclavage, Paris, A. Picard, 1931. CARNAT, Germain, *Le fer à cheval à travers l'histoire et l'archéologie*, Lausanne, Spès, 1951. VIGNERON, Paul, *Le cheval dans l'Antiquité, des guerres médiques aux grandes invasions*, contribution à *L'histoire des techniques*, Nancy, Faculté des lettres et des sciences humaines de l'Université, 1968.

¹³ MUSSET, René, *L'élevage du cheval en France*, Paris, Librairie agricole de la Maison rustique, 1917. ROCHE, Daniel, *Le cheval et ses élevages, perspectives de recherches*, Cahiers d'Histoire, *L'animal et l'histoire*, XLII, 3-4, 1957.

II/ Le cheval comme sujet de recherche

A partir des années 1980, les historiens s'intéressent au cheval en l'intégrant dans leurs travaux de recherche, soit de manière implicite (Dominique Margairaz¹⁴), soit de manière plus explicite. Ainsi, Robert Delort¹⁵ répond à la question de savoir si une histoire du cheval est possible par : Les animaux ont une histoire. Effectivement, la connaissance de la faune s'est faite progressivement, de même que la domestication et l'exploitation de certaines espèces. Depuis le paléolithique et les peintures pariétales (la plus ancienne grotte ornée connue en Europe est celle de Chauvet, peinte il y a 32 000 ans), l'homme imagine, s'approprie et utilise l'image de l'animal dans ses représentations qui catalysent ainsi ses croyances mais aussi ses craintes. Quoi qu'il en soit, pour l'auteur « l'animal [...] n'est là que pour donner une image de l'homme, illustrer un mythe, rendre plus saisissante une morale, une prescription ou une interprétation religieuse ¹⁶ ». En tant qu'animal, l'équidé a également une histoire.

Avec lui, on fait donc de l'histoire locale : Bretagne (Marie-Madeleine Muracciole), Alsace (Georges Livet), Morvan (Bernadette Lizet¹⁷) etc. Bernadette Lizet étudie les petits chevaux du Morvan et l'influence de l'essor de l'attelage au XIX^e siècle sur la population équine locale. Elle observe ainsi un modelage de la race pour répondre à la demande en chevaux de trait et une domination de cette nouvelle race « lourde » sur celle qui existait au préalable, sans qu'il y ait substitution pour autant. Cette suprématie est en perte de vitesse avec l'expansion de l'automobile et du chemin de fer qui rendent obsolète l'attelage hippomobile. C'est une étude intéressante bien que centrée sur le XIX^e siècle et une région spécifique.

Chaque champ de la recherche s'empare de l'objet-cheval : l'histoire des mentalités n'est pas en reste (Jean Lagoutte¹⁸), les sciences politiques (Yves Grange¹⁹), les historiens-

¹⁴ MARGAIRAZ, Dominique, Foires et marchés dans la France préindustrielle, Paris, Éd. de l'Ecole des hautes études en sciences sociales, 1988.

¹⁵ DELORT, Robert, Les animaux ont une histoire, collection points histoire, Paris, Seuil, 1984.

¹⁶ Ibidem, page 82.

¹⁷ MURACCIOLE, Marie-Madeleine, « L'affaire Liger : racket sur le bétail en Bretagne au XVIII^e siècle », *L'histoire*, n°50, 1982. LIVET Georges, *Le cheval dans la ville. Problèmes de circulation, d'hébergement, de transport en Alsace l'époque de la monarchie absolue, Mélanges d'histoire économique offerts au professeur Anne-Marie Piuz*, Genève, 1989. LIZET, Bernadette, *La bête noire : à la recherche du cheval parfait*, Paris, éd. De la Maison des sciences de l'homme, 1989.

¹⁸ LAGOUTTE, Jean, *Idéologie, croyances et théories de l'équitation et de l'art équestre en France depuis le XVII^e siècle; leurs relations avec les classes sociales et les groupes*, thèse de troisième cycle, sociologie, Tours, 1974.

¹⁹ GRANGE, Yves, *Le cheval oublié. Essai sur les aspects politiques de la relation de l'homme au cheval*, thèse de troisième cycle, IEP, Grenoble, 1981.

économistes (Michel Bruguière²⁰) non plus. Les chercheurs approfondissent la ou plutôt les questions de l'élevage (Gérard Guillotel, Jacques Mulliez²¹) et progressivement, commencent à s'interroger sur la relation de l'homme au cheval, notamment par le biais des différents usages faits des équidés (Bernadette Lizet, Jean-Pierre Digard, Nicole de Blomac²²) ou de leur ancrage géographique (Guislain Bouchet, Olivier Faure, Olivier Zeller²³). Le travail sur l'espace, l'empreinte territoriale et les aménagements nécessaires à la cohabitation entre l'homme et l'animal intéresse les historiens des années 1990 à nos jours. Olivier Faure remarque que la présence multiséculaire du bétail dans les villes est peu à peu considérée comme un danger pour la santé, l'hygiène, la sécurité et, d'aucuns prétendent, pour la moralité au XIX^e siècle. On met alors en place une politique d'aménagement urbain qui consiste à maintenir cette présence tout en la rendant insoupçonnable. Selon la thèse de l'auteur, cette exclusion du bétail de l'enceinte des cités participe d'une volonté de mise au ban de la bestialité, du sang et de la mort. Force est de constater que si cet ouvrage s'intéresse à Lyon, c'est généralement Paris qu'on explore dans ce type d'étude.

²⁰ BRUGUIERE, Michel, Le budget du cheval au XIX^e siècle, bulletin de l'association française des historiens économistes, n°16, 1984.

²¹ GUILLOTEL, Gérard, Les Haras nationaux, Paris, Lavauzelle, 1985. MULLIEZ, Jacques, Les chevaux du royaume. Histoire de l'élevage et de la création des haras, XVII^e-XVIII^e siècle, Paris, Montalba, 1983.

²² LIZET, Bernadette, La relation homme-cheval, dans L'homme et l'animal, 1^{er} colloque d'ethnozoologie, Paris, Institut international d'ethnoscience, pp. 341-350, 1975. DIGARD, Jean-Pierre, Cheval mon amour. Sports équestres et sensibilités animalitaires en France, Terrain, ISSN 0760-5668, n°25, pp. 49-60, 1995. BLOMAC, Nicole de, La Gloire et le jeu, des hommes et des chevaux 1766-1866, Paris, Fayard, 1991.

²³ BOUCHET, Guislain, Le cheval à Paris de 1850 à 1914, Genève, Droz, 1993. FAURE, Olivier, Le bétail dans la ville au XIX^e siècle, exclusion ou enfermement, Cahiers d'histoire en ligne, 42-3/4, 1997, Consulté le 31 mars 2011. URL : <http://ch.revues.org/index309.html>. ZELLER, Olivier, L'animal dans la ville d'Ancien Régime : quelques réflexions, Cahiers d'histoire en ligne, 42-3/4, 1997, Consulté le 31 mars 2011. URL : <http://ch.revues.org/index308.html>.

III/ Un sujet de plus en plus étudié

Depuis le milieu des années 1990, il ne fait plus aucun doute que le monde du cheval constitue un véritable objet d'histoire, d'où un essor considérable du nombre de travaux sur le sujet. Effectivement, on publie désormais des histoires du cheval (Grasset d'Orcet et Claude de Sosthène, Jean-Pierre Digard²⁴).

A/ La culture matérielle autour du cheval

On étudie beaucoup les techniques, les savoir-faire, les objets du monde du cheval. Le domaine de l'élevage et son ancrage dans certaines écuries a été fouillé dans les années 1998 à 2005 surtout (Roland Jussiau, Louis Montméas et Jean-Claude Parot, Jean-Marc Moriceau, Daniel Roche et Daniel Reytier, Pascal Liévaux²⁵) et celui des techniques équestres liées à l'attelage ou à la parure plutôt au début du vingt-et-unième siècle (Daniel Roche et Daniel Reytier, L. Kishida, Guy de la Boisselière, Patrick Marchand²⁶). Régulièrement paraît un ouvrage s'intéressant à un homme de cheval en particulier (Guillotet Gérard, Daniel Roche, Nicole de Blomac²⁷). On montre aussi une grande curiosité pour le rôle du cheval dans les armées (Denis Bogros, Michael Pétard, Daniel Roche et Daniel Reytier, Gilles Aubagnac et Philippe Richardot²⁸). A ce sujet, on ne peut qu'évoquer l'ouvrage ayant pour titre *Le cheval et la guerre*, qui se veut un aperçu des

²⁴ ORCET, Grasset d', SOSTHENE, Claude de, *Histoire du cheval à travers les âges*, Paris, E-dite, 2005. DIGARD, Jean-Pierre, *Une histoire du cheval, Art, techniques, société*, Arles, Actes sud, 2007.

²⁵ JUSSIAU, Roland, MONTMEAS, Louis, PAROT, Jean-Claude, *L'élevage en France, 10000 ans d'Histoire*, Dijon, Educagri, 1999. MORICEAU, Jean-Marc, *L'élevage sous l'Ancien Régime, XVI^e-XVIII^e siècles*, Paris, Sedes, 1999. ROCHE, Daniel, REYTIER, Daniel, *Les écuries royales du XVI^e au XVIII^e siècle*, Paris, Association pour l'académie d'art équestre de Versailles, Versailles, Château de Versailles, 1998. LIEVAUX, Pascal, *Les écuries des châteaux français*, (Photographies de W. Curtis Rolf), Paris, Monum, 2005.

²⁶ ROCHE, Daniel, REYTIER, Daniel, *Voitures, chevaux et attelages du XVI^e au XVIII^e siècle*, Paris, Association pour l'Académie d'art équestre de Versailles, Etablissement public du musée et du domaine national de Versailles, 2000. KISHIDA, L., *Contribution à l'étude de l'évolution de l'attelage du cheval à travers les âges*, thèse de l'Ecole nationale vétérinaire d'Alfort, 2002. BOISSELIERE, Guy de la, *Eperonnerie et parure du cheval de l'Antiquité à nos jours*, Bruxelles, éditions Racine, 2005. MARCHAND, Patrick, *Le maître de poste et le messager, une histoire du transport public en France au temps du cheval*, Paris, Belin, 2006.

²⁷ GUILLOTET, Gérard, *L'homme à cheval au XIX^e siècle, Antoine d'Aure*, Paris, Belin, 1999. ROCHE, Daniel, *Montaigne cavalier, un témoin de la culture équestre dans la France du XVI^e siècle, études sur l'ancienne France offerte en hommage à Michel Antoine*, Y.M Bercé, B.Barbiche éd., Paris, 2003. BLOMAC, Nicole de, *Voyer d'Argenson et le cheval des Lumières*, Paris, Belin, 2004.

²⁸ BOGROS, Denis, *Les chevaux de la cavalerie française de François I^{er} 1515 à Georges Clémenceau 1918*, La Roche-Rigault, PSR éd., 2000. PETARD, Michael, *Des sabres et des épées Tome 1, Troupes à cheval, de Louis XIV à l'Empire*, Nantes, éditions du Canonier, 2000. ROCHE, Daniel, REYTIER, Daniel, *Le cheval et la guerre, XVI^e-XIX^e siècle*, Versailles, Association pour l'Académie d'Art Equestre de Versailles, 2002. AUBAGNAC, Gilles et RICHARDOT, Philippe, *L'artillerie, le militaire et le cheval*, actes de la quatrième journée d'études organisée le 8 octobre 2008 au musée de l'artillerie à Draguignan par le Musée de l'Ecole d'application de l'artillerie, Panazol, Lavauzelle, 2009.

travaux effectués sur ce thème. Il s'agit en fait d'une recension tout à fait représentative de l'état actuel des recherches : c'est un patchwork assez disparate sur le plan géographique et inégal du point de vue de la chronologie. En effet, sur l'ensemble de l'ouvrage, treize articles concernent la France, quatre l'Italie, trois l'Angleterre, un les Etats-Unis, un l'Ecosse, un l'Espagne. De même, un seul article évoque le XV^e siècle, un le XVI^e siècle. En revanche, neuf d'entre eux s'intéressent au XVII^e siècle, onze au XVIII^e siècle, comme si ces périodes constituaient un âge d'or de la cavalerie militaire. En fait cela traduit certainement une abondance de sources pour ces périodes. Ensuite, cinq articles s'intéressent au XIX^e siècle et deux au XX^e siècle. En outre, il faut constater que dans cet ouvrage, comme dans tous les autres travaux que j'ai pu trouver, il existe des lacunes. Par exemple, on y trouve peu (voire pas du tout) d'informations sur le cheval de guerre en France au XVI^e siècle et au début du XVII^e siècle, et rien ne semble se produire entre le règne de Louis XV et celui de Napoléon I^{er}. Or, on sait qu'il est utilisé. Mais le cheval de guerre n'est pas le seul à être porté disparu dans les écrits et les historiens ont encore ces « zones » à défricher pour l'équidé en général.

B/ Le cheval au cœur de la société

Le champ de la recherche qui a le vent en poupe actuellement est celui qui travaille sur les relations homme-cheval et à la place de ce dernier dans la société (Jean-Pierre Digard, Brigitte Prévot et Bernard de Ribémont, Daniel Roche, Elisabetta Deriu, Festival d'histoire de Montbrison²⁹). On comprend pourquoi ce « rôle social » peut être intéressant. Il est cependant à noter que, derrière l'apparente primauté du cheval, c'est le cavalier ou du moins l'homme de cheval qui intéresse les historiens, et c'est donc plus une histoire du cavalier que du cheval qui s'est construite. En effet, c'est du cavalier, ou plutôt du propriétaire, que dépendent les conditions de vie matérielle de l'équidé (qualité de l'écurie où il est logé, de la nourriture, du harnachement, etc.) mais aussi son activité (labour, trait, service pour l'armée, exécution des leçons des académiciens, etc.) voire son identité, sa raison d'être (haquenée*, cheval de trait, etc.).

²⁹ DIGARD, Jean-Pierre, *L'homme et les animaux domestiques, anthropologie d'une passion*, Paris, Fayard, 1989. PREVOT, Brigitte, RIBEMONT, Bernard, *Le cheval en France au Moyen Age, sa place dans le monde médiéval : L'exemple d'un traité vétérinaire du XIV^e siècle*, La Chirurgie des chevaux, Caen, Paradigme, 1994. Festival d'histoire de Montbrison du 24 septembre au 2 octobre 1994, De Pégase à Jappeloup ; cheval et société, édité par le festival d'histoire, imprimerie de la Plaine, Montbrison, 1995. ROCHE, Daniel, *La culture équestre de l'Occident, XVI^e-XIX^e siècle, L'ombre du cheval*, Tome premier Le cheval moteur, Paris, Fayard, 2008. DERIU, Elisabetta, *Le cheval et la cour. Pratiques équestres et milieux curiaux, Italie et France (v. 1450-v. 1650)*, thèse dirigée par Jean-François DUBOST, Université de Paris XII, 2008.

Mais il semble que les liens entre l'homme et l'animal soient un peu plus riches, plus complexes que cela. Sinon, comment expliquer qu'un équidé soit choisi pour une fonction d'apparat sans partir du principe que des caractères physiques lui appartenant en propre correspondent aux critères de beauté en vigueur ? Comment expliquer qu'un cheval ne change pas toujours de fonction en changeant de propriétaire ? En partant du principe qu'il est parfait pour effectuer son « travail » ? Dans ce cas, comment expliquer qu'à un même quadrupède soient assignées plusieurs tâches au cours de sa vie, parfois sans qu'il change de propriétaire ? En fait, la construction d'un cheval ne dépend pas que de l'homme, quand bien même il serait le cavalier ou le propriétaire. Mais s'il n'est pas la créature d'un homme, il n'en est pas pour autant un être entièrement naturel, sans liaison aucune avec l'humain. Effectivement, le cheval s'inscrit dans un certain nombre de relations « humaines », intervenant dans les dons et contre-dons, dans les échanges économiques, en tant que marchandise notamment, mais aussi dans l'établissement de hiérarchies sociales voire symboliques, par le jeu des apparences entre autres, c'est-à-dire dans des relations fondamentales, des éléments constitutifs de la société. Analyser son rôle dans les rapports humains peut donc nous renseigner sur les sociétés passées et leur vision de l'animal.

L'ouvrage de Brigitte Prévot et Bernard de Ribémont, bien qu'exploitant une source unique et touchant à la médecine vétérinaire, est assez complet. Toutefois, il couvre la période médiévale, ce qui ne nous concerne qu'indirectement. Par contre, celui de Daniel Roche a retenu mon attention. C'est le premier ouvrage de synthèse sur le sujet. Il est en réalité le fruit d'un long et fastidieux travail de recension et de classement de tous les écrits parus sur le monde du cheval qu'il regroupe autour de la thèse de l'auteur selon laquelle le monde du cheval est essentiel à la compréhension des sociétés de l'époque moderne, sociétés différentes, évolutives, dont le point commun serait le partage d'une culture équestre. On voit mal comment réfuter cette idée. Ce travail est extrêmement détaillé, foisonnant, documenté et se penche sur l'élevage, l'urbanisation et les métiers autour du cheval, etc. Le destrier destiné aux armées constitue un chapitre du second tome qui vient de paraître. La gloire et la puissance. Cependant, l'ouvrage n'est pas clôt par un « ite missa est », et des innovations restent possibles. L'auteur dit lui-même : « ce rassemblement des données me donne l'impression d'avoir fait une espèce de tapisserie

pleine de trous sur lesquels j'aimerais bien que les jeunes générations se mobilisent »³⁰. La réflexion de Daniel Roche s'appuie sur des sources très variées, c'est-à-dire tirées de mémoires, d'ouvrages littéraires, de correspondances, de rapports de police, d'inventaires après décès, etc., ce qui donne une vision panoramique de cet univers équestre qui passionne l'auteur. Un type de source manque cependant à l'appel : l'iconographie. Dans la quasi-totalité des recherches sur le cheval, l'image est la grande absente. Je t'ente ici d'apporter une petite contribution à cette vaste entreprise en m'intéressant à l'image du cheval.

C/ L'image du cheval

Lorsque j'ai commencé à chercher du côté de l'iconographie afin de travailler sur des sources sortant des sentiers battus, du moins pour l'histoire du cheval, j'ai vérifié sans surprise que les chevaux apparaissent le plus souvent dans les peintures de batailles et découvert, à ma grande stupéfaction, que rien n'avait été écrit sur ces animaux indispensables aux tableaux à thème guerrier, et très peu de choses sur ces êtres dont la présence est non seulement flagrante mais essentielle au portrait équestre. Le seul ouvrage qui s'intéresse au portrait équestre en général est celui de Nicolas Chaudun³¹. Il est très synthétique, ce qui est nécessaire étant donné l'ambition de l'entreprise : il couvre une période allant de l'Antiquité à nos jours et un espace géographique extrêmement vaste puisqu'il s'agit de « la peinture occidentale », qui inclut la Russie et la Suède à l'Europe. L'auteur met en garde son lecteur dès l'introduction : son essai n'a pas vocation à l'exhaustivité. C'est bien dommage : il lance des pistes de réflexions qui méritent d'être creusées.

Il m'a donc fallu partir à la quête de l'image du cheval dans des ouvrages d'histoire de l'art sur des objets pouvant s'en approcher. Mais les résultats sont maigres pour beaucoup de recherche. Ainsi, *La nature et ses symboles*³² n'accorde qu'une page de texte au cheval. De même, dans *Saint Georges et le Dragon*³³, où le saint apparaît 42 fois à cheval dans des figures peintes ou des estampes, rien sur l'animal en question, toute

³⁰ Dans une émission de France Culture, <http://www.franceculture.fr/emission-la-fabrique-de-l-histoire-histoire-du-cheval-14-2011-11-21>, consulté le 03/05/2012, 29 min 25 secondes.

³¹ CHAUDUN, Nicolas, op. cit.

³² IMPELLUSO, Lucia, *La nature et ses symboles*, traduit de l'italien par Dominique FERAULT, Paris, Hazan, DL 2004

³³ DIDI-HUBERMAN, Georges, GARBETTA, Riccardo, MORGAINE, Manuela, *Saint Georges et le Dragon : versions d'une légende*, Paris, A. Biro, 1994.

l'analyse étant absorbée par le monstre. Le cheval n'appartient pas au bestiaire médiéval, du reste, il est une créature à la frontière du monde animal. Du côté des historiens, le problème est le même : Le cheval et la guerre³⁴ affiche de nombreuses et qui plus est d'excellentes reproductions de tableaux célèbres où notre bête apparaît sans les utiliser autrement que comme de belles illustrations.

Où nous ne les voyons pas ou nous sommes fascinés par les équidés, ce qui a pour conséquence de toujours nous faire passer à côté de l'intérêt de leur présence. L'exposition établie cette année au Grand Palais montre bien dans son titre : « Beauté Animale » cette fascination, cette attractivité. Mais le choix d'écarter complètement l'humain empêche toute analyse du rapport homme-bête et c'est précisément ce rapport qui m'intéresse dans cette étude. Pourquoi a-t-on recours au cheval ? Pourquoi de manière si récurrente ? Comment l'animal sert-il à définir l'humain et à le mettre en valeur ? Comment la relation cavalier-cheval peut-elle constituer une analyse politique et sociale ?

La représentation équestre du prince est extrêmement ancienne puisque déjà avérée à l'Antiquité. Elle ne constitue en rien une invention de l'époque moderne. Cependant, des innovations sont apportées à la Renaissance qui vont donner un nouveau souffle à l'image du prince à cheval, notamment en adoptant pour elle la peinture comme support de prédilection.

³⁴ ROCHE, Daniel, REYTIER, Daniel, op. cit.

Les sources

Les sources utilisées appartiennent au champ de l'iconographie. Un tri est nécessaire toutefois, car les documents à notre disposition sont extrêmement variés. Ainsi, j'ai exclu la statue équestre pour plusieurs raisons. Tout d'abord, ce type de représentation connaît un développement similaire au portrait peint dans le sens où l'élaboration d'un modèle se fait progressivement sous les derniers Valois et les deux premiers Bourbon, puis une manière de représenter le prince se fige tout en proliférant au cours du règne personnel de Louis XIV, avant que le rythme des créations ne freine sous ses successeurs. Intégrer la statue aurait donc pour conséquence de gonfler davantage le corpus au cours de la période où il est déjà ample sans l'élargir de manière significative là où les sources font défaut. Cependant, les portraits sculptés et peints partagent des symboles, des paradigmes et font appel à des références similaires. Le second tire d'ailleurs son origine du premier, qui existait auparavant.

I/ Les origines du portrait équestre peint

La célèbre effigie de bronze de Marc Aurèle (121-180) est le modèle du portrait peint par excellence selon les dires unanimes des historiens et historiens de l'art. Elle est connue dans tout l'Occident « par d'innombrables modèles réduits »³⁵ inspirant nombre d'artistes.

Les premiers projets sont initiés en France avec François I^{er}, qui a chargé le Primatice de faire un moulage en bronze du Marc Aurèle romain. Catherine de Médicis envisage Michel-Ange pour statufier son mari Henri II tué dans un tournoi. Son élève Daniel de Volterra fera le cheval de bronze, et le roi sera laissé de côté, jusqu'à ce qu'on remette en selle Louis XIII sur la monture abandonnée trois quarts de siècle auparavant, par son auteur et les commanditaires.³⁶

La statue d'Henri IV est la première érigée sur la place publique et la dernière où le roi porte la vêtue de son temps. Une longue série est ainsi entamée, qui s'étoffera surtout dans les années 1680 à 1700 et dont l'apothéose reste sûrement le monument à Louis XIV de Girardon érigé place des Victoires à Paris en 1699. La statuaire en question a déjà été étudiée, du reste, par Michel Martin³⁷, Gérard Sabatier et Daniel Roche pour ne citer qu'eux. De même, j'ai fait le choix de ne retenir que les œuvres peintes et d'écarter les gravures. Leur nombre est en effet si élevé que le dépouillement du corpus d'estampes présentant l'effigie du roi à cheval pourrait faire l'objet d'une thèse à lui seul.

A/ Priorité à la peinture

Ici, il s'agit de scruter des œuvres peintes par des artistes connus en France afin de s'intéresser à ce qu'elles montrent de la place du cheval dans la représentation du roi de guerre³⁸. L'idée est de se pencher sur des tableaux de batailles se revendiquant comme tels, mais aussi sur des portraits équestres car ils font souvent référence à l'action guerrière, au pouvoir, dans la présentation du chef politique et militaire. La concentration sur le royaume de France ne doit pas nous conduire à penser la création artistique à l'abri de frontières closes et imperméables, et surtout pas l'invention du portrait équestre !, mais à l'intégrer dans un espace culturel européen où les œuvres et les artistes circulent et

³⁵ ROCHE, Daniel, Histoire de la culture équestre XVI^e-XIX^e siècle, Deuxième tome : La gloire et la puissance, Paris, Fayard, 2011, page 224.

³⁶ Ibidem, page 224.

³⁷ MARTIN, Michel, Les monuments équestres de Louis XIV, une grande entreprise de propagande monarchique, Paris, Picard, 1986.

³⁸ CORNETTE, Joël, Le Roi de guerre. Essai sur la souveraineté dans la France du Grand Siècle, Paris, Editions Payot & Rivages, 1993.

participent au jeu des rivalités entre les princes. Le portrait de Charles Quint à Mühlberg réalisé par Titien (vers 1490-1576) en 1547 est un véritable modèle. Objet de fierté, il était accroché à la queue du dais sous lequel Philippe IV d'Espagne s'asseyait dans le salon des miroirs à l'Alcazar pour ses audiences³⁹. Si le Titien est un modèle en ce qui concerne le portrait équestre, outre la statue de Marc Aurèle, il faut bien reconnaître d'autres racines à ce type de tableau.

B/ La miniature et la peinture religieuse

Les images de combats ou de héros à cheval peuplent les Histoires des rois, les romans de chevalerie et certaines Vies de saints. La Bibliothèque Nationale conserve le travail de Jean Bourdichon effectué au tout début du XVI^e siècle (1507) et d'un de ses contemporains auteur d'une petite image de Charles VIII à cheval datée des alentours de 1497. Celle-ci et les cinq représentations de Louis XII ont été mises de côté parce qu'elles sont de taille modeste, n'oublions pas que le synonyme éloquent d'enluminure est « miniature », et avant tout parce que ce sont de belles illustrations, des décorations de livres précieux. Intégrées à des récits, elles servent à épauler des textes de manuscrits de luxe avec un public extrêmement restreint. Loin de moi l'idée d'en nier l'intérêt puisqu'elles forment la première ébauche du portrait équestre royal tel que nous l'étudierons plus tard, mais je voudrais montrer qu'en en jetant les bases, elles en diffèrent nettement. Les principes posés par l'enluminure du début du XVI^e siècle et qui sont pour notre travail une pierre d'attente sont les suivants. Premièrement, elle utilise la monture associée aux faits d'armes du roi : on voit Louis XII systématiquement à cheval, avec son armée, pardonnant aux Génois après une victoire, entrant triomphalement dans Gênes reconquise, etc. Deuxièmement, elle opte pour des symboles romains permettant un discours laudatif sur lesdits faits d'armes : la couronne de lauriers, la protection d'un dieu de l'Antiquité (Mars, par exemple), la parade sur un char tiré par un quadrigé autorisent la comparaison avec Jules César. Voilà un recours au mythe dont ses successeurs ne vont pas se priver. Néanmoins, outre le fait que ces représentations soient « cachées » et de petit format, plusieurs critères m'ont incitée à les écarter. Des critères artistiques, d'abord, qui freinent celui qui veut intégrer à un même corpus des œuvres que sépare la Renaissance. En effet, elles ne font pas intervenir la perspective géométrique mais la perspective

³⁹ SABATIER, Gérard, *Le prince et les arts. Stratégies figuratives de la monarchie française de la Renaissance à l'âge baroque*, Seyssel, Champ Vallon, 2010, page 245.

hiérarchique (le roi est le plus grand des personnages), contrairement aux portraits équestres de François I^{er} d'un demi-siècle plus tardifs. Des critères pratiques ensuite. Il ne faut pas négliger un détail important : le cheval. Or, dans les images montrant Louis XII, il est revêtu de son caparaçon et est donc difficilement visible pour le spectateur. En fait, au début du XVI^e siècle, il a un rôle de mise en valeur du prince en tant qu'il constitue une sorte d'estrade, un « rehausseur » et permet la répétition d'un motif ou d'un symbole royal. On peut citer l'exemple de la monture de Louis XII qui est amenée à porter un caparaçon blanc semé de ruches et d'abeilles, symboles choisis pour figurer le bon gouvernement de ce prince. Mais l'animal reste escamoté par la housse.

Un autre précédent existait en matière d'images d'équidés. En effet, au Moyen âge, un certain nombre de peintures murales montraient des chevaux au sein des églises. Toutefois, ces représentations étaient chargées d'une forte valeur symbolique et visaient à faire passer un message religieux ou moral. Ainsi, à Pouzages, vers 1220, on peut voir un chevalier prêt à mettre le pied à l'étrier* et une jeune fille qui lui tend un miroir. Le message de ce mois de mai, car il s'agit d'un calendrier, consacré à la guerre est un conseil de prudence, une mise en garde contre l'orgueil. Le message de prudence est d'autant plus clair que le cheval est parfois renversé, comme à Brioude. Ce que Christian Davy a remarqué dans son intervention au colloque « Les patrimoines de l'équitation française » organisé à Saumur du 7 au 9 décembre 2011, c'est que, lorsqu'on veut représenter le Christ incarné il chevauche une mule ou un âne, tandis que s'il est ressuscité, il monte à cheval, la bête étant alors une métaphore, une traduction de sa Gloire. L'intervenant a même présenté l'image d'un cheval blanc aux sabots fendus qui tient entre ses antérieurs* le livre de vie et porte un nimbe crucifère. Donc, à Montmorillon (Notre-Dame), vers 1200, on a choisit de représenter l'Agneau mystique sous la forme d'un cheval. C'est dire la haute estime en laquelle on tient l'animal. En ce qui nous concerne, on étudiera des peintures plus « laïques », qui n'ont pas, de prime abord, de vocation religieuse. Toutefois, il est nécessaire de connaître ces précédents afin d'identifier des échos, des références quand il y en a. Intéressons nous à présent sur les premiers pas du portrait équestre peint, c'est-à-dire aux tableaux qui ouvrent notre corpus.

C/ Les premiers pas du portrait équestre peint

A partir de François I^{er}, on dévoile l'animal, on le révèle et les représentations tenant de l'enluminure subissent l'influence de la renaissance italienne qui les pousse à une sortie du livre. Par conséquent, elles deviennent des œuvres qui se suffisent à elles-mêmes, qui se défont de leur statut d'illustration et s'ouvrent à un plus large public : la cour. Jean Clouet (vers 1480-1541) est un peintre d'origine flamande. On sait peu de choses sur ses débuts, mais ce qui est certain, c'est qu'il s'installe rapidement en France, où il se met au service du roi François I^{er} dont il devient l'un des peintres officiels en 1516. A sa mort, son fil François (avant 1520-1572) hérite de la charge qu'il va conserver, grâce à la protection de Catherine de Médicis qui affectionne et collectionne ses œuvres, sous les règnes d'Henri II, de François II et de Charles IX. Pour ce qui est des portraits, il poursuit l'œuvre de son père dans un style très proche rendant aujourd'hui encore l'attribution de certains travaux tout à fait ardue. Ainsi, on pense que le portrait équestre de François I^{er} en gouache sur vélin conservé au Louvre aurait été exécuté par Jean, alors que la détrempe sur bois quasiment identique conservée à Florence serait de la main de François. Ces deux célèbres représentations sont les pierres angulaires du corpus que j'ai constitué. Avec les Clouet, c'est la première fois qu'on représente le roi à cheval hors de l'enluminure et de la statuaire. Cependant, l'image du souverain à cheval ne se limite pas au portrait équestre.

II/ Le roi cavalier à la guerre et à la chasse

Pour ce qui est des images de combats, les modèles sont, entre autres, la Bataille *d'Anghiari* (vers 1503) de Léonard de Vinci (1452-1519) où hommes et chevaux se mêlent dans une haine et une violence terribles, formant une construction pleine de mouvement et de torsions, et le travail du florentin Antonio Tempesta (1555-1630). Son œuvre représente un tournant dans la « création » de batailles. Effectivement, il est le premier à proposer des représentations de combats pour le plaisir, c'est-à-dire sans qu'elles correspondent à un évènement précis. Pour résoudre les problèmes de temps (durée d'une mêlée) et d'espace que pose l'immensité du champ (dans les deux sens du terme) de bataille, il invente un schéma qui sera repris surtout au XVII^e siècle : l'officier figure au premier plan tandis que le conflit à proprement parler se déroule à l'arrière-plan, souvent en plongée. Il peint aussi de nombreuses chasses. Bien que quelques batailles aient été réalisées sous Henri IV, le modèle d'Antonio Tempesta connaît un essor considérable avec Louis XIV.

A/ Louis XIV et ses « conquêtes »

La bataille devient un motif esthétique apprécié comme tel. Adam-François Van der Meulen et Joseph Parrocel en sont les spécialistes. Les deux artistes sont contemporains de Louis XIV. Joseph Parrocel (1646-1704) est le fils de Barthélémy Parrocel, qui peignait des toiles religieuses reconnues comme de médiocre qualité. Son frère Louis fait aussi de la peinture religieuse. Entre sa naissance et 1675, il voyage dans le Languedoc, à Paris, devient l'élève de Jacques Courtois (1621-1676) à Rome, parcourt le nord de l'Italie, puis revient à Paris. Sa carrière prend de l'essor à partir de 1676, date à laquelle il se marie du reste. Effectivement, il entre à l'Académie de peinture et de sculpture comme peintre de bataille, ce qui est assez rare, et passe sous la protection de Louvois. Il contribue à la décoration de l'Hôtel des Invalides et de la salle des gardes de Versailles. Entre 1688 et 1704, son protecteur étant impopulaire, il se tourne vers la peinture religieuse et effectue de menus travaux, tels les fonds de portraits d'Hyacinthe Rigaud (1659-1753) ou la retouche des chevaux de Pierre-Denis Martin (1663-1742) à Marly (à la demande de la Surintendance). En 1703, il est promu conseiller à l'Académie et meurt un an après d'une attaque d'apoplexie. De la dizaine d'enfants qu'il a eus, seuls deux lui survivent. L'un d'eux s'appelle Charles (1688-1752), qui peint aussi des batailles après avoir servi dans la cavalerie. De son vivant, Joseph avait accueilli des neveux dans son atelier. Jacques-Ignace

Parrocel (1667-1722), parmi eux, proposera également des combats peints. Le principal rival de Joseph Parrocel est Adam-François Van der Meulen (1632-1690) qui est né à Bruxelles et y a fait ses premières armes. En 1646, il devient l'élève d'un peintre de cour : Pierre Snayers et représente les victoires des Habsbourg. En 1662, Corneille de Bie publie un ouvrage recensant les meilleurs peintres de son époque et y met quelques mots sur Van der Meulen. Fort de cette réputation, il part pour la France et travaille autour de la cour dès 1663. Il est installé aux Gobelins vers 1664-1665. Dès 1667, il suit les armées de Louis XIV aux Pays-Bas. Il fait rapidement partie des artistes les mieux payés après Charles Le Brun et est reçu à l'Académie en 1673 de façon exceptionnelle : sans présenter de toile de réception et sans appartenir à aucune catégorie de peintres reconnue. Il effectue un très grand nombre de tableaux pour le roi et sa cour qui raffolent de ses batailles et de ses « vues » de villes ou de châteaux, avant de mourir de maladie en 1690.

B/ Les chasses

Les successeurs de Louis le Grand montrent une certaine désaffection pour la peinture de bataille, qui est d'ailleurs désormais mal famée. On lui préfère la nature, les paysages et les représentations de cavaliers à la chasse, bien qu'elles ne soient pas une nouveauté. Effectivement, on a conservé un tableau de la fin du XVI^e siècle d'Henri IV partant pour la chasse, mais ce type de toile n'existe qu'en tout petit nombre avant le XVIII^e siècle. Avec Joseph Parrocel, les chasses sans référent précis (de temps, de lieu, de personnages) se multiplient et commencent à plaire. Par la suite le portrait du prince dans son activité cynégétique est de plus en plus prisé. La chasse permet au peintre de montrer des femmes à cheval, voire la reine elle-même. Si le « beau sexe » n'est pas absent des représentations équestres il l'est des études. Une petite réparation est tentée ici, sans prétention à l'exhaustivité aucune. On s'attardera donc sur les portraits équestres de la reine, sur l'image des femmes au combat ou à la chasse, au sein de chaque chapitre.

J'ai aussi fait le choix d'écarter le portrait mythologique. Les gravures de ce type ont été étudiées par Françoise Bardon⁴⁰ et les portraits équestres mythologiques se font finalement assez rares puisque, quand ce genre d'image fait intervenir le cheval, celui-ci est souvent attelé à un char de guerre ou de triomphe. Cette position nous entraîne

⁴⁰ BARDON, Françoise, *Le portrait mythologique à la cour de France sous Henri IV et Louis XIII : mythologie et politique*, thèse de l'Université de Paris-Sorbonne dirigée par Jacques Thuillier, 1973.

également à ignorer la peinture dite d'Histoire, mettant en scène des héros bibliques ou de l'Antiquité (je pense notamment au cycle d'Alexandre le Grand exécuté par Charles Le Brun), alors que c'est le genre considéré comme le plus prestigieux à l'époque moderne. Son analyse pourrait enrichir un travail se donnant un horizon plus vaste et un peu plus de temps, mais elle m'éloignerait trop de ce roi dont je cherche à connaître la monture. Un rapide coup d'œil permet de constater une similitude dans l'évolution des chevaux de l'Histoire et de ceux du roi, coïncidence qui s'explique notamment par l'intervention des mêmes artistes dans les deux genres. Rien d'étonnant, donc, à ce qu'un cheval de Charles Le Brun ressemble à une bête du même pinceau mais dans une œuvre qui se veut d'un autre genre. En outre, la peinture d'Histoire amène souvent à une relecture des règnes passés et propose fréquemment de nouvelles images rétrospectives. On écarte ici ces représentations a posteriori pour ne conserver que les toiles contemporaines, sans étudier la légende de certains personnages. Par exemple, je m'intéresserai à une image d'Henri IV datée du XVI^e siècle mais pas à un portrait du même roi exécuté ultérieurement.

III/ Avantages et inconvénients de l'iconographie

Il y a bien sûr des obstacles à franchir qui sont spécifiques à ce type de source si particulier qu'est l'iconographie. Toutefois, elle recèle de nombreuses richesses.

A/ Ecueils à éviter

Les pages précédentes montrent que l'iconographie est une documentation difficile à manier. Effectivement, on se place à la frontière de l'histoire de l'art, et l'objet étudié dévoile plus une volonté qu'une réalité : la volonté d'un artiste de rendre hommage à son mécène s'il est un guerrier, la volonté d'un roi d'être perçu comme le protecteur de ses sujets ou comme un grand conquérant, etc. En outre, on peut douter du réalisme de l'œuvre : comment peut-elle ressembler à un champ de bataille que le peintre n'a en général jamais vu ? Je dis « en général » car, il faut bien l'avouer, plusieurs peintres ont assisté à des combats afin de s'inspirer de leurs visions pour leur ouvrage, parmi lesquels Adam-François Van Der Meulen puisqu'il a suivi Louis XIV pendant différentes campagnes militaires. Dans ce cas, les artistes sont des spectateurs et ne prennent pas part à la bataille, à l'exception de Charles Parrocel qui a servi un an dans la cavalerie avant d'être peintre. Cet exemple reste toutefois une exception. Si, comme cela peut arriver, le créateur du tableau a assisté à tout ou partie de la guerre, il faut admettre que l'élaboration d'une toile est un processus long qui l'oblige à mobiliser sa mémoire, mémoire dont on doit se méfier pour plusieurs raisons, à savoir : l'oubli ou l'ajout de certains éléments, la subjectivité du point de vue, la restitution d'événements qui ont le plus marqué le spectateur ou l'Histoire sans donner à voir la vérité de la bataille. Quels que soient le cursus du peintre et les circonstances de l'élaboration de l'œuvre, celle-ci est une construction artistique et non le miroir fidèle du sujet représenté, un documentaire objectif sur la guerre à l'époque moderne. Quel est alors l'intérêt d'utiliser des sources si peu fiables ?

B/ Richesses de l'iconographie

Leur intérêt vient de cette même « faille ». Les œuvres d'art sont des constructions, et c'est précisément pour cette raison qu'elles produisent un discours. Ce discours est celui

d'un ou plusieurs hommes (puisqu'il peut se trouver un mécène qui ait prise sur la commande, un ou plusieurs artistes pour l'exécuter, à qui il faut bien adjoindre un public pour la recevoir) à propos de la guerre ou des chefs militaires. On devine, dès lors, qu'« un langage commun relie les créateurs du temps aux mécènes qui commandent les œuvres ».⁴¹

Des messages se diffusent, des idées reçues se retrouvent, et à travers eux le peintre laisse entrevoir son époque, une part de son quotidien, la société à laquelle il appartient. Ce qu'il parvient à montrer des chevaux dans notre cas est d'autant plus précieux que l'archéologie et les textes ne permettent pas d'en savoir autant quant aux usages, aux races, aux robes et aux attitudes des animaux présents sur le champ de bataille. On imagine sans difficulté qu'en cherchant à représenter un affrontement, l'homme au pinceau soigne ce type de détail afin de donner un cadre vraisemblable à la scène. Ainsi, on peut penser qu'une partie du cheval réel de l'époque subsiste dans le cheval fictif de l'œuvre, et qu'il n'est donc pas vain de se pencher sur ces sources déjà très connues avec une grille de lecture neuve, « inédite » à ce jour.

⁴¹ MUCHEMBLED, Robert, *L'invention de la France moderne. Monarchie, cultures et société (1500-1660)*, Paris, A. Colin, 2002.

Chronologie

Il est important de présenter le corpus plus en détail. En m'intéressant uniquement à la peinture, je travaille ici sur un total de 118 images. Sur le plan spatial, je m'en tiens au royaume de France et la vaste époque moderne sera ici divisée en trois temps ou périodes qui scanderont mon travail.

I/ Corpus de la première période : 1540 - 1660

Pour ce qui est de la chronologie, seule la date de début d'étude n'a pas posé problème, puisqu'elle correspond aux premiers pas du portrait équestre dans la peinture. Je commence donc ce travail dans la première moitié du XVI^e siècle, dans la décennie 1540 qui clôt le règne de François I^{er}, avec les œuvres des Jean et François Clouet. Suivent une série de portraits des Valois (catalogue⁴² 1 à 7), constituant des variantes de ce modèle. Avec Henri IV, apparaît la peinture de bataille, utilisant un angle de vue proche du combat, centré sur le roi qui charge à la tête de ses troupes. Lorsque le souverain cesse de le faire, il faut créer un nouveau type de représentation de l'évènement guerrier afin de parvenir à le mettre en valeur malgré son retrait. Une recherche à cette fin existe sous le règne de Louis XIII, mais il faut attendre le règne personnel de Louis XIV pour qu'un tournant radical soit pris. Le corpus de cette première partie comporte 14 portraits équestres (cat.1 à 14). A cela s'ajoutent 3 portraits équestres féminins (cat.22 à 24). Je n'ai trouvé que 2 images de chasse (cat.20 et 21). En revanche, les 5 batailles se répartissent de la sorte : aucune pour les rois Valois, 4 pour Henri IV (cat.15 à 18) et 1 pour Louis XIII (cat.19). Au total, cela fait 24 toiles à étudier pour la première période, ce qui est très peu. Notre corpus s'épaissit au cours de la seconde période.

⁴² Par la suite, la référence au catalogue sera abrégée de la sorte : « cat. » suivi du numéro de l'œuvre à laquelle il est fait allusion.

II/ Gonflement du nombre d'images : 1661 - 1715

Cette période, qui correspond au règne personnel de Louis XIV, est bien plus productive en images princières et riche en représentations du roi cavalier. La première césure consiste, pour la peinture de bataille, en une reprise du schéma inventé par Antonio Tempesta (1555-1630) c'est-à-dire l'officier au premier plan et derrière lui, en plongée, le conflit armé. Ce modèle est dupliqué jusqu'en 1715 environ. Elle comprend 7 portraits équestres (cat.25 à 30), dont aucun de la reine seule. Je dispose de 43 batailles (cat.31 à 73), ce qui représente une augmentation considérable du nombre d'images de conflits. J'ai également trouvé 3 chasses (cat.77, 81, 82), 2 entrées de villes (cat.76 et 80) et 4 vues de châteaux (cat.74, 75, 78 et 79) que j'ai regroupé à cause de leur ressemblance, dans un groupe de 9 images (cat.74 à 82). La part des portraits semble diminuer (que 7), celle des batailles augmenter (43) et les chasses, vues, entrées gagnent peu à peu du terrain. Soit un total de 59 œuvres pour cette seconde partie. Nous verrons plus loin que leur répartition dans le temps n'est cependant pas linéaire. En effet, nous disposons d'une multitude de toiles faisant référence à des évènements du début du règne personnel et moins sur la fin du siècle. Louis XIV est beaucoup intervenu dans le domaine des arts et peut-être plus particulièrement dans la peinture. Un modèle qui lui plaît se fixe au cours de son règne et se répète à l'envi. A sa mort, la manière de représenter le prince change, une adaptation au régent et à sa politique étant nécessaire.

III/ Sources de 1715 à 1789

Au moment où la guerre cesse d'avoir bonne réputation et où la gloire du prince passe par le fait de l'épargner à ses peuples, la chasse, à mi-chemin entre le portrait et la bataille, métaphore de l'acte guerrier, est au cœur des représentations équestres du monarque. Le cheval, animal nobiliaire par excellence se trouve disgracié pendant la révolution. On aurait pu poursuivre l'étude jusqu'à la fin du second Empire puisque le « gouvernant » est encore représenté à cheval, qu'il soit empereur ou souverain constitutionnel. Je laisse pourtant ce travail passionnant à d'autres pour plusieurs raisons. Un prétexte trivial de manque de temps : comment étudier quatre siècles d'histoire dans un mémoire de master comme nous l'avions d'abord envisagé avec mon directeur ? Mais aussi dans une volonté de cohérence. On ne représente pas l'empereur de la même façon qu'un monarque « absolu de droit divin », des adaptations du modèle sont nécessaires, de même que l'apparition des races entraîne une plus grande différenciation de chevaux, et que l'équitation se modifie. Toutefois, les variantes de l'empire utilisent comme base les tableaux que j'observerai ici. En outre, l'évolution des croisements et des races commence au XVIII^e siècle et « l'après-révolution » récolte des semis qui ne sont pas les siens dans ce domaine. De surcroît, la technique équestre peu académique de Napoléon I^{er} est l'héritière des remises en question, des débats et de l'anglomanie du XVIII^e siècle. Je m'arrêterai donc en 1789 avec le pouvoir absolu. Pour cette période, le corpus est plus maigre que pour la période précédente. En effet, nous travaillerons sur 9 portraits équestres (cat.83 à 90), 10 batailles (cat.91 à 100). Un groupe de 13 images s'y ajoute : 2 images ressemblant à des entrées de villes (cat.101 et 102), 6 chasses (cat.103 et 109 à 113), 5 vues de châteaux (cat.104 à 108). La femme est de nouveau portraiturée à cheval sans son époux : j'ai trouvé 3 images de la reine cavalière (cat. 114 à 116). En définitive, cela fait 35 toiles à étudier.

PREMIERE PARTIE :

Les premières armes de la représentation équestre du pouvoir 1540-1660.

Les codes mis en place pour la représentation du pouvoir militaire dans les premiers portraits équestres des rois de France, constituent une base pour les tableaux de la Renaissance et des siècles à venir. Les premiers portraits de souverains à cheval datent des années 1540. Auparavant, le monarque en majesté était représenté, en pied ou en buste, dans un intérieur confortable. Ici, donc, plusieurs nouveautés. La première est le passage d'un lieu fermé et souvent sombre au grand air et à la lumière vive, mais la Renaissance sonne aussi le glas pour le profil à l'antique dans le portrait équestre et pour la perspective hiérarchique. La deuxième nous intéresse plus encore : le prince monte à cheval. Ce sont ces innovations que les Clouet père et fils développent. Plus tard, la peinture de bataille naît en France et connaît un essor considérable au tournant du XVI^e et du XVII^e siècle. Il m'a semblé voir dans les années 1660 une rupture opérée avec les modèles créés et réutilisés depuis 1540. En effet, il m'est apparu qu'un essoufflement des poncifs du portrait équestre avait contraint les peintres à chercher des idées neuves, afin de lui redonner vie et de répondre aux nouvelles exigences du pouvoir.

Dans un premier chapitre, nous nous intéresserons à l'essor du portrait équestre en tant que mode de représentation privilégié du souverain, et au rôle qu'y joue l'équidé. Dans un second chapitre, nous nous pencherons sur les premiers pas de la peinture de bataille ou comment on invente une imagerie pour le roi de guerre (Joël Cornette). Dans un troisième et dernier chapitre, nous nous poserons la question d'un éventuel écart entre la monture représentée et la monture réelle du prince.

Chapitre 1 : Essor d'un nouveau mode de représentation : le portrait équestre renaissant

Le cheval, compagnon de toujours du chevalier, du noble et du roi, n'apparaît qu'assez tard dans la peinture française. Il met en effet beaucoup de temps à sortir de la miniature, de l'illustration du livre, pour galoper vers de plus vastes horizons. C'est surtout à partir des années 1540 qu'il va s'imposer comme auxiliaire indispensable à la représentation des hommes de l'élite sociale, notamment sous le pinceau des Clouet. Il devient alors un motif incontournable pour les grands comme pour les peintres, d'où l'essor du portrait équestre renaissant. En l'étudiant, nous passons par la fiction pour toucher au réel, le tout étant de faire la part du bon grain et de l'ivraie, du « vrai » et du « faux ». « En faisant partie de ses premières représentations, le cheval a participé à la genèse de l'humanité, le moment où l'homme crée un nouveau monde imaginaire pour mieux s'approprier le réel. »⁴³

Avec l'émergence d'un nouveau mode de représentation, c'est aussi l'occasion d'observer comment évoluent certains motifs, comment on crée des poncifs, comment des codes se mettent en place « pour mieux s'approprier le réel ». Pour ce faire, je me suis d'abord demandé si on avait choisi n'importe quel équidé pour le roi ou s'il existait un ensemble de qualités propres à la monture d'un monarque. J'ai remarqué que le cheval était un indice de niveau social dans le portrait équestre, on verra en quoi dans un premier temps. Ensuite, je me suis posé la question de savoir s'il n'était pas aussi un reflet de certaines mutations en cours dans la société ; on comprendra desquelles dans un second temps. Enfin, en tant qu'arme, il donne à voir les évolutions du monde militaire, ce qui constituera le dernier temps de cette partie.

⁴³ GUIGOU, Muriel, « Chevaux de l'ombre, chevaux de l'aube. Ambivalence symbolique du cheval à travers l'image picturale », dans Festival d'histoire de Montbrison, op.cit., page 492.

I/ Un cheval banal sous la selle d'un roi ?

Un proverbe dit : « Qui aura de beaux chevaux si ce n'est le roi ? ». Cette question intervient d'ordinaire de façon rhétorique afin de souligner qu'il est normal pour quelqu'un d'aisé d'avoir ce qui est le mieux. Ce qui insinue que « de beaux chevaux » est ce qu'il y a de mieux et que le souverain a nécessairement de magnifiques montures. D'où nous vient cet a priori ? Peut-on le vérifier dans la représentation du prince ?

A/ Une monture qui pourrait être *celle de n'importe qui* ?

De prime abord, il semble en effet difficile d'isoler des caractéristiques précises permettant d'identifier à coup sûr le cheval du roi. Si l'on s'intéresse aux robes des chevaux qu'il monte, on trouve une grande variété de couleurs. Sur l'ensemble des 14 portraits équestres étudiés, on peut voir 2 bêtes noires, 4 blanches, 3 isabelles*⁴⁴, une baie*, une alezane*, une alezane aux crins lavés*, une pie* (en fin de période) et une de couleur claire mais imprécise. Force est de constater que le pie n'est pas à la mode à la Renaissance, pas avant Louis XIII, de même que l'ensemble des robes composées* : aubère*, louvet*, rouan*, gris. A cela, on peut proposer plusieurs hypothèses, à savoir : ou les peintres n'ont pas su créer ces nuances, ou ils ne l'ont pas voulu. La question du savoir-faire ne se pose pas sérieusement, pour la simple raison que les nuances qu'il faudrait créer pour figurer ces robes existent déjà, souvent au sein du portrait équestre lui-même. Ainsi, des tons gris apparaissent dans les costumes (armure du François I^{er} de Clouet) ou le décor d'arrière-plan (nuages) qui pourraient parfaitement convenir à la figuration d'un équidé. De même, les beiges et les ocres qui servent à dessiner le sol, le paysage embrumé, le harnachement ou le décor architectural, dans chacun des portraits équestres peints étudiés ici, coïncident avec des couleurs de robes existant réellement. Il faut donc convenir que les teintes choisies ne l'ont pas été par défaut.

Peut-être que les robes sont celles des chevaux que les Princes ont réellement monté. Il s'agirait alors, d'un trait « réaliste », d'une recherche de ressemblance qui touche aussi la bête, d'un portrait d'animal. Ainsi Cécile Scailliérez remarque, à propos de la gouache du Louvre de François I^{er} à cheval par Clouet : « Car c'est ici, aussi, le portrait d'un cheval dont la qualité naturaliste et la vivacité ne cèdent en rien à celles du

⁴⁴ Tous les termes suivis d'une étoile sont définis dans le lexique.

cavalier. »⁴⁵ Le cheval isabelle de François I^{er} serait donc une monture réelle, « historique », portraiturée au même titre que son maître par les Clouet au XVI^e siècle. Dans ce cas, si les Princes possèdent des animaux qu'ils font peindre, et que ces animaux ont toujours les mêmes couleurs, on ne fait que repousser le problème, puisque cela induit que les Princes opèrent un tri, une sélection sur la robe. Donc, la robe devient une caractéristique physique du cheval du roi. Reste à savoir pourquoi certaines bêtes sont préférées à d'autres.

En premier lieu, les couleurs favorites pour l'animal du roi sont des robes constituées d'un seul poil uni. Parmi elles dominent les robes noire et blanche. Or, une valeur s'y rattache nécessairement, ces couleurs n'étant pas réellement neutres. C'est ce que montre bien Muriel Guigou dans son article au titre éloquent : « Chevaux de l'ombre, chevaux de l'aube. Ambivalence symbolique du cheval à travers l'image picturale », où elle montre que ces robes ont une connotation ou très positive ou très négative. Quoi qu'il en soit, il paraît évident que, quand le roi est le mécène ou le destinataire, la valeur de ces tons est nécessairement positive. L'utilisation de teintes cuivrées voire dorées pour l'alezan et l'isabelle est peut-être faite dans le but de rappeler les métaux précieux et donc la richesse du roi. Cependant, cela reste difficile à prouver. Certains critiques expliquent aussi le choix d'une robe en fonction des couleurs d'un roi. Ainsi, la robe isabelle ferait allusion aux couleurs (noir et or) du souverain. C'est ainsi que Cécile Scaillièrez explique la couleur du cheval de François I^{er} dans les portraits des Clouet. Mais il semble difficile de justifier le choix d'une couleur identique pour une monture d'Henri II ou d'Henri IV. En outre, François I^{er} est aussi représenté sur un cheval bai.

En second lieu, il faut remarquer que les chevaux des rois présentent très rarement des listes ou autres marques en tête sur les portraits équestres. Seul le portrait de François I^{er} sur un cheval bai possède un animal montrant une belle face* et buvant dans son blanc*. De même, rares sont les équidés présentant une ou plusieurs balzanes*. Deux bêtes sont concernées : le cheval bai de François I^{er} (le même qui porte une liste) et un cheval isabelle d'Henri IV. Outre le caractère assez exceptionnel des balzanes, il faut souligner qu'elles n'apparaissent que par trois alors que ce trait n'est pas dominant naturellement. Il existe un dicton dans le monde du cheval qui dit : « Balzane une, cheval de fortune ; balzanes deux, cheval de gueux ; balzanes trois, cheval de roi ; balzanes

⁴⁵ SCAILLIEREZ, Cécile, François I^{er} par Clouet, catalogue d'exposition, Paris, Musée du Louvre, aile Sully, du 23 mai au 26 août 1996, Paris, Réunion des Musées nationaux, 1996, page 104.

quatre, cheval à abattre ». La formulation laisse penser à une invention ancienne (et pourquoi pas remontant à l'époque moderne ?) mais, quand bien même il ait été connu à notre période, rien ne permet de savoir si le peintre en avait connaissance ou non. Il s'agit peut-être d'un message symbolique reprenant le chiffre trois qui se trouve au cœur de la religion chrétienne (Trinité, résurrection le troisième jour, le reniement de Saint Pierre, etc.) et de la cérémonie du sacre, donc au fondement de la monarchie. Il y a sans doute des allusions symboliques qui nous échappent dans ces portraits. Toutefois, il ne faut pas oublier qu'il s'agit de peinture et qu'elle a une visée décorative. De ce fait, il est fort probable que les tons choisis le soient simplement pour leurs qualités esthétiques, notamment parce que le noir, le blanc et le doré permettent de trancher par rapport à un fond plus neutre. Souvent, les crinières des chevaux représentés recouvrent la moitié de l'encolure et sont ondulées, comme les crins de la queue. Il s'agit probablement d'une question de mode, voire un moyen pour l'artiste d'introduire du mouvement et des jeux de lumière.

Depuis le reflet blanc de l'œil jusqu'au graphisme de la crinière [...], la monture du roi atteint elle aussi un sommet de la représentation équestre, d'autant plus qu'elle est le lieu de révélation privilégié des subtilités de la lumière.⁴⁶

Notons qu'au fil des siècles la crinière s'allonge, se fait plus touffue et ondulée. Ainsi, la monture d'Henri IV a une crinière plus fournie que celle du cheval de François I^{er}, et celui de Louis XIII a des crins plus ondulés.

Le cheval du roi ne pourrait donc pas être celui de n'importe qui puisqu'on exige de lui qu'il ait des qualités physiques répondant aux critères de beauté en vigueur à l'époque.

B/ Un beau cheval

Le cheval du roi est un bel animal. C'est d'abord une bête en bonne santé, souvent ronde voire grosse, qui n'est pas blessée et ne présente pas de tare physique. Effectivement, elle n'est jamais borgne, ne porte pas de cicatrice et est dotée de bons aplombs*. On imagine que cette description peut correspondre à l'équidé de n'importe quel homme suffisamment riche pour s'acheter un bon cheval et le soigner correctement. Mais si l'on prend en compte les parures qu'il porte, l'éclat du harnachement, la taille et les somptueuses broderies du tapis*, on se rend compte qu'il ne peut s'agir que du cheval d'un noble riche, car les lois somptuaires, ne permettant pas aux roturiers de se parer ainsi, ne

⁴⁶ SCAILLIEREZ, Cécile, op. cit., page 104.

devaient certainement pas autoriser un tel équipement d'apparat pour leurs montures. Dans cette société où l'habit fait le moine, le beau cheval fait le chevalier, ou plutôt, le noble.

Autre détail qui doit retenir notre attention et qui permet de souligner que le cavalier est un homme de pouvoir : le personnage monte à cheval, il ne chevauche pas une jument. En effet, sur 14 portraits peints, 6 cavaliers chevauchent des entiers*, et sur les autres portraits, il est difficile d'identifier avec certitude le sexe de la bête. En tout cas, il s'agit d'un mâle dans la grande majorité des cas où nous le distinguons, et ce n'est pas un hongre*. Ce critère n'est pas anodin puisqu'on sait parfaitement châtrer les chevaux à l'époque, et qu'on le fait pour une très grande partie d'entre eux. Le fait de représenter un mâle non castré sous la selle d'un roi répond à des croyances de la Renaissance. En effet, on pense qu'il existe une hiérarchie des sexes, une supériorité du masculin sur le féminin, en se basant notamment sur la théorie des humeurs de Claude Galien pour qui la femme est un être imparfait. En effet, ses organes génitaux n'auraient pas pu sortir de son corps faute de chaleur (à l'inverse de l'homme) et ce corps resterait donc inachevé. La femme serait inférieure à l'homme parce que trop froide et incapable d'accomplir son être. On reproduit ensuite cette échelle de valeurs chez les animaux. Ainsi, on pense qu'un entier est supérieur à un hongre (parce qu'il a le pouvoir de se reproduire), qui est lui-même supérieur à une jument. Et cette échelle de valeurs se retrouve dans l'éventail des prix des bêtes : un entier vaut plus cher qu'un hongre, lui-même plus cher qu'une jument. A noter que, si Cervantes a monté son Quichotte sur une rosse*, Rossinante est encore un étalon. Il aurait pu mettre sous sa selle une jument pour aller jusqu'au bout de l'inversion de l'échelle des valeurs, mais il ne l'a pas fait. C'eut été trop le rabaisser.

Le cheval du roi ne peut être que beau et bon à une époque où l'on croit sérieusement à la correspondance entre l'apparence et l'être véritable.

C/ Un destrier de la Renaissance

Sans posséder la date d'un de ces portraits équestres, on pourrait la deviner ou du moins s'en approcher par déduction.

Tout d'abord, il faut observer la position des équidés. Pour une bonne part, ils sont figés dans cette attitude majestueuse et antique qui était celle de la statue équestre de Marc Aurèle. « L'effigie équestre en bronze doré de l'Empereur Marc Aurèle demeure sans

doute l'expression la plus auguste du pouvoir. »⁴⁷ L'adoption d'une posture similaire ne peut pas être accidentelle à l'époque où l'on se passionne pour les antiques et la statuaire italienne, et il est fort probable que les contemporains aient très bien vu cette ressemblance.

Ensuite, ce mouvement, où le cheval relève très haut deux de ses membres appartenant au même bipède diagonal*, peut s'apparenter aux allures artificielles* que sont le passage* et le piaffer*. Or, ces deux allures, qui s'obtiennent par un travail de dressage long et rigoureux, font partie des exercices proposés par les différentes académies d'art équestre, dont la première est créée par Henri II à Paris en 1547, inspiré par l'école de Cesare Fiaschi (fondée à Ferrare dans les années 1530)⁴⁸. La maîtrise de ces airs et de l'équitation savante en général fait partie des nouvelles exigences de raffinement énoncées dans *Le Livre du courtisan* de Baldassare Castiglione, et est au nombre des techniques que tout homme de cour se doit de posséder parfaitement. Publié en 1528, l'ouvrage est traduit en français dès 1537 et diffusé rapidement à la Cour. Le choix de cette position par l'artiste montre la dextérité et le haut niveau de technique équestre du cavalier, tout en réaffirmant son rang, puisque maîtriser ces allures signifie nécessairement avoir une excellente monture, s'y exercer assidument avec un professeur, et donc avoir du temps libre et de quoi rémunérer l'écuyer.

Enfin, le dessin même du destrier, et plus particulièrement celui de sa tête, trahit son époque. En effet, presque tous les chevaux étudiés ont une tête qui n'est pas celle d'un équidé ni celle d'un homme, mais un savant mélange des deux, et ont des yeux dessinés comme les organes humains : plus en amande que ronds (dans tous nos portraits), avec du blanc dans l'œil (pour 8 des œuvres étudiées), surtout dans la partie la plus éloignée du chanfrein* ; parfois même avec des sourcils (portrait d'Henri IV sur un alezan) ! Si l'inexistence de sourcils chez l'équidé n'est pas à prouver ici, on peut objecter qu'il n'est pas rare qu'un cheval présente un œil de bœuf (ou œil gros), c'est-à-dire du blanc apparent autour de l'iris du fait d'une cornée très convexe. Toutefois, quand œil de bœuf il y a, le blanc apparaît en priorité dans la zone de l'œil la plus proche du chanfrein. Le dessin n'est donc pas correct sur plusieurs portraits. Pour expliquer ces anomalies, on peut accuser les artistes de ne pas observer correctement la morphologie de leurs sujets, ou de ne pas savoir les dessiner de manière réaliste. Mais si c'était le cas, le reste du corps des chevaux serait également déformé, à commencer par les membres, dont la reproduction fidèle est très

⁴⁷ CHAUDUN, Nicolas, op.cit., page 17.

⁴⁸ DELHAY, Corinne et PELLAT, Jean-Christophe, « L'invention du vocabulaire de l'équitation académique en France XVI^e-XVIII^e siècles », dans *Festival d'histoire de Montbrison*, op.cit.

délicate. Or, seule la tête subit une telle altération. Il faut donc se tourner vers la physiognomonie. Cette dernière, très en vogue aux XVI^e et XVII^e siècles, est une idée selon laquelle l'apparence des êtres et leur être véritable correspondent, théorie énoncée par les philosophes grecs de l'Antiquité (au rang desquels figure Aristote), reprise par les arabes au Moyen-âge, et les occidentaux à la Renaissance. Ceux qui l'étudient pensent pouvoir établir une analogie entre des traits du visage d'un humain et ceux des animaux. Les traits de caractère supposés des animaux sont ensuite attribués à l'homme étudié. Ainsi, par un trait de son visage, on trouverait un animal et un trait de caractère correspondant, dévoilant une parcelle de l'être profond de l'individu, un vice ou une vertu. Au cœur de cette recherche se trouvent la question de l'identité et de sa visibilité, et la croyance en ce que le visage est au sens propre un miroir de l'essence de l'être. L'homme qui écrit le grand traité de physiognomonie de la Renaissance est Giambattista Della Porta, qui publie *De humana physiognomonia* en 1586 avec beaucoup d'illustrations. Cet ouvrage, diffusé en France, reste la grande référence pendant plus d'un siècle. On peut penser que les artistes ont utilisé la déformation de la tête du cheval du roi afin d'en faire un être d'exception, une bête encore plus proche de l'homme. Selon Giambattista Della Porta, « Le cheval [a] du faste et du desir d'honneur »⁴⁹. Pour Jacques de Solleyssel, « Il est certain que la beauté en cet animal est presque inséparable de la bonté, de sorte que, en connaissant le beau, on commencera à connaître le bon »⁵⁰. Il est donc sans surprise associé au souverain et au chef militaire par-dessus tout. De plus, sa proximité avec l'humain n'est-elle pas soulignée par le vocabulaire permettant sa description : n'est-il pas le seul animal à avoir une « teste », une bouche, un nez, des jambes ? Les autres bêtes ont des gueules, museaux et autres truffes, pattes, etc.

⁴⁹ DELLA PORTA, Giambattista, *La physionomie humaine*, consulté sur <http://books.google.fr> le 24 mai 2011.

⁵⁰ ROCHE, Daniel, *La culture équestre de l'Occident*, Le cheval moteur, op.cit., page 176.

Si, de prime abord, il ne semble pas possible au spectateur d'isoler des caractéristiques propres au cheval du Prince, on s'aperçoit que cette impression ne résiste pas à l'observation minutieuse. Il s'agit nécessairement d'un mâle en bonne santé dont la couleur, la parure et la posture sont choisies avec soin. N'est pas cheval de roi qui veut ! Mais n'est pas roi qui veut non plus, et c'est ce que reflète l'image du destrier observée précédemment. Il obéit à des règles, des préjugés, des hiérarchies qui ne sont que des répétitions de celles qui ont cours, qui sont valables dans la société à laquelle il appartient. Mais l'équidé n'est-il qu'un indice de rang social ?

II/ Le cheval, un simple marqueur de niveau social ?

Si le cheval n'est qu'un simple marqueur de rang social, on doit pouvoir discriminer la monture du roi de celles des autres princes, puisqu'il occupe la position sociale la plus élevée. Or, cela semble très compliqué (pour ne pas dire impossible), probablement du fait qu'ils appartiennent au même ordre, qu'ils partagent beaucoup d'activités : leçons d'art équestre, chasse, guerre ; mais aussi parce que les grands imitent leur monarque. Ils l'imitent dans le choix de leurs activités, de leurs bêtes, mais aussi des manières de se faire représenter : qui ne cherche pas à ce que son portrait ressemble à celui du souverain ? L'équidé, on le voit donc, laisse apparaître dans sa représentation des tensions sociales voire économiques, des hiérarchies. Peut-il dévoiler d'autres traits culturels ?

Tout d'abord, puisqu'il est peint, il permet de voir des évolutions artistiques. Second type de mutations visibles : les changements au sein du monde spirituel, nous verrons en quoi. Dernières « novelletés »⁵¹ : puisque le tableau est visible par plusieurs personnes et qu'il est ensuite diffusé plus largement (gravures, médailles et autres reproductions), il est intelligible par un grand nombre de spectateurs, et donc est un vecteur par lequel les valeurs, les mentalités collectives d'une époque nous parviennent.

A/ L'équidé de la Renaissance artistique

La représentation du cheval au début de l'époque moderne est clairement typique de la Renaissance, et presque symbolique des évolutions artistiques de cette période. Jusque là, le motif équestre était l'apanage de la sculpture, depuis le célèbre Marc Aurèle jusqu'au gigantesque cheval de Léonard de Vinci commandé par Ludovic Sforza. Désormais, il s'introduit dans la peinture. Son « arrivée » dans ce domaine technique correspond au glissement du goût du sculpté vers le peint, à l'essor de la peinture en France, au moment où François I^{er} rentre d'Italie et initie une politique de mécénat de grande ampleur. Au sein même de cette peinture, l'engouement pour les antiques et la sculpture italienne n'est pas en reste. Effectivement, nombre de nos images reprennent la position des membres traditionnelle de la statuaire, ainsi que le fait de faire apparaître les testicules de l'équidé. Le portrait équestre s'inscrit de cette façon dans l'héritage et la

⁵¹ Mot emprunté à Joël CORNETTE dans *L'affirmation de l'État absolu 1515-1652*, Paris : Hachette, 1994, première occurrence page 5.

culture antique chère aux artistes renaissants. Toutefois, des nouveautés percent dans ces mêmes œuvres. En effet, la perspective, souvent accentuée par un motif architectural ou un paysage à l'arrière plan, et la vraisemblance s'installent définitivement, tandis que les costumes (ou armures) et le harnachement* contemporains revêtent hommes et chevaux.

En outre, la position des cavaliers passe peu à peu du profil à l'antique au trois-quarts mis à la mode par les Clouet à la cour de France. Ainsi, sur nos 14 portraits, aucun cavalier ne présente un profil à l'antique : tous sont plus ou moins orientés vers le spectateur. De plus, le choix de la peinture permet de placer les bêtes dans des postures défiant les lois de l'équilibre, ce que la sculpture n'autorise guère. En effet, s'il fallait mettre de vrais animaux dans les postures des montures du Charles IX, roi de France (cat.5), ou du Louis XIII de Juste D'Egmont (cat.12), ils tomberaient sans aucun doute. Mais cette instabilité n'apparaît absolument pas dans un tableau, c'est là tout le talent du peintre. Ce talent est aussi perceptible dans l'extraordinaire jeu de couleurs et de lumière qu'il propose, ne serait-ce que sur la robe du cheval. Voilà une autre explication du glissement de la sculpture vers la peinture. On voit donc les nouveautés artistiques dans les portraits équestres.

Autre nouveauté à mettre en valeur : les postures des chevaux. On peut effectivement voir deux levades, pesades, mézairs ou courbettes* (c'est-à-dire des airs relevés ou « gaillards » où le cheval se dresse plus ou moins sur ses membres postérieurs afin de décoller du sol ses membres antérieurs), et dix bêtes passant. Le passage et le piaffer sont des airs bas ou dits « près de terre » selon le vocabulaire du temps et constituent des exercices préparant les airs relevés. Ils sont donc moins difficiles à exécuter mais il reste très prestigieux de les maîtriser. Ces techniques apparaissant au début de l'époque moderne sont très en vogue à la Renaissance. Un des détails iconographiques qui en révèlent l'apprentissage avec un écuyer est la longue baguette fine que tiennent 3 cavaliers sur les 14 portraits étudiés. La baguette s'épaissit sous Henri IV (cat.10 et 11) pour être remplacée par un bâton de commandement clairement reconnaissable sous ses successeurs (cat.12 à 14).

Par l'observation du cheval, on peut donc percevoir les tensions entre héritages et « nouvelletés » propres à la Renaissance, ainsi que l'évolution du goût vers la peinture. Tous ces enjeux, et on le comprend dès l'instant où seuls les grands figurent sur les portraits équestres, concernent en priorité une élite sociale : les cours. Mais, là aussi, on touche aux particularités de l'art renaissant : fait au départ par et pour l'élite, il témoigne des mutations

culturelles au sein de cette élite qui cherche à devenir plus savante et plus raffinée. Le cheval n'est-il alors qu'un reflet des évolutions culturelles ayant lieu au sein de la cour ?

B/ Le cheval du roi héros

A l'origine du portrait équestre, il y a différents modèles qui se rejoignent. En effet, on pense directement à un référent légendaire, surtout à la Renaissance, où l'on se passionne pour les récits d'aventures. Qui, après 1516, ne connaît pas les chevaux subtilisés, fuyant ou s'envolant des aventures du Roland Furieux de l'Arioste ? Qui ne connaît pas la jument de Gargantua qui rase une forêt de sa queue immense, les chevaux mythiques comme Pégase ou Bucéphale⁵² ? Qui n'a jamais entendu parler de Don Quichotte et de son étalon Rossinante ? Bien que renversant l'épopée et contrefaisant ses protagonistes, le lecteur et sa rosse sont célèbres dès la traduction de l'ouvrage. Etre représenté à cheval, c'est déjà être mis au rang de ces héros, et cette comparaison est recherchée, revendiquée. D'ailleurs, le cheval du roi paraît de plus en plus vif dans les portraits. Il n'y a que cette bête qui partage les adjectifs attribués à son maître, un héros éternellement jeune. Connaît-on un autre animal « vaillant », « fougueux », « fidèle » que le destrier ?

Nées avec l'explosion culturelle qui a mobilisé l'Europe de l'art équestre, les épopées chevaleresques montrent, comme les traités, comme les armures, comment le cheval a été l'instrument et la finalité d'un nouvel héroïsme.⁵³

Des détails sont là pour redoubler cette « héroïsation ». La croix dorée brodée sur la manche d'Henri IV par exemple est un rappel de l'appartenance aux « ordres du roi » plus connus sous le nom d'ordres de chevalerie. En effet, le motif brodé ressemble à s'y méprendre à l'insigne de l'Ordre du Saint-Esprit que son prédécesseur a créé en 1578. L'entrée dans cette communauté engendre automatiquement l'agrégation du nouveau membre au groupe des chevaliers de l'Ordre de Saint-Michel (fondé par Louis XI en 1469), d'où l'appellation plurielle des « ordres du roi ». Le roi est donc le premier des chevaliers.

⁵² RABELAIS, François (ou Alcofribas Nasier abstracteur de quinte essence), *La vie treshorricque du grand Gargantua, père de Pantagruel*, paru en 1534 ou 1535. CERVANTES Y SAAVEDRA, Miguel de, *L'Ingénieux Hidalgo Don Quichotte de la Manche*, Madrid, 1605. Pégase : Cheval ailé divin né du sang de la gorgone Méduse lorsque Persée la décapite. Bucéphale : Monture ombrageuse d'Alexandre le Grand.

⁵³ ROCHE, Daniel, *La gloire et la puissance*, op.cit., page 375.

Depuis les récits mythologiques jusqu'à nos images en passant par les romans d'aventures, un lien solide est tissé entre « la violence et le légendaire équestre [...] Dans cette tension, on perçoit le rapport des valeurs politiques à la violence armée et à la tradition nobiliaire du courage et des prouesses »⁵⁴. Cette violence est revendiquée dans le portrait équestre par l'épée visible (tous exceptés cat.3, 6, 7 et 12), l'armure (voire cat.1, 2, 4, et 10 à 14), le bâton de commandement (voire cat.12 à 14), les éperons (voire cat.1, 2, 4, 9, 12, 14), mais aussi et surtout par le cheval, arme nobiliaire suprême s'il en est. L'aspect militaire du portrait équestre n'échappe pas aux contemporains pour qui l'usage premier du cheval (par l'aristocrate) est un usage guerrier. Cependant, « le spectacle de la guerre est présenté dans la société policée et commerciale comme une leçon d'adresse et de courage vivant »⁵⁵

C/ Montre les valeurs, les mentalités collectives

On l'a vu, la façon de représenter le cheval dans des portraits mettant en scène le pouvoir royal mobilise des valeurs, une culture commune au peintre et au spectateur. Ainsi transparaît, dans le portrait équestre, le goût, la mode, mais aussi un système de valeurs propres à une société. Dans notre cas, les codes mis en place appartiennent à une élite sociale : la noblesse. Son attirance pour le raffinement, les idées humanistes et les nouveautés artistiques oblige chaque commande à combiner traditions antiques (ou l'idée qu'on s'en fait) et « novelletés », bâtissant ainsi un art renaissant qui envahit de nouvelles formes, à commencer par la peinture, et notamment le portrait. Pour ce qui concerne la représentation du pouvoir royal militaire, c'est le portrait équestre qui fait ses premiers pas avec les Clouet et domine par la suite. Si chaque sujet du Prince ne peut accéder au tableau, les nombreuses copies gravées permettent une bien plus vaste diffusion de l'image du souverain qu'auparavant, surtout à partir du moment où on délaisse la xylographie pour l'eau-forte. Cette technique de gravure sur métal développée à partir des années 1530 permet un tirage à grande échelle à partir d'un même dessin (qui est souvent de meilleure qualité), et donc l'obtention d'images à bon marché, accessibles à tous grâce au colportage. On peut donc penser qu'une part non négligeable de la population s'initie peu à peu au portrait équestre et à ses codes via la gravure. Si, à l'origine, ce type de représentation est exécuté en quelque sorte par et pour les nobles, elle étend son champ d'action pour toucher

⁵⁴ Ibidem, page 367.

⁵⁵ Ibidem, page 375.

un vaste public, qui se familiarise avec les motifs utilisés et partage les valeurs mises en exergue. Avec la naissance du portrait équestre, le peintre forge, en puisant dans les savoirs et l'imaginaire communs, un nouveau modèle qui, une fois propagé, va cristalliser les mentalités collectives autour de lui, passant outre les différences sociales.

La pérennité du modèle prouve la force des codes mis en place pour son ancrage dans les mentalités collectives. Cette efficacité ne saurait exister sans un appui préalable de l'artiste sur des valeurs connues de tous. Le mode de représentation individuel qu'est le portrait rehausse l'importance d'une personne et ses qualités. Montrer le roi en guerrier, en fin cavalier autorise (ou contraint ?) le spectateur à faire des parallèles avec ce qu'il connaît de semblable : les héros légendaires, les empereurs de l'Antiquité, voire certains saints martyrs. C'est donc, par analogie, attribuer au Prince des vertus, les qualités de bravoure, de courage individuel, d'héroïsme chevaleresque qui les réunit. Ces traits de personnalité sont connotés positivement, et ce, dans l'esprit de l'ensemble des sujets.

Toutefois, ils n'ont pas été choisis au hasard, dans le simple but de rallier le commun à la cause du souverain. En effet, ce sont des dons qui sont indissociables du métier de roi, étant donné que, lors de son sacre, il jure de défendre le royaume et la foi chrétienne. Ne pas louer les vertus guerrières d'un monarque revient donc à lui nier sa légitimité, puisque c'est récuser l'accomplissement des serments fondateurs du sacre. On comprend dès lors l'importance des attributs guerriers dans le portrait, et le poids du cheval dans le portrait équestre. Il faut également rappeler que, jusqu'à Henri IV, le roi charge à la tête de ses troupes. Affirmer son courage dans la peinture peut aussi répondre à la réalité avec plus ou moins d'honnêteté.

On l'a vu, la façon de représenter l'équidé dans le portrait équestre du roi est marquée par son époque, que ce soit pour le choix de la morphologie du cheval ou pour les insignes qui l'entourent. Ce que souligne sa présence est la rencontre entre les héritages artistiques et symboliques et des nouveautés nombreuses. Cette rencontre permet la création de nouveaux modèles illustrant le courage, l'héroïsme individuel. Et ces vertus sont des qualités guerrières. On peut donc penser qu'en représentant un chef militaire, le peintre laisse entrevoir une partie de l'univers des combattants et, peut-être, ses évolutions.

III/ Un miroir des évolutions militaires ?

« Le portrait équestre est longtemps resté l'apanage des très grands, rois et princes du sang, généraux auxquels les royaumes devaient leur salut. »⁵⁶ Et pour cause ! Ce sont eux qui décident des conflits et les artisans des victoires, ou du moins en partie. La représentation équestre donne à voir le souverain, chef suprême des armées et premier d'entre les bellatores. L'épée à son côté, l'armure, les éperons, parfois la masse d'armes dans sa main (cat.1, 2, 4), sont autant d'éléments semés dans l'image par le peintre pour le rappeler, y compris quand la tenue arborée est une tenue « civile », un habit de cour. « Que le roi soit un guerrier et que son autorité soit dévoilée dans les objets martiaux semble bien une évidence. »⁵⁷

Dans un premier temps, on s'intéressera à l'effacement de l'armure pour le cheval comme pour le cavalier dans le portrait équestre pendant une période. Dans un second temps, on se penchera sur la morphologie du destrier. Dans un dernier temps, on se demandera si l'évolution du physique de la bête n'est pas en rapport avec des évolutions du monde militaire.

A/ La disparition de l'armure

Sur nos 14 portraits équestres, 6 cavaliers portent une cuirasse complète à l'exception du heaume ou de l'armet, seul le jeune Louis XIV n'a qu'un plastron protecteur et Louis XIII comme son fils est coiffé d'un casque à plumes, probablement pour offrir une ressemblance avec les modèles anciens. On comprend aisément ce choix. En effet, cet accessoire : l'armet, ou casque à visière couvrant le visage, le talent du portraitiste resterait vain si le souverain le coiffait. Encore qu'il soit possible de reconnaître un roi par ses chiffres, couleurs et armure personnels. Souvenons nous que les enluminures figuraient Louis XII sur un cheval paré d'un caparaçon orné de la fameuse ruche et des abeilles dans le travail de Jean Bourdichon. A l'inverse, 6 tableaux représentent des souverains en habit de cour, vêtus comme des princes et non comme des combattants. Du point de vue chronologique, l'armure disparaît du portrait équestre après Henri II et réapparaît avec Henri IV. Louis XIII et Louis XIV voient son déclin : dans certains

⁵⁶ CHAUDUN, Nicolas, op. cit., page 21.

⁵⁷ LIGNEREUX, Yann, « Les objets du pouvoir royal militaire », dans FONSECA BREFFE, Ana Claudia, GUALDE, Krystel (dir.), Pouvoirs. Représenter le pouvoir en France du Moyen-âge à nos jours, Paris, Somogy éditions d'art, Nantes, Château des ducs de Bretagne-Musée d'histoire de Nantes, 2008, page 37.

portraits, elle n'est présente que de façon résiduelle : par le plastron. Elle n'est pas un simple vêtement.

C'est bien un roi, armé de pied en cap, qui semble fonder, à la source, les ressorts de l'autorité souveraine. Toutefois, à bien considérer tout le merveilleux royal, joué et rejoué, donné et interprété sans cesse dans les imaginaires, il est peu d'objets du pouvoir monarchique qui échappent à cet orbe martial. [...Ces objets] réaffirmant l'élection divine de la couronne royale par la sanction des armes.⁵⁸

De même, les éperons que portent 6 de nos cavaliers (suivant à peu près la même chronologie : François I^{er}, puis Henri IV et ses successeurs), et l'épée visible chez 7 d'entre eux (et dans seulement 3 cas associée à l'armure) n'ont pas uniquement une finalité décorative, ils ont pour fonction de rappeler le sacre :

Les premières regalia remises au souverain l'inscrivent dans une vocation guerrière [...] on présente au roi les bottines et les éperons d'or avant que l'archevêque de Reims – ou son représentant – ne lui apporte l'épée [...] Dans l'une des bénédictions, *Exauce Domine, quaesumus preces nostras*, il était demandé que l'épée sème la crainte, la terreur, l'effroi dans le cœur de ceux qui épiaient le roi ; dans l'une des prières, *Prospice, omnipotens Deus*, il était demandé à Dieu que le roi soit « le plus glorieux vainqueur de souverains ennemis en triomphant des rebelles et des nations païennes » ; enfin, la dernière des prières, *Deus, pater aeternae gloriae*, implorait Dieu de semer la confusion parmi les ennemis du roi.⁵⁹

Pour ce qui est de l'équidé, il n'est jamais revêtu du véritable caparaçon* complet tel qu'il était encore porté aux armées au tout début de notre période et qu'on voyait encore sur les portraits de Louis XII. Effectivement, la bête n'est pas recouverte de lames ou « bardes » de métal reliées les unes aux autres afin de le préserver d'éventuelles blessures, mais d'un accoutrement d'apparat assez sophistiqué. « Le cheval princier est d'abord un cheval monté, qui doit magnifier le cavalier, et le harnachement* est dès lors un instrument indispensable du luxe ».⁶⁰ Cette sorte de décoration semble constituée de lanières de cuir nombreuses et assez fines façonnées pour construire des formes géométriques, voire les chiffres des rois. Ainsi, Cécile Scailliérez voit, dans le dessin des « caparaçons » des deux plus célèbres portraits de François I^{er} par les Clouet (cat.1 et 2), la reprise de l'emblématique du souverain : « le double nœud lâche en forme de huit. »⁶¹ Ce harnachement ne paraît pas avoir une autre utilité que l'apparat. Il est rouge dans 5 cas. Cet ornement est d'une couleur sombre, marron ou noir, liserée d'or dans 4 de nos tableaux. Il est noir et blanc dans un cas seulement. Il apparaît tout blanc dans 2 toiles seulement. Cette

⁵⁸ Ibidem, pages 40 et 42.

⁵⁹ Ibidem, page 44.

⁶⁰ RACINE, Pierre, « Le cheval dans les cours italiennes de la Renaissance », dans *Festival d'histoire de Montbrison*, op. cit., page 120.

⁶¹ SCAILLIEREZ, Cécile, op. cit., page 97.

décoration semble être fixée à l'avant et à l'arrière et la selle, et court sur le poitrail* et tout ou partie de l'arrière-main*. Cette forme rappelle assez clairement le caparaçon défensif médiéval tout en offrant un aspect esthétique raffiné. Sa taille diminue à la fin du règne d'Henri IV avant une disparition qu'on peut situer à la fin de notre période. Un autre élément du harnachement est développé à outrance jusqu'à rappeler par sa taille le caparaçon médiéval et ses parures : le tapis de selle. Cette pièce de tissu posée sous la selle grandit à partir de la seconde moitié du XVI^e siècle (cat.3 à 8) jusqu'à frôler le sol sous ses successeurs, puis rétrécit à nouveau au début du XVII^e siècle. A noter qu'il n'est jamais développé lorsque le cavalier porte une armure, ce qui paraît assez logique pour une question de vraisemblance, personne n'étant capable de combattre avec une telle parure. L'ornementation de l'armure suffit à embellir le portrait de formes géométriques, en ajouter chargerait trop l'image. Bien entendu, le tapis* est le lieu privilégié de jeux de lumière sur les dorures, voire de contrastes entre la toile et le motif brodé.

[Ce harnachement luxueux] avait une dimension doublement ostentatoire puisqu'[il] permettait de préserver la blancheur des chausses du cavalier et qu'[il] était en lui-même le support d'un déploiement de richesse à travers l'utilisation de matériaux onéreux. [...] Les plus beaux chevaux de la maison de Guise portaient souvent un équipement d'une valeur bien supérieure à leur propre prix d'achat.⁶²

Régulièrement, il est un prétexte pour rappeler une couleur, parfois celle de la robe du cheval (cat.6, 8 et 9), toujours une pièce de vêtement du cavalier ou accordé avec sa tenue de toute façon. A chaque fois, le tapis a une couleur qui permet de trancher, de contraster avec le tissu qui habille la jambe du cavalier : 5 cas sur les 5 portraits présentant un tapis de selle long. Or, à partir de la seconde moitié du XVI^e siècle, les jambes masculines sont mises en valeur, notamment par l'usage du bas, et le mollet devient un argument de séduction. La perfection physique du souverain décrite par le portraitiste passe donc par la mise en évidence du galbe de cette partie du corps, ce que permet l'extension du tapis, dont la mode dans le portrait coïncide avec l'érotisation du mollet masculin. Peu à peu, le tapis tend à s'effacer pour laisser la place à un harnachement plus sobre, plus pratique, au moment où le bas recule devant l'extension du haut de chausse jusqu'au genou : les grègues, dans la première moitié du XVII^e siècle. En effet, si l'on observe les portraits de la fin de notre période, on remarque que seul l'essentiel subsiste : la selle et la bride. Ce harnachement est, certes, richement orné, mais se résume au strict

⁶² MEISS-EVEN, Marjorie, thèse d'histoire moderne dirigée par Gérald Chaix, *Etre ou avoir. Les ducs de Guise et leur paraître (1506-1588)*, soutenue le 20 novembre 2010, Université François-Rabelais de Tours, pages 125 et 127.

nécessaire. La jambe disparaît dans la botte jusqu'au genou dès les fin du règne de Henri IV et pendant celui de son fils. La jambe du danseur réapparaît avec le jeune Louis XIV, et l'on n'attend pas Hyacinthe Rigaud pour la mettre à son avantage (cat.14).

La disparition de l'armure et de tout caparaçon (au sens de protection) dans le portrait équestre s'explique par un effacement réel sur le champ de bataille. A partir de l'introduction, dans les années 1550, du mousquet pouvant transpercer une armure à 80 mètres dans les batailles, les innovations se succèdent jusqu'à rendre toute protection inefficace⁶³. L'armure intégrale, obsolète, est rapidement délaissée au profit d'un plastron simple (pour l'homme, évidemment), plus léger. L'allègement du cavalier permet donc celui du cheval : il est dès lors moins important qu'il soit porteur, et peut souffrir son cavalier au trot et au galop, ce qui n'était pas le cas auparavant, où l'on se déplaçait au pas pour n'observer « un temps de galop [qu'] à l'approche de l'ennemi ». De ce fait, « En un siècle, le combat à cheval s'est transformé, nécessitant l'usage de chevaux plus souples et plus mobiles ».⁶⁴

Intéressons nous maintenant à la morphologie de l'équidé que chevauche le roi.

B/ La morphologie du destrier...

Pour connaître la taille d'un roi, il nous faut passer par les textes qui, d'ailleurs, ne la donnent pas toujours. Pour connaître la taille d'un cheval (qui se mesure toujours du sol au garrot*) et surtout d'une bête précise, c'est une autre paire de manches. Mais j'ai trouvé une solution. En regardant bien la position du cavalier, j'ai observé qu'elle était très proche de la station debout de tout humain. J'ai donc pensé qu'en mesurant un cavalier de la tête aux pieds, j'obtiendrai une approximation de sa taille. En reportant cette mesure sur l'image, en plaçant un repère sur le sol, au niveau des sabots du cheval, et l'autre sur l'axe perpendiculaire au sol passant par le garrot du cheval, je trouve donc la taille de la monture relativement à celle de son maître. En procédant de la sorte, on découvre que l'écart entre la hauteur de l'homme et celle de la bête ne varie absolument jamais : quel qu'il soit, l'homme mesure invariablement une demi-tête de plus que l'animal. J'ai cru trouver des cas pour lesquels cette proportion n'était pas observée : les portraits où les rois portent des

⁶³ PARKER, Geoffrey, *The military revolution. Military innovation and the rise of the West, 1500-1800*, Cambridge University Press, 1988, traduit de l'anglais par Jean Joba, *La révolution militaire. La guerre et l'essor de l'occident, 1500-1800*.

⁶⁴ WADEL, Patrick, « La guerre à cheval et l'héroïsation équestre en Champagne méridionale au XVI^e siècle », dans *Le cheval et la guerre*, op. cit., pages 196 et 205.

couvre-chefs assez hauts. Mais, lorsque la mesure n'est pas bonne, on retrouve cette proportion en comptant le chapeau comme une partie du roi. Ainsi, la taille d'Henri IV est d'autant plus réduite (proportionnellement à celle de son cheval) que son panache – ou son chapeau – est grand, le but étant de toujours trouver une demi-tête au résultat de l'équation suivante : hauteur de l'homme moins hauteur du cheval ; quitte à ce que la hauteur de l'homme se décline en : hauteur du chapeau plus celle du personnage. De même, le portrait du tout jeune Louis XIV aurait pu constituer une entorse à la règle. Mais il porte un casque emplumé assez haut qui compense les centimètres qui lui manquent pour l'observer. On est en droit de se demander si cet écart pouvait être facilement et absolument toujours respecté, et en vertu de quoi. Il semble que ce soit un canon d'équilibre pour les contemporains, sinon, pourquoi le reproduire invariablement ?

Il est pourtant difficile à croire qu'un si minime écart ait existé. En effet, on sait qu'Henri II possédait quant à lui une armure d'1,74 mètre de haut (aujourd'hui conservée au Musée de l'Armée, à l'Hôtel des Invalides). Toutefois, il ne mesurait probablement pas réellement 1,74 mètre, l'armure grandissant souvent son propriétaire afin de le rendre plus imposant et d'impressionner autrui.

En parallèle, on sait qu'il n'est pas impossible de connaître la taille d'un équidé :

Une mention nous en est fournie, toujours chez Monluc qui signale que durant les guerres d'Italie, les grands chevaux sont recherchés : « Après la capitulation de Fossano, les français durent remettre aux Impériaux plus de 300 chevaux dépassant la taille de 5 palmes et demie. » Les voilà ces grands et puissants chevaux si recherchés, dont la taille moyenne est de 1,37 mètre.⁶⁵

Or, si on admet que la mesure de la tête d'un homme se situe entre vingt et trente centimètres, alors la taille moyenne d'une demi-tête est de dix à quinze centimètres. Cela ferait donc de François I^{er} et ses successeurs des hommes de 1,47 à 1,52 mètre. Mais nous savons aussi que ce prince était assez grand. En outre, l'armure de son fils aurait ainsi triché d'environ une vingtaine de centimètres. Deux solutions à ce problème. Ou le roi se réservait systématiquement le plus grand animal du pays, ou le peintre triche sur la taille de la monture. Je n'ai pas les moyens de trancher. Peut-être que les deux se combinent sans vraiment s'opposer. Quoi qu'il en soit, l'animal du roi, et donc le destrier qui a pour fonction de guerroyer est en fait un très petit cheval, pour ne pas parler de poney*. Cependant, il n'en n'est pas moins robuste et bien portant et on l'estime beaucoup puisqu'on le peint plus grand que nature. Les peintres s'appliquent à faire saillir ses muscles partout où ils le peuvent : encolure, épaule, abdominaux, cuisses, etc. Il est de

⁶⁵ Ibidem., page 203.

petite taille, mais il s'agit d'un athlète entraîné au même titre que son maître. C'est aussi ce que suggèrent les allures choisies, qui s'obtiennent, on l'a vu, par un long travail de dressage et des exercices, ou devrais-je dire un manège, quotidiens.

J'ai déjà fait remarquer que les crins avaient tendance à s'allonger et à se boucler au fil de notre avancée dans le temps, vers la fin de notre période, pour voir finalement les crinières dépasser de l'encolure. Il semble peu concevable que de tels crins aient « survécu » à une quelconque bataille sans être endommagés. En effet, ces sont des éléments qui prennent feu à une vitesse défiant toute idée de sauvetage. De plus, une simple traction permet l'arrachage des crins par poignées. On peut donc penser que le roi n'est plus représenté avec le cheval qu'il monte au combat. Il opte peut-être pour une bête plus jolie, plus élégante. Dans ce cas, on est en droit de se demander si les princes ont jamais choisis d'être représentés avec leurs réels compagnons d'armes. La deuxième hypothèse permettant d'expliquer un changement de monture est celle d'un changement du cavalier. Effectivement, si le cheval n'a pas côtoyé la mêlée, peut-être n'est-il pas le seul : et si l'évolution dans la représentation marquait le moment où le roi commence à se mettre à l'écart du combat, le moment où il cesse de charger à la tête de ses troupes pour les commander depuis un lieu plus sûr ? Dans ce cas, il ne s'agit pas d'un détail esthétique mais bien d'un indice, d'une marque des évolutions militaires en jeu au cours de l'époque moderne. Or, un changement de commandement ne peut s'expliquer sans des évolutions conjointes au sein de l'armée toute entière.

C/ ...indice des évolutions du monde militaire.

Le changement de monture, on l'a vu, trahit un recul du roi sur le champ de bataille. Du cœur de l'action, il fait retraite vers les lignes arrières pour commander ses troupes. Cette tâche d'officier est d'ailleurs soulignée par un objet dans le portrait équestre : le bâton de commandement. Ainsi, dans les portraits de Louis XIII et de Louis XIV, on le retrouve dans la main du souverain.

Pourquoi est-il nécessaire au dirigeant des opérations de s'éloigner de l'action pour mieux la suivre ? En fait, il y a plusieurs explications. D'une part, la révolution militaire qui se joue à l'époque moderne passe par l'accroissement du nombre des soldats engagés dans les conflits. En 1494-1495, Charles VIII marche sur l'Italie avec 18000 hommes.

Dans les années 1640-1650, la France peut mobiliser environ 150000 soldats.⁶⁶ C'est pourquoi il semble difficile d'être un fin stratège depuis le cœur de l'affrontement. L'éloignement est en réalité une des conséquences de l'accroissement des effectifs. D'autre part, la guerre connaît désormais davantage de sièges et moins de batailles rangées qu'auparavant. De ce fait, la présence du souverain ne saurait être efficace au front qu'en qualité d'organisateur, d'officier du haut commandement et de stratège patient.

Ce qui frappe quand on regarde un portrait équestre, c'est l'étalage de la richesse qui y est fait. Cette ostentation n'a pas pour but de mettre en exergue la richesse personnelle de l'individu représenté, mais la grande ressource du pays qu'il dirige, c'est pourquoi il est représenté comme étant à la fois un homme riche et un chef de guerre. A partir du XVI^e siècle, le facteur économique prend de l'importance dans les conflits armés, jusqu'à devenir un enjeu décisif pour la victoire. Les contemporains sont conscients des changements apportés par le gonflement des effectifs ainsi que du poids de l'économie sur la guerre. Ainsi, le marquis d'Aytona (soldat et diplomate Espagnol), cité par Geoffrey Parker, remarque en 1630 que « La conduite de la guerre à l'époque actuelle est réduite à une sorte de trafic, un commerce où le gagnant est celui qui a le plus d'argent ».⁶⁷ Michel Le Tellier, secrétaire d'Etat à la Guerre du roi de France (à partir de 1643), en fait une sorte de maxime : « Assurer la subsistance du soldat, c'est assurer la victoire du roi. »⁶⁸ Et Geoffrey Parker de conclure : « La guerre était devenue une épreuve de force financière autant que de puissance militaire »⁶⁹.

En cherchant à protéger le roi-général, en le mettant à l'écart du commun des soldats, on contribue à lui donner davantage de prestige. Le surcroît de sacralité octroyé au monarque à partir du XVI^e siècle aboutit à une évolution de son rôle au sein de l'armée et de la monarchie. Chef suprême, il l'est aussi par son image. Son effigie prend une fonction symbolique et même effective : par son portrait, il prend possession d'un lieu, des esprits. Dès lors, représenter le roi est un acte hautement politique.

Si l'on considère l'état dans lequel se trouvait l'imaginaire royal sous la Ligue, il est nécessaire de comprendre ce tableau comme un véritable substitut de la personne royale réalisant cette union idéale de la ville et du monarque. [...] Toutefois, il ne s'agit pas encore du roi Henri IV comme incarnation physique et

⁶⁶ Chiffres tirés des deux premiers chapitres de PARKER Geoffrey, *The military revolution*, op.cit.

⁶⁷ PARKER Geoffrey, op. cit., page 89.

⁶⁸ Ibidem, page 90.

⁶⁹ Ibidem, pages 89 et 90.

conjoncturelle de la Royauté, mais bien plus de l'idée générique de la monarchie, immuable et éternelle.⁷⁰

Les portraits équestres de la fin de notre période donnent à voir un chef de guerre désarmé, un roi brandissant son bâton de commandement. Ce type de représentation :

soulève la question de la mise en scène du roi de guerre sans arme, nouveau modèle d'une figuration du pouvoir royal militaire qui délaisse pour sa glorification la médiation concrète des signes de la violence pour s'assurer le triomphe d'une victoire qui échappe aux sorts des armes ? [...] L'évolution chronologique des signes du pouvoir militaire semble consacrer, en effet, la présence et la domination [...] du bâton de commandement, symbole moins de la vertu guerrière personnelle du roi que de la puissance de son Etat. Du roi à l'épée, serviteur de Dieu et des idéaux de la chevalerie, puis du roi herculéen couronné de lauriers dans l'imitation impériale ou fabuleuse, se détache une autre figure du roi en armes, celle du chef d'un Etat de guerre.⁷¹

On peut donc voir, dans le portrait équestre du souverain, des traces de ces changements cruciaux qui sont constitutifs de la révolution militaire.

L'étude du cheval dans le portrait équestre du monarque permet, en définitive, d'entrevoir des évolutions capitales pour la monarchie française à l'époque moderne. Parmi elles, la révolution militaire se trouve en tête. Conjointement, le glissement d'une cour réduite de seigneurs dirigés par leur suzerain, vers un Etat moderne et une monarchie absolue de droit divin, est perceptible dans les nouvelles manières de représenter le souverain.

⁷⁰ LIGNEREUX Yann, op.cit., page 38

⁷¹ Ibidem, pages 38 et 46.

Conclusion

L'avènement du portrait équestre constitue un tournant majeur dans la représentation du pouvoir royal. Il entraîne avec lui la mise en place de poncifs pour montrer le roi et son cheval. Parallèlement, les variations qu'il propose sur ce thème martial autorisent le spectateur d'aujourd'hui à accéder à des réalités historiques. Ainsi, on touche aux évolutions culturelles et artistiques, aux mentalités collectives enfin. De surcroît, le portrait du roi de guerre porte en lui les éléments constitutifs du monde militaire. Les modifications dans la représentation du souverain chevalier trahissent des restructurations réelles dans la façon de conduire et d'organiser un conflit. C'est donc le métier de roi et ses évolutions que le portrait équestre met en lumière. Mais il n'est pas le seul mode de représentation à le faire. Au même moment, on assiste à la naissance d'un genre également promis à un bel avenir : la peinture de bataille.

Chapitre 2 : Les premiers pas de la peinture de bataille

Il ne s'agit pas, au XVI^e siècle, des premiers tableaux donnant à voir un combat. Cependant, si jusqu'alors l'Empire et les royaumes d'Italie sont pourvus d'œuvres de ce type, la France en connaît bien peu. C'est surtout dans la seconde moitié du siècle qu'elles s'épanouissent. Cet essor est expliqué ainsi par Jérôme Delaplanche et Axel Sanson :

Les guerres du XV^e siècle avaient vu l'usage nouveau de certaines armes (arbalètes, canons et arquebuses) et prouvé le rôle moderne que devait jouer le fantassin. A la différence des décennies précédentes où les représentations guerrières étaient restées en nombre limité, l'iconographie de la bataille connut des développements considérables. La production des images de batailles et de victoires militaires était une façon d'affirmer cette puissance restaurée et devint un geste politique en soi.⁷²

On s'intéresse donc bien ici aux œuvres qui représentent des batailles ayant eu lieu à l'époque de l'artiste, du vivant du roi qui les a décidées. Dès lors, le but de l'art de cour est de glorifier le prince victorieux de manière vraisemblable, ce qui n'est pas une mince affaire. En effet, « un abus de conventions stylistiques, une fantaisie excessive dans la description du fait militaire pouvaient donner à penser que le prince se cachait derrière la fable et que sa force était aussi fictive et lointaine que les récits mythologiques. »⁷³ La position extrêmement délicate où se trouve le peintre découle du sujet même de son travail. En 1832, Carl Von Clausewitz décrit la guerre comme un « duel amplifié » dont il est très compliqué de « saisir comme une unité l'infinité des duels particuliers dont elle se compose ». ⁷⁴ Quelle que soit l'époque à laquelle il officie, le peintre est donc gêné par son thème et il doit faire son possible pour trouver une « posture esthétique face à un objet tout à la fois hideux et fascinant ». ⁷⁵ Et, pour ce faire, prendre parti sur plusieurs plans.

⁷² DELAPLANCHE, Jérôme, SANSON, Axel, Peindre la guerre, Paris, Nicolas Chaudun, 2009, page 44.

⁷³ Ibidem, page 69.

⁷⁴ Ibidem, page 4.

⁷⁵ Ibidem, page 5.

D'abord, il doit faire le choix des actions et des espaces à représenter.

Tout tableau de bataille est une condensation. Une condensation temporelle : la bataille est une succession d'actions et de mouvements. Elle est également une condensation spatiale : le théâtre des opérations dépasse le point de vue individuel, surtout à mesure que l'échelle des opérations et des forces affrontées augmentent. [...] Se demander comment peindre une bataille, c'est donc aussi examiner ce qu'il convient de ne pas montrer. La peinture d'une bataille revient à taire ce que l'on sait tout autant qu'à taire ce que l'on ignore du fait historique, dans un genre très tributaire de ses commanditaires.⁷⁶

L'imagination artistique est donc, d'une certaine manière, à la fois libre et bridée dans ce genre riche et complexe, qui, on l'a bien compris, ne donne jamais à voir autre chose qu'un combat monté de toutes pièces. Ce qui nous intéresse ici n'est pas de dénoncer cette trame cousue de fil blanc mais bien d'en étudier les broderies. Ce que l'artiste a construit constitue un discours sur ce qu'est une bataille pour ses contemporains, mais aussi, ce qu'est un roi de guerre, un soldat, une victoire, etc.

Pour tenter d'y accéder, nous nous intéresserons d'abord aux montures des guerriers, des combattants. Ensuite, nous observerons les équidés « auxiliaires », c'est-à-dire ceux qui ne participent pas au conflit au moment représenté. Enfin, nous nous pencherons sur les usages alternatifs du cheval, qui le détournent plus ou moins de sa fonction guerrière. Précisons une fois encore avant le début de ce chapitre que les sources en notre possession sont rares et l'analyse en est étroitement tributaire.

⁷⁶ Ibidem, pages 4 et 5.

I/ Les montures des guerriers

Faut-il le préciser, pas de peinture de bataille sans fidèle destrier car aucun combat n'est envisageable sans lui. Babieca, le cheval du Cid, est défini ainsi : « fier et fougueux animal qui partage avec lui les pratiques de la guerre et la gloire des combats »⁷⁷. Le cheval est une espèce de frère d'armes. Dans un premier temps, nous nous pencherons sur ce qui est représenté dans la peinture des conflits armés, à savoir la charge de cavalerie. Dans un second temps, nous nous intéresserons plus particulièrement à la monture du roi de guerre, partenaire indispensable à ses activités quelles qu'elles soient. Et dans un dernier temps, nous observerons de plus près le curieux mode de déplacement des chevaux combattant.

A/ Cavaliers, chargez !

Dans la plupart des cas : 3 sur 5 (cat.15 à 17), c'est la charge de cavalerie qui est représentée. Le Prince, épée nue, charge à la tête de ses troupes. Cela correspond-il à la réalité ?

Pour ce qui est de l'épée, peut être pas. Effectivement, le mousquet apparaît dans les années 1550 dans les régiments espagnols d'Italie et la supplante rapidement.

Peu à peu, le mousquetaire devint le maître du champ de bataille en évinçant beaucoup d'autres spécialistes militaires. Les premiers à disparaître furent les coutilliers. [...] La hallebarde disparaît peu après, et, pour un temps, la cavalerie elle-même semble s'évanouir. Machiavel estimait que la composition idéale de l'armée serait de 20 fantassins pour 1 cavalier, et, de fait, vers la fin du XVI^e siècle, plusieurs armées allaient approcher de cette proportion. [En effet,] François I^{er}, à Pavie, en 1525, disposait de 6000 cavaliers au sein d'une armée de 32000 hommes. Il faut rappeler ici que François I^{er} et nombre de ses chevaliers furent faits prisonniers à Pavie. A la suite de cet événement, dans tous les pays de l'Ouest européen, la cavalerie lourde connut un rapide déclin, relatif et absolu. Dans le dernier quart du siècle, elle avait presque totalement disparu.⁷⁸

Il semblerait donc que cette cavalerie, qui occupe tout l'espace visuel de la toile, soit un souvenir exalté par le peintre. Le souci de réalisme, quant à lui, reposerait entièrement sur la disparition partielle des armures au profit du plastron en métal, puisque pas même un mousquet ne figure sur nos tableaux, ce qui s'explique par sa mauvaise réputation (arme vile, pour les lâches, etc.). Mais, si la cavalerie n'existe plus, pourquoi se risquer à la

⁷⁷ GAINARD, Catherine, «De Babieca à Rossinante : de l'Espagne du Cid à celle de Don Quichotte », De Pégase à Jappelou, op.cit., page 451.

⁷⁸ PARKER, Geoffrey, op.cit., pages 44 et 99.

représenter, pourquoi risquer de compromettre la vraisemblance, clef de la réussite de l'entreprise de propagande (au sens de message) de l'œuvre ?

Naturellement, toutes les armées avaient encore besoin de cavaliers, que ce fût pour la reconnaissance, les escarmouches ou la charge dans la bataille. Parfois même, comme avec Henri IV à Coutras (1587) et à Ivry (1590) [cat.16], une charge de cavalerie pouvait encore décider de la victoire. Mais, pendant un siècle après Pavie, peu d'armées occidentales eurent plus de 10% de leur effectif combattant à cheval. En 1635, quand la France partit en guerre contre les Habsbourg, on donna des ordres pour lever 132000 fantassins, mais seulement 12400 cavaliers.⁷⁹

Représenter la cavalerie n'est donc pas mentir, car elle n'a pas disparu mais évolué. La cavalerie lourde s'est bien étiolée après Pavie, toutefois, elle n'a pas entraîné dans sa chute tous les équidés de l'armée. Ce déséquilibre a abouti à une refonte des troupes, diminuant la proportion de cavaliers et modifiant leur rôle. Là où le peintre « triche », en revanche, c'est quand il choisit de ne pas montrer ces évolutions en préférant peupler sa toile de chevaux, semblant ignorer l'importance nouvelle du fantassin, en montrant des armures et en snobant le mousquet. A la décharge des artistes, dans deux cas, on ne sait pas où et quand l'action a lieu, et dans un autre cas, *La Bataille d'Ivry* (1590), c'est bien une charge de cavalerie qui a décidé de l'issue victorieuse de l'affrontement. N'oublions pas non plus que le peintre œuvre pour les nobles pour qui servir dans la cavalerie est un grand honneur. La participation à une telle charge sous-entend une certaine « qualité ». Quel qu'il soit, le cavalier est nécessairement auréolé de mérite. S'il n'est qu'un petit noble, il participe à la gloire de la victoire qui rayonne du souverain comme une faveur. Pour les nobles, il est plus important de guerroyer – et même de perdre – en se couvrant de gloire que de gagner la bataille en se déshonorant. Dans la victoire comme dans la défaite, la guerre apporte son lot de morts et de blessés. Il n'est, bien sûr, pas de fin plus glorieuse pour un noble que celle de mourir au combat. Ne dit-on pas « mourir au champ d'honneur » ? De plus, selon Marjorie Meiss-Even, il existe une « ruine glorieuse du corps » : la blessure de guerre qui, en détruisant l'harmonie du corps, crée une nouvelle aura à celui qui la porte. Elle s'appuie sur les exemples de François de Lorraine, qui est blessé en 1545 par une lance entrant sous l'œil droit et sortant entre la nuque et l'oreille, et d'Henri de Lorraine, qui devient « Henri le balafre » en 1575 par suite d'un coup de pistolet reçu à la bataille de Dormans, emportant une partie de sa joue et de son oreille gauche.

La blessure et plus encore la cure devait être l'instant de vérité de l'éthique aristocratique, une sorte de rite initiatique permettant au blessé d'entrer pleinement

⁷⁹ Ibidem, page 99.

dans le monde des mâles nobles. [...] La trace de la blessure devait susciter l'admiration, et certainement pas l'horreur ou la commisération.⁸⁰

Elle ajoute qu'une guérison rapide glorifie encore plus le blessé en faisant de lui une sorte de miraculé, d'élu de Dieu.

Ce que nous apprend l'artiste en choisissant délibérément d'escamoter les nouveautés militaires, en montrant une charge de cavalerie, est la persistance de l'importance capitale du fait d'armes individuel aux yeux de la noblesse, au moment même où l'illustration d'un jeune aristocrate au front se fait presque inaccessible.

Pour l'aristocratie, le cheval n'est qu'un moyen et non pas une finalité. L'héroïsation équestre [...] puise son essence dans les prouesses de la guerre. [Elle] place en avant les qualités individuelles que ne procurera plus désormais le combat en escadron des cavaleries modernes.⁸¹

Dans l'image mettant en scène un épisode du règne de Louis XIII (cat.19), il est presque impossible de savoir le thème du tableau sans en connaître le titre. En effet, quelques personnages apparaissent au premier plan mais on ne peut que deviner le roi, au centre de l'image, sur un cheval blanc. Le thème guerrier est introduit par l'ampleur des troupes mises en marche. Les cavaliers sont surreprésentés par rapport à leur place réelle dans l'armée. La façon de traiter la bataille revient à minimiser l'effort qu'a représenté cette prise pour les troupes royales, à donner l'impression qu'on a gagné sans rien faire. Effectivement, le spectateur a l'impression qu'il a suffi au roi d'arriver avec ses hommes pour qu'on les laisse entrer dans la ville que nous apercevons à l'arrière-plan. L'artiste estompe ainsi les horreurs de la guerre ainsi que la bravoure des hommes et donc le mérite du prince. L'ennemi n'est pas visible, ni les armes, ni les affrontements. Des images de guerre sans violence, voilà ce qu'on invente sous Louis XIII, mais on cherche encore comment en montrer assez pour le valoriser, car dans cette toile, le peintre a tellement reculé le point de vue qu'on peine à reconnaître le souverain, d'où l'utilité du cheval blanc.

B/ Le cheval du roi de guerre

Sa fonction est de permettre au spectateur d'identifier le roi, son cavalier. Mais elle doit aussi participer au processus de glorification de celui-ci et des vertus nobiliaires que sont la force, le courage, l'honneur, etc. Comment cela est-il possible ? Quelles sont les caractéristiques d'une telle monture ?

⁸⁰ MEISS-EVEN, Marjorie, op. cit., pages 47, 125 et 127.

⁸¹ WADEL, Patrick, op. cit., page 209.

Le roi de guerre monte un cheval dont la taille ne varie jamais. Comme sur le portrait équestre, il est toujours plus grand que sa monture, mais d'une demie tête seulement. La proportion est respectée en augmentant ou en réduisant la taille du personnage en fonction de la hauteur de son couvre-chef (casque ou chapeau) et surtout de celle de son panache. Et comme, dans notre cas, les peintures de bataille mettent surtout en valeur Henri IV, la couleur de ce panache est (faut-il le préciser ?) le blanc. Force est de constater que cette convention touchant la proportion s'applique à l'ensemble des cavaliers représentés pendant cette même période.

Les montures des amis du roi sont alezanes, baies, isabelles et grises. On trouve aussi des chevaux pies. Mais celle du souverain tend à garder la même couleur blanche sur la plupart des toiles. Effectivement, elle est entièrement blanche dans deux cas (sur quatre où le roi est identifiable). Dans le dernier cas, on ne voit que la tête et l'encolure du cheval qui sont blanches et laissent imaginer que le reste de l'animal ne dépareille pas, mais rien ne peut le prouver. En attendant, c'est bien une partie claire que l'artiste a choisi de représenter. Dans toutes les images, les crins de la bête ne dépassent pas la moitié de la hauteur de l'encolure, comme dans le portrait équestre du début de la période.

Son harnachement est extrêmement luxueux. En effet, les rênes*, étrivières*, étriers*, ainsi que la bricole* et le filet* sont dorés pour le cheval du roi (et seulement liserés d'or pour ses compagnons d'armes). Un tel choix esthétique constitue une aide du peintre pour faciliter au spectateur l'identification de la monture du monarque. Etant donné que le point de vue est plus éloigné sur une bataille que sur un portrait équestre, ce ne sont pas les traits du souverain qui vont permettre son identification. A l'artiste donc de trouver des solutions plastiques pour le mettre en avant. D'où sa position en tête de charge (à noter qu'Henri IV est le dernier roi de France à charger à la tête de ses troupes), la couleur blanche qui devient un poncif, l'idée d'un harnachement doré, etc. Autant d'éléments contribuant de manière évidente à la valorisation, l'héroïsation du Prince (on sait la valeur symbolique rattachée aux couleurs blanche et dorée). A l'inverse, on ne voit plus les testicules de sa monture comme dans le portrait, sans doute à cause de l'éloignement du point de vue. Bien sûr, c'est une bête calme qui se jette dans la bataille sans effroi, tandis que ceux de ses adversaires ont un air inquiet. Cette quiétude peut résulter d'un dressage adéquat et souligner que le prince gouverne parfaitement sa monture en toutes circonstances.

Tous ces détails, ces choix esthétiques ne sont pas anodins. Ils ont pour but d'influencer le spectateur, d'assurer une cohérence visuelle entre le message d'héroïsation du prince et le décor, le contexte dans lequel il s'inscrit. Pourtant, cette vraisemblance est compromise par l'allure observée par les chevaux des combattants.

C/ Un mode de déplacement étrange

« Le galop, en particulier, a, de façon universelle et constante de la préhistoire à la fin du XIX^e siècle, donné lieu à des représentations erronées. »⁸² En effet, cet étrange mode de déplacement adopté pour le cheval par le peintre ressemble au cabré* tout en imitant la lançade*, le bond en avant. L'allure pourtant visée est bien le galop*. Comment expliquer un tel écart entre la réalité et le rendu peint ? « Convention esthétique ou impuissance de la rétine à détailler les allures rapides ? »⁸³ La question se pose sérieusement : comment voir, en effet, les différents posers des membres d'un équidé évoluant à une vitesse moyenne de 21km/heure ? On peut se demander si cette méconnaissance n'est pas due au fait qu'on utilise peu cette allure (et qui plus est le galop de charge) au quotidien. Dans ce cas, l'artiste découvrirait le galop en de rares exceptions, et/ou croirait voir une quatrième allure dans le galop de charge. « Toujours est-il qu'il aura fallu attendre la publication en 1878 des premiers travaux de chronophotographie de l'américain Edward James Muybridge pour que l'on découvre les attitudes réelles du cheval au galop. »⁸⁴

On devine bien qu'à certains instants la bête devait toutefois avoir les membres bien plus proches du sol pour galoper que ce qui est représenté. Le peintre a donc choisi une position en quelque sorte « aérienne » et plutôt agressive. Il donne cette posture à la monture pour matérialiser, figurer l'entrain du cavalier, comme si les deux ne formaient plus qu'un corps dirigé par la raison du monarque vers le combat et la victoire. C'est précisément ce comme si qui fait le lien imaginaire entre ce qui est construit par et dans l'œuvre et ce qui s'est réellement passé. C'est ce lien imaginaire que l'artiste cherche à nouer dans l'esprit du spectateur, et c'est là que commence son travail de propagandiste, d'artiste « engagé », qui contribue à la diffusion du message émanant du pouvoir royal, justifiant et légitimant ce dernier. « D'un certain point de vue, la notion de propagande politique sous-entend une relation inégale, un échange déséquilibré entre les pouvoirs

⁸² DIGARD, Jean-Pierre, Une histoire du cheval, op. cit., page 17.

⁸³ Ibidem, page 17.

⁸⁴ Ibidem, page 17.

(économiques, idéologiques ou politiques) [et] l'ensemble plurivalent des individus-cibles. »⁸⁵

Tous les choix opérés par l'artiste, le fait de montrer une charge, un cheval bondissant, blanc, etc., construisent un discours susceptible d'influencer la vision du spectateur. Cependant, comme dans la toute première œuvre de propagande : La Guerre des Gaules, il s'agit de tordre l'information et non pas de la créer de toutes pièces. En effet, le roi a réellement chargé avec ses troupes. Cette distorsion a, d'ailleurs, le même but aux XVI^e et XVII^e siècles qu'à l'époque de César : souligner la valeur et rehausser l'autorité du chef militaire victorieux. Le message est donc un discours laudatif visant à renforcer le charisme du souverain. Rien de très étonnant, donc, surtout lorsqu'on sait qu'il est le commanditaire et/ou le destinataire de l'œuvre. « L'art de cour implique une subordination de l'art et de l'artiste à des intérêts supérieurs à la seule finalité esthétique. »⁸⁶ La peinture de bataille n'est peut-être pas manipulatrice pour les contemporains qui ne sont probablement pas dupes quant à la réalité de la guerre et à l'influence du roi sur la définition du projet de la toile. Le plus facilement trompé est le spectateur d'aujourd'hui qui pointe du doigt une charge d'Henri IV en disant : « voilà comment se déroulait un conflit à l'époque », alors que des éléments aussi visibles que les équidés lui disent, avec René Magritte : « ceci n'est pas une bataille ». C'est l'image que le pouvoir veut qu'on se fasse du roi, de la noblesse, de l'armée, de la guerre, etc. Déjà, par son caractère esthétique, c'est une image qui trahit son sujet car, hors la peinture, il n'est jamais beau.

Les guerres du début de la Renaissance étaient un spectacle esthétique. [...] Pour Paolo Uccello comme pour ses contemporains, la bataille est encore une arène – ou même une scène – de la beauté. Le confort de l'œil s'accorde avec celui des consciences, puisque, comme l'écrivait Machiavel, toute guerre est juste quand elle est nécessaire.⁸⁷

Il est du devoir du peintre d'assumer cette trahison pour fixer la victoire dans les mémoires, quitte à réunir des contraires : beauté et laideur, vérité et mensonge, mouvement et immobilité... « Préserver la mémoire des vainqueurs, c'est toujours célébrer un crime et un mystère ».⁸⁸

⁸⁵ DORNA, Alexandre, QUELLIEN, Jean, SIMONNET, Stéphane (dir.), La propagande. Images, paroles et manipulation, Paris, L'Harmattan, 2008, première page de l'avant-propos.

⁸⁶ DAUMAS, Maurice, *Images et sociétés dans l'Europe moderne (XV^e-XVIII^e siècles)*, Paris, Armand Colin, 2000, page 158.

⁸⁷ DELAPLANCHE, Jérôme, SANSON, Axel, op. cit., pages 118-119.

⁸⁸ Ibidem, page 119.

La peinture de bataille est un combat de l'artiste pour allier le réel et l'imaginaire, la beauté de la victoire et la laideur de son coût. Il mène cette joute dans le champ clos de la Cour, qui l'encourage et fait pression sur lui, ce qui l'oblige à se plier à diverses contraintes. Des contraintes idéologiques et politiques surtout. Pour les respecter, il prend des libertés par rapport à l'action représentée, par rapport à l'importance des personnages, etc. Il jongle donc entre les attentes des nobles de goûter la vraisemblance et de reconnaître les valeurs qui leurs sont chères ; et les désirs du pouvoir, entre la volonté de plaire et l'écueil d'en faire trop. C'est un alpiniste qui s'attaque à un sommet trop grand. « La guerre [...] est d'abord un vertige ».⁸⁹ C'est de ces tensions, de ce vertige, que témoignent les choix opérés pour la représentation des montures des guerriers dans la peinture de bataille. Mais pourquoi sont-elles environnées de chevaux « auxiliaires » ?

⁸⁹ Ibidem, page 189.

II/ Des équidés « auxiliaires »

Les chevaux des guerriers sont environnés de congénères ne participant pas au combat, que j'ai appelé « auxiliaires ». Leur non-ingérence dans la bataille tient à plusieurs raisons que j'étudierai une par une et qui tiendront lieu de parties à cet ensemble. Certaines bêtes ne combattent pas parce qu'elles n'ont pas de cavaliers, ou du moins pas encore, et sont tenues en main. D'autres ont des maîtres mais, bien que parées au combat, n'interviennent pas encore : ce sont les chevaux du renfort si les cavaliers sont armés. Quand ils ne le sont pas, il s'agit des trompettes. D'autres encore ont pris part au conflit mais ont été blessés ou sont morts et jonchent le sol.

A/ Les chevaux qui ne combattent pas encore

Seuls deux cas, réunis sur une toile, montrent des chevaux tenus en main sur le champ de bataille. Il s'agit de deux chevaux blancs qui sont placés de part et d'autre du roi dans Henri IV devant Paris (cat.18).

Les deux s'opposent complètement par leur attitude face au danger. L'un marche calmement, tête basse, et semble suivre docilement un jeune page. Celui-ci tient les rênes lâches et, en le regardant, lui pose une main caressante sur le nez. On ne voit que sa tête, une partie de son encolure et un de ses membres. Une sorte d'œillère lui recouvre l'organe qui est face au spectateur, de sorte que nous ne voyons pas son regard. Cette œillère* peut être un instrument empêchant la bête de voir correctement et donc de prendre peur (et de fuir) pendant la bataille. Elle peut aussi masquer un œil abîmé par une blessure ancienne. En effet, il n'est pas rare qu'un animal soit éborgné au combat, étant donné que pour désactiver cette arme qu'est le cheval, l'ennemi essaye de trancher ce qui permet à son cavalier de communiquer avec lui (voire de rester sur son dos), à savoir les montants du filet, la sangle*, les étrivières, les rênes, etc. Dans ce cas, l'œillère serait une marque d'expérience du cheval. Cette expérience sous-entend au passage celle de son cavalier. Cette hypothèse justifierait alors l'air blasé de la monture. A l'inverse, l'autre bête, dont nous ne voyons qu'une partie (tête et encolure), a les yeux exorbités. Ce qui nous donne la mesure de sa crainte, c'est le blanc qui apparaît dans son œil, blanc visible seulement en cas de panique chez les chevaux normalement constitués. On ne discerne pas bien celui qui en a la charge. Il a toutefois l'air plus grand que le premier page ce qui donne à penser

qu'il est aussi plus âgé. Quoi qu'il en soit, cet animal domine tous les humains qui l'entourent, ce qui laisse imaginer qu'il se cabre de crainte.

Les deux bêtes réunies autour du roi, qui se prépare calmement, sont peut-être celles qu'on lui destine pour la bataille. Il va bien sûr n'en prendre qu'une au début du combat, mais il est fréquent de préparer une monture de rechange pour les combattants. En effet, les causes de changement ne manquent pas : endommagement du harnachement, blessure, mort, etc. Pol Jeanjot-Emery évoque les maux frappant les troupes montées telles que la morve*, la gourme* et la gale*, qui ne sont pas dues à la guerre mais que celle-ci favorise. Les coliques* peuvent aussi être nombreuses et meurtrières, surtout si les rations sont insuffisantes (les bêtes mangent alors du fumier ou des crins et se rendent malades), voire données à même le sol (engendrant ainsi des coliques de sable*), ou si l'eau est glacée. Plus en lien avec la bataille elle-même, les blessures produites par le harnachement peuvent rendre inutilisables jusqu'à 50% des chevaux si on néglige leurs soins. Mais il faut aussi compter avec ce qu'il appelle « les maladies de l'appareil locomoteur » : genou ouvert, effort du boulet*, ostéite, affection du pied, fourbure*, crevasse*, etc. Bien sûr, les plus impressionnantes des plaies sont les blessures de guerre. Les armes d'estoc, comme la lance, provoquent des hémorragies internes. Les atteintes des armes de taille, quant à elles, sont très fréquemment portées sur les flancs et la tête du cheval. En effet, on retrouve ces entailles autour des brides ou sangles que l'on cherche à sectionner pour mettre l'ennemi hors d'état de nuire. A partir du moment où les balles des mousquets perforent les armures, c'est l'apparition de l'infection systématique des plaies, toute balle entraînant avec elle des poils et des débris dermo-épidermiques, et donc de la pratique qui consiste à achever, à la fin du combat, toute bête ne pouvant se tenir sur ses quatre pieds. En temps d'accalmie, on prévoit trois chevaux par cavalier et par an. En temps de guerre, les chiffres sont sans commune mesure. Ainsi, Geoffrey Parker note qu'en 1452, un général a cinq bêtes tuées sous lui à la bataille de Dendermonde, et deux siècles plus tard, à la bataille de Lützen, le général impérial Ottavio Piccolomini en perd sept. C'est ce qui amène Pol Jeanjot-Emery à conclure que les chevaux et les soldats sont « compagnons d'armes, compagnons de misère ».⁹⁰

Certains chevaux sont présents sur le champ de bataille sans être amenés à y combattre. En effet, les montures des trompettes ne vont pas au combat. Cependant, elles ont un rôle majeur dans la transmission de l'information, surtout pour donner les ordres du

⁹⁰ JEANJOT-EMERY, Pol, « Les maladies, les accidents et les blessures du cheval de guerre », *Le cheval et la guerre*, op. cit., page 311.

commandement à l'ensemble des troupes. Deux de nos tableaux permettent au spectateur d'entrevoir ces personnages. Dans un cas, avant la bataille (cat.18), dans l'autre, pendant (cat.16). A chaque fois, les trompettes appartiennent au camp du roi de France et apparaissent par deux, montées sur des chevaux de couleurs différentes. Dans le premier cas, l'un d'eux est sombre, l'autre clair. Dans le second, l'un est alezan brûlé, l'autre est pie-noir. Leurs attitudes sont similaires. On peut penser que leur présence est un trait de « réalisme », qu'elle préserve la vraisemblance de la scène. Mais, comme ces personnages prennent toujours place du côté du roi et tiennent de trompettes, symbole s'il en est de la Renommée, on peut penser que le peintre les a placés dans la composition afin de rehausser la gloire militaire du Prince, de faire allusion à sa célébrité comme à sa victoire.

D'autres bêtes ne combattent pas encore mais semblent prêtes à intervenir : le renfort. Dans *Henri IV devant Paris* (cat.18), on peut même voir un porte-étendard lame nue, prêt à livrer bataille, mais c'est une exception. Le renfort est soit visiblement dans l'attente d'un ordre et arrêté ou au pas, soit déjà au galop pour rejoindre les troupes à secourir. Dans le premier cas (cat.16), il se situe dans un arrière-plan lointain et imprécis. On le distingue juste. Dans le deuxième cas de figure, il se situe au plan juste derrière la bataille. Là, le nombre des cavaliers du renfort est plus restreint mais on les distingue mieux. Ainsi, dans *Henri IV chargeant à la tête de sa cavalerie* (cat.17), on peut penser que les cavaliers arrivant du coin droit du haut de l'image et traçant une diagonale vers le groupe des combattants derrière Henri IV appartiennent aux forces supplémentaires. L'apparition des forces supplémentaires dans l'image peut, elle aussi, répondre à un souci de vraisemblance. En effet, avec le gonflement des effectifs, les soldats engagés dans les conflits sont de plus en plus nombreux à l'époque moderne, ce qui explique l'intervention d'un renfort. Mais il est possible que le peintre ait choisi de le montrer afin de mettre en évidence ce grand nombre, l'étendue des forces en présence, et donc l'importance du conflit. Mettre le renfort à l'arrêt et au loin signifie que le combat est bien engagé et que son issue n'est pas compromise par un manque de troupes, une infériorité numérique. C'est donc, une fois de plus, souligner la puissance de l'armée du souverain, mais aussi, de surcroît, vanter ses qualités de stratège. Et ranger face à ce renfort celui, considérable, de l'ennemi, c'est lui reconnaître sa force. Or, qu'y a-t-il de plus glorieux que d'être victorieux d'un adversaire à sa taille ? C'est donc, dans tous les cas, souligner la bravoure et l'efficacité des combattants. Notons tout de même qu'Henri IV est souvent en infériorité numérique pendant les guerres de religion, ce qui est tu ici.

Dans un cas, on perçoit bien que le renfort se compose essentiellement de fantassins. Il s'agit d'un trait de vraisemblance puisque cette bataille (celle d'Ivry) a réellement été remportée par une charge de cavalerie, et donc, de mettre en valeur cette cavalerie qui est au premier plan (dans toutes les batailles sauf une) et à sa tête, le monarque. De plus, devant chaque groupe d'hommes à pied se trouve un cheval monté. La bête, si elle ne met pas en valeur un guerrier en action, distingue son cavalier parmi les simples soldats, des roturiers en grande majorité. Une fois encore, elle marque la différence de rang entre le cavalier, et donc le noble, l'officier, et ceux auxquels il commande.

B/ L'animal de l'ennemi

D'après ce que l'on préjuge, la monture de l'ennemi est le cheval qui se trouve confronté aux forces armées du roi de France dans la peinture de bataille. A première vue, il n'apparaît que dans deux cas dans notre corpus. En fait, dans les deux cas de figure où il nous semble avoir affaire à un ennemi extérieur, il est assez compliqué de définir en un mot les forces en présence. Si on regarde les montures des adversaires et qu'on les compare à celles des « français », on a du mal à trouver de réelles différences. Elles semblent en effet avoir la même taille et les mêmes caractéristiques physiques que leurs homologues. Ce n'est, en réalité, pas étonnant car les chevaux des armées occidentales ne proviennent pas du pays sous la bannière duquel ils combattent. Effectivement, les notions de pays au sens d'Etat-nation et de « race » n'existant pas encore, on indique la provenance d'une bête par son pays d'origine, au sens de région ou terroir. Plusieurs régions françaises sont des pays d'élevage reconnus comme tels. Par exemple, on vante les qualités des productions normande, poitevine, picarde, comtoise, auvergnate et navarrine. Mais ce ne sont pas les seuls pays d'élevage méritant notre considération. Les chevaux issus des îles britanniques sont connus pour être un peu plus grands, plus confortables et plus rustiques que les autres. En revanche, ils ne sont pas adaptés à l'attelage. Leur exportation est interdite par Henri VIII, qui cherche à améliorer l'élevage équin, et ne sera de nouveau autorisée qu'en 1657. De même, les bêtes provenant des territoires de l'actuelle Allemagne sont réputés pour être grands.⁹¹ Ainsi on achète les meilleurs chevaux de chaque région pour l'armée, afin de garantir le succès de ses campagnes. Ce sont donc les mêmes animaux, issus des mêmes pays d'élevage, qui se retrouvent confrontés sur le champ de bataille, ce qui explique qu'on ait du mal à les différencier.

⁹¹ ROCHE, Daniel et REYTIER, Daniel, *Le cheval et la guerre*, op. cit.

De plus, il faut rappeler ici que les animaux ne sont pas les seuls combattants importés pour gonfler les effectifs de son armée quand le besoin s'en fait sentir. Ainsi, la Ligue a à sa tête, lors de la bataille d'Arques, Charles de Lorraine et ses troupes. La Lorraine n'est réunie à la France qu'en 1648 par les traités de Westphalie, ce qui signifie qu'au moment des guerres de religion, elle est terre étrangère et rebelle. L'armée royale, en infériorité numérique est victorieuse grâce à l'intervention des anglais d'Elisabeth I^{ère} et des écossais. L'armée de la Ligue qui fait face au roi lors de la bataille d'Ivry est faite de contingents suisses, savoyards, espagnols et wallons. Les lansquenets allemands sont abondamment utilisés par les deux partis dans le conflit. Ainsi, il n'y a pas d'armée nationale comme on l'entend aujourd'hui, et l'étranger n'est pas forcément l'ennemi. De même, l'appartenance à un même royaume n'empêche pas le choix de camps rivaux au cours d'une guerre.

Rien de moins surprenant donc, que la confusion du spectateur actuel devant les tableaux de batailles : il confond les chevaux et les ennemis. Car en fait, il s'agit, dans tous nos cas, d'images des guerres de religion. Guerres civiles, donc, où l'armée royale affronte celle de la Ligue. Il s'agit de luttes fratricides opposant une partie des sujets du roi de France à une autre partie d'entre eux. L'ennemi à combattre n'est pas un envahisseur à proprement parler mais un frère, un autre sujet du même royaume. Sa monture est, on l'a vu, dotée du même physique que celle utilisée par l'armée du souverain, et on comprend pourquoi. Elle est cependant de couleur différente en fonction du camp où elle sert. En effet, les couleurs claires dominent aux côtés du monarque tandis que les montures aux robes sombres sont plus nombreuses (ou simplement au premier plan, donc plus visibles) dans le camp adverse. Ainsi, en coupant par le milieu *La Bataille d'Arques* (cat.15), on peut voir dans la moitié gauche du tableau (où se trouve le roi) cinq chevaux aux robes claires : un gris clair, un café au lait (ou jaune ?), un alezan et deux blancs. Dans la partie droite, réservée aux adversaires du souverain, on trouve cinq bêtes aux robes majoritairement plus sombres : un blanc, un alezan, deux bais bruns, un bai brûlé presque noir. De même, dans la partie où se trouve le roi, dans la *Bataille d'Ivry* (cat.16), on peut voir trois chevaux aux robes claires dominant l'espace visuel, et dans l'autre partie, deux chevaux noirs (ou quasiment) occupant le premier plan du tableau. On voit bien ce que signifie cette opposition entre ombre et lumière. De plus, on constate que l'artiste utilise plus de jaune pour les robes des chevaux de l'ennemi intérieur. Or, depuis le Moyen-âge, cette couleur est malaimée comme l'explique Michel Pastoureau :

La principale raison de ce désamour est due à la concurrence déloyale de l'or : au fil des temps, c'est en effet la couleur dorée qui a absorbé les symboles positifs du jaune, tout ce qui évoque le soleil, la lumière, la chaleur, et par extension la vie, l'énergie, la joie, la puissance. L'or est vu comme la couleur qui luit, brille, éclaire, réchauffe. Le jaune, lui, dépossédé de sa part positive, est devenu une couleur éteinte, mate, triste, celle qui rappelle l'automne, le déclin, la maladie... Mais, pis, il s'est vu transformé en symbole de la trahison, de la tromperie, du mensonge... Contrairement aux autres couleurs de base, qui ont toutes un double symbolisme, le jaune est la seule à n'en avoir gardé que l'aspect négatif. [...] On le voit bien dans la peinture. Alors que le jaune était bien présent dans les fresques pariétales (avec les ocres) et les œuvres grecques et romaines, il régresse dans la palette des peintres occidentaux des XVI^e et XVII^e siècles, malgré l'apparition de nouveaux pigments comme le jaune de Naples, qu'utilisent les peintres hollandais du XVII^e (notons cependant que, sur les peintures murales, certains jaunes ont pu pâlir et s'estomper au fil du temps). Même constat avec les vitraux : ceux du début du XII^e comportent du jaune, puis la dominante change et devient bleu et rouge. Le jaune n'est presque plus utilisé que pour indiquer les traîtres et les félons.⁹²

Aussi Judas est-il souvent représenté vêtu de jaune et cette couleur est frappée d'interdit pour la décoration des villes à l'occasion des entrées royales. Dans la toile représentant la bataille d'Ivry, on peut voir dans le camp des ennemis (où se trouve souvent un étendard jaune) un cheval pie-jaune, robe qui n'existe pas. De même, dans la peinture représentant la bataille d'Arques, la monture du roi piétine celle de son adversaire vaincu : un cheval jaune !

Quand le jaune devient le symbole, négatif, de la félonie, c'est précisément le moment où la société médiévale se crispe et où le christianisme n'a plus d'ennemis à l'extérieur. Les croisades ayant échoué, on se cherche plutôt des ennemis à l'intérieur, et on acquiert une mentalité d'assiégé. En découle une extraordinaire intolérance envers les non-chrétiens qui vivent en terre chrétienne, comme les juifs, et envers les déviants, tels les hérétiques, les cathares, les sorciers. On crée pour eux des codes et des vêtements d'infamie. Cet esprit d'exclusion ne va pas s'apaiser avec la Réforme chez les protestants : en terre huguenote, on manifeste le même rejet des juifs et des hérétiques.⁹³

Et en terre catholique, on peint donc en jaune les chevaux des ligueurs insoumis à leur roi légitime. La couleur du cheval nous renseigne sur celui qui regarde et qui craint, car l'altérité voyage toujours avec l'appréhension. Il existe donc tout un imaginaire fantasmé qu'on invoque nécessairement avec l'Autre. Le « méchant » de l'extérieur est à l'image du « gentil », mais une nécessité les fait s'affronter. L'ennemi de l'intérieur est, quant à lui, un « moi » inversé, un frère opposé. Ses caractéristiques ne peuvent être que le mensonge, la trahison, l'ignominie symbolisées par la robe de sa monture.

⁹² PASTOUREAU, Michel interviewé par un journaliste, « 5. Le jaune : tous les attributs de l'infamie ! », publié par L'EXPRESSION.fr, le 02/08/2004, consulté le 23/05/2011.

⁹³ Ibidem

Le choix de ces couleurs permet à l'artiste de dresser un tableau manichéen des événements où s'affrontent les « bons », c'est-à-dire le roi et ses armées, et les « méchants », à savoir les ligueurs. Il accuse ainsi les défauts supposés des ennemis, qui sont les vertus nobiliaires mises en avant chez le roi prises à contrepied. Ainsi, à l'honneur et à la parole tenue (le roi tient les serments faits le jour du sacre), s'opposent les contre-valeurs que sont la fourberie et la trahison. Le processus de dévalorisation de l'Autre opéré par des choix esthétiques commençant par les robes des équidés participe de la valorisation du « juste » qui est ici le roi. En en faisant visuellement un « bon », un « juste », l'artiste justifie ses actions et en loue les résultats. On voit bien qu'il n'est pas un seul détail qui échappe à la vigilance du peintre pour valoriser le souverain. Permettre au spectateur d'identifier visuellement ses ennemis avec aisance est aussi un des objectifs visés dans le maniement de couleurs différentes pour les robes des chevaux selon le camp auquel ils appartiennent.

C/ Ceux qui ne combattent plus

Dans le groupe des chevaux qui ont visiblement combattu mais s'abstiennent désormais de le faire, il y a les morts et les blessés. Seule une peinture de bataille n'en fait pas mention : Henri IV devant Paris, car elle montre la préparation au premier engagement. Dans les autres compositions, ils apparaissent, prenant une place plus ou moins importante. Dans tous les cas, ils occupent le premier plan, sans quoi on ne les verrait pas. Effectivement, puisqu'ils sont à terre, les autres figures les déroberaient au regard du spectateur. Couchés sur un flanc, les blessés ont les yeux et souvent la bouche ouverts et la tête dressée. Les morts, quant à eux, sont étalés de tout leur long par terre, avec au moins deux de leurs membres ne touchant plus le sol en signe de raideur. Leur présence donne l'occasion à l'artiste de figurer la violence de l'affrontement et de suggérer que toute victoire a un coût. A noter que plus un combat est sanglant, sans merci, plus y survivre constitue un exploit et en être victorieux une gloire. Joncher le sol de cadavres est donc un stratagème supplémentaire pour révéler la force de l'armée royale et son efficacité. Toutefois, le « réalisme » s'arrête où la beauté commence : on voit bien des chevaux morts, mais ils sont beaux et leurs blessures jamais visibles. Quant au sang, c'est l'inconnue de l'équation de la peinture de bataille.

Un cas exceptionnel présente un cheval blessé qui mord la croupe d'un de ses congénères à terre lui aussi. Il semble ainsi poursuivre la lutte jusqu'au bout. Une telle

attitude n'est pas impossible dans la nature, mais, à vrai dire, paraît peu probable. Pour trouver une explication à cette élection esthétique, il faut en fait remonter à une fresque de Léonard de Vinci. Sa *Bataille d'Anghiari*, peinte entre 1504 et 1506, proposait en effet un ensemble de personnages combattant où les chevaux prenaient part à la lutte au même titre que leurs maîtres, se mordant avec fureur, les yeux exorbités de haine et de frayeur. La morsure est donc la reprise d'un motif connu, un effet d'écho avec la fresque du grand maître, qui ne peut que plaire aux contemporains. C'est aussi un indice supplémentaire de l'anthropomorphisme qu'on a déjà observé : on projette des qualités, des sentiments, des pensées humains sur la bête.

Une autre exception, bien plus surprenante encore, montre un cheval blessé, couché sur le flanc au cœur de la bataille. Alors que l'affrontement est à son acmé, il relève la tête pour regarder...ni plus ni moins que le roi de France dont l'équidé prend appui sur son ventre afin de charger l'adversaire. Ainsi, ce que l'artiste donne à voir est une des innombrables variations sur le thème du monarque terrassant ses ennemis. Effectivement, depuis l'Antiquité, et même l'Égypte des pharaons, la victoire est symbolisée par le piétinement des armes des vaincus. Ici, le cheval du souverain foule aux pieds non seulement les armes de son rival, mais aussi sa monture. Plus encore, puisque son corps est toujours sur cette dernière, c'est son cadavre en armure que le roi écrase. On a donc, en plein cœur de la bataille, un poncif extrêmement ancien symbolisant la force et annonçant la victoire du souverain. Le représenter anéantissant ses opposants, c'est rappeler que les prières du sacre dont on a déjà parlé sont exaucées, qu'il a tenu la promesse faite avec le serment du royaume.

En définitive, les chevaux, qu'ils soient ceux des guerriers, des « auxiliaires » ou de l'Autre, indiquent au spectateur par leurs couleurs et leurs attitudes ce qu'il faut penser de la situation. Le cheval blanc lui permet d'identifier aisément et rapidement le roi-héros, tout comme le jaune et le noir pointent du doigt les « méchants », les ennemis, les traîtres. Absolument chaque bête a un rôle prédéfini qui vient soutenir cette armature manichéenne au service d'une idéologie politique : mettre le souverain en valeur. Il faut avouer que l'instrumentalisation de la monture ne se fait aucunement au détriment du plaisir esthétique procuré par l'œuvre. On voit mal, de prime abord, l'utilité des chevaux « auxiliaires » dans la peinture de bataille. En réalité, chacun, selon sa place, permet de mettre en avant des

qualités du Prince, qualités militaires et politiques avant tout. Mais, à travers la force et la stratégie du monarque, c'est aussi la puissance de l'Etat qui est vantée.

D'un point de vue artistique, le peintre peuple ainsi sa composition d'équidés dans des postures et des situations diverses. De ce fait, ils sont étudiés dans tous leurs gestes et toutes leurs expressions. Dessiner autant de chevaux, être capable de les peindre avec réalisme quelles que soient leurs attitudes fait de la toile un véritable morceau de bravoure. Le sens de cette omniprésence de l'animal, monté ou non, est peut-être à chercher du côté de l'esthétique. Peut-être que tous ces équidés « auxiliaires » ne sont là que pour le plaisir. Plaisir du peintre à dévoiler son talent, plaisir de l'œil pour le spectateur.

Que leur présence soit due à l'une de ces causes ou à l'autre, ces animaux sont les premiers d'une très longue série à venir. Ce qu'a inventé la peinture de bataille sous le règne d'Henri IV n'est autre chose qu'un nouveau lieu commun : le stéréotype du cheval ne combattant pas mais toutefois présent sur le front pour le plus grand bonheur de l'amateur.

III/ Le cheval détourné

Le cheval, dont la première fonction est l'action guerrière comme nous l'avons vu, est parfois utilisé à d'autres escients. Effectivement, quelques rares exceptions montrent un usage ludique de l'équidé par le roi ou son utilisation par des femmes. Dans un premier temps, nous nous intéresserons à la monture du prince à la chasse d'après deux sources. Dans un second temps, nous nous pencherons sur la représentation de la femme à cheval, et dans un dernier temps, sur une œuvre unique de Claude Deruet donnant à voir le portrait d'une combattante. Force est de rappeler ici, une fois de plus, la rareté des sources pour ces questions, que nous traiterons tant bien que mal.

A/ Le roi à la chasse

J'ai à ma disposition une toile de l'école franco-flamande exécutée à la fin du XVI^e siècle montrant Henri IV à cheval, dans une forêt, partant chasser (cat.20), ainsi qu'un portrait équestre du tout jeune Louis XIV, un faucon sur le poing (cat.21). Ce sont les seules images du souverain dans leur activité cynégétique que j'ai pu trouver.

Montrer le roi dans une activité de loisir peut paraître anodin mais ne l'est aucunement en réalité. En effet, il s'agit, dans ce cas très particulier, de la chasse. Or, la chasse, et qui plus est à cheval, est réservée à l'aristocratie. Peindre le prince chassant à courre permet donc de rehausser son statut, sa noblesse. Mais, depuis l'Antiquité, il est également admis que l'activité cynégétique est l'image, l'exercice parfait pour la guerre et le gouvernement. Elle est donc un passage obligé pour tout souverain. Dans les écrits de Xénophon, Cyrus parachève son éducation en Médie et le jeune homme s'affirmant à la chasse laisse présager un grand roi, un conquérant. Nul doute que la Renaissance ait lu et relu ce récit célèbre et que ce dernier ait servi à l'éducation des princes comme Henri IV. Alexandre Blaineau remarque :

C'est donc bien lors d'un épisode équestre et cynégétique que se révèlent les capacités du futur maître de l'Empire. En décrivant la maîtrise progressive de l'équitation par Cyrus, Xénophon semble indiquer qu'un bon prince est d'abord un bon cavalier.⁹⁴

Ici, Henri IV apparaît à droite de l'image, à l'orée d'une forêt. Sa veste rouge vif attire l'œil en premier lieu et opère un fort contraste avec la robe noire de sa monture. Son cheval

⁹⁴ BLAINEAU, Alexandre, op.cit.

est traité de la même manière que dans les portraits équestres de ce prince et ressemble beaucoup aux nombreuses gravures où on peut le voir de trois quart sur une bête bien en chair. Le prince est de ce fait assis face au spectateur, bien visible, un peu surélevé, ce qui n'est pas sans rappeler la position de majesté. Ce parallèle est ici bienvenu étant donnée la royauté du cavalier, mais il n'est pas le seul à monter à cheval dans cette œuvre. Cependant, les autres ne sont pas identifiables et ne bénéficient pas du même traitement pictural (ni pour la position, ni pour le fracas du coloris). Le thème cynégétique pour représenter le roi cavalier est excessivement rare au XVI^e siècle, bien que celui-ci ait beaucoup chassé depuis les Valois jusqu'aux Bourbon. Toutefois, il existait, selon les textes, un autre portrait d'Henri IV chassant, plus grand que celui qui nous est parvenu mais y ressemblant beaucoup. En effet, il mesurait environ trois mètres sur cinq, tandis que celui qui a traversé les siècles ne mesure que 1,03 mètre sur 1,50. Il daterait de 1623 et aurait appartenu à un amateur d'art nommé Sébastien Zamet.

L'enfant Louis XIV juché sur un cheval pie-alezan interpelle : sans décor précis, en costume de chasse et un faucon sur le poing, le jeune prince part chasser. Quel âge a-t-il ? Une dizaine d'années environ, peut-être un peu plus. Chasse-t-on efficacement à cet âge ? Tient-on suffisamment bien en selle, assez longtemps aussi ? Là n'est pas la question. Montrer le Dauphin en veneur est justement répondre par l'affirmative à ces questions. Représenter l'héritier du trône ainsi revient à clamer que son éducation y pourvoie. Puisque l'activité cynégétique et celle de commander sont très proches, voire une image l'une de l'autre, alors montrer le futur roi dans cet exercice correspond à l'affirmation d'une préparation adéquate à sa fonction. L'artiste semble dire à ses contemporains : « Il est jeune, mais il est prêt », en faisant du prince un cavalier émérite car pouvant suivre une chasse, gracieux puisqu'il se tient bien droit et juste car il tient ses rênes tendues sans tirer dessus.

On peut penser qu'il s'agit d'une nouveauté dans le traitement de l'image princière, d'où sa rareté et le fait qu'elle soit déjà copiée. On sait le succès de ce thème dans les siècles à venir. Au XVI^e siècle, l'image du roi-chasseur est née. Une reprise de ce modèle est à voir dans le portrait équestre du tout jeune Louis XIV partant pour la chasse. Cette fois, seul le volatile (sûrement un faucon) perché sur son poing indique que le cavalier part pour son activité cynégétique : plus de forêt, plus de chiens, juste cet indice. C'est donc un portrait équestre qui se donne un prétexte pour exister.

B/ Le palefroi, la haquenée

Si l'homme galope, chasse et guerroie, la femme va généralement au pas. Effectivement, puisqu'il est inconvenant pour elle d'écarter les cuisses afin de monter à califourchon*, il lui faut trouver une alternative pour circuler à cheval. La plus ancienne est celle qui consiste à asseoir la dame sur le dos de la bête comme sur un banc, son bassin suivant l'axe de la colonne vertébrale de l'animal, d'abord en croupe, c'est-à-dire derrière un homme et en s'accrochant à lui comme on peut en voir des représentations dans les riches heures du duc de Berry (pour figurer le mois d'août), puis seule. Nul besoin d'effort de l'imagination pour prendre conscience du manque de stabilité et de confort de cette position. Au XVI^e siècle, celles qui l'utilisent bénéficient tout de même d'une planchette pour poser leurs pieds le long d'un flanc de leur monture, monture qu'elles ne peuvent contrôler et qui se trouve tenue en main par un homme. Le dressage de celle-ci implique qu'on lui inculque une grande placidité et une régularité parfaite. Cet animal froid est très souvent une jument selon les manuels et les descriptions car correspond mieux à une personne du même genre d'après les croyances de l'époque dont nous avons déjà parlé. Une seconde alternative est envisageable : la monte en amazone, c'est-à-dire avec les deux jambes du même côté mais le bassin perpendiculaire au rachis de la bête, ce qui implique que la dame peut conduire son cheval. La légende prête à Catherine de Médicis, cavalière émérite, l'invention de la fourche*, accessoire permettant l'assiette* féminine au trot et au galop. On monte, de nos jours, systématiquement avec les jambes du côté gauche. Est-ce ainsi depuis qu'on a inventé cette technique ? Peut-être pas. En effet, Marie de Médicis, dans *Le Triomphe de Juliers* peint par Rubens au XVII^e siècle, a les jambes à droite. Le peintre s'est-il trompé ? Toujours est-il que Marie de Médicis était cavalière, et pas seulement dans l'image :

La fréquente pratique de l'équitation a pu accentuer le port fier et parfois altier de la reine. A la fin du XVI^e siècle, le cheval est à la fois un élément indispensable au prestige princier, l'objet d'une rivalité entre toutes les cours de la péninsule, et une passion que l'Italie a poussée à un point extrême.⁹⁵

On sait qu'elle est capable de monter aux trois allures par divers témoignages, que Jean-François Dubost résume ainsi : « A l'occasion de ses déplacements, il arrive à la reine d'abandonner sa suite pendant quelques heures pour se lancer au galop à travers les « garennes » environnant Paris. ». Des contemporains remarquent cette aptitude, l'un d'eux, qui est un observateur attentif connu des historiens : Pierre de L'Estoile,

⁹⁵ DUBOST, Jean-François, *Marie de Médicis, la reine dévoilée*, Paris, Payot, 2009, page 50.

écrit qu'elle monte « sur un genet d'Espagne qu'elle galopa bravement jusque à l'entrée du faubourg Saint-Germain où elle rentra et se remit dans son carrosse entouré de force gardes ». Marie de Médicis relate elle-même ses aventures cavalières à l'occasion, disant qu' « elle prit plaisir à monter « sur une haquenée pour faire courir des lièvres dont il en fut pris quatre ou cinq en [sa] présence » ». ⁹⁶

Quoi qu'il en soit, Le Triomphe de Juliers est extrêmement intéressant pour notre sujet. D'abord parce qu'il donne à voir une femme dans l'exercice du pouvoir royal : la Régente. Bien qu'elle soit veuve et mère, elle est ici présentée comme chef de guerre vainqueur, comme si c'était un homme, sur un fond où semble se dérouler une bataille. A noter que je n'ai pas trouvé d'écrit témoignant de la présence réelle de la régente à cette occasion.

Dans Le Triomphe de Juliers, la reine occupe cette fois clairement la place du roi. [...] L'absence du monarque est mise à profit pour y substituer la reine qui, représentée en chef des armées, dans un rôle traditionnellement réservé aux hommes, recueille la gloire militaire. Les victoires royales sont celles de la reine, de la même façon que la régence devient le règne de Marie de Médicis. ⁹⁷

L'élément qui semble trahir la féminité du sujet, au premier abord, c'est sa monture éclatante de blancheur, avec des membres fins et surtout des crins démesurément longs et ondulés. L'argument serait valable si Rubens avait créé cette bête pour la reine. Or, il n'en n'est rien :

Une fois la formule posée, Rubens ne se soucie plus guère du cheval : le duc de Lerma, portraituré lors d'un premier séjour du Flamand à Madrid, en 1603, et Marie de Médicis dans le Triomphe de Juliers conduisent rigoureusement le même ; le même encore, quoique bondissant cette fois, que monte Gian Carlo Doria. Le chanfrein, l'œil d'obsidienne ne trompent pas. Le même toujours, quoique décroissant les bipèdes, que Van Dyck cette fois place à la jambe du marquis Anton Giulio Brignole Sale, daté de 1627. ⁹⁸

C'est encore le même dans le Charles I^{er} avec Monsieur de Saint Antoine en 1633, et sous la selle du prince de Savoie-Carignan en 1634. Notons que ces cavaliers sont tous des hommes. C'est un cheval imaginaire, qui répond aux critères de beauté du moment, un motif que l'on copie pour ses qualités esthétiques. Pour Nicolas Chaudun, cet animal est indifférencié car a une valeur symbolique : « Il n'est encore que la métaphore d'une force volcanique que seul un élu providentiel saurait dominer » ⁹⁹. La monture de la reine n'est donc pas une haquenée, une bête de femme mais bien une monture d'homme. La position

⁹⁶ Ibidem, pages 50 et 51.

⁹⁷ COSANDEY, Fanny, La reine de France ; Symbole et pouvoir, Paris, Gallimard, 2000, page 353.

⁹⁸ CHAUDUN, Nicolas, op.cit., page 60.

⁹⁹ Ibidem, page 60.

de la souveraine m'intrigue cependant : elle est entre l'amazone et la position de côté. Cela met en valeur la rondeur de ses genoux et procure l'impression qu'elle est assise sur son trône, en majesté. Le bâton de commandement est là pour rappeler son autorité. Tous les accessoires du roi lui sont attribués afin qu'elle soit identifiée en tant que sa représentante (sa remplaçante ?). Le bâton de commandement, le casque de guerrier, la couronne de lauriers et le vêtement fleurdélié n'auraient aucun sens adjoints à une haquenée menée en main par un homme. Il fallait donc que la reine gouverne seule sa monture même si elle est une femme et il était nécessaire de mettre sous sa selle un cheval d'homme, qui ressemble à celui des plus grands princes de son temps, sans quoi son identité sexuelle aurait été ostentatoire et aurait masqué l'identité politique qu'on voulait mettre en exergue dans le programme de propagande du Luxembourg. Qu'on fasse de cette image un message montrant une reine de paix comme Fanny Cosandey ou de guerre (ce que laisse présager le titre du tableau), on doit voir que sa monture est d'abord un attribut de roi que la régente s'est accaparé en confisquant le pouvoir royal.

Un autre portrait peut être évoqué rapidement ici. Il s'agit d'une image de femme montée sur un cheval blanc, les jambes à gauche cette fois. Une très grande pièce de tissu orne l'équidé selon le poncif des portraits équestres d'Henri IV. La princesse maîtrise seule son cheval et lui tient la bride fort haute. Les conservateurs de cette image (N° d'inventaire MAH.1840.2.7, au Musée d'Orbigny-Bernon à La Rochelle) ne savent dire s'il s'agit de Marguerite de Valois ou de Marie de Médicis. Au vu de ce que nous venons de montrer, il n'est pas possible de se prononcer avec certitude. Le fait qu'une femme seule dirige sa monture et qu'elle ait une collerette crée un écho avec le Triomphe, écho peut-être recherché par Rubens. Cependant, l'apparent rattachement à l'école esthétique des portraits des Valois, ainsi que les deux jambes à gauche, peuvent nous orienter vers leur dernière grande princesse : la reine Margot. L'indépendance dont elle a fait preuve vis-à-vis de son époux n'est pas incompatible avec le fait d'être représentée en reine cavalière. Un autre détail peut faire pencher la balance de son côté : l'apparence. En effet, si la couleur des cheveux est très neutre, la taille est très fine et le costume aux manches étroites, à encolure dégagée et le voile clair en coiffure ressemble plus à celui qu'on portait au début des années 1600. Or, si cette femme était Marie, elle ne serait représentée seule que parce qu'elle serait la régente, donc mère et ronde, dont le costume aurait des manches gonflées et la coiffure un voile noir en signe de veuvage. En outre, aucun attribut du pouvoir n'est

identifiable, ce dont la régente ne se serait sûrement pas privé de même qu'elle n'en fait pas l'économie dans de Triomphe, œuvre dont le nom est éloquent.

A l'inverse, le fameux portrait du chancelier Pierre Séguier par Charles Le Brun fait couler beaucoup d'encre parce qu'il n'est pas normal pour un homme, et surtout un homme de pouvoir, de se faire représenter sur un palefroi tenu en main.

Séguier se voit appliquer le traitement qu'on réserve aux dames. Mais alors aux très grandes... Il chevauche comme on se promènerait en char. [...] De toute manière, de quel attirail dramatique aurait-il besoin, ce grand commis, assimilable à un haut fonctionnaire ? Il garde les sceaux du royaume, il tient la maison, en somme, comme une gouvernante, comme une femme. Du reste, de tels administrateurs se font rarement représenter à cheval.¹⁰⁰

Cette toile de 1660 est aussi un message affirmant le pouvoir du cavalier, mais ce pouvoir n'est pas guerrier, il s'agit d'une puissance politique et économique bien assise, basée sur des réseaux de sociabilité (symbolisés par la ronde des pages) solides et placée sous la protection du monarque.

Etudier le cheval et son harnachement permet d'en savoir plus sur l'image que son cavalier veut se donner, y compris lorsqu'on tente de renverser les paradigmes et les clivages homme/femme.

C/ La question du genre : une femme à cheval au combat

Le roi s'oppose, par son statut et sa fonction politique, à toute femme. La loi salique étudiée par les légistes fixe bien, d'après eux, que la royauté ne peut être transmise qu'à un homme. Les croyances de l'époque, déjà évoqué plus haut, veulent que toute fonction politique, et plus encore militaire, soit dévolue à un mâle, les femmes, en tant qu'êtres imparfaits et fragiles, n'étant pas considérées comme capables de gouverner une autre entité qu'un logis. Celles qui, toutefois, font de l'esprit ou sortent d'une façon ou d'une autre de la fonction à laquelle on les a assignées sont appelées « femmes fortes ». Dans les récits où on invoque un ordre des choses bouleversé et impossible, on trouve inmanquablement la mention du pouvoir dévolu aux femmes comme signe du chaos, puisque c'est contredire la parole divine de la Chute : « Ta convoitise te poussera vers ton mari / et lui dominera sur toi.»¹⁰¹

¹⁰⁰ Ibidem, pages 92 et 97.

¹⁰¹ La Genèse, chapitre 3, verset 16.

Pourtant, il existe une exception. En effet, parmi nos peintures de batailles, il en est une qui mérite que l'on s'y attarde plus longuement. Il s'agit du portrait de Madame de Saint-Baslemont par Claude Deruet de 1643 où :

surgit « l'Amazone chrétienne », Madame de Saint-Baslemont. Cet immense portrait équestre de Claude Deruet n'est pas à proprement parler une icône du pouvoir temporel. Il pourrait même s'ériger en talisman opposable à l'incurie des princes et à l'ignominie des soudards qui les servent. Cependant, il fonctionne comme telle, selon des codes et des emblèmes immédiatement accessibles au plus grand nombre. Alberte-Barbe d'Ernecourt, dame de Saint-Baslemont, fait figure de sainte mineure et vaillante dans le chaos lorrain de la guerre de Trente Ans. Ses vertus guerrières expliquent son costume et sa position virils.¹⁰²

En effet, au premier coup d'œil, le spectateur ne saurait donner le genre de ce visage « à la toilette », de cet androgyne sans hésiter.

Elle exécute un « air relevé de la haute école, posture alors exclusivement réservée aux hommes. Quant à Deruet, s'il s'est employé à poudrer la « muse guerrière », c'est à la seule fin de masquer la vérole qui lui dévorait le visage. En revanche, il l'a revêtue d'un costume d'homme, peu ou prou celui d'un capitaine, et cela même si l'on sait qu'elle s'affublait d'une robe par-dessus sa défroque de ruffian. Plus inhabituel encore, elle monte à califourchon, comme un homme, comme seuls ces messieurs seront autorisés à le faire jusqu'en 1930 environ. Mieux qu'une amazone, une centauresse !¹⁰³

Le port du vêtement masculin et la monte à califourchon sont des faits avérés et non des inventions du peintre. Or, ces actes étaient sévèrement punis à l'époque moderne, bien que le travestissement soit plus facilement toléré pour les femmes (ne se prostituant pas) que pour les hommes : en « devenant » hommes, les femmes tentent de s'élever, alors que l'inverse est une déchéance. Ici, les cheveux de la dame sont lâchés, ce qui montre qu'elle n'opère pas un travestissement complet : elle n'enfouit pas son identité corporelle sous son identité vestimentaire, ne dissimule pas sa féminité. Mais elle n'est pas la première. N'est-ce pas le port du vêtement masculin qui a fait la condamnation de Jehanne d'Arc pour relaps ? C'est peut-être ce qui explique qu'elle ait conservé robe et dentelles convenant à une femme, alors qu'elles ne sont pas compatibles avec les activités guerrières. C'est le cheval cabré, la monte avec la selle et la tenue cavalière d'un homme qui font, dès l'abord, de cette dame une exception. En outre, son portrait équestre est réalisé sur fond d'actions militaires en tous genres.

L'énergie qu'elle déploie au profit des victimes de la soldatesque, toujours les mêmes, les femmes, les enfants, les pauvres paysans, justifient sa gloire dont les attributs symboliques envahissent la gigantesque toile. Comme la prédelle d'un

¹⁰² CHAUDUN, Nicolas, op. cit., page 86.

¹⁰³ Ibidem, page 89.

retable, et « l'imitation » de la vie d'un saint, le fond du tableau fait défiler tous les faits d'armes de l'intrépide amazone. Escarmouches, embuscades, coups de main, chevauchées dans un sens, cavalcades dans l'autre, secours porté aux compagnons d'infortune comme aux troupeaux du domaine, rien ne manque des péripéties ordinaires d'une existence de justicier. L'héroïne, outre son imposante effigie centrale, est reproduite une vingtaine de fois à l'arrière-plan, parfaitement identifiable au beau milieu de ses milices ou de ses protégés. Il n'a pas suffi de fixer l'image en majesté de la dame, encore fallait-il immortaliser – littéralement – ses bienfaits et les inscrire avec une minutie obstinée dans le territoire et dans le temps. Plus qu'un portrait, c'est avec tout l'archaïsme narratif qu'on y savoure, une chanson de geste.¹⁰⁴

Chanson de geste avec pour protagoniste une femme, certes, mais à qui il faut tout de même ressembler à un homme pour exercer un pouvoir politique et militaire. C'est parce qu'elle avait du mérite que le peintre l'a portraiturée en guerrier, ce qui, aux yeux de ses contemporains, l'élève au-dessus de sa condition féminine. Selon Nicolas Chaudun, c'est justement parce que, de Madame de Saint-Baslemont, « on a voulu retrancher la féminité [que son portrait] nous en di[t] long de la considération que ce siècle-là avait pour les femmes. »

Il n'empêche que si une femme présente des vertus militaires et politiques et s'avère être compétente, on reconnaît ses mérites en la faisant immortaliser, à l'instar du roi et des grands hommes, à cheval et sur le champ de bataille. Cependant, il faut bien avouer qu'on craint de telles femmes.

On l'a vu, la façon d'utiliser le cheval nous donne des informations sur lui le cavalier. La chasse semble être un usage dévoyé pour le roi, mais, nous l'avons vu, ça n'est qu'une autre manière de le montrer dans ses fonctions. Les femmes, lorsqu'elles prennent le pouvoir, s'accaparent aussi le cheval. L'autre genre est aussi une sorte de contraire à qui on a du mal à reconnaître des qualités « viriles », politiques ou de commandement militaire. On craint « le beau sexe » s'il descend de la selle d'amazone et du dos de sa haquenée pour galoper à califourchon sur un fringant destrier, monture exclusive des hommes.

¹⁰⁴ Ibidem, page 89.

Conclusion

Les premiers pas de la peinture de bataille se font au cours du règne d'Henri IV. Nous pouvons voir, à travers les montures des guerriers, les techniques militaires en usage et des traces de la révolution qui les bouleverse alors. Les équidés auxiliaires ont un rôle à jouer également. Des images sans rapport apparent peuvent être liées à ce thème martial : la chasse, des portraits de femmes en amazone. Ce lien, c'est le cheval qui le crée et l'entretien. Cette monture, il nous faut maintenant dire si elle est imaginaire ou réelle.

Chapitre 3 : De Bucéphale au cheval réel

Philonicus le Thessalien amena un jour à Philippe un cheval nommé Bucéphale, qu'il voulait vendre treize talents. On descendit dans la plaine, pour essayer le cheval ; mais on le trouva difficile, et complètement rebours : il ne soutirait pas que personne le montât ; il ne pouvait supporter la voix d'aucun des écuyers de Philippe, et se cabrait contre tous ceux qui voulaient l'approcher. Philippe, mécontent, ordonna qu'on le remmenât, persuadé qu'on ne tirerait rien d'une bête si sauvage, et qu'on ne la saurait dompter. « Quel cheval ils perdent là ! s'écrie Alexandre, qui était présent ; c'est par [...] inexpérience et timidité qu'ils n'en ont pu venir à bout. » Philippe, qui l'entendait, ne dit rien d'abord ; mais, Alexandre ayant répété plusieurs fois la même chose, et témoigné le chagrin qu'il éprouvait : « Tu blâmes des gens plus âgés que toi, dit enfin le père, comme si tu étais plus habile qu'eux, et que tu fusses plus capable de dompter un cheval. - Sans doute, reprit Alexandre, je viendrais mieux qu'un autre à bout de celui-là. - Mais, si tu échoues, quelle peine porteras-tu pour ta présomption ? - Hé bien ! dit Alexandre, je paierai le prix du cheval. » Cette réponse fit rire tout le monde ; et Philippe convint avec son fils que celui qui perdrait paierait les treize talents.

Alexandre s'approche du cheval, prend les rênes, et lui tourne la tête en face du soleil, ayant observé apparemment qu'il était effarouché par son ombre, qui tombait devant lui et suivait tous ses mouvements. Tant qu'il le vit souffler de colère, il le flatta doucement de la voix et de la main ; ensuite, laissant couler son manteau à terre, il s'élança d'un saut léger, et l'enfourche en maître. D'abord il se contente de lui tenir la bride haute, sans le frapper ni le harceler ; mais, sitôt qu'il s'aperçoit que le cheval a rabattu de ses menaces, et qu'il ne demande plus qu'à courir, alors il baisse la main, et le lâche à toute bride, en lui parlant d'une voix plus rude, et en le frappant du talon. Philippe et tous les assistants regardaient d'abord avec une inquiétude mortelle, et dans un profond silence ; mais, quand Alexandre tourna bride, sans embarras, et revint la tête haute et tout fier de son exploit, tous les spectateurs le couvrirent de leurs applaudissements. Quant au père, il en versa, dit-on, des larmes de joie ; et, lorsque Alexandre fut descendu de cheval, il le baisa au front : « Ô mon fils ! dit-il, cherche un royaume qui soit digne de toi ; la Macédoine n'est pas à ta mesure. »¹⁰⁵

Cette monture de légende est le partenaire parfait pour Alexandre et sa soif de conquêtes. Animal à l'extraordinaire longévité, il représente le rêve de tout cavalier, ne mourant qu'après une existence longue et bien remplie. Seulement voilà, ce n'est qu'un fantôme, ou, s'il a existé, Bucéphale n'est plus. Le cheval représenté dans notre corpus est forcément différent de lui.

¹⁰⁵ PLUTARQUE, Vies des hommes illustres, Tome troisième : Vie d'Alexandre (De l'an 356 à l'an 323 avant J.-C.) ΑΛΕΞΑΝΔΡΟΣ ΚΑΙ ΚΑΙΣΑΡ, Traduction française d'Alexis PIERRON, Paris, Charpentier libraire-éditeur, imprimerie de Gustave Gratiot, 1853, consulté en ligne sur <http://remacle.org>, le 25 mai 2011.

On verra comment il parvient à faire illusion dans une première partie. En effet, il semble être la monture idéale. Dans une seconde partie, on se posera la question de savoir si elle est réelle ou fictive. Dans une dernière partie, on essayera de montrer le discours que produit sa représentation en créature parfaite dominée par l'homme, et en outil de majesté.

I/ Le cheval rêvé...

Plusieurs facettes du cheval du roi donnent à penser qu'il est le cheval rêvé, la monture idéale. Les qualités physiques, esthétiques d'abord : c'est une belle bête. Qualités de dressage, de soumission et un caractère facile : c'est un bon cheval. Enfin, qualité qui ne tient pas vraiment à son essence : c'est l'animal nobiliaire par excellence.

A/ Au physique parfait.

On l'a déjà fait remarquer, la monture du roi est une belle bête, que ce soit dans le portrait équestre ou dans la peinture de bataille. Il s'agit d'un animal en bonne santé, bien fait et toujours bien portant. L'artiste se complaît également à faire saillir ses muscles dès qu'il le peut afin de souligner que son corps est athlétique. Montrer sa force est une manière de rappeler le manège, les efforts nécessaires à l'obtention d'une telle musculature. Si le cheval du roi est peint comme un athlète en bonne santé, il laisse penser au spectateur qu'il est bien traité. Bien traité au repos, par un logement, une nourriture et des soins appropriés. Mais également bien traité au travail, sans quoi il serait peu ou mal musclé, pas dressé, voire paniqué par son cavalier s'il était battu. L'omission de blessures et de cicatrices laisse entendre que ce cheval bénéficie d'un maître juste, qui le ménage quand il l'utilise et sait être prudent. En effet, les accidents concernant les chevaux sont extrêmement fréquents et nombreux.

L'absence de tare physique visible à l'œil nu met encore en valeur le cavalier agissant en « homme de cheval » pour ce qui est du choix, du travail et de l'entretien de la bête. Mais il montre aussi avec évidence que le maître sait déceler les défauts de l'animal et ne se laisse pas tromper sur la qualité de la marchandise. Un œil avisé s'ajoute aux autres qualités vantées par le bon état du cheval. La perfection physique de la monture implique aussitôt un certain nombre de qualités chez le maître. Le brio et le lustre qu'on lui octroie par surcroît, autorisent à comparer cette bête bien réelle aux chevaux des légendes que le spectateur connaît, nous l'avons déjà vu. De ce fait, on permet au spectateur d'associer le héros humain au cheval de légende qu'il aura choisi. Il en découle un glissement, une retombée de la gloire du héros auquel le spectateur pense sur l'homme dont le portrait est devant ses yeux, et la boucle est bouclée. Le cheval se trouve donc instrumentalisé au service de la renommée de son maître et rien, dans cette optique, n'est laissé au hasard. Il n'est pas uniquement beau pour satisfaire l'œil de l'amateur, il l'est

d'abord et avant tout pour se plier à une exigence de perfection qui concerne en premier lieu son noble cavalier.

L'aisance du cavalier, retravaillée par le nouvel art équestre italien, devait aboutir à une sorte de fusion élégante du corps humain et du corps animal. Ce duo harmonieux pouvait alors devenir le support d'un extraordinaire étalage de luxe coordonné, le harnachement du cheval reprenant les matières et décors du costume du cavalier. [...] En rendant le cheval « difforme », [on] soulignait l'importance de la beauté équine qui venait comme en prolongement de l'excellence corporelle de son propriétaire.¹⁰⁶

Les détails formant un physique parfait pour le cheval sont autant d'éléments picturaux qui le transforment en ce que Marjorie Meiss-Even nomme le « piédestal du corps noble ». Dans cette même thèse, elle raconte que pour le ridiculiser, un noble demande un jour à un autre de lui prêter son cheval, lui coupe les oreilles et s'en sert comme animal de bât. Le piédestal est doublement dénaturé : par la fonction dégradante à laquelle on l'a assigné temporairement et par la destruction de sa perfection corporelle ; il ne peut donc plus servir son maître et ce dernier est insulté sans que l'injure ait visé directement sa personne. Cette perfection équine est un véritable enjeu. Encore que, pour être complète, la perfection doit aussi concerner le caractère, la conduite de la bête.

B/ Qui se conduit à la perfection

Sur le champ de bataille, c'est le compagnon rêvé. Rênes longues, le cavalier n'a même pas besoin de lui désigner l'ennemi, il fonce déjà dessus. Intrépide et téméraire, il charge à bride abattue sans l'ombre d'une crainte dans les yeux. Faut-il préciser qu'il est à l'image de son valeureux maître ? Mais sa conduite irréprochable n'est pas visible que lors des combats que reproduisent les peintures de batailles. En effet, il exécute à la perfection les plus compliqués des exercices proposés par les académies d'art équestre et leurs écuyers dans le portrait équestre. Là encore, la main du maître veille à son instruction.

Sans parler de son attitude au combat ou aux airs bas ou gaillards, il semble extrêmement aisé au cavalier de lui faire exécuter les mouvements de son choix. Effectivement, sur douze portraits équestres, dix peignent un souverain tenant clairement ses rênes d'une seule main. Or, l'étymologie est claire, le mot « rène » vient du latin *retinere* qui signifie retenir. La bête est donc très facile à retenir, à diriger. Souvent, les rênes sont même détendues, ce qui rehausse la certitude qu'a le cavalier de maîtriser sa

¹⁰⁶ MEISS-EVEN, Marjorie, op. cit., pages 118-119, 125 et 127.

monture. Alexandre Blaineau étudie la vision de l'équitation juste dans *De l'Art équestre* de Xénophon.

Le chapitre X du traité d'art équestre est consacré à la relation entre la main du cavalier et la bouche du cheval. Dans les paragraphes 1 à 4, Xénophon conseille de ne pas tirer sur la bouche avec le mors. [...] Le mors apparaît donc comme un objet contesté par le cavalier et par le cheval : celui qui en a la maîtrise préside aux destinées du couple.¹⁰⁷

Le mérite du cavalier tenant ses guides d'une main est d'autant plus grand que la situation est périlleuse (bataille) ou l'exercice difficile et impressionnant (courbette). Son assurance tend vers la crânerie s'il n'utilise guère son autre main pour tenir un objet (baguette, épée, masse d'arme, etc.) : dans un cas, le portrait d'Henri IV sur un alezan allant vers la gauche, le roi appuie son poing sur sa hanche. Quoi qu'il en soit, l'entente entre la monture et son maître semble parfaite.

Là aussi, on le voit bien, la perfection de l'animal n'est qu'un instrument de plus pour servir la glorification de l'homme. Le talent de l'artiste consiste à soigner le moindre détail afin d'atteindre son objectif.

C/ L'animal nobiliaire par excellence

Par son coût, cette bête est, depuis l'Antiquité, l'apanage des riches. En s'associant au cavalier au Moyen-âge, il devient le compagnon d'armes et même l'arme principale de ce dernier. Mais au cours de la Renaissance, le statut du cavalier évolue. Le guerrier se doit d'être raffiné pour fréquenter la cour, qui ne peut plus être un vulgaire camp militaire entourant la famille royale. A cette évolution sociale et culturelle du maître, la monture doit se plier et en suivre une parallèle, ce que remarque Pierre Racine : « Ce n'est plus le même type de cheval que revendiquent les princes et courtisans pour leurs jeux et spectacles. [...] L'équitation devient par là plus qu'un sport, un art fondé sur la beauté. »¹⁰⁸ Cavalier et animal partagent donc toutes leurs activités, le second étant un moyen de mettre le premier et son autorité en valeur. « Le cheval [...] devient un faire valoir du pouvoir princier pour les fêtes, les grands actes de la vie politique ou privée, les déplacements du prince. L'animal s'en trouve anobli. »¹⁰⁹ La beauté de la bête et le faste déployé pour son harnachement font le reste du processus d'assimilation, d'agrégation de cet animal au

¹⁰⁷ BLAINEAU, Alexandre, « Le cheval, le cavalier et l'hippocentaure. Technique équestre, éthique et métaphore politique chez Xénophon », Cahiers des études anciennes en ligne, XLV, 2008, mis en ligne le 07 avril 2010, Consulté le 25 mai 2011, URL : <http://etudesanciennes.revues.org/268>

¹⁰⁸ RACINE, Pierre, op. cit., page 119.

¹⁰⁹ Ibidem, page 127.

groupe des aristocrates. Il est ensuite, pour des siècles, étroitement associé à ce groupe dans tous les esprits au point d'être qualifié de « noble » lui-même. Qui, aujourd'hui encore, n'a jamais entendu parler du « noble destrier » de tout prince (charmant) qui se respecte ?

Le cheval, en tant que compagnon d'armes, est aussi anobli par cette fonction de guerrier. Certaines bêtes obtiennent une renommée qui les lie à leur maître et redouble celle du cavalier. Dans sa thèse, Marjorie Meiss-Even remarque que François de Lorraine, quand il est duc de Guise, utilise beaucoup « Le Moret » sur le champ de bataille. Cette monture est alors accolée à lui dans les esprits et reconnue par tous dès qu'elle apparaît. Plus précieux encore que la renommée, la bête acquiert, par ses bons services, l'attachement de son maître, et donc une grande valeur à ses yeux. Ainsi, quand François de Lorraine prête « Le Moret » à son écuyer pour la bataille de Dreux en 1561, l'écuyer est tué (à sa place), le cheval reconnu et pris. C'est le comte de La Rochefoucauld qui rachète l'animal pour 200 écus, ce qui constitue déjà une belle somme. L'apprenant, le duc de Guise lui propose 2000 écus pour le récupérer. La somme offerte n'est plus celle d'un rachat mais bien celle d'une rançon pour le véritable guerrier, le compagnon d'armes que l'animal est devenu par la fréquentation du combat. D'ailleurs, Babieca est enterré près du Cid, son maître, comme un fidèle serviteur, un ami proche, un parent. « Lorsqu'on ouvrit, à Tournai, le tombeau de Chilpéric, père de Clovis, on trouva, auprès du mort, le corps de son cheval »¹¹⁰. Catherine Gaignard voit dans cette proximité éternelle une preuve du caractère sacré de leur union guerrière. On imagine qu'il existe d'autres anecdotes similaires.

Le cheval des représentations du pouvoir semble être la monture idéale. En effet, c'est une belle bête, offrant au peintre toutes les qualités esthétiques permettant la mise en valeur de son cavalier. Mais elle est aussi parfaitement dressée, se comportant aussi bien sur le champ de bataille qu'au manège ou à la parade (ce que montre le portrait équestre). D'humeur égale, sans caprices, elle a bon caractère et obéit facilement, ce que soulignent les rênes lâches que le souverain tient d'une main sûre. Animal nobiliaire par excellence, enfin, il est parfait dans son rôle de monture du monarque guerrier et raffiné, monture qui est justement prise à contrepied par Cervantès lorsqu'il fait du cheval du héros un animal

¹¹⁰ GAIGNARD, Catherine, op. cit., page 455.

« si long et si raide, tant efflanqué et maigre, avec échine si prononcée et son corps si parfaitement étique qu'il montrait bien découvert avec quelle justesse et propriété on lui avait donné le nom de Rossinante ». La caricature de ce roussin doit nous alerter sur tant de perfection nous conduire à douter : la monture du roi est-elle bien réelle ou n'est-elle qu'un fantasma ?

II/ ...ou un cheval de rêve ?

Il est beau, grand et fort, il est parfait physiquement ; sa conduite est à la fois facile à maîtriser et proche de celle de son maître lorsqu'il lui lâche la bride. C'est l'animal noble s'il en est qui, bien entendu, partage les activités et les qualités des aristocrates : force, courage, honneur, tempérance, raffinement, etc. Ne sommes-nous pas en plein rêve ?

Il est beau, certes, mais sa tête n'est pas vraiment celle d'un cheval réel, nous l'avons vu précédemment. Il est grand, mais sa taille est irréelle, improbable. Il est fort, on ne peut le lui refuser. Sa perfection physique s'étiole déjà. Pour ce qui est de sa conduite, il semble inconcevable de montrer le roi sur un cheval lui tenant tête, prenant le mors aux dents ou pire, ruant. On verra pourquoi. Quant à sa noblesse, on est en droit de la remettre en question. Cette bête n'existe pas, le peintre l'a créée. A quelles fins l'a-t-il fait et a-t-il atteint ses objectifs ?

Tous les écrits s'accordent sur le fait que l'équitation est une image, une métaphore du gouvernement. On se demandera ici comment cette métaphore du gouvernement se construit. Ensuite, on se posera la question de savoir si le gouvernement présenté correspond à la réalité. Enfin, on essayera de comprendre les tensions entre monarque représenté et monarque réel.

A/ L'équitation comme métaphore du gouvernement

On a déjà bien montré l'assurance à cheval du roi-cavalier. Cette assurance n'est pas seulement peinte au service de la louange du prince en tant que personne. En effet, depuis l'Antiquité, la façon de diriger sa monture est une image du gouvernement. D'où l'exclamation de Philippe de Macédoine : « Ô mon fils ! [...] cherche un royaume qui soit digne de toi ; la Macédoine n'est pas à ta mesure. » D'où, aussi, l'importance pour les grands de fréquenter les académies d'art équestre à la Renaissance.

Le dressage des chevaux était de plus pour l'aristocrate une forme d'apprentissage du gouvernement des hommes : en plus de perfectionner son autorité et sa capacité à imposer sa volonté, le cavalier était amené à développer des valeurs de modération, de constance et de prudence indispensables au gouvernement sage et juste. [L'équitation] était aussi une école de vertu et de grâce pour le courtisan. [...] Le cavalier courtisan se donnait à voir dans une manifestation de contrôle telle

qu'elle allait de son corps à celui du cheval (si possible un fougueux étalon d'autant plus difficile à canaliser).¹¹¹

Or, comme on l'a montré plus haut, il est très fréquent de voir le souverain ne tenir ses rênes que d'une seule main et relativement lâches. Cela évoque « l'action de la main du cavalier, experte et sûre d'elle (comme l'est celle du médecin), qui soulage le cheval du poids de ce mors sur ses mâchoires.»¹¹² Mais, en puissance, « la main légère du cavalier peut se muer en une main dure, qui accentue la douleur du cheval »¹¹³. Ce qui autorise la facilité du Prince à conduire sa monture, c'est qu'elle consent à obéir. Dans le cas contraire, il a le pouvoir de la punir.

Le mors apparaît ici comme un objet de coercition, mais qui peut s'avérer dangereux dès lors que l'homme de pouvoir le manipule. En somme, l'exercice de l'équitation ressemble à un exercice du pouvoir, comme le théoriseront à partir de la Renaissance les penseurs du politique. [...] Cette métaphore de la domination existait déjà dans l'Antiquité : Plutarque rapporte cette célèbre histoire où Bucéphale est conquis par le jeune Alexandre, qui seul réussit à le soumettre, comme il soumettra lors de ses conquêtes un certain nombre de peuples.¹¹⁴

Puisque le roi est bon cavalier et que sa main est douce et sa monture soumise, l'image qui apparaît du gouvernement de la France est celle d'un gouvernement souple, juste et accepté par tous, l'entente cavalier/cheval symbolisant celle du monarque avec ses sujets. Ce que permet en outre l'image équestre, c'est de faire planer sur ces derniers la menace d'une punition implacable si d'aventure ceux-ci ruaiement dans les brancards. C'est donc, dans le portrait comme dans la peinture de bataille, une métaphore du bon gouvernement qu'exprime le motif équestre. Ce n'est pas réellement une qualité, un tact individuel qui est loué de la sorte, mais bien les vertus royales qui caractérisent tout bon Prince : justice, tempérance, fermeté, générosité, etc. Ce bon gouvernement s'oppose, dans tous les esprits, à l'autorité tyrannique, symbolisée par la traction violente des rênes :

Lorsqu'un cavalier dirige sa monture avec violence, en tirant sur le mors, l'harmonie est en effet rompue [...]. Or, user uniquement de la contrainte, n'est-ce pas exercer une autorité tyrannique ? [...] Mener son cheval en tyran, c'est obtenir le consentement de sa monture par la force et la crainte ; le conduire en roi, c'est faire montre de bienveillance et de maîtrise de soi. C'est bien l'usage de la main sur le mors, instrument lui-même ambigu, qui gouverne l'éthique du cavalier. Pour Xénophon, l'équitation est une école de vertu, pour qui acquiert la technique nécessaire à la maîtrise du cheval.¹¹⁵

¹¹¹ MEISS-EVEN, Marjorie, op. cit., pages 86 et 87.

¹¹² BLAINEAU, Alexandre, op. cit.

¹¹³ Ibidem

¹¹⁴ Ibidem

¹¹⁵ Ibidem

Bien entendu, ce parallélisme, cette correspondance entre l'art équestre et l'art politique n'échappe pas aux contemporains érudits, de même que l'alternative entre « tyrannie » et monarchie. Laquelle de ces deux manières de gouverner s'applique-t-elle en France à l'époque moderne ?

B/ Une représentation du pouvoir réel ?

On est en droit de se demander s'il s'agit d'une image du pouvoir politique et militaire qui, bien que passant par une métaphore, montre l'autorité telle qu'elle est en France à l'époque moderne ou si, au contraire, le peintre a projeté sur la toile une idée du bon gouvernement tel qu'il doit être mais n'est pas selon les critères de l'époque. La répétition inlassable des mêmes critères, des mêmes détails et des mêmes objets fait penser à l'omniprésence de certains lieux communs dans le portrait. Ainsi, dans le portrait féminin des années 1650 à 1750, absolument toutes les femmes ont une bouche plus petite qu'un œil, invariablement close et vermeille, la lèvre supérieure toujours plus fine que la lèvre inférieure, plus charnue et plus étroite. Tous les mentons sont proéminents et font une fossette, les nez longs et droits, les yeux en amande, le tout contenu dans un ovale parfait. Ce type de représentation observe les canons de beauté à la lettre pour tous les modèles, biaisant ainsi le concept de portrait. De même, le roi cavalier émérite, conduisant systématiquement sa monture d'une main ferme en toutes circonstances ressemble à une représentation stéréotypée au même titre que le portrait féminin évoqué plus haut. On a, en effet, l'impression que le peintre observe des passages obligés pour tout portrait de pouvoir à partir des années 1540. On a donc, au milieu du XVI^e siècle, l'invention d'un système de représentation qui est promis à un bel avenir et qui, rapidement, est érigé en poncif de la peinture de la majesté. Il ne faut toutefois pas affirmer que toutes les qualités revendiquées par cette métaphore équestre sont en réalité introuvables chez le roi.

Cependant, l'officialisation et la diffusion de cette nouvelle imagerie laisse songeur. Quels sont les autres moyens par lesquels s'affirment avec force, et à de multiples reprises si nécessaire, l'autorité et la volonté du roi ? Les décrets, édits et lois. Or, comme l'ont remarqué bon nombre d'historiens, ils se répètent surtout quand ils ne sont pas obéis. On peut donc se demander s'il n'en va pas de même pour nos représentations du pouvoir royal. Les portraits équestres de François I^{er} datent des alentours de 1540, puis des années 1580. Sans vouloir faire de mauvais esprit, c'est la période où, après la terrible défaite de Pavie en 1525, le roi cherche à être « empereur en son royaume » ; parce qu'il n'est pas parvenu

à l'être ailleurs ? Les rois des guerres de religion sont ensuite tous régulièrement représentés à cheval : Henri II deux fois, Charles IX une fois, Henri III deux fois, Henri IV trois fois (pour ne compter que les portraits de notre corpus). C'est de loin à Henri IV que revient la palme du plus grand nombre de toiles : trois portraits équestres et quatre batailles. Ensuite, plus grand-chose n'est fait en comparaison à cette foison d'images : un portrait de Louis XIII et un du tout jeune Louis XIV (autour d'une dizaine d'années donc vers 1648). C'est dans les temps de troubles, de revers militaires, de contestation du pouvoir royal, que ses représentations se font plus nombreuses. Dans cette période de conflit permanent, trouver un portrait équestre du roi, c'est déceler des difficultés au sein du royaume, des obstacles à l'affirmation du pouvoir royal.

Le bon gouvernement vanté dans ces œuvres n'est donc pas le gouvernement réel mais un idéal fantasmé par le roi et toute la société avec lui. Pourquoi alors représenter une chimère ?

C/ Affirmer un pouvoir contesté

La conception de l'autorité royale qui est proposée dans la métaphore équestre est chimérique, pour une part, puisqu'une confirmation, une réaffirmation de cette autorité est nécessaire en période de troubles. Toutefois, elle a une existence immatérielle bien réelle : tous la connaissent et l'appellent de leurs vœux. En un mot, elle fait consensus. Et c'est pour cette raison qu'on la reproduit, même et surtout lorsqu'elle n'existe pas.

La diffusion du portrait permet au Prince d'être toujours et partout par l'effet de présence qu'il procure. Ce don d'ubiquité est étudié par Louis Marin :

Qu'est-ce que représenter, sinon présenter à nouveau (dans la modalité du temps) ou à la place de ... (dans celle de l'espace). [...] Tel serait le premier effet de la représentation en général : faire comme si l'autre, l'absent, était ici et maintenant le même ; non pas présence mais effet de présence. [...] Mais on lit aussi dans le dictionnaire : « Représenter : exhiber, exposer devant les yeux [...] ». Représenter est alors montrer, intensifier, redoubler une présence. [...] Deuxième effet, deuxième pouvoir : effet de sujet, c'est-à-dire pouvoir d'institution, d'autorisation et de légitimation comme résultante du fonctionnement réfléchi du dispositif sur lui-même.¹¹⁶

Par l'image peinte, le souverain tente de donner corps à l'idée que son pouvoir s'exerce effectivement et par le bon gouvernement représenté. Par l'effet de présence, il gomme en partie l'absence de ce gouvernement idéal, rêvé. En même temps, il intensifie et affirme

¹¹⁶ MARIN, Louis, op. cit., pages 9 et 10.

son autorité légitime par son portrait. C'est pourquoi il s'entoure dans l'image d'objets rappelant le sacré et donc ses fonctions royales, à commencer par la défense du royaume et de la foi chrétienne. Mais, comme nous l'avons déjà vu, il clame sa puissance au moment où elle est contestée, restreinte, entamée. La représentation du roi en bon monarque puissant et obéi est, dès lors, l'expression d'une volonté, d'une aspiration, plus que d'une réalité.

Dès lors, la représentation (dont le pouvoir est l'effet) est à la fois l'accomplissement imaginaire de ce désir et son accomplissement réel différé. [...] Le portrait du roi que le roi contemple lui offre l'icône du monarque absolu qu'il désire être au point de se reconnaître et de s'identifier par lui et en lui au moment même où le référent du portrait s'en absente. Le roi n'est vraiment roi, c'est-à-dire monarque, que dans les images.¹¹⁷

Et cette image de la royauté ne se conçoit pas, à la fin du XVI^e et au début du XVII^e siècle, sans le cheval, « piédestal du corps noble » par excellence. En en faisant l'apologie, il participe à l'affirmation de son identité symbolique. Grâce à la diffusion de son portrait à travers le pays et au pouvoir de l'image, le roi parvient à faire exister une autorité à l'origine chimérique.

Au moment où le pouvoir est menacé, il s'agit de l'affirmer avec force jusqu'à le faire exister et accepter par tous. Quel pouvoir peut être plus vivement contesté que celui d'une femme ? Ainsi, la reine seule, pour clamer son autorité, s'approprie les insignes du pouvoir qu'elle tient de son fils ou de son époux (ou des deux). En tant que dame, mariée au seigneur, madame de Saint-Baslemont doit protéger ses gens, quitte à monter à cheval pour de rudes cavalcades. Une idée de devoir moral s'impose. De même, en tant que régente, Marie de Médicis doit être présentée sur un équidé pour célébrer une victoire des troupes françaises. Chacun sait qu'elle ne s'est pas rendue sur le terrain des opérations, mais le pouvoir de décider d'une bataille lui échoit avec la régence et à l'époque où la guerre d'un pays est celle de son prince, elle doit être ce roi de guerre, au moins dans l'image. N'oublions pas non plus que cette œuvre s'intègre à un ensemble rétrospectif visant à justifier ses actions passées. L'enjeu est donc de taille : il s'agit de faire de la régence un bon gouvernement a posteriori. Si l'entreprise est ardue quand il faut glorifier une femme, elle l'est d'autant plus qu'il faut rendre hommage au rang qu'elle a occupé par le passé et qui est devenu celui de son fils. Les peintres, on le voit bien, ne savent pas rendre en image le pouvoir d'une femme autrement qu'en empruntant les schémas, les modèles et les symboles qu'ils ont créés pour les hommes.

¹¹⁷ Ibidem, page 12.

Le cheval du roi, dans toutes ses représentations équestres, est la monture rêvée parce qu'elle n'est pas une image de ce qui est, mais bien celle de ce qu'on voudrait qui soit. Ainsi, son inexistence est un indice du caractère fantasmé du pouvoir représenté. Cependant, par leur combinaison et leur matérialité dans le tableau, ils existent. Cette bête est donc improbable pour rendre possible ce qui, en partie grâce à elle, va devenir possible. Son rôle est celui d'un trône et, en tant que tel, l'animal outil de majesté voit rejaillir sur lui une parcelle de cette majesté.

III/ Le cheval-trône, outil de gloire

Ce cheval-trône est « immortel » par l'image. En effet, c'est une toile vieille de plusieurs siècles qui nous est parvenue. Impossible de croire que sa destruction matérielle ne viendra jamais. Toutefois, elle a bénéficié jusqu'à présent d'une « immortalité relative » dans un sens puisqu'elle a survécu très longtemps à son référent. Mais son « immortalité » vient surtout de son association à une personne exceptionnelle qui pare, à l'instar du roi Midas, ce qu'il touche d'une aura de gloire. La gloire, selon le Larousse se définit ainsi : « Renommée brillante, célébrité, prestige dont jouit quelqu'un ». C'est ce sens qui nous servira dans un premier temps, puisqu'on s'intéressera à la gloire militaire du souverain qui, à ce que pensent ses contemporains (et qui se vérifie aujourd'hui), l'inscrira dans l'Histoire. Mais le mot a une autre signification. Effectivement, dans la théologie chrétienne, la gloire est la « Manifestation de la majesté, de la toute-puissance et de la sainteté de Dieu, telles qu'elles se reflètent dans sa création. » Or, dans cette définition apparaît le mot « majesté ». Le dictionnaire en dit : « 1. Caractère de grandeur, de dignité, de noblesse. 2. Titre des empereurs, des rois. 3. Apparence, air pleins de grandeur, de noblesse. » On ne peut refuser au roi ces attributs. Il partage donc une des qualités de Dieu qui sont manifestées par la gloire dans la Création. « 4. BEAUX-ARTS. Christ, Vierge, saint en majesté, représentés assis sur un trône dans une attitude hiératique. » Il partage également avec le Christ, la Vierge et les saints une certaine manière d'être représenté. D'ailleurs, certains saints sont des cavaliers armés. Dans un second temps, on se questionnera sur les sens d'avoir une monture en commun avec les saints. Dans un dernier temps, on verra ce que signifie exactement porter le monarque sur son dos.

A/ Le cheval, instrument de guerre et de gloire

Le cheval est un trône en ce qu'il permet la représentation du souverain en majesté. Il sert à l'évocation de deux fonctions royales et militaires. C'est d'ailleurs par la guerre qu'un monarque entre dans l'Histoire.

La première fonction militaire visible est celle qui rappelle le sacre, et plus précisément, le « serment du royaume » : « Promesse de maintenir en paix le peuple chrétien de France, d'empêcher l'iniquité, d'observer la justice et la miséricorde,

d'exterminer les hérétiques.»¹¹⁸ L'épée, les éperons, l'armure et le cheval font du roi le principal défenseur du territoire et de ses sujets : « Remise au prince avant l'onction et tous les autres attributs de son autorité, l'épée est le signe tangible d'une souveraineté sans partage et sans limites accordée par Dieu. »¹¹⁹ Ils en font, au moins dans l'image, un chef militaire avisé. C'est de ses qualités de stratège et de guerrier qu'il tire sa gloire. Et c'est aussi la sanction des armes qui est attendue par tous après le sacre. En effet, un Prince victorieux confirme son élection divine et est légitimé une nouvelle fois.

La deuxième fonction royale visible est celle qui fait référence à un autre moment du sacre : « La première phase du rituel comprenait les serments que le roi jurait sur les Evangiles, notamment le « serment ecclésiastique » (promesse aux évêques et aux clercs de conserver et de défendre leur privilèges canoniques). »¹²⁰ Cette promesse, ajoutée à celle de lutter contre l'hérésie, fait du souverain le bras armé de Dieu. Une fois encore, le cheval et l'épée, dont la forme est celle d'une croix, le soulignent. Plus encore, et d'autant que le modèle est un roi, c'est à un référent historique que le portrait équestre fait allusion. Effectivement, se faire peindre comme un prince chevalier revient à se proclamer l'héritier des rois qui ont précédé :

Pour Claude Villette, l'épée du sacre, qui a la « forme [d'une] croix », est un signe visible du caractère profondément religieux de la monarchie française. Elle rappelle, d'après lui, « que [le] roi Très-Christien est le premier de tous les monarques du monde, qu'il tient sa force et son pouvoir immédiatement de Dieu, qu'il ne reconnaît aucun seigneur temporel sur lui en terre, qu'il est l'aîné de l'Eglise. » L'épée, qui est également l'arme du défenseur de la chrétienté au temps des croisades, se rattache aussi aux épisodes glorieux et miraculeux qui jalonnent l'histoire de la monarchie depuis Clovis.¹²¹

Parfois, une croix vient redoubler ce message. Ainsi, sur l'un de ses portraits équestres, Henri IV porte un crucifix en pendentif, et sur un autre, il porte une croix dorée brodée sur son manteau. Le besoin se fait peut-être sentir pour lui d'opérer une sorte de confirmation, puisqu'il a alternativement abjuré puis embrassé la foi protestante un certain nombre de fois. Ainsi, le port du crucifix, qui n'est pas pratiqué par les protestants, viendrait annuler la célèbre formule : « Paris vaut bien une messe ! » et les doutes quant à la solidité de la croyance du souverain qui en découlent. Effectivement, les protestants rejettent le crucifix car il est l'emblème de la mort du Christ, et porte en lui l'écueil que constitue l'oubli de la

¹¹⁸ CORNETTE, Joël, « La puissance des objets du pouvoir : sacre et regalia », op. cit., page 29.

¹¹⁹ Ibidem, op. cit., page 33.

¹²⁰ Ibidem, pages 28 et 29.

¹²¹ BEURAIN, David, « Le grand portrait peint du Roi », op. cit., page 127. Les crochets inclus dans la citation sont les siens.

résurrection. Il est vrai qu'existe une croix « huguenote », mais elle est de forme plus carrée que le crucifix catholique et n'a pas du tout la même symbolique. Quoi qu'il en soit, on ne peut pas la confondre avec celle que porte Henri IV car elle n'est inventée qu'en 1688. En tant que roi de France, il n'y a pas de doute, il est nécessairement catholique et sacré (dans les deux sens du terme).

Toujours est-il que si le roi n'est pas un prêtre, il n'est pas non plus un fidèle comme les autres. C'est un homme hors du commun et, en tant que tel, il a des obligations envers l'Eglise et envers Dieu, mais il a aussi des droits.

Pourtant, le roi n'est pas un *rex sacerdos*. Il reste un laïc, même s'il reçoit quelques bribes de dignité ecclésiastique : le souverain en effet apparaît proche d'un diacre et d'un prêtre (sa chape est relevée sur le bras gauche telle une chasuble), proche d'un évêque aussi puisque, seul avec lui, il est oint sur front, comme le furent par le passé les anciens rois de Judée et les prêtres sacrificateurs du temple de Jérusalem. Et, lors de la messe qui suit la cérémonie du sacre, il communique sous les deux espèces, comme le prêtre. Ce sera là la seule fois de sa vie. Mais il demeure incontestable que la cérémonie de Reims dote le roi-homme d'une puissance sacrale.¹²²

De la bonne entente du roi et du pape dépendent des décisions politiques aussi importantes que le mariage du premier ou les guerres qu'il va devoir envisager. Toutefois, si l'Eglise peut encore intervenir efficacement dans la vie politique en autorisant ou non des alliances matrimoniales, elle est condamnée à l'impuissance concernant les luttes armées, les guerres de religion étant totalement diluées dans des conflits séculiers, politiques. Ainsi, c'est par son abjuration et l'absolution de Clément VIII, donnée le 16 septembre 1595, qu'Henri IV va pouvoir obtenir d'autres avantages par la suite. Il va en effet pouvoir faire constater la nullité de son mariage avec Marguerite de Valois, en démontrant notamment qu'ils sont cousins issus de germain, constat faisant de lui un homme libre ; libre d'épouser la nièce du pape : Marie de Médicis. Etre le bras armé de Dieu entraîne un certain nombre de contraintes mais également des avantages, comme nous l'avons vu. Ce statut fait, de surcroît, de toute guerre qu'il décide une guerre juste. Le monarque peut-il trouver un titre plus glorieux ? Le cheval est non seulement un outil de guerre et de gloire, mais il renvoie expressément à la monture des saints. Voyons à présent comment.

¹²² CORNETTE, Joël, « La puissance des objets du pouvoir : sacre et regalia », op. cit., page 29.

B/ La monture des saints

On l'a déjà dit, la monture fait du souverain un héros légendaire. Par les rituels du sacre et par la prise d'armes, il est l'héritier des rois bibliques et, après eux, des rois croisés. Etre un monarque cavalier sous-entend la revendication de cet héritage, et notamment de la filiation de Saint Louis (Louis IX), patrimoine légitimant et glorieux s'il en est.

Partager la monture des saints est une planche de salut pour le Prince belliqueux. En effet, ses actions militaires, si elles sont justes, pèseront en sa faveur le jour du Jugement selon les croyances de tous à l'époque moderne. En revanche, si elles ne le sont pas, il risque l'enfer et d'entraîner avec lui son royaume dans sa chute. Etre un souverain à cheval signifie tenter d'imiter les saints et donc se mettre à l'abri, ainsi que son royaume, de la colère divine. Les saints imités ici sont saint Georges (le patron de la cavalerie), saint Martin, saint François, etc. Et se proclamer défenseur de la foi n'est autre chose qu'imiter l'archange saint Michel. Mais vouloir leur ressembler, c'est aussi assumer de subir des injustices voire le martyre pour sa foi, et donc être confiant dans son élection divine. Le parallèle se fait simplement par le cheval et par l'épée. De plus, toutes les représentations de saint Georges, depuis celle de Paolo Uccello (XV^e siècle) jusqu'à celle de Pierre Paul Rubens (XVII^e siècle) en passant par celles de Raphaël (entre 1504 et 1506), le montent sur un destrier blanc. Or, quand le roi livre bataille (et pour certains portraits équestres), il est toujours représenté sur un cheval blanc. A noter que le célèbre Babieca est blanc lui aussi. Coïncidence ? Pas sûr. Plus encore que l'équivalence entre les montures des saints et celle du Prince, l'analogie qu'on peut faire avec celles de deux « personnages » de l'Apocalypse de saint Jean est intéressante. L'évangéliste, dans ses « Visions prophétiques », évoque la fin du monde. Or, une fois que les vingt-quatre vieillards et les quatre Vivants lui sont apparus, un livre scellé de sept sceaux est remis à « l'Agneau égorgé » qui les brise un à un, les quatre premiers libérant à chaque fois... un cheval !

Et voici qu'apparu à mes yeux un cheval blanc ; celui qui le montait tenait un arc ; on lui donna une couronne et il partit en vainqueur, et pour vaincre encore. / Lorsqu'il ouvrit le deuxième sceau [...] surgit un autre cheval, rouge-feu ; celui qui le montait, [...] on lui donna une grande épée. / Lorsqu'il ouvrit le troisième sceau [...] apparut à mes yeux un cheval noir ; celui qui le montait tenait à la main une balance. [...] / Lorsqu'il ouvrit le quatrième sceau [...] apparut à mes yeux un cheval verdâtre ; celui qui le montait, on le nomme : la Mort.¹²³

¹²³ Jean, *L'Apocalypse*, chapitre 6, versets 2 à 7.

Une fois les sept sceaux brisés, sept anges apparaissent avec sept trompettes qui, en retentissant, détruisent un tiers de la terre, des êtres vivants, des eaux de sources et des astres. A la cinquième, des nuées de sauterelles viennent torturer les hommes, et à la sixième, un tiers d'entre eux est exterminé. A la septième, les éléments se déchaînent. S'ensuit le règne de la Bête, puis la destruction par Dieu d'Harmagedôn et de Babylone. C'est alors qu'a lieu « le premier combat eschatologique » : « Alors je vis le ciel ouvert, et voici un cheval blanc ; celui qui le monte s'appelle « Fidèle » et « Vrai », il juge et fait la guerre avec justice. [...] Les armées du ciel le suivaient sur des chevaux blancs.»¹²⁴

Il gagne une première résurrection pour mille ans, au terme desquels a lieu le Jugement dernier. Quel que soit son nom véritable, il est, avec le victorieux couronné libéré par le premier sceau, le modèle parfait pour le roi de France, surtout quand il part en guerre. Ainsi, le monarque n'est pas un prêtre mais s'y apparente, n'est pas un saint mais y ressemble, n'est pas « Fidèle » mais en est un. Qu'est-il exactement ?

C/ Porter l'image de Dieu sur Terre

Ce Prince, qui ne prend son autorité que des mains de Dieu lui-même, a différents pouvoirs, dont certains sont « surnaturels ». En effet, la ressemblance avec les saints ne s'arrête pas à la monture puisqu'il peut faire des miracles : il touche et guérit les écrouelles.

Et du reste, seul le sacre, [...] confère au souverain de France, comme à celui d'Angleterre, le pouvoir thaumaturgique, un pouvoir proche de la magie, qui lui permet de guérir les malades souffrant des écrouelles, adénite tuberculeuse : « Le roi te touche, Dieu te guérit » [...]. Ce toucher miraculeux, [...] fut pratiqué régulièrement à partir de Saint Louis. [...] Cette puissance extraordinaire, qui n'était pas accordée au roi par son prédécesseur lors de sa mort, montre bien que la plénitude de son autorité naissait du sacre seul, délégation spirituelle, droit de pouvoir « divin ». Investi par le sacre de cette puissance, il était désormais le médiateur, l'intermédiaire entre le monde d'ici-bas et le monde de l'au-delà, entre la sphère de Dieu et la terre de son peuple.¹²⁵

C'est un intermédiaire, donc, entre ses sujets et Dieu. Il est donc une sorte de saint.

Mais il a également un pouvoir destructeur bien visible dans la peinture de bataille et qu'on ne peut négliger ici. Les anges de l'Apocalypse, symboles de la justice divine, sont aussi des anges apportant la guerre, la maladie et la famine, en un mot, la mort. Il est à l'image de la justice divine : sévère. Bras armé de Dieu sur Terre, il juge, condamne et tue,

¹²⁴ Ibidem, chapitre 19, versets 11 et 14.

¹²⁵ CORNETTE, Joël, « La puissance des objets du pouvoir : sacre et regalia », op. cit., pages 26 et 27.

ce qu'évoquent ses portraits comme ses batailles sans ambiguïté puisqu'ils mettent en valeur ses fonctions de gouvernant. En tant que tel, il est à respecter et à craindre. « Le sceptre, monté sur une hampe de 1,95 mètre prolonge la main droite du roi pour affirmer son droit de vie et de mort, à l'exacte manière de Dieu ».¹²⁶

Le sceptre, présent dans l'un de nos portraits équestres (François I^{er} sur un cheval bai en tient un petit), représente donc à la fois ce droit de mort et de châtement, et le droit de vie : le souverain peut – et doit – pardonner, faire preuve de miséricorde, en imitation du Christ. La synthèse des qualités du monarque se retrouve dans la main de justice en ivoire, qui est constituée du pouce qui symbolise la divinité, de l'index qui correspond à la raison démonstrative, du majeur qui est la charité. Les deux doigts repliés sont la foi et la pénitence. On voit bien l'empreinte chrétienne sur la représentation symbolique du pouvoir royal. Le souverain est donc tout-puissant en son royaume. Un autre détail renforce encore cette image du roi comme élu de Dieu. Effectivement, on a déjà remarqué le calme du prince et de son cheval dans la peinture de bataille, ainsi que les yeux et bouches béantes des ennemis. Or, comme le remarque Anne-Sophie Molinié dans son intervention : « Approches physiognomoniques et scènes de la résurrection, à partir de quelques Jugements derniers italiens du XVI^e siècle » du 15 décembre 2007¹²⁷, l'impassibilité définit les élus, les justes, tandis que la physionomie de l'horreur (yeux exorbités et bouches ouvertes) caractérisent les damnés. Au XVI^e siècle, il est inconcevable que la cour, y compris les artistes, n'ait pas eu connaissance de ce type de représentation physiognomonique. Chacun identifiait donc certainement le parallèle que je viens de tracer entre les batailles et les jugements.

« Le monarque côtoie Dieu et cesse d'être un homme comme les autres. »¹²⁸ Bossuet va plus loin car, en 1662, il explique ainsi les liens entre le roi et Dieu : « Dieu a fait dans le Prince une image mortelle de son immortelle autorité. [...] L'homme meurt, il est vrai ; mais le roi, disons-nous, ne meurt jamais : l'image de Dieu est immortelle. »¹²⁹ C'est pourquoi il est si complexe à représenter.

On voit bien l'importance du cheval dans l'identification du roi comme juge, justicier et élu de Dieu. Il le magnifie, en révèle la majesté, la toute-puissance et la sainteté.

¹²⁶ MUCHEMBLED, Robert, op. cit., page 13.

¹²⁷ MOLINIE, Anne-Sophie, « Approches physiognomoniques et scènes de la résurrection, à partir de quelques Jugements derniers italiens du XVI^e siècle », intervention du 15 décembre 2007, <http://www.diffusion.ens.fr/index.php?res=conf&idconf=1963>, consultée le 08 janvier 2012.

¹²⁸ MUCHEMBLED, Robert, op. cit., page 13.

¹²⁹ MARIN, Louis, op. cit., page 21.

Que sont ces éléments, si ce ne sont les composantes de la gloire ? Il est donc un véritable instrument de gloire. Quel honneur pour lui d'avoir été choisi entre toutes les créatures pour porter un si lourd fardeau : être chargé de l'image de Dieu sur Terre.

Le cheval-trône est donc un objet d'étude extrêmement riche pour comprendre la conception qu'on a, aux XVI^e et XVII^e siècles, du métier de roi. Mais cette fonction est incompréhensible sans une mise en perspective avec la vision qu'on a de la guerre à cette époque et le rapport qu'on a au divin. L'animal, en tant qu'instrument de guerre, est un outil de gloire terrestre et de salut. D'ailleurs, le vocabulaire de la foi établit qu'une fois ressuscité, on est « en gloire ». Il est aussi partagé par les nobles et les saints, ce qui implique la symbolique complexe qui entoure la gloire divine. C'est la monture qui nous fait identifier le souverain ; une héroïne à elle seule, capable de porter l'image de Dieu sans qui rien, pas même la représentation du pouvoir ne se conçoit.

Conclusion

En définitive, cette monture si parfaite n'existe pas. Elle est idéale sur l'image parce qu'elle supporte le monarque rêvé, imaginaire, qui cherche à affirmer son autorité en se faisant représenter en héros, en roi, en guerrier, en saint, etc. A marteler sans cesse ses titres et dignités, il laisse entendre qu'ils sont fragiles. Mais en se faisant représenter, il devient dans l'image ce monarque glorieux désigné par Dieu lors du sacre. Finalement, on apprend peu de choses sur le cheval réel qu'on était venu chercher. Mais la recherche n'est pas vaine puisqu'on glane des informations sur l'idée qu'on se fait de cet animal à l'époque, et sur son rôle symbolique dans l'imagerie, la mise en scène du pouvoir royal et militaire.

Conclusion de la première partie

Malgré la faiblesse quantitative des sources, j'ai cru trouver quelques éléments intéressants. Dans les années 1540 se mettent en place les codes, les lieux communs de la représentation équestre du pouvoir politique et militaire qui resteront valides des siècles durant, ou du moins, feront référence. En étudiant le cheval du portrait équestre, on ne peut faire l'économie d'une réflexion sur les méthodes de commandement et de gouvernement. Ce que la peinture de bataille y ajoute, c'est l'instauration de poncifs qui s'avèreront bien plus tenaces encore. Qui, aujourd'hui encore, ignore la couleur du cheval blanc d'Henri IV ? L'engouement pour ce type d'œuvres traduit parfaitement la réussite du peintre à montrer le côté « positif », esthétique de la guerre, à exalter les vertus nobiliaires et à héroïser le monarque et ses compagnons d'armes. La monture idéale qu'il crée à cette fin ne nous apporte que très peu de renseignements sur le cheval réel de l'époque, puisqu'il préfère se mettre au service d'un discours laudatif, qui devient performatif, faisant ainsi exister réellement le bon gouvernement du Prince, sa légitime autorité et ses attributs divins. J'ai tenté d'expliquer les mécanismes, les usages picturaux qui font du cheval l'instrument de gloire que tous les historiens proclament en tant que tel sans jamais montrer en quoi c'en est un. C'est donc parce qu'il est monté par le roi que le cheval est si important. Mais, à l'inverse, comment l'artiste aurait-il pu donner tout ce sens à une représentation privée d'équidé ? En effet, la diffusion vers le grand public que permet la gravure a donné lieu à peu de reproductions de portraits du roi à pied mais beaucoup de lui à cheval. Comme le château pour le noble auvergnat¹³⁰, la bonne monture fait le bon roi et vice-versa.

La manière de montrer le roi cavalier évolue donc en fonction du pouvoir. Avec le règne de Louis XIV, l'Etat absolu s'affirme. Quelles sont les nouvelles modalités de la représentation équestres pendant le Grand Siècle ?

¹³⁰ SOLIGNAT, Anne-Valérie, Les noblesses auvergnate et bourbonnaise : pouvoir local, stratégies familiales et administration royale (vers 1450-vers 1650), thèse de doctorat dirigée par Nicole Lemaître, Paris, Université Panthéon-Sorbonne, 2010.

SECONDE PARTIE :

Apogée de la représentation équestre du roi 1661-1715

Avec la prise de pouvoir ferme et résolue du jeune Louis XIV en 1661, l'affirmation de l'Etat absolu progresse. Elle a une influence considérable sur les modalités de représentation du souverain. S'opèrent donc des changements dans la façon de le peindre et une forte augmentation du nombre de toiles dont il est le sujet. Toutefois, ce corpus est à replacer dans son contexte. Il ne faut pas penser que les portraits équestres du roi et ses « conquêtes » forment la plus grande partie du travail des peintres.

Si l'on s'intéresse aux morceaux de réception à l'Académie entre 1648 et 1793¹³¹, on s'aperçoit même qu'ils ont la portion congrue : sur les 302 tableaux qui nous sont parvenus, 113 sont des portraits, certains montrent un sujet d'histoire Antique (89) ou religieuse (20) ; 21 donnent à voir une allégorie ; 17 une nature morte ; 28 des scènes d'extérieur (foires, fêtes, paysages, ruines, etc.) ; 3 des scènes de genre avec des personnages ; 4 des animaux (autres que des chevaux). Seules 5 œuvres présentent des combats et 2 des chasses. Notre corpus représente donc une infime partie de la production artistique de l'époque. Il ne faut cependant pas trop minimiser l'intérêt de ces toiles car, si quantitativement elles ne représentent presque rien, du point de vue qualitatif, elles doivent nous interpeller. En effet, les images de bataille, les chasses et les portraits équestres ont des fonctions de la plus haute importance, à savoir la diffusion de l'imagerie royale auprès du peuple par la copie, souvent la gravure, auprès des nobles par la décoration de demeures royales telles Versailles ou Marly et auprès des autres cours d'Europe par des dons, des cadeaux diplomatiques. Un public très large peut donc y avoir accès et de ce fait ils constituent un élément clef de l'imagerie orchestrée par le roi autour de sa personne. Cette relation particulière explique que les toiles aient évolué en fonction de lui et qu'après sa mort la représentation équestre ait été renouvelée pour trouver un modèle adapté à ses successeurs et aux changements du goût.

¹³¹ Les peintres du roi 1648-1793, Catalogue d'exposition Musée des beaux-arts de Tours, 18 mars-18 juin 2000, Musée des Augustins à Toulouse, 30 juin-2 octobre 2000, Paris, Réunion des musées nationaux, 2000.

J'ai donc pensé qu'il était pertinent de travailler l'épopée louis-quatorzienne isolément. Pour ce faire, j'observerai d'abord le portrait équestre ainsi que les chasses princières ; puis, la peinture de bataille ; enfin, je proposerai une explication aux nouveautés observées en faisant le lien avec les évolutions du pouvoir royal.

Chapitre 1 : Héritage et nouvelles modalités du portrait équestre

Nous avons déjà vu que la peinture permet en quelque sorte au spectateur d'aujourd'hui à accéder à des réalités historiques. Ainsi, les évolutions culturelles et artistiques, les mentalités collectives, les éléments constitutifs du monde militaire, la façon de conduire et d'organiser un conflit, en un mot l'époque et le métier de roi sont mis en lumière par le portrait équestre. C'est pourquoi il est, depuis le XVI^e siècle, et reste, au XVII^e siècle, un moyen important de représenter le souverain. Sous Louis XIV, néanmoins, il connaît des évolutions par rapport au siècle précédent. J'ai cru identifier des éléments hérités et la persistance de gestes, de détails qui vont s'ériger en lieux communs du portrait équestre. C'est ce qui nous intéressera dans un premier temps. Ensuite, nous observerons le souverain cavalier en toutes circonstances, c'est-à-dire, dans les entrées royales, les promenades ou « vues de châteaux » et les chasses. Enfin, nous réfléchirons à l'effet de réel : sommes-nous en présence du « vrai » cheval princier ?

I/ Héritages et lieux communs

La reprise de schémas, de méthodes picturales héritées et leur fixation sous le règne de Louis XIV passe par divers éléments du portrait équestre. En effet, la position du couple cavalier-cheval semble évoluer très légèrement. Mais sa forme est de plus en plus détaillée, épousant le mieux possible le harnachement et l'anatomie de l'animal, qui, eux aussi, changent.

A/ Position du couple cavalier-cheval

La position de la bête est sensiblement la même que dans les portraits déjà observés. En effet, si le piaffer disparaît, les peintres gardent la pesade qu'on a déjà vue ainsi que le pas de parade vu de face comme dans le Triomphe de Juliers.

Dans la plus grande partie de nos portraits, le roi exécute une pesade et l'artiste dessine le couple cavalier-cheval de profil (cat.25 et 27 à 30). Cet angle de vue semble être le plus indiqué pour que le spectateur se rende compte de la bonne exécution de la figure. La pesade est une sorte de cabré académique restant assez fléchi, effectué à la demande du cavalier. En effet, contrairement à la courbette, la pesade n'exige pas que la monture tende ses postérieurs et élève ses antérieurs très haut, proche de la verticale, mais qu'il bascule son poids sur l'arrière-main jusqu'à lever légèrement les antérieurs. C'est un air relevé qui existe encore de nos jours. On a déjà vu cette figure dans les portraits équestres de la période précédente. Toutefois, sur toutes les toiles qui en présentaient, aucun n'a cette mise en scène. Effectivement, les peintres préféraient adopter un autre angle de vue : la plupart était de trois quart. Par contre, le retour au profil rappelle les portraits au passage et au piaffer des aïeux de Louis XIV, les Valois et Henri IV. Le pas de parade, quant à lui, ne disparaît pas totalement : il est encore adopté pour un cas (cat.26). Ce qui change, en revanche, c'est le choix d'un nouveau point de vue, jusqu'alors réservé à la pesade : le roi est face au spectateur. Il s'agit donc d'une reprise des figures et des angles de vue mais les associations sont inversées. Ainsi, de pesade vue de face on passe à pesade de profil et du pas de profil au pas vu de front. Le cheval, lorsqu'il est présenté dans ce dernier cas de figure, n'est jamais droit mais toujours plié voire tordu de sorte que sa tête soit visible de trois quart par le spectateur. Par conséquent, le souverain nous regarde, mais sa monture aussi (cat.26 et 78 notamment).

Toutes ces positions données à l'animal sont la résultante d'un travail de manège. Leur représentation montre l'ancrage ancien des académies et leur influence sur l'éducation des grands. « Les académies équestres se sont multipliées à Paris entre la fin du XVI^e siècle et la première moitié du XVII^e siècle. Plus d'une dizaine d'établissements s'y sont succédé ou y ont temporairement coexisté. »¹³² Bien entendu, la monture du roi est rompue à ce type d'exercice même s'« il est sûr que fréquenter les manèges coûte cher, sans compter les frais annexes mais nécessaires ; un élève de Pluvinel paye 1000 livres, avec des suppléments c'est 2000 livres ; vers 1650, chez Benjamin, c'est 2700 livres. »¹³³ Pour des questions de représentation et d'apparat ainsi que pour son éducation morale, il est obligatoire que le roi sache monter à cheval, c'est pourquoi l'artiste montre un cavalier se tenant bien droit et fier à cheval.

L'art ouvre la porte aux usurpations des apparences, un homme botté, éperonné, est estimé, peu s'en faut, comme un vrai gentilhomme. Or, à lire les traités italiens et français, il est fondamental de ne point séparer la tenue et la maîtrise corporelle, agilité et force, l'élégance des gestes et celle du vêtement, de la vertu et de l'esprit.¹³⁴

Pour ne pas laisser de doute au spectateur, le peintre introduit un pas difficile afin qu'il ne se méprenne pas : il n'y a pas d'usurpation, le roi n'a pas l'air du bon cavalier, il l'est.

Le regard juge le cavalier, la grâce, l'adresse, la légèreté et comme pour sa monture diagnostique en cela un signe de santé et de disposition sociale. Il en va de l'équitation comme d'autres arts du corps, l'escrime, la danse. Pour les académistes, l'élégance doit se faire oublier et la société de cour intègre dans la définition de la bienséance « le bel air agréable accompagnement des autres bonnes qualités ». Cet idéal témoigne de la domination des passions par l'aisance que confèrent la naissance et le rang. Les traités d'équitation donnent à lire cette bonne grâce qui caractérise tous les comportements de ceux qui sont nés pour plaire au monde et le diriger.¹³⁵

Le souverain montre une grande aisance car il réalise souvent ces figures difficiles (4 fois sur 5 portraits où il est montré à cheval) et toujours d'une seule main. En effet, dans 4 cas, il tient ses deux rênes dans une main. Cette aisance s'explique par une pratique assidue dès le plus jeune âge.

Les successeurs de Louis le Juste bénéficieront de l'instruction encadrée et formalisée à l'aube du XVII^e siècle. Louis XIV monte pour la première fois à neuf ans, à quatorze il est instruit aux airs relevés par Arnolfini auquel s'associent Du Vernet et Duplessis. [...] Il a gardé une réputation d'élégance et de majesté équestre

¹³² ROCHE, Daniel, *La gloire et la puissance*, op. cit., page 183.

¹³³ Ibidem, page 195.

¹³⁴ Ibidem, page 209.

¹³⁵ Ibidem, page 215.

comparable à ses qualités de danseur et il a des connaissances significatives que rapportent les mémorialistes.¹³⁶

L'artiste, outre la technique équestre du prince, multiplie les détails vraisemblables dans l'image, rappelant la fonction du modèle dès que possible. Ainsi, le bâton de commandement s'impose au cœur de l'effigie équestre qu'elle soit sculptée, peinte ou gravée, et ce dans toute l'Europe. Dans le cadre de notre étude, notons que, sur 6 portraits équestres, Louis XIV tient 6 fois un tel bâton, dont 3 fois une canne y ressemblant beaucoup et 3 fois un véritable bâton de maréchal. Dans deux cas, il brandit l'objet (cat.25 et 29). Les 2 occurrences où le roi tient le bâton par le milieu en gardant le bras le long du corps (cat.27 et 28) ne mettent pas vraiment l'objet en valeur, le geste n'étant

pas en soi signifiant [...] il fait partie d'un ensemble : mouvement du cheval, posture, costume du cavalier (en armure, en habit de cour, à la romaine) dont la combinaison des éléments [...] est chargée de produire l'impression de domination et de force.¹³⁷

Dans 2 images du corpus, le prince tient ce bâton très proche de lui, quasiment à la verticale (cat.26 et 30bis). « Intégrant la bâton, le corps devient un corps de commandement »¹³⁸ et l'on comprend ainsi le geste de l'autre main comme intimant un ordre. Dans les 2 toiles où le roi brandit l'objet vers l'avant, ce détail influe sur la manière de voir le tableau et son sujet.

De passif dans la première manière de tenir, le bras [...] devient actif. Une focalisation du regard du spectateur s'opère sur cette partie du groupe, les éléments composant l'ensemble n'ayant pas une égale force de suggestion. Le geste de la main tenant le bâton dans le prolongement du bras [le] désinvestit [...] de sa fonction symbolique pour le transférer au bras et à la main.¹³⁹

Ainsi, c'est parce qu'il monte à cheval que le prince peut brandir son bâton de commandement avec conviction et une fois que celui-ci a laissé dans sa main comme une empreinte l'intention qui l'animait, il s'efface, donnant alors le geste de la main gauche que l'on observe sur le portrait exécuté par Adam-François Van der Meulen en 1680 (cat.26). « Le bâton, attribut de commandement, a communiqué sa symbolique à la main qui, ne le tenant plus, fait office de tenant-lieu. Le geste est un geste de commandement »¹⁴⁰ que nous retrouverons plus loin, dans la peinture de bataille.

¹³⁶ Ibidem, page 159.

¹³⁷ SABATIER, Gérard, op.cit, page 312.

¹³⁸ Ibidem, page 313.

¹³⁹ Ibidem, page 314.

¹⁴⁰ Ibidem, page 314.

B/ Un cheval dessiné avec soin

Nous l'avons déjà remarqué plus haut, le cheval du roi est un bel animal. Il est nécessairement en bonne santé, voire trop rond, pas blessé et ne présente pas de tare physique. Son dessin est un enjeu capital. Les artistes soignent en effet les détails afin de présenter un cheval suffisamment « réaliste », bien dessiné pour faire illusion, en témoignent les nombreuses études de chevaux exécutées par beaucoup d'artistes. Le peintre va souvent visiter des écuries, regarder les leçons des écuyers pour respecter les proportions, saisir convenablement l'animal. Ainsi Adam-François van Der Meulen, en accompagnant le prince lors de ses campagnes militaires, a pu observer son roi-cavalier pour en fixer les traits plus tard. Le dessin du cheval est très délicat et tous les peintres n'ont pas le même talent pour le traiter. Si l'on regarde le travail de Jean-Baptiste Martin aussi appelé « Martin le jeune », les bêtes sont très rondes, leurs têtes petites, les yeux globuleux et les oreilles minuscules. Les chevaux ne se sont pas dégradés en réalité au cours du règne de Louis XIV, c'est le pinceau qui « pêche ». A l'époque, déjà, on s'en était rendu compte, c'est pourquoi la Surintendance avait demandé à Joseph Parrocel de « retoucher tous les dessus de porte de Jean-Baptiste Martin qui se trouvaient dans les appartements de Monsieur et de Madame à Marly, pour y refaire en particulier les chevaux. »¹⁴¹ Il faut que l'animal soit ressemblant car il est associé au prince et celui-ci ne peut en aucun cas chevaucher une bête qui n'est pas jolie et encore moins un monstre ou une monture difforme.

A l'inverse, il arrivait que des écuyers, en tant que professionnels du cheval, aient leur mot à dire dans le jugement des œuvres. Ainsi, Jacques de Solleysel donne son avis par écrit sur le portrait du roi par Mignard (cat.27) :

Je sçay très-bien que ce que les Grecs ont laissé de bas reliefs & de monuments, sont des Modelles parfaits pour la Sculpture & pour la peinture, mais pour les attitudes des Chevaux ce n'est pas cela, & celuy que Monsieur Mignar a peint sous le Roy, l'année qu'il prit Maestric, & qui est dans une des Salles de Versaille, est le plus beau, le mieux dessigné, & le mieux fait, qui aye parû jusqu'à present ; car il est placé dans les regles de l'Art de la cavalerie, & il est dans la pure verité comme il doit estre.¹⁴²

¹⁴¹ DELAPLANCHE, Jérôme, Joseph Parrocel (1646-1704), *la nostalgie de l'héroïsme*, Paris, Athena, 2006, page 34.

¹⁴² ROCHE, Daniel, REYTIER, Daniel, *Le cheval et la guerre*, op. cit., page 333. Il s'agit d'un texte de Jacques de Solleysel intitulé *Le parfait Mareschal*, édité une première fois en 1664 et cité dans son édition de 1680 (c'est-à-dire la cinquième édition parisienne).

De nombreux témoignages de ce type nous sont parvenus, comme celui de Jean Rou

Qui joue sur les divers sens du mot « académie », entre les « académistes peintres » et les « académistes écuyers » [...]. On découvre en effet, grâce à lui, que les techniciens de l'équitation étaient invités à venir donner leur avis au sein même de l'Académie royale de peinture et de sculpture. Or, cela semble en dehors des règles habituelles de l'institution, tout à fait différent de ce que nous connaissons de son fonctionnement. De fait, les comptes rendus officiels de l'Académie royale n'ont gardé aucune trace d'une telle intervention. La réalité de celle-ci ne peut pourtant faire de doute, et il est donc clair que le problème des représentations équestres était, à cette date, au cœur de l'actualité artistique et intellectuelle.¹⁴³

Sous le règne de Louis XIV, on cherche à innover en matière de portrait équestre afin que tous ne se ressemblent pas. Toutes les représentations ont déjà en commun les traits du prince et un cheval, il faut donc trouver matière à l'originalité. Les artistes vont donc s'essayer à peindre des portraits équestres donnant à voir une monture de l'époque moderne, un souverain de cette même époque, sa perruque bien datée et un costume à l'Antique, ou du moins telle qu'on s'imagine cette vêtue. Le plus sérieusement du monde, on représente donc le roi déguisé en romain. Le sens d'un tel « travestissement » est assez accessible. En effet, il répond à la mode artistique portant aux nues cette période et autorise le dessinateur à jouer sur des drapés que ne permet pas une armure moderne. Bien entendu, le prince n'est pas accoutré d'un costume de paysan romain mais bien de celui qu'on imagine sur le dos d'un général, d'un empereur. Le fait qu'il monte à cheval vient ôter toute forme de doute au spectateur là-dessus : il s'agit bien du « plus grand roi du monde » et de sa perruque.

Travestissant son modèle en empereur romain, Mignard le prive de l'usage d'étriers, ce qui, pour se justifier parfaitement du point de vue historique, n'en froisse pas moins les écuyers du royaume. Leur tollé ébranle la Cour. Ces messieurs sont invités à l'Académie : n'avions-nous donc tant perfectionné l'art de monter que pour renvoyer le roi aux frustrés piétinements de la cavalerie romaine ? [...] Jambes nues, sans étriers, César ne triomphait qu'au pas de parade. Astreint au même dépouillement, le Roi Soleil, lui, chevauche un animal cabré. Assimiler le jeune roi à César, c'est assurément en faire un héros ; asseoir sa majesté sur l'incarnation bestiale du tumulte, c'est en faire un dieu.¹⁴⁴

On voit bien l'enjeu d'une telle représentation. En effet, le tableau de Mignard lance un débat qui agite la cour et les différentes académies : l'Académie royale de peinture et de sculpture et les académies équestres. « Le débat engagé à propos de la peinture de 1674 est une des premières manifestations de ce que les historiens de la littérature française

¹⁴³ Ibidem, pages 336 et 338.

¹⁴⁴ CHAUDUN, Nicolas, op.cit., page 70.

connaissent bien sous le nom de « Querelle des Anciens et des Modernes » ». ¹⁴⁵ Le portrait équestre est le centre de toutes les attentions, ce n'est pas un sous-genre. D'ailleurs, cette toile et le *Portrait équestre de Philippe de France, duc d'Orléans, alors duc de Chartres*, vêtu à la romaine et dirigeant une charge de cavalerie (cat.30), peint en 1693, étaient accrochés à Versailles à quelques mètres l'un de l'autre « et je crois qu'il était difficile, pour les courtisans et les visiteurs de l'époque, de ne pas faire de comparaison entre ces deux œuvres que vingt années séparent mais qui sont si proches. » ¹⁴⁶ On voit bien que la représentation équestre du prince était l'objet de bien des soins et de débats passionnés. Elle n'est en rien un sujet mineur. Mais le cheval dessiné avec tant d'application est-il le même qu'au XVI^e siècle ?

C/ Evolution du harnachement et du cheval

Différentes nouveautés infléchissent les héritages dont il vient d'être question. Le harnachement d'apparat et la pratique équestre évoluent, de même que la monture du prince. La longue baguette que tenaient les cavaliers au cours de la période précédente disparaît du portrait. En effet, cet outil utile en manège pour les exercices de dressage n'est plus dessiné dans la main du roi. Il est systématiquement remplacé par le bâton de commandement comme nous l'avons déjà fait remarquer. Le harnachement se modifie également. Pour ce qui touche à la selle, certains éléments s'ajoutent parfois. Ainsi, sur 5 portraits où le prince monte effectivement à cheval, une image présente une selle avec une croupière*(cat.29), 4 montrent une selle avec une bricole* ou quelque chose ayant la même fonction (cat.25, 27, 28 et 29), comme dans le portrait du duc de Chartres (cat.30). Dans 3 cas (cat.25, 28 et 29), le cheval est représenté avec des fontes. Si les deux premiers éléments cités permettent au cavalier, via son siège, une meilleure stabilité, la croupière empêchant la selle d'avancer et la bricole lui épargnant de reculer, les fontes n'apparaissent pas sur toutes les selles en réalité. Ces étuis destinés à recevoir des armes à feu sont un élément nouveau de la représentation du prince et ils ne sont pas indispensables à la pratique de l'équitation à l'époque. Je dis « nouveau » mais peut-être qu'une fonte se cache sous la longue crinière de la monture de Louis XIV dans un portrait où il est encore très jeune (cat.14). Quoi qu'il en soit, c'est un élément qui apparaît au cours du règne de ce monarque. Toutefois, les fontes sont désormais indissociables de la représentation du roi

¹⁴⁵ BOYER, Jean-Claude, « Portrait équestre, archéologie et Querelle des Anciens et des Modernes. Le Louis XIV de Mignard jugé par Solleysel », *Le cheval et la guerre*, op.cit., page 342.

¹⁴⁶ Ibidem, page 339.

cavalier et belliqueux, du fait de l'adoption progressive des armes à feu par la cavalerie. D'ailleurs, elles sont systématiquement présentes dans la peinture de bataille que nous étudierons plus loin. Dans presque tous les cas, les fontes sont assez sophistiquées, brodées de motifs qui rappellent ou ceux de la selle ou ceux du justaucorps du prince. Elles prennent une ampleur parfois presque invraisemblable : dans 2 de nos portraits, la fonte descend plus bas que le genou du souverain (cat.28 et 29). Ces évolutions du harnachement peuvent s'expliquer par l'engouement pour le genêt espagnol. En effet, cet animal très en vogue sous Louis XIV est assez rond et son garrot n'est pas saillant. De ce fait, la selle est moins stable et tourne parfois sur le dos de la bête, avance sur l'encolure* ou recule sur les reins. Afin d'éviter ces désagréments et de la stabiliser, on ajoute croupières et bricoles. Cette race est encore aujourd'hui si fortement associée à l'époque moderne et au début de règne de Louis XIV dans les esprits qu'on le surnomme parfois le « cheval baroque ».

Les artistes font, dès qu'ils le peuvent, de la monture royale un animal hors du commun. Si les chevaux des portraits équestres de Louis XIV ne sont pas toujours écumants, on montre du moins leur salive qui est un indice d'un certain échauffement. En effet, sur 5 toiles (6 en comptant le cat.30), toutes les bêtes présentent une tache blanche sous les lèvres pour figurer cette écume. On dit d'ailleurs dans le monde du cheval qu'un cheval bien échauffé sécrète beaucoup de salive.

Dès lors, l'attribut de majesté, le cheval deviendrait symbole de maîtrise. Maîtrise de la force [...]. Soufflant, écumant, piaffant, le destrier « à l'œil blanc » renâclerait en vain sous l'empire de son cavalier. [...] C'en est fini du piaffer de parade ; le destrier bondit, caracole, écume sous l'insoupçonnable pression de son cavalier, disant tout de sa maîtrise.¹⁴⁷

Comme j'ai tenté de le montrer dans la première partie de ce travail, le portrait équestre est une image du gouvernement. Montrer le roi canalisant une monture énergique, vive, difficile voire craintive est un moyen de le dire capable de diriger un peuple rétif. Le cheval permet au peintre de faire passer un message. « Maîtrisé par le roi, il autorise de plus le double topos du héros vainqueur des passions [...] et du roi domptant le peuple ».¹⁴⁸ Cependant, tous les peintres n'utilisent pas exactement les mêmes procédés. Effectivement, pour faire du roi-cavalier un être d'exception, certains introduisent des allégories dans l'image. Ainsi, 2 portraits (cat.27 et 28) placent le prince sous la protection d'une allégorie-divinité, à l'image du tableau de Mignard de 1674.

¹⁴⁷CHAUDUN, Nicolas, op.cit., pages 53 et 54.

¹⁴⁸SABATIER, Gérard, op.cit., page 85.

Une autre solution existe (cat.25 et 29) :

Le surnaturel envahit la toile, et parfois de la manière la plus allusive. Ce Louis XIV que le très servile Houasse nous donne à voir n'a rien de surhumain, sinon qu'il impose une courbette à un cheval turgescant. Cependant, par une habile disposition, l'immanquable bâton de commandement semble jaillir du front de l'animal. La petite ruse en a fait une excroissance organique. Le bâton passe pour un rostre, le cheval pour une licorne, l'écuyer pour un matador fabuleux.¹⁴⁹

En regardant bien, nous voyons que ce cheval, bien qu'il soit désormais un genêt d'Espagne, conserve une différence de taille harmonieuse avec son cavalier, qui semble être la même que celle que nous avons remarquée sous le règne d'Henri IV. Le choix du genêt peut nous interpeller dans un premier temps. En effet, il n'a pas pour réputation d'être d'une taille très élevée. Or on attend de la monture du monarque qu'elle le rehausse au maximum. Cependant, il faut éviter à tout prix que le prince semble petit sur une bête immense, ce qui le ridiculiserait. On peut donc en conclure qu'outre la mode Espagnole répandue à la cour et les qualités de cette race, on a opté pour une monture de taille modeste afin de dissimuler la taille réelle du souverain, qu'on imagine n'être pas exceptionnellement élevée. Effectivement, d'après les historiens¹⁵⁰, Louis XIV mesurait environ 1,60 mètre et était plus petit que son fils le Grand Dauphin par exemple. Il était bien sûr hors de question que la perspective hiérarchique soit renversée et le cheval permettait aux artistes d'exécuter une pirouette escamotant la taille réelle de celui qui est resté « Louis le Grand ».

Tous les moyens sont bons pour mettre le monarque en valeur dans son portrait et sa monture est un outil essentiel aux peintres. C'est pourquoi les artistes la représentent exécutant des figures de haute école inscrivant ainsi le souverain dans la lignée des Valois et des Bourbon, c'est-à-dire reproduisant dans le portrait équestre du prince la continuité dynastique d'où proviennent son pouvoir et sa légitimité. C'est aussi pour cette raison qu'on soigne le dessin de la bête tout en l'adaptant à la fois à la mode espagnole et à la taille modeste du roi qu'elle dissimule parfaitement. Le cheval est si utile aux peintres qu'ils représentent le monarque à cheval en tous lieux.

¹⁴⁹ CHAUDUN, Nicolas, op.cit., page 65.

¹⁵⁰ BURKE, Peter, op. cit., page 125.

II/ Le roi à cheval en toutes circonstances

J'ai essayé de montrer que, malgré la perpétuation de traditions de la période précédente, le règne de Louis XIV marque un tournant dans la représentation équestre, notamment par l'adoption du genêt d'Espagne comme modèle pour la monture du roi, compagne de tous les instants. C'est en effet en cavalier que le souverain entre dans les villes, qu'il se promène, surveille ses chantiers et aménagements, qu'il chasse également. C'est en cavalier qu'il apparaît, aujourd'hui encore, dans les manuels scolaires. C'est donc qu'il était beaucoup représenté à cheval, peut-être aussi du fait qu'il passait beaucoup de temps à cheval ?

A/ Les entrées à cheval

L'artiste représente parfois le souverain s'appêtant à faire une entrée royale. Ce type d'image montre, une fois de plus le prince monté, mais présente aussi le prince dans une fête, une occasion de réjouissances.

La puissance du prince est garantie par la grâce du cavalier, et le cheval est placé au centre d'une vision politique où la guerre et l'économie restent conjointes pour faire du grand prince toujours un soldat dont la gloire personnelle garantit celle de l'Etat. Ses serviteurs partagent cette vision, véritable canon philosophique de la raison cavalière classique.¹⁵¹

D'où l'importance d'exhiber et de multiplier les images du roi cavalier. La diffusion de représentations telles que le prince monté entrant, vainqueur, dans une ville, participe d'un processus que Daniel Roche appelle « *cérémonial de l'information* caractéristique de la relation coutumière établie entre les rois et les sujets »¹⁵². Dans l'entrée elle-même comme dans son image le prince est, ainsi qu'au théâtre, en représentation, d'où l'importance d'être à cheval, d'atteler le carrosse de la reine de six magnifiques animaux aussi. Dans les deux images d'entrées dont nous disposons, la reine voyage dans un carrosse tout doré sur lequel nous nous pencherons plus tard. L'une ne montre pas les chevaux qui y sont attelés (cat.80), l'autre laisse voir 6 splendides chevaux blancs ressemblant aux genêts montés par le monarque (cat.76). Ce détail n'est pas étonnant, nous avons déjà dit plus haut la valeur laudative du blanc et le nombre amplifie encore l'apparat. En outre, les chevaux de « race » espagnole sont adaptés aux traits qu'ils supportent bien – d'ailleurs, ils sont encore utilisés aujourd'hui dans les compétitions d'attelage de niveau international. Dans ses Mémoires

¹⁵¹ ROCHE, Daniel, La gloire et la puissance, op.cit., page 221. Les italiques sont de l'auteur.

¹⁵² Ibidem, page 222.

pour l'instruction du Dauphin, Louis XIV écrit : « Les peuples se plaisent au spectacle où au fond on a toujours pour but de leur plaire... Par là nous tenons leur esprit et leur cœur, quelques fois plus fortement peut-être que par les récompenses et les bienfaits. »¹⁵³ L'entrée royale est une représentation très importante, dupliquée en de nombreux récits, peintures et gravures.

L'infinie réflexion de la représentation le produit comme cette image « virtuelle », sans autre réalité que la multitude des rayons lumineux réfractés qui viennent s'y croiser pour lui donner une éphémère et grandiose circonstance, celle du monarque absolu, une image donc qui ne trouverait sa « véritable réalité » que dans les effets de croyance provoqués dans l'imagination de ceux qui ont vu [...] le roi de France [...] effets éphémères [...] mais auxquels la narration [...] donne la monumentalité de la grande histoire. C'est pourquoi le monarque absolu n'est-il et ne sera-t-il jamais que son portrait en un moment bref dont le texte [ou, comme ici, l'image] magnifie pour toujours les effets.¹⁵⁴

On voit donc bien l'importance du cheval dans l'entrée princière comme dans sa représentation. L'animal est, à l'instar de la ville prise, à la fois soumis et honoré par le roi de guerre. En effet, il est honoré d'être soumis au prince gouvernant lui-même et inclus dans le groupe de ses sujets de ce fait. De même, la ville, par l'entrée, est incorporée au territoire français et forcée de reconnaître son nouveau maître. En tant que tel et comme tout bon cavalier pour sa monture, il est chargé de son entretien et de sa protection. En ce sens, entrer dans une ville à cheval revient à encourager celle-ci à respecter son prince comme l'animal son cavalier car c'est à lui qu'incombe de la récompenser et de la punir. L'entrée, par la présence de l'équidé, porte en elle une alliance et une menace. Le fait d'entrer rapidement après la prise de la ville amplifie et entérine cette « entente contrainte » et est un des tours du « roi magicien » pour éblouir ses sujets.

L'effet de magie consistant ici dans la disproportion entre la magnificence de la réalisation et la brièveté des délais de temps mis pour l'accomplir. Cependant, à y regarder de plus près, la rapidité est un effet secondaire d'un effet plus essentiel, la surprise qui frappe la cour, sans doute à l'éclat des fêtes, mais surtout à leur éclatement, à la soudaineté de leur apparition. Et c'est l'irruption de cette théophanie festive dans les lieux et sur la scène du souverain qui entraîne l'effet de croyance que résume le terme « miracle ».¹⁵⁵

D'où l'avantage à ce que le roi entre triomphalement dans la ville vaincue peu après sa reddition, même s'il était absent au cours du combat. Il semble alors surgir telle une apparition.

¹⁵³ Louis XIV, *Mémoires pour l'instruction du Dauphin, mémoire pour l'année 1662*, Paris, 1978, dans ROCHE, Daniel, *La gloire et la puissance*, op.cit., page 223.

¹⁵⁴ MARIN, Louis, op. cit., page 250.

¹⁵⁵ Ibidem, page 240.

Racine en trouvera les formules définitives [...] : « Dans l'histoire du Roi, tout vit, tout marche, tout est en action. Il ne faut que le suivre, si l'on peut, et le bien étudier lui seul. C'est un enchaînement continu de faits merveilleux, que lui-même commence, que lui-même achève, aussi clair, aussi intelligibles quand ils sont exécutés qu'impénétrables avant l'exécution. En un mot, le miracle suit de près un autre miracle. L'attention est toujours vive, l'admiration toujours tendue ; et l'on n'est pas moins frappé de la grandeur et de la promptitude avec laquelle se fait la paix, que la rapidité avec laquelle se font les conquêtes. » [...] Les divertissements, en ce sens, représentent les guerres dans le temps des paix qui les interrompent, comme les guerres sont les fêtes du prince dans un autre champ et sur une autre scène. La guerre, c'est la fête continuée par d'autres moyens, comme le divertissement, c'est la politique qui se poursuit sur un autre registre.¹⁵⁶

C'est pourquoi le roi est représenté comme un cavalier aussi bien dans ses guerres que dans ses fêtes. Il faut néanmoins rappeler que nous n'avons qu'une image d'entrée royale et que, de ce fait, elle n'est pas représentative d'une pratique répandue. « Depuis longtemps Louis XIV avait mis fin aux voyages dans le royaume et aux entrées dans les villes, qui maintenaient le contact entre le souverain et ses peuples. »¹⁵⁷ Pour les remplacer « de nouveaux rituels royaux sont en train d'apparaître, plus simples dans leurs discursivité, plus mobilisateurs, donc plus efficaces »¹⁵⁸ comme les célébrations de victoires, de guérisons, les inaugurations de statues, mais aussi le portrait équestre du roi représenté sous ses traits et coiffé de sa perruque, y compris lorsqu'il semble se divertir.

B/ Les promenades et vues

L'arrivée de Louis XIV au château de Versailles (cat.74) se fait à cheval. Le roi, au premier plan, se retourne vers le spectateur. Au second plan, un magnifique carrosse à six chevaux se dirige vers la demeure princière. Il est séparé d'elle par une myriade de figures ressemblant à des cavaliers elles aussi. Le souverain, le poing sur la hanche, semble se promener. Mais une écharpe claire lui barre la poitrine, il porte également de grandes bottes montant jusqu'aux genoux, son sabre et, dans le dos, un fusil. Il a tout du chef militaire commandant une bataille. Le fait est qu'à Versailles, s'il ne préside pas à un combat à proprement parler, il commande à tout : aux déplacements, constructions, décors, aménagement des jardins et forêts, la hiérarchie au sein de la cour, les affaires de l'Etat, la politique extérieure. Retourné, il nous prend peut-être à témoins ? A moins qu'il n'ait un œil sur les retardataires ?

¹⁵⁶ Ibidem, pages 240 et 241.

¹⁵⁷ SABATIER, Gérard, op. cit., page 291.

¹⁵⁸ Ibidem, page 169.

La composition de la Vue du château de Saint-Germain-en-Laye (cat.79) s'apparente à celle de la toile précédente, bien que les personnages soient moins nombreux, le carrosse absent et le domaine différent. Le souverain figure, dans une position très poché de celle évoquée plus haut, au premier plan, accompagné du prince de Condé et du Maréchal de Turenne. L'œuvre est datée en bas à droite : « Vander Meulen / fecit 1669 ». Cette toile n'est pas une simple vue de château, sinon, pourquoi représenter le prince au premier plan ? Pourquoi à cheval ? Pourquoi avec cette canne qui ressemble tellement à un bâton de commandement ? Pourquoi représenter ces deux grands avec le roi ? Qu'ont-ils en commun ? Tous les deux brillent pendant la guerre de Trente ans, puis, passent du côté des frondeurs. Tandis que Condé est arrêté, Turenne prend les armes contre le roi et connaît un revers militaire fracassant. Il rentre dans le rang et obtient le pardon du souverain en affrontant Condé lorsque celui-ci se révolte à nouveau. Après avoir été nommé Maréchal de France en 1643, il est fait Maréchal Général des camps et armées du roi en 1660. Condé se réconcilie avec son prince et regagne sa confiance en reprenant la Franche-Comté aux Habsbourg d'Espagne en trois semaines en 1668. Or, l'œuvre est datée de 1669, soit un an après, lorsque ces « grands » sont parfaitement ralliés à leur souverain. Le roi cavalier, posant devant son palais, commande aux aristocrates les mieux nés et aux héros de guerre les plus fameux afin qu'ils œuvrent pour sa gloire. Le spectateur n'est donc pas en présence d'un roi promeneur mais bien de celui qui incarne le pouvoir. Plus encore, en contrôlant ces deux cavaliers, c'est la puissance militaire et politique qu'il tient. Loin d'être une vue de château, ce tableau est un portrait du pouvoir, un pouvoir fort comme le montrent le domaine et la suprématie du roi sur les nobles, et stable comme l'est la monture du prince arrêtée au carré*. Il bénéficie, en outre, d'une bonne protection grâce aux princes qui l'accompagnent et des hommes vêtus de bleu dont le justaucorps ressemble à l'uniforme des gardes du corps du roi. Ces personnages secondaires apparaissent également dans la Vue du château de Vincennes avec Louis XIV et Marie-Thérèse (cat.78), au nombre de trois, et dans la Vue du château de Fontainebleau (cat.75). Dans ces deux œuvres, la force du pouvoir princier est évoquée par des détails à l'arrière plan (un donjon, un camp militaire), mais aussi par des éléments liés au cheval.

Dans plusieurs cas, la selle du monarque est agrémentée de fontes d'une taille imposante et d'une sophistication remarquable (cat.75, 76, 78 et 80). On ne peut effectivement faire autrement que de les voir. Vides ou non, elles renvoient à leur supposé contenu qui évoque à son tour le roi de guerre. Même quand il ne paraît pas l'être de prime

abord, le roi cavalier est toujours un souverain belliqueux, dominateur, absolu. A côté d'elle et s'ajoutant à la référence guerrière, la vue de château peut être prétexte à la présentation d'une autre fonction du prince. « Le thème de la chasse est associé à cette vue du château de Vincennes » écrit Isabelle Richefort dans son ouvrage sur Van der Meulen¹⁵⁹. Mais elle n'explique pas cette affirmation. Parce qu'on sait que le prince y chassait ? A cause du bosquet dessiné derrière le groupe de personnages du premier plan ? Mais ni oiseaux, ni cerfs, ni chiens, ni fusils. Où est donc la référence à la chasse ? Il est peut-être possible de la voir en bas du tableau, dans la signature datée de 1669. En effet, le 13 août de cette année, le parlement de Paris enregistre par un lit de justice la grande ordonnance forestière résultant du travail de Colbert. Le souverain qui préside à cette promenade est peut-être en fait le maître de la loi et de la justice car il chevauche dans une forêt dont il a réglé lui-même l'ordonnancement, l'organisation, l'entretien, la chasse, etc. Effectivement, le lit de justice est l'expression de la justice du roi dont toute autre justice découle. Or, légiférer est une action indissociable du gouvernement et du contrôle du royaume. Autre facette du monarque absolu, l'administration du pays, de l'intérieur, est une condition sine qua non de sa gloire au même titre et même avant les exploits militaires, de la politique extérieure.

Même sans aller si loin, la seule présence d'une demeure princière à l'arrière-plan est importante puisqu'elle est l'objet de préoccupations multiples et constitue un élément clef de la « géographie politique ». André Félibien, dans sa Description sommaire du château de Versailles¹⁶⁰ explique l'organisation politique de l'espace ainsi :

Tous ces lieux sont parés et enrichis de toutes sortes de marbre que le Roi a fait venir de plusieurs endroits de son Royaume [...]. L'on a observé d'employer ceux qui sont les plus rares et les plus précieux dans les lieux les plus proches de la personne du Roi. De sorte qu'à mesure qu'on passe d'une chambre à une autre on y voit plus de richesses.¹⁶¹

Louis Marin remarque :

Il y a ainsi un ordre « théorique » des lieux qui, dans leur silencieuse immobilité monumentale, accompagnent et plus encore peut-être exigent de leur regard structural la « théorisation » des espaces que le parcours opère par ses déplacements de points de vue et ses stases de contemplation.¹⁶²

Ce qui fait du palais royal

¹⁵⁹ RICHEFORT, Isabelle, op. cit., page 231.

¹⁶⁰ FELIBIEN, André, Description sommaire du château de Versailles, Desprez, Paris, 1674.

¹⁶¹ MARIN, Louis, op. cit., pages 234 et 235 .

¹⁶² Ibidem, page 234.

la condensation du royaume, sa métaphore [...] : la plus ou moins grande proximité de la personne du roi définit le principe d'une hiérarchie [...] on conclura [sic] que la personne du roi, quant à son corps matériel, définit dans le lieu qu'elle remplit l'absolument rare et l'infiniment précieux, [...] corps glorieux dont le château dans son ordonnancement est en quelque sorte l'expansion métonymique tel que le degré de richesse et de beauté [...] indiquera au visiteur-spectateur attentif son lieu exact dans l'espace du souverain [...], soit sa distance « topographique » par rapport au centre [...], distance qui est à la mesure de son exaltation vers la grâce de la présence locale ou de son égarement dans l'espace désertique de la disgrâce et de l'absence.¹⁶³

Loin d'être une « photographie du roi promeneur », nous sommes en présence de l'iconographie du monarque absolu, centre et sommet de la monarchie, par qui tout arrive : la loi, l'aménagement du territoire, la guerre, la disgrâce, le pardon, la faveur, etc. J'ai aussi trouvé des portraits du prince dans son activité cynégétique.

C/ Le roi à la chasse

Notre corpus contient 3 images montrant le roi veneur (cat.77, 81, 82). Proportionnellement aux autres modalités de représentation équestre du souverain, c'est assez peu. En effet, nous disposons de 58 représentations équestres de Louis XIV. Ces 3 toiles laissent donc voir un prince dans une activité particulière mais ont la portion congrue dans notre corpus. Toutefois, leur simple existence est intéressante. En outre, le prince est au quotidien bien plus souvent à cheval pour chasser que pour guerroyer.

Le roi cavalier est une figure familière de la vie de cour : le souverain chasse au moins deux ou trois fois par semaine, et la chasse est l'occasion la plus fréquente de le voir à cheval. [...] Cette pratique distinctive, qui particularise un groupe et marque les distances avec les groupes jugés inférieurs, est aussi une mise à l'épreuve, individuelle et collective.¹⁶⁴

En effet, « Louis XIV chassait [...] de 110 à 140 jours par an à la fin de son règne, un jour sur trois environ. »¹⁶⁵ Pour ce faire, il « constitue autour du château de son père un terrain de chasse de 6000 ha [et] fait aménager la forêt de Marly à partir de 1688 ». En forêt de Compiègne, il « ajoute 54 routes de 4 mètres de large, ainsi que 31 ponts ».¹⁶⁶ Si nous ne voyons pas le gibier dans 2 de nos images, un de nos tableaux (cat.82) permet de voir le roi courant le cerf à cheval, ce qui était une réalité.

¹⁶³Ibidem, pages 234 et 235.

¹⁶⁴ REYTIER, Daniel, introduction de « Voyage au cœur des « Chasses de Louis XV » », A cheval !, op.cit., page 115.

¹⁶⁵ Ibidem, page 131.

¹⁶⁶ Ibidem, page 130.

Hormis la fauconnerie, qui ne fut plus guère pratiquée après le règne de Louis XIII, c'est la vénerie qui constitua l'essentiel des chasses royales, la chasse à tir – qui prit de l'importance sous Louis XIV – étant pratiquée aux environs immédiats de la résidence versaillaise lorsque le temps était compté.¹⁶⁷

Bien entendu, cette activité n'est pas envisageable sans monture. C'est pourquoi le roi est représenté à cheval à la chasse et pourquoi à sa mort, « en 1715, les écuries royales abritaient [environ] 700 chevaux »¹⁶⁸. Il s'agit d'un loisir physique, une activité éprouvante et risquée. La notion de courage n'est jamais bien loin et les accidents sont monnaie courante et n'épargnent personne, pas même le roi. « Depuis 1683, et après s'être démis le bras, Louis XIV monte beaucoup moins longtemps à cheval, suivant les chasses à courre en calèche légère ». ¹⁶⁹

La chasse est, comme nous pouvons le penser en observant les toiles montrant le couple royal à cheval, une activité mixte. Si cela n'est visible que grâce à deux tableaux de notre corpus, les témoignages sont fréquents qui vont dans ce sens. Les chutes, d'ailleurs, n'épargnent pas les femmes. Madame en parle dans plusieurs de ses lettres. Celle du 14 décembre 1676 est savoureuse :

Comme nous allions au tout petit pas, je m'aperçois que ma robe n'est pas bien arrangée sous moi ; j'arrête mon cheval et je me baisse pour la rajuster. Mais, tandis que je suis dans cette posture, voilà qu'un lièvre part, et tout le monde se met à la poursuite ; mon cheval, qui voit courir les autres, veut les suivre et fait un saut de côté ; j'étais déjà à demi désarçonnée ; ce saut me fait quitter presque tout à fait la selle, dont je saisis l'étrier, espérant me remettre d'aplomb. Mais au moment où je saisis le pommeau de la selle, les rênes m'échappent et je crie à un cavalier qui était devant moi d'arrêter mon cheval ; ce cavalier s'élance sur moi avec une telle impétuosité que ma monture s'effraye, et, au lieu de s'arrêter, tourne d'un autre côté et s'emporte. [...] Je me dégage tout doucement et je me laisse tomber sur la verte pelouse [...] je ne me suis pas fait le moindre mal. [...] C'est lui [le roi] qui s'est trouvé le premier auprès de moi. Il était pâle comme la mort, et j'eus beau lui assurer que je n'étais pas tombée sur la tête, il n'a pas eu de repos qu'il ne m'eût lui-même visité la tête de tous côtés.¹⁷⁰

On comprend bien la crainte du souverain, puisqu'il s'agit de sa belle-sœur, la princesse Palatine. Ce récit vient appuyer que, même pour chasser, les femmes montent en amazone, ce que laissent déjà penser nos images. Les cavaliers doivent cependant tous avoir un bon niveau technique leur permettant de contrôler leur monture en toutes circonstances.

Une biche effrayée [...] s'élança droit sur moi avec une telle violence que, malgré tous mes efforts pour retenir mon cheval, je ne pus l'arrêter assez court pour éviter

¹⁶⁷ Ibidem, page 132.

¹⁶⁸ Ibidem, page 133.

¹⁶⁹ BLUCHE, François, Louis XIV, Paris, Fayard, 1989, page 692.

¹⁷⁰ ORLEANS, Charlotte-Elisabeth de Bavière, duchesse d'. (1652-1722), Lettres de Madame Duchesse d'Orléans née Princesse Palatine 1672-1722, Mercure de France, Paris, 1999, pages 47 et 48.

le choc de la bête, qui vint en bondissant frapper ma monture à la bouche, et brisa les branches, le mors et la bride. Mon cheval eut si peur qu'il ne savait plus ce qu'il faisait ; il soufflait comme un ours et se jeta de côté. Mais quand je vis qu'il ne tenait plus le mors, je lui tournai la bride dans la bouche, et, m'élançant à terre, je le tins ferme jusqu'à ce que mes gens accourussent à mon aide. Si je n'avais pas fait cela si lestement, mon cheval m'aurait infailliblement cassé le cou.¹⁷¹

Mais l'issue de telles péripéties est parfois moins heureuse, y compris pour les cavaliers émérites.

J'allais chasser le loup avec Monsieur le dauphin. Il avait plu et les chemins étaient glissants. [...] Tout d'un coup quelqu'un passe au galop à côté de moi, cela donne envi à mon cheval de galoper aussi, il se cabre un peu et de ses pieds de derrière il touche l'herbe humide, les deux pieds lui manquent et il tombe tout doucement sur le côté droit, mon coude droit donne juste contre une pierre, ce qui me disloqua le gros os du bras. [Elle se rend chez le barbier du village qui a coutume de remettre les membres en place] Dès qu'il m'eut remis le bras, je ne ressentis plus rien. [...] Le lendemain, Monsieur et ses chirurgiens [...] font mouvoir le bras et me remettent l'appareil [l'attelle] si mal que présentement encore [soit quatre semaines plus tard] je ne peux faire usage de la main.¹⁷²

Cela n'a rien à voir cependant avec l'accident du duc de Berry qui a lieu le 26 avril 1714. En effet, lors d'une chasse à Marly, sa monture se cabre frappant le ventre de l'homme avec le pommeau de la selle et provoquant une hémorragie interne mortelle. Il décède le 4 mai, âgé de 28 ans. Pratiquer l'équitation est une activité éprouvante et la chasse à courre en augmente considérablement les risques. A l'époque moderne, personne n'ignore cette notion de danger, c'est pourquoi représenter le prince dans son activité cynégétique est une autre manière de le mettre en valeur.

Van der Meulen (avec son atelier, ses disciples), qui nous a laissé un très grand nombre de visions équestres du roi, n'a peint que trois chasses. L'une montre le souverain au milieu de l'image et à l'aplomb du château de Fontainebleau courant le cerf sur son cheval blanc (cat.82). L'autre représente le départ pour la chasse (cat.77). Le prince, en tête, sur une monture grise légèrement cabrée qui attire l'attention, est à l'aplomb du château de Vincennes. Dans les deux cas, ses chevaux ressemblent beaucoup à ceux qu'il monte pour la guerre ou les portraits d'apparat. Pourtant, on peut penser qu'il n'utilisait pas les mêmes chevaux, ce que laissent supposer les documents ayant trait aux écuries royales du reste. Même représenté en roi veneur, le souverain monte un cheval qui permet de le rehausser : il est blanc dans deux cas (cat.81 et 82), en plein galop dans deux images également et le prince ne tient ses rênes que d'une main à chaque fois.

¹⁷¹ Ibidem, page 95.

¹⁷² Ibidem, pages 209 et 210.

Le monarque est représenté à cheval en tous lieux et en toutes circonstances au XVII^e siècle afin de le mettre en valeur. Il est également bien plus représenté que ses prédécesseurs, plus souvent, sur un format plus grand et par des artistes de talent plus nombreux à être pensionnés. Même si, à première vue, il s'agit de montrer le souverain dans ses activités de loisirs, le spectateur est confronté à des représentations du pouvoir, un pouvoir en pleine expansion et à l'apogée de son affirmation. On est en droit de se demander si le cheval représenté est celui qui servait tous les jours au monarque, si les peintres ont dessiné le cheval réel, prosaïque, qu'ils côtoyaient au quotidien à la cour.

III/ Un cheval prosaïque ?

Le spectateur a l'impression d'avoir devant lui les véritables chevaux qui peuplent le quotidien du roi : ceux qui prennent part aux chasses, à l'apparat, etc. Quel est le sens de leur présence aux côtés du souverain ? Dans un premier temps, nous nous intéresserons aux gestes de cavalier du roi, qui ont l'air spontané. Dans un second temps, nous nous demanderons quel est le moteur de l'engouement pour ce genre de représentation. Dans un dernier temps, nous nous pencherons sur la signification de ce type d'image.

A/ Les gestes de cavalier du prince

Les gestes de cavalier que le souverain est amené à faire quotidiennement lui ont été inculqués par son éducation qu'une pratique intense est venue peaufiner par la suite. Ainsi, ce sont des actions qui lui sont familières, évidentes, auxquelles il ne songe même pas tant il les fait naturellement. Dans le siège de Tournai (cat.39), par exemple, il tient son cheval par la bride et inspecte une tranchée. Ce geste naturel à tout cavalier n'est pourtant pas anodin. L'apprentissage équestre du prince est une étape majeure de son instruction. Outre l'effet de réel provoqué par l'attitude du roi, une cascade de conséquences symboliques plus ou moins visibles en découle. Descendre de son cheval peut avoir pour but de le ménager et le tenir soi-même revient à montrer une qualification pour le soigner. Or, si la monture est une image du peuple, le message émis est, une fois de plus, celui d'un bon gouvernement ordonné par un roi juste, qui s'appuie sur ses sujets tout en leur épargnant un effort superflu. L'éducation cavalière du prince est un enjeu majeur, elle transcende l'utilité de l'animal pour tendre vers une discipline artistique. L'art commence là où l'activité entreprise devient une fin en soi. L'accès à l'art équestre est donc réservé à l'infime partie de la société qui peut se permettre de monter à cheval dans un autre but que le déplacement, la locomotion, c'est-à-dire au groupe qui monopolise l'otium à savoir l'aristocratie. Ainsi, Daniel Roche remarque au sujet de l'animal :

Par l'apprentissage équestre, il enrichit et il définit la vie des individus, celles des groupes et les relations entre eux : il définit une culture en contribuant à régler les équilibres de pouvoir et à définir les statuts sociaux, à modifier les règles de la société et de ses contrôles, à consolider les identités sociales, voire nationales.¹⁷³

¹⁷³ ROCHE, Daniel, La gloire et la puissance, op.cit., page 138.

Un proverbe dit aussi : « Il fait toujours bon tenir son cheval par la bride » pour signifier qu'il est préférable et agréable d'être maître de ses affaires. Il n'est pas possible de savoir si ce proverbe existait déjà sous Louis XIV, mais l'image correspond à mon sens assez bien avec, le prince contrôlant le déroulement des opérations d'une guerre qu'il ordonne.

Le roi accorde beaucoup d'importance à cet animal précieux. Il a commencé à monter à neuf ans et maîtrise les airs relevés, nous l'avons déjà fait remarquer plus haut.

Il hérite de l'organisation établie des Grande et des Petite Ecurie [sic], dont il va renforcer le rôle dans l'organisation de la Cour à Versailles. [...] Il aime à faire visiter ses chevaux aux visiteurs et aux ambassadeurs étrangers.¹⁷⁴

Les gestes de cavalier du prince sont polysémiques : ils sont à prendre à la lettre, comme des habitudes d' « homme de cheval », mais il convient également de voir le message symbolique et politique qui se cache derrière. Ses montures étaient pour le roi des moyens d'affirmer son statut et, au même titre que l'architecture, les jardins et les objets d'art, une source de fierté qu'il montrait pour renverser son public d'étonnement, c'est-à-dire, comme on le disait au jeu de paume, pour « épater la galerie ».

B/ Un beau cheval

Nul besoin de débattre sur le fait que la représentation équestre est en vogue sous Louis XIV. En effet, il suffit de compter le nombre d'œuvres parvenues jusqu'à nous possédant ce profil : 7 portraits, 43 batailles, 9 chasses, vues ou entrées. Soit 50 % de la totalité de notre corpus, et ce pour un seul roi. Il a, certes, régné fort longtemps (72 ans), mais il a aussi promu ce type de représentation.

L'essor de cet engouement se mesure autant par la qualité que par la quantité. Effectivement, les portraits équestres sculptés sont bien plus grands au cours de ce règne que par le passé, de même que les statues. Leur emplacement montre aussi la valeur qu'on leur accorde. Si les sculptures sont érigées au cœur des villes, au centre de places écrins, les portraits peints sont en général accrochés dans le pôle attractif entre tous : la demeure royale. Comme les grands imitent leur souverain, chacun d'eux s'empresse de s'emparer d'une copie ou d'un tableau montrant le monarque à cheval. Ce type de toile devient l'emblème d'une triple fierté courtisane : la fierté de côtoyer un roi si glorieux, celle de le faire pénétrer chez soi avec son « Histoire » par l'acquisition de son image, la fierté d'entretenir un art qui se proclame « moderne ».

¹⁷⁴ Ibidem, page 159.

Mais un pinceau si savant ne doit pas s'arrêter davantage à honorer les princes de Grèce [...]. Car comme nous avons le bonheur d'être gouvernés par un monarque qui efface tout ce que ces anciens conquérants ont fait de plus signalé, cet excellent peintre peut-il mieux employer désormais ses veilles et faire paraître ses riches talents qu'à représenter les hautes actions de Votre Majesté et de tant de vertus qu'elle possède, mais en faire une peinture qui soit à l'avenir le plus délicieux objet de nos regards ?¹⁷⁵

Cette mode, qui envahit la cour et le mécénat n'est pas uniquement due au goût du prince. En effet, les artistes savent faire de l'image équestre un plaisir pour la vue, notamment en soignant le dessin du cheval. C'est parce que l'animal est beau, vraisemblable, bien accordé avec le prince, s'intégrant parfaitement au décor qu'il plaît. Et en premier lieu, il plaît au roi, qui commande les œuvres et pensionne les artistes. Parce que ses œuvres où Sa Majesté apparaît en cavalier sont à son goût, elle porte aux nues Adam-François van Der Meulen. Le souverain le paye très cher et lui fait l'honneur de porter sa progéniture sur les fonds baptismaux. Mais le peintre a aussi une clientèle particulière qui suit les goûts du roi et le fait travailler.

La monture du monarque est belle, bien rendue (ou embellie ?) par le pinceau du maître. Cependant, sa présence n'est pas uniquement décorative et il semble peu probable qu'elle ait été représentée comme elle était, une bête prosaïque visible sous la selle du prince au quotidien. Des indices peuvent nous alerter sur ce point. En effet, jamais aucun élément trivial n'est représenté, en accord avec l'idée que l'art, pour être juste, doit être beau et l'évitement des grossièretés typique de la préciosité du XVII^e siècle. Ainsi, le spectateur attentif ne verra que des animaux bien propres, sans boue sur les membres, et pas de crottin* jonchant le sol. Il n'est pas même jusqu'aux orifices qu'on s'efforce de cacher. Ainsi la bouche est fermée ou légèrement ouverte mais jamais béante. Nous avons vu dans la première partie que ce type de détail était associé à l'imagerie des damnés lors du Jugement. De même, on ne montre jamais, sur 59 images, le fourreau*, l'orifice anal ou la vulve d'un équidé, même lorsqu'il se présente de dos. Par les jeux d'ombre et l'accroissement du volume de crins de la queue, les artistes les dissimulent afin d'éviter toute allusion vulgaire dans la représentation du prince. S'il est important de mettre en valeur les testicules, il est nécessaire d'escamoter toute référence à une éventuelle souillure. Les montures qui environnent le prince sont belles et propres, un peu trop pour être « vraies ». Il ne s'agit pas des chevaux « réels » mais d'inventions répondant à la volonté du souverain et au goût précieux fort éloigné des grivoiseries de la Renaissance.

¹⁷⁵ FELIBIEN, André, cité par Gérard Sabatier, op. cit., page 84.

Une autre explication s'agrège aux arguments déjà avancés, qui peut également en être la cause : la vision du cheval dans l'image n'a-t-elle pas évolué ? Dans la représentation du prince, sa place n'a-t-elle pas changé ?

C/ Du cheval-peuple au cheval-Etat

Montrer le roi à cheval est un acte politique en soi. Un indice de la « politisation » de ce geste : il se répète surtout lorsque le pouvoir cherche à affermir son autorité : « sa maturité classique s'épanouit dans le sillage ascendant de l'absolutisme royal. Les artisans de cette « révolution » monarchique assimilent alors l'équitation au gouvernement des hommes, le cavalier à un souverain, la monture à ses sujets. »¹⁷⁶ Déjà à l'époque, une réflexion poussée théorise sur ce type de représentation. Ainsi, le duc de Newcastle, au milieu du XVII^e siècle

Un roy, étant bon cavalier, saura mieux gouverner ses peuples, quand il faudra les récompenser ou les châtier, quand il faudra leur tenir la main serrée ou quand il faudra la relâcher, quand il faudra les aider doucement, ou en quel temps il sera convenable de les éperonner.¹⁷⁷

L'aspect symbolique s'accroît à mesure que le souverain s'éloigne de la mêlée guerrière et que l'équitation devient un art, une discipline des corps aristocratiques. Pour Nicolas Chaudun, c'est « la déprise des significations martiales qui s'amorce ». ¹⁷⁸ Quel que soit le contexte de représentation, la monture du roi n'est pas réellement un cheval. Symbole du peuple depuis longtemps, il tend à prendre pour sens l'Etat sous le règne de Louis le Grand. Depuis le tumulte du champ de bataille jusqu'à la forêt calme, il est une image du pays, de son gouvernement. D'ailleurs, le monarque a rengainé son épée, ce qui

Soulève la question de la mise en scène du roi sans arme, nouveau modèle d'une figuration du pouvoir royal militaire qui délaisse pour sa glorification la médiation concrète des signes de la violence pour s'assurer le triomphe d'une victoire qui échappe aux sorts des armes ? Telle est, en effet, l'interprétation que l'on peut faire du portrait équestre de Louis XIV couronné par la Victoire attribué à Pierre Mignard.¹⁷⁹

Et de toutes nos images montrant le prince « armé » d'un bâton de commandement dont la signification n'est plus la même. Loin d'être un symbole du pouvoir militaire partagé par tous les grands chefs au cours des campagnes, il possède désormais un sens élargi. On peut donc penser que cette période

¹⁷⁶ CHAUDUN, Nicolas, op.cit., page 75.

¹⁷⁷ Ibidem, page 76.

¹⁷⁸ Ibidem, page 79.

¹⁷⁹ LIGNEREUX, Yann, op.cit., page 46.

Semble consacrer, en effet, la présence et la domination, parmi les attributs traditionnels du roi de guerre, du bâton de commandement, symbole moins de la vertu guerrière personnelle du roi que de la puissance de son Etat. Du roi à l'épée, serviteur de Dieu et des idéaux de la chevalerie, puis du roi herculéen couronné de lauriers dans l'imitation impériale ou fabuleuse, se détache une autre figure du roi en armes, celle du chef d'un Etat de guerre.¹⁸⁰

Nombre d'images sont concernées par cet objet du pouvoir du fait d'un certain regard du souverain sur les œuvres, orientant ses commandes, les faveurs et les disgrâces.

Cette politique d'unification fut assurée par la mise au point d'un modèle standard de statues [et pour nous, de portraits], réalisées à Paris par les [artistes] de l'Académie royale de peinture et de sculpture [...]. Cette centralisation de la conception et de l'exécution assura la promotion d'une figure officielle du roi et du type d'autorité qu'il voulait incarner. [...] Toute initiative individuelle fut bannie.¹⁸¹

On est donc petit à petit passé d'un cheval symbolisant le peuple à une monture figurant l'Etat, un Etat fort et centralisé bâti par la monarchie absolue et s'affirmant grâce à elle.

Le cheval, bien que montré dans des situations variées et en apparence « vrai » n'est en aucun cas une monture prosaïque, peinte telle qu'elle était. Elle est une vision, une métaphore de l'Etat pour figurer ce que l'imaginaire collectif envisage être un bon gouvernement. Les détails « réalistes » servent à insuffler de la vraisemblance à la toile mais les portraits n'ont pas vocation à être des documentaires ou des planches de l'Encyclopédie et ne sont pas vus ainsi par les contemporains. Qu'en est-il des peintures de batailles ? Ont-elles évolué ?

¹⁸⁰ Ibidem, page 46.

¹⁸¹ SABATIER, Gérard, op. cit., page 291.

Conclusion

Nous avons identifié les éléments hérités et la persistance de gestes, de détails qui se sont érigés en lieux communs du portrait équestre au cours du XVII^e siècle : des figures de haute école, le dessin soigné de la bête, la mode espagnole, etc. Le cheval est si utile aux peintres qu'ils représentent le monarque à cheval en tous lieux : à la chasse, en « promenade », dans ses entrées royales. Nous ne sommes pas en présence du « vrai » cheval princier. Il s'agit d'un animal imaginaire, créé sur mesure pour convenir au goût du monarque et répondre aux besoins de la propagande, pour coller à la « fabrication de Louis XIV »¹⁸². Le cheval figure désormais l'Etat dans le portrait équestre. Qu'en est-il de la peinture de bataille au XVII^e siècle ?

¹⁸² BURKE, Peter, op. cit.

Chapitre 2 : L'apogée de la peinture de bataille

« Ce siècle, écrivait en 1614 le poète italien Fulvio Testi, est le siècle du soldat. » Mais quel siècle de l'histoire européenne ne le fut pas ? [...] Cependant, l'aube de l'ère moderne se distingue par une inhabituelle belligérance. Le XVI^e siècle ne connaît pas plus de dix années de paix totale, le XVII^e n'en verra que quatre. [...] Le XVIII^e siècle, de son côté, n'a joui que d'une période de paix générale, de seize ans, étendue sur toute l'Europe.¹⁸³

Le siècle du roi soleil est celui de la guerre et l'ère de la peinture de bataille. Alors qu'on glisse vers l'apogée de l'absolutisme, le roi lâche l'épée, la baguette et la masse d'arme pour se saisir du bâton de commandement. Cet objet, il le tient toujours fermement sur le champ de bataille où il a cessé de combattre et dont la représentation iconographique évolue, mettant en valeur le groupe du haut commandement à la manière d'Antonio Tempesta, et ne laissant plus de place à l'ennemi. La position de la monture du roi dans l'image se fixe (au premier plan), de même que le type de mouvement qu'il exécute, sa robe, etc. En fait, il est possible de se rendre compte que l'image du cheval évolue conjointement au pouvoir royal et militaire, à leur conception et leurs bouleversements.

Le règne de Louis XIV constitue l'acmé de la peinture de bataille pour plusieurs raisons. D'abord, la guerre est quasiment permanente. Ses images prolifèrent même si elles ne font pas référence aux conquêtes royales. De plus, le souverain, premier commanditaire entre tous, en consomme un grand nombre et en décore ses demeures principales comme Versailles et Marly. On met beaucoup de soin à leur réalisation. En effet, les meilleurs peintres du royaume, les membres de l'Académie y sont employés. Ainsi, Adam-François van Der Meulen et Joseph Parrocel entre autres exemples. De surcroît, le nombre des tableaux de batailles explose à cette époque. Pour 5 toiles à la période précédente (1540-1660) et 10 à la période suivante (1715-1789), on en a ici 43, soit environ 75 % de toutes les représentations guerrières du corpus. Cet essor considérable voit le couronnement d'un type d'image qui multiplie les apparitions du cheval, ce que j'expliquerai dans une première partie ; un cadrage recentré sur le roi cavalier, ce que je montrerai dans une deuxième partie ; et cultive une esthétique proche du carrousel, ce qui m'intéressera dans une dernière partie.

¹⁸³ PARKER, Geoffrey, La révolution militaire, op. cit., page 17.

I/ L'entourage du roi : des chevaux

Le format des images de combat prend de plus en plus d'ampleur. Les toiles modestes de la période précédente laissent place à d'immenses tableaux. Ces représentations s'emplissent de figures innombrables et d'un très grand nombre de chevaux. Ainsi, en les parcourant, le spectateur observe les chevaux dans tous leurs états, que j'ai classés selon la fonction des équidés et qui constitueront les paragraphes de cette partie : les équidés du transport, les chevaux des soldats, les animaux libres.

A/ Les équidés du transport

Dans les tableaux du règne de Louis le Grand, certains chevaux, qui n'étaient pas visibles auparavant, apparaissent : ceux qui sont chargés de la logistique, je veux parler des équidés du transport. En effet, nos toiles regorgent de chariots, d'attelages divers, d'animaux bâtés. A quoi servent-ils ? En réalité, ils véhiculent des armes, munitions, outils, la pitance de la troupe y compris celle des montures, des ateliers ambulants, etc. L'armée déplace avec elle nombre d'artisans et d'auxiliaires chargés de la logistique. Outre la nourriture qu'il faut transporter pour hommes et bêtes, il faut un maréchal-ferrant pour soigner les pieds des montures, un vétérinaire pour les autres maux (une même personne cumule souvent les deux fonctions mais pas systématiquement), un bourrelier pour réparer et remplacer les cuirs endommagés ou perdus. Selon les estimations de Geoffrey Parker, il faut 250 chariots pour convoier une semaine de farine, les fours de 500 briques (chaque) pour la cuisine et du combustible pour la chauffe pour 30 000 hommes. Or, toujours selon l'auteur, l'armée française compte près de 40 000 hommes en 1696, ce qui constitue des effectifs colossaux pour la logistique.¹⁸⁴

Seul Adam-François Van der Meulen s'applique à représenter les chevaux du transport. Dans 7 toiles sur les 36 qui sont de lui, il dessine des attelages de toutes sortes. Parfois, il s'agit de magnifiques carrosses à six chevaux (cat.40 et 63), ou à quatre chevaux (cat.37 et 63), parfois des calèches plus légères (cat.53 et 65), parfois ce sont des chariots servant aux convois militaires (cat.40, 46, 54). Il peint aussi des animaux bâtés, certainement chargés du matériel nécessaire au logement des troupes. C'est le cas dans 10 tableaux (cat.36, 40, 41, 44, 49, 53, 58, 62 et 63). L'expression consacrée d' « âne bâté »

¹⁸⁴ PARKER Geoffrey, op. cit., développement des deux premiers chapitres.

voudrait d'ailleurs qu'on tombe sur un autre équidé. Dans l'arrière plan d'une des toiles, nous pouvons voir deux animaux noirs avec de grandes oreilles, plus petits et plus fluets que des chevaux qui font penser à des mules. En regardant attentivement, un troisième bat rouge dépasse derrière les deux autres et 12 traits noirs figurent les pattes. Nous pouvons donc penser qu'il y a en fait trois animaux qui sont des cousins des chevaux. Plusieurs raisons expliquent qu'à trois exceptions près (cat.63) les mules, ânes, mulets et autres bardots soient exclus des toiles. Une raison pratique d'abord : il est plus aisé de tenir un cheval bâté à côté d'un autre monté car ils vont au même train. De plus, il est possible d'inverser les rôles afin d'économiser les bêtes. Par surcroît, le cheval peut avoir d'autres usages au cours d'une campagne et servir à la remonte, ce qui n'est pas le cas de ses cousins. Mais cette raison pratique est doublée d'une raison esthétique. Effectivement, une question de goût et de symbolique intervient : le cheval est considéré comme un animal noble et s'avère être la monture de l'aristocratie. En tant que tel, il est normal qu'il soit davantage représenté dans des images à visée décorative commandées par la noblesse.

Le gonflement des effectifs constitutif de la révolution militaire entraîne un essor de la logistique corrélatif. Plus l'armée a de chevaux, plus il faut de fourrages et de grains pour les entretenir, plus il est nécessaire d'augmenter le nombre de bêtes pour les transporter, et plus on a d'animaux à nourrir et ainsi de suite. Les chevaux ont une part non négligeable dans le casse-tête logistique que constituent l'approvisionnement et l'entretien des troupes. C'est sûrement pour cette raison qu'on les représente dans les images : parce qu'ils sont omniprésents, indispensables, pour la vraisemblance de l'œuvre. Toutefois, dans des tableaux à la gloire du roi, leur présence peut interpeller. Pourquoi, alors qu'on veut glorifier le souverain, montre-t-on les chevaux de la soldatesque, des transports, du bât ? Pour étaler au grand jour la force de ses armées. Comme nous l'avons vu dans la partie précédente, la guerre est devenue une épreuve de force économique. Pour gagner une bataille, il faut d'abord et avant tout du pain pour les hommes, du grain pour les bêtes, des munitions. De l'organisation logistique dépend la victoire. Peupler la toile de chevaux « auxiliaires », d'équidés de la logistique et d'énormes chariots, c'est affirmer la puissance du prince et sous-entendre sa victoire prochaine. Il est désormais possible de faire étalage de cette puissance car les artistes choisissent un point de vue reculé qui permet d'englober un vaste territoire et un plus grand nombre d'acteurs qu'auparavant, ce qui leur permet d'évoquer l'enjeu pécuniaire sans montrer d'argent. Comme le remarque Philippe Hamon, la monnaie est un motif pictural ambigu, difficile à manier et à interpréter parfois. C'est

pourquoi on l'évoque peu sous Louis XIV, ou de manière indirecte, sans jamais donner l'origine « humaine », triviale des richesses du prince (les impôts par exemple). Cela me rappelle le commentaire d'une image où le roi dispose de dividendes sans qu'on en sache la véritable provenance (figurée par des dieux antiques) : « Fort de son bon droit et de son autorité, le roi peut ici mobiliser à son gré ce don du ciel. »¹⁸⁵ Les chevaux s'inscrivent dans une même dynamique : ils montrent la richesse et la force du prince sans en dénoter la provenance.

B/ Les chevaux des soldats

Les chevaux des soldats sont, dans l'image, assez semblables à ceux qu'on trouve sous la selle du roi. Cependant, on sait qu'en réalité, on n'allait pas chercher les montures de la troupe dans les meilleures écuries d'Espagne, mais en Allemagne actuelle en temps de paix, car les prix sont intéressants, et en France en temps de guerre, puisque les frontières se ferment et que l'on n'a pas d'autre choix¹⁸⁶.

Nous avons vu dans la première partie de ce travail qu'il était malaisé de représenter le galop en peinture au XVI^e siècle. Il n'est pas plus facile de l'esquisser au XVII^e siècle. Néanmoins, la manière de le faire change. En effet, au lieu de présenter des animaux bondissant vers l'avant, les chevaux des soldats sont désormais représentés dans un mouvement qui peut sembler étrange, contraignant voire invraisemblable. Les artistes ne sont pourtant pas dans l'erreur. Le développement des sauts de haute école et l'habitude de les présenter à un public de plus en plus large dans des carrousels entraîne l'essor d'une locomotion particulière : le terre à terre*. Au cours de son exécution, le cheval rassemble ses forces pour « sauter », c'est-à-dire faire une courbette, une croupade* ou une cabriole*. Ainsi, la bête place ses postérieurs en avant, sous son ventre et son poids se retrouve presque entièrement reporté sur ces membres avant de déclencher une courbette ou une cabriole, car ces mouvements exigent un allègement de l'avant-main tel qu'elle puisse « décoller » du sol. C'est l'inverse que l'écuyer recherche pour la croupade, figure dans laquelle l'arrière-main doit être déchargée pour être « projetée » en l'air. Dans les deux cas cependant, le terre à terre comprime le cheval, rapproche ses antérieurs de ses postérieurs en tendant son dos à l'extrême. L'amplitude* de la foulée est très limitée mais l'allure excessivement tonique. Les deux antérieurs semblent progresser ensemble et il en est de

¹⁸⁵ HAMON, Philippe, *L'or des peintres, L'image de l'argent du XV^e au XVII^e siècle*, Presses Universitaires de Rennes, Rennes, 2010, page 199.

¹⁸⁶ ROCHE, Daniel, REYTIER, Daniel, *Le cheval et la guerre*, op.cit., Chapitres 3, 6 et 8.

même pour les postérieurs, ce qui fait penser à la locomotion du lapin. Il me semble que c'est cette allure que les peintres ont saisi pour les chevaux des soldats dans les peintures de bataille au cours du XVII^e siècle.

Ces animaux sont des créations très intéressantes. D'abord parce que le peintre ne reproduit plus, comme au moyen-âge, les bêtes en les clonant toutes dans une même posture. Désormais, l'artiste ne dessine plus de chevaux sans les individualiser un tant soit peu. Il invente des positions variées : à l'arrêt, au pas rênes longues, au trot, au galop fonçant sur un objectif, au terre-à-terre, etc., et les réutilise de nombreuses fois dans une même image tout en veillant à le faire discrètement. Pour contrer l'impression de redondance, les chevaux du « décor » ont des robes très contrastées, montrant ainsi l'étendue de la palette de l'artiste. La gamme est assez large : bai, alezan, alezan crins lavés, gris, moucheté, etc. Toutefois, les couleurs très claires, qui attirent la lumière et l'attention du spectateur, sont réservées au haut commandement.

Les chevaux se trouvent dans des positions et des situations extrêmement variées qui ne sont pas exactement les mêmes qu'auparavant. En effet, lorsqu'ils sont morts ou gravement blessés au point de rester à terre, ils constituent des exceptions. Même, ils ne figurent que très rarement au premier plan et sont davantage représentés au second plan ou à l'arrière plan. Sur les 43 batailles étudiées, seules 4 présentent le motif de la monture tombée (cat.40, 64, 68, 73). En outre, la mêlée vue de près « à la Henri IV » se fait aussi très rare : seulement deux occurrences (cat.68 et 73). On a donc moins l'opportunité de voir la bête en train de tomber, bien que le Siège de Douai (cat.64) soit un merveilleux contre-exemple, ou de combattre à grand renfort de morsures sur le modèle de la bataille d'Anghiari. Pour montrer la valeur des simples cavaliers, il faut se pencher sur les arrière-plans pour constater qu'ils se démènent pour combattre (cat.32, 34, 68, 71 et 73), traversent une rivière à la nage (cat.33, 60, 69 et 70) ou qu'ils se préparent à livrer bataille dans un garde-à-vous collectif discipliné (cat.37, 38, 39, 50 et 51) ou un ordre en carré parfait (cat.35, 46). On voit clairement l'héroïsme dans les toiles montrant l'armée passant le Rhin à la nage. Par contre, si ce n'est pas l'héroïsme qui est mis en valeur dans un groupe de cavaliers parfaitement alignés, ils ne sont pas ridicules pour autant. Etant donnée l'étendue des effectifs que la révolution militaire a abondamment gonflés, la discipline est la condition sine qua non de la réussite des opérations militaires et donc fait la force d'une armée. « L'armée de Van der Meulen, disciplinée et ordonnée, est la nouvelle image de la

puissance du roi. Le combat est un léger nuage à l'horizon dont le désordre ne peut atteindre l'immutabilité monarchique. »¹⁸⁷

Si l'on voit mal, de prime abord, l'utilité des chevaux « auxiliaires » dans la peinture de bataille, qu'il s'agisse des animaux libres ou des contingents de réserve, chacun permet de mettre en avant des qualités militaires et politiques du prince. A travers la force et la stratégie du monarque, c'est avant tout la puissance de l'Etat qui est vantée. D'un point de vue artistique, le peintre peuple ainsi sa composition d'équidés dans des postures et des situations diverses, ce qui fait de la toile un véritable morceau de bravoure. Les artistes du règne de Louis XIV n'ont eu, pour cela, qu'à prendre exemple sur leurs augustes prédécesseurs. Le plaisir a une part importante dans ce choix. Plaisir du peintre à dévoiler son talent, plaisir de l'œil pour le spectateur. Et l'on sait que le roi était le premier amateur de ce type d'images.

C/ Focalisation sur l'Etat-major monté

Le nouveau point de vue adopté par Adam-François Van der Meulen d'abord et Joseph Parrocel ensuite, suivi des autres peintres de cour, est en réalité une reprise du modèle inventé par le florentin Antonio Tempesta à la Renaissance. Effectivement, la bataille est placée à l'arrière-plan, souvent en plongée et toujours avec un mouvement de terrain pour séparer le premier plan du second, tandis que Louis XIV et le haut commandement figurent au premier plan.

Sa grande idée fut de déplacer la ville assiégée du second au troisième plan et de réserver la description médiane aux actions militaires des armées du roi. La distorsion de l'espace est rendue moins nécessaire et le tableau gagne en réalisme visuel.¹⁸⁸

On voit bien l'importance donnée à la hiérarchie doublement inscrite dans l'espace puisque la troupe est inférieure deux fois : géographiquement, elle est en contrebas des officiers la plupart du temps ; symboliquement, elle passe après eux, au second plan. En outre, le fait de mettre l'Etat-major sur le devant de la scène permet au peintre d'en dessiner plus précisément ses membres, voire d'en proposer des portraits. Les traits du roi sont donc suffisamment soignés pour qu'on le reconnaisse.

¹⁸⁷ DELAPLANCHE, Jérôme, Joseph Parrocel, op.cit., page 106.

¹⁸⁸ Ibidem, page 105.

Ce point de vue autorise également l'artiste à montrer davantage de chevaux, d'en représenter une proportion plus importante que ce que compte réellement l'armée en troupes montées. C'est une nouvelle manière de mettre en valeur l'aristocratie militaire alors que sa part réelle décroît dans les effectifs de l'armée royale. A mon sens, il faut aussi voir dans ce portrait du roi et de ses conseillers militaires une sorte d'évocation de ses différentes fonctions que le souverain est amené à occuper au cours de son règne. Ainsi, il inspecte les tranchées (cat.39), veille à l'ordonnancement des marches, donne ses instructions tactiques, galvanise les troupes, et désigne clairement un objectif dans 20 toiles.¹⁸⁹ Le spectateur crédule croit se trouver devant une image prise sur le vif, relatant la réalité des événements. C'est normal puisque c'est précisément le but visé par le peintre. L'effet de naturel a un objectif politique : peindre un prince qui agit ainsi revient à affirmer qu'il fait son travail de roi et donc est une nouvelle manière de « dire » qu'il tient ses promesses du sacre dont nous avons déjà parlé. De cette façon, l'artiste justifie la guerre du prince, que ce dernier excuse lui-même par des textes et des prétextes, maintenant toujours qu'il ne la désire pas mais y est poussé par ses ennemis. A contrecœur, il fait son devoir.

Tout en maintenant visible la bataille proprement dite, la bataille « de commandement » insiste sur la figure de l'autorité. Le prince se tient au premier plan, le plus souvent à cheval ; il est entouré d'officiers, et, d'un geste plein de superbe, il commande aux troupes qui s'enfoncent dans la composition.¹⁹⁰

Un élément traditionnel persiste : l'artiste peint 13 fois un ou plusieurs étalons au premier plan de la bataille. Sur 43 images de combat, la proportion est faible, mais il s'agit tout de même des animaux les plus visibles. Ce détail inscrit l'œuvre dans une lignée, un héritage culturel repris des modèles Antiques et renvoie par la même occasion à ces références glorieuses. De surcroît, il souligne le caractère viril de la monture et indirectement les vertus « mâles » du cavalier qui sont, du reste, mises à l'épreuve en cas de guerre. A cela s'ajoute une idée de supériorité puisque l'étalon se trouve au sommet de l'échelle des valeurs équestres à l'époque. Rien d'étonnant dans le fait de trouver que les montures du roi et/ou de l'Etat-major sont ce qu'on appelle des entiers*, cela rappelle leur statut militaire de gradés ainsi que leur position politico-sociale d'aristocrates.

¹⁸⁹ cat.31 à 34, 35, 36, 38, 50, 51, 52, 55, 56, 59, 60, 62, 68 à 72.

¹⁹⁰ DELAPLANCHE, Jérôme, Joseph Parrocel, op.cit., page 106.

Nous venons de le montrer, le XVII^e siècle est l'apogée de la peinture de bataille et, au sein de ce thème martial, du cheval. On le peint dans toutes les situations possibles parce qu'il est un motif éminemment esthétique mais aussi parce qu'il restitue parfaitement les hiérarchies et les privilèges qui sont constitutifs de la société d'Ancien Régime. Les tableaux sont alors très prisés et on en dit que ce sont de « belles » batailles. Or, la guerre n'étant pas belle en soi, elle est nécessairement transformée et transcendée dans sa représentation. Il en résulte ce que les historiens ont nommé « la guerre en dentelles ».

II/ « La guerre en dentelles »

Objet d'art, de décoration même, la peinture de bataille plaît et connaît un essor considérable sous le règne de Louis XIV, nous l'avons déjà souligné. Avec ce roi, le schéma développé par Antonio Tempesta est unanimement repris, reléguant la mêlée guerrière à l'arrière-plan. Par conséquent, l'image qui en résulte n'a plus grand-chose en commun avec les charges d'Henri IV. En effet, le bel ordonnancement des troupes et les costumes de l'Etat-major donnent au spectateur l'impression d'assister à un carrousel. Il me semble que c'est notamment en ayant à faire à ce type de représentations que des historiens ont parlé de « guerre en dentelles », sorte de sport pour les nobles, de ballet militaire. Plusieurs indices peuvent nous entraîner dans leurs pas : la vue de chevaux sains, la fin des charges de cavalerie et l'omniprésence des chevaux dans l'image.

A/ Des chevaux sains

Dans la très grande majorité des cas, les chevaux dessinés au premier plan sont bien portants, surtout dans les travaux d'Adam-François Van der Meulen pour la cour. En vérité, les chevaux sont souvent en mauvais état lors des guerres même quand ils ne sont pas blessés, comme le remarque le baron de Sind, « colonel d'un régiment de cavalerie des troupes de Münster, et premier écuyer de Son Altesse l'électeur de Cologne »¹⁹¹, dans son Manuel du cavalier de 1766 :

Il est rare qu'au commencement d'une guerre les chevaux souffrent quelque maladie contagieuse ; toute la Cavalerie est en bon état, et ne manque de rien ; mais lorsque les fourrages diminuent par la grande consommation, et qu'on est obligé de nourrir les chevaux avec toute sorte de mauvais aliments ; [...] et que les chevaux restent exposés au froid et à toutes les injures de l'air ; alors, dis-je, les maladies commencent à s'engendrer parmi les chevaux, à devenir épidémiques, et à dégénérer en morve et en d'autres maladies communicatives et pestilentielles.¹⁹²

Le sang ne coule que très rarement dans les images de bataille de cette époque (cat.64, 68 et 73). Pourtant, nombre de chevaux étaient blessés au cours des batailles car « le cheval, au même titre que l'homme, était un combattant ; il importait donc de le mettre hors de combat. »¹⁹³ Par exemple, le prince de Condé a eu trois chevaux tués sous lui lors de la

¹⁹¹ JEANJOT-EMERY, Pol, op. cit., page 299.

¹⁹² Ibidem, pages 299 et 300.

¹⁹³ Ibidem, page 310.

bataille de Seneffe, en août 1674¹⁹⁴. On sait aussi qu'au XIX^e siècle « après un combat, les chevaux atteints de blessures ne leur permettant plus la station quadrupédale étaient achevés. Seuls étaient évacués et soignés les moins impotents, et les blessures par balles n'étaient pas les moindres en gravité. »¹⁹⁵ Peut-être n'en était-il pas de même à l'époque moderne. Cependant, on imagine mal comment on aurait pu les soigner. Sûrement les officiers ont-ils eu recours à de telles pratiques tout en les masquant, faisant passer les bêtes achevées pour des animaux tombés au cours de l'altercation dans leurs rapports et comptes. La plus « grosse » entorse à cette règle (ne pas montrer la violence) est connue et elle représente

Un évènement survenu durant le siège de Termonde, seule défaite française de la campagne : un boulet renverse le cheval d'un garde du corps du roi impassible [...] L'idée d'avoir utilisé le thème du cheval mort au premier plan est probablement de Le Brun. Non seulement le courage du roi s'en trouvait rehaussé, mais l'épisode rappelait le passage du Granique d'Alexandre, où quelques-uns des officiers étaient morts sur leur monture, en plein combat. Les esquisses des chevaux sont dues à Van der Meulen.¹⁹⁶

Le but visé est atteint, mais, gare, c'est justement parce que le procédé n'est pas fréquent.

Les animaux tombés au combat sont relégués à l'arrière-plan ou ne sont pas montrés. Adam-François van Der Meulen les place deux fois au premier plan (cat.40 et 64), mais c'est exceptionnel. La violence et la mort sont en grande partie escamotées, cachées, éloignées.

La guerre reste définitivement invisible, inmontrable. Il n'y a pas d'images de guerre, mais guerre des images. [...] Elles n'ont pas la bonne légende, c'est-à-dire qu'on n'explique pas ce qu'elles sont, comment elles ont été prises, leur relativité. [...] Elles fournissent ce pour quoi elles ont été faites. Elles donnent ce qu'elles sont. Des reflets circonstanciels.¹⁹⁷

Joseph Parrocel continue à montrer des bêtes blessées au premier plan, mais cela ne concerne qu'une infime partie du corpus : deux images sur 43 (cat.68 et 73). D'ailleurs, c'est l'une des raisons pour lesquelles il obtient peu de commandes à la cour : il est mauvais courtisan, « trop franc » selon Joël Cornette.¹⁹⁸ En observant l'ensemble de ses travaux, force est de constater qu'il ne conçoit pas une bataille sans chevaux morts ou à terre. Ce motif de la monture en souffrance lui est cher et il ne le délaisse pas même pour plaire au roi, ce en quoi il s'oppose à Adam-François Van der Meulen qui poli ses œuvres

¹⁹⁴ CORNETTE, Joël, *Le roi de guerre*, op. cit., page 314.

¹⁹⁵ *Ibidem*, page 310.

¹⁹⁶ RICHEFORT, Isabelle, *Adam-François Van Der Meulen (1632-1690), peintre flamand au service de Louis XIV*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2004, page 224.

¹⁹⁷ GERVEREAU, Laurent, dans BUTON, Philippe (dir.), *La guerre imaginée*, Paris, S. Arslan, 2002, page 252.

¹⁹⁸ DELAPLANCHE, Jérôme, *Joseph Parrocel, 1646-1704, La nostalgie de l'héroïsme*, Paris, Athena, 2006,.

et ses manières pour servir sa carrière. Ce dernier escamote la violence, ce qui fait dire à son rival qu'il ne « sait pas tuer son homme »¹⁹⁹ Sans doute, mais Parrocel n'a pas compris que ce qu'il convient de représenter, c'est la gloire du roi en passant sous silence les moyens employés pour y accéder. Du reste, on tait presque toujours la violence dont on est l'auteur, mais on épilogue sur celle dont on est victime, comme l'a remarqué Yann Lagadec en étudiant les correspondances et les mémoires des soldats de l'Empire.²⁰⁰ On peut constater la même chose avec le siège de Douai (cat.64) : le spectateur ne voit que la mort infligée par l'ennemi et non celle que les français lui donnent. C'est bien la preuve que l'image n'est pas documentaire mais bien construction, discours. « Chaque soldat ne vit pas la carte d'état-major. Chaque figuration ne résume pas une réalité. Elle œuvre en décalage. Elle en introduit une autre. »²⁰¹

B/ Les libres

Un autre type d'équidé apparaît pendant notre période, qu'on ne voyait pas jusqu'à présent dans les images guerrières : les chevaux libres. J'entends par « libres » plusieurs sens qui, en fait, ne renvoient jamais à une totale liberté.

En effet, on peut remarquer des chevaux qui n'ont pas de cavalier sur le dos, parfois ils sont attachés, parfois errants. Je les appelle « libres » pour les différencier de ceux qui sont montés, bâtés ou attelés. Par exemple, les toiles suivantes : La prise de Saint-Omer (cat.36), *L'armée française marchant sur Courtrai* (cat.41) et La prise de Luxembourg (cat.57) montrent un cheval blanc sellé mais non monté. Les chevaux attachés ou tenus en main qui n'ont pas de cavalier sont monnaie courante. Sur l'ensemble du corpus, le motif se présente sur 8 tableaux tous de la main de Van der Meulen (cat.36, 40, 41, 42, 43, 45, 46, 47). En revanche, ce peintre dessine très peu le cheval sans cavalier s'enfuyant, motif cher à Joseph Parrocel puisque bien visible dans deux de ses batailles où le roi figure (cat.68 et 73).

Dans d'autres cas, les chevaux ne sont pas sur le champ de bataille et, sellés ou non, sont au repos, dans un camp, un bivouac ou en pleine marche. Dans La prise du fort de Joux (cat.49) d'Adam-François Van der Meulen, trois chevaux sont à l'arrêt, au premier

¹⁹⁹ Ibidem.

²⁰⁰ LAGADEC Yann, « Les violences du combat pendant les guerres d'Empire », intervention lors du séminaire de Master 2 La bataille, des violences aux représentations (XV^e – XIX^e) du 10 décembre 2011, Université de Rennes 2.

²⁰¹ GERVEREAU, Laurent, op.cit., page 254.

plan, tenus en main par le filet* qui est leur seul harnachement. Parfois, le cavalier vient juste de mettre pied à terre et tient lui-même son cheval en main. Ainsi, dans le siège de Tournai (cat.39) d'Adam-François Van der Meulen, Louis XIV, à pied, tient sa monture par la bride pour inspecter une tranchée. Cette vision reste cependant exceptionnelle, elle est même unique dans notre corpus.

Les montures mortes jonchant le sol de la bataille n'ont plus de cavalier non plus. Seules 4 toiles présentent ce motif (cat.40, 64, 68 et 73), ce qui correspond à une proportion (moins de 10%) bien moindre qu'à la période précédente, où ce dessin était un véritable poncif. Cela est en partie dû au nouvel angle de vue. Le point de mire assez rapproché, centré sur une mêlée adoptée auparavant n'est plus utilisé que 2 fois sur 43, soit dans environ 5% des images de batailles que j'ai recueillies (et toujours de la main de Joseph Parrocel). Cela signifie que 95% des toiles éloignent la violence et la mort du spectateur et du roi (au premier plan), quand elles ne l'omettent pas simplement.

En un mot, qu'il soit attaché (9 cas), mort (4 cas) ou s'enfuyant (2 cas), le cheval sans cavalier est un motif récurrent au XVII^e siècle dans la peinture de bataille, ce qui est rendu possible par le mouvement de recul de l'observateur dont on a déjà parlé. Mais pourquoi tous ces animaux sont-ils dessinés ? Quel est le sens de leur présence ? Outre l'effet de vraisemblance qu'ils apportent, il est probable qu'ils évoquent les montures supplémentaires, prévues pour remplacer celles qui seront blessées ou tuées au combat. Ainsi, elles rappelleraient une fois encore la force de l'armée française et la puissance du roi qui la conduit. Il est aussi tout à fait possible que le cheval soit juste un motif pictural goûté en tant que tel et dessiné « sous toutes ses coutures » dans le but de plaire au public aristocratique qui commande et juge les œuvres. La physionomie de l'animal demande un certain talent pour le dessin, ce qui fait d'une toile peuplée d'innombrables destriers un véritable morceau de bravoure. Mais tous ces équidés continuent-ils à charger comme naguère ?

C/ La disparition de la charge de cavalerie

Sur le champ de bataille, la charge n'est plus d'actualité. La technique évolue et la poliorcétique triomphe. Le règne de Louis XIV voit s'opérer de très nombreux changements dans l'organisation de l'armée. Par exemple, dans les 30 dernières années de son règne, les dragons, qui sont une infanterie montée sur des chevaux de piètre qualité,

connaissent un essor spectaculaire jusqu'à représenter un tiers des troupes à cheval de la monarchie en 1690. Les Dragons sont polyvalents et constituent une cavalerie à moindre coût : « La médiocre qualité de leurs chevaux devait leur ôter tout scrupule à mettre pied à terre – facilement perdues, leurs montures étaient aisément remplacées »²⁰². Ce qui explique l'augmentation des effectifs, c'est qu'on en fait une seconde cavalerie à partir des années 1680, du fait même de l'économie qu'ils permettent de faire à la couronne et pas forcément de leur efficacité sur le terrain, ce que souligne Thierry Sarmant :

Quand le roi vieillissant et son impérieux ministre cessèrent peu à peu de fréquenter les camps, d'arpenter les provinces et de paraître sur le champ de bataille. Dans la quiétude des bureaux de Versailles, un homme en vaut un autre et un cheval un autre cheval.²⁰³

En outre des cavaliers courant sus à l'ennemi sont désormais impossibles à montrer pour les artistes pour plusieurs raisons. Déjà, la guerre est plus émaillée de sièges que de batailles rangées. De plus, quand bataille il y a, elle est très rarement remportée par une charge de cavalerie. Enfin, si le roi Gustave II Adolphe de Suède meurt en chargeant à la tête de ses troupes à Lützen en 1632, le roi de France ne suit pas son exemple et a cessé de charger depuis Louis XIII à qui le cardinal de Richelieu avait expliqué que son sang était par trop précieux pour qu'il mette sa vie en péril à chaque bataille. Ainsi, montrer une charge de cavalerie « à la Henri IV » n'aurait pas pour conséquence d'encenser le prince, ce qui présente peu d'intérêt dans le cadre d'un art aulique, pour ne pas dire courtisan.

Cependant, par un procédé habile, les peintres parviennent à créer l'impression au spectateur d'assister à une telle charge. Effectivement, lorsque le souverain, au premier plan, le regarde en désignant un objectif de son bâton et qu'au loin des cavaliers au galop semblent exécuter son ordre, on croirait voir une attaque identique aux pratiques de la période précédente. Toutefois, le choc n'a jamais lieu, l'ennemi est invisible. L'acte de violence n'apparaît que dans 3 cas (cat.64, 68 et 73). La majorité des images révèle le temps d'entrain, d'espoir et de courage où l'officier galvanise la troupe avant l'affrontement, comme s'il n'y avait plus de place pour la guerre, comme si cet élan et cette foi constituaient eux-mêmes l'acte belliqueux. L'effet est redoublé par le fait que le roi en personne y assiste. On sait, du reste, que le regard du monarque était à la fois désiré et craint par les courtisans comme les hommes d'armes, et que sa seule présence suffisait à animer les soldats. Peindre le souverain désignant l'objectif en fait le maître du conflit.

²⁰² SARMANT, Thierry, « Une seconde cavalerie : les dragons de Louis XIV et de Louvois », *Le cheval et la guerre*, page 238.

²⁰³ *Ibidem*, page 240.

Plus encore, c'est faire de ce mouvement la cause de la victoire et du roi le moteur de tous les événements y conduisant. Le prince cavalier, désignant la ville à prendre par exemple, n'est pas un détail de l'œuvre, il en est le cœur, et son geste est performatif ; c'est en lui que réside la bataille représentée. Les modifications qui sont apportées au sein de l'armée en sont un moyen, un outil. Ainsi, l'appellation des régiments d'infanterie change, abandonnant le nom de son officier référent pour celui de la région dont le corps est originaire. Cela a pour effet (et pour motivation) de « déféodaliser l'armée ». « La mémoire des hauts faits militaires [...] s'attacherait [désormais] à un territoire du royaume et de la nation incarnée par le roi. »²⁰⁴ On voit ici, dans ce qui semble un détail de la représentation, se profiler le grand mouvement de réforme qui a eu lieu dans l'armée au cours du règne de Louis XIV qui en fait le bras ordonné, contrôlé et obéissant de l'Etat royal.

Louis XIV fut un « roi de guerre », affectionnant particulièrement la guerre de sièges, car la prise d'une ville, par les moyens qu'elle impliquait, plus encore que la bataille rangée, permettait de manifester pleinement la puissance de l'Etat royal : sur quarante deux sièges commandés par Vauban, investi du statut d'ingénieur en chef, Louis XIV fut présent à dix-neuf reprises.²⁰⁵

La mêlée sauvage et désordonnée qu'est la bataille d'Anghiari n'est plus le modèle par excellence, nous l'avons déjà remarqué. Elle est détrônée par le goût pour l'ordre, la régularité, une certaine forme de symétrie même pour les batailles. Le classicisme s'impose et fait évoluer l'image guerrière. Ainsi, on équilibre les compositions en termes de volumes, de couleurs, etc. tout doit être beau et bien agencé. Les images de bataille ont toutes un paysage minimal assez travaillé, la poussière de la guerre constitue un petit élément de l'arrière-plan, les personnages sont bien habillés et coiffés de feutres empanachés. Point de guenilles, de torsos nus. Les chariots sont bien rangés, les troupes marchent en ligne ou attendent les ordres au garde-à-vous. Les officiers, presque toujours au premier plan, caracolent et exécutent des figures de manège comme dans un carrousel à la cour. D'ailleurs, les représentations des carrousels font penser à des images de bataille du règne de Louis XIV.

Quel est le sens de ce bel ordonnancement ? Il me semble, qu'outre la recherche esthétique indéniable et sûrement première, le peintre a tenté d'inscrire un message politique sur sa toile. Pour ce faire, il donne un portrait équestre du souverain.

²⁰⁴ CORNETTE, Joël, *Le roi de guerre*, op. cit., page 56.

²⁰⁵ CORNETTE, Joël, GAUVARD, Claude, FUREIX, Emmanuel, *Souverains et rois de France*, Paris, Edition du chêne, 2008, page 206.

III/ Un portrait équestre du roi

Les images de bataille « à l'ancienne » c'est-à-dire centrées sur une mêlée confuse et acharnée existent et sont même nombreuses. Celles qui mettent le roi en scène n'ont que très rarement cette caractéristique et sont généralement focalisées sur le prince. Pour le mettre en valeur, d'anciens poncifs sont repris et de nouvelles techniques sont aussi mises au point. Dans un premier temps, nous verrons quels procédés sont utilisés par le peintre pour concentrer l'attention du spectateur sur l'Etat-major monté. Dans un second temps, nous nous intéresserons à la reprise des topos et à leur évolution s'il y en a. Dans un troisième et dernier temps, nous nous demanderons si la peinture de bataille n'est pas un prétexte à un nouveau type de portrait équestre du souverain.

A/ Le roi au premier plan

La peinture de bataille permet donc à l'artiste de proposer une variante aux portraits équestres du souverain. C'est l'occasion de montrer le roi à cheval dans des situations diverses et dans l'exercice du commandement. Dans un décor plus vaste, une plus grande liberté est permise au peintre que dans le portrait officiel. Ainsi, on imagine mal un portrait du roi de dos, alors qu'il peut être positionné de cette sorte dans une bataille sans être méconnaissable pour autant. Van Der Meulen place Louis XIV ainsi dans La reddition de la citadelle de Cambrai (cat.37) par exemple. Cela ne choque pas le spectateur qui l'identifie aisément à la position de son cheval, à sa place centrale dans l'image, à sa perruque, à sa canne, etc. De même, le roi est vu d'assez loin pour n'être reconnaissable que par son cheval, son attitude dans la majeure partie des tableaux. En effet, ses traits ne sont souvent pas discernables.

Une toile du corpus fait exception. Ce n'est ni un portrait équestre ni une bataille sur ce modèle. Toutefois, elle mérite notre attention. Hyacinthe Rigaud a peint le roi en armure et perruque moderne, avec l'écharpe de commandement, le bâton de maréchal et les éperons d'or, à pied. Il est revenu à Joseph Parrocel de traiter le fond de cette image et il en a fait une bataille. Le prince est surélevé, le conflit se déroule au second plan et une ville surplombant un cours d'eau en est le décor. Cette composition rappelle la peinture de bataille qu'on appelle aussi « bataille de commandement » où le prince figure à cheval au premier plan. Le souverain est donc ici deux fois un roi belliqueux : par ses attributs guerriers dans le portrait en pied et à pied et par le fond de la toile. En outre, Hyacinthe

Rigaud a utilisé le bleu comme couleur vive dans le costume de Louis le Grand, à savoir pour l'écharpe et le bâton de maréchal. Derrière lui, seul un personnage porte le même bleu : il s'agit de l'officier le plus visible et qui tend la main dans un geste d'autorité, comme dirigeant les opérations. Cheveux châtain (ou perruque ?), longs et bouclés, coiffé d'un feutre, juché sur un cheval cabré. Il ressemble à s'y méprendre à celui qu'on identifie d'ordinaire au roi dans tous les tableaux de ce type. N'est-ce pas intentionnel ? Joseph Parrocel ne l'a-t-il pas voulu ? Il peut en effet sembler rationnel de représenter le prince une deuxième fois dans l'image. Les deux plans du portrait les plus facilement accessibles au spectateur agissent ainsi en synergie pour associer dans son esprit le souverain à la force militaire, à la puissance guerrière. Les trois plans de la construction peuvent peut-être se lire également comme une chronologie : d'abord, le roi s'habille et s'arme (premier plan, première étape); ensuite, il part au combat où il donne ses ordres (second plan, deuxième temps fort) ; enfin, il prend la ville-objectif (troisième plan, troisième moment). Cette œuvre, qui nous a paru une exception de prime abord n'en est pas une. Elle n'est en fait qu'une des nombreuses et ingénieuses variantes d'une bataille modèle en hommage au souverain.

Mais pourquoi montrer le roi à la guerre ? Pour mettre en évidence son courage, ses capacités de commandement, rappeler son pouvoir, mais aussi souligner qui détient la force et justifier la guerre en même temps. En effet, un portrait du monarque sur le champ de bataille véhicule nécessairement un message sur l'utilisation de la force par le souverain et nous avons déjà vu que la figure du roi cavalier est l'expression même de cette force. « Le pouvoir, discours de la force est la force du discours qui, en disant, fait, qui, en disant qu'il est juste, se fait juste »²⁰⁶, ce qui est une variante de la célèbre introduction de la fable de Jean de La Fontaine, *Le loup et l'agneau* : « La raison du plus fort est toujours la meilleure ». Dans le cadre d'une guerre, il est donc juste que ses sujets aidassent le prince dans son entreprise belliqueuse, qu'il se permette, du reste, parce qu'il est déjà fort. Attaquer, c'est montrer sa force aux siens et à ses ennemis, mais c'est aussi (é)prouver et étendre son pouvoir, sa domination. Représenter le souverain guerroyant rappelle à ces différents destinataires la puissance de ce dernier, sans oublier le spectateur-courtisan qui admire la toile.

Montrer sa force « absolument », c'est toujours la montrer à quelqu'un qui n'acquiert point d'autre consistance que celle de subir les signes-pouvoir, eux-mêmes effets de la force. Produit par le discours de la force qu'est le pouvoir, le

²⁰⁶ MARIN, Louis, op. cit., page 30.

« peuple » en tient, à son tour, le discours dans ses comportements de respect et d'obéissance ou dans les énoncés qui à la fois généralisent ses comportements et les justifient, dont la généralisation est la justification.²⁰⁷

L'environnement du monarque est peuplé de ses images, reflets de son pouvoir et affirmation de sa présence. Outre le prince réel et son clone dans les miroirs, les bustes, statues en pied et portraits peints multiplient les apparitions à l'infini. Même absent, le souverain est toujours visible dans l'exercice de ses fonctions et les toiles donnent, en plus, une permanence à ses coups d'éclat, qu'ils soient guerres ou fêtes, qu'elles fixent en suspens, perpétuellement en train de s'accomplir. Impossible de nier leur existence et encore moins de les oublier.

B/ Le cheval comme moyen de mise en valeur du prince

Le cheval est un outil que l'artiste mobilise afin d'augmenter le prestige du roi cavalier et chef de guerre. Ainsi, l'animal permet au peintre de rehausser le roi comme sur une estrade, de l'asseoir comme sur un trône et de le faire présider, au premier plan, la bataille qui se déroule à ses pieds. C'est en partie parce que l'Etat-major est monté que le dessin de la mêlée peut se trouver en contrebas, même si un mouvement de terrain vient souvent aider. Cette vue panoramique permet de montrer un très grand nombre de personnages et de chevaux, qui, dans des attitudes extrêmement variées, dévoilent la technique picturale de l'auteur et agrémentent le tableau. Car, il ne faut pas l'oublier, il faut qu'il plaise si l'artiste veut faire carrière. Donc, ce dernier utilise tous les leviers à sa disposition, y compris le développement du paysage et de petites scènes de genre. Mais celui entre tous à qui il faut absolument plaire en premier lieu reste le roi. Il est par conséquent nécessaire de faire de chaque toile un hymne à sa gloire. C'est à cette fin que le peintre s'empare des épisodes spectaculaires dès qu'il y en a, quitte à exagérer l'évènement dans sa représentation. Par exemple, le passage du Rhin, sous ses versions différentes (cat.33, 60, 69 et 70), montre à chaque fois des chevaux nageant pour traverser le fleuve qui nous paraît extrêmement large et profond. La traversée semble de ce fait excessivement périlleuse et passe pour un exploit digne des héros d'aventure. En réalité, il est fort peu probable qu'une seule monture ait eu à nager. En effet, ce passage s'est fait au gué de Tolhuys (ou Tolhuis). Or, un gué est par définition l'endroit d'une rivière où son niveau est

²⁰⁷ Ibidem, pages 36 et 37.

suffisamment bas pour qu'on puisse la franchir en marchant. Taire l'existence du gué transforme l'évènement. Le roi sait pertinemment que ses troupes n'ont pas traversé le Rhin à la nage, mais il ne rejette pas les tableaux qui font croire une telle chose, preuve que la flatterie est opérante.

L'acceptation par le flatté du discours du flatteur consiste à substituer cette image de lui-même que le flatteur lui offre à l'image qu'il a de soi-même ou, plus exactement, à reconnaître dans cette image une vérité sur lui-même qu'il ignorait, à s'y reconnaître, à s'identifier à elle.²⁰⁸

L'implication du roi dans les opérations militaires et son courage peuvent aussi être rehaussés par les chevaux qui l'entourent. Ainsi, dans Louis XIV au siège de Douai (cat.64), un animal s'effondre à ses pieds sous le feu de l'ennemi. C'est insister sur le fait que le souverain n'hésite pas à prendre le risque de s'exposer mais aussi rappeler qu'en tant que personnage sacré, élu et protégé par Dieu, il ne craint pas les balles. L'idée est sensiblement la même en ce qui concerne le siège de Tournai (cat.39). Dans les deux cas, le peintre a respecté l'histoire en représentant des anecdotes réelles. Le souverain a effectivement vu un officier s'écrouler, renversé par un boulet au siège de Termonde (et non de Douai), de même qu'il s'est exposé aux tirs pendant le siège de Tournai. Ce sont des positions très classiques voir normales pour tout soldat mais le fait qu'elles aient été adoptées par le roi leur confère une aura hors du commun et explique qu'elles aient été représentées. Elles deviennent alors des actes hautement héroïques, même légendaires, puisque les cours européennes bruissent des exploits de Louis XIV sur le champ de bataille et il figure dans la peinture d'Histoire aux côtés des héros, saints et dieux antiques. On voit bien en quoi les images de batailles sont des constructions. Elles produisent un discours sur le roi qu'elles mettent en avant de manière explicite, nous venons de le voir. Mais elles le valorisent également par des procédés plus discrets, empruntant à la tradition artistique pluriséculaire.

C/ La représentation virile

Je tiens ici à revenir sur la représentation du mâle. Effectivement, j'ai déjà remarqué que montrer le monarque à la guerre ou à la chasse mettait en avant le caractère éminemment masculin de ce dernier. J'ai aussi déjà souligné que le cheval du roi ou les

²⁰⁸ Ibidem, page 121.

montures de ses proches étaient souvent des entiers, des animaux non castrés. Le pouvoir est toujours associé à la puissance sexuelle dans la mentalité moderne. C'est-à-dire qu'un souverain sans descendants a un pouvoir faible, tandis que s'il a beaucoup de fils, son pouvoir est stable et assuré. Il faut peut-être voir dans la présence d'entiers dans l'image une autre facette de cette conception très répandue.

Inquiet de l'état de la remonte, Henri IV avait demandé une enquête sur l'élevage du royaume dans le but de le contrôler et de l'améliorer pour l'armée. Cette entreprise ne débouche pas sur un projet concret. Ce sont Colbert et Louis XIV qui prennent le relais. Par l'arrêt du Conseil du Roi du 17 octobre 1665, les bases des haras royaux sont posées. On envisage alors la répartition d'étalons royaux confiés à des garde-étalons dans chaque région (il faudra en effet attendre 1715 pour que la construction du Haras du Pin, premier haras royal, commence) et l'approbation d'étalons privés selon leurs qualités. Le développement des haras royaux est incontestablement lié à l'affirmation de l'Etat absolu, car l'idée est de contrôler et de centraliser l'élevage. Les éleveurs privés se sentent d'ailleurs souvent dépossédés et font parfois tout pour entraver l'action du garde-étalon. Le point qui nous intéresse ici est le suivant : l'élevage est uniquement centré sur la qualité des étalons car on imagine qu'ils ont plus de poids dans la reproduction que la femelle, les juments n'entrant presque pas en ligne de compte, en accord avec les théories scientifiques faisant référence à Galien. Ainsi, les haras royaux n'hébergent que des étalons et, à terme, toutes les juments du royaume devaient être couvertes* par des étalons royaux. Jacques Mulliez souligne : « c'est extraordinaire du point de vue de la représentation : qu'est-ce que c'est qu'un étalon royal ? ça revoie à la personne du roi. C'est tout à fait extraordinaire, l'idée qu'aucune des juments de ce pays ne peut être couverte autrement que par un étalon royal. »²⁰⁹ Peut-être peut-on voir ici une sorte de prolongement au monde équin du « mariage mystique » du prince avec son royaume, symbolisé par l'anneau qu'on lui remet le jour du sacre. Les théories politiques du XVII^e siècle soutenaient « par exemple que le commandement « Tes père et mère honoreras » interdisait la résistance aux rois. »²¹⁰ Le monarque est donc à la fois époux et père de son peuple par ce mariage mystique, union qui semble vouloir s'étendre aux chevaux du royaume.

On devine bien la symbolique politique très forte qui se cache derrière l'image d'une couverture de l'ensemble du territoire par les étalons royaux et leurs produits*. Cette

²⁰⁹ LAURENTIN, Emmanuel, MULLIEZ, Jacques et ROCHE, Daniel, « La Fabrique de l'Histoire : Histoire du cheval 1/4 » sur France Culture, France Culture.fr, novembre 2011, 30^{ème} minute et suivantes.

²¹⁰ BURKE, Peter, op. cit., page 128.

conception de l'élevage est typiquement française, faisant écho à la loi salique qui met en avant le mâle. Elle est en tout point opposée à la vision anglaise qui met en valeur la jument dans l'élevage et qui autorise une femme à être reine dans la société. J'é mets ici l'hypothèse que le prince n'est pas « centauroisé » que dans l'image. Il l'est dans la peinture et à force, la peinture a créé un centaure-roi. Ce roi-centaure a, dès lors, un corps double et indissociable du cheval. C'est pourquoi, aujourd'hui encore, les éditeurs mettent des images de Louis XIV à cheval sur les ouvrages qui parlent de lui. C'est également pourquoi, au moment de concevoir un moyen d'améliorer l'élevage, on crée des termes liant les étalons au roi. Le système des haras vient ainsi redoubler la puissance sexuelle du prince car en tant que roi, il a enfants légitimes, bâtards et petits-enfants et en tant que prince des chevaux, il couvre toute la France et ses fils sont innombrables. La promesse d'une descendance nombreuse peut nous faire penser à celle que Dieu donne aux élus : il multiplie les enfants d'Adam, de Noé (« Ces trois-là étaient les fils de Noé et à partir d'eux se fit le peuplement de toute la terre »²¹¹), et promet à Abraham : « Je rendrai ta postérité aussi nombreuse que les étoiles du ciel et que le sable qui est sur le bord de la mer »²¹². Il n'est pas concevable qu'à l'époque personne n'ait fait le rapprochement étant donnée la culture biblique des contemporains de Louis XIV. Selon cette vision, comment son pouvoir pourrait-il être déstabilisé ? Il est partout par son administration mais aussi par son sang ; père symbolique de son peuple, il est littéralement (par les étalons royaux) le père des chevaux du royaume.

La manière de représenter l'équidé dans le portrait équestre du roi comme dans ses « conquêtes » est marquée par son époque, qu'il s'agisse de la morphologie du cheval, ici le genêt d'Espagne, ou des éléments qui l'entourent. La rencontre entre les héritages artistiques et symboliques de la renaissance et des nouveautés étroitement surveillées par le roi en personne la création de nouveaux modèles n'illustrant plus le courage individuel du souverain mais la force de son Etat. La représentation équestre ne met plus le roi en avant en tant que guerrier valeureux mais en tant que gouvernant, qu'homme politique, que chef d'Etat. Finalement, représenter le roi soleil avec les attributs de l'Etat, c'est aller dans le sens de sa péremptoire affirmation « L'Etat c'est moi ».

²¹¹ La Genèse, Chapitre 9, Verset 19.

²¹² Ibidem, Chapitre 22, Verset 17.

Conclusion

Le siècle du roi soleil est celui de la guerre et l'ère de la peinture de bataille, nous l'avons déjà remarqué plus haut. L'image du cheval évolue conjointement au pouvoir royal et militaire, à leur conception et leurs bouleversements. L'attention est donc toute tournée vers le monarque, centre nerveux de tous les événements de son règne, de toutes les décisions. Cet essor considérable voit le couronnement d'un type d'image qui multiplie les apparitions du cheval. Le cadrage recentré sur le prince cavalier, selon une esthétique proche du carrousel, permet de décupler les représentations du souverain dans le royaume et au sein de sa propre demeure. Ces toiles, toujours laudatives, utilisent le cheval pour faire passer le message louangeur. La bête, souvent très soignée, est également un accessoire indispensable à la beauté de l'œuvre. Mais le message politique véhiculé par ces tableaux est intéressant. Penchons nous sur le cheval de l'Etat absolu dès à présent.

Chapitre 3 : Le cheval de l'Etat absolu

Il est unanimement reconnu que le mécénat est un des leviers utilisés par Louis XIV afin de soutenir, de renforcer et d'affirmer la monarchie absolue qu'il pousse à son apogée. Toutefois, on explique rarement en quoi. Il m'a semblé, en essayant de comprendre pourquoi on peignait le cheval, pourquoi de cette manière et ce que cela pouvait signifier, que je me fourvoyais en tentant de répondre à ces interrogations en m'en tenant au domaine artistique. Car, en fait, si le roi est le sujet de mes sources, il n'est pas uniquement un homme dont on saisit les traits avec plus ou moins de brio. En tant que monarque, il ne peut pas être représenté en « simple mortel ». C'est pourquoi, derrière chaque apparition se cache un objectif, un sens, un calcul de sa part ou de celle de l'artiste. C'est cette raison d'être que je cherche et je pense apporter des éléments de réponse en étudiant la présence du cheval.

Dans un premier temps, nous verrons en quoi la monture est un indicateur de la politique du prince. Dans un second temps, nous nous pencherons sur le cheval qui n'est jamais montré, sur ce qui est tu. Dans un troisième et dernier temps, c'est l'explication de ces non-dits qui nous intéressera.

I/ Le cheval comme indicateur de la politique du prince

« L'image du roi de guerre fait partie de la série des stéréotypes qui fondent l'imaginaire de gloire d'une royauté à quatre fonctions : paternelle, justicière, protectrice et victorieuse. »²¹³ Il est possible de voir dans le cheval un indicateur de la ligne politique que suit le souverain vers un Etat centralisé et ce qu'on appelle la monarchie absolue. Dans un premier temps, nous nous intéresserons à l'animal comme outil d'une politique belliqueuse. Dans un second temps, nous remarquerons l'effacement de la reine en se demandant s'il n'est pas un indicateur de l'accaparement des pouvoirs par le roi. Dans un dernier temps, nous nous pencherons sur la place du cheval dans la politique culturelle et artistique de la monarchie.

A/ Un outil de sa politique

Le cheval est d'une façon évidente un outil de la politique belliqueuse du roi. Il est, en effet, dans les armées, la condition sine qua non de l'application de sa politique belliqueuse. S'il ne représente plus un atout majeur pour des affrontements comme les batailles, il en est un pour ce qui touche à la logistique, nous l'avons vu précédemment. Pas de guerre possible sans lui, il est donc naturel qu'on le dessine aux côtés du souverain. En outre, il est le premier symbole de l'activité guerrière dans la représentation du prince. J'ai déjà évoqué le portrait en pied de Louis XIV peint par Hyacinthe Rigaud où il paraît dans son attirail martial et pose crânement devant une bataille. L'association de l'image du prince en armure et d'une bataille où la cavalerie a la part belle, montre le lien fort qui unit le roi, le cheval et la guerre. La monture est, de surcroît, l'ingrédient indispensable à la célébration de la gloire du souverain une fois qu'il a vaincu. L'entrée triomphale dans la ville prise ne peut se faire qu'à cheval, voire en carrosse, mais certainement pas à pied. Ce type d'évènement est l'occasion pour le peintre d'un nouveau portrait équestre, voire d'associer la reine à son époux.

Le discours de l'imaginaire étayé sur le discours de la force et lui donnant sa force d'obligation, sa justice, telle est l'institution éthico-politique. Pouvoir du discours et discours du pouvoir, l'institution n'est que le moyen de conserver la force hors de son exercice dans la représentation de croyance.²¹⁴

²¹³ CORNETTE, Joël, *Le roi de guerre*, op. cit., page 281.

²¹⁴ MARIN, Louis, op. cit., page 46.

Le roi montré en chef de l'armée est un prince tout-puissant car il l'utilise désormais contre l'ennemi extérieur comme contre l'ennemi intérieur, les villes révoltées par exemple. L'armée et son immense troupeau de chevaux posent un problème de logistique majeur, surtout en temps de trêve, lorsque la saison ne permet pas aux hommes de se battre. Le souverain s'en sert alors comme d'un levier pour briser les résistances à son pouvoir. Ainsi, en 1675, il doit faire face à une révolte diffuse dans tout le pays. Des villes se soulèvent contre l'impôt : Bordeaux, où tout commence et où le roi commence par céder. Il octroie des avantages dans un premier temps, parce que ses troupes sont occupées sur le front. La révolte arrive en Bretagne : Saint-Malo, Rennes, Nantes. Les choses s'enveniment à Nantes. Il dirige donc 2000 hommes sur la cité rebelle et met en place une justice d'exception : par les notables locaux chargés de l'appliquer, il autorise la condamnation à mort de tous les auteurs de troubles. Les courriers laissent entendre que le logement des gens d'armes pourrait être imposé à la ville si elle ne rentrait pas rapidement dans le rang. L'épée de Damoclès joue son rôle, la révolte est cassée rapidement.²¹⁵

De même, la lutte contre les duels participe du processus d'accaparement de la violence légitime par l'Etat. La guerre est aussi vue comme une purge pour « l'organisme-société », un bienfait social, l'armée absorbant les criminels, les « fous », les marginaux.²¹⁶ Le souverain lui-même raisonne ainsi dans ses Mémoires : « La guerre, quand elle est nécessaire, est une justice, non seulement permise mais commandée aux rois. »²¹⁷ Les arguments sont nombreux qui justifient les conflits, et les représentations sont une des ramifications de ces justifications. En parlant des excuses ou justifications, on touche déjà à la politique intérieure et à ce qu'on appelle aujourd'hui la « communication » ou la « propagande ». Faire accepter et même bien voir sa guerre par le peuple est l'objectif visé par le prince qui, de toute façon, prend seul la décision d'entraîner le pays dans un conflit. L'idée est de faire passer un enjeu personnel pour une question de « bien commun », qui concerne l'Etat. En cas de réussite, cela permet de financer plus aisément la guerre et d'obtenir des engagements spontanés ou, du moins, des désertions moins nombreuses.

Servant toujours cette politique de gloire du prince, les tableaux de bataille montrent toujours plus de chevaux, nous l'avons évoqué plus haut. Cette immense force de logistique et de frappe que constitue une armée bien montée est permise par l'intervention

²¹⁵ Contenu de l'intervention de Gautier AUBERT : « Répression des révoltes « exacte et terroriste » sous la monarchie absolue » au sein du séminaire de Master 2 *Justice ordinaire, justice d'exception*, le 6 avril 2012.

²¹⁶ CORNETTE, Joël, *Le roi de guerre*, op. cit., Première partie.

²¹⁷ *Ibidem*, page 123.

de l'Etat dans la remonte des troupes. Cette action se fait par la création de Haras visant à constituer un cheptel français de bonne qualité (entendons « bons pour le service »). Cela permet d'éviter une fuite des capitaux vers l'étranger (notamment l'Allemagne) et de ne pas avoir à déplacer les chevaux, ce qui revient parfois à doubler le prix de la bête. Le système des haras permet aussi un contrôle de la production et des prix, voire l'imposition d'un droit de préemption pour l'armée sur les ventes d'équidés. La gestion centralisée du budget de l'armée est une politique économique à plusieurs facettes. Lorsqu'il s'agit de trouver des fonds dans le pays, on recourt à plusieurs méthodes : des prélèvements sur les revenus du domaine royal, la création de la taille, un impôt direct prélevé chaque année soit sur la terre (taille réelle) soit sur les revenus (taille personnelle). La taille représentait 60% des ressources du royaume sous Henri IV mais n'en représente que 25% sous Louis XIV. Le roi vend à l'occasion des biens thésaurisés : on pense au mobilier d'argent fondu en 1689 ; ou bien des offices : une enquête demandée par Colbert évalue en 1665 à 293 000 livres les offices du présidial du Guéret par exemple. Il peut aussi en créer. Ainsi, on crée la charge de second président dans tous les présidiaux²¹⁸ de France en 1633. On peut aussi instituer un nouvel impôt direct : la capitation, qui est payée par tête. Ainsi, on l'établit de 1695 à 1697 pour faire face à la guerre de la Ligue d'Augsbourg, puis à partir de 1701 pour financer la guerre de succession d'Espagne. Il existe d'autres solutions, qui sont utilisées en parallèle de celles déjà évoquées : emprunter dans son pays, de gré ou de force. Pour ce faire, Colbert crée les augmentations de gages pour les officiers des présidiaux, mais ces augmentations de gages sont autant d'emprunts forcés : les officiers doivent payer plus en vue d'une augmentation de leurs gages. Ainsi, les officiers du présidial du Guéret payent ensemble 18 000 livres pour une augmentation de 1000 livres.²¹⁹ Le système de d'adjudication militaire est aussi utilisé au XVII^e siècle : les Etats payent en liquide des gens très riches qui leur fournissent des troupes et du matériel. Ces subsides ne vont pas à la solde des soldats mais servent au maintien du crédit personnel des adjudicataires et au remboursement des avances faites aux hommes sous leur commandement.

Des « ficelles » permettent également au roi de remonter ses troupes en contournant la loi : il achète des chevaux étrangers en passant par les grands banquiers. Mais il existe parfois des difficultés « dues aux manipulations excessives que le pouvoir exerce sur la

²¹⁸ Un présidial est un tribunal de justice de l'Ancien Régime.

²¹⁹ Voir l'article très détaillé, LANDOU, Noël, « Le marché de l'office à Guéret » dans CASSAN, Michel, Les officiers « moyens » à l'époque moderne : pouvoir, culture, identité, Limoges, Pulim, coll. « Histoire », 2004.

monnaie »²²⁰. En effet, en 1702, les maquignons comtois achètent 1500 chevaux pour la remonte à des suisses ou des allemands, mais le paiement pose problème car le louis d'or, qui vaut 14 livres en France n'en vaut que 11 à l'étranger. La disparité monétaire atteint environ 20%. « En 1704, l'écart se creuse encore : en France, le louis s'élève à 15 livres et n'est toujours reçu en suisse que pour 11 livres 5 sols. Cette situation monétaire ne fait donc qu'augmenter le poids financier déjà très élevé des chevaux de remonte pour l'année »²²¹. Il faut donc vivre d'emprunts : on fait appel aux banquiers. Mais, le roi paye mal et les lettres de change qu'il donne en 1705 ont perdu 36% de leur valeur un an après. Les banquiers et entrepreneurs, associés à des marchands suisses, spéculent également sur la monnaie : ils se procurent (en suisse) des monnaies d'or ou d'argent qui n'ont plus cours qu'ils payent en lettres de change sur Paris ou Lyon. Les pièces sont envoyées à l'hôtel des monnaies où elles sont converties en pièces ayant cours en France. « L'opération est doublement intéressante : le roi fait gratuitement l'acquisition de chevaux et le royaume reçoit des matières d'or et d'argent dont il manque cruellement »²²². Les expédients sont donc nombreux et les procédés interdits aux sujets du roi lui sont permis pour remonter sa cavalerie. Pas de doute, nous sommes bien dans un Etat absolu et le monarque se situe bien au-dessus des lois.

B/ L'effacement de la reine-cavalière

Ce retrait transpire dans la représentation picturale où elle apparaît très rarement et toujours accompagnée de son royal époux si elle est à cheval. Le motif pictural de la femme à cheval est en net recul au cours du règne de Louis XIV alors que, dans les faits, les femmes montent toujours, surtout en amazone. Nous avons cité précédemment un récit de la princesse Palatine où elle dit remettre sa jupe avant que son cheval ne s'emballe. Ce geste n'est possible qu'à condition de porter une jupe, c'est-à-dire de monter en amazone.

Les rares fois où il nous est donné de l'apercevoir entourée de chevaux, la reine est en carrosse, dans le but d'accompagner son époux dans une entrée triomphale après une victoire militaire comme c'est le cas le 30 août 1667, à Douai. En effet, elle est représentée en équipage dans 2 cas (cat.76 et 80), à chaque fois peinte par Adam-François

²²⁰ BROSSAULT, Colette, « L'apport des maquignons comtois dans la remonte de la cavalerie sous le règne de Louis XIV », *Le cheval et la guerre*, op. cit., page 115.

²²¹ Ibidem, page 115.

²²² Ibidem, page 118.

Van der Meulen. Force est de constater que, si elle n'a pas de cheval attitré en l'occurrence, ce sont six belles bêtes qui tirent sa voiture. Pour d'évidentes raisons d'esthétique, leurs robes sont assorties et leur taille est uniforme pour l'harmonie de l'ensemble. Dans une image (cat. 76), ce sont des chevaux blancs. Nous ne pouvons pas les voir dans l'autre tableau.

Elle n'apparaît bien sûr jamais dans la peinture de bataille et n'est pas non plus portraiturée seule à cheval, même à la chasse. Pourtant, il devait lui arriver de monter « seule », c'est-à-dire sans son mari, uniquement accompagnée des personnes de sa maison ou de sa cour. La reine n'a-t-elle jamais chevauché aux côtés de son mari ? Si, nous en avons deux représentations : Vue du château de Vincennes avec Louis XIV (cat.78) et Marie-Thérèse et Vue du château de Fontainebleau (cat.75). Dans la première image, elle monte une bête lourdement harnachée d'un tapis très long et chargé de broderies. En amazone, elle est tenue en main par un gentilhomme à pied (certainement un page) et regarde le roi, figure qui a attiré l'œil du spectateur en premier lieu par sa position frontale et l'éclat de ses couleurs où domine le rouge. La reine est donc un peu en retrait, sous une ombrelle rouge dont on ne peut voir qui la tient. Celle-ci semble en effet tenue par le roi, donnant alors l'image même de la protection. Or, on ne protège que son inférieur, le faible. Ce portrait équestre du couple royal peut ainsi montrer que le prince s'est accaparé la totalité du pouvoir et que la reine s'est retirée de l'exercice de fonctions politiques. On a donc, discrètement évoquée, une image de la répartition du pouvoir au sein de la Cour. Dans la seconde représentation, la reine est au premier plan et regarde le spectateur. Elle n'est du reste plus tenue en main. Inversion du schéma ? Peut-être pas. Effectivement, la monture de cette princesse est orientée vers le roi, qui est lui-même situé au-dessus des autres personnages. En outre, c'est toujours son panache rouge et foisonnant que l'on distingue de prime abord. Le souverain tient ses rênes ajustées tandis que celles de la reine sont flottantes. Ce minuscule détail invite à la comparaison. Sachant que le portrait équestre est une image du gouvernement, on voit lequel des deux préside à la conduite des affaires du royaume. Mais peut-être n'y a-t-il pas de message politique créé par le peintre dans l'image, peut-être a-t-il seulement dessiné ce qu'il voyait. Si c'était le cas, on serait en droit de penser que la différence de statut était totalement intériorisée par la reine. De manière générale, on considérait les femmes comme plus faibles que les hommes à l'époque moderne et leur assiette bien moins sûre. Pour les protéger, on leur réservait les montures les plus calmes, les moins craintives et les mieux dressées à ne pas bouger. Outre

cette idée communément admise, la doctrine chrétienne conseillait aux femmes d'obéir à leur mari. Quelle est, d'ailleurs, la périphrase la plus employée pour le désigner sinon « seigneur et maître » ? Je ne sais pas si cette périphrase était déjà usitée à l'époque moderne, mais plusieurs lettres de Marie de Médicis font référence à l'héritage féodal lié à l'idée de supériorité pour désigner son époux. Ainsi, dans la lettre du 22 mai 1613, elle dit : « le feu Roy mon Seigneur » montrant combien cette vision est ancienne et ancrée dans les mentalités.²²³ Cette idée vient étayer le constat qu'on a fait plus haut du recul de la reine cavalière, peu représentée et toujours discrète. Son mari ne l'a cependant pas exclue de la sphère politique car ce mot « laisserait supposer une inclusion préalable, impensable à l'origine puisque les hommes ne chassent pas les femmes d'un espace qu'elles auraient investi, mais construisent cette sphère pour rester entre hommes. »²²⁴

Diriger seul sa monture, être toujours le plus visible, le plus majestueux quitte à mettre la reine de côté, permet au roi de s'imposer en monarque absolu dans l'image. Mais l'effacement de la cavalière renvoie surtout au retrait de la reine du monde politique du fait de la volonté du souverain qui ne l'y associe pas, de même qu'il ne souhaite plus s'adjoindre les princes du sang ou les cours « souveraines » pour gouverner depuis l'expérience amère de la Fronde (1648-1653). Il s'est d'ailleurs arrangé pour que lesdites cours ne soient plus que « supérieures » à partir de 1661, les seuls souverains possibles étant Dieu et son délégué sur terre : le roi. Le cheval est donc un indice de cet accaparement, cette concentration des pouvoirs entre les mains du monarque, mais il est également le miroir de sa politique culturelle et artistique.

C/ Le cheval comme indice de la politique culturelle de la monarchie

Ce type de représentation permet de montrer le politique de manière détournée, sans en avoir l'air. Si l'allusion au pouvoir est comprise de tous à la cour, elle s'impose de façon moins péremptoire que dans un portrait en costume de sacre par exemple. Cela lui permet aussi d'être répétée et commentée à l'envi.

« Car tout ainsi que dans ce tableau il y a un point de lumière où est toute la force du jour, qui se répand ensuite sur tout le reste ; que même il y a une couleur principale, plus vive et plus forte dans un endroit particulier, qui se communique après à toutes les autres parties. Et comme l'unité d'action vient de ce que tous les

²²³ ZELLER, Berthold, *La minorité de Louis XIII : Marie de Médicis et Villeroy : étude nouvelle d'après les documents florentins et vénitiens*, Paris, Hachette, 1897, page 347.

²²⁴ *Ibidem*, page 20.

mouvements, quoique différents entre eux, ont rapport à un seul sujet, de même toutes les couleurs, quoique différentes et de plusieurs natures, sont si bien disposées les unes auprès des autres qu'elles ont une convenance avec la principale et la plus vive, qui est comme la maîtresse. » Admirable justesse et suprême habileté où Félibien, sans quitter jamais le registre de l'esthétique, tient un discours éminemment politique, qui semble sourdre naturellement du tableau.²²⁵

L'animal est au cœur de la politique de majesté de Louis XIV. « Désormais, chevaux et cavaliers sont, sous le regard des meilleurs maîtres, rassemblés dans l'*Ecole des pages* »²²⁶, à Versailles, de manière à ce que l'œil du prince puisse veiller sur eux. Le cheval est un outil de centralisation, un moyen d'attirer les nobles à la Cour. La représentation équestre alimente également la politique de mécénat qui autorise le roi à contrôler les artistes par la faveur, en leur passant des commandes et en leur octroyant des pensions comme à van Der Meulen ; ou la disgrâce, en accrochant les œuvres de Joseph Parrocel très peu de temps à Marly avant de les remiser, par exemple. « Les rares séances de pose ne sont accordées qu'aux peintres les plus excellents dont les portraits diffuseront, au-delà de la ressemblance, les grandes actions du roi. Le portrait de roi est un tableau de l'histoire du règne. »²²⁷ Les artistes dépendent étroitement du jugement du prince, tout comme, dans la fable de La Fontaine « le renard a en effet un problème vital à résoudre, celui du rapport consubstantiel du langage et de la nourriture ».²²⁸ En flattant, le renard obtient du corbeau son repas. De même, en peignant ce qu'il faut comme il le faut, les artistes obtiennent des espèces sonnantes et trébuchantes, c'est-à-dire de quoi subsister.

Comme le laisse entendre un trait supposé de la vie de Pierre Mignard. D'après l'un de ses biographes, le peintre aurait répondu à Louis XIV, qui l'interpellait sur le vieillissement de ses traits, qu'il apercevait, depuis leur dernière entrevue, « quelques campagnes de plus tracées sur [son] front ».²²⁹

On soigne beaucoup le dessin du cheval, nous l'avons déjà vu. Flatter l'animal est très important pour flatter le cavalier, le premier des compliments à lui faire touchant nécessairement la qualité de sa monture. D'ailleurs, l'étymologie est intéressante. Flatter vient du francique « flat » qui désigne le plat de la main. Le dictionnaire en donne tous les sens, dont les deux premiers sont :

1. Chercher à plaire à quelqu'un par des louanges fausses ou exagérées.
2. Caresser un animal du plat de la main.

²²⁵ SABATIER, Gérard, op. cit., page 84.

²²⁶ ROCHE, Daniel, La gloire et la puissance, op.cit., page 159.

²²⁷ BEAURAIN, David, op. cit., page 120.

²²⁸ MARIN, Louis, op. cit., page 121.

²²⁹ BEAURAIN, David, op. cit., page 120.

Il faut donc, dans les deux cas, prendre un risque pour tout éloge : celui de s'approcher suffisamment de l'individu-cible pour pouvoir le toucher ou lui adresser la parole. Dans les deux cas, la caresse est d'abord une provocation. Le flatteur se trouve donc susceptible d'être mordu ou de voir son approche esquivée. Il doit donc faire preuve d'habileté, c'est pourquoi le peintre met les plus beaux chevaux sous la selle du roi.

Tel est un des mécanismes essentiels du discours de flatterie : fixer le regard ou l'oreille de l'interlocuteur sur la représentation identifiante au lieu et place de la présentation réelle que la première dissimule et supplée. Certes, le renard « ment » comme tout flatteur, mais on ne pourra que constater qu'il ment dans l'ordre de la représentation, non dans l'ordre du réel et de la vie.²³⁰

Dans ce cas, le souverain se laisse approcher, mais il n'est pas complètement dupe. S'il autorise les peintres à le représenter à cheval dirigeant la guerre alors qu'il n'y va plus depuis longtemps, ou sur des bêtes magnifiques qu'il ne possède peut-être pas, c'est que cette représentation et le discours laudatif qui l'accompagne lui plaisent. On sait également « que le gouvernement a tenté d'induire en erreur le public à certaines occasions, du sac de Heidelberg à la défaite de Höchstadt »²³¹, nous en reparlerons plus bas. Il y a donc un jeu de dupes où le roi trompe les artistes, les peintres trompent le souverain, et ils trompent le public en accord avec leur mécène.

Mais on aurait tort de mettre les idées de sincérité et d'authenticité au centre de l'analyse des comportements, tant pour le roi que pour ses courtisans. Le culte actuel de la sincérité n'existait pas au XVII^e siècle. D'autres valeurs, comme la bienséance, étaient jugées plus importantes. De toute manière, le système ne reposait pas uniquement sur la flatterie. [...] Il est possible – pour ne pas dire plus – que Louis XIV lui-même, la cour et le pays aient cru dans l'image idéalisée du roi, comme dans les vertus curatives de son « toucher ».²³²

L'image du prince est à appréhender comme

Une création collective et – dans une certaine mesure au moins – comme une réponse à une demande, même si le public n'était pas entièrement conscient de ce qu'il voulait. Les processus par lesquels les images soutiennent le pouvoir sont d'autant plus puissants qu'ils sont en partie inconscients.²³³

Plus que du plaisir, le roi y trouve son intérêt. En effet, la réciprocité n'est pas complète, contrairement aux apparences, car ce ne sont pas les artistes qui ont besoin du roi mais l'inverse. Si les peintres n'avaient pas trouvé sa protection, ils en auraient cherché ailleurs, dans les autres cours européennes. En revanche, sans eux, la politique culturelle du monarque s'effondre. Force est également de se ranger derrière l'affirmation de Peter

²³⁰ MARIN, Louis, op. cit., page 125.

²³¹ BURKE, Peter, op. cit., page 23.

²³² Ibidem, page 23.

²³³ Ibidem, page 23.

Burke : « Louis XIV eut aussi une chance immense quant à la qualité des artistes, écrivains et compositeurs qui le servaient. »²³⁴

Le cheval est donc bien le miroir de la politique du souverain : de sa politique belliqueuse, donc extérieure, intérieure, institutionnelle et culturelle. Un détail peut nous mettre la puce à l'oreille. En effet, associé au roi depuis des siècles, l'équidé, en devenant omniprésent, ne fait que marquer la nouvelle ubiquité du monarque allant de paire avec la monarchie absolue. Il est répété tant de fois en image parce qu'il appose désormais son seau sur le fonctionnement de tout le royaume, depuis le papier (timbré) jusqu'au cœur des places (statues), en passant par l'économie, l'art, la religion, etc. Intéressons nous à la monture et l'absence : que signifie l'absence de monture ? L'ennemi est-il cavalier ? Le roi absent a-t-il droit à un cheval ?

²³⁴ Ibidem, page 11.

II/ La monture et l'absence

L'absence de monture ne signifie pas absence de cheval. En effet, la voiture hippomobile existe bel et bien, et l'on s'en sert. C'est ce qui nous intéressera d'abord. Ensuite, nous nous pencherons sur la monture de l'ennemi : quelles sont ses caractéristiques ? Est-elle souvent visible ? Enfin, nous nous demanderons si le roi n'a pas une monture même lorsqu'il est absent.

A/ L'absence de monture : le carrosse

Les images de notre période montrent régulièrement des attelages, qu'il s'agisse de carrosses imposants ou de légères calèches, sans compter les chariots convoyant du matériel. Au cours de la période précédente, presque aucun véhicule n'apparaît. Effectivement, si l'on circule en voiture au XVI^e siècle, celle-ci n'est pas le moyen de transport privilégié.

Quand le duc de Mantoue a dans ses remises une trentaine de carrosses, une dizaine à peine circulent dans le Paris de Henri IV. A la fin des années 1650, on y décompte près de 320 carrosses et, au début du XVIII^e siècle, l'Anglais Lister se plaint vivement des encombrements et les chroniqueurs n'hésitent pas à évoquer un équipement de plus de 10 000 véhicules, dont les voitures de luxe constituent la frange la plus dynamique dans la recherche de l'amélioration confortable comme dans l'extravagance décorative. La comptabilité royale [...enregistre] ces transformations, comme d'ailleurs la flambée des prix.²³⁵

L'omniprésence que nous avons observée dans le corpus n'est pas exagérée puisque l'utilisation de la voiture se généralise à la cour pour plusieurs raisons. D'abord, des innovations techniques « intervenues à la fin des années 1660 [améliorent considérablement les conditions de transport grâce à] la généralisation des ressorts de caisse, à la recherche de la solidité des machines. »²³⁶ De plus, les usagers détournent l'utilité du véhicule

Car la voiture s'impose rapidement comme un moyen d'être remarqué et la preuve d'une réussite. Elle affirme par sa magnificence, par le nombre et la beauté des chevaux attelés, par les domestiques qui l'accompagnent, le pouvoir et la fortune. [...] La fonction d'affirmation sociale explique la richesse des matériaux et des ornements, le soin apporté à la fabrication. Elle construit une part de la représentation politique à l'instar du trône et du lit royal, car le carrosse du roi, dit

²³⁵ ROCHE, Daniel, *Le cheval moteur*, op.cit., pages 364 et 365.

²³⁶ *Ibidem*, page 359.

carrosse du corps, est l'incarnation du monarque, et que les voitures interviennent à tous les moments du cérémonial des Cours.²³⁷

C'est pourquoi nous avons remarqué la présence de magnifiques carrosses dans des vues de châteaux, une entrée et même des batailles. Un autre facteur intervient dans l'essor du roulage : l'aménagement d'un réseau routier, « fils des Etats modernes »²³⁸ qui seuls sont capables d'organiser l'accroissement du réseau, la construction d'œuvres d'art et l'entretien de l'ensemble. Force est de constater que la représentation d'un carrosse implique l'existence d'une route suffisamment commode, d'un Etat fort pour la garantir, mais aussi l'opulence de sa classe dirigeante. Que dire enfin du véhicule somptueusement orné et doré sur toute sa surface, attelé à six magnifiques chevaux blancs, où trône la reine, surtout pour une entrée royale dans une ville récemment prise ? On croirait voir Cendrillon partant pour le bal juste après sa métamorphose, la fée ayant, d'un coup de baguette magique, transformé une simple citrouille en « un beau carrosse tout doré » et six petites souris en « un bel attelage de six chevaux d'un beau gris souris pommelé. »²³⁹ Mais le roi est bien plus puissant que la marraine de notre héroïne car son épouse bénéficie de ces rutilants accessoires sans limitation dans le temps, c'est dire que sa magie est opérante perpétuellement : « Le roi-magicien découvre sa toute-puissance bien au-delà de ce que la fée de Cendrillon réalise »²⁴⁰.

Il arrive aussi que le souverain lui-même occupe un attelage. On sait par exemple qu'il utilisait une calèche légère pour suivre les longues chasses après un accident lui rendant les longues chevauchées éprouvantes. Quant aux déplacements courants, les dispositifs de sécurité et leurs règlements laissent supposer qu'il utilisait régulièrement sa voiture.

La brigade de quartier [...] doit toujours accompagner le roi dans les cérémonies, dans les voyages et lorsqu'il va coucher d'un lieu à un autre : alors les gendarmes suivent derrière le carrosse, et l'officier supérieur commandant la brigade doit se tenir à côté de la portière.²⁴¹

Peut-être est-ce son équipage que l'on aperçoit dans plusieurs peintures de batailles, mais rien ne permet d'en être certain (cat. 37, 46, 53, 63 et 65). Les artistes ne peignent jamais le roi en calèche mais toujours à cheval, même après le fameux accident. La voiture

²³⁷ Ibidem, pages 365 et 366.

²³⁸ Ibidem, page 366.

²³⁹ PERRAULT, Charles, *Cendrillon ou la petite pantoufle de verre*, dans *Histoires ou contes du temps passé, avec des moralités*, éditées chez Claude Barbin, Paris, 1697 ; page 161 dans Pocket, Paris, 2006.

²⁴⁰ MARIN, Louis, op. cit., page 238.

²⁴¹ REYTIER, Daniel, « Versailles et la cavalerie royale : la Maison militaire du roi au XVIII^e siècle », *Le cheval et la guerre*, op. cit., page 129.

du souverain est sans doute sous-représentée par rapport à la pratique. Qu'en est-il du cheval de l'ennemi ?

B/ L'invisible monture de l'ennemi

Il arrive que l'artiste dessine un combat auquel le roi semble prendre part. Le point de vue adopté, proche de celui en vogue sous Henri IV, permet d'entrevoir la monture de l'ennemi, ce qui n'est pas possible lorsque le point de vue est éloigné. Il est néanmoins extrêmement rare qu'un peintre l'adopte ; je n'ai trouvé qu'une seule occurrence, chez Joseph Parrocel (cat.73). Cette toile montre le monarque au cœur de la mêlée, sabre au clair, sur un cheval blanc. Nous avons déjà évoqué à plusieurs reprises la symbolique attachée à cette teinte immaculée, nous n'y reviendrons pas ici, d'autant que la référence aux saints est redoublée par le traitement de la lumière faisant briller la monture et son auguste cavalier. La force du trait lumineux qui semble descendre du ciel pour figurer la gloire décroît à mesure qu'on s'éloigne du monarque et que l'œil se rapproche du cadre de l'image. Devant lui, agenouillés, ses ennemis implorent son pardon, tandis que la bataille, gagnée, n'est pas tout à fait achevée. En effet, à gauche de l'image, un homme en armure s'effondre, blessé, de son cheval en pleine course. Ce cheval jaune, aux yeux exorbités nous est désormais familier. Tout droit sorti des guerres d'Henri IV, c'est la monture effrayée de l'ennemi vaincu. Autre détail qui vient souligner sa capitulation prochaine : ses rênes traînent par terre. C'est dire que, dans l'éventualité où il ne serait pas mortellement atteint et où il voudrait reprendre le contrôle de l'animal, il ne le pourrait pas, les rênes étant les outils assurant au cavalier le contrôle de la direction et de la vitesse. Un autre cheval jaune est dessiné. Probablement mort, il est à terre, tombé sur les jambes de son cavalier qui porte un plastron métallique, comme celui qui choit et les hommes à genoux à droite de l'image. Au-dessus de lui, faut-il le dire ?, le cheval du roi qui, lui, ne porte pas de protection, bondit. Image s'il en est de la victoire sur l'ennemi, ce trio de cavaliers : le roi, l'homme tombant et le couple à terre, occupe le centre et l'essentiel de la représentation. Absolument rien n'a changé depuis Henri IV, à chaque ennemi représenté correspond une image de défaite et un cheval jaune, symbole de trahison, de méchanceté. Il faut remarquer qu'en coupant l'image en son centre : le prince, on obtient deux parties égales où la représentation n'est pas la même. Peut-être y a-t-il un sens de lecture, suivant celui de l'alphabet latin. En effet, à gauche du souverain, la composition est très dense, les

personnages nombreux et la bataille semble faire rage, tandis qu'à droite, le nombre des figurants a diminué et le combat tend vers sa fin : la victoire de Louis XIV. L'élément déclencheur de ce succès, qui fait le lien entre la guerre et le triomphe, n'est autre que le roi-cavalier.

Cependant, une chose a changé : sur les 43 batailles du corpus de cette période, il s'agit d'un cas unique. C'est-à-dire que ce modèle n'est plus utilisé qu'exceptionnellement, il n'est plus à la mode. Et la vogue ne laisse aucune place à l'ennemi. Invisible, il n'a pas le droit à un cheval, même jaune. Cet animal étant lié à la gloire du prince, à son corps sacré qu'il met en valeur, il ne peut se trouver que sous la selle des « bons », des soldats du souverain. Le « mauvais » n'a pas le droit d'être cavalier à l'instar du monarque. Faisons un peu de mauvais esprit : si l'ennemi est invisible, n'est-ce pas parce que le roi ne l'approche plus ? En se focalisant sur l'affrontement, on perdrait ainsi de vue le prince et l'effet n'en serait pas une mise en valeur mais un recul (pourtant véridique) mais qui paraîtrait ridicule sur une toile. Une image probablement fausse montrant le roi au cœur du tumulte vainqueur de ses ennemis est conservée. En revanche, je n'ai pas trouvé une seule représentation montrant le souverain au loin depuis le cœur de la bataille, on devine pourquoi. Qu'il s'agisse d'autocensure complaisante ou de censure explicite, les artistes ne pouvaient pas raisonnablement proposer ce type d'image sans ruiner tout espoir de faire carrière, voire sans craindre pour leur liberté, leur vie même. En effet, si une telle toile avait été présentée, elle aurait été interprétée à juste titre comme lèse-majesté. C'est peut-être aussi dans la crainte de voir un personnage proposé comme ennemi vaincu mal interprété qu'on banni purement et simplement l'ennemi. Plus de mauvaise interprétation possible, le monarque et les siens occupant tout l'espace, le peintre n'a plus rien à craindre.

C/ Les chevaux du roi absent

Les montures peintes permettent de montrer une certaine image de la politique du souverain la justifiant, qu'il s'agisse de son entreprise diplomatique ou de la centralisation des pouvoirs entre ses mains propres. Une part de la sacralité du roi déborde, s'empare de ce qui le touche de près. Comme l'évoque Saint-Simon dans ses Mémoires, tenir le bougeoir au coucher du souverain est une faveur insigne dont on se souvient toute sa vie. Or, le bougeoir en tant que tel n'est pas un objet sacré. Idem pour le carrosse du prince qui

est investi d'une part de sa sacralité, si bien que ne pas se découvrir sur son passage – y compris s'il est vide – est un crime de lèse-majesté. L'idée m'est venue, devant certaines peintures, que les chevaux attelés à ce carrosse avaient leur part de cette déférence sans jamais pouvoir le montrer. Cependant, en observant les batailles, on peut remarquer que le cheval du roi lui est si proche que même sans son cavalier, il l'évoque.

Effectivement, sur toutes les images guerrières où le prince est absent, un cheval à la robe claire et harnaché d'une selle aux couleurs vives (souvent rouge et or) attire l'œil sur sa selle vide. « Une monture de rechange pour un officier » m'a-t-on suggéré quand j'en faisais la remarque. Sans doute, mais pourquoi le représenter avec tous les codes qui en font la monture du roi ? Et surtout, pourquoi ne pas la dessiner aussi sur les toiles où figure le souverain ? Car il possédait des bêtes « de rechange ». Or, il n'en est rien. Ce cheval blanc sans maître n'apparaît que dans les tableaux où le roi est absent. Ainsi, *La prise de Saint-Omer* (cat.36) montre un chef militaire que le spectateur identifie comme étant le prince. Mais en voyant le titre, il s'aperçoit que c'est Monsieur, le duc d'Orléans, qui a pris cette ville au printemps 1677. Son œil cherche le roi et est attiré par un animal blanc, au galop, qui se détache, avec une selle rouge, sur un fond sombre au second plan mais plus haut toutefois que Monsieur car sur un tertre. De même, dans *L'armée française marchant sur Courtrai* (cat.41), on aperçoit d'abord l'officier et son cheval blanc au milieu de la composition, mais on sait qu'en 1667, c'est le maréchal d'Aumont qui réduit cette ville. Là aussi, la composition nous amène à remarquer un cheval blanc sans cavalier. En effet, si l'on suit la route qui serpente jusqu'à Courtrai, à l'arrière plan, on voit le long défilé des troupes à partir du second plan, les officiers au premier plan et tout en bas, dans le coin gauche de la toile d'où toute cette armée semble partie, figure la monture sans maître. Le procédé est plus discret pour *La prise de Luxembourg par le maréchal de Créqui* (cat.57) où cet animal se trouve dans le groupe de cavaliers juste détaché de ses pairs par sa couleur claire. Quant à *La prise du fort de Joux* (cat.49), elle a lieu en 1674. C'est le duc de Duras qui s'en empare et c'est peut-être lui qui caracole en tête du groupe de cavaliers du second plan. Mais ce que l'on voit en premier, ce sont les superbes chevaux qui figurent au premier plan et semblent capter toute la lumière qui fait reluire leur poil. Mieux encore, *Le siège d'Aire-sur-la-Lys* (cat.63) représente, au cœur de la composition, un magnifique carrosse, dont les rideaux sont tirés, attelé de six chevaux blancs. Voilà un équipage digne du roi. Peut-être est-il vide ? Peut-être appartient-il seulement à un officier ?

Il me semble que tous ces artifices sont des moyens de renvoyer au souverain tout en honorant les faits d'armes de la noblesse. Nous sommes tout de même en présence des « conquêtes » du roi et c'est à lui que revient toute la gloire des victoires. Ainsi, il est au-dessus de tous les autres nobles et officiers, comme le montre la position géographique du cheval blanc dans *La prise de Saint-Omer* (cat.36). Il est à l'origine de toute guerre et donc de toute victoire, comme le suggère le mouvement de la composition de *L'armée française* marchant sur Courtrai (cat.41), où tout semble partir de cet animal. Il est donc toujours là, même quand il est absent. Adam-François Van der Meulen a inventé une nouvelle manière de représenter « l'effet de présence » analysé par Louis Marin, et son outil n'est autre qu'un cheval.

Il est très intéressant de se pencher sur les absents. Le carrosse est peint à l'occasion mais n'est jamais désigné comme étant celui du monarque, comme s'il était honteux pour un roi (ou pour un homme ?) de se déplacer en carrosse. L'invisibilité qui frappe la monture de l'ennemi n'est frappante que si elle est interrogée. De même, le cheval blanc sans cavalier est un outil pour renvoyer au souverain, le représenter au sens de « remémorer ». En étudiant le cheval, y compris d'après des sources flatteuses, permet d'entrevoir les événements que les artistes passent sous silence. C'est ce qui nous intéressera dans la prochaine partie.

III/ Le cheval, révélateur des « ombres du soleil »²⁴²

Le cheval, selon ses caractéristiques, est miroir de son temps. Même d'après un corpus explicitement laudatif, officiel, courtois, il est possible d'accéder aux « ombres du soleil » pour reprendre un mot de Joël Cornette. Nous nous intéresserons à ce qu'implique l'image d'un roi toujours victorieux dans un premier paragraphe. Puis, ce qu'elle cache dans un second. Enfin, ce qu'elle contient de religieux dans un troisième et dernier paragraphe.

A/ Bucéphale retrouvé

Toutes les images de combat peintes pour Louis XIV et sa cour mettent en scène des victoires des armées françaises. On imagine en effet assez mal un artiste peindre les défaites de son mécène. Toujours est-il que les armées du roi n'ont pas été systématiquement victorieuses. Le glorieux passage du Rhin lui-même est une « victoire en trompe-l'œil masqu[ant] un échec perceptible dès l'invasion manquée de la Hollande dans l'été de 1672. [...] Il s'agissait surtout d'élaborer et de diffuser un arsenal d'imageries de gloire et de grandeur consolatrices. »²⁴³

Les victoires ne travestissent pas totalement la réalité car elles ne présentent pas une bataille à laquelle le prince n'a pas assisté comme un combat où il a pris part. En fait, à partir de 1693, moment où il décide de ne plus se rendre sur le terrain des opérations militaires, les artistes cessent d'illustrer l'actualité et se tournent vers l'Histoire, le passé glorieux de ce prince. On redonne alors des passages du Rhin (nous en avons 4), des prises de villes déjà tombées, des victoires ayant eu lieu longtemps auparavant. Le roi, ne prenant pas d'âge puisqu'on représente son passé est, d'une part toujours cavalier, et d'autre part encore jeune et beau, avantage qui ôte une épine au pied du portraitiste qui ne sait pas toujours vieillir son modèle avantageusement. Autre conséquence : la défaite est invisible, le souverain toujours vainqueur. Le jeune cavalier passant le Rhin encore et encore est donc éternellement beau et victorieux. Son cheval, qui permet l'aventure, ne meurt pas. Sa longévité extraordinaire nous fait retrouver Bucéphale et avec lui, nécessairement, le Grand...Louis, que Charles Le Brun comparait déjà à Alexandre au début de son règne personnel. Non seulement le prince et son cheval sont éternellement liés dans la victoire

²⁴² CORNETTE, Joël, *Souverains et rois de France*, op. cit., page 208.

²⁴³ CORNETTE, Joël, *Le roi de guerre*, op. cit., page 240.

mais ils le sont dans la légende, pour la postérité, grâce à la représentation picturale qui les a rendu, mieux qu'Alexandre et son fidèle destrier dont on ne connaît pas l'aspect, immortels.

Re-présentant, par les paroles convenables, la geste passée du héros disparu, fait oublier à ceux qui l'entendent leur présent en leur permettant de revivre les temps anciens sur un mode quasi hallucinatoire ou tout au moins imaginaire.²⁴⁴

Louis XIV est à jamais un roi de guerre dans les esprits et tous les éléments de la représentation équestre le rappellent, insistant sur sa virilité, fondement même de son pouvoir. En effet, on sait que la loi salique est interprétée de manière à écarter les femmes du trône, à l'exception des régences. « Le pouvoir politique, a fortiori, s'origine, se construit, se maintient, s'exerce à partir d'une appréciation sur la puissance génitale de l'homme ». ²⁴⁵ Chaque image du prince affirme son genre avec force. En ce qui nous concerne, différents éléments sont à souligner : il monte à califourchon, avec des bottes, ce qui est caractéristique de la pratique masculine. Ajoutons à cela les fontes, proéminences ostentatoires sur le devant de la selle, au niveau de l'entrejambe ainsi que le bâton de commandement et le message est clair. Le roi se définit en mâle par opposition aux femmes et cette comparaison est évidente pour les contemporains que la perruque longue ne trompe pas. Le contexte guerrier redouble cette identification dans certains cas, comme nous l'avons déjà vu.

Les femmes donnent la vie, les hommes donnent la mort ou risquent leur propre existence. La naissance est subie par les femmes, la bataille est un acte volontaire dont le moment est choisi. [...] La guerre, c'est le sang des mâles : ils voient le leur s'écouler de leurs blessures ou répandent celui de l'ennemi dans un acte organisé, calculé.²⁴⁶

En ayant uniquement des victoires sous les yeux, nul besoin de consulter les estampes, caricatures et autres vecteurs d'information et de critique pour savoir que les défaites ont tout de même existé sous le règne de Louis le Grand et qu'il n'est pas resté éternellement jeune. Ce cavalier triomphant, dont la geste se répète à la fin du règne sans s'enrichir d'exploits neufs, a vieilli : il rabâche inlassablement les événements mémorables. Or, quand ressasse-t-on le passé sinon quand le présent nous déplaît ? A la fin du « grand siècle », les deuils s'enchaînent, les défaites sont nombreuses, le roi prend de l'âge... La monture sert d'œillère.

²⁴⁴ MARIN, Louis, op. cit., page 111.

²⁴⁵ LE BRAS-CHOPARD, Armelle, *Le masculin, le sexuel et le politique*, Paris, Plon, 2004, page 18.

²⁴⁶ *Ibidem*, page 82.

B/ La monture comme œillère

Notre corpus nous offre en réalité une visibilité de 32 ans sur un règne de 72 ans, dont 54 ans de gouvernement personnel. C'est une fenêtre très réduite qui a pour but et effet de dissimuler les troubles. Par « troubles », j'entends la fronde au début du règne, les critiques et les émotions populaires tout au long du règne, les défaites et difficultés financières à la fin du siècle.

L'évènement guerrier fut le plus efficace agent et ferment de l'absolutisme, du durcissement de l'Etat, du développement d'une dictature fiscale légitimant la levée autoritaire d'un impôt royal indépendant de tout consentement des contribuables et des institutions représentatives.²⁴⁷

On pense, entre autres à la fondation de la capitation en 1695 et du dixième en 1710. Ces impôts sensés être extraordinaires deviennent permanents du fait de l'omniprésence de la guerre. L'armée, permettant la répression (on pense aux dragonnades par exemple) et de punition (certains criminels sont enrôlés dans l'armée) est aussi un moyen de pression très puissant. Le logement des gens d'armes est une épée de Damoclès qu'on fait peser sur les villes révoltées, nous avons vu comment il a pu ramener la ville de Nantes à la « raison » en 1675.

Le cheval, nous l'avons déjà souligné, met en valeur le monarque de plusieurs façons. Mais il le rehausse aussi au sens littéral. Comme le remarque Peter Burke,

Louis XIV n'était pas grand. Il faisait seulement dans les 1,60 mètre. Cette disharmonie entre sa taille réelle et ce qu'on pourrait appeler sa « taille sociale » devait être camouflée de diverses façons. [...] La perruque et les talons hauts contribuaient à donner à Louis XIV un air plus impressionnant.²⁴⁸

Il oublie la monture ! La bête grandit trois fois le souverain. Je m'explique : une première fois lorsqu'il monte vraiment et qu'il est ainsi positionné plus haut que les personnes présentes. Une seconde fois dans l'image, parce qu'il est mis en valeur par la position de l'animal, sa robe, et la proportion harmonieuse observée entre le cavalier et le cheval héritée d'Henri IV, tous ces détails que nous avons déjà analysés. Une troisième fois lors de la réception de la toile : elle est souvent très grande, ou placée en hauteur, de manière à ce que le roi se trouve au-dessus du spectateur.

Le monarque de ce siècle est resté pour tous le modèle du roi de guerre et du prince cavalier. Les historiens ne l'expliquent pas mais sont aussi prisonniers de cette mémoire. En effet, nombre de livres portant sur le XVII^e siècle montrent un cheval en couverture,

²⁴⁷ CORNETTE, Joël, *Le roi de guerre*, op. cit., page 332

²⁴⁸ BURKE, Peter, op. cit., page 125.

qu'il s'agisse d'ouvrages de synthèse ou d'écrits d'auteurs renommés. Ainsi, le cheval figure sur la couverture du tome 1 : *La société et l'Etat* de la série *Les français et l'Ancien Régime*²⁴⁹, mais aussi en page de garde de Louis XIV et vingt millions de français²⁵⁰, Le grand règne²⁵¹, Louis XIV le roi de gloire²⁵² (il s'agit du portrait équestre si controversé de Mignard), *La France à l'époque moderne*²⁵³ (on reconnaît le pinceau de Van der Meulen), Les rois absolus 1629-1715²⁵⁴ et la liste n'est pas exhaustive. *L'affirmation de l'Etat absolu*²⁵⁵ donne à voir la place Royale et le Carrousel de 1612 (toile conservée au musée Carnavalet), tandis que Louis XIV : les stratégies de la gloire²⁵⁶ montre une statue équestre de Louis le Grand. Curieusement et contre toute attente, Le roi de guerre²⁵⁷ fait apparaître un soldat quelconque en faction armé d'un fusil et non le cavalier qu'on trouve partout ailleurs. La politique de représentation de ce roi a si bien fonctionné qu'elle est encore en partie opérante aujourd'hui. Louis XIV a traversé les siècles à cheval et reste un centaure à jamais. De nos jours encore, la représentation et l'évocation du XVII^e siècle et de l'Etat absolu ne peut faire l'économie du prince et de sa monture unis montrant l'efficacité du processus de « centaurisation ».

L'aspiration à la paix et le débat sur la légitimité de la guerre qui s'épanouissent à la fin du règne de Louis XIV « contribuaient bien, à l'aube des Lumières, à la mise en question du pouvoir et de la sacralité du roi, c'est-à-dire de l'Etat dont il était le pivot. »²⁵⁸

C/ Un cavalier Très Chrétien

Le roi était en France le représentant de Dieu sur Terre. En effet, selon Bossuet et d'autres théoriciens des sciences politiques, « Les monarques étaient des « images vivantes de Dieu », les « représentants de la majesté divine » ». ²⁵⁹ La cérémonie du sacre, qui a eu lieu, pour Louis XIV à Reims le 7 juin 1654, lui confère une part des pouvoirs divins.

²⁴⁹ GOUBERT, Pierre, ROCHE, Daniel, dans l'édition Paris, Armand Colin (mais pas uniquement), 1984.

²⁵⁰ GOUBERT, Pierre, Paris, Fayard, 1966.

²⁵¹ BLUCHE, François, Paris, Fayard, 2006.

²⁵² LEBRUN, François, Paris, Gallimard, 2007.

²⁵³ SAUPIN, Guy, Paris, Armand Colin, 2000.

²⁵⁴ CORNETTE, Joël, DREVILLON, Hervé, Paris, Belin, 2011.

²⁵⁵ CORNETTE, Joël, op. cit., Hachette, 1994.

²⁵⁶ BURKE, Peter, op. cit.

²⁵⁷ CORNETTE, Joël, op. cit.

²⁵⁸ Ibidem.

²⁵⁹ BURKE, Peter, op. cit., page 19.

On le créditait du pouvoir de guérir par son « toucher » ceux qui souffraient des écrouelles, une maladie de peau. Il était charismatique à tous les sens du terme – au sens originel de l'oint du chrême, symbole de la grâce divine, comme au sens actuel du chef auréolé d'autorité. Mais ce charisme exigeait un renouvellement constant. C'était l'objectif essentiel de la présentation de Louis XIV, sur sa scène à Versailles, comme c'était le but de la représentation du roi dans les médias.²⁶⁰

Le monarque cavalier est donc un envoyé de Dieu et la guerre est une affaire qu'ils sont les seuls à décider.

Véritable instrument de droit divin, la guerre fonctionne aussi, et peut-être d'abord, comme la grande ordalie voulue et ordonnée par le Très-Haut : le tribunal de Dieu n'admet aucun juge terrestre des actions du roi. [...] Forcée au feu de la guerre juste, l'alliance de la raison de Dieu et de la raison d'Etat ne pouvait que fortifier l'Etat royal.²⁶¹

La guerre vient donc renforcer la sacralité du roi en le légitimant par les armes. Les moyens de communication des victoires, qu'il s'agisse du Te Deum ou des représentations équestres identifient la gloire du roi à celle de Dieu. La victoire et les réjouissances qui l'accompagnent sont aussi vues comme une contrepartie légitime rendue au peuple en échange de l'impôt qu'il a versé pour le conflit.²⁶² D'ailleurs, dans le cadre d'une guerre juste, c'est-à-dire décidée par le souverain, tuer l'ennemi n'est pas un péché, tout homicide est pardonné d'avance. « Emporté par le flot de l'idolâtrie monarchique, il [le clergé] approuve les agressions les plus éhontées de la politique royale. »²⁶³ A partir de Louis XIV et du père de La Chaize, le confesseur du monarque approuve les guerres royales et ne s'intéresse plus qu'à la sphère privée cherchant à éloigner le prince de l'adultère et des maîtresses.

Bossuet n'est pas un apôtre de la guerre. Il est un farouche partisan de l'absolutisme, et en bonne logique, si le roi absolu déclenche une guerre, l'Eglise gallicane, dont l'évêque de Meaux est le principal penseur, doit l'approuver et le soutenir, car la guerre du roi de droit divin ne peut qu'être voulue par Dieu.²⁶⁴

Représenter le monarque sur le champ de bataille revient à légitimer sa guerre. L'image où le cheval blanc de roi piétine ses ennemis (cat.73)

Emprunte à une iconographie religieuse bien connue, celle de saint Georges ou de saint Michel combattant le dragon, le foulant au pied, tandis que leur lance s'apprête à le transpercer. Sur les supports peints, cette symbolique est renforcée par le jeu des couleurs, le blanc de la monture et du panache, plaçant le monarque sous le signe d'une pureté christique.²⁶⁵

²⁶⁰ Ibidem, page 21.

²⁶¹ Ibidem, pages 131 et 133.

²⁶² Ibidem, page 226.

²⁶³ MINOIS, Georges, *L'Eglise et la guerre, de la Bible à l'ère atomique*, Paris, Fayard, 1994, page 286.

²⁶⁴ Ibidem, page 338.

²⁶⁵ GHERMANI, Naïma, dans BUTON, Philippe (dir.), op.cit., page 71.

Les toiles où il s'expose aux tirs (cat.39 et 64) ont un sens particulier. En effet,

Cette tension mortifère sans cesse répétée qui anime le combat du roi est nécessaire dans la mesure où elle atteste du pacte proféré par le roi au moment du sacre, l'acceptation de verser son sang pour le royaume. Le sacrifice de son corps, selon une mimétique christique, réaffirme la double appartenance du roi à l'ordre sacré et terrestre, et sa place de médiateur ici-bas.²⁶⁶

On comprend bien l'importance de la victoire dans la légitimation du prince et de son pouvoir. La fin du règne, marquée du signe du deuil et des guerres au coût humain et financier de plus en plus élevé, laisse penser aux contemporains au désaveu divin. Lorsque le contexte est défavorable, l'élection divine est remise en cause, de même que le pouvoir qu'elle fonde. C'est pour éviter ce type de questionnement qu'on répète, qu'on re-présente les anciennes victoires. C'est pour faire exister le cavalier très chrétien qu'on voudrait identifier au roi qu'on le dessine, pour lui donner vie. La représentation du prince laisse donc entendre, à force d'être répétée, combien l'image royale est fragile.

²⁶⁶ Ibidem, page 72.

Conclusion

Au XVIII^e siècle, un public plus large qu'auparavant accède à l'imagerie orchestrée par le roi autour de sa personne. Cette relation particulière explique que les représentations du pouvoir aient évolué en fonction de lui. L'épopée louis-quatorzienne développe considérablement le volume d'œuvres présentant le souverain cavalier. Le portrait équestre continue d'exister bien que la peinture de bataille prenne le dessus. Force est de constater que ce siècle est celui de l'affirmation de l'Etat absolu et que cette assurance passe par la représentation.

Conclusion de la seconde partie

Le règne de Louis le Grand constitue l'apogée de la représentation équestre royale. Néanmoins, le cheval n'est pas une bête réelle, c'est un outil pour mettre le souverain en valeur, justifier sa politique et ses actions. Le nombre des sources à notre disposition ne doit pas nous tromper : elles diffusent un seul et même leitmotiv, celui de la toute-puissance et de la gloire du « plus grand roi du monde ».

Cependant, n'oublions pas que le fait d'asséner un message, toujours le même, est un signe d'impuissance et de « non-réception ». Le cheval de l'Etat absolu n'existe pas dans la peinture et dans l'art en général, comme l'Etat absolu n'a de consistance réelle que dans ses images. Le jeune souverain a pris possession de son royaume en 1661 et en a considérablement amélioré le contrôle tout au long de son règne, mais cela ne signifie pas qu'il y est omniscient comme ses portraits le laissent supposer. Toutefois, la magie est opérante pour une part des contemporains et le reste même encore partiellement aujourd'hui, puisque dans les mémoires, Louis XIV n'est pas un homme, c'est un centaure.

Il a légué un cheval bien particulier aux jeunes générations. Voyons à présent comment ses successeurs ont géré cet héritage.

TROISIEME PARTIE :

La chute du roi cavalier 1715-1789

Si le règne de Louis le Grand constitue l'apogée de la représentation équestre du roi, tout n'est pas fini à sa disparition. En effet, nous disposons encore de 35 images du souverain à cheval. Ces toiles se répartissent inégalement dans le temps et une évolution chronologique peut être définie. Au moment de la régence (1715-1723), le prince est montré dans peu de portraits. Il est possible, toutefois que des sources m'aient échappé. Quoi qu'il en soit, le nombre restreint de tableaux s'explique par la fragilité du pouvoir pendant la minorité du roi, période où le pouvoir est affaibli. Lorsque Louis XV prend en main les affaires du royaume, il décide des conflits, dont j'ai trouvé 10 représentations, commande des portraits équestres (nous en avons 5 de lui en tout) et des vues, des chasses (nous en étudierons 13).

Une évolution a lieu au cours de son règne. Effectivement, la majeure partie des historiens s'accorde sur une rupture au milieu du siècle, souvent placée en 1748. Un basculement se fait dans la politique du souverain et conjointement dans l'opinion. Il perd une part de sa sacralité et sa popularité. J'ai donc choisi de partager son règne en deux étapes, qui constitueront les deux premiers chapitres de cette partie : l'un, concentré sur la régence et les chevaux du début du siècle ; l'autre s'intéressant davantage au glissement du cheval de guerre au cheval de « loisir ».

Le règne de Louis XVI, quant à lui, est chiche en représentations équestres du monarque. Nous n'avons à notre disposition que deux portraits équestres de lui, et deux de son épouse Marie-Antoinette. Nous les étudierons dans un troisième et dernier chapitre intitulé : « le roi met pied à terre ».

Chapitre 1 : Les chevaux multiples du jeune Louis XV

En adoptant la césure classique à la fin de la régence (1723) pour délimiter ce chapitre, j'ai observé des similitudes avec le début du règne officiel de Louis XV. Depuis la prise de direction par Philippe d'Orléans jusqu'à la fin des années 1740, on privilégie en effet le portrait équestre et des peintures de bataille sont exécutées. Après 1748, les batailles se raréfient et les images de chasses dominant. Il m'a donc paru plus logique de conserver la césure qui s'imposait d'elle-même.

Au cours des années de régence, entre 1715 et 1723, et au début du règne de Louis XV jusqu'en 1748, des évolutions touchent la culture équestre française. Celles qui concernent le cheval nous occuperont dans un premier temps. Celles qui visent les pratiques seront étudiées dans un second temps. Enfin, nous nous intéresserons aux images de bataille du début du règne.

I/ Un changement de monte* ?

Il semble, à l'observation des images peintes pendant la régence, que le cheval du prince n'est sensiblement plus le même que sous le règne de Louis XIV. En effet, le spectateur a l'impression de se trouver face à des montures de taille plus élevée. De plus, les équidés sont très différents d'une image à l'autre alors qu'ils avaient tous le même profil auparavant : le genêt d'Espagne, nous l'avons remarqué plus haut. De surcroît, il est possible de faire un parallèle entre les chevaux montrés dans la représentation du souverain et la mode, l'esprit du début du XVIII^e siècle. Ces trois remarques nous arrêteront successivement sur trois éléments de réponse à la question suivante : le roi a-t-il changé de monture entre le XVII^e et le XVIII^e siècle ?

A/ Un agrandissement des montures ?

Dans tous ses portraits, le roi a une demi-tête de plus que sa monture environ, selon une proportion établie depuis le XVI^e siècle et dont nous avons déjà parlé. Bien que la méthode de mesure soit encore approximative, cette norme semble toujours respectée. L'important n'est d'ailleurs pas qu'elle soit scrupuleusement appliquée mais que l'effet, l'impression soient identiques. Et c'est ici le cas : le prince a toujours l'air plus grand que sa monture, assez pour la dominer, pas exagérément pour n'être pas ridicule. Cette proportion est intéressante car les historiens ont tendance à dire que les animaux ont grandi au cours de l'époque moderne.

Du reste, tous les efforts des éleveurs sont tournés vers l'amélioration des modèles, c'est-à-dire, entre autres critères, l'augmentation de la taille des individus. Ne dit-on pas, d'ailleurs, qu'ils « élèvent » leurs chevaux ? Or, étant donné que le rapport de taille cavalier/cheval ne semble pas varier, soit les peintres ne tiennent pas compte des changements, soit les hommes ont grandi également, ce qui expliquerait que le rapport de taille n'évolue pas.

Il est également amusant de constater qu'on s'efforce de ne pas faire varier cette proportion traditionnelle dans un tableau où Louis XV, encore très jeune, monte à cheval. Comme l'enfant n'a pas encore achevé sa croissance, il monte un très petit animal, qu'on appelait « bidet » à l'époque et qu'on nommerait aujourd'hui « poney ». On peut donc penser qu'aucun indice, dans l'image, ne nous laisse deviner une quelconque augmentation

de la taille des chevaux au XVIII^e siècle, si elle s'est opérée en parallèle d'un accroissement de la taille des humains.

Néanmoins, il existe une différence dans la manière de respecter la fameuse proportion. En effet, si l'écart entre la taille du cavalier et celle du cheval ne semble pas évoluer, l'écart entre la longueur des jambes de l'homme et la cage thoracique de la bête varie. Effectivement, la jambe de Louis XIV dépassait toujours du ventre de son destrier, parfois à partir du haut du tibia et il en est de même dans les deux représentations du jeune Louis XV encore sous tutelle (cat.84 et 86). La jambe du régent dépasse assez peu du ventre de sa monture par contre, tandis que Louis XV adulte n'a que le pied et l'articulation de la cheville qui en dépassent, d'où l'impression de le voir monter des chevaux plus grands que son prédécesseur.

Une autre évolution se fait en parallèle de la croissance du roi et de son passage à l'âge adulte, à l'âge de régner seul. L'enfant est représenté deux fois sur un cheval bai piaffant (cat.84 et 86). Le coloris éclatant du vêtement prenant le dessus sur la robe de l'équidé, le personnage semble plus grand. Il s'agit d'un artifice pour accentuer l'effet de domination du prince sur la bête. On se passe ensuite de ce procédé, les adultes étant plus souvent peints sur des montures blanches (cat.83 et 87) ou à la robe très claire (cat.88) et généralement en train d'exécuter une pesade (cat. 83, 85 et 87). L'équidé blanc semble avoir une taille plus élevée car cette couleur focalise l'attention du spectateur, ce qui vient redoubler l'impression « d'agrandissement » initiée par le léger changement dans le respect de la proportion. Le fait de n'utiliser la pesade comme motif pictural que pour les adultes correspond à la pratique équestre. En effet, il faut un apprentissage long et rigoureux pour parvenir à ce type d'exercice, les figures de haute école demandant une technique approfondie et le dépassement d'une certaine appréhension face au danger. Il s'agit d'un détail ajoutant à la vraisemblance de l'œuvre. En outre, nous avons déjà évoqué plus haut ce que signifie représenter un roi en expert de l'art équestre : c'est une image du bon gouvernement, de sa maîtrise, de sa sagesse, etc. La différenciation adoptée pour figurer l'enfant et l'adulte marque également le tournant que constitue le XVIII^e siècle dans les mentalités et les sensibilités. C'est à cette époque qu'on « invente » l'enfant, qu'on cesse de le voir comme un adulte miniature et qu'on arrête de lui demander les mêmes choses qu'aux « grands » afin de le protéger. Les portraits équestres du tout jeune Louis XIV ne laissaient pas vraiment transparaître son âge peu avancé et sa figure pouponne. Il n'en va plus de même pour son arrière-petit-fils qui est peint en garçonnet sur un bidet (cat.84) puis

en jeune homme sur un cheval (cat.86). Mais il n'y a pas que la taille de l'équidé qui change au XVIII^e siècle, il y a aussi son allure.

B/ L'invention des races

Le XVIII^e siècle voit l'apparition de nouveautés scientifiques et le triomphe de la raison. Les philosophes héritent des travaux de Descartes et sont influencés par le modèle anglais développé par Isaac Newton, John Locke, Pierre Bayle, etc. Un nouvel esprit critique est de mise à partir des années 1720 qui tente d'examiner les traditions, les institutions les croyances ainsi que les acquis scientifiques. Les Lettres persanes de Montesquieu, parues en 1721, constituent en France la pierre angulaire de ce mouvement qu'on appelle aujourd'hui les Lumières. De là, les intellectuels en viennent à remettre en question les dogmes catholiques, voire l'existence même de Dieu, et donc du sacré. Le lien social et la vie politique leur semblent contrefaits, loin de ce que la nature, alors érigée comme principe et valeur, a créé. Ils forgent de nouveaux concepts proposant l'amélioration des institutions politiques afin de garantir la liberté, un concept neuf, et si possible, le bonheur qui est, lui aussi, une idée neuve, aux individus, chose qui serait immanquablement profitable à l'ensemble de la communauté. L'individu est alors placé au principe du raisonnement et la communauté n'est plus prioritaire sur lui. C'est donc une véritable révolution idéologique et philosophique qui est enclenchée, la société d'Ancien Régime et ses lois ne tenant compte que des groupes économiques, sociaux, confessionnels, etc., et jamais de chacun en particulier.

Tous les éléments de la vie quotidienne ne peuvent échapper au crible de la raison triomphante, qu'il s'agisse de l'économie²⁶⁷, de l'éducation²⁶⁸, des sciences naturelles²⁶⁹, etc. Selon le mouvement rationnel et l'organisation méthodique du savoir typique de l'Encyclopédie²⁷⁰, on cherche à mieux connaître les origines des chevaux et leurs capacités. On les classe alors, d'où l'introduction progressive du Stud-book, un registre d'élevage ou registre généalogique constituant une liste officielle où sont inscrits les individus d'une même race, puis ceux d'une même lignée. Connaître les origines des animaux permet d'orienter l'élevage vers une amélioration de « l'industrie chevaline » afin de proposer des

²⁶⁷ CANTILLON, Richard, Essai sur la nature du commerce en général, 1755 ; SMITH Adam, Essai sur la richesse des nations, 1776.

²⁶⁸ ROUSSEAU, Jean-Jacques, *L'Emile ou De l'éducation*, 1762.

²⁶⁹ BUFFON, Histoire naturelle en 36 volumes, parus de 1749 à 1788.

²⁷⁰ Il s'agit de l'Encyclopédie dirigée par Denis DIDEROT (1713-1784) avec Jean le Rond D'ALEMBERT (1717-1783) jusqu'en 1757, puis sans lui ; dont le premier tome paraît en 1751 et le dernier supplément en 1777.

chevaux spécialisés, adaptés à une tâche précise où ils excellent. Par exemple, des montures très rapides pour les courses et des bêtes assez lourdes, calmes, solides pour le trait. C'est pour cette raison que nous pouvons voir des chevaux très variés sous la selle du monarque. Si, au cours du règne de Louis XIV, le genêt d'Espagne était très à la mode et le compagnon de toujours du roi, il perd ce monopole avec la mort de celui qui l'avait mis à la page. Cela ne veut pas dire qu'il disparaît pour autant, car l'animal qu'on amène au « Bien-aimé » dans un de ses portraits (cat.88) et le bai faisant une pesade qu'il monte (cat.85) lui ressemblent à s'y méprendre. Cependant, ce n'est plus la seule race utilisée par le souverain : il monte également des bêtes anglaises ou y ressemblant.

Le cheval du prince semble plus fin et moins rond qu'à l'époque de Louis XIV. Sa tête fine peut indiquer qu'il s'agit de ce qu'on appelle le pur-sang anglais, très prisé chez les élites françaises au XVIII^e siècle. Remarquons, au passage, que l'anglomanie investit jusqu'au vocabulaire du monde équestre : on ne dit plus « registre d'élevage » mais « studbook », « cavalier de course » mais « jockey », etc. Toutefois, ce qui est donné pour cheval anglais ne l'est pas forcément. En effet, il arrive que les éleveurs fraudent afin de vendre plus cher un animal né en France. La queue coupée se retrouve dans plusieurs toiles pour la monture princière (cat.84 et 103). La personnalité incontournable au sein de l'élite anglomane est Voyer d'Argenson (1722-1788). Le marquis a ses entrées à la cour et dans tous les milieux notables. Son ascension militaire est très rapide : il est déjà mousquetaire à 16 ans, colonel à 20 ans et il s'illustre au cours des affrontements armés. Il devient ensuite Directeur des haras et enfin Inspecteur général de la Cavalerie. Très érudit, il tente d'améliorer la cavalerie en la réformant. Directeur des haras pendant treize ans, il réorganise le système afin de privilégier les relations avec les éleveurs locaux et de dépasser la « consommation de luxe : il défend une économie politique du cheval. »²⁷¹ Pour lui, le haras doit produire une palette assez ample de modèles pour correspondre à tous les besoins du marché et donc à toutes les bourses.

Du militaire au civil, du carrosse à la course, l'économie équestre de la distinction ne peut plus se séparer du commerce. Le haras devient une entreprise, l'industrie chevaline une réalité, quand les producteurs contrôlent ensemble étalons et juments et en publient les résultats, adoptant le modèle britannique [qui enregistre scrupuleusement filiations et performances].²⁷²

On voit donc s'opérer une plus grande différenciation entre les races selon les fonctions qu'on lui réserve. Il s'agit ici des prémices de l'anglomanie qui battra son plain à

²⁷¹ ROCHE, Daniel, *La gloire et la puissance*, op. cit., page 26.

²⁷² *Ibidem*, page 28.

la fin du siècle. Mais ne nous arrêtons pas que sur les portraits. Cette période compte-elle des « vues » comme la précédente ?

C/ Les vues de châteaux du XVIII^e siècle

J'ai trouvé quatre toiles intitulées « vues » et ressemblant à celles que nous avons étudiées dans la partie précédente (cat.105 à 108). Ces similitudes sont multiples. En effet, le point de vue éloigné permet toujours de montrer un groupe de cavaliers, une portion de paysage ainsi qu'une demeure princière. Ainsi, nous pouvons contempler les façades de La Muette (cat.105), Meudon (cat.106) et du Grand Trianon (cat.108). Le château de Fontainebleau est, en outre, présenté côté jardins, laissant au spectateur tout le loisir d'apprécier la manière avec laquelle on a domestiqué la nature (cat.107). Parmi les cavaliers, un homme se distingue systématiquement du groupe, comme naguère.

En effet, au milieu du groupe massé devant La Muette, un petit cheval blanc cabré semble isolé du reste de la troupe et un autre attire le regard à Meudon, de même qu'à Fontainebleau, où il figure à droite de l'image, et vu de face à Trianon, où il marche en tête. Le point focal est néanmoins bien plus éloigné qu'au cours du règne de Louis XIV. De ce fait, nous ne pouvons pas voir s'il s'agit réellement du monarque ni de quel prince il est question au juste. J'aurais pu écarter ces tableaux. Toutefois, le traitement pictural de l'homme au cheval blanc le met en valeur dans la représentation. De surcroît, il est systématiquement entouré de cavaliers somptueusement vêtus qui ne peuvent être que des nobles riches, des courtisans. De plus, il pose toujours devant une demeure royale d'Ile-de-France. Meudon a effectivement été rattachée aux biens de la couronne par Louis XIV et confiée aux princes du sang qui l'ont embellie. Or, si l'on sait que les Bourbon voyageaient moins que les Valois en terme de distance entre leurs séjours, on sait également qu'ils ne s'étaient pas sédentarisés complètement. Au lieu de séjourner dans les châteaux du Val de Loire, ils passaient entre les Maisons d'Ile-de-France : le Louvres, les Tuileries, Fontainebleau, Vincennes, Saint-Germain-en-Laye, Madrid, Marly, etc., avant de revenir à Versailles. Les déplacements se faisaient souvent en fonction de la saison de la chasse. Néanmoins, nous pouvions voir Versailles, Fontainebleau, Vincennes et Saint-Germain-en-Laye derrière Louis XIV alors qu'il s'agit de résidences plus modestes et plus en vogue sous Louis XV. Dans l'ensemble (trois cas sur quatre), ces « petites » demeures sont celles où seuls quelques privilégiés peuvent suivre le roi et non plus toute la cour. La construction

de l'image fait tout de même beaucoup penser aux images du roi-soleil, afin d'évoquer la continuité dynastique de manière détournée.

Les demeures royales sont moins importantes que celles montrées dans les « vues » du règne précédent. Toutefois, les peintres ne cessent pas de représenter les hauts lieux de la monarchie française. Effectivement, deux toiles représentent les premiers « bains de foule » du jeune Louis XV et donnent à voir ces endroits fondateurs (cat.101 et 102). Dans la première représentation, la foule, massée devant la sainte-Chapelle qui occupe l'arrière-plan au centre de l'image, assiste à un grand évènement. Ce moment, où le roi n'est pas visible (est-il dans un des magnifiques carrosses dorés qui sont sur la place ?) est celui du lit de justice de septembre 1715 par lequel le testament de son arrière-grand-père est cassé et la régence confiée au duc d'Orléans. Ce tableau commémore donc un geste fondateur et fait partie des images justifiant l'ordre politique établi à cette date et pendant toute la minorité du prince. Le glissement vers l'âge adulte est aussi marqué dans la seconde représentation (cat.102). Ainsi, le jeune oint du Seigneur ayant passé le rite du sacre marquant la fin de l'enfance, la majorité, chevauche au centre du cortège qui mobilise toute la cour. Le peuple est spectateur et témoin de cette nouvelle maturité et le point de vue adopté par le peintre nous met au rang de simples sujets : nous ne pouvons qu'apercevoir le roi, le deviner, notamment grâce à son cheval blanc. La cathédrale de Reims, où les rois de France sont traditionnellement sacrés, fait office d'arrière-plan. Le lien direct entre l'église et le prince dessiné à son aplomb, n'est ainsi plus à faire et le souverain reste, grâce à cette toile, un homme charismatique au sens premier de sacré.

Dans les vues, les cavalcades, il est toujours fait référence au pouvoir du monarque, que ce soit en représentant (en remémorant) le sacre, la fonction de légiférer (par le lit de justice) ou le mécénat (par les demeures royales) qui sont autant de facettes de son métier de roi.

Des évolutions se font rapidement après la mort de Louis XIV. Ainsi, le roi fait un « changement de monte », c'est-à-dire qu'il change de monture, parce qu'une différenciation s'opère entre les types de chevaux et qu'on invente les races. Toutefois, des poncifs subsistent qui nous permettent d'identifier le prince même lorsque nous ne le voyons que de loin : le cheval blanc, souvent cabré, etc. Mais ce ne sont pas les seules évolutions, les pratiques équestres changent également peu à peu.

II/ Transformation des pratiques équestres

Au fil du temps, en observant les portraits des souverains, il est possible de remarquer les évolutions des pratiques équestres. Dans un premier temps, nous nous demanderons si les airs relevés sont toujours les activités les plus pratiquées par le monarque. Dans un second temps, nous nous pencherons sur l'équitation d'extérieur. Dans un dernier temps, nous nous intéresserons au carrosse royal.

A/ La disparition des airs relevés ?

Si nous observons les portraits officiels, nous nous apercevons que les airs relevés sont à l'honneur. En effet, dans 3 portraits sur 6, le cheval du roi ou du régent est blanc ou à robe claire et dans 3 images, le souverain chevauche une monture baie. Dans 3 cas, l'animal exécute une pesade sous la main ferme du cavalier impassible (cat.83, 85, 87) et dans 2 cas, il semble piaffer (cat.84 et 86). Il s'agit bien de la main du souverain car celui-ci utilise son autre main pour tenir un bâton de commandement (2 fois) ou désigner quelque chose de son index (3 fois). Quand il n'est pas plus ou moins cabré, le cheval du prince piaffe : c'est le cas de 2 images. On ne peut donc en aucun cas dire que le monarque délaisse les airs relevés. Néanmoins, force est de constater que ces portraits « officiels » ne constituent pas la majorité des œuvres réunies pour cette troisième période. Effectivement, sur 35 tableaux, ils ne représentent qu'environ 6% de la totalité, ce qui est une proportion assez faible. Quelle est la position de la monture royale dans les autres images du corpus ? Dans les portraits, elle est surtout au piaffer (3 fois) ou exécutant une pesade, comme dans les vues également (9 fois dans le corpus). Elle est parfois au pas : 4 fois ; parfois arrêtée : 3 cas ; parfois dans une position instable, comme prise sur le vif en train de freiner : un cas seulement (cat.110) ; parfois au galop : 3 cas, surtout dans les chasses. Ce constat nous amène à supposer une certaine déprise de l'équitation académique. Car les figures de haute école ne sont plus représentées que dans la moitié des images.

Attention, toutefois, à ne pas minimiser l'importance des toiles où l'équitation typique du manège apparaît, car ce sont des représentations officielles du monarque. C'est ce statut qui les rend intéressantes. Le roi continue de passer par le « moule » académique qui fait partie intégrante de son éducation princière. Il reste le premier des cavaliers, à la pointe de la technique savante sophistiquée et au fait des dernières innovations. A ce propos, nous pouvons remarquer que, dans 10 tableaux, nous pouvons clairement voir que

le prince monte avec 4 rênes. A cette époque, on commence à monter avec deux paires de rênes, dont une, attachée à l'extrémité du mors (il s'agit d'un mors de bride), qui sert réellement au cavalier, et une autre, fixée à l'anneau de ce mors, que le cavalier ne tient pas. La première paire, généralement en cuir, existait déjà sous Louis XIV (et même avant) et ne change guère. La seconde, en revanche, apparaît au XVIII^e siècle. Souvent faite de tissu brodé assorti aux passements du costume de cavalier ou à ceux de la selle, elle est presque exclusivement décorative. Ce n'est que plus tard qu'on l'utilisera vraiment. On assiste en fait ici aux balbutiements d'une équitation à quatre rênes qui est parvenue jusqu'à nous et continue d'être pratiquée avec quelques variantes.

L'apparat a toujours beaucoup d'importance et l'on pratique encore les cavalcades dans les villes importantes pour marquer les grands événements. Ainsi, au moment du sacre et du couronnement à Reims en octobre 1722. Néanmoins, Louis XV est plus souvent représenté en roi veneur que son prédécesseur.

B/ Une pratique d'extérieur

Dans 7 toiles (cat.103, 107, et 109 à 113), le prince est à la chasse. Pour cette activité, il monte rênes longues des « coureurs », animaux plus faits pour suivre le gibier des heures durant que pour exécuter des figures de manèges. Cette distinction, bien qu'existant à la période précédente dans le langage et dans les écuries royales n'était pas visible dans la représentation. Elle apparaît au cours de la Régence pour n'être plus dissimulée par la suite. L'équitation dite « d'extérieur », sous-entendu « à l'extérieur du manège », « en plein air », permet d'allier l'utile à l'agréable, procurant aux souverains le plaisir de chasser, de se promener mais aussi de se montrer à la cour et de se préparer au métier de roi. En effet, outre l'objectif d'apparat évident, la pratique d'une équitation d'extérieur éprouve l'assiette* du cavalier, c'est-à-dire sa capacité à rester en selle en toutes circonstances, ainsi que son endurance, sa persévérance aussi. Cette pratique est rendue possible par plusieurs conditions préalables. D'abord, le Dauphin doit bénéficier d'une éducation incluant l'art équestre dès le plus jeune âge. Pour Louis XV, c'est le cas.

Il est mis à cheval à dix ans, le 8 mai 1720 au château de la Muette, et il y monte des montures de petite taille offertes par le prince des Asturies ; un an après, il chasse à courre dans les bois de Vanves. [...] On sait qu'après 1715 il a utilisé, à Paris, le manège de Robert de Cotte et entendu les maîtres renommés dont M. de Vendreuil, et, plus tard, La Guérinière donnera des leçons aux pages à Versailles.²⁷³

²⁷³ Ibidem, pages 159 et 160.

Ensuite, de très nombreux aménagements doivent être faits autour des demeures princières afin de rendre praticables des centaines d'hectares de forêt aux chevaux et aux meutes princières, aménagements qui ont beaucoup progressé sous Louis XIV.

Nous sommes en droit de nous demander si le nombre de représentations équestres du souverain n'est pas plus réduit parce qu'il monte moins à cheval qu'auparavant. Peut-être utilise-t-il davantage l'attelage ?

C/ Le recul du centaure ?

Dans la représentation, on a peu d'images du prince en carrosse. Pourtant, si l'on se tourne vers les témoignages et les travaux des historiens, on s'aperçoit que la voiture hippomobile connaît un essor extraordinaire à cette époque. D'ailleurs, il est possible d'en apercevoir au sein de certaines images du corpus (cat.101 et 102 par exemple). Cette industrie bénéficie, en outre, d'un certain nombre de progrès techniques qui améliorent le confort ainsi que la vitesse du trajet.

Les espaces nationaux s'ouvrent : en 1789, la France compte déjà 25 000 kilomètres de routes modernes [...]. A la lenteur succède une première révolution de la vitesse ; les dangers et les difficultés qui menacent les véhicules aux essieux fragiles, aux roues agressées par les ornières, aux caisses bousculées par les cahots, sont remplacés par une sécurité garantie grâce aux nouveaux revêtements, aux pentes calculées, aux traversées de ville surveillées et aux passages de fleuves régularisés. [...] La vitesse s'accroît et le rayon d'action s'élargit, avec les nouvelles voitures privées ; avec les relais des postes, on atteint 9 kilomètres à l'heure.²⁷⁴

Dans la pratique, la monte perd peut-être son importance face au carrosse, au moins pour la gent féminine et l'ensemble des populations jugées « fragiles », dont la santé pourrait être altérée par cette activité dangereuse : enfants, vieillards, clercs. Une notion de morale vient s'adjoindre à ces considérations « sanitaires » et la décence oblige les clercs à mettre pied à terre. On sait qu'il a beaucoup été reproché à Richelieu d'avoir été cavalier. Avec Louis XIV, la tendance de la société à écuyers s'est encore renforcée en France, écartant de l'équitation tous les groupes qu'on vient de citer. Ils y ont toujours accès, mais c'est un accès restreint, surveillé. La pratique de l'équitation est désormais tellement associée à la morgue mâle et aux dangers (guerre, chasse, chutes) qu'on renvoie les jupons dans les voitures. Il va sans dire que le peuple ne pratique pas l'art équestre. Il fréquente surtout le cheval à pied, partageant sa peine avec lui dans les champs par exemple. Il s'en

²⁷⁴ ROCHE, Daniel, *Le cheval moteur*, op. cit., page 367.

sert également pour le transport, attelé ou monté. Mais la grande différence avec les « écuyers », les nobles, c'est qu'il s'agit uniquement d'une pratique empirique, apprise par mimétisme, à visée utilitaire. Les notions d'art, de beauté en sont généralement absentes.

Contrairement à ce qu'on peut penser dans un premier temps, l'équitation académique ne déserte pas la cour. Au contraire, elle fait toujours partie des apprentissages obligatoires de tout jeune noble. Cela n'empêche pas un certain engouement pour la pratique d'extérieur de se développer. Au même moment, le carrosse connaît un véritable essor et devient un accessoire de luxe indispensable aux membres de la cour.

I/ Les derniers soubresauts de la peinture de bataille

Plus encore que pendant notre première période étudiée, celle qui va de la mort de Louis le Grand à la Révolution est chiche en peintures de batailles et constitue même une période de déclin de ce type de représentation. Force est tout de même de nous arrêter sur les rares images en notre possession : nous en avons 10 à notre disposition. Tout d'abord, nous constaterons qu'il n'y a pas d'images de guerre du tout pendant la régence, ce qui est un indice de la politique de pacification du Régent. Ensuite, nous nous intéresserons aux héritages identifiables dans ces toiles et aux nouveautés qui apparaissent. Enfin, nous nous demanderons si le cheval sert toujours à la guerre ou s'il ne déserte pas le champ de bataille, ce qui expliquerait la baisse du nombre d'images le montrant.

A/ La première disparition du cheval de guerre

Une première disparition du cheval de guerre a lieu au cours de la régence. En effet, je n'ai pas trouvé d'image de conflit pour la période allant de 1715 à 1723. Cela peut s'expliquer par plusieurs choses. Ce n'est pas parce que nous ne voyons pas un type de cheval qu'il ne doit pas éveiller notre attention, au contraire. Nous l'avons déjà vu plus haut, ce que le pouvoir passe sous silence est toujours intéressant. Nous avons compris l'importance de la victoire dans la légitimation du prince. Toutefois, quand celui-ci est trop jeune pour partir en guerre et récolter la gloire militaire, il n'est pas recommandé de déclarer un conflit, d'autant que le pouvoir est affaibli en cas de minorité du prince.

En outre, nous avons parlé plus haut de l'aspiration à la paix et du débat sur la légitimité de la guerre qui s'épanouissent à la fin du règne de Louis XIV. Lorsque Louis XV lui succède, les armes sont très impopulaires. Le régent l'a bien saisi et mène une politique de pacification assez fructueuse. D'ailleurs, les données diplomatiques changent. En effet, la paix de Passarowitz, signée le 21 juillet 1718, achève la reconquête de la Hongrie sur les Turcs qui ne sont désormais « plus un danger »²⁷⁵ pour l'Europe. A la mort de la reine Anne (en 1714), c'est l'Electeur de Hanovre qui monte sur le trône d'Angleterre : Georges I^{er}. L'abbé Dubois, ancien précepteur du régent, est chargé de trouver un terrain d'entente avec lui pour fonder une alliance militaire.

Philippe d'Orléans abandonnait les alliés traditionnels de la France – Espagne et Suède – et s'engageait aux côtés de l'Angleterre et de l'empereur. En même temps,

²⁷⁵ BELY, Lucien, *La France moderne (1498-1789)*, Paris, PUF, 2008, page 483.

en politique intérieure, il choisissait Law, contre Noailles et le parlement, comme il avait choisi Dubois, contre le maréchal d'Huxelles et la Vieille Cour.²⁷⁶

Les mécontents sont nombreux et des conspirations se trament. L'Europe est au bord de la guerre. Mais elle est « sauvée » de justesse par l'assassinat de Charles XII de Suède qui, privant l'Espagne de son soutien, l'oblige à envisager la paix in extremis en 1718.

L'alliance entre l'Angleterre et la France

av[ait] assuré la sécurité de l'Europe en imposant des redistributions de territoires et des traités, comme en garantissant, à travers un équilibre sans cesse recherché et proclamé, une paix relative. [...] Les historiens ont rendu justice à Philippe d'Orléans qui sut donner à son neveu un royaume paisible, des finances plus saines, et qui avait imposé une politique de paix.²⁷⁷

C'est parce que le régent a choisi de mener une politique pacifique que les images de batailles ne sont pas en vogue lorsqu'il est au pouvoir. Mais cette disparition n'est qu'éphémère : les représentations belliqueuses reparaissent avec la majorité du roi et les nouveaux conflits. Ces toiles font écho à celles qui existaient auparavant, par la mobilisation d'éléments hérités, mais elles créent aussi des motifs nouveaux.

B/ Les héritages et nouveautés

Le dessin de la monture du prince est extrêmement soigné, comme au cours des règnes précédents. Ainsi, « on connaît seize dessins pour le cavalier et le cheval, trente-deux pour le cavalier seul, deux cent trente pour la monture ! [...] Bouchardon [...] a certainement fréquenté les manèges et consulté les traités d'équitation. »²⁷⁸ On l'a vu, la façon de peindre le cheval dans des portraits mettant en scène le monarque laisse transpirer une culture commune au peintre et au spectateur. Ainsi transparissent le goût, la mode, ainsi qu'un système de valeurs propres à une société. Dans notre cas, les codes mis en place appartiennent à une élite sociale : la noblesse. Mais les frontières entre les différentes couches de la société d'Ancien Régime ne sont pas complètement hermétiques et les représentations équestres du roi sont connues d'un grand nombre de spectateurs. Cette image du souverain fait intervenir des poncifs très anciens et des nouveautés.

La peinture de bataille hérite au XVIII^e siècle du modèle fixé sous Louis XIV. Des éléments traditionnels dans la représentation du cheval peuvent être identifiés. A

²⁷⁶ Ibidem, page 485.

²⁷⁷ Ibidem, page 487.

²⁷⁸ ROCHE, Daniel, *Le cheval moteur*, op. cit., page 230.

l'observation, on se rend compte que l'artiste persiste à montrer l'omniprésence des chevaux, à mettre en avant le haut commandement et à se servir de sa monture pour rehausser le roi. Dans nos peintures de bataille, qui sont, rappelons le, au nombre de 10, et concentrées sur un temps limité (environ le début du règne de Louis XV), les chevaux sont omniprésents comme par le passé. Cela ne reflète toujours pas la réalité dans le sens où la proportion réelle fantassins/cavaliers n'est pas respectée. Néanmoins, un effort de « réalisme » ou du moins de vraisemblance des peintres les pousse à montrer la poussière soulevée par les troupes et la fumée dégagée par l'artillerie. Ainsi, dans 5 images (cat.92, 93, 96, 97 et 98) nous pouvons voir de gros nuages gris et ocre au second plan. De petits nuages sont aussi visibles à l'arrière-plan des autres batailles. C'est ce même souci de réalisme qui explique l'application avec laquelle sont reproduits les rangs serrés (cat.91, 93) et les uniformes des cavaliers : le bleu des gardes du corps du roi, qui ont la droite sur les autres régiments (cat.93), le rouge des grenadiers (cat.98), le rouge et noir avec une croix des mousquetaires (cat.99). Tous ces éléments participent de l'affirmation du pouvoir du prince car montrent la bonne ordonnance de ses armées, la discipline qui y règne, qui sont autant d'armes sur le terrain.

Les éléments empruntés aux batailles de Louis XIV restent toutefois assez nombreux. En effet, le point de vue plutôt éloigné permet d'embrasser un vaste territoire et donc de montrer un grand nombre de cavaliers. Ainsi, les personnages et les chevaux sont extrêmement nombreux et sur le devant de la scène, l'Etat-major se trouve mis en avant une fois encore, à cheval, dans 5 cas (cat.91 à 93, 96 et 97). Ce groupe est identifiable comme tel grâce à sa position qui le rapproche du spectateur et permet à l'artiste d'en montrer parfois les visages et d'en détailler les costumes très richement ornés. Parmi ses membres, le roi se démarque, plus grand, avec un cheval blanc, dans 4 images (cat.92, 93, 95, 97) et désignant l'objectif dans 4 cas. Sa position est très variable mais elle permet toujours de mettre le souverain en valeur. Parfois, la qualité de l'image ne nous permet pas d'être certains qu'il s'agisse bien du roi (cat.96 à 100). Cependant, le traitement pictural appliqué au personnage principal nous fait penser qu'il s'agit du souverain, et c'est cela qui est intéressant. Il est du reste tout à fait probable que les contemporains aient cru voir le monarque où il n'était pas forcément. De toute façon, les généraux étaient des représentants du roi sur le champ de bataille. Les peindre renvoie donc nécessairement à leur référent.

Tous ces héritages sont repris aux mêmes fins qu'auparavant, c'est-à-dire pour mettre en valeur les nobles d'épée et valoriser le prince. Ces batailles sont des images du bon gouvernement qui font du roi de guerre un protecteur de ses sujets et de la raison d'Etat, honorant les promesses faites le jour de son sacre. Elles justifient également par sa présence le geste guerrier du prince sacré, souverain de droit divin.

Des nouveautés apparaissent néanmoins : les uniformes, la poussière, l'ordre de bataille des soldats, etc. Outre le fait que cela permet de toujours rappeler la discipline et la force de l'armée royale, ce type de détail entretient la vraisemblance de la toile. Le spectateur peut ainsi remarquer que les cavaliers portent tous un uniforme. La fumée et la poussière sont aussi bien visibles. Ces détails étaient auparavant relégués à un arrière-plan lointain dans le but d'écarter la violence, la guerre et la mort du spectateur et lui donner une belle image de la bataille. Présenter ces objets de plus près accentue le « réalisme » mais cela met aussi à jour les moyens qui permettent d'arriver à la victoire : les armes, les pertes aussi. De ce fait, la guerre a de nouveau un coût, comme sous le règne d'Henri IV. Autre innovation : le point de vue semble plus reculé encore que sous Louis XIV, pour montrer une vue d'ensemble, faisant place au paysage dorénavant. Ainsi, bien que déjà présent avant, celui-ci, ainsi que le ciel, prend de l'ampleur, suivant le goût de l'époque pour la nature. Peut-être s'ajoute à cette volonté de plaire un souci d'exactitude et ancrer l'évènement dans le réel, au XVIII^e siècle.

Le nombre des sources à notre disposition (10 peintures de bataille) doit nous interroger : le cheval a-t-il cessé de combattre ?

C/ Le cheval, un déserteur ?

L'équidé déserte-il le champ de bataille ? La cavalerie disparaît-elle avec la révolution militaire et l'essor de la poliorcétique comme certains historiens l'ont affirmé ? Elle est encore bien présente et utile lors des conflits, c'est pourquoi on en augmente les effectifs à la veille de chaque guerre. « C'est ainsi que 152 nouvelles compagnies de cavalerie sont levées en 1743 et que le 17^e régiment de dragons est créé en février 1744. »²⁷⁹ Il est aussi possible de détecter son rôle dans le quotidien de la guerre en passant par les mesures prises après certains affrontements. En effet, quand le duc de Luynes écrit :

²⁷⁹ ROCHE, Daniel et REYTIER, Daniel, *Le cheval et la guerre*, op.cit., page 88.

« A la bataille de Ramillies, S.M. donna 32 000 livres pour les réparations en habillements, chevaux et équipages, et pour aider et secourir ceux qui y furent blessés »²⁸⁰, on se doute que la cavalerie a pu servir. L'équidé, nous l'avons déjà fait remarquer, a également une fonction logistique.

Le cheval est aussi un auxiliaire essentiel. Qu'il soit de guerre ou, plus simplement, réservé aux équipages, il se révèle indispensable à toute armée en campagne, comme l'atteste Belle-Isle, lors de la retraite de Prague en 1743, qui quitte la ville avec plus de 3 000 cavaliers et 700 à 800 bêtes d'équipage.²⁸¹

On sait, d'après les témoignages qu'on nous a laissés, que Louis XV est encore un roi de guerre :

Roi-cavalier il l'est aussi dans son activité quotidienne de chef des armées. Le 23 mai, Luynes écrit : « Le Roi s'est levé aujourd'hui de grand matin, a fait dire sa messe et a monté tout de suite à cheval [...] Il a examiné fort à loisir avec des lunettes d'approche tous les environs et est revenu une heure après faire la revue de toute l'artillerie destinée pour le siège. » Le 26 mai : « Le Roi monta à cheval samedi dernier pour reconnaître où on placeroit les batteries pour les attaques [...] ». Le 28 mai : « Hier et aujourd'hui, le Roi a monté à cheval à dix heures et demi et n'est rentré qu'à trois heures. Aujourd'hui il a fait le tour de l'investissement de Menin, après quoi il est revenu à son quartier. »²⁸²

La Maison militaire du roi compte de nombreux cavaliers qui l'entourent au quotidien. Illustrant la manière dont les cavaliers protégeaient le souverain se rendant en campagne (à Warwick), le duc de Luynes écrit dans ses Mémoires :

Le Roi vint à cheval ; les mousquetaires noirs faisaient l'avant-garde, ensuite les mousquetaires gris ; les chevau-légers marchaient immédiatement avant le Roi, les gardes du corps après le Roi, et les gendarmes faisoient l'arrière-garde. Il fit le plus beau temps du monde pendant toute la marche, que le Roi fit au pas.²⁸³

Mais ils n'escortent pas le monarque que lorsqu'il part en guerre, ils le font tous les jours et servent aussi à protéger les Grands :

Ils sont de tous les déplacements royaux, comme l'indique un mémoire de 1728. Ce sont 50 gardes du corps avec leurs officiers qui assurent le retour de l'infante d'Espagne le 5 avril 1725, après la rupture du mariage avec Louis XV ; 50 gardes du corps qui se rendent à Etampes au devant de la reine d'Espagne pour l'accompagner jusqu'à Vincennes au mois de juin 1725 ; un détachement de 140 gardes du corps [...] va au devant de la reine le 1^{er} juillet 1725.²⁸⁴

Ce sont encore eux qui participent aux grandes cérémonies du règne en s'intégrant au cortège royal : « En 1768, ce sont 63 mousquetaires de la première compagnie, 122

²⁸⁰ Ibidem, page 89.

²⁸¹ Ibidem, page 87.

²⁸² Ibidem, page 86.

²⁸³ Ibidem, page 86.

²⁸⁴ Ibidem, page 130.

mousquetaires de la seconde compagnie, 50 cheveu-légers et 50 gendarmes de la garde qui accompagnent le char funèbre de la reine. »²⁸⁵ Le cheval ne déserte donc ni le champ de bataille, ni l'entourage du roi au XVIII^e siècle. Au contraire, il reste omniprésent au quotidien. Sa « disparition » n'est effective que dans la représentation du monarque. Comment l'expliquer ?

La constatation d'un recul ou d'un déclin de la peinture de bataille se fonde sur divers aspects. Tout d'abord, sur le plan quantitatif, car nous ne disposons que de 10 toiles, ce qui revient à environ 6% des peintures de bataille du corpus total (c'est-à-dire des 58 images couvrant l'ensemble des trois périodes). Il s'agit donc d'une source minime. Le roi ne se fait presque plus représenter à la guerre.

Ensuite, il est possible d'évoquer le point de vue qualitatif. Effectivement, il me semble que les peintres relèguent la bataille à un arrière-plan le plus lointain possible. Prenons un exemple. Souvenons nous que, sous Louis XIV, Hyacinthe Rigaud avait exécuté un portrait du souverain à pied devant une bataille (de la main de Joseph Parrocel). Une toile peut être comparée à ce tableau : le portrait de Louis XV à pied (cat.88). Le monarque, ne porte plus d'armure moderne mais un justaucorps, ce qui atténue la connotation martiale de l'œuvre. Son cheval, qu'on vient de lui amener, occupe le second plan, à droite de l'image. La guerre est donc reléguée au troisième plan et à une infime partie de la toile, à peine esquissée. En fait, il me semble qu'avant 1723-1724, le souverain n'est pas représenté sur un arrière-plan guerrier par souci de réalisme. Seul le régent y a droit, car il est adulte et possède la force nécessaire pour entrer en guerre (cat.83 et 90bis). En revanche, le roi était alors trop jeune pour régner et pour guerroyer. Il l'est toutefois entre 1724 et 1748. En effet, je pense que c'est dans ce laps de temps que sont peintes nos batailles (cat.91 à 100) et les portraits équestres sur fond guerrier (cat.87 et 88). De 1748 à 1774 (ou 1792), par contre, nous ne disposons plus de représentations du monarque en guerrier.

Le cheval n'est pas absent du champ de bataille longtemps : si ses représentations se font rares au cours de la régence, c'est surtout parce qu'on mène une politique pacificatrice. En revanche, il revient avec les conflits de Louis XV, où il a encore la part belle, selon la tradition. Le respect d'un certain héritage n'empêche pas l'innovation.

²⁸⁵ Ibidem, page 130.

Conclusion

Un changement de monte a effectivement eu lieu au cours du début du règne de Louis XV et de la régence. Les animaux, désormais classés par fonctions et par race, sont plus différenciés qu'auparavant. Ainsi, on utilise encore le genêt d'Espagne pour l'apparat, mais on lui préfère le pur-sang anglais pour la chasse. On pratique de ce fait l'équitation de manège avec le premier et l'équitation d'extérieur avec le second. La voiture hippomobile n'est pas en reste dans le quotidien des princes, mais n'est visible que de façon discrète dans la représentation du souverain. La peinture de bataille connaît une brève interruption pendant la régence, mais reprend avec Louis XV. Les grandes victoires sont représentées et participent à la geste du prince nouvellement monté sur le trône, affirmant sa position et son pouvoir par la sanction des armes.

Cependant, le cheval de guerre n'est plus la monture unique du monarque, il doit le partager avec le « coureur », l'équidé qui sert au loisir, à la chasse.

Chapitre 2 : Du « destrier » au « coureur », de la guerre à la chasse

Le règne de Louis XV

Nous avons constaté que la régence ne comptait que très peu d'images du prince cavalier et aucune peinture de bataille. Au fil du règne de Louis XV, un nouveau type de représentation équestre du prince s'impose. Nous disposons à nouveau de quelques toiles sur le thème martial, cependant leur nombre restreint est égalé et même dépassé par les tableaux du monarque à la chasse. Le cheval représenté sous la selle du roi change donc, étant lié à l'activité pratiquée. On passe ainsi progressivement du « destrier », du cheval de guerre et d'apparat, au « coureur », taillé, comme son nom l'indique, pour la course et compagnon de chasse du monarque.

Dans un premier temps, nous nous pencherons sur la peinture de bataille et son recul. Dans un second temps, nous nous intéresserons à la représentation du prince dans son activité cynégétique. Dans un dernier temps, nous nous demanderons si la monture n'est pas en quelque sorte un révélateur de la politique royale.

I/ La fin du cheval de guerre

D'abord, nous nous pencherons sur le fait belliqueux et ses dernières représentations. Ensuite, nous nous intéresserons aux images du roi cavalier. Enfin, nous envisagerons une autre cause à cette disparition de l'équidé via la peinture de bataille.

A/ Les dernières images du roi de guerre...

Les batailles se font plus rares au cours de cette période. Cependant, nous en disposons de 10 pour le règne de Louis XV. Il s'agit en réalité des dernières images du roi de guerre, car aucune bataille ne sera peinte sous Louis XVI. En effet, il faudra attendre Napoléon I^{er} pour que le genre revienne à la mode. Nous avons évoqué les principales caractéristiques des tableaux à thème martial plus haut, nous ne comptons pas y revenir ici. Il s'agit d'essayer de chercher dans les toiles des éléments de réponse à la question suivante : pourquoi la peinture de bataille est-elle sur le déclin ?

Nous avons vu que les peintres ajoutaient un peu de fumée, de cadavres et d'uniformes à la formule traditionnelle afin de gagner en vraisemblance. A force de trop vouloir se rapprocher du « vrai », nouvellement en vogue avec le mouvement des Lumières, peut-être y sont-ils parvenus. Or, la guerre n'est pas vraiment belle dans la réalité et n'est esthétique que grâce à l'art. On peut donc se demander si, en montrant un peu plus la violence, les artistes n'ont pas rappelé le prix des victoires et les conséquences difficiles d'une guerre y compris pour le gagnant.

Les dessinateurs font aussi beaucoup de zèle. A noter que le roi est peint à la bataille de Mons (cat.97) qui a eu lieu en 1746 alors qu'il n'y a pas assisté. Ou du moins le spectateur croit le voir. Il s'agit pour lui d'une manière de s'accaparer la gloire des victoires militaires de ses armées et une preuve supplémentaire que l'on ne guerroye pas pour un pays mais bien pour un prince. Toutefois, le procédé est mal dissimulé et peut déranger les membres de la cour que l'on dépossède de leur gloire.

Enfin, la guerre est de moins en moins bien vécue par les populations qui aiment les victoires célébrées par des gravures et des Te Deum. Effectivement, le mécénat n'est pas tourné vers une justification de la guerre du prince comme sous le règne de Louis XIV qui envoyait des textes explicatifs à lire en chaire à ses sujets. L'erreur de Louis XV est de ne pas « communiquer » sur la paix avant sa signature ou même a posteriori. D'autant que

des tensions internes existaient déjà avant que le conflit ne se déclenche, surtout entre les cours souveraines qui résistent au roi et autour des finances.

Le budget ordinaire de 1756 était en excédent. Mais le poids des départements de la Guerre et de la Marine s'était considérablement accru : en 1751, la Marine disposait de crédits trois fois supérieurs à ceux de 1740. Pour financer la guerre, trois déclarations royales furent promulguées (7 juillet 1756).²⁸⁶

Lorsque le roi s'allie à l'Electeur de Bavière en 1741 pour combattre les Habsbourg, les ennemis traditionnels, la situation est claire. La déclaration de guerre de 1744 suit donc la ligne habituelle. En revanche, la paix d'Aix-la-Chapelle restituant les territoires pris, est mal interprétée.

La modération de Louis XV s'expliquait sans doute par l'idée commune que la France, avec la Lorraine, bientôt réunie au royaume, avait atteint le terme de son développement et qu'une annexion de la Belgique provoquerait l'hostilité des Anglais et des Hollandais. [...] Un roi juste ne pouvait consentir à un agrandissement injuste.²⁸⁷

La carence d'images belliqueuses est le reflet du « manque » de propagande pour faire adhérer ses sujets aux projets du gouvernement. On voit bien que « La communication monarchique [...] échoue clairement à montrer que les dividendes d'une paix réconciliatrice et stabilisatrice sont supérieurs à ceux d'une paix victorieuse et flatteuse mais source de conflits futurs. »²⁸⁸ Il ne reste, dans les mémoires, que le « Tu es bête comme la paix » des parisiennes en colère. L'incompréhension de la population vient aussi de ce que le conflit s'éloigne de l'Europe dans les années 1750, et se concentre sur les intérêts coloniaux du royaume, intérêts qui la dépassent. En effet

Le conflit était menaçant entre la France et l'Angleterre à propos du Canada. Cette Nouvelle-France n'avait pas une importance économique essentielle pour le royaume de France, qui tenta néanmoins, par tous les moyens, de défendre ce territoire jugé stratégique, car il menaçait les colonies anglaises. En revanche, les Antilles, qui fournissaient des produits coloniaux, étaient vitales pour la prospérité des ports français.²⁸⁹

A cette mésintelligence des enjeux politiques et diplomatiques, il faut associer une perte des repères traditionnels. Le renversement des alliances opéré en 1756 rapproche la France de l'Autriche, ennemi pluriséculaire. La guerre devient alors d'autant plus impopulaire, donc difficile à représenter. Toutefois, la fin des représentations du roi de guerre ne correspond pas à une mise à pied du souverain.

²⁸⁶ BELY, Lucien, *La France moderne (1498-1789)*, Paris, PUF, 2008, page 528.

²⁸⁷ Ibidem, page 519.

²⁸⁸ BEAUREPAIRE, Pierre-Yves, *La France des Lumières, 1715-1789*, Paris, Belin, 2011, page 185.

²⁸⁹ Ibidem, page 530.

B/... mais pas du roi cavalier

Le roi est encore un cavalier, et même le premier de tous. Intéressons nous au cheval du monarque. Cette monture est, pour certains aspects, comparable à celle qui sert au roi pour guerroyer. En effet, il semble que la proportion observée pour la taille du cavalier et celle du cheval soit une fois de plus respectée. En outre, la couleur de sa robe varie très peu. Effectivement, elle est baie dans une bataille seulement (cat.91) et jamais dans les chasses. Elle est blanche dans presque toutes les batailles (cat.92 à 100) et a cette robe, ou une couleur claire dans toutes les chasses et les vues. L'animal apparaît très posé dans une grande majorité des cas. Calme, en équilibre, bien dressé, il est, en un mot, parfait pour commander. La position sophistiquée que constitue la pesade offre un élément esthétique et permet de revendiquer l'appartenance à une lignée de rois cavaliers. Le prince qui se fait représenter à cheval, dans la même posture que le roi Soleil sollicite son héritage et clame sa filiation. Il est étonnant que tant de commentateurs aient fait le parallèle entre le portrait de Louis XIV en costume de sacre par Hyacinthe Rigaud et celui de Louis XV dans la même tenue par ce même peintre, et que finalement très peu de comparaisons aient été faites entre les portraits équestres de Louis XIV et les représentations de ce type de Louis XV et Louis XVI. Pourtant, la ressemblance est frappante. Certes, la tenue vestimentaire change et les coiffures évoluent. Néanmoins, de nombreux échos peuvent être remarqués, des invariants sont maintenus afin de faciliter le rapprochement qui n'a certainement pas manqué d'être fait par les contemporains : la robe du cheval, sa position, son harnachement (a souvent des couleurs similaires et des dorures, les rênes ne sont tenues que d'une main), la gestuelle du monarque (désigne régulièrement quelque chose, nous l'avons déjà vu, comme dans le Louis XIV du cat.26), l'arrière plan guerrier, la présence d'autres cavaliers, etc. Toutefois, le cheval de guerre et celui qui sert à la chasse ne sont peut-être pas tout à fait identiques.

Des différences sont aisées à établir avec le cheval que le roi monte à la guerre ou dans les portraits d'apparat. En effet, les bêtes qu'on lui prête à la chasse ont moins de crinière. D'abord, contrairement à celle des autres montures qui est très longue et ondulée, celle des coureurs est très courte et semble moins fournie. De plus, elle n'est jamais toilettée. Si dans les images plus majestueuses la monture du roi est nattée à l'occasion (cat.93), elle ne l'est jamais pour la chasse. Cela peut paraître logique pour plusieurs raisons : les crins peuvent servir à rétablir un équilibre précaire et n'offrent qu'une modeste prise s'ils sont toilettés ; la natte et le ruban sont réservés à la pompe exceptionnelle et

disparaissent peu à peu de la monstration du prince au quotidien, nous y reviendrons. La monture du souverain a également la queue coupée lorsqu'il est représenté dans son activité cynégétique (cat.103 à 113) alors qu'elle est longue, fournie et ondulée dans les autres images. Il semblerait donc que l'apparence plus négligée, ou simplement, moins apprêtée de l'animal soit un témoin de sa fonction, fonction ludique en l'occurrence. Le peintre peut l'avoir représenté de la sorte pour deux raisons : soit il imagine la monture du monarque ainsi, soit il la représente telle qu'elle était réellement. Si ce cheval est imaginaire, on voit mal pourquoi il n'est peint que pour les chasses et les « vues » qui, ayant beau ne pas être des portraits d'apparat, n'en sont pas moins des images du roi dont il est le principal destinataire. Il apparaît donc que cette monture est « vraie » ou tente de ressembler à la bête réellement utilisée par le souverain. Dans ce cas, cela signifie que le cheval, en fonction de l'usage qu'on lui réserve, n'est plus issu d'une même race ou d'un même « type ». Il s'agit d'une nouveauté puisqu'auparavant tous les chevaux de Louis le Grand étaient, dans la représentation, des genêts d'Espagne, des « chevaux baroques ». Ses successeurs, au contraire, montent plutôt des chevaux de ce type pour l'apparat et commander la guerre. En revanche, ils leur préfèrent les coureurs fins à la queue coupée, c'est-à-dire ayant le type pur-sang anglais pour la vénerie. La composition des trois grands équipages en 1725 montre néanmoins qu'ils n'utilisent pas que « l'anglais ». Sur un total de 425 bêtes, 120 sont des « coureurs », réservés à la chasse ; 129 servent au manège, à l'art équestre ; et 106 sont préposés au transport, aux traits.²⁹⁰ Les équipages de rois ne sont donc pas désertés par les chevaux de manège.

Un glissement s'est opéré du « destrier », du cheval de guerre, vers le « coureur », la monture du roi veneur. Ce basculement est une conséquence de la nouvelle vision du conflit qui en fait un ultime recours, un pis-aller.

C/ La guerre mal famée

Déjà critiquée à la fin du règne de Louis XIV et soigneusement évitée par le Régent, la guerre est dénoncée et récréée par les élites et les penseurs des Lumières. Dans le *Projet pour rendre la paix perpétuelle* de l'abbé de Saint-Pierre, « tout système de la

²⁹⁰ ROCHE, Daniel, *La gloire et la puissance*, op.cit., page 263.

guerre conduit à la tyrannie, alors que le système de la paix permet les gouvernements modérés et l'amélioration des mœurs. »²⁹¹

En réalité, il est possible de voir un tournant dans le règne : à partir de 1748 et de la paix impopulaire d'Aix-la-Chapelle, la guerre est véritablement mal famée. C'est à partir du moment où le roi cède toutes ses conquêtes que le peuple, ne comprenant pas son attitude, le désavoue. Du « bien aimé », il devient le « mal aimé » selon les historiens.²⁹² Il devient donc prudent de ne plus représenter les faits d'armes des troupes françaises puisqu'ils sont restés sans fruits. En réalité, ce n'est pas le cheval mais le conflit armé qui est mal perçu par l'opinion. De toute évidence, les batailles sont moins nombreuses au XVIII^e siècle, les procédés de négociations progressant. Les désordres intérieurs sont eux aussi mieux maîtrisés et l'armée, prenant part à moins de conflits, est disponible pour les régler. En même temps, des évolutions se font au sein des troupes. Daniel Roche explique qu'elles gagnent en autonomie d'une certaine manière : « L'armée apparaît de moins en moins comme le dispositif instrumental de la souveraineté du roi [...] mais de plus en plus comme un territoire disputé qui n'est plus unanime à faire cause commune avec la volonté royale. »²⁹³

A partir de Louis XV, le roi est un pacifique qui fait la guerre à regret, pour le bien du peuple. Il compatit officiellement aux souffrances des soldats et des populations concernées. Si Louis XV s'illustre encore personnellement dans les campagnes de la guerre de Succession d'Autriche, particulièrement lors du siège de Menin, c'est à distance, du haut d'un observatoire exposé cependant aux tirs ennemis, qu'il participe à la bataille de Fontenoy le 11 mai 1745. Du souverain maître de lui et du guerrier victorieux, l'histoire retient surtout le rex pacificus à travers le « mot », adressé au dauphin qui insistait sur les pertes en hommes : « Voyez ce que coûte une victoire. Le sang de nos ennemis est toujours le sang des hommes. La vraie gloire est de l'épargner. » C'est désormais le temps des Lumières et de la condamnation de la guerre [...] désacralisant la violence belliqueuse.²⁹⁴

Lors de son oraison funèbre le 27 juillet 1774, Jean-Baptiste de Beauvais, évêque de Senes dit : « La paix, la paix, voilà le cri de guerre de Louis. »²⁹⁵

Le portrait du roi à pied devant son cheval qu'on lui amène est représentatif du type d'images proposées pour le roi : on tente de mettre en valeur l'homme, l'individu. Néanmoins, cette attitude n'est pas prudente car elle escamote le caractère sacré du prince.

²⁹¹ ROCHE, Daniel, *La France des Lumières*, Paris, Fayard, 1993, page 269.

²⁹² CORNETTE, Joël, *Souverains et rois de France*, op. cit., page

²⁹³ ROCHE, Daniel, *La France des Lumières*, op. cit., page 275.

²⁹⁴ LIGNEREAU, Yann, « Les objets du pouvoir royal militaire », *Pouvoirs. Représenter le pouvoir en France du Moyen âge à nos jours*, op. cit., page 48.

²⁹⁵ MINOIS, Georges, op. cit., page 301.

« L'intérêt s'est déplacé de l'image du monarque à celle de l'individu ; l'attente du public – voir dans le portrait du roi l'idée de la royauté même – est déçue, l'idéal trahi, la pédagogie de la culture des représentations dévoyée. »²⁹⁶

La représentation équestre est fortement liée au thème martial et celui-ci est peu à peu couvert d'un voile pudique. Va-t-il entraîner dans sa chute l'image du roi cavalier ?

Les images guerrières sont de plus en plus impopulaires au cours du règne de Louis XV. Cependant, leur disparition n'entraîne pas la fin des représentations équestres du prince. En effet, le monarque continue de pratiquer l'équitation, que ce soit en manège ou à la chasse, et ne cesse d'être représenté dans ces activités. Les peintres n'abandonnent pas l'ambition de louer le roi cavalier, quitte à trouver un remplaçant au « destrier ».

²⁹⁶ ROCHE, Daniel, *La France des Lumières*, op. cit., page 246.

II/ Le « coureur », un remplaçant du cheval de guerre ?

Le déclin de la peinture de bataille coïncide avec le développement des « chasses princières », c'est-à-dire des images du roi dans son activité cynégétique. Le souverain a toujours chassé, nous l'avons déjà fait remarquer. On sait d'ailleurs que Louis XVI suivait des chasses à l'âge de 12 ans. Néanmoins, les représentations du monarque pratiquant cette activité sont plutôt rares au cours des périodes précédentes : une seule toile pour Henri IV, deux pour Louis XIV, c'est tout. Nous disposons, pour cette période de 35 tableaux, concentrés sur la régence et le règne de Louis XV. Ils proposent une variante au portrait équestre officiel du roi et laissent entrevoir des changements dans le goût mais aussi dans les pratiques équestres. En premier lieu, nous nous intéresserons au cheval du roi, au « coureur ». En second lieu, nous verrons en quoi cette monture permet de mettre en valeur son cavalier. Enfin, nous nous poserons la question de savoir si la chasse n'est pas un palliatif à la représentation du roi de guerre.

A/ Le cheval, un révélateur des évolutions équestres

L'apparition et le développement des images du prince dans une activité cynégétique traduit les tensions, les débats de l'époque entre les membres des académies équestres et ceux de l'armée. C'est toute l'élite équestre qui est concernée par la remise en question de l'art équestre par les militaires qui le trouvent stérile, inutile.

L'idée qui sous tend les deux « partis » opposés est la recherche d'équilibre entre l'art équestre et la pratique d'extérieur. Les passions interviennent et s'ajoutent à l'idéologie, à la tradition, à la pratique.

En 1770, puis en 1771, Charles Eugène Gabriel de la Croix, marquis de Castries, général inspecteur, réclame « une équitation militaire plus analogue aux hommes, aux chevaux et à l'objet même de la cavalerie », ajoutant que « sans équitation, on n'a pas de cavalerie », mais qu'« avec trop d'équitation, on n'en a pas davantage ».²⁹⁷

Le message est clair : il est nécessaire de former les soldats à une pratique qui puisse leur être utile au combat et les rende plus efficace. A cette même date (1771), c'est la culture des apparences, toujours appuyée sur la culture équestre de la société à écuyers qui est critiquée par Voyer d'Argenson. Il appelle les exercices de manège « notre équitation

²⁹⁷ ROCHE, Daniel, REYTIER, Daniel, *Le cheval et la guerre*, op.cit., page 96.

outrée » qui participe de « cette rage de paraître ce que nous ne sommes pas ».²⁹⁸ On crée donc les écoles militaires de cavalerie.

La création des écoles militaires de cavalerie – Ecole des cheuau-légers de la garde (fondée à Versailles en 1744, dirigée par François-Louis de Livon de Lubersac, puis par Montfaucon de Rogles), manège de l'Ecole royale militaire de Paris (1751-1788), Ecole de cavalerie de Saumur (1771-1788, puis 1814-1823, enfin 1825 à nos jours) – sonnera le glas des académies, mais ne fera pas taire les critiques.²⁹⁹

Cette remise en question se fonde dans le constat d'un manque d'efficacité de la cavalerie française apparaissant dans les défaites. Mais elle provient également de l'engouement pour le cheval anglais. En effet,

L'introduction en France des chevaux anglais, montés par les grands seigneurs aux chasses royales, les courses, l'organisation plus large de notre cavalerie commençait à faire comprendre la nécessité de préparer les chevaux à marcher à des allures plus franches.³⁰⁰

On accède donc, par le portrait du roi, aux évolutions en cours et aux débats qui scindent la cour. Le souverain, par son choix d'un équidé ressemblant au pur-sang anglais dans ses chasses, peut avoir l'air de pencher pour les écoles militaires et l'équitation du mouvement en avant et des rênes longues. Toutefois, ne soyons pas aveuglés par les nouveautés. Garant de la tradition française, le monarque monte encore des chevaux « de manège », nous l'avons évoqué plus haut. La monture est donc un indice des bouleversements en passe de s'accomplir dans la culture équestre de l'Occident. Néanmoins, elle reste toujours, dans la représentation du prince, un moyen de le mettre en valeur.

B/ Un outil de mise en valeur du prince

Comme nous l'avons déjà évoqué plus haut, la chasse est perçue par tous comme une manière d'exercice de pouvoir visant à exacerber les vertus du souverain et à l'entraîner aussi bien moralement que physiquement à la guerre. En effet, le commandement exige une réactivité aiguisée et une assiette* des plus stables. Or aujourd'hui encore, on renforce son assiette en pratiquant l'équitation d'extérieur. Le cavalier s'habitue de la sorte aux variations de terrain, à toutes les allures même vives, à

²⁹⁸ Ibidem, page 96.

²⁹⁹ Ibidem, page 97.

³⁰⁰ Ibidem, page 97 et 98.

franchir des obstacles si nécessaire, aux réactions de la bête, prompte aux écarts et aux embardées. L'exercice concerne aussi l'animal qui va ainsi se muscler, gagner en endurance et devenir moins craintive par l'habitude qu'elle aura prise d'être confrontée à divers bruits, objets et créatures qui lui étaient auparavant inconnus. Outre que l'exercice affûte les réflexes du prince, il renforce son autorité. Ainsi accoutumé à donner des ordres dans l'urgence, il sait ensuite s'imposer et s'adapter à des lieux et des situations variés. Enfin, ce loisir exclusivement aristocratique faisant partie de ses privilèges nobiliaires, il est nécessaire que le premier de tous en jouisse au vu et au su de tous, car ne pas le faire reviendrait à se mettre au même niveau que ses sujets qui n'y ont pas accès, à savoir les roturiers. Cet ensemble de raisons fait que le souverain ne peut pas ne pas chasser. Pour être exhaustif, peut-être faudrait-il ajouter une notion de plaisir.

Ce cheval qui semble servir au loisir du souverain n'est pourtant pas un simple jouet. La preuve : il est représenté. Si l'on observe ses caractéristiques, on s'aperçoit qu'il est bien plus proche de la monture d'apparat qu'il n'y paraît de prime abord. En effet, il est parfois placé au centre de l'image, au point le plus visible par l'œil du spectateur (cat.109, 110 et 113). La couleur de sa robe en fait également un point de mire privilégié : elle est souvent blanche, comme nous l'avons déjà remarqué. Les couleurs claires focalisent l'attention sur le roi en attirant la lumière sur son cheval. En outre, la monture du monarque est généralement placée de profil ou de trois quart, ce qui permet à l'artiste de proposer un aplat de couleur claire plus étendu que si elle était vue de face. D'ailleurs, elle n'est présentée de face qu'une seule fois dans les 13 tableaux qui montrent des « vues », chasses ou cavalcades (cat.108). Tout est donc mis en œuvre pour attirer l'attention du spectateur sur le souverain, personnage à voir et à identifier en priorité. Cet animal, sans en avoir l'air, est un outil pour rehausser le prince au même titre que le cheval d'apparat dont la fonction est toutefois plus explicite. La monture permet à l'artiste de mettre le roi sous les « feux de la rampe » et d'en faire un personnage de la plus haute importance dès le premier coup d'œil grâce à ces leviers d'ordre esthétique que sont la robe et la position de la bête.

Mais la valorisation du prince par le cheval n'est pas uniquement picturale. Elle est également symbolique. Nous avons déjà parlé de l'héritage de la position de la monture et affirmé que son choix n'est pas anodin. Je n'insisterai donc pas sur ce point. Je me permets de rappeler ici que la symbolique du cheval clair voire blanc est très ancienne et profondément ancrée dans les esprits : il s'agit de la monture des saints, même l'image du

Christ. En remontant moins loin, c'est l'animal des héros et des grands rois, à commencer par Henri IV dont la mémoire est encore vive et affectionnée de tous. Sans parler du contraste visuel, le blanc, la couleur crème, sont des évocations de ces référents tous plus glorieux les uns que les autres.

Ce cheval qui met le cavalier en valeur est-il un remplaçant du « destrier » ?

C/ Un remplaçant du cheval de guerre

Les parallèles établis par les contemporains entre l'exercice cynégétique et la guerre sont nombreux. François Robichon de La Guérinière disait :

Ces jours sont trop précieux à ces sujets pour ne pas les exciter à sa conservation autant qu'il est en leur pouvoir. [...] Quoique la chasse ne soit regardée que comme un amusement, cet exercice n'en mérite pas moins d'attention ; puisque c'est celui que les rois et les princes préfèrent à tous les autres. Cette inclination est sans doute fondée sur la conformité qui se rencontre entre la chasse et la guerre. En effet, de part et d'autre, on voit un objet à dompter, des fatigues à essayer, des dangers à éviter et des ruses à pratiquer.³⁰¹

Activité physiquement éprouvante et mettant à contribution patience et persévérance, il s'agit aussi d'une épreuve de force. « La place que tient la chasse et ses chevaux dans la mythologie en action des rituels et des représentations religieuses autorise à croire à l'importance d'une mise à l'épreuve de la force morale et de la compétence personnelle des rois. »³⁰²

Image de la monarchie absolue dans les batailles, le cheval l'est aussi dans les chasses princières. D'ailleurs, le roi n'est jamais montré en habit trop simple : il porte toujours un justaucorps très décoré dont les riches passements s'accordent mal avec l'activité cynégétique, à l'instar de la perruque grise. Le décor et les circonstances de la représentation ne trompent d'ailleurs personne. Le roi étant présenté de trois quart dans toutes les toiles sauf une (cat.108), sur un cheval blanc ou presque dans tous les cas, au centre de la composition dans trois représentations, les courtisans savent qu'ils se trouvent face à une image du pouvoir. Ces poncifs cumulés, aucune ambiguïté ne subsiste quant à l'intérêt de la toile et à l'identité de la personne ainsi mise en valeur.

Dans le premier tableau d'une série renommée, Louis XV chassant le cerf dans la forêt de Saint-Germain, on a tous les ressorts du succès qui résonne à partir des autres œuvres : portrait collectif des grands et des petits veneurs de la Cour autour

³⁰¹ ROCHE, Daniel, *La gloire et la puissance*, op.cit., page 110.

³⁰² *Ibidem*, page 115.

du roi, du grand écuyer au comte de Toulouse, portrait collectif des chevaux et des chiens, loués pour leur vivacité et leur fidélité, portrait d'une nature à la fois sauvage et maîtrisée, théâtre de l'hallali et de la démonstration des qualités souveraines du jeune roi chasseur.³⁰³

La représentation du roi à la chasse invite donc à la comparaison et permet aussi de donner un portrait du monarque dans l'exercice du commandement en évitant le thème guerrier qu'il est parfois malvenu d'évoquer. Chasser reste cependant un acte de violence, mais envers un animal, ce qui rend cette violence acceptable aux contemporains. Dans ces conditions, le coureur vient se substituer au cheval de guerre en ce sens qu'il exprime, comme lui, le statut politique et social du monarque, sa capacité à gouverner et à guerroyer si besoin est ; en un mot, le pouvoir. Même si le souverain est à la chasse, comme il est représenté à cheval, il est montré comme détenteur d'une force susceptible d'être utilisée. De même que la bombe atomique, par sa seule existence, permet d'éviter la guerre, la représentation équestre du prince a une sorte d'action préventive menaçante dont le but est d'impressionner suffisamment le spectateur pour étouffer dans l'œuf les révoltes de ses sujets. Même sur un animal qui lui sert à son « loisir », le souverain reste roi et sa monture un symbole du pouvoir absolu.

Le cheval anglais introduit des débats quant à l'utilité de l'art équestre. Cependant, si la pratique du roi évolue et intègre ce nouvel arrivant, elle n'est pas déviée de son objectif premier : l'apparat. La représentation traduit les évolutions, mais elle saisit également la persistance du modèle fédérateur qu'est l'image du bon roi qui se cache derrière celle du roi cavalier. Métaphore du pouvoir, le portrait équestre (au sens large) permet aussi d'accéder aux réalités de l'époque moderne.

³⁰³ Ibidem, page 110.

III/ Le cheval comme miroir du temps

L'image du cheval est en fait une sorte de miroir du temps. La culture équestre possédant autant de ramifications qu'il y a de branches différentes au sein de la société, les évolutions de l'une traduisent les changements de l'autre. Dans un premier temps, nous nous intéresserons à la monture comme indicateur de la politique royale. Dans un second temps, nous nous pencherons sur la diminution du nombre de représentations équestres du souverain. Dans un troisième et dernier temps, nous interrogerons les causes symboliques de cette déprise.

A/ La monture comme indicateur de la politique royale

Le cheval, par la représentation guerrière et donc les peintures de batailles, est un indicateur de la politique extérieure menée par le roi. En effet, les tableaux commémorant les grandes victoires suivent l'actualité militaire et diplomatique : les guerres, les conquêtes, etc.(cat.91 à 100). Ainsi, les batailles de Lawfeld (2 juillet 1747) et de Fontenoy (1745), ainsi que l'épisode du combat de Melle (1745) ont lieu au cours de la guerre de Succession d'Autriche (1740-1748). Il en est de même pour le siège de Fribourg (11 octobre 1744), le siège de Tournay (14 mai 1745), l'épisode de la bataille de Rocoux (11 octobre 1746), le siège de Mons (du 19 juin au 11 juillet 1746), etc. Le spectateur croit voir le souverain à cheval sur le champ de bataille. Mais est-ce bien lui ? Parfois, le peintre a fait en sorte qu'il figure là où il ne se trouvait pas en réalité. Ainsi, il est présent au siège de Mons (cat.97) alors que les faits, les témoignages indiquent qu'il n'y a pas assisté en personne. A l'inverse, nous croyons le distinguer dans certaines images sans pouvoir affirmer qu'il s'agit bien du roi. Il est tout à fait possible que le commandement soit assuré par le célèbre Maurice de Saxe (1696-1750) à la bataille de Lawfeld, et non par le monarque. Le futur maréchal peut être confondu avec le souverain car c'est lui qui dirige ses armées et remporte les victoires du roi, qui le représente à la guerre. Lorsque le conflit a mauvaise réputation, on cesse de le peindre. De manière détournée, la représentation du prince dans son activité cynégétique revoie à la force militaire en son pouvoir. Mais ce que nous appelons aujourd'hui les « affaires étrangères » ne sont pas les seuls éléments visibles dans les images du roi cavalier.

La politique économique est étroitement liée à la guerre à l'époque moderne. La création d'un nouvel impôt est le signe d'un financement difficile. Le vingtième est un

impôt direct qui touche tous les ordres et prélève un vingtième des revenus fonciers. Le premier vingtième est créé en 1749. En 1756, un second vingtième est mis en place pour faire face aux dépenses de la guerre de Sept ans. Comme la guerre se poursuit, on en crée un troisième en 1760 qui est supprimé en 1763. Le budget de la guerre est très élevé. Le prix du cheval de remonte augmente tout au long du XVIII^e siècle. En effet, il se paye 360 livres tournois en moyenne en 1744, 240 livres en 1746, puis 485 livres en 1780. La tendance se poursuit jusqu'à la fin du siècle : en 1784, il coûte 440 livres, en 1785, 514 livres et en 1788, 500 livres.³⁰⁴ Ces sommes sont à multiplier par le nombre de chevaux et à imaginer à la charge des finances royales. La cavalerie constitue une part importante du budget de l'armée.

Arrêtons-nous un instant sur un portrait peu connu, discret, mais intéressant : le portrait équestre de la reine (cat.114). Dans cette représentation Marie Leczinska chevauche une monture grise en amazone. Son animal semble figé dans une pesade, et elle désigne quelque chose de sa cravache, ce qui lui donne l'allure d'un chef militaire. Avec la présence de faucons au premier plan, nous en déduisons qu'elle chasse. Cette image unit des codes de la représentation féminine (la toilette par exemple, à commencer par la robe) et des codes étiquetés « masculins » (le cheval « cabré »), créant la confusion. Les cheveux gris ne doivent pas nous faire oublier la figure et la taille fine qui traduisent la jeunesse de la princesse. On peut même penser que ce type de représentation assez ambiguë reste sans suites. Peut-être traduit-elle la fantaisie qu'on autorise aux jeunes filles nobles avant leur première maternité. On sait que son double statut de reine et de mère a valu à Marie Leczinska de vivre relativement confinée et surtout effacée devant son époux. Malgré ce portrait équestre où elle semble être « l'héroïne », il n'y a pas de remise en cause de la position de la reine dans la sphère politique. Il semblerait que ce soit plus une fantaisie.

La monture et son image sont donc des indicateurs de la politique extérieure, militaire et économique du souverain. Elle est également un marqueur social et « sexuel » fort. Mais elle est aussi un indice de la politique culturelle du monarque.

³⁰⁴ CUVILLIER, Jacques, « L'offre et le demande : la remonte des troupes à cheval au XVIII^e siècle », *Le cheval et la guerre*, op. cit.

B/ Diminution de la représentation équestre du souverain

Le cheval a une place centrale dans la culture des apparences et la société de cour.

D'ailleurs, son usage est réglementé, y compris aux armées.

Nombreuses sont les bêtes qui accompagnent les officiers désireux d'affirmer ainsi leur rang. Des ordonnances souvent répétées, car généralement non ou mal appliquées, définissent des contingents précis en fonction des grades occupés.³⁰⁵

En effet, le duc de Luynes consigne dans ses mémoires :

Il paroît deux ordonnances, l'une pour défendre aux officiers généraux de se servir d'aucun des chevaux d'artillerie ne de ceux des vivres, l'autre pour régler les équipages. Il n'y a que le commandant de l'armée qui est en droit d'en avoir tel nombre qu'il voudra ; les lieutenants généraux ne doivent avoir que 30 mulets ou chevaux en tout ; les maréchaux de camp, 20 ; les brigadiers et colonels, 16 ; les autres officiers autant qu'ils ont de place et de fourrage.³⁰⁶

Le cheval est utilisé par les officiers et les nobles afin de marquer leur grade, leur statut politique, social, militaire et économique. Il sert également au roi à distribuer la faveur, à mettre certains hommes « méritants » au-dessus d'autres. Le plus grand des honneurs est d'être représenté comme le roi, de manière à être confondu avec lui quelque instants par le spectateur.

L'image de l'équidé permet également d'entrevoir la politique culturelle menée par le roi. Or, la suite des peintures de bataille, des chasses et des portraits royaux semble faite d'éléments épars et issus d'initiatives ponctuelles. En effet, qu'il s'agisse des guerres ou des chasses, l'idée de produire et d'acquérir une œuvre y renvoyant n'apparaît pas liée à une vue d'ensemble, à un programme pré établi, comme au temps de Louis XIV, mais semble plutôt se devoir au goût variable du prince. Il est vrai qu'une victoire amène systématiquement un tableau qui la commémore, comme par la force des choses, par tradition. Il y a là une grande différence avec la vaste entreprise de propagande menée et dirigée par Louis le Grand lui-même dont nous avons vu plus haut comment il utilisait le mécénat. Néanmoins, il ne s'agit pas de dire ici que ses successeurs n'ont pas été des mécènes, puisque, si nous disposons encore de sources, c'est bien qu'ils ont subventionné des artistes pour qu'ils travaillent pour eux.

Toutefois, en commandant moins d'image du roi cavalier, le prince ne fait pas de propagande sur ses choix tactiques, diplomatiques, sur ses décisions. Il ne justifie donc pas ses actions, ne leur donne pas de sens aux yeux de ses sujets. Il en découle une

³⁰⁵ DUMA, Jean, « Guerre, cheval et cavaliers à la Cour de Louis XV au prisme des Mémoires du duc de Luynes », *Le cheval et la guerre*, op. cit., page 87.

³⁰⁶ *Ibidem*, page 87.

impopularité, manifestation de l'incompréhension et de la frustration de l'opinion naissante. Tout cela s'opère en parallèle d'un processus de désacralisation de la personne royale.

C/ Les ombres des Lumières

Les rumeurs, les émotions populaires et les résistances des parlements constituent les premiers indices de l'irrespect du peuple envers son roi. Cette irrévérence, il la puise dans l'incompréhension et le désaveu suscité, entre autres, par la paix de 1748 dont on a vu combien elle a été mal vécue. Sur cet irrespect s'ajoute une perte de la sacralité du roi dans les esprits. Cette déprise du sacré passe par plusieurs vecteurs. Le premier d'entre eux est la pensée des Lumières, source de remises en questions nombreuses. Le doute cartésien, poussé à son comble, permet à Diderot et ses contemporains de critiquer le fonctionnement de l'Eglise catholique et jusqu'à l'existence même de Dieu. En partant de ce principe, la monarchie de droit divin perd sa justification et son fondement. Nous avons remarqué plus haut que le commandement « tes pères et mères honoreras » s'interprétait en faveur de l'obéissance aux souverains. Or, sans dieu pour commander, plus de soumission obligatoire. L'idée d'une nécessaire résistance à l'oppression germe également peu à peu. Les Lumières ne font qu'accentuer un lent processus de déchristianisation initié auparavant et qui trouvera son achèvement à la fin du siècle.

L'image équestre du roi est de moins en moins bien interprétée par ses sujets. Daniel Roche, citant Philippe Salvadori, remarque :

« Quand, sous Louis XV, pour des causes en partie extérieures au discours sur la chasse, disparaît le lien visible entre le plaisir du souverain et le souci du bien public, reste la violence à l'état brut, la tyrannie. [...] Dès lors, un vieux tour d'esprit pétri d'amour pour le souverain sacré et mortel vient tenir sa place dans une plus vaste entreprise de désacralisation. » La médiation équestre contribue, dans la pédagogie de l'art et dans les pratiques sociales, à entretenir l'interrogation sur la dignité des rois.³⁰⁷

L'incompréhension ne se focalise pas uniquement sur l'image peinte du roi. En effet, un ensemble d'actions attire le mécontentement du peuple :

Charles-Edouard Stuart est l'objet d'une vague de sympathie tandis que son arrestation et son expulsion du royaume provoquent un sentiment de honte [...]. En abandonnant les fruits de la victoire, en faisant la guerre pour le roi de Prusse, le Bien-aimé a rendu le souvenir de la gloire de Fontenoy d'autant plus amer.³⁰⁸

³⁰⁷ Ibidem, page 115.

³⁰⁸ BEAUREPAIRE, Pierre-Yves, La France des Lumières, op. cit., page 186.

Le scepticisme religieux gagne du terrain progressivement dans toutes les couches de la société. Or, le roi de France étant monarque de droit divin, son pouvoir est de ce fait entamé. Il n'est pas jusqu'à son pouvoir miraculeux qui ne soit pas altéré par cette tendance. Ainsi, en 1722, la formule : « le roi te touche, Dieu te guérit » devient : « le roi te touche, Dieu te guérisse. »³⁰⁹, ce qui contribue à diminuer la foi qu'on place dans ce geste. En outre, il change le sens donné à son propre toucher.

Le miracle est interrogé en son centre. Louis XV s'abstient à de nombreuses reprises de toucher les écrouelles aux grandes fêtes, ce qui fait scandale mais souligne que chez le roi lui-même le sens donné au geste change : [il] fait dépendre son efficace de ses dispositions personnelles [...] et non du caractère sacré. La légèreté s'en mêle : Montesquieu dans les *Persanes* parle du « roi magicien ». Voltaire raille les vertus miraculeuses de la dynastie [en 1756, 1764, 1770, 1772]. »³¹⁰

La désacralisation du prince est bien amorcée et le souverain y a sa part de responsabilité, même inconsciente. Elle passe par la vision que le public a de sa personne en chair et en os. Or, avec les scandales provoqués par la présence ostentatoire et le nombre de ses maîtresses (les quatre sœurs de Nesle, la marquise de Pompadour née « Poisson », la comtesse du Barry, etc.), son corps souillé par la luxure ne peut plus être considéré comme sacré. Le fait que Louis XV ne soit jamais représenté sur un étalon comme le veut la tradition est peut-être voulu. On ne cherche probablement pas à donner prise aux critiques. Et quel détail s'y prête mieux que l'appareil génital de sa monture pour contester la sexualité de son cavalier ? Le point paroxystique de la désacralisation est l'attentat de Damiens en 1757. En cherchant à tuer le roi, on nie le caractère sacré, charismatique de sa personne. Un corps qui n'est plus sacré risque donc d'être victime de violence, même assassiné comme n'importe quel autre, car devenu quelconque.

Les Lumières ne vont pas sans leurs ombres et ces dernières sont menaçantes pour la monarchie.

³⁰⁹ CORNETTE, Joël, *L'affirmation de l'État absolu*, op. cit., page 86.

³¹⁰ ROCHE, Daniel, *La France des Lumières*, page 239.

Le cheval est donc bel et bien une sorte de miroir du temps. Il est un indicateur de la politique royale, qu'elle soit extérieure ou intérieure, militaire ou artistique. La diminution du nombre de représentations équestres du souverain traduit un malaise dans l'interprétation de ce type d'images. La première cause de cette déprise est la désacralisation du corps du roi qui est amorcée au cours du règne de Louis XV.

Conclusion

Au fil du règne de Louis XV, un nouveau type de représentation équestre du prince s'impose. Nous disposons de quelques toiles à thème martial, mais elles sont peu nombreuses car la guerre est impopulaire au XVIII^e siècle. La peinture de bataille est donc en net recul et nous assistons en réalité à ses derniers soubresauts. On passe ensuite du « destrier » au « coureur » comme monture pour le monarque. Cette bête n'est toujours pas un animal réel, dessiné tel qu'il était, mais une sorte de révélateur de la politique royale. La désacralisation du corps du monarque et la contestation de ses choix transparaissent dans la représentation équestre.

Cette tendance s'accroît-elle à la fin du siècle ? Le roi peut-il encore se remettre en selle ?

Chapitre 3 : Le roi met pied à terre

Nous ne disposons que de quatre images de la royauté au cours du règne de Louis XVI, ce qui est très peu. En outre, deux portraits de la reine s'ajoutent à deux portraits du roi.

Entre Louis XIV qui fait tout à cheval et qui est représenté un très grand nombre de fois en roi de guerre et Louis XVI qui, ne guerroyant pas, est peu visible monté, une évolution progressive a eu lieu. Le prince ne décide effectivement pas de descendre de sa monture du jour au lendemain.

Des changements dans la politique du prince influent sur ce basculement, qui nous intéresseront dans un premier temps. Dans un second temps, nous nous pencherons sur le retour des femmes à cheval, et pour ce faire, sur les portraits de la reine Marie-Antoinette. Enfin, ces nouveautés mettent à jour les reproches faits au pouvoir, nous verrons de quelle manière ils percent dans la représentation équestre du souverain.

I/ Le cheval comme indice de la politique du prince

Il est possible en effet de voir dans les images du prince à cheval des indices de la politique qu'il mène avec son gouvernement. C'est à la raréfaction du portrait équestre que nous nous intéresserons dans un premier mouvement, car il s'agit de l'élément le plus facilement identifiable. En effet, seuls deux portraits équestres de ce roi nous sont parvenus (cat.89 et 90). Puis, nous nous demanderons si cette diminution ne s'explique pas par le choix du cheval de trait pour la représentation du souverain. Enfin, nous verrons que les images du monarque subissent des influences étrangères plurielles.

A/ Le cheval porté disparu

Nous avons évoqué plus haut l'éducation de Louis XV et remarqué que l'équitation y avait une place importante. Force est de constater que le cas de Louis XVI est sensiblement le même :

Louis XVI et ses frères y [: à Versailles] seront formés dans le grand manège et l'héritier du trône, qui suit dès 1766 des chasses en voiture, reçoit sa première leçon en 1767, le 9 décembre. C'est, avec le comte d'Artois, un cavalier endurant et connaisseur, ce qui les distingue de Monsieur, comte de Provence, moins doué et moins attentif. [Cette éducation est] inséparable des nécessités pratiques de la vie de cour et de son cérémonial. Elle est intensément à finalité publique, même si son déroulement se fait à huis clos.³¹¹

Cependant, ce monarque est moins visible à cheval dans sa représentation, nous verrons plus loin pourquoi. Il existe toutefois deux portraits équestres de ce souverain (cat.89 et 90). Les images de guerre disparaissent, la conjoncture du début du règne semble favorable. En effet, les revenus augmentent et les crises sont moins brutales, permettant ainsi la croissance économique au même titre que l'augmentation et le rajeunissement de la population, « l'afflux de métal » autorisant une création monétaire importante, l'urbanisation et l'alphabétisation en progrès.³¹² La prospérité amène avec elles des idées neuves comme le confort et redonne de l'importance à la propriété, à l'esprit « entrepreneur » aussi. La bourgeoisie s'affirme avec ces temps d'aisance et les frontières avec la noblesse sont parfois remises en question, d'autant que leurs nobles se côtoient régulièrement dans les Salons, à la cour, aux spectacles, pour des chasses, etc. L'équidé ne

³¹¹ ROCHE, Daniel et REYTIER, Daniel, *Le cheval et la guerre*, op. cit., page 160.

³¹² BELY, Lucien, *La France moderne*, op. cit., pages 567 à 569.

disparaît donc pas totalement des pratiques ni de l'image du monarque à la fin du XVIII^e siècle.

En revanche, l'absence de peinture de bataille traduit bien la politique d'apaisement que Louis XVI tente d'appliquer à l'Europe. Effectivement, je n'ai trouvé aucune image de ce monarque en roi de guerre. Cependant, il est difficile de dire qu'il a été un roi de paix dans le sens d'un rejet de la violence absolu comme le mot « pacifiste » actuel l'entend. En réalité, s'il a assuré une situation pacifiée au sein de ce qu'on appelle alors le « vieux monde », il aidait en sous main (jusqu'en 1776) les Insurgents en marche vers leur indépendance et en prise avec les anglais. Par la suite, « la victoire américaine de Saratoga contre des forces britanniques, venues du Canada (17 octobre 1777), fut le point tournant de la guerre, car elle provoqua l'entrée de la France dans le conflit ».³¹³ La paix en France n'était donc pas vraiment due à un rejet de la violence mais à une conjoncture favorable. S'il avait été pacifiste au sens actuel du terme, il n'aurait pas aidé à la création des Etats-Unis d'Amérique. Cela montre bien que la paix alors vantée n'était pas identifiable au pacifisme qui est né par la suite, cette notion étant inconcevable au XVIII^e siècle, bien qu'on commence alors à la forger dans certaines utopies.

L'aide aux Insurgents est une pente savonneuse. Effectivement, le roi ne veut pas déclarer officiellement la guerre aux anglais dans un premier temps.

La Fayette passe outre l'opposition formelle du roi et s'embarque. On voit bien là qu'il s'agit d'un conflit atypique, où l'initiative échappe pour partie au contrôle du souverain pour être une guerre de l'opinion éclairée.³¹⁴

De toute manière, le prince ne peut plus décider seul de la guerre, il lui faut l'aval du Parlement. « La guerre n'est plus de la responsabilité exclusive du prince ».³¹⁵ La question de l'impôt, entre autres, est à débattre avec le Parlement de Paris. Les coûts de ce conflit s'élèvent au fil des ans, aggravant les problèmes de financement de la monarchie. En effet, entre 1733 et 1736, on dépense 189 millions de livres tournois pour l'aide aux Insurgents. Entre 1741 et 1748, 1 000 à 1 200 millions ; entre 1756 et 1763, 1 800 millions et entre 1776 et 1783, on redescend à 1 000 à 1 300 millions.³¹⁶

Par ordonnance du 19 janvier 1776, le nombre des gardes de la manche est réduit de 24 à 10 et les deux compagnies de gendarmes et de cheveau-légers sont réduites à 63 hommes chacune [...]. L'ordonnance du 2 mars 1788 qui organise la dernière réforme des gardes du corps stipule que, [...] les gardes du corps, dont chaque

³¹³ Ibidem, page 616.

³¹⁴ BEAUREPAIRE, Pierre-Yves, *La France des Lumières*, op. cit., page 678.

³¹⁵ Ibidem, page 672.

³¹⁶ Ibidem, page 678.

compagnie est réduite à un escadron, composent dorénavant à eux seuls la Maison militaire du roi.³¹⁷

Voilà un exemple de la politique de réduction des dépenses menée : les économies sont faites, mais un peu tard.

Les chevaux de la Maison militaire du roi, avant les réformes du début du règne de Louis XVI, peuvent être grossièrement évalués à environ 1 800 têtes [...]. Dès 1775 [est opérée une suppression] de la plupart des compagnies montées. [...] En 1788, l'ordonnance du 2 mars supprimera la moitié des chevaux des gardes du corps, soit 400 bêtes, ce qui équivalait à supprimer d'un coup la moitié des effectifs du seul corps encore en exercice dans la Maison du roi. Il y a là une inflexion définitive et tardive des choix de dépense et l'affirmation d'une politique de réduction face à la crise.³¹⁸

La diminution du nombre d'images du prince à cheval s'inscrit dans un contexte où le thème martial est en porte à faux par rapport à la politique officielle jusqu'en 1777, et où il est cause de désaccord, de difficultés, notamment pécuniaires. Il serait donc mal venu des les dévoiler. Peut-être faut-il aussi voir une ramification des réformes visant à réduire les dépenses de cour et d'apparat dans cette baisse de production ? Est-ce un indice du triomphe du cheval de trait sur l'animal de selle ?

B/ L'animal de trait triomphant ?

La turgotine amorce l'amélioration des transports. Cette voiture de quatre à huit places attelée à quatre ou six chevaux est construite sur l'ordre de Turgot, alors contrôleur général des finances, et circule surtout à partir de 1776. Elle permet de circuler au trot dorénavant. L'engouement pour le carrosse est manifeste pour les contemporains car influe sur le marché du cheval. Ainsi, les officiers ne trouvent plus de chevaux pour remonter leurs troupes, non pas parce que les éleveurs français ne produisent plus d'équidés, ou d'assez bons, mais parce qu'ils les vendent trop cher :

Les éleveurs français n'ont aucun intérêt à traiter avec les officiers chargés des remontes parce que ce type de cheval, au cours des XVII^e et XVIII^e siècles, a connu progressivement un nouveau débouché, civil celui-là et beaucoup plus rentable : le carrosse.³¹⁹

De ce fait, la famille royale, comme le reste de la cour qui suit ses pratiques, utilise ce mode de déplacement. Par exemple, on sait que Louis XVI, à 12 ans, suivait des chasses

³¹⁷ Ibidem., page 127.

³¹⁸ Ibidem., page 128.

³¹⁹ Ibidem., page 74.

en calèche. Toutefois, dans la représentation, c'est l'image du roi cavalier qui prédomine, persistance d'un modèle hérité qui continue de fasciner par son prestige. Qu'il soit monté ou attelé, le cheval est étroitement lié à l'apparat, à la pompe. Il est donc un accessoire nécessaire à la monstration de prince. Sa présence et sa manipulation ne sont jamais anodines. Une utilisation à mauvais escient ou mal appropriée produit l'effet inverse à celui qui est escompté. Ainsi, Marie-Antoinette, pensant redorer son blason pendant l'affaire du collier en se montrant en grande pompe, entourée de quinze chevaux, ne fait qu'aggraver son cas. A l'inverse, Calonne, voulant atteindre la reine à travers le présent qu'il fait à son fils. Il y parvient avec habileté.

Lors du séjour de Fontainebleau à l'automne, Calonne, qui sentait peser sur lui l'hostilité de la reine, eut une très délicate idée pour toucher son cœur de mère. Il fit construire un carrosse miniature, commanda en Sibérie des chevaux nains de trois pieds de haut, recruta un équipage d'enfants. Sur le carrosse s'étalait les armes du dauphin. Cocher, postillon, écuyer et valets de pied portaient sa livrée. Marie-Antoinette fut émue jusqu'aux larmes lorsqu'il lui demanda la permission de faire ce présent à son fils.³²⁰

En offrant un carrosse aux armes du petit prince et un équipage miniature, il lui donne un objet que seuls possèdent les adultes. En y mettant les armes du Dauphin et sa livrée aux enfants, il fait comme si le destinataire n'était déjà plus un enfant, comme un don solennel, officiel. Il touche alors Marie-Antoinette pour deux raisons : un équipage complet, même de taille réduite, est un cadeau précieux, onéreux ; mais plus encore, l'apparat et le soin du détail donnent à penser qu'il s'agit du prochain roi appelé à régner dans un futur envisagé. Or, le garçonnet se meurt. Quel plus beau don faire à une mère qu'un présent qui nie la fragilité de son fils et envisage pour lui un avenir glorieux comme s'il allait vivre et grandir ? La symbolique est importante. Le coût aussi intervient dans l'appréciation du cadeau : son prix doit être exorbitant, ne serait-ce qu'en comptant uniquement l'importation des poneys de Sibérie.

Le cheval de trait est donc beaucoup utilisé en France. Produit de luxe, il se vend très cher et fait partie des présents les plus précieux que l'on puisse offrir. Avec le dernier exemple cité et l'engouement pour le cheval anglais, on peut se demander si la production de l'industrie chevaline française n'est pas quelque peu délaissée.

³²⁰ BERTIERE, Simone, *Les reines de France au temps des Bourbons, Marie-Antoinette l'insoumise*, Paris, édition de Fallois, 2002, page 558.

C/ L'équidé français mis au ban ?

Les influences extérieures sont diverses dans nos portraits équestres. Force est de constater qu'au XVIII^e siècle, la France ne donne plus le ton en matière d'équitation. Certes, ses écoles et ses académies sont encore réputées et fréquentées par les nobles de toute l'Europe, mais l'Angleterre devient aussi une référence. « Des liens anciens existent de part et d'autre de la Manche depuis longtemps. Une aire de relations équestres faite d'échanges d'informations et de transactions commerciale existe, au-delà de la Normandie. »³²¹ Ces relations sont fortifiées avec l'accueil des jacobites en exil et les jeunes aristocrates faisant leur « grand tour ». La promotion du cheval anglais passe d'ailleurs par les « grands » : le cercle proche de la reine, où figure Polignac, son premier écuyer, le duc de Chartres, le marquis d'Argenson, etc. Tous ces personnages contribuent à un progressif « transfert culturel, chevaux anglais – chevaux français vers 1770-1800 ».³²²

Mais l'orient, l'exotique devient au XVIII^e siècle extrêmement attractif également. La cour s'y intéresse notamment via les publications scientifiques, la ménagerie du roi et les images représentant les animaux curieux venus de loin. Elle est confrontée chaque jour aux produits des colonies qui sont alors très en vogue : le sucre, le thé, le café, le cacao, le tabac, mais aussi l'ébène, etc. Ces transferts culturels n'ôtent pas son ostentation aux pratiques de la Cour. « La culture équestre des dominants éblouit de son éclat le monde des dominés et entraîne la culture matérielle du plus grand nombre. Insidieusement, elle l'infléchit, car elle est porteuse de distance et de respect. »³²³ Ainsi, les chasses exotiques de Louis XV connaissent un vif succès. En outre, cet engouement se traduit dans les modes vestimentaires (indiennes, peaux, plumes). On harnache donc logiquement sa monture selon cette mode. De fait, un portrait de la reine Marie-Antoinette montre cette tendance : son cheval porte une peau de bête (léopard ?) sur les reins (cat.115). Mais les nobles apprécient aussi le cheval venu d'orient. On le nomme parfois barbe, parfois arabe. Sa valeur, son endurance et son élégance en font un animal de luxe très prisé. Son prix est souvent doublé par celui de son transfert et de son entretien depuis sa patrie d'origine à celle de son acquéreur. Toutefois, on ne trouve pas ce cheval une seule fois sous la selle du roi. Cela s'explique par la taille modeste des individus de cette race. Or, à notre époque, il est encore important que le monarque soit le plus haut possible. Donc, bien qu'il ait

³²¹ ROCHE, Daniel, *La gloire et la puissance*, op.cit., page 30.

³²² Ibidem.

³²³ Ibidem, page 52.

certainement monté des barbes, le souverain n'est pas représenté dessus. Une autre hypothèse peut être avancée pour expliquer cette absence : les éleveurs utilisent de plus en plus ces chevaux pour améliorer les races locales. On a donc beaucoup de sang arabe dans les chevaux du royaume de France sans que cela soit toujours visible dans la morphologie du produit.

Toutefois, l'origine prétendue des bêtes n'est pas vérifiable. A vrai dire, on n'est jamais certain de la provenance des chevaux. Marc-René de Voyer d'Argenson note, en 1764 :

depuis qu'en France on coupe la queue des chevaux aussi bien qu'en Angleterre, le nombre des chevaux anglais ou soi-disant tels est considérablement augmenté. D'ailleurs, pour peu qu'un cheval français ait la tête busquée, on en fait un danois ; pour peu qu'il soit fin, il est espagnol, napolitain ou barbe.³²⁴

Ce qui est intéressant ici, ça n'est pas de savoir qu'on escroquait les consommateurs mais de voir l'engouement pour le cheval étranger, exotique. Donner un animal français pour un étranger était « vendeur ».

La diminution du nombre représentation équestre du prince s'inscrit dans un contexte où le thème martial est relativement impopulaire donc habilement évité par les peintres. Au même moment, l'animal de trait est beaucoup utilisé en France, même et surtout à la cour. Si l'industrie chevaline française semble délaissée dans le portrait du roi, c'est aussi parce que nous ne disposons que d'un nombre très réduit de toiles. Le cheval est bel et bien un marqueur de la politique du prince : de sa gestion diplomatique (puisque nous ne voyons pas de guerre), de sa politique économique (car il réduit ses dépenses d'apparat), de sa politique commerciale (promouvant les colonies). La monture du monarque est le miroir de son temps. Qu'en est-il du cheval de la reine ?

³²⁴ CUVILLIER, Jacques, « L'offre et la demande : la remonte des troupes à cheval au XVIII^e siècle », *Le cheval et la guerre*, op. cit., page 145.

II/ Le cheval de Marie-Antoinette

La Dauphine qu'est Marie-Antoinette ne cesse de se promener, à pied ou en voiture légère.

Mais les autres montent à cheval, même les femmes.[...] Or, l'impératrice ne veut pas en entendre parler : elle estime que l'équitation risque de compromettre une éventuelle grossesse.[...] Les promenades à cheval abîment la taille et gâtent le teint. Il en faudrait davantage pour décourager Marie-Antoinette.³²⁵

Elle obtient de Louis XV l'autorisation de monter sur des ânes car ils sont jugés plus doux et moins dangereux que leurs cousins. Néanmoins, avec l'aide de Madame Adélaïde, la dauphine parvient à monter à cheval en cachette, tenue en main et alléguant le désir « de plaire à M. le dauphin en partageant son goût pour l'exercice du cheval »³²⁶. Une fois la chose connue, elle monte en manège tout l'hiver et se promène à l'extérieur dès qu'il fait beau, participe à des courses de traîneau quand il neige³²⁷, etc. « « Le roi et le dauphin ont plaisir à me voir à cheval [...] ; ils ont été enchantés de me voir l'habit d'équipage ». Et un cheval, n'est-ce pas, est fait pour courir ! »³²⁸

La cavalière, si discrète au cours du règne de Louis le Grand, revient sur le devant de la scène, semble-t-il, avec Marie-Antoinette. Nous avons de cette reine deux portraits équestres dont la comparaison est tout à fait intéressante. Dans un cas, elle monte en amazone* ; dans l'autre, « en homme », c'est-à-dire à califourchon*. Ces deux techniques de monte nous occuperons dans les deux premiers mouvements de cette partie. Le troisième se concentrera sur l'effet de naturel, comme si l'image était prise sur le vif.

A/ Le portrait en amazone

Dans le portrait équestre où Marie-Antoinette monte en amazone, elle apparaît au centre de l'image, devant un homme (le roi ?) et accompagnée d'une autre amazone (cat.114). Son cheval est alezan crins lavés* et dans une attitude très dynamique sur laquelle nous reviendrons plus tard. Elle porte une « tenue d'équipage » adaptée pour monter à cheval en ce sens qu'elle est très ajustée à la taille et possède une jupe peu ample afin de ne pas gêner les mouvements de la monture. Sur la tête de la reine aux cheveux poudrés de blanc, un immense chapeau à plumes s'accorde assez bien avec son vêtement

³²⁵ ROCHE, Daniel, *La gloire et la puissance*, op.cit., page 165.

³²⁶ Ibidem, page 166.

³²⁷ Ibidem, page 167.

³²⁸ Ibidem.

hautement sophistiqué : fleurs brodées sur le corsage, col et poignets de dentelle fine, multiples volants à l'arrière de la jupe, pantoufles délicates. Il n'est pas jusqu'à la poignée de sa badine* qui ne soit soignée. Petit détail technique qui révèle l'inattention du peintre (ou de la princesse ?) : le stick* est tenu du côté où se trouvent les jambes alors qu'il est généralement utilisé comme substitut du côté « hors jambes ». A noter que la reine est en train de chasser : on aperçoit un cerf à l'arrière-plan. On sait qu'elle pratiquait effectivement cette activité. Daniel Roche, en évoquant le comte d'Artois, écrit : « C'est aussi un prince chasseur. Avant 1789, il chasse autour de Paris, à Fontainebleau, à Rambouillet où il courre le cerf et le sanglier avec sa belle-sœur Marie-Antoinette. »³²⁹ Ce type d'image accentue l'impopularité de la reine car elle révèle sa faiblesse pour la mode et les belles toilettes souvent onéreuses et trahit son manque d'empressement à être mère. Or on attend d'une reine qu'elle donne des fils à son pays. Donc, sa volonté de limiter et d'espacer ses grossesses, pourtant si communément répandue au XVIII^e siècle au moyen des « funestes secrets », n'est ni acceptée ni acceptable aux yeux du peuple.

D'autres « anomalies » interfèrent dans cette image. En effet, la reine monte un cheval bondissant, comme ceux des rois à la chasse ou à la guerre. Or, habituellement, les femmes sont représentées sur des chevaux très calmes, arrêtés ou au pas. Elles ne font d'ailleurs pas l'objet de portraits équestres à elles seules avant d'être régentes (c'est le cas de Marie de Médicis avant elle). De surcroît, Marie-Antoinette est représentée courant le cerf, animal qu'on aperçoit à l'arrière-plan, ce qui, dans les tableaux que nous avons analysé jusqu'alors, dénote un certain accès au pouvoir, ce qui n'est pas le cas dans les faits avant 1787. On voit donc ici un décalage entre la réalité et la représentation. Cet écart est creusé par un détail inattendu : la monture de la reine est un mâle alors que les entiers sont d'ordinaire réservés au souverain et aux membres de son Etat-major. Le modèle habituel est ici pris à rebours, contre-pied d'autant plus curieux qu'il est daté des années 1783-1785 environ, date à laquelle la reine a déjà au moins deux enfants. Cette toile n'est pas un palliatif à la représentation de la reine-mère, elle propose simplement une autre voie, une autre vision de la reine, de la femme.

Cette image unit des codes de la représentation féminine (la toilette par exemple) et des codes étiquetés « masculins » (le cheval entier et bondissant), créant la confusion. Parce que cette toile franchit les limites esthétiques ordinaires elle colle au plus près à la personnalité et à la conduite de Marie-Antoinette, laissant entrevoir du même coup les

³²⁹ Ibidem, page 61.

fondements des reproches que le peuple lui adresse dans ses chansons et libelles : la futilité (par la mode vestimentaire) et l'intervention dans les affaires de l'Etat (le cheval mâle et bondissant) qu'on lui reproche vivement.

B/ Le portrait en homme

La monte en homme est en fait la monte à califourchon que tous les pratiquants d'équitation adoptent aujourd'hui (cat.115). Elle existe depuis que les humains dominent les chevaux, mais les sociétés identifiées comme étant « à écuyers » par les sociologues établissent peu à peu des groupes d'élite et des règles permettant d'exclure d'autres groupes de cette pratique élitiste. Les femmes ont donc été « interdites » de monte à califourchon pour des raisons de décence d'abord et, avec les Lumières et les hygiénistes, pour des raisons de santé. En outre, cette pratique équestre nécessite l'adoption d'un pantalon et l'abandon de la jupe. Or, cela crée une confusion sur le genre et correspond à un travestissement, travestissement puni par la loi. Néanmoins, ce type de tenue était toléré pour les voyageuses, pour les longs trajets et pourvu que toute ambiguïté sur le genre soit évitée. Mais on attend de la reine, car pour cette toile, nous sommes en 1783, donc il s'agit bien de la reine, qu'elle montre l'exemple et suive la tradition, donc qu'elle pratique l'amazone si d'aventure elle montait à cheval, ce qui ne fait pas partie de ses fonctions et n'a rien d'indispensable. En effet, on n'attend pas qu'elle monte à cheval comme son mari, l'équitation symbolisant la force, le gouvernement, le pouvoir. L'exemple de Marie-Antoinette est intéressant car on l'autorise d'abord à monter à cheval pour l'écarter des affaires publiques et satisfaire un caprice, lui faire plaisir. Or, l'idée de procurer du plaisir à la reine est nouvelle et plutôt saugrenue pour les contemporains, qui fait pendant à une volonté bien plus étrange encore de la reine de s'immiscer dans la gestion du royaume. Notons une transgression supplémentaire : comme dans le premier portrait équestre étudié, cette princesse monte un entier*. Ce détail montre que même les peintres responsables de la représentation officielle du couple royal inversent le schéma habituel et dotent la reine d'un certain pouvoir politique symbolisé par cette puissance sexuelle.

Dans ce portrait où elle monte en homme, Marie-Antoinette est seule, peinte pour elle-même, en personnage autonome. Cette latitude est accentuée par la position de sa monture bondissante la rapprochant plus encore d'un homme que sa tenue vestimentaire. Effectivement, la pratique équestre « sportive » était réservée aux mâles normalement. Un

mot encore sur les accessoires : son cheval porte le harnachement des gardes nobles hongrois à la cour d'Autriche. La reine prend non seulement la pratique vestimentaire à contre-pied en transgressant les limites imposées à son genre, mais elle utilise également un harnachement militaire alors qu'elle est « civile », harnachement porté à la cour d'Autriche alors qu'elle est reine de France. Elle transgresse la symbolique traditionnelle qui veut que l'attitude martiale soit l'apanage du roi. Enfin, représentée seule, elle revendique une identité propre, ce que ne saurait réclamer une reine de France, que la loi salique ne définit qu'en tant qu'épouse ou mère uniquement. Dans cette image, Marie-Antoinette n'est pas représentée à sa place, loin s'en faut, et elle semble avoir une existence autonome. Le public

Tient à ce que la reine réponde à l'idée qu'il s'en fait. Elle n'est pas une personne privée. Elle ne peut jeter par-dessus bord la grandeur, l'éclat, la dignité inhérents à sa condition pour la simple raison qu'ils lui pèsent. Pourquoi se permet-elle d'imiter – de très loin ! – la vie des paysans au lieu de faire son métier de reine ? Cette façon de se soustraire aux servitudes de son état choque ceux dont l'existence est prisonnière du leur. [...] De plus, il réproche que l'initiative [des constructions telles que Trianon] en ait été laissée à Marie-Antoinette pour son usage personnel. Elle hérite par là de l'animosité que suscitaient naguère les favorites couvertes de cadeaux par Louis XV, avec une circonstance aggravante : selon la tradition la reine ne doit rien posséder en propre. Son obstination à mettre son chiffre partout, à donner des ordres en son nom personnel, à mener à l'écart de son époux une vie propre, à clamer bien haut « je suis ici chez moi » la rend suspecte aux yeux de l'opinion populaire.³³⁰

Prenons garde, toutefois, à ne pas accorder trop d'importance à cette toile. Il s'agit d'une représentation qui se situe à la frontière entre le portrait d'apparat et la scène de genre. Je ne peux cependant faire l'économie de cette analyse car ce portrait a forcément eu des spectateurs. Il est extrêmement intéressant en ce qu'il résume la position exceptionnelle de cette souveraine.

L'épouse d'un roi de France est soumise à de doubles devoirs, comme reine et comme femme. On lui demande infiniment plus qu'à une autre parce qu'à l'époque, dans l'imaginaire collectif, la reine, en décalage avec l'évolution des mœurs, reste dépositaire des valeurs traditionnelles : s'il n'en reste qu'une, ce doit être elle. Marie-Antoinette ne l'a pas compris, elle a rejeté ce modèle, violemment, insolemment. Elle a cru être libre. [...] Elle a voulu exister par elle-même, hors du cadre familial. Elle a souhaité avoir part aux affaires, au pouvoir, domaine réservé des hommes. [...] Pour une reine, il n'est d'autre mot d'ordre que douceur, docilité, discrétion. [...] En prenant le contre-pied de la tradition, Marie-Antoinette l'insoumise, la flamboyante, portait atteinte à l'ordre du monde.³³¹

³³⁰ BERTIERE, Simone, *Marie-Antoinette l'insoumise*, op. cit., page 415.

³³¹ Ibidem, pages 871 et 872.

Déjà, dans les deux portraits que nous venons d'évoquer, nous percevons les griefs qui lui sont reprochés : trop d'autonomie vis-à-vis du roi laissant croire à d'éventuelles aventures extraconjugales mettant en cause la légitimité de sa succession, une volonté d'intervenir dans les affaires de l'Etat donc on lui impute les mesures impopulaires, une faiblesse face aux attrait de la mode d'où le sobriquet « M^{me} Déficit », un trop grand attachement à sa patrie d'origine qu'on la soupçonne de toujours servir d'où la plus grave des accusations contenue dans le surnom « L'Autrichienne ».

Mais ces deux images semblent prises sur le vif. Quel est le sens de cette particularité ?

C/ Des portraits « naturels »

Les deux montures de la princesse sont comme suspendues à jamais dans leur bond en avant. Le peintre choisit de ne pas coller le cheval à la terre. Le page accourant pour ramasser l'étoile de la reine, le cerf fuyant, la suite en plein galop, tous sont comme pris sur le vif, coupés dans leur mouvement. L'idée est de rejeter le hiératisme réservé aux femmes depuis des siècles dans la représentation équestre au profit d'un dynamisme neuf. Le décor se développe parfois, le paysage se précise. Ils contribuent à l'effet de réel extrêmement recherché par les artistes et leurs mécènes au XVIII^e siècle et qui s'inscrit dans l'aire d'influence des Lumières. Les bouleversements de la pensée impliqués par ce mouvement que nous avons déjà évoqué plus haut influent sur la vie culturelle. Dès 1715, lorsque la cour quitte Versailles, le style Régence s'impose, privilégiant en architecture des pièces plus petites et confortables. La peinture traduit elle aussi ce goût pour l'intime et les scènes de genre. Ce retour en arrière qui semble peu lié à mon propos sur l'histoire du portrait équestre est en fait un élément d'explication à l'envolée de la monture de Marie-Antoinette. L'effet de prise sur le vif est très recherché par cette souveraine qui aime ce qui lui semble simple, spontané. On sait combien elle recherchait la simplicité dans le vêtement (l'adoption de lin blanc), dans l'attitude (« jouer » à la fermière sur le domaine de Trianon), dans l'architecture (on pense au petit Trianon) et dans les relations humaines.

L'épais maquillage du début des Temps modernes cède le pas devant la montée d'une bourgeoisie critique [...], devant la nostalgie de l'élite pour la simplicité bucolique, et peut-être avant tout devant la pratique de la vaccination contre la petite vérole dont les cicatrices gâtaient le teint. Pour la première fois depuis la fin du Moyen-âge, l'air « naturel » revient à la mode. La fraîcheur due à l'eau et au savon [...] incarne (presque) sous Louis XVI le summum de la beauté féminine

[associée à] un goût préromantique pour la grâce et la simplicité qui se traduisent par un visage pâle aux grands yeux et une silhouette mince et langoureuse.³³²

Ce visage pâle, cette silhouette mince sont indéniables en ce qui concerne la reine dans nos deux toiles.

A Trianon, il semble que Marie-Antoinette se soit appliquée à violer tous les usages. Une reine doit être une reine, pas une châtelaine de campagne. Elle doit s'habiller en couleurs brillantes, pas en blanc « comme une femme de chambre », en soie, pour faire travailler les ateliers lyonnais, et non en lin, au bénéfice des Pays-Bas. Elle doit tenir sa cour, non la désert, s'offrir à la vue de ses peuples, non s'enfermer derrière des grilles. Enfin, une reine de France ne peut et ne doit pas avoir une existence autonome – du vivant de son mari du moins. Marie-Antoinette paiera très cher le fait d'avoir préféré être la reine de Trianon plutôt que l'épouse du roi de France.³³³

Mais la recherche de la simplicité et des petits plaisirs de la vie ne sont pas les préoccupations ordinaires d'une reine. En voulant de la spontanéité et en recherchant l'intimité, le privé, Marie-Antoinette, comme Louis XV avant elle, descend de son piédestal et met en péril sa propre majesté.

La femme trouve de nouveau une place dans cet espace pourtant très masculin, mais elle l'usurpe en réalité et l'opinion naissante trouve la reine cavalière trop émancipée. Ces évolutions dans la représentation sont le miroir des bouleversements sociaux et culturels du XVIII^e siècle. Le nouveau portrait équestre exhibe fièrement son héritage tout en tendant vers plus de naturel. Le portrait d'apparat dans le style louis-quatorzien, plein de pompe et de morgue passe de mode. Nous avons montré plus haut que le cheval était souvent un miroir de son époque. Qu'en est-il sous le règne de Louis XVI ?

³³² ZEMON, DAVIS, Nathalie, FARGE, Arlette, DUBY, Georges, PERROT, Michelle (dir.), *Histoire des femmes en Occident*, tome 3 XVI^e- XVIII^e siècle, Paris, Plon, 1991, page 85.

³³³ BERTIERE, Simone, *Marie-Antoinette l'insoumise*, op.cit, page 416.

III/ Le cheval comme miroir des difficultés de la monarchie

La monture du couple royal peut être vue comme le miroir des difficultés de la monarchie. Dans un premier paragraphe, nous nous intéresserons à la mise à pied du roi de guerre. Dans un second paragraphe, nous nous intéresserons à l'impopolarité de la reine. Dans un dernier paragraphe, nous verrons la chute du monarque.

A/ L'absent : le cheval de Louis XVI

On ne voit presque plus le roi représenté à cheval. Pourtant, on sait qu'il montait à cheval, notamment pour chasser. Cette activité occupait une grande partie de son temps, surtout vers la fin de son règne, où il consignait ses parties de chasse et ses prises.

En permanence, c'est un des grands secteurs de la dépense royale qui est entraîné par les achats de chevaux en partage avec les écuries et la gestion des personnels, des meutes, des bâtiments, des espaces. En 1787, sur près de 2 200 chevaux, 300 dépendent plus ou moins directement de la vénerie. Le coût de la chasse correspond, avec les capitaineries, à 4% du budget de la Cour.³³⁴

Cette passion pour la chasse lui est même reprochée, alors qu'auparavant l'activité cynégétique parvenait encore à remplacer le manque d'images du roi de guerre. La chasse palliait à cette carence par l'image seulement. Or, on ne représente plus le roi veneur.

Chasseur plus que roi comme on le regrette beaucoup chez Louis XVI à qui les historiens du XIX^e siècle ne pardonnent pas le rien du 14 juillet. Le chasseur n'a rien pris, le politique n'a rien vu, rien écrit ! Le dernier monarque de l'Ancien Régime est en porte-à-faux avec son temps, et la tradition avec l'idéologie philosophique.³³⁵

Le prince chasseur devient donc un homme fuyant ses responsabilités et non une métaphore du gouvernement adéquat puisque l'image ne vient plus faire le lien, le parallèle entre vénerie et pouvoir politique et militaire.

Il est aussi possible, nous l'avons évoqué plus haut, que cette mise à pied du roi cavalier corresponde aux difficultés économiques (on a vu le coût de l'aide apportée aux Etats-Unis par exemple). En ce sens, la crise du système de représentation du pouvoir royal serait en partie due au cheval. Selon la politique de réduction des dépenses, on limite le nombre des chevaux du roi, de ceux de sa garde. Montrer une grande quantité d'équidés reviendrait, dès lors, à nier les efforts qui sont faits et à accroître l'impopolarité des

³³⁴ ROCHE, Daniel, *La gloire et la puissance*, op.cit., page 111.

³³⁵ *Ibidem*, page 111.

mesures. De même, on peut penser que, pour limiter les dépenses, le roi réduit le mécénat au strict nécessaire (à moins qu'il ne l'inclue dans les dépenses superflues ?) ce qui expliquerait la portion congrue à laquelle est réduite l'image du souverain cavalier. La question des finances a une part importante dans le conflit qui oppose les parlements au roi en 1787.

Emporté par la vague et devant un Trésor vide, Brienne se résigna à annoncer le 8 août 1788 la réunion des Etats généraux pour le 1^{er} mai 1789 et la suspension de la cour plénière. Le 16 août 1788, Loménie démissionnait et Necker était rappelé.³³⁶

Les efforts réalisés par le roi et ses ministres afin de rendre plus équitable la répartition des impôts et donc, introduire une plus grande justice sociale en France sont mal perçus par les notables qui se soulèvent en premier lieu.

Ce furent les notables et les parlementaires qui menèrent l'assaut contre la monarchie. Mais l'ambiguïté était totale, puisque cette révolte nobiliaire ou aristocratique se faisait au nom du peuple, face à une politique royale qui s'efforçait au contraire d'introduire plus de justice sociale. [...] Le 5 mai 1789, les Etats généraux s'ouvrirent. Le 14 juillet, la Bastille fut prise. Dans la nuit du 4 août, l'Ancien Régime était balayé.³³⁷

L'absence du cheval de Louis XVI est révélatrice de ces quiproquos de la fin de son règne. Sa politique incomprise va de paire avec sa « communication » maladroite, ne dissuadant pas le peuple de ses erreurs de jugement au sujet de son épouse.

B/ La reine à cheval, un palliatif au portrait équestre du roi ?

La monture de la souveraine peut-elle remplacer celle du roi ? En fait, cela ne se peut. Toutefois, elle est extrêmement plus visible pour la raison qu'elle est originale, nous avons déjà vu pourquoi. La représentation équestre de la reine fournit en réalité une prise, une aubaine pour ses détracteurs. Elle fait intervenir une foule de détails pouvant être perçus comme des éléments de sa faiblesse (ainsi, les plumes, la mode, les futilités), voire de sa « trahison ». En effet, on l'accuse d'être du côté des autrichiens et de ne pas être suffisamment française. Les pamphlétaires trouvent une assise dans des détails tels que le harnachement hongrois du portrait de la reine en homme. Loin de redorer son blason, les images de la princesse cavalière attisent son impopularité.

De plus, le fait qu'elle soit plus représentée à cheval que le roi, sur des étalons, donne prise à ses détracteurs pour l'accuser d'intervenir dans les affaires du royaume, ce

³³⁶ BELY, Lucien, *La France moderne*, op.cit., page 634.

³³⁷ *Ibidem*, page 638.

qui ne saurait être toléré de la part d'une reine. Les soupçons dont elle hérite sont ceux qui pesaient autrefois sur les favorites, impopulaires pour leurs interventions visant à placer leurs « créatures » dans les hautes sphères du pouvoir. Retrouver les membres du cercle de la reine dans les conseils ou les ministères choque désormais, alors que rien n'est plus traditionnel puisqu'elle côtoie les grands du royaume. L'idée nouvelle qui dérange l'opinion est que ces personnes, souvent impopulaires, sont placées au cœur du pouvoir politique et militaire parce qu'elles appartiennent à son entourage, son « cercle » et non l'inverse. La reine cherche effectivement à entrer dans les « affaires » du royaume pendant ses jeunes années. Elle est alors fermement repoussée et orientée vers des activités visant à la distraire de la politique. Elle se trouve critiquée pour une chose qu'elle ne fait donc pas réellement. Elle prendra une part de responsabilité de la direction du royaume seulement à la fin des années 1780, où les critiques sont déjà bien ancrées.

Les images équestres permettent aussi de mettre en évidence l'impuissance supposée du roi. Cette impuissance qu'on lui impute du fait du temps que le couple royal a mis à donner un héritier au royaume ne peut plus s'effacer. D'ailleurs, les chevaux que monte la reine (comme ceux du roi) sont des étalons. On a donc une sorte de transfert de la virilité sur la femme, créant ainsi un renversement. « Sexualité débridée ou faiblesse de la virilité du prince sont deux manifestations concordantes d'une monarchie dérégulée qui n'assume plus ses missions, et d'abord pour Louis XVI, celle de pérenniser la « race » royale. »³³⁸ De là à faire, dans les pamphlets, de son épouse une débauchée (avec Fersen, avec le comte d'Artois, etc.) il n'y a qu'un pas. Les gravures pornographiques le franchissent. On touche ici à l'inversion symbolique de la puissance sexuelle : elle est attribuée à la reine alors que, traditionnellement, c'est un pouvoir masculin. Ce décalage entre masculin et féminin est encore accentué si l'on observe le portrait équestre du couple royal (cat.116). La reine attire toute l'attention du spectateur et c'est à peine s'il remarque le personnage dessiné derrière elle : cette figure effacée n'est autre que son royal mari. On retrouve presque l'image de Louis XIV et Marie-Thérèse complètement inversée.

Le portrait équestre de la reine n'est pas un substitut adéquat à celui, plus rare, du monarque. Au contraire, il donne matière aux critiques, à l'impopularité qui la frappent déjà. Cependant, condamner la reine n'est-ce pas atteindre son époux ?

³³⁸ BEAUREPAIRE, Pierre-Yves, *La France des Lumières*, op. cit., page 684.

C/ Résistance à la volonté royale

Il est possible de percevoir, dans cette baisse subite de la production d'images du roi cavalier, des prémices à la forte résistance à la volonté royale qui s'amorce à la fin du règne. Cette résistance s'appuie sur la désacralisation qui, commencée sous Louis XV, ne fait que se poursuivre sous Louis XVI.

Comme son prédécesseur, il a sa part de responsabilité dans ce processus de désacralisation de sa propre famille. Ainsi, lorsque « l'affaire du collier » éclate en 1785, le roi ne veut pas être juge et parti, puisque le nom de la reine est cité dans l'escroquerie. C'est donc le parlement qui est chargé de juger le cardinal de Rohan, l'homme d'abord accusé, qui se trouve en fait être la dupe.

Le Parlement allait juger l'ensemble des faits et serait donc conduit à statuer sur le crime de lèse-majesté. Le roi, détenteur suprême de la justice, portait devant un tribunal une affaire où il apparaissait en requérant contre un de ses sujets, il confiait au Parlement le soin de défendre l'honneur de sa femme !³³⁹

C'est donc lui l'inventeur d'un tribunal suprême pouvant juger les actes du couple royal. Il apparaît ici en plaignant, par la suite, il sera l'accusé. Et les griefs comptent l'irresponsabilité politique et le fait qu'il se soit reposé sur sa femme. Pourtant,

a défaut de vues d'ensemble sur la partie qui se joue [les années] lui ont donné au moins le sens des responsabilités. De plus la confiance de son époux lui est acquise. Il ne fera plus rien sans la consulter. A l'extrême fin de l'année, il l'invite même à siéger au Conseil, où, de mémoire d'homme, aucune reine n'avait eu accès en dehors des régentes.³⁴⁰

Il donne ainsi prise à des détracteurs qui s'appuyaient déjà sur la mauvaise réputation de la reine.

L'escroquerie avait été bâtie sur la réputation qu'on lui prêtait : une femme prête à tout pour des bijoux ; une femme sensible aux avances amoureuses, et qu'on pouvait espérer conquérir ; une femme dont le crédit ouvrait l'accès aux responsabilités politiques. On reconnaît là les trois ingrédients exploités par l'astucieuse La Motte dans le montage de son escroquerie et qui, seuls, peuvent expliquer la stupéfiante crédulité du cardinal. Or il est incontestable que, dans ces trois domaines, Marie-Antoinette a commis des imprudences qui donnaient à l'intrigue un air de vraisemblance. Elle en a conscience, et c'est pourquoi elle éprouve un chagrin très vif [...] L'affaire lui renvoie brutalement à la figure, comme dans un miroir grossissant, déformant, l'image qu'on se fait d'elle – une image déplorable. [...] A jeter par-dessus bord tout l'apparat qui entourait sa personne sacrée, elle a perdu ce qui la différenciait du commun des mortels. [...]

³³⁹ BERTIERE, Simone, *Marie-Antoinette l'insoumise*, op. cit., page 512.

³⁴⁰ *Ibidem*, page 552.

Comme le souligne François Furet, peut-il y avoir encore lèse-majesté, quand il n'y a plus de majesté ? »³⁴¹

La crise de la représentation équestre du prince n'est pas un détail de l'histoire de l'art. La mise à pied imaginaire (que j'entends ici « dans l'image ») du roi traduit les difficultés de la monarchie et anticipe d'une certaine manière sa véritable chute.

La représentation équestre est donc bien un miroir des difficultés de la monarchie, qu'elles soient économiques, politiques ou sociales. La plus grave d'entre elles n'est pas analysée comme telle pour le souverain (peut-être à tort ?) : c'est la crise de sa représentation. Son corps et sa famille ne sont plus sacré, comment son pouvoir, recevant sa justification de Dieu, pourrait-il être encore assuré ?

³⁴¹ Ibidem, pages 521 et 522.

Conclusion

Le règne de Louis XVI suit la lancée de son prédécesseur en ce qui concerne l'image du roi cavalier. Il n'y a plus de représentations de « vue », de chasses ni de batailles. Seuls quelques rares portraits équestres subsistent. Des changements dans la politique du prince influent sur ce basculement et sur le retour des femmes à cheval. Les portraits de la reine Marie-Antoinette prennent la tradition à contrepied et participent de son impopularité. Les « nouveautés » de l'image équestre du couple royal mettent à jour les reproches qui lui sont faits, premiers pas vers les procès de la Révolution.

Conclusion de la troisième partie

Nous ne disposons que de 35 images pour cette troisième partie, ce qui rend l'analyse moins aisée que pour la partie précédente. Louis XV est montré dans quelques batailles et surtout dans des chasses. On accède, par ces représentations, aux nouveautés, aux débats qui agitent le monde politique et la culture équestre. Louis XVI est peu visible monté. Le prince met effectivement peu à peu pied à terre de lui-même, sans s'apercevoir que ses difficultés sont ainsi rendues visibles au public.

Jusqu'à la fin de l'Ancien Régime, le cheval reste l'instrument de gloire par excellence, et lié à l'apparat. Il est le miroir de la politique du prince, y compris de sa faiblesse. Les portraits de la reine ne parviennent pas à remplacer la représentation du roi cavalier. Les reproches faits au pouvoir transpirent, nous venons de voir comment, dans l'image équestre du souverain.

Comme il essaye d'introduire plus de justice sociale en son royaume, Louis XVI met prudemment pied à terre. Le portrait équestre du roi à la cocarde (cat.90) montre les concessions qu'il sera prêt à faire. Incompris, il sera jeté à bas de cette monture qu'il a déjà cessé de chevaucher, et la Révolution instaurera un nouvel ordre social dont elle n'est pas l'inventrice. Le cheval reste indissociable de l'image princière. Le 10 août 1792 est réputé pour être la date de la « chute de la monarchie ». De quoi tombe-t-il, si ce n'est du cheval-trône ?

CONCLUSION

Dans les années 1540 se mettent en place les codes, les lieux communs de la représentation équestre du pouvoir politique et militaire qui resteront valides des siècles durant. On ne peut faire l'économie d'une réflexion sur les méthodes de gouvernement en s'intéressant au portrait équestre. Ce que la peinture de bataille y ajoute, c'est l'instauration de poncifs qui s'avèreront bien plus tenaces encore. L'engouement pour ce type d'œuvres traduit parfaitement la réussite du peintre à exalter les vertus nobiliaires et à héroïser le monarque. La monture idéale qu'il crée à cette fin ne doit pas nous tromper, puisqu'il est au service d'un discours laudatif, qui devient performatif, faisant ainsi exister réellement le bon gouvernement du Prince. Dans la première partie, j'ai tenté d'expliquer les mécanismes, les usages picturaux qui font du cheval l'instrument de gloire que tous les historiens proclament en tant que tel sans jamais montrer en quoi c'en est un. C'est donc parce qu'il est monté par le roi que le cheval est si important.

Dans une seconde partie, je me suis focalisée du la « fabrication » du cheval de Louis XIV. Son règne constitue l'apogée de la représentation équestre royale. Néanmoins, sa monture n'est toujours pas une bête réelle, c'est un outil pour mettre le souverain en valeur, justifier sa politique et ses actions. Le cheval de l'Etat absolu n'existe pas dans la peinture et dans l'art en général. Toutefois, la magie est opérante pour une part des contemporains et le reste même encore partiellement aujourd'hui, puisque dans les mémoires, Louis XIV est encore un cavalier.

Dans une troisième et dernière partie, j'ai montré que Louis XV était représenté dans quelques batailles et surtout dans des chasses, nous permettant d'accéder, aux débats qui agitent le monde politique et la culture équestre. Quant à Louis XVI, il est peu visible monté. Le prince met effectivement peu à peu pied à terre, dévoilant ainsi ses difficultés au public et participant à sa déchéance.

Dans ce travail, j'ai essayé de montrer que le cheval avait un rôle majeur dans la représentation du pouvoir à l'époque moderne. Des évolutions de ce rôle se font au fil des siècles. En effet, il devient un incontournable de l'imagerie de l'autorité au XVII^e siècle et son importance va decrescendo au XVIII^e siècle. Il s'efface ensuite un temps avec la Révolution avant de revenir sous l'Empire qui lui fait (une dernière fois ?) la part belle.

LEXIQUE

I/L'anatomie

ANTERIEUR : nom d'un membre avant.

ARRIERE-MAIN : on désigne ainsi la partie « arrière » d'un cheval, constituée de la croupe et des membres postérieurs.

AVANT-MAIN : on désigne ainsi la partie « avant » d'un cheval, constituée de la tête, de l'encolure et des membres antérieurs.

BIPEDE : association de deux pieds, deux membres. Un bipède latéral est l'association des deux membres qui appartiennent à un même côté. Le bipède latéral droit se compose de l'antérieur droit et du postérieur droit. Un bipède diagonal se compose de l'antérieur d'un bipède latéral et du postérieur de l'autre latéral. Ainsi, le bipède diagonal droit est constitué de l'antérieur droit et du postérieur gauche.

BOULET : articulation basse, la plus proche du sabot. A une forme très ronde, d'où son nom.

CHANFREIN : partie comprise entre le front et le nez du cheval sur le devant de la tête.

COUVRIR : Saillir, féconder.

CROTTIN : on nomme ainsi la matière fécale du cheval.

ŒIL DE BŒUF : se dit d'un cheval qui a du blanc constamment visible dans l'œil, souvent du fait d'une cornée excessivement convexe. Le blanc apparaît en premier lieu près du cul de sac conjonctival mais peut enrober tout l'œil. (On ne voit que rarement le blanc de l'œil d'un cheval normalement constitué.)

ENCOLURE : c'est ainsi qu'on désigne le cou d'un équidé.

ENTIER : mâle non castré.

GARROT : partie du rachis qui se trouve à la jonction de l'encolure et du dos et qui est généralement saillante. On toise les chevaux au garrot. Aujourd'hui, on nomme « cheval » tout animal de plus d'1,48 mètre et « poney » tout individu toisant en-deçà. Cependant, il s'agit d'une seule et même espèce.

HAQUENEE : vieilli, comme le palefroi, monture calme réservée aux femmes.

HONGRE : mâle châtré.

PATURON : partie comprise entre le pied et le boulet.

POSTERIEUR : nom d'un membre arrière.

PRODUIT : on nomme ainsi la descendance d'un individu. On parle aussi de fils/filles, de poulains/pouliches.

ROSSE : se dit d'un mauvais cheval. C'est l'équivalent du langage familier « canasson ».

II/ La couleur des chevaux

ALEZAN : c'est ainsi qu'on nomme la robe d'un cheval qui a les poils, les crins et les extrémités marron ou fauve.

AUBERE : tout le corps est recouvert de poils blancs et alezans mélangés.

BAI : robe composée de noir pour les crins et les extrémités et de marron pour les poils.

BALZANE : marque blanche sur un ou plusieurs membres.

CAFE-AU-LAIT : il s'agit d'une robe claire, proche de l'alezan clair. Son nom est éloquent.

CRINS LAVES : crins de couleur claire. Sorte d'équivalent du blond chez les humains.

GRIS : tout le corps est recouvert de poils blancs et noirs mélangés.

ISABELLE : robe composée de noir pour les crins et les extrémités et de café-au-lait pour les poils.

LOUVET : tout le corps est recouvert de poils alezans et noirs mélangés.

MARQUES BLANCHES sur la tête : si elle est petite on dit « marque en tête », si elle est allongée on dit « liste ». Quand le cheval a également les lèvres blanches, on dit qu'il « boit dans son blanc ». Lorsqu'il a une grande partie de la tête blanche (souvent tout le nez blanc en plus d'une liste), on dit qu'il a une « belle face ».

PIE : la robe est blanche avec des taches de couleur alezan, noire ou baie.

ROBE : Couleur des poils d'un cheval. Il existe des robes dites « simples », c'est-à-dire unies (: blanc, alezan, noir et café-au-lait), et des robes dites « composées », c'est-à-dire constituées d'un mélange d'au moins deux couleurs (: bai, isabelle, souris, gris, aubère, louvet, rouan, pie).

ROUAN : tout le corps est recouvert de poils blancs, alezans et noirs mélangés.

SOURIS : robe composée de noir pour les crins et les extrémités et de gris pour les poils.

III/ Le mode de déplacement

ALLURE : vitesse, mode de déplacement. Les trois allures naturelles du cheval sont (de la moins « rapide » à la plus rapide) le pas, le trot et le galop. On peut ajouter le reculer.

ALLURE ARTIFICIELLE : allure que l'homme a fabriquée en dressant le cheval. Il en existe quatre : l'amble, le passage, le piaffer et le pas d'école.

AMAZONE : manière de monter réservée aux femmes et imaginée pour qu'elles pratiquent l'équitation sans ouvrir les cuisses. Elles placent donc les deux jambes du même côté du cheval (aujourd'hui toujours à gauche).

AMBLE : allure dans laquelle le cheval avance par bipèdes latéraux à la manière des chameaux.

AMPLITUDE : la taille d'une foulée.

ARRET (AU) CARRE : le cheval est arrêté posé sur ses quatre pieds comme au garde à vous. De profil, on ne doit voir qu'un antérieur et un postérieur.

ASSIETTE : l'assiette du cavalier est sa capacité à rester en selle en toutes circonstances et quelles que soient les réactions de sa monture.

BADINE : comme le « stick », il s'agit d'une longue cravache.

CABRIOLE : figure de haute école dans laquelle le cheval commence par sauter et une fois en hauteur, il déclenche, au signal de son cavalier, une ruade énergique étendant ses postérieurs.

CALIFOURCHON : manière de monter à cheval réservée aux hommes jusqu'au début du XX^e siècle consistant à placer une jambe de chaque côté du cheval. C'est ainsi que la grande majorité des cavaliers pratiquent l'équitation de nos jours.

CHANGEMENT DE MONTE : on nomme ainsi le fait de changer de cheval pour un cavalier.

COURBETTE : figure de haute école dans laquelle le cheval se dresse sur ses postérieurs étendus, antérieurs joints et ployés.

CROUPADE : figure de haute école dans laquelle le cheval s'arc-boute sur ses antérieurs, élève la croupe et détache une ruade énergique en étendant complètement les membres postérieurs.

FOULEE : distance que séparent deux posers d'un même membre.

GALOP : allure sautée et basculée, dissymétrique, à trois temps inégaux suivis d'une phase de projection. Le cheval avance d'abord un postérieur, puis le bipède diagonal du même côté, et l'antérieur isolé pour finir. Il existe donc un galop à gauche et un galop à droite.

LANÇADE : mouvement (naturel, non recherché en dressage) où le cheval se projette en avant par bonds successifs.

PAS : allure marchée, symétrique, à quatre temps égaux, c'est-à-dire que le cheval avance les pieds un par un.

PASSAGE : il s'agit d'un trot très rassemblé, très relevé et très cadencé.

PESADE : courbette où les postérieurs ne sont pas complètement détendus mais restent ployés. On dit aussi « levade » ou « mézair ».

PIAFFER : il s'agit d'un trot si rassemblé que le cheval évolue sur place (sans avancer), très relevé et très cadencé.

PROJECTION : instant, temps où aucun des pieds du cheval ne touche le sol.

TERRE A TERRE : sorte de galop à deux temps dans lequel le cheval passe le poids de son corps des antérieurs aux postérieurs par petits sauts.

TROT : allure sautée, symétrique à deux temps égaux séparés par une phase de projection où le cheval progresse par bipède diagonaux.

IV/ Equipement

BRICOLE : lanière de cuir attachée à la selle et passant sur le poitrail du cheval de manière à éviter que la selle ne glisse vers l'arrière.

CAPARAÇON : housse de protection, armure pour le cheval servant aux armées.

CROUPIERE : lanière de cuir attachée à la selle et attachée à la queue du cheval de manière à éviter que la selle ne glisse vers l'avant.

ETRIER : partie métallique dans laquelle le cavalier met son pied, est relié à la selle par une lanière de cuir qu'on appelle alors « étrivière ».

FILET : ensemble de lanières, souvent en cuir, qui se met sur la tête du cheval et sert à maintenir le mors dans sa bouche.

HARNACHEMENT : c'est ainsi qu'on nomme l'ensemble du matériel servant à utiliser le cheval.

MORS : pièce métallique placée dans la bouche d'un équidé pour le contrôler.

RENES : lanières de cuir fixées au mors et de la longueur de l'encolure qui servent au cavalier à diriger son cheval.

SELLE : siège placé sur le dos du cheval et fixé par une pièce de cuir ou « sangle » passant sous le ventre de l'animal.

TAPIS : pièce de tissu placé sous la selle.

V/ Affections

COLIQUES : on désigne ainsi les interruptions du transit intestinal chez le cheval. Elles peuvent avoir des causes variées. Les coliques de torsion proviennent d'un mouvement faisant que l'intestin, se tournant sur lui-même, fait une sorte de nœud. Les coliques de sable sont des blocages dus à la présence de sable (ou de terre) dans le tube digestif ; fréquentes lorsqu'on nourrit son équidé à même un sol inadapté (sableux ou terreux).

CREVASSE : inflammation de la peau (souvent dans le creux du paturon) analogue aux gerçures chez l'Homme, occasionnés par le froid et l'humidité.

EFFORT DU BOULET : sorte d'équivalent d'une entorse de la cheville chez l'Homme.

FOURBURE : congestion et inflammation du pied dues à un effort trop violent ou à une surcharge pondérale considérable.

GALE : affection due à un parasite externe qui irrite la peau et provoque la perte de poils et l'apparition de croûtes. Contagieuse, elle est difficile à soigner.

GOURME : maladie grave, contagieuse et infectieuse due à une bactérie. Souvent accompagnée d'une hypertrophie des ganglions lymphatiques entraînant leur crevaisson et l'écoulement du pus. La maladie n'est généralement pas mortelle.

MORVE : maladie grave, contagieuse et infectieuse due à une bactérie. Elle peut être transmise à l'homme. A l'époque moderne, elle est très souvent mortelle. On la nomme ainsi car elle s'accompagne d'un écoulement nasal important.

BIBLIOGRAPHIE ORGANISEE

J'ai choisi de classer cette bibliographie par centres d'intérêts. Le premier axe présente les ouvrages concernant l'histoire de la France voire de l'Occident moderne. Le second s'intéresse à l'histoire du cheval plus spécialisée. Le troisième touche aux généralités de l'histoire de l'art et la réflexion sur la représentation. Le quatrième se penche sur le cheval dans l'art plus précisément. Le cinquième regroupe les autres disciplines variées qui ont pu m'être utiles : archéologie, zoologie et psychologie politique.

Histoire de l'occident

AUBERT, Gauthier, « Répression des révoltes « exacte et terroriste » sous la monarchie absolue », Séminaire de Master 2 Justice ordinaire, *justice d'exception*, le 6 avril 2012.

BARATAY, Eric, *L'église et l'animal (France, XVII^e-XX^e siècle)*, Paris, Les Editions du Cerf, 1996, 382 p.

BARRIE-CURIEN, Viviane (dir.), *Guerre et pouvoir en Europe au XVII^e siècle*, Paris, H. Veyrier, 1991, 206 p.

BEAUREPAIRE, Pierre-Yves, *La France des Lumières, 1715-1789*, Paris, Belin, 2011, 836 p.

BERTIERE, Simone, *Les reines de France au temps des Bourbons, Marie-Antoinette l'insoumise*, Paris, édition de Fallois, 2002, 559 p.

BLUCHE, François, *Louis XIV*, Paris, Fayard, 1989, 1039 p.

BLUCHE, François, *Le grand règne*, Paris, Fayard, 2006, 1277 p.

BOIS, Jean-Pierre, *Les guerres en Europe 1494-1792*, Paris, Belin, 1993, 319 p.

BUTON, Philippe (dir.), *La guerre imaginée*, Paris, S. Arslan, 2002, 254 p.

CARDINI, Franco, *La culture de guerre, X^e-XVIII^e siècle*, traduit de l'italien par Angélique LEVI, Paris, Gallimard, 1992, 479 p.

CASSAN, Michel, *Les officiers « moyens » à l'époque moderne : pouvoir, culture, identité*, Limoges, Pulim, coll. « Histoire », 2004, 358 p.

CROUZET, Denis, *Les guerriers de Dieu : la violence au temps des troubles de religion, vers 1525- vers 1610*, Paris, Editions Champ Vallon, 1990, 792 p.

CORNETTE, Joël, *L'affirmation de l'État absolu 1515-1652*, Paris, Hachette, 1994, 254 p.

CORNETTE, Joël, *Le roi de guerre : essai sur la souveraineté dans la France du Grand Siècle*, Paris, Payot & Rivages, 2010, 560 p.

CORNETTE, Joël, GAUVARD, Claude , FUREIX, Emmanuel, *Souverains et rois de France*, Paris, Editions du Chêne, 2008, 279 p.

CORNETTE, Joël, DREVILLON, Hervé, *Les rois absolus 1629-1715*, Paris, Belin, 2011, 637 p.

COSANDEY, Fanny, *La reine de France ; Symbole et pouvoir*, Paris, Gallimard, 2000, 414 p.

DUBOST, Jean-François, *Marie de Médicis, la reine dévoilée*, Paris, Payot, 2009, 1039 p.

GOUBERT, Pierre, ROCHE, Daniel, *Les français et l'Ancien Régime*, Paris, Armand Colin, 1984, 392 p.

GOUBERT, Pierre, *Louis XIV et vingt millions de français*, Paris, Fayard, 1966, 415 p.

LAGADEC Yann, « Les violences du combat pendant les guerres d'Empire », intervention lors du séminaire de Master 2 La bataille, des violences aux représentations (XV^e – XIX^e) du 10 décembre 2011, Université de Rennes 2.

LE BRAS-CHOPARD, Armelle, *Le masculin, le sexuel et le politique*, Paris, Plon, 2004, 364 p.

LEBRUN, François, *Louis XIV le roi de gloire*, Paris, Gallimard, 2007, 159 p.

MARGAIRAZ, Dominique, *Foires et marchés dans la France préindustrielle*, Paris, Editions de l'Ecole des hautes études en sciences sociales, 1988, 275 p.

MEISS-EVEN, Marjorie, thèse dirigée par Gérald Chaix, *Etre ou avoir. Les ducs de Guise et leur paraître (1506-1588)*, soutenue le 20 novembre 2010, Université François-Rabelais de Tours, 705 p.

MEUVRET, Jean, *Le problème des subsistances à l'époque de Louis XIV, la production de céréales et la société rurale*, Paris, Ecole des hautes études en sciences sociales, 1987, 286 p.

MINOIS, Georges, *L'Église et la guerre : de la Bible à l'ère atomique*, La Flèche, Fayard, 1994, 531 p.

MUCHEMBLED, Robert, *L'invention de la France moderne. Monarchie, cultures et société (1500-1660)*, Paris, A. Colin, 2002, 271 p.

MURACCIOLE, Marie-Madeleine, « L'affaire Liger : racket sur le bétail en Bretagne au XVIII^e siècle », *L'histoire*, n°50, 1982.

PARKER, Geoffrey, *The military revolution. Military innovation and the rise of the West, 1500-1800*, Cambridge University Press, 1988, Traduit de l'anglais par Jean Joba, *La révolution militaire. La guerre et l'essor de l'occident, 1500-1800*, Paris, Gallimard, 1993, 276 p.

PASTOUREAU, Michel, « Le jaune : tous les attributs de l'infamie ! », interview publiée par L'EXPRESS.fr, le 02/08/2004, consulté le 20/04/2012.

PLUTARQUE, *Vies des hommes illustres, Tome troisième : Vie d'Alexandre (De l'an 356 à l'an 323 avant J.-C.)* ΑΛΕΞΑΝΔΡΟΣ ΚΑΙ ΚΑΙΣΑΡ, Traduction française d'Alexis Pierron, Paris, Charpentier libraire-éditeur, imprimerie de Gustave Gratiot, 1853, consulté en ligne sur <http://remacle.org>, le 25 mai 2011.

PRENEEL, Arnold et DELSALLE, Paul (dir.), *Hommes d'armes et gens de guerre du moyen âge au XVII^e siècle, Franche-comté de Bourgogne et comté de Montbéliard*, Presses universitaires de Franche-Comté, 2007, 211 p.

ROCHE, Daniel, « Le temps de l'eau rare du Moyen âge à l'époque moderne », *Annales, E.S.C.*, 1984.

ROCHE, Daniel, *La culture des apparences, une histoire du vêtement XVII^e-XVIII^e siècle*, Paris, Fayard, 1989, 549 p.

ROCHE, Daniel, *Humeurs vagabondes, De la circulation des hommes et de l'utilité des voyages*, Paris, le Grand livre du mois, 2003, 1031 p.

ROCHE, Daniel, *La France des Lumières*, Paris, Fayard, 1993, 651 p.

SAUPIN, Guy, *La France à l'époque moderne*, Paris, Armand Colin, 2000, 238 p.

SOLIGNAT, Anne-Valérie, thèse de doctorat dirigée par Nicole Lemaître, *Les noblesses auvergnate et bourbonnaise : pouvoir local, stratégies familiales et administration royale (vers 1450-vers 1650)*, Paris, Université Panthéon-Sorbonne, 2010, 871 p.

SIMON, Jean-François, *L'ordre des choses, le patron à l'écurie et la patronne à l'étable*, Armorik, 3, 2005.

STUDENY, Christophe, *L'invention de la vitesse*, France, XVIII^e-XX^e siècle, Paris, Gallimard, 1995, 408 p.

VOVELLE, Michel, Mourir autrefois, attitudes collectives devant la mort aux XVII^e et XVIII^e siècles, Paris, Gallimard/Julliard, 1974, 250 p.

ZELLER, Berthold, La minorité de Louis XIII : Marie de Médicis et Villeroy : étude nouvelle d'après les documents florentins et vénitiens, Paris, Hachette, 1897, 217 p.

ZEMON, DAVIS, Nathalie, FARGE, Arlette, DUBY, Georges, PERROT, Michelle (dir.), Histoire des femmes en Occident, tome 3 XVI^e- XVIII^e siècle, Paris, Plon, 1991, 557 p.

AUBAGNAC, Gilles et RICHARDOT, Philippe, *L'artillerie, le militaire et le cheval*, actes de la quatrième journée d'études organisée le 8 octobre 2008 au musée de l'artillerie à Draguignan par le Musée de l'Ecole d'application de l'artillerie, Panazol, Lavauzelle, 2009, 205 p.

BLAINEAU, Alexandre, « Le cheval, le cavalier et l'hippocentaure. Technique équestre, éthique et métaphore politique chez Xénophon », Cahiers des études anciennes en ligne, XLV, 2008, mis en ligne le 07 avril 2010, Consulté le 05 juin 2012. URL : <http://etudesanciennes.revues.org/268>

BLOMAC, Nicole de, *La Gloire et le jeu, des hommes et des chevaux 1766-1866*, Paris, Fayard, 1991, 391 p.

BLOMAC, Nicole de, *Voyer d'Argenson et le cheval des Lumières*, Paris, Belin, 2004, 398 p.

BOGROS, Denis, *Les chevaux de la cavalerie française de François I^{er} 1515 à Georges Clémenceau 1918*, La Roche-Rigault, PSR éd., 2000, 111 p.

BOISSELIERE, Eliane et Guy de la, *Eperonnerie et parure du cheval de l'Antiquité à nos jours*, Bruxelles, éditions Racine, 2005, 177 p.

BOUCHET, Ghislaine, *Le cheval à Paris de 1850 à 1914*, Thèse de l'Ecole des Chartes, Genève, Droz, 1993, 410 p.

BRUGUIERE, M., *Le budget du cheval au XIX^e siècle*, bulletin de l'association française des historiens économistes, n°16, 1984.

AUBERT, Henri, *L'équitation*, Que sais-je n° 902, Paris, Presses universitaires de France, 1960, 124 p.

CARNAT Germain, *Le fer à cheval à travers l'histoire et l'archéologie*, Lausanne, Spès, 1951, 173 p.

CASSART, Claudine et MOIRANT, René, *Dictionnaire du cheval et du cavalier*, Paris, Maloine, 1979, 283 p.

DELYLLE, « Le temps, le cheval, le cavalier, le temps, le cavalier », *Cheval magazine*, 413, 2000.

DERIU, Elisabetta, *Le cheval et la cour. Pratiques équestres et milieux curiaux, Italie et France (v. 1450-v. 1650)*, thèse dirigée par Jean-François Dubost, Université de Paris XII, 2008.

DIGARD, Jean-Pierre, *L'homme et les animaux domestiques, anthropologie d'une passion*, Paris, Fayard, 1989, 325 p.

DIGARD, Jean-Pierre, *Le cheval, force de l'homme*, Paris, Gallimard, 1994, 160 p.

DIGARD, Jean-Pierre, Cheval mon amour. Sports équestres et sensibilités animalitaires en France, Terrain, ISSN 0760-5668, n°25, pp. 49-60, 1995.

DIGARD, Jean-Pierre, PICQ, Pascal, CYRULNIK, Boris, LOU-MATIGNON, Karine, *La Plus belle histoire des animaux*, Paris, Seuil, 2000, 255 p.

DIGARD, Jean-Pierre, *Le cheval, histoire d'une conquête*, Paris, Gallimard jeunesse, 2003, 41 p.

DIGARD, Jean-Pierre, *Les français et leurs animaux : ethnologie d'un phénomène de société*, Paris, Hachette littératures, 2005, 281 p.

DIGARD, Jean-Pierre, Une histoire du cheval, Art, techniques, société, Arles, Actes sud, 2004, 296 p.

ESPEREY, Patrice Fanchet d' (dir.), " François Robichon de la Guérinière" Ecuyer du roi et d'aujourd'hui ?, Publication des Actes du 4^{ème} colloque de l'Ecole nationale d'équitation, Paris, Belin, 2000, 183 p.

FAUCOMPRET, Evelyne de, *La selle et le costume de l'amazone à travers les âges*, Paris, Caracole/Favre, 1990, 74 p.

FAURE, Olivier, Le bétail dans la ville au XIX^e siècle, exclusion ou enfermement, Cahiers d'histoire en ligne, 42-3/4, 1997, Consulté le 05 juin 2012. URL : <http://ch.revues.org/index309.html>

Festival d'histoire de Montbrison du 24 septembre au 2 octobre 1994, De Pégase à Jappeloup ; cheval et société, édité par le festival d'histoire, imprimerie de la Plaine, Montbrison, 1995, 506 p.

GRANGE, Yves, *Le cheval oublié. Essai sur les aspects politiques de la relation de l'homme au cheval*, thèse de troisième cycle, IEP, Grenoble, 1981.

GUILLOTTEL, Gérard, *Les Haras nationaux*, Paris, Lavauzelle, 1985, 3 volumes, 309 p., 328 p. et 350 p.

GUILLOTTEL, Gérard, *L'homme à cheval au XIX^e siècle, Antoine d'Aure*, Paris, Belin, 1999, 224 p.

HENRIQUET, Michel, *La sagesse de l'écuyer*, Paris, l'œil neuf éd., 2006, 105 p.

KISHIDA, L., *Contribution à l'étude de l'évolution de l'attelage du cheval à travers les âges*, thèse de l'Ecole nationale vétérinaire d'Alfort, 2002.

LAGOUTTE, Jean, *Idéologie, croyances et théories de l'équitation et de l'art équestre en France depuis le XVII^e siècle ; leurs relations avec les classes sociales et les groupes*, thèse de troisième cycle, sociologie, Tours, 1974.

LAURENTIN, Emmanuel, MULLIEZ, Jacques et ROCHE, Daniel, « La Fabrique de l'Histoire : Histoire du cheval 1/4 » sur France Culture, France Culture.fr, novembre 2011.

Le cheval dans l'histoire militaire, Vincennes, service historique de la défense, 2007, revue historique des armées ISSN 0035-3299, n°249.

Les Sources de l'histoire du cheval dans les Archives publiques françaises, Paris, 1993.

LIEVAUX, Pascal, *Les écuries des châteaux français*, (Photographies de W. Curtis Rolf), Paris, Monum, 2005, 304 p.

LIVET, Georges, *Le cheval dans la ville. Problèmes de circulation, d'hébergement, de transport en Alsace l'époque de la monarchie absolue*, Mélanges d'histoire économique offerts au professeur Anne-Marie Piuz, Genève, 1989.

LIZET, Bernadette, La relation homme-cheval, dans *L'homme et l'animal*, 1^{er} colloque d'ethnozoologie, Paris, Institut international d'ethnoscience, pp. 341-350, 1975.

LIZET, Bernadette, *Le cheval dans la vie quotidienne, techniques et représentations du cheval de travail dans l'Europe industrielle*, Paris, Berger-Levrault, 1982, 218 p.

LIZET, Bernadette, *La liaison dangereuse. Enjeux sociaux du clivage entre les chevaux de selle et les chevaux de trait*, Des chevaux et des hommes, équitation et société, Paris, Caracole, 1988.

LIZET, Bernadette, *La bête noire : à la recherche du cheval parfait*, Paris, éd. De la Maison des sciences de l'homme, 1989, 341 p.

LIZET, Bernadette, *Champs de blé, champ de course. Nouveaux usages du cheval de trait en Europe*, Paris, éd. J.-M. Place, 1996.

MARCHAND, Patrick, *Le maître de poste et le messenger, une histoire du transport public en France au temps du cheval*, Paris, Belin, 2006, 366 p.

MAYAUD, Jean-Luc, BARATAY, Eric, *L'animal domestique, XVI^e-XX^e siècle*, Cahiers d'histoire, T.XLII, 3-4, 1997, p. 410-768.

MEGNIN, Pierre, *Histoire du harnachement et de la ferrure du cheval*, Vincennes, Bureaux de l'Éleveur, 1904, 479 p.

MORAND, Paul, *Anthologie de la littérature équestre*, Paris, Olivier Perrin, 1966, 459 p.

MORICEAU, Jean-Marc, *L'élevage sous l'Ancien Régime, XVI^e-XVIII^e siècles*, Paris, Sedes, 1999, 256 p.

MULLIEZ, Jacques, *Les chevaux du royaume. Histoire de l'élevage et de la création des haras, XVII^e-XVIII^e siècle*, Paris, Montalba, 1983, 415 p.

MURACCIOLE, Marie-Madeleine, « L'affaire Liger : racket sur le bétail en Bretagne au XVIII^e siècle », *L'histoire*, n°50, 1982.

MUSSET, René, *L'élevage du cheval en France*, Paris, Librairie agricole de la Maison rustique, 1917, 232 p.

NOËTTES, Richard Lefebvre des, *L'attelage et le cheval de selle à travers les âges, contribution à l'histoire de l'esclavage*, Paris, A. Picard, 1931, 312 p.

ORCET, Grasset d'et SOSTHENE, Claude de, *Histoire du cheval à travers les âges*, Paris, E-dite, 2005, 318 p.

OUSSEDIK, Marine, HENRIQUES PEREIRA, Carlos, *Les chevaux de rois*, Amiens, Martelle, 2003, 119 p.

PELLIER, Jules, *La selle et le costume de l'amazone*, Paris, Jean-Michel Place, (1897) 1987, 184 p.

PELLIER, Jules, *Le langage équestre*, Paris, J.-M. Place, 1993 (1900), 456 p.

PAROT, Jean-Claude, JUSSIAU, Roland, MONTMEAS, Louis, *L'élevage en France, 10000 ans d'Histoire*, Dijon, Educagri, 1999, 539 p.

PETARD, Michael, *Des sabres et des épées Tome 1, Troupes à cheval, de Louis XIV à l'Empire*, Nantes, éditions du Canonier, 2000, 165 p.

POPLIN, François, « La centauration et la priorité du char sur l'équitation », in A. Gerdeisen éd., *Les équidés dans le monde méditerranéen antique*, actes du colloque organisé par l'école française d'Athènes (novembre 2003), 2005.

PREVOT, Brigitte, RIBEMONT, Bernard de, *Le cheval en France au Moyen Age, sa place dans le monde médiéval : L'exemple d'un traité vétérinaire du XIV^e siècle*, La Chirurgie des chevaux, Caen, Paradigme, 1994, 522 p.

ROCHE, Daniel, *Le cheval et ses élevages, perspectives de recherches*, Cahiers d'Histoire, L'animal et l'histoire, XLII, 3-4, 1957.

ROCHE, Daniel, REYTIER, Daniel, *Les écuries royales du XVI^e au XVIII^e siècle*, Paris, Association pour l'académie d'art équestre de Versailles, Versailles, Château de Versailles, 1998, 319 p.

ROCHE, Daniel, REYTIER, Daniel, Voitures, chevaux et attelages du XVI^e au XVIII^e siècle, Paris, Association pour l'Académie d'art équestre de Versailles, Etablissement public du musée et du domaine national de Versailles, 2000, 366 p.

ROCHE, Daniel, REYTIER, Daniel, Le cheval et la guerre, XVI^e-XIX^e siècle, Versailles, Association pour l'Académie d'Art Equestre de Versailles, 2002, 399 p.

ROCHE, Daniel, Montaigne cavalier, un témoin de la culture équestre dans la France du XVI^e siècle, études sur l'ancienne France offerte en hommage à Michel Antoine, Y.M Bercé, B. Barbiche éd., Paris, 2003.

ROCHE, Daniel (dir.), Inventaire des sources statistiques relatives à la population des équidés conservées aux Archives nationales, Paris- Le Haras du Pin, Collège de France- COST Haras nationaux, 2005.

ROCHE, Daniel, sous la direction de PORRET, « Les chevaux des philosophes, livres culture équestre et société au 18^e siècle », Dix-Huitième Siècle, 37, Politiques et culture, 2005.

ROCHE, Daniel, *La culture équestre de l'Occident, XVI^e-XIX^e siècle, L'ombre du cheval*, Tome premier Le cheval moteur, Paris, Fayard, 2008, 479 p.

ROCHE, Daniel, *La culture équestre de l'Occident, XVI^e-XIX^e siècle, L'ombre du cheval*, Tome II La gloire et la puissance, Paris, Fayard, 2011, 493 p.

ROCHE, Daniel, REYTIER, Daniel, BLOMAC, Nicole de, CONSTANTINI, Michel, A cheval ! Ecuyers, amazones et cavaliers du XVI^e au XX^e siècle, Versailles, Association pour l'Académie d'art équestre de Versailles, 2008, 399 p.

ROCHE, Daniel, Les chevaux au 18^e siècle : Économie, utilité, distinction, Dix-huitième siècle 1 (n° 42), 2010.

SOLLEYSSEL, Jacques de, Le parfait maréchal, Paris, 1676.

VIGNERON, Paul, *Le cheval dans l'Antiquité, des guerres médiques aux grandes invasions*, contribution à L'histoire des techniques, Nancy, Faculté des lettres et des sciences humaines de l'Université, 1968.

ZELLER, Olivier, *L'animal dans la ville d'Ancien Régime : quelques réflexions*, Cahiers d'histoire en ligne, 42-3/4, 1997, Consulté le 31 mars 2011. URL : <http://ch.revues.org/index308.html>.

ANTHENAISE, Claude d', *Chasses princières dans l'Europe de la Renaissance*, Actes du colloque de Chambord 1er et 2 octobre 2004 organisé par la Fondation de la Maison de la chasse et de la nature, Centre André Chastel, Centre d'études supérieures de la Renaissance, Arles, Actes sud, 2007, 406 p.

ANTHENAISE, Claude d', *Portraits en costume de chasse*, Paris, Actes sud, 2010, 175 p.

BARDON, Françoise, *Le portrait mythologique à la cour de France sous Henri IV et Louis XIII : mythologie et politique*, thèse de l'Université de Paris-Sorbonne dirigée par Jacques Thuillier, 1973, 326 p.

BAXANDALL, Michael, *L'Œil du quattrocento, l'usage de la peinture dans l'Italie de la Renaissance*, Oxford Univeristy Press, 1972, traduction par Yvette Delsaut, Paris, Gallimard, bibliothèque illustrée des histoires, 1985, 254 p.

BURKE, Peter, *Louis XIV, les stratégies de la gloire*, traduit de l'anglais par Paul Chemla, Paris, Ed. du Seuil, 2007, 254 p.

COUTON, Marie, FERNANDES, Isabelle, CHRISTIAN, Jérémie et VENUAT, Monique (Articles réunis par), *Pouvoirs de l'image aux XV^e, XVI^e et XVII^e siècles : pour un nouvel éclairage sur la pratique des Lettres à la Renaissance*, Clermont-Ferrand, Presses universitaires Blaise-Pascal, 2009, 585 p.

DAUMAS, Maurice, *Images et sociétés dans l'Europe moderne (XV^e-XVIII^e siècles)*, Paris, Armand Colin, 2000, 223 p.

DELAPLANCHE, Jérôme, *Joseph Parrocel, 1646-1704, La nostalgie de l'héroïsme*, Paris, Athena, 2006, 373 p.

DELAPLANCHE, Jérôme, SANSON, Axel, *Peindre la guerre*, Paris, Nicolas Chaudun, 2009, 191 p.

DESPORTES, Marc, *Paysages en mouvement, transports et perception de l'espace, XVIII^e-XIX^e siècle*, Paris, Gallimard, 2005, 413 p.

DIDI-HUBERMAN, Georges, GARBETTA, Riccardo, MORGAINÉ, Manuela, *Saint Georges et le Dragon : versions d'une légende*, Paris, A. Biro, 1994, 167 p.

FAURE, Elie, *Histoire de l'art, l'art Renaissance*, Paris, H. Floury, 1914, 365 p.

FERREYROLLES, Gérard (textes réunis par), *La représentation de l'histoire au XVII^e siècle*, Dijon, EUD, 1999, 190 p.

FONSECA BREFE, Ana Claudia, GUALDE, Krystel (dir.), Pouvoirs. Représenter le pouvoir en France du Moyen-âge à nos jours, Paris, Somogy éditions d'art, Nantes, Château des ducs de Bretagne-Musée d'histoire de Nantes, 2008.

HAMON, Philippe, *L'or des peintres, L'image de l'argent du XV^e au XVII^e siècle*, Presses Universitaires de Rennes, Rennes, 2010, 422 p.

IMPELLUSO, Lucia, *La nature et ses symboles*, traduit de l'italien par Dominique FERAULT, Paris, Hazan, 2004, 382 p.

Les peintres du roi 1648-1793, Catalogue d'exposition Musée des beaux-arts de Tours, 18 mars-18 juin 2000, Musée des Augustins à Toulouse, 30 juin-2 octobre 2000, Paris, Réunion des musées nationaux, 2000, 329 p.

MARIN, Louis, *Le portrait du roi*, Paris, Éd. de Minuit, 1981, 300 p.

MARTIN, Michel, *Les monuments équestres de Louis XIV, une grande entreprise de propagande monarchique*, Paris, Picard, 1986, 239 p.

MOLINIE, Anne-Sophie, « Approches physiognomoniques et scènes de la résurrection, à partir de quelques Jugements derniers italiens du XVI^e siècle », intervention du 15 décembre 2007, <http://www.diffusion.ens.fr/index.php?res=conf&idconf=1963>, consultée le 08 janvier 2012.

POMMIER, Edouard, *L'art de la liberté ; doctrines et débats de la révolution française*, Librairie du bicentenaire de la révolution française, Paris, Gallimard, 1991, 504 p.

POMMIER, Edouard, *Le portrait de pouvoir : de la norme à la réalité*, dans *Les portraits du pouvoir, actes du colloque « Lecture du portrait de pouvoir entre art et histoire »*, tenu à Rome, Villa Médicis, du 24 au 26 avril 2001, Paris, Somogy, 2003, 268 p.

RICHEFORT, Isabelle, *Adam-François Van Der Meulen (1632-1690), peintre flamand au service de Louis XIV*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2004, 313 p.

SABATIER, Gérard, *Le prince et les arts. Stratégies figuratives de la monarchie française de la Renaissance à l'âge baroque*, Seyssel, Champ Vallon, 2010, 459 p.

SCAILLIEREZ, Cécile, *François I^{er} par Clouet*, catalogue d'exposition, Paris, Musée du Louvre, aile Sully, du 23 mai au 26 août 1996, Paris : Réunion des Musées nationaux, 1996, 127 p.

Le cheval dans l'art

ANTHENAISE, Claude d', Le cheval en représentation, 303, Art, recherche et création, n°29, p. 38-51, 1991.

Architecture équestre, Monuments historiques, 167, janvier-février 1990.

Autour du roi Henri, portraits gravés XVI^e-XVII^e siècles, Réunion des Musées nationaux 2009, Musée national du château de Pau, « Les petits cahiers du château de Pau » N°3, imprimerie Escourbiac à Graulhet, 2009.

CHAUDUN, Nicolas, La majesté des centaures, le portrait équestre dans la peinture occidentale, Arles, Actes sud, 2006, 168 p.

Autres disciplines : Archéologie, zoologie et psychologie politique

ARBOGAST, Rose-marie, CLAVEL, Benoît, LEPETZ, Sébastien, MENIEL, Patrice, YVINEC, Jean-Hervé, Archéologie du cheval, Des origines à la période moderne en France, Paris, collection des Hespérides, édition errance, 2002, 127 p.

CHAUVIN, Rémy, *Les sociétés animales, de l'abeille au gorille*, Paris, Plon, 1963, 355 p.

DELORT, Robert, Les animaux ont une histoire, collection points histoire, Paris, Seuil, 1984, 503 p.

LAURANS, R., « L'image populaire de l'âne », Ethnozootechnie n° 37, pp. 59-72, 1986.

LIZET, Bernadette, « Analyse d'un cliché : l'amour du paysan breton pour le cheval », Ethnozootechnie n° 26, pp. 41-52, 1980.

MARQUART, J.-J., « Observations sur les harnais des chevaux de trait paysans en Lorraine », Anthropozoologica n° 6, pp. 13-18, 1987.

DORNA, Alexandre, QUELLIEN, Jean, SIMONNET, Stéphane (dir.), La propagande. Images, paroles et manipulation, Paris, L'Harmattan, 2008, 215 p.

Littérature et textes anciens

BUFFON, Histoire naturelle en 36 volumes, parus de 1749 à 1788

CANTILLON, Richard, Essai sur la nature du commerce en général, 1755

CERVANTES Y SAAVEDRA, Miguel de, *L'Ingénieux Hidalgo Don Quichotte de la Manche*, Madrid, 1605.

DELLA PORTA, Giambattista, *La physionomie humaine*, consulté sur <http://books.google.fr> le 24 mai 2011.

DIDEROT, Denis, D'ALEMBERT, Jean le Rond, *Encyclopédie*, dont le premier tome paraît en 1751 et le dernier supplément en 1777.

FELIBIEN, André, *Description sommaire du château de Versailles*, Desprez, Paris, 1674.

LOUIS XIV, *Mémoires pour l'instruction du Dauphin, mémoire pour l'année 1662*.

ORLEANS, Charlotte-Elisabeth de Bavière, duchesse d'. (1652-1722), *Lettres de Madame Duchesse d'Orléans née Princesse Palatine 1672-1722*.

PERRAULT, Charles, *Cendrillon ou la petite pantoufle de verre*, dans *Histoires ou contes du temps passé, avec des moralités*, éditées chez Claude Barbin, Paris, 1697

RABELAIS, François (ou Alcofribas Nasier abstracteur de quinte essence), *La vie treshorricque du grand Gargantua, père de Pantagruel*, paru en 1534 ou 1535.

ROUSSEAU, Jean-Jacques, *L'Emile ou De l'éducation*, 1762.

SHAKESPEARE, William, *Richard III*, traduction de *The Life and Death of Richard the Third*, Londres, vers 1591-1592.

SMITH Adam, *Essai sur la richesse des nations*, 1776.

TABLE DES MATIERES

REMERCIEMENTS.....	1
PRESENTATION	2
Historiographie.....	6
Les sources	14
Chronologie.....	24
PREMIERE PARTIE :.....	27
Les premières armes de la représentation équestre du pouvoir 1540-1660.....	27
Chapitre 1 : Essor d'un nouveau mode de représentation : le portrait équestre renaissant	28
Chapitre 2 : Les premiers pas de la peinture de bataille	50
Chapitre 3 : De Bucéphale au cheval réel	77
Conclusion de la première partie	98
SECONDE PARTIE :.....	99
Apogée de la représentation équestre du roi 1661-1715.....	99
Chapitre 1 : Héritage et nouvelles modalités du portrait équestre	101
Chapitre 2 : L'apogée de la peinture de bataille	125
Chapitre 3 : Le cheval de l'Etat absolu	146
Conclusion de la seconde partie.....	169
TROISIEME PARTIE :.....	170
La chute du roi cavalier 1715-1789.....	170
Chapitre 1 : Les chevaux multiples du jeune Louis XV	171
Chapitre 2 : Du « destrier » au « coureur », de la guerre à la chasse	189
Le règne de Louis XV	189
Chapitre 3 : Le roi met pied à terre	208
Conclusion de la troisième partie.....	227
CONCLUSION.....	228

LEXIQUE	229
BIBLIOGRAPHIE ORGANISEE	234
Histoire de l'occident	234
Histoire du cheval	238
Histoire de l'art, réflexions sur la représentation	243
Le cheval dans l'art	245
Autres disciplines : Archéologie, zoologie et psychologie politique.....	245
Littérature et textes anciens.....	246
TABLE DES MATIERES	247

SOURCES ETUDIEES

Il ne s'agit pas ici de répéter la présentation de la matière ayant servi à l'analyse qui a été faite dans l'introduction du mémoire. Il s'agit de présenter les sources sur lesquelles j'ai travaillé au cours de ces deux années.

Nous en indiquerons d'abord la provenance par une bibliographie, puis nous présenterons un catalogue organisé des sources, les classant par période et par « type » d'image. Ainsi, la lecture du mémoire sera facilitée par cet outil. En effet, chaque période ou partie se subdivise en plusieurs points : les portraits équestres, les batailles, les chasses princières et les images féminines. Enfin, nous proposerons les images en couleur.

BIBLIOGRAPHIE DES SOURCES

Les sources proviennent tantôt d'ouvrages (pour la majorité des livres d'art), tantôt des sites internet.

Ouvrages

Association Henri IV 1989, Les lettres au temps de Henri IV, Pau, 1991.

BOUYER, Christian, Louis XIII, *La montée de l'absolutisme*, Paris, Taillandier, 2006.

CHAUDUN, Nicolas, La majesté des centaures, le portrait équestre dans la peinture occidentale, Arles, Actes sud, 2006.

DELAPLANCHE, Jérôme, Joseph Parrocel, 1646-1704, *La nostalgie de l'héroïsme*, Paris, Athena, 2006.

PERREAU, Stephan, Hyacinthe Rigaud, le peintre des rois, Montpellier, Les Presses du Languedoc, 2004.

RICHEFORT, Isabelle, Adam-François Van Der Meulen (1632-1690), peintre flamand au service de Louis XIV, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2004.

ROCHE, Daniel et Reytier, Daniel, A cheval !, écuyers, amazones & cavaliers du XIV^e au XXI^e siècle, Versailles, Association pour l'Académie d'art équestre de Versailles, 2007.

ROCHE, Daniel et REYTIER, Daniel, Le cheval et la guerre, XVI^e-XIX^e siècle, Versailles, Association pour l'Académie d'Art Equestre de Versailles, 2002.

SCAILLIEREZ, Cécile, François I^{er} par Clouet, catalogue d'exposition, Paris, Musée du Louvre, aile Sully, du 23 mai au 26 août 1996, Paris, Réunion des Musées nationaux, 1996.

Sites (Internet) de Musées

Base Joconde : <http://www.culture.gouv.fr>

Réunion des musées nationaux : <http://www.photo.rmn.fr>

Collection du Menil : menil.com

Collection particulière, site : chateau-la-muette.wifeo.com/le-chateau.php

Musée Condé : musee-conde.fr

Musée de l'Armée, Invalides, Paris : www.invalides.org

Musée du château de Meudon : <http://chateau-meudon.wifeo.com>

Musée de l'Histoire de France : <http://www.museehistoiredefrance.fr>

Musée d'Orbigny-Bernon, La Rochelle : musees.la.rochelle@alienor.org

CATALOGUE DES SOURCES ORGANISE

Le catalogue des sources qui suit prend la forme d'un tableau. Il coïncide avec les trois grandes parties qui structurent ce travail et classe les images par « type » ou thème principal pour plus de clarté. Le catalogue compte 116 tableaux, mais deux toiles s'ajoutent qui sont à la marge du sujet puisque ne montrent pas le prince à cheval et que j'ai numérotés en « bis ». Il comprend donc 118 images réparties de la manière suivante : 24 pour la période 1540-1660, 59 pour la période 1661-1715 et 35 pour la période 1716-1789. Si l'on additionne les sources par « type », par thème, les portraits sont au nombre de 30, les batailles sont 58 au total, les entrées, vues et chasses sont 24 et les images féminines sont 6.

Première partie (1540-1640)

I/ Les portraits équestres royaux

N°	Provenance	Domaine	Auteur	Titre	Date	Lieu de conservation	Description
1	Scailliérez Cécile, François Ier par Clouet, catalogue d'exposition, Paris, Musée du Louvre, aile Sully, du 23 mai au 26 août 1996, Paris : Réunion des Musées nationaux, 1996, page 15	Huile sur Bois	Ecole de Jean CLOUET (1485/90-1540/41)	Portrait équestre de François I ^{er} (1494-1547)	XVI ^e siècle	Florence, galerie des offices	Portrait équestre, fond architecturé, cuirasse sans jupe, masse d'arme en main, éperons, cheval isabelle paré de rouge, calme, position traditionnelle, testicules apparents
2	Roche Daniel et Reytier Daniel, Le cheval et la guerre, XVI ^e -XIX ^e siècle, Versailles, Association pour l'Académie d'Art Equestre de Versailles, 2002, page 194.	Peinture sur vélin	Ecole de Jean CLOUET (1485/90-1540/41)	Portrait équestre de François I ^{er}	entre 1494 et 1540/41	Paris, Musée du Louvre	Portrait équestre, avec fond architecturé, en cuirasse avec jupe, sorte de sceptre en main, éperons, cheval isabelle paré de rouge et or, calme, position traditionnelle, testicules apparents
3	Réunion des musées nationaux (http://www.photo.rmn.fr)	Peinture	Anonyme	Portrait équestre de François I ^{er}	vers 1580	Chantilly ; musée Condé	Portrait équestre, fond avec paysage, homme vêtu en prince (noir et blanc), masse d'arme à la main, cheval bai avec 3 balzanes buvant dans son blanc, comme souriant, yeux humains, paré de marron clair et fleurs de lys d'or, position traditionnelle, testicules apparents
4	Collection du Menil (menil.com)	Peinture sur vélin	François CLOUET	Le Dauphin Henri	1543	The Menil Collection, 1515 Sul Ross Houston, Texas 77006	Portrait équestre avec fond architecturé, homme cuirassé (noir et doré), masse d'arme noire et dorée, éperons, cheval blanc jusqu'aux sabots, harnaché au minimum et en rouge, position traditionnelle, bouche ouverte, testicules apparents

5	Base Joconde (http://www.culture.gouv.fr)	Tableau	Anonyme	Charles IX, roi de France	XVI ^e siècle	Chantilly ; musée Condé	Portrait équestre avec fond paysage flou, prince bien habillé, baguette en main, cheval blanc très décoré de rouge et calme, exécutant une pesade, yeux humains
6	Base Joconde	Miniature	Anonyme	Henri III équestre	XVI ^e siècle	Chantilly ; musée Condé	Portrait équestre, fond paysage, homme vêtu en prince, baguette à la verticale en main, cheval bai brun, paré de noir, blanc et or, calme, position traditionnelle, testicules apparents
7	Base Joconde	Miniature	Anonyme	Portrait équestre d'Henri III, roi de France	XVI ^e siècle	Chantilly ; musée Condé	Portrait équestre, fond architecturé type ruines, homme vêtu en prince, cheval blanc paré de rouge et d'un tapis rouge fleurdelisé d'or, calme, position traditionnelle, testicules apparents, yeux humains
8	Roche Daniel et Reytier Daniel, Le cheval et la guerre, op.cit., page 224.	Gouache sur papier	Ecole française	Portrait équestre d'Henri IV	XVI ^e siècle	Chantilly ; musée Condé	Portrait équestre, tenue d'apparat, tient le cheval d'une main, l'autre poing est appuyé sur la hanche, cheval isabelle recouvert de parures noires et or fleurdelisées, position traditionnelle
9	Base Joconde	Tableau	MAUPERCHE Henri ; HEAULME Guillaume (attribué à)	Henri IV à cheval devant un paysage	XVII ^e siècle	Pau ; musée national du château de Pau	Portrait équestre, roi en marron, croix en or sur la poitrine, tient une baguette à la verticale, éperons, cheval isabelle harnaché marron et or, trois petites balzanes, position traditionnelle, testicules apparents
10	Site Musée de l'armée aux Invalides à Paris (www.invalides.org)	Huile sur panneau de bois	LE BOURGEOYS Martin	Portrait équestre d'Henri IV	XVI ^e siècle	Musée de l'Armée à Paris	Cheval noir harnaché de rouge, roi tête nue, la jambe très en avant. Position copiant la tradition
11	Musée Carnavalet (http://www.photo.rmn.fr)	Huile sur cuivre	Anonyme	Portrait d'Henri IV devant Paris	XVI ^e siècle	Musée Carnavalet	Cheval alezan crins lavés, cabré ; roi en cuirasse, tient un bâton de commandement et désigne la ville

12	Base Joconde	Panneau	VAN EGMONT Justus, JUSTE D'EGMONT (attribué à)	Portrait équestre de Louis XIII	2 ^e quart du XVII ^e siècle	Rouen ; musée des beaux-arts	Portrait équestre, homme casqué et cuirassé, éperons, renommée volant près de lui, cheval pie alezan, crins ondulés, nez rose, cabré et tordu sur le côté
13	Musée Carnavalet	Huile sur marbre	Anonyme	Louis XIII au siège de La Rochelle	XVII ^e siècle	Musée Carnavalet	Le roi est quasiment vu de dos, les couleurs très passées laissent deviner une robe claire pour le cheval ; désigne la ville avec bâton de commandement
14	Site internet château de Meudon (http://chateau-meudon.wifeo.com)	Peinture	NOCRET Jean (attribué à)	Portrait équestre du jeune Louis XIV	Vers 1653	Châteaux de Versailles et de Trianon	Sceptre en main, épée au côté, le jeune prince porte casque avec force plumes, cuirasse pour le torse, éperons d'or. Cheval blanc longs crins ondulés, profil

II/ Les images de batailles

N°	Provenance	Domaine	Auteur	Titre	Date	Lieu de conservation	Description
15	Roche Daniel et Reytier Daniel, Le cheval et la guerre, op. cit., page 229.	Tableau	Anonyme	La bataille d'Arques, 21 septembre 1589	4 ^e quart XVI ^e siècle	Versailles ; musée national des châteaux de Versailles et de Trianon	Peinture de bataille, point de vue proche de la mêlée, le roi, habillé en civil, charge en tête, épée brandie, éperons, cheval bondissant, blanc harnaché de rouge et or
16	Roche Daniel et Reytier Daniel, Le cheval et la guerre, op. cit., page 227.	Tableau	Anonyme	Bataille d'Ivry, 14 mars 1590	1 ^{er} quart XVII ^e siècle	Versailles ; musée national des châteaux de Versailles et de Trianon	Peinture de bataille, point de vue proche de la mêlée, tous les acteurs sont cuirassés, certains ont des piques, chevaux lourds, certains sont pie ou ont un œil cerclé de noir, ils bondissent ou tombent, à l'arrière-plan, trottent
17	Roche Daniel et Reytier Daniel, Le cheval et la guerre, op. cit., page 226.	Tableau, huile sur bois	Anonyme	Henri IV chargeant à la tête de sa cavalerie	1 ^{er} quart XVII ^e siècle	Pau ; musée national du château de Pau	Peinture de bataille, point de vue proche de la mêlée, le roi charge en tête, épée nue, écharpe de commandement, les cavaliers sont en civil, les autres ont un buste d'armure

							et un casque, chevaux lourds, bondissants, les yeux cernés de noir
18	Base Joconde	Tableau	Anonyme	Henri IV devant Paris	1 ^{er} quart XVII ^e siècle	Pau ; musée national du château de Pau	Peinture de bataille, point de vue reculé, juste avant la bataille, le roi se prépare, on lui met casque, haut de cuirasse et éperons, 2 chevaux blancs sont tenus en main, les autres bondissent ou piaffent
19	Bouyer, Christian, Louis XIII, La montée de <i>l'absolutisme</i> , Paris, Taillandier, 2006, image 13 (pages 128 à 129).	Tableau	Anonyme	Prise de Privas, le 28 mai 1629.	XVII ^e siècle	Châteaux de Versailles et Trianon	Louis XIII, le cardinal de Richelieu et l'armée française entrant dans la ville occupée ; beaucoup de chevaux, le roi sur cheval blanc

III/ Les chasses

N°	Provenance	Domaine	Auteur	Titre	Date	Lieu de conservation	Description
20	Association Henri IV 1989, Les lettres au temps de Henri IV, Pau, 1991, page 208	Tableau	LE BOURGEOYS Martin	Henri IV partant pour la chasse	XVII ^e siècle		Le roi à cheval, robe sombre. Dans la forêt, d'autres cavaliers. Porte une veste rouge vif, chapeau ; baguette dans la main
21	Base Joconde	Tableau	SAINT-IGNY Jean de	Portrait équestre du jeune Louis XIV partant pour la chasse	2 ^e quart du XVII ^e siècle	Chantilly ; musée Condé	Portrait équestre d'un jeune garçon, à cheval très droit et sûr, cheval pie noir enfermé, harnaché de rouge, crins ondulés, fond sombre

IV/ Les femmes à cheval

N°	Provenance	Domaine	Auteur	Titre	Date	Lieu de conservation	Description
22	Chaudun Nicolas, La majesté des centaures, le portrait équestre dans la peinture occidentale, Arles, Actes sud, 2006, pages 87-88	Tableau	DERUET Claude	Portrait équestre de Madame de Saint-Baslemont	Début 17 ^e siècle	Musée Lorrain de Nancy	Portrait équestre d'une femme habillée en homme, cheval bai cabré. Femme représentée 20 fois au moins en arrière-fond toujours à cheval. Renommée, armes sous les pieds du cheval. Costume d'apparat, celui d'un capitaine.
23	Base Joconde	Tableau	RUBENS Pierre Paul	Le Triomphe de Julliers le 1er septembre 1610	1 ^{er} quart XVII ^e siècle	Musée du Louvre	La reine à cheval vue de face, cheval blanc, jambes à droite, casque, attributs du pouvoir ; cheval déjà vu
24	Musée d'Orbigny-Bernon, La Rochelle (musees.la.rochelle@alienor.org)	Huile sur toile	Anonyme	Portrait équestre de Marie de Médicis ou de Marguerite de Valois	1 ^{er} quart XVII ^e siècle	Musée d'Orbigny-Bernon, La Rochelle, (N° inventaire : MAH.1840.2.7)	Une femme à cheval, animal blanc, de profil, tient la bride haute, jambes à gauche, ressemble aux Clouet, un pendant à celui du roi ?

Seconde partie (1661-1715)

I/ Les portraits équestres royaux

N°	Provenance	Domaine	Auteur	Titre	Date	Description
25	Chaudun, Nicolas, La majesté des centaures, op. ci.t	Peinture	Charles LE BRUN, anciennement attribué à VAN DER MEULEN	Portrait équestre du roi Louis XIV	XVII ^e siècle	A cheval sur une monture écumante, robe alezan crins lavés, yeux rouges, bave beaucoup. Le roi est en armure et perruque et brandit son bâton de commandement vers l'avant, transformant la bête en licorne
26	Ibidem	Peinture	attribué à VAN DER MEULEN	Portrait équestre de Louis XIV	XVII ^e siècle	Cheval au pas, vu de face, bai. Le roi désigne quelque chose de la main/intime un ordre, tient un bâton dans l'autre main.
27	Roche, Daniel et Reytier Daniel, Le cheval et la guerre, op. cit.	Peinture	Pierre MIGNARD dit le Romain	Portrait équestre du roi Louis XIV	1674	Portrait vêtements antiques, cheval bai brun. Tient bâton de commandement fleurdelisé. Couronné de lauriers par la Renommée.
28	Chaudun, Nicolas, La majesté des centaures, op.cit.	Peinture	Idem	Portrait de Louis XIV au siège de Namur	1692	A cheval sur une monture isabelle, le roi est en armure et perruque et tient bâton de commandement fleurdelisé. Couronné de lauriers par la Paix.
29	Ibidem	Peinture	René Antoine HOUASSE	Portrait de Louis XIV	XVII ^e siècle	A cheval sur une monture blanche, cabrée, aux crins ondulés et très longs, le roi, habillé en habit d'apparat, brandit son bâton de commandement vers l'avant, transformant la bête en licorne
30	Roche, Daniel et Reytier Daniel, Le cheval et la guerre, op. cit.	Peinture	Pierre MIGNARD dit le Romain	Portrait équestre du Dauphin	1693	A cheval sur une monture blanche cabrée, aux crins ondulés, le dauphin, costumé à l'Antique, lèvre très haut un bâton de commandement.
30 bis	Perreau, Stephan, Hyacinthe Rigaud, le peintre des rois, Montpellier , Les Presses du Languedoc, 2004.	Peinture	Hyacinthe RIGAUD et Joseph PARROCEL	Portrait de Louis XIV	1694	A pied, en armure moderne, avec écharpe et bâton de commandement posé sur un casque ; devant une bataille où on croit le reconnaître à cheval.

II/ Les images de bataille

N°	Provenance	Domaine	Auteur	Titre	Date	Description
31	Richefort Isabelle, Adam-François Van Der Meulen (1632-1690), peintre flamand au service de Louis XIV, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2004	Peinture	Adam-François VAN DER MEULEN (1632-1690)	Louis XIV pendant le siège de Lille	Après 1667	Les chevaux semblent tous parader
32	Ibidem	Peinture	Idem	La défaite du comte de Marsin près du canal de Bruges	Après 1667	Il y a des chevaux morts, des blessés et d'autres combattant. Gros plan sur le prince et un acolyte vu de dos. On retrouve cette image en détail du cat.59
33	Ibidem	Peinture	Idem	Le passage du Rhin	Années 1670	Chevaux nageant, combattant ou paradant
34	Ibidem	Peinture	Idem	La prise de Valenciennes	Après 1677	Chevaux en action, paradant et libres
35	Ibidem	Peinture	Idem	La bataille de Mont-Cassel	Après 1677	Chevaux en action ou paradant
36	Ibidem	Peinture	Idem	La prise de Saint-Omer	Après 1677	Chevaux libres, au repos, paradant et en action
37	Ibidem	Peinture	Idem	La reddition de la citadelle de Cambrai	Après 1677	En action, au repos, bâtés, attelés, paradant et libres
38	Ibidem	Peinture	Idem	La prise de la citadelle de Cambrai	Après 1677	En action, au repos, bâtés, attelés, paradant et libres
39	Ibidem	Peinture	Idem	Le siège de Tournai	XVII ^e siècle	En action, au repos, bâtés, attelés, paradant et libres
40	Ibidem	Peinture	Idem	L'arrivée de Louis XIV devant Douai	XVII ^e siècle	En action, au repos, bâtés, attelés, paradant et morts
41	Ibidem	Peinture	Idem	L'armée française marchant sur Courtrai	XVII ^e siècle	En action, au repos, bâtés, attelés, paradant et libres
42	Ibidem	Peinture	Idem	Le siège d'Audenarde	XVII ^e siècle	Paradant ou libres
43	Ibidem	Peinture	Idem	Le siège de Lille		Paradant ou libres

44	Ibidem	Peinture	Idem	L'arrivée de Louis XIV au camp devant Maastricht	Après 1673	Au repos, paradant ou libres
45	Ibidem	Peinture	Idem	Le siège de Dole	XVII ^e siècle	
46	Ibidem	Peinture	Idem	Le siège de Besançon	Après 1674	En action, au repos, bâtés, attelés, paradant, libres
47	Ibidem	Peinture	Idem	Le siège de Dole	Après 1674	En action, au repos, bâtés, libres
48	Ibidem	Peinture	Idem	Arrivée de Louis XIV en vue de Fribourg en Biscgau	XVII ^e siècle	Le roi sur un cheval isabelle surveille les mouvements de ses troupes ; la ville à l'arrière plan, l'Etat major au premier plan
49	Ibidem	Peinture	Idem	La prise du fort de Joux	Après 1674	Au repos, bâtés, paradant et libres ; trois chevaux « nus » occupent le premier plan.
50	Ibidem	Peinture	Idem	Valenciennes prise d'assaut	Après 1677	En action, au repos, paradant.
51	Ibidem	Peinture	Idem	Valenciennes prise d'assaut	Après 1677	En action, au repos, paradant. (même image mais coupée sur les bords, sûrement pour décorer entre des portes/murs)
52	Ibidem	Peinture	Idem	Le siège de la ville et de la citadelle de Cambrai	Après 1677	En action, au repos, paradant, libres.
53	Ibidem	Peinture	Idem	La prise de Condé-sur-Escaut	Vers 1676	Au repos, bâtés, attelés, paradant et libres
54	Ibidem	Peinture	Idem	La prise d'Ypres	Vers 1677	Au repos, bâtés, attelés et libres
55	Ibidem	Peinture	Idem	La prise de Leewe	Vers 1678	Au repos et paradant
56	Ibidem	Peinture	Idem	Le siège d'Aire-sur-la-Lys	1690	Au repos, bâtés, attelés, paradant et libres
57	Ibidem	Peinture	Idem	La prise de Luxembourg par le maréchal de Créqui	1686	En action, au repos, paradant, libres.
58	Ibidem	Peinture	Idem	La prise d'Ath	Après	Au repos, bâtés, attelés, paradant et libres

					1667	
59	Ibidem	Peinture	Idem	Bataille près du canal de Bruges	XVII ^e siècle	En action, au repos, paradant
60	Ibidem	Peinture	Idem	Le passage du Rhin	XVII ^e siècle	En action, paradant, libres
61	Ibidem	Peinture	Idem	La prise de Courtrai	XVII ^e siècle	En action et paradant
62	Ibidem	Peinture	Idem	La prise de Charleroi	XVII ^e siècle	En action, paradant, libres
63	Ibidem	Peinture	Adam-François VAN DER MEULEN et Jean-Baptiste MARTIN	Prise d'Aire, 31 juillet 1676	Après 1676	Plusieurs carrosses sont visibles. Un tout doré, occupe le premier plan, attelé à 6 chevaux blancs dont un est monté par un postillon. Des cavaliers s'activent autour, beaucoup de chevaux dans l'image.
64	Base Joconde	Peinture	Idem	Le siège de Douai, 4 juillet 1667	3 ^e quart du XVII ^e siècle	Cheval blessé s'effondrant aux pieds du roi. On voit le trou dans sa croupe et du sang couler.
65	Richefort Isabelle, Adam-François Van Der Meulen, op.cit.	Peinture	Idem	La prise de Gray	XVII ^e siècle	Un cheval blanc au premier plan, devant un attelage de deux chevaux noirs (chaise à porteurs ? pas de roues), 2 véhicules visibles
66	Ibidem	Peinture	Idem	La prise de la ville de Naerden	XVII ^e siècle	Cavaliers tournant le dos à la ville semblent revenir de campagne. S'enfoncent dans la forêt. Un cavalier du groupe de tête a un cheval crème, grand chapeau, semble être le roi
67	Base Joconde	Peinture	Jean-Baptiste MARTIN	Le siège de Namur	Fin XVII ^e siècle	Le tout premier plan est occupé par des chevaux tenus en main ou en liberté mais harnachés, le 2 nd par l'Etat major où un homme monte un cheval blanc, le 3 ^{ème} par la ville
68	Delaplanche Jérôme, Joseph Parrocel, 1646-1704, <i>La nostalgie de l'héroïsme</i> , Paris, Athena, 2006.	Peinture	Joseph PARROCEL	Siège de Maëstricht	Présenté à l'Académie le 14 nov.	Morts, blessés, en action, au repos, paradant, libres. Fumée. Un officier est de dos, en cuirasse. Le roi désigne quelque chose avec sa canne. Monte un cheval isabelle

					1676	
69	Ibidem	Peinture	Idem	Le passage du Rhin	4 ^{ème} quart du XVII ^e siècle	Le roi sur un cheval bai se tient sur la berge et désigne l'autre rive de son bâton. Les chevaux nagent à travers le fleuve.
70	Ibidem	Peinture	Idem	Le passage du Rhin	4 ^{ème} quart du XVII ^e siècle	Le roi sur un cheval isabelle fait signe d'avancer avec son bâton, il désigne un point droit devant lui ; en contrebas le fleuve et l'armée
71	Ibidem	Peinture	Idem	Siège de Valenciennes	4 ^{ème} quart du XVII ^e siècle	Roi au premier plan sur cheval clair harnaché de rouge, désigne un objectif avec son bâton de commandement. A côté de lui, cavalier cuirassé ; bataille en contrebas
72	Ibidem	Peinture	Idem	Siège de Cambrai	4 ^{ème} quart du XVII ^e siècle	Louis XIV sur cheval clair avec crinière orange, donne un ordre à un homme à pied, ne tient même pas ses rênes ; devant des canons
73	Ibidem	Peinture	Idem	Siège de Besançon	4 ^{ème} quart du XVII ^e siècle	Le roi en pleine mêlée, épée au poing, cheval blanc piétinant les ennemis, beaucoup de morts et du sang.

III/ Les chasses, entrées, vues

N°	Provenance	Domaine	Auteur	Titre	Date	Description
74	Richefort, Isabelle, Adam-François Van Der Meulen, op.cit.	Peinture	Adam-François VAN DER MEULEN	Arrivée de Louis XIV au château de Versailles	XVII ^e siècle	Le roi au premier plan sur un alezan se retourne vers le spectateur ; carrosses au second plan ; demeure princière au fond
75	Ibidem	Peinture	Idem	Vue du Château de Fontainebleau, du côté des parterres en 1669	3 ^{ème} quart XVII ^e siècle	Louis XIV sur un cheval bai est à côté de la reine sur cheval alezan. Devant eux un cavalier de dos galope. En contrebas, un camp (militaire ?) devant le château
76	Ibidem	Peinture	Idem	Entrée de Louis XIV et de Marie-Thérèse à	2 ^{ème} moitié	Magnifique carrosse doré tiré par six chevaux blancs pour la reine. Le roi est juste derrière sur

				Arras. 30 juillet 1667	XVII ^e siècle	un grand cheval blanc aussi. Tous les présents sont en habit de cour (apparat), plein de cavaliers
77	Ibidem	Peinture	Idem	Louis XIV partant pour la chasse	XVII ^e siècle	Dans une forêt, roi sur cheval gris cabré, au centre de l'image, entouré de cavaliers, bâton de commandement en main.
78	Ibidem	Peinture	Idem	Vue du Château de Vincennes en 1669	3 ^{eme} quart XVII ^e siècle	Le roi et la reine sont ensemble à cheval, suivis de la cour ; devant château de Vincennes et un bosquet. Un page tient le cheval de la reine, une ombrelle la protège
79	Ibidem	Peinture	Idem	Vue du château neuf de Saint-Germain, du côté de la terrasse	3 ^{eme} quart XVII ^e siècle	Le roi à cheval est arrêté, tourné vers le spectateur. Cheval alezan crins lavés, bâton de commandement (ou canne) en main.
80	Ibidem	Peinture	Idem	Entrée de Louis XIV et de Marie-Thérèse dans la ville de Douai. 23 Août 1667	3 ^{eme} quart XVII ^e siècle	Carrosse doré vu de près. Dedans : la reine à la fenêtre, devant : des hommes agenouillés en robes noires ; à côté : Louis XIV sur un cheval bai avec bâton de commandement, taille très élevée : son chapeau est à la même hauteur que le toit du carrosse
81	Base Joconde	Peinture	Ecole Van der Meulen	Louis XIV chassant à Meudon	2 ^{eme} moitié du XVII ^e siècle	Le roi sur un cheval blanc bondissant est au centre de l'image. Des cavaliers galopent avec lui. Derrière lui des amazones. Chiens, fontaine, forêt
82	Richefort, Isabelle, Adam-François Van Der Meulen, op.cit.	Peinture	Idem	Louis XIV à la chasse au château de Fontainebleau, du côté du parterre du Tibre	3 ^{eme} quart XVII ^e siècle	Le roi sur un cheval blanc court le cerf (qu'on aperçoit d'ailleurs) avec d'autres cavaliers. Au milieu de l'image, il est bien reconnaissable. Se trouve à l'aplomb du château de Fontainebleau qui occupe l'arrière plan.

Troisième partie (1717-1789)

I/ Les portraits équestres royaux

N°	Provenance	Domaine	Auteur	Titre	Date	Description
83	Musée Condé (musee-conde.fr)	Huile sur toile	Anonyme	Le duc d'Orléans ; régent à cheval	1 ^{ère} moitié XVIII ^e siècle	Le régent monte un cheval blanc cabré harnaché de rouge. En ceinture : écharpe blanche ; dans la main : bâton de commandement. Fontes. Bataille en arrière-plan. Testicules cheval apparents.
84	Collection particulière (Image tirée du site : chateau-la- mulette.wifeo.com/le- chateau.php)	Peinture	Attribué à Jean-Baptiste MARTIN le jeune	Portrait de Louis XV à cheval, devant le château de La Mulette.	1 ^{ère} moitié XVIII ^e siècle	L'enfant-roi monte un poney bai devant la grille du château de La Muette. Semble monter à 4 rênes, mais ne les tient qu'à une main ; désigne quelque chose et regarde le spectateur
85	Base Joconde	Peinture	MULNIER	Louis XV, roi de France et de Navarre 1710-1774	3 ^{ème} quart du XVIII ^e siècle	A cheval sur un bai buvant dans son blanc, tient un bâton de commandement posé sur la cuisse, cheval cabré ; roi regarde spectateur
86	Ibidem	Peinture	Charles PARROCEL et Jean- Baptiste VAN LOO	Louis XV, roi de France et de Navarre	1 ^{er} quart XVIII ^e siècle	Le jeune roi sur un cheval bai avec une liste piaffant, désigne, paume vers le ciel et d'un geste ample, quelque chose (à moins que ce ne soit lui ? attitude de présentation, de spectacle). Fontes visibles.
87	Ibidem	Peinture	Charles COZETTE	Louis XV, roi de France et de Navarre	3 ^{ème} quart du XVIII ^e siècle	Le roi, sur un cheval blanc, habillé de rouge, monte à 4 rênes. Désigne quelque chose droit devant. Attitude du cheval : entre le cabré et le galop. Derrière : des troupes à cheval.
88	Roche, Daniel et Reytier Daniel, Le cheval et la guerre, op. cit., page 80.	Huile sur toile	Carle VAN LOO	Portrait de Louis XV		En habit militaire, prêt à monter à cheval pendant la campagne des Flandres en 1745, le roi prend ses gants et son chapeau. On lui amène son cheval (couleur crème, regarde vers nous, comme le roi)
89	Base Joconde	Peinture	Anonyme	Portrait équestre de	XVIII ^e siècle	Sur un cheval blanc, roi en habit rouge. Monte à

				Louis XVI en armure, couronné par la Victoire		4 rênes, tient un bâton de commandement le long du corps, regarde vers nous. Testicules cheval apparents.
90	Base Joconde	Peinture	Jean-François CARTEAUX	Louis XVI roi de France et de Navarre	4 ^{ème} quart XVIII ^e siècle	Sur un cheval blanc cabré, le roi, gros et habillé en rouge, brandit une épée nue. Il porte la cocarde tricolore sur son tricorne. Cheval yeux rouges, testicules apparents.
90 bis	Site de la Réunion des Musées Nationaux (http://www.photo.rmn.fr)	Peinture	Attribué à Jean-Baptiste SANTERRE	Philippe d'Orléans, duc d'Orléans, régent de France	XVIII ^e siècle	Au siège d'une ville devant un camp militaire avant 1717. Le régent est peint à pied, en armure avec écharpe et bâton de commandement, devant une bataille. Presque de profil, écho avec le portrait de Louis XIV par Hyacinthe Rigaud (cat.30 bis)

II/ Les batailles

N°	Provenance	Domaine	Auteur	Titre	Date	Description
91	Base Joconde	Peinture	Pierre LENFANT	Bataille de Lawfeld, 2 juillet 1747	3 ^{ème} quart du XVIII ^e siècle	Sur un cheval bai avec balzanes et liste, vu de profil, un homme en rouge désigne d'un geste large le théâtre des opérations militaires ; semble s'adresser à l'état major
92	Ibidem	Peinture	Idem	Episode du combat de Melle, 1745	3 ^{ème} quart du XVIII ^e siècle	Sur un cheval blanc cabré, le roi, vu de profil, s'adresse à l'état major rassemblé au premier plan. En contrebas, la bataille fait rage, les troupes bien en ordre
93	Roche, Daniel et Reytier Daniel, Le cheval et la guerre, op. cit., page 88.	Peinture	Idem	Bataille de Fontenoy, 1745	2 ^{ème} quart du XVIII ^e siècle	Sur un cheval blanc bien arrêté, le roi en costume bleu et or dirige les opérations qu'on peut voir se dérouler à ses pieds.
94	Base Joconde	Peinture	Idem	Siège de Fribourg, 11 octobre 1744	3 ^{ème} quart du XVIII ^e siècle	Vision originale : le roi, à pied, désigne des cartes d'état-major à d'autres hommes à pied tandis que leurs montures, sellées, les attendent au second plan (une claire, une alezane, une noire)
95	Ibidem	Peinture	Idem	Siège de Tournay, 14	3 ^{ème} quart du	Vision originale : le roi, à pied, habillé de rouge,

				mai 1745	XVIII ^e siècle	devant sa monture, blanche sellée de rouge et or l'attend, tenue en main. La position du couple cavalier/cheval fait écho au siège de Tournai par Louis XIV (cat.39)
96	Ibidem	Peinture	Idem	Episode de la bataille de Rocoux, 11 octobre 1746	2 ^{eme} quart du XVIII ^e siècle	Des cavaliers (chevaux blanc et bai) occupent le premier plan à droite ; la gauche est occupée par un canon et un cadavre de cheval noir.
97	Ibidem	Peinture	Idem	Siège de Mons, du 19 juin au 11 juillet 1746	3 ^{eme} quart du XVIII ^e siècle	Beaucoup de cavaliers. Le roi, au centre de l'image, sur un cheval blanc nous fait face, bâton de commandement appuyé sur la cuisse (à la manière de Louis XIV) ; des chevaux sellés mais pas montés à gauche
98	Roche, Daniel et Reytier Daniel, Le cheval et la guerre, op. cit., page 83.	Huile sur toile	Idem	Campement de grenadiers en vue du siège de la ville d'Ypres en juin 1744	XVIII ^e siècle	Au premier plan : un cheval bai vu de dos et des grenadiers. Au second plan : l'état major se réunit à cheval (parmi eux, un cheval blanc avec cavalier vêtu de rouge attire l'œil). Au 3 ^{eme} plan : la ville
99	Ibidem, page 120.	Peinture	Idem	Campement de mousquetaires en vue du siège de la ville d'Anvers, mai 1746	XVIII ^e siècle	Au premier plan, des mousquetaires, dont un à côté de sa monture sellée ; au second plan, des officiers sur des chevaux gris et blanc en haut de l'image, bien visibles mais de dos et profil
100	Ibidem, page 141.	Huile sur toile	Pierre Denis MARTIN, dit Martin le jeune	Bataille de Parme, le 29 juin 1734	XVIII ^e siècle	Combat de cavalerie vu de près, type mêlée (comme sous Henri IV). Des officiers combattent (peut-être sont-ce les maréchaux de Broglie et de Coigny qui assumèrent le commandement des troupes cette fois-ci ?), l'un d'eux monte un cheval blanc et est au centre de l'image

III/ Chasses, entrées, vues

N°	Provenance	Domaine	Auteur	Titre	Date	Description
101	Site Internet du Musée de l'Histoire de France (http://www.museehistoiredefrance.fr)	Peinture	Pierre Denis MARTIN, dit Martin le jeune	Départ de Louis XV après le lit de justice, 12 septembre 1715	1 ^{er} quart du XVIII ^e siècle	On ne peut pas voir le roi distinctement (est-il dans un des somptueux carrosses dorés ?). Foule, beaucoup de chevaux et de carrosses.
102	Ibidem	Peinture	Idem	Cavalcade de Louis XV après le sacre, 26 octobre 1722	1 ^{er} quart du XVIII ^e siècle	Le lendemain du sacre, le cortège mobilise toute la cour. Au centre, Louis XV sur un cheval blanc. Situation : parvis de la cathédrale de Reims. Foule, beaucoup de cavaliers et de carrosses.
103	Base Joconde	Peinture	Carle VERNET	Le duc d'Orléans et son fils, le duc de Chartres, à un rendez-vous de chasse en 1787, ou Le départ pour la chasse	1788	Au premier plan, dans la campagne, le duc d'Orléans sur un grand cheval blanc et son fils sur un plus petit alezan. Les deux sont des chevaux type pur-sang anglais, avec la queue coupée. Les cavaliers portent des pantalons (= nouveauté) et montent à 4 rênes.
104	Ibidem	Peinture	Pierre Denis MARTIN, dit Martin le jeune	Vue du château de Chambord du côté du parc	1 ^{er} quart du XVIII ^e siècle	Au premier plan, des cavaliers dont un, habillé de rouge, sur un cheval blanc cabré, attire l'œil. Le chapeau ressemble à un tricorne (est-ce le Régent ? Louis XV ?)
105	Ibidem	Peinture	Idem	Vue du château de La Muette	1 ^{er} quart du XVIII ^e siècle	Au premier plan, des cavaliers dont un, sur un petit cheval blanc cabré, attire l'œil : il semble isolé alors que tous les autres cavaliers sont peints par groupes. Les chapeaux ressemblent à des tricornes.
106	Ibidem	Peinture	Idem	Vue du château de Meudon	1 ^{er} quart du XVIII ^e siècle	Devant le château de Meudon, une cavalcade s'engouffre dans la grille. Au premier plan, le cheval blanc légèrement cabré attire l'œil sur son cavalier (le prince ?).
107	Ibidem	Peinture	Idem	Vue du château et des jardins de Fontainebleau	1 ^{er} quart du XVIII ^e siècle	L'homme sur un cheval blanc à droite de l'image ressemble à s'y méprendre à celui des

					siècle	chasses de Jean-Baptiste Ourdy (Louis XV), il chasse le cerf à Fontainebleau
108	Ibidem	Peinture	Idem	Vue du grand Trianon du côté de l'avenue	1 ^{er} quart du XVIII ^e siècle	Un groupe de cavaliers nous fait face, tournant le dos au grand Trianon. En tête, un cheval blanc porte un cavalier que tous les personnages regardent (le roi ?)
109	Roche, Daniel et Reytier, Daniel, A cheval !, écuyers, amazones & cavaliers du XIV ^e au XXI ^e siècle, Versailles, Association pour l'Académie d'art équestre de Versailles, 2007	Peinture	Jean-Baptiste OUDRY	Le Cerf qui tient aux chiens sur les rochers de Franchard, Forêt de Fontainebleau ; Chasses de Louis XV	2 ^{ème} quart du XVIII ^e siècle	Le roi, sur un cheval blanc moucheté à la queue coupée est au galop. Cheval monté à 4 rênes. Roi entouré de cavaliers aux chevaux gris, bais, isabelle et alezan. Chasse, meutes de chiens, cors, etc.
110	Ibidem	Peinture	Idem	La Mort du cerf aux étangs de Saint Jean-aux-Bois Forêt de Compiègne ; Chasse de Louis XV dans la forêt de Compiègne	2 ^{ème} quart du XVIII ^e siècle	Le roi monte un cheval blanc moucheté (comme les apaloosas) posté au centre de l'image. Pas vraiment arrêté, il semble en train de freiner. Le roi désigne le cerf.
111	Ibidem	Peinture	Idem	Chasse au cerf dans l'Oise à la vue de Compiègne du côté de Royallieu	3 ^{ème} quart du XVIII ^e siècle	Le roi monte un cheval à la robe claire (blanc ou isabelle ?), rênes logues tenues d'une main, au galop.
112	Ibidem	Peinture	Idem	Le Relai à la Petite Patte d'Oie	2 ^{ème} quart du XVIII ^e siècle	Le premier plan est occupé par des cavaliers et des chiens. Au milieu de l'image, au second plan, le roi sur un cheval clair court le cerf
113	Ibidem	Peinture	Idem	Louis XV chassant le cerf dans la forêt de Saint-Germain	2 ^{ème} quart du XVIII ^e siècle	Le roi, sur un cheval blanc crins noirs, queue coupée, arrêté. Cheval type pur-sang anglais, fin, monté à 4 rênes. Roi entouré de cavaliers aux chevaux gris, bais et alezan. Chasse, meutes de chiens, cors, etc.

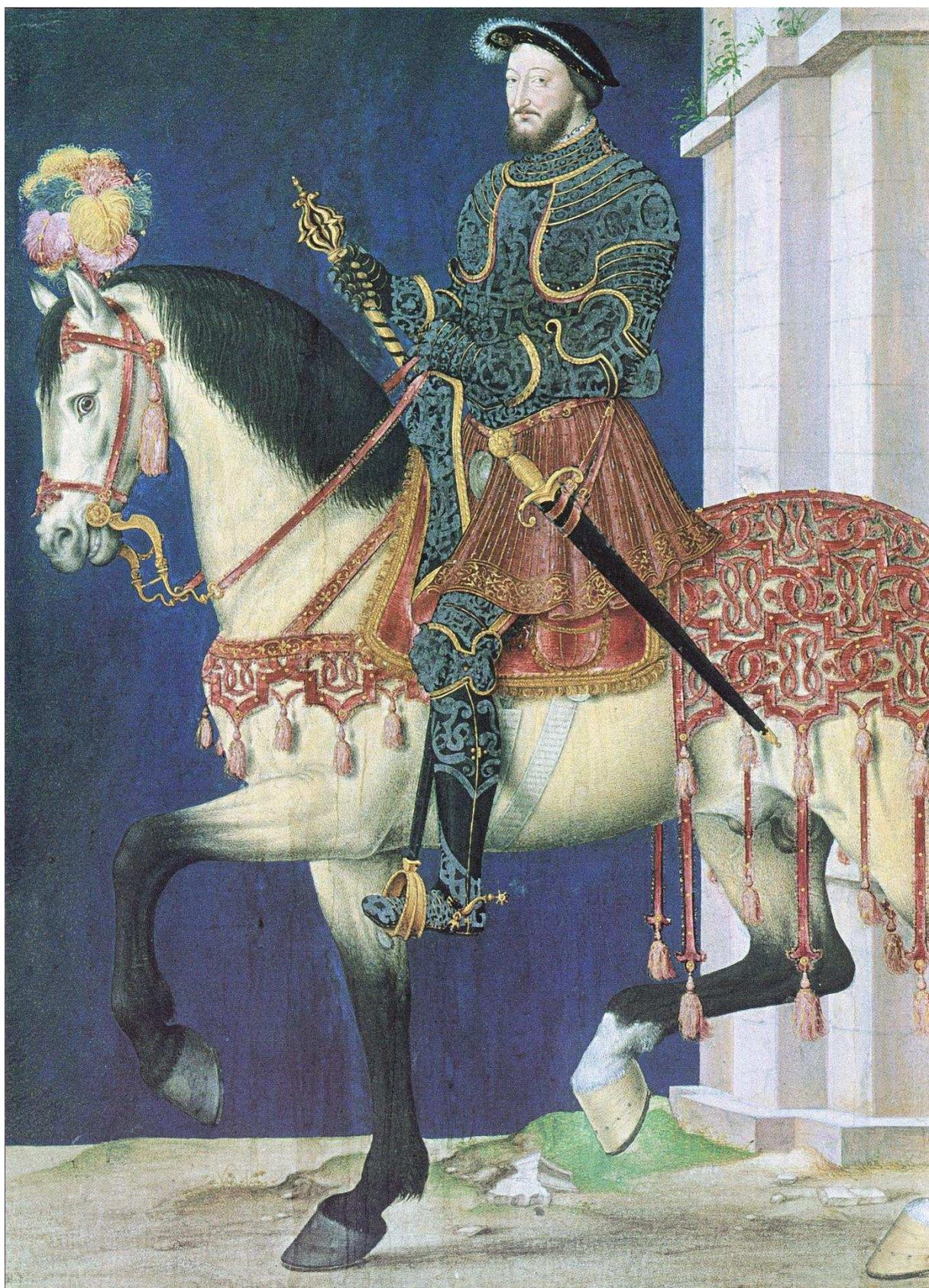
IV/ Les femmes à cheval

N°	Provenance	Domaine	Auteur	Titre	Date	Description
114	Sceaux, musée Ile-de-France (www.photo.rmn.fr)	Peinture	Jean-Baptiste MARTIN, l'ancien	Portrait de Marie Leczinska devant le château de Fontainebleau	Vers 1725	Marie brandit sa cravache comme un bâton de commandement. En amazone sur un très petit cheval gris clair bondissant. Est accompagnée de cavaliers et d'un homme à pied chargé des faucons (chasse)
115	Chaudun, Nicolas, La majesté des centaures, op.cit.	Peinture	Louis Auguste BRUN, BRUN DE VERSOIX	Marie-Antoinette à cheval	4 ^{ème} quart du XVIII ^e siècle	Marie-Antoinette monte (en homme) un cheval bondissant à robe sombre. Uniforme des gardes de la cour d'Autriche. Le tapis est une peau de bête (moucheté comme un léopard), beaucoup de décorations et plumes.
116	Site Internet du Musée de l'Histoire de France (http://www.museehistoiredelfrance.fr)	Peinture	Idem	Marie-Antoinette chassant à courre	Vers 1783	Couple royal chassant. La reine, en amazone, cheval alezan crins lavés, rênes longues. Derrière, dans l'ombre, Louis XVI (l'écharpe bleue de l'ordre du Saint-Esprit et la toison d'or ?). Deux cavalières arrivent. Dans le fond voitures et un cerf traqué par des cavaliers.

PRESENTATION DES IMAGES



Catalogue 1 : Ecole de Jean CLOUET (1485/90-1540/41), Portrait équestre de François I^{er}



Catalogue 2 : Ecole de Jean CLOUET, Portrait équestre de François I^{er}



Catalogue 3 : Anonyme, Portrait équestre de François I^{er}



Catalogue 4 : François CLOUET, Le Dauphin Henri



Catalogue 5 : Anonyme, Charles IX, roi de France



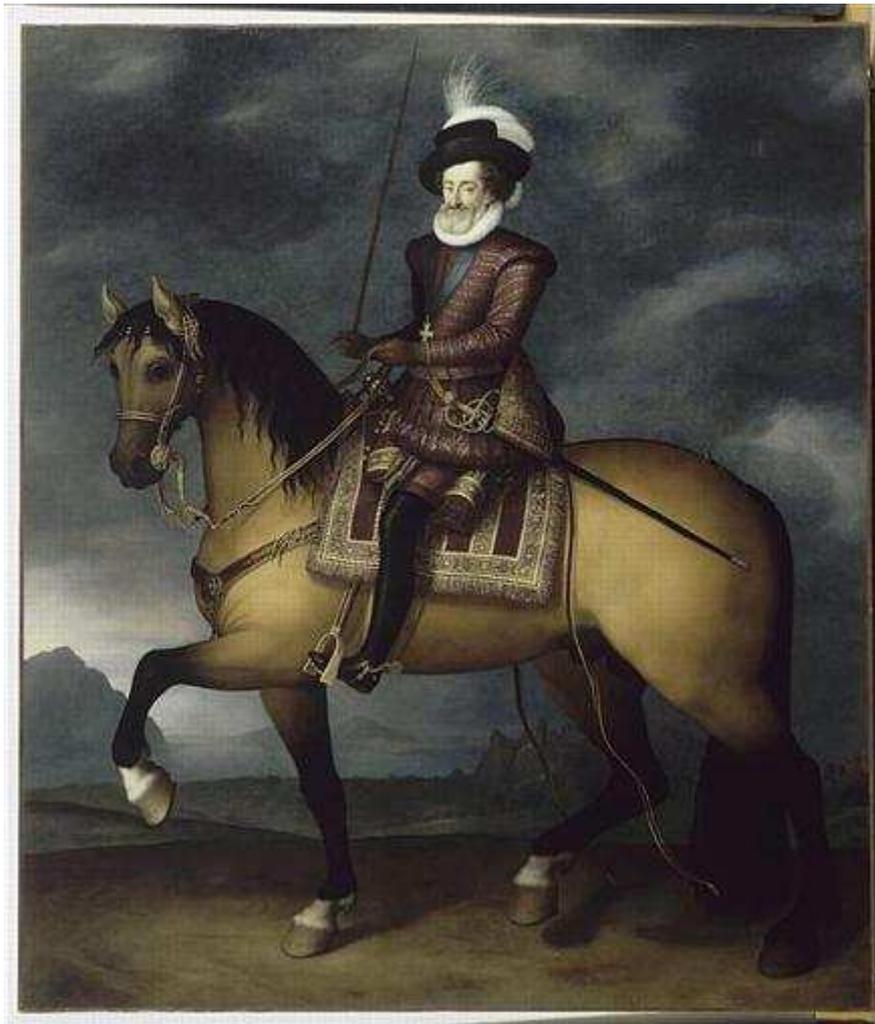
Catalogue 6 : Anonyme, Henri III équestre



Catalogue 7 : Anonyme, Portrait équestre d'Henri III, roi de France



Catalogue 8 : Anonyme, Portrait équestre d'Henri IV



Catalogue 9 : MAUPERCHE Henri ; HEAULME Guillaume (attribué à), Henri IV à cheval devant un paysage



Catalogue 10 : LE BOURGEOYS Martin, Portrait équestre d'Henri IV



Catalogue 11 : Anonyme, Portrait d'Henri IV devant Paris



Catalogue 12 : VAN EGMONT Justus, JUSTE D'EGMONT (attribué à), Portrait équestre de Louis XIII



Catalogue 13 : Anonyme, Louis XIII au siège de La Rochelle



Catalogue 14 : NOCRET Jean (attribué à), Portrait équestre du jeune Louis XIV



Catalogue 15 : Anonyme, La bataille d'Arques, 21 septembre 1589



Catalogue 16 : Anonyme, Bataille d'Ivry, 14 mars 1590



Catalogue 17 : Anonyme, Henri IV chargeant à la tête de sa cavalerie



Catalogue 18 : Anonyme, Henri IV devant Paris



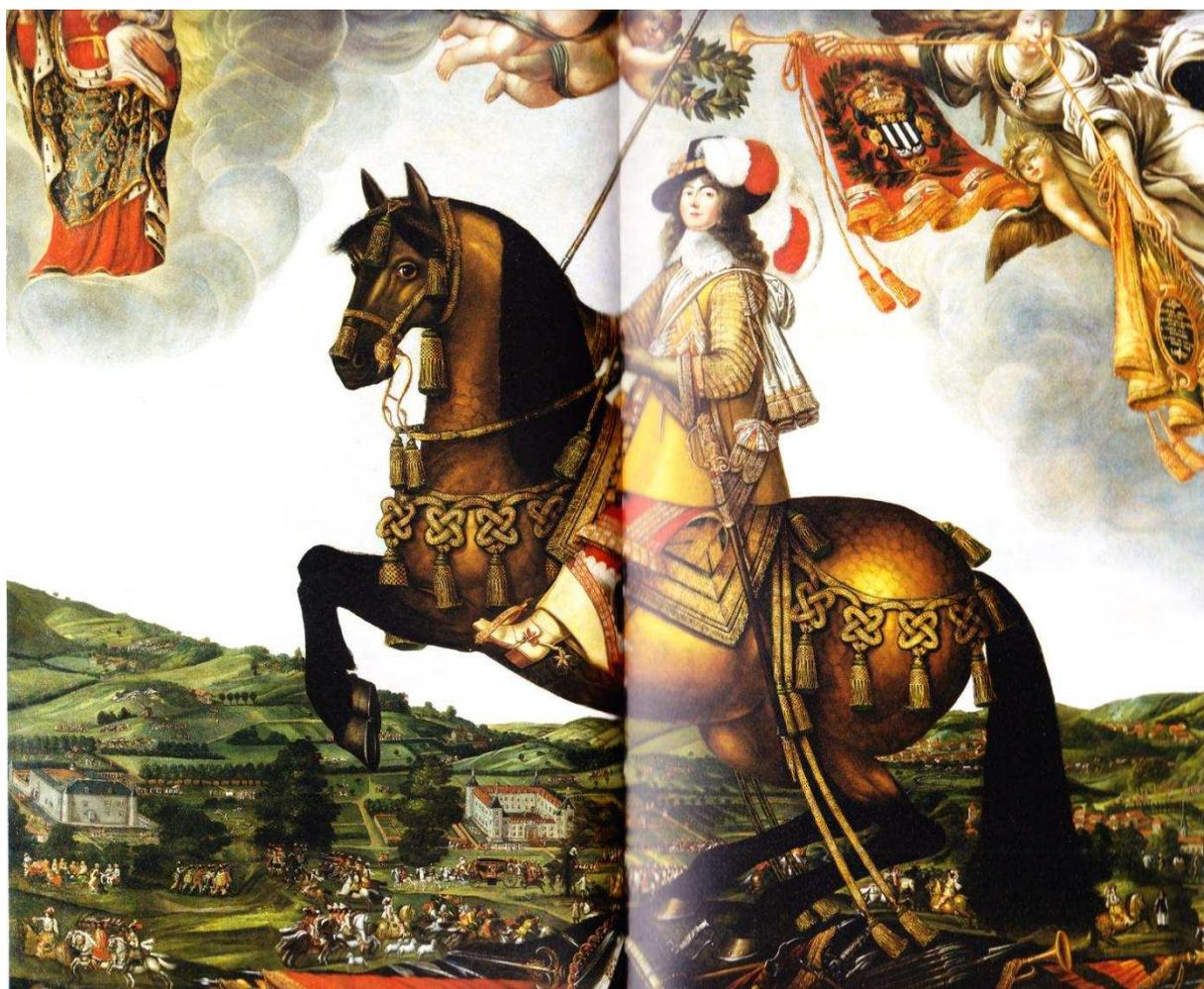
Catalogue 19 : Anonyme, Prise de Privas, le 28 mai 1629.



Catalogue 20 : LE BOURGEOYS Martin, Henri IV partant pour la chasse



Catalogue 21 : SAINT-IGNY, Jean de, Portrait équestre du jeune Louis XIV partant pour la chasse



Catalogue 22 : DERUET Claude, Portrait équestre de Madame de Saint-Baslemont



Catalogue 23 : RUBENS Pierre Paul, Le Triomphe de Julliers le 1er septembre 1610



Catalogue 24 : Anonyme, Portrait équestre de Marie de Médicis ou de Marguerite de Valois



Catalogue 25 : Charles LE BRUN, Portrait équestre du roi Louis XIV



Catalogue 26 : attribué à VAN DER MEULEN, Portrait équestre de Louis XIV



Catalogue 27 : Pierre MIGNARD dit le Romain, Portrait équestre du roi Louis XIV



Catalogue 28 : Pierre MIGNARD dit le Romain, Portrait de Louis XIV au siège de Namur



Catalogue 29 : René Antoine HOUASSE, Portrait de Louis XIV



Catalogue 30 : Pierre MIGNARD dit le Romain, Portrait équestre du Dauphin



Catalogue 30bis : Hyacinthe RIGAUD et Joseph PARROCEL, Portrait de Louis XIV



Catalogue 31 : Adam-François VAN DER MEULEN, Louis XIV pendant le siège de Lille



Catalogue 32 : Adam-François VAN DER MEULEN, La défaite du comte de Marsin près du canal de Bruges



Catalogue 33 : Adam-François VAN DER MEULEN, Le passage du Rhin



Catalogue 34 : Adam-François VAN DER MEULEN, La prise de Valenciennes



Catalogue 35 : Adam-François VAN DER MEULEN, La bataille de Mont-Cassel



Catalogue 36 : Adam-François VAN DER MEULEN, La prise de Saint-Omer



Catalogue 37 : Adam-François VAN DER MEULEN, La reddition de la citadelle de Cambrai



Catalogue 38 : Adam-François VAN DER MEULEN, La prise de la citadelle de Cambrai



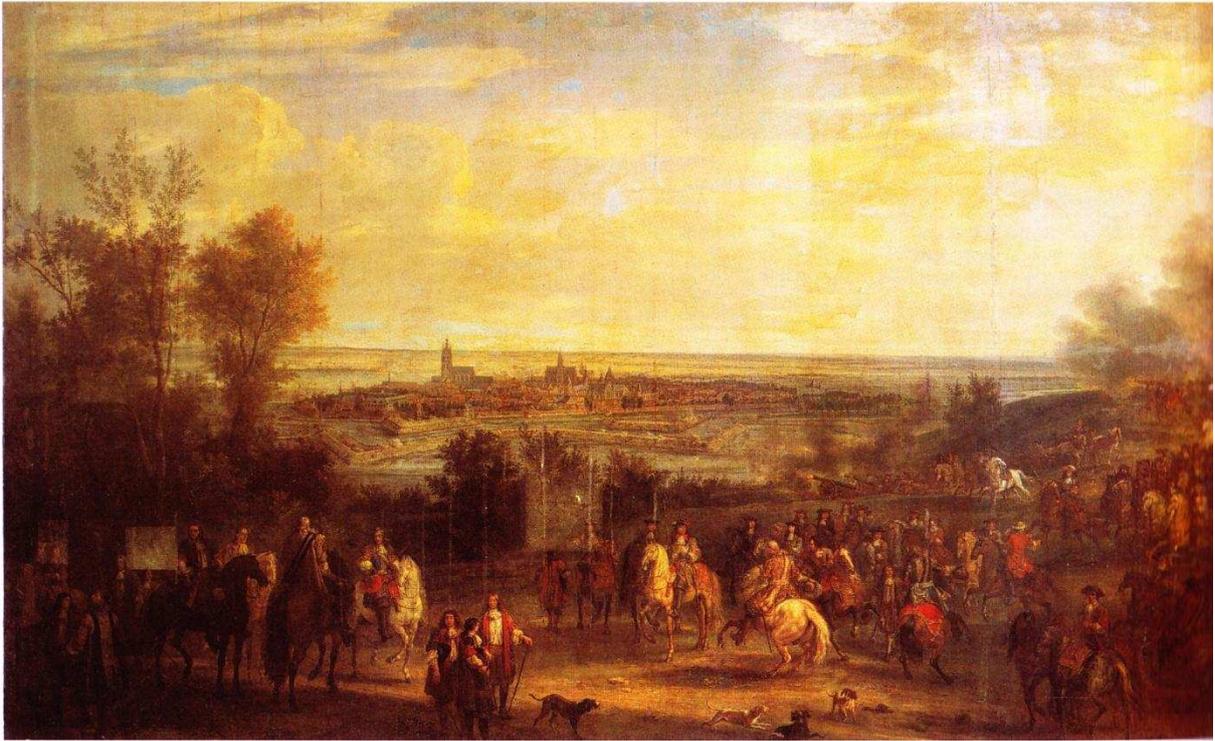
Catalogue 39 : Adam-François VAN DER MEULEN, Le siège de Tournai



Catalogue 40 : Adam-François VAN DER MEULEN, L'arrivée de Louis XIV devant Douai



Catalogue 41 : Adam-François VAN DER MEULEN, L'armée française marchant sur Courtrai



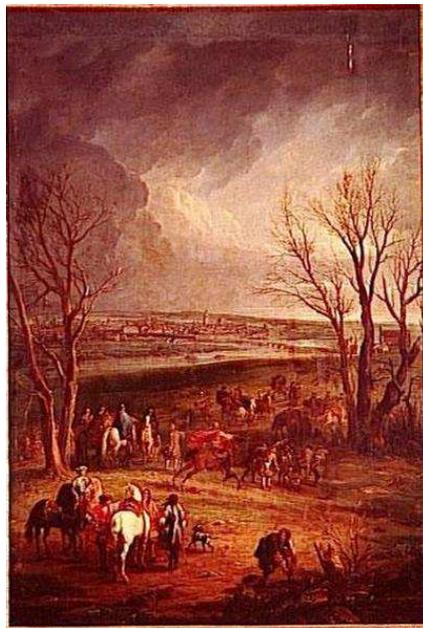
Catalogue 42 : Adam-François VAN DER MEULEN, Le siège d'Audenarde



Catalogue 43 : Adam-François VAN DER MEULEN, Le siège de Lille



Catalogue 44 : Adam-François VAN DER MEULEN, L'arrivée de Louis XIV au camp devant Maastricht



Catalogue 45 : Adam-François VAN DER MEULEN, Le siège de Dole



Catalogue 46 : Adam-François VAN DER MEULEN, Le siège de Besançon



Catalogue 47 : Adam-François VAN DER MEULEN, Le siège de Dole



Catalogue 48 : Adam-François VAN DER MEULEN, Arrivée de Louis XIV en vue de Fribourg en Biscgau



Catalogue 49 : Adam-François VAN DER MEULEN, La prise du fort de Joux



Catalogue 50 : Adam-François VAN DER MEULEN, Valenciennes prise d'assaut



Catalogue 51 : Adam-François VAN DER MEULEN, Valenciennes prise d'assaut



Catalogue 52 : Adam-François VAN DER MEULEN, Le siège de la ville et de la citadelle de Cambrai



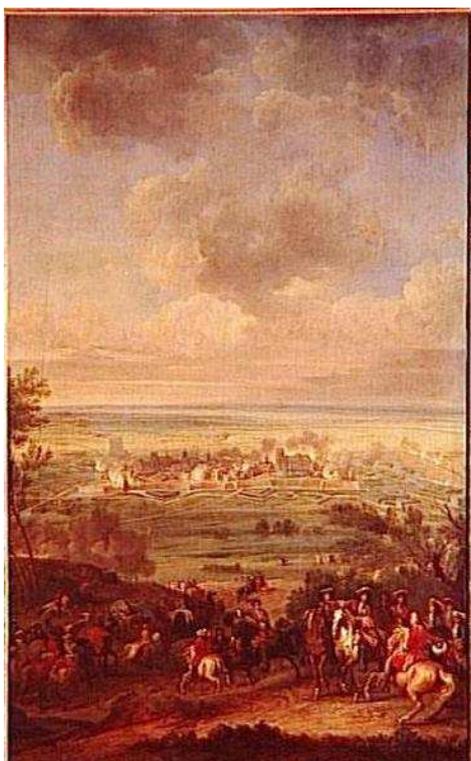
Catalogue 53 : Adam-François VAN DER MEULEN, La prise de Condé-sur-Escaut



Catalogue 54 : Adam-François VAN DER MEULEN, La prise d'Ypres



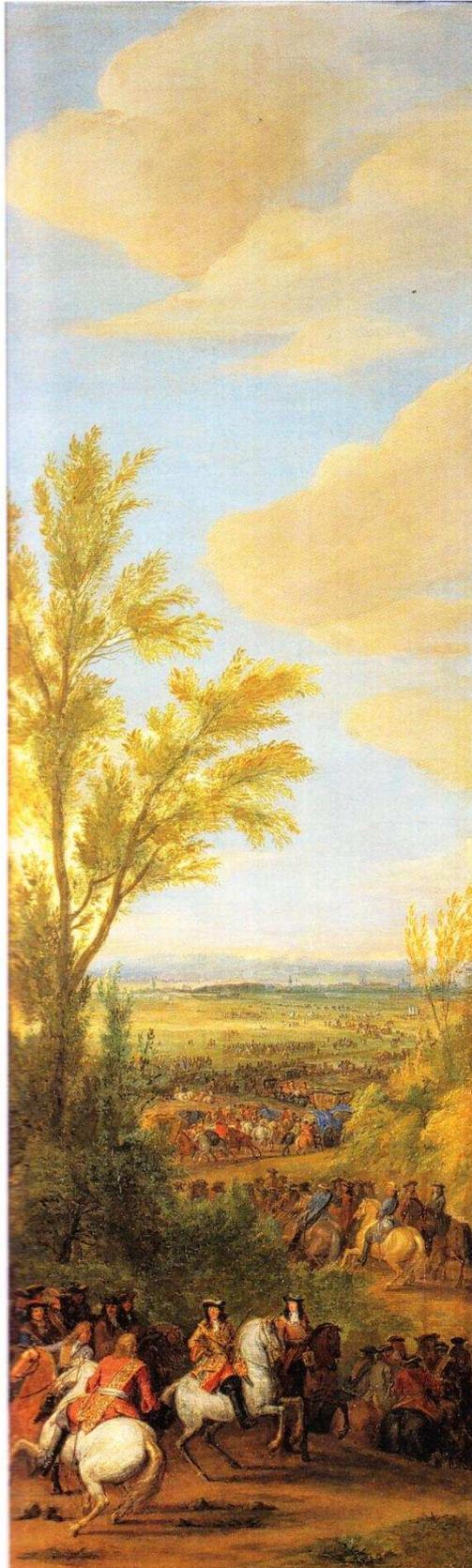
Catalogue 55 : Adam-François VAN DER MEULEN, La prise de Leewe



Catalogue 56 : Adam-François VAN DER MEULEN, Le siège d'Aire-sur-la-Lys



Catalogue 57 : Adam-François VAN DER MEULEN, La prise de Luxembourg par le maréchal de Créqui



Catalogue 58 : Adam-François VAN DER MEULEN, La prise d'Ath



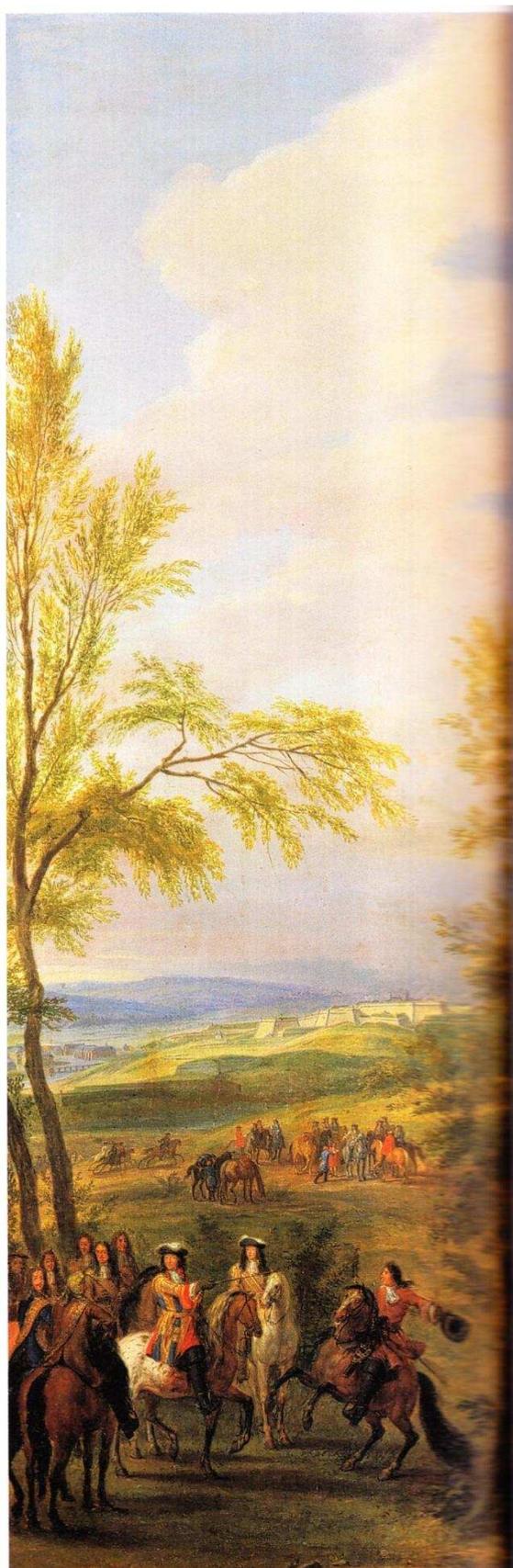
Catalogue 59 : Adam-François VAN DER MEULEN, Bataille près du canal de Bruges



Catalogue 60 : Adam-François VAN DER MEULEN, Le passage du Rhin



Catalogue 61 : Adam-François VAN DER MEULEN, La prise de Courtrai



Catalogue 62 : Adam-François VAN DER MEULEN, La prise de Charleroi



Catalogue 63 : Adam-François VAN DER MEULEN et Jean-Baptiste MARTIN, Prise d'Aire, 31 juillet 1676



Catalogue 64 : Adam-François VAN DER MEULEN et Jean-Baptiste MARTIN, Le siège de Douai, 4 juillet 1667



Catalogue 65 : Adam-François VAN DER MEULEN et Jean-Baptiste MARTIN, La prise de Gray



Catalogue 66 : Adam-François VAN DER MEULEN et Jean-Baptiste MARTIN, La prise de la ville de Naerden



Catalogue 67 : Jean-Baptiste MARTIN, Le siège de Namur



Catalogue 68 : Joseph PARROCEL, Siège de Maëstricht



Catalogue 69 : Joseph PARROCEL, Le passage du Rhin



Catalogue 70 : Joseph PARROCEL, Le passage du Rhin



Catalogue 71 : Joseph PARROCEL, Siège de Valenciennes



Catalogue 72 : Joseph PARROCEL, Siège de Cambrai



Catalogue 73 : Joseph PARROCEL, Siège de Besançon



Catalogue 74 : Adam-François VAN DER MEULEN, Arrivée de Louis XIV au château de Versailles



Catalogue 75 : Adam-François VAN DER MEULEN, Vue du Château de Fontainebleau, du côté des parterres en 1669



Catalogue 76 : Adam-François VAN DER MEULEN, Entrée de Louis XIV et de Marie-Thérèse à Arras. 30 juillet 1667



Catalogue 77 : Adam-François VAN DER MEULEN, Louis XIV partant pour la chasse



Catalogue 78 : Adam-François VAN DER MEULEN, Vue du Château de Vincennes en 1669



Catalogue 79 : Adam-François VAN DER MEULEN, Vue du château neuf de Saint-Germain, du côté de la terrasse



Catalogue 80 : Adam-François VAN DER MEULEN, Entrée de Louis XIV et de Marie-Thérèse dans la ville de Douai. 23 Août 1667



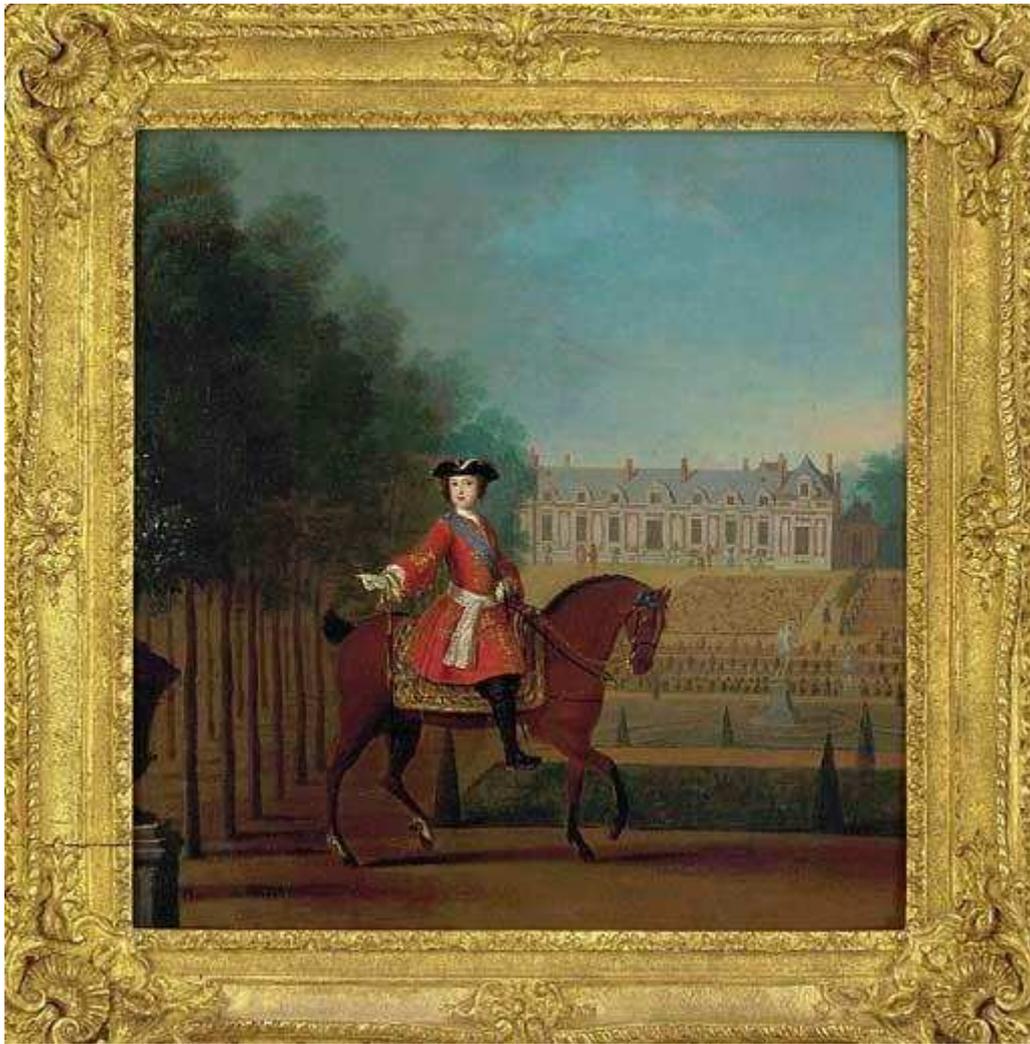
Catalogue 81 : Ecole Van der Meulen, Louis XIV chassant à Meudon



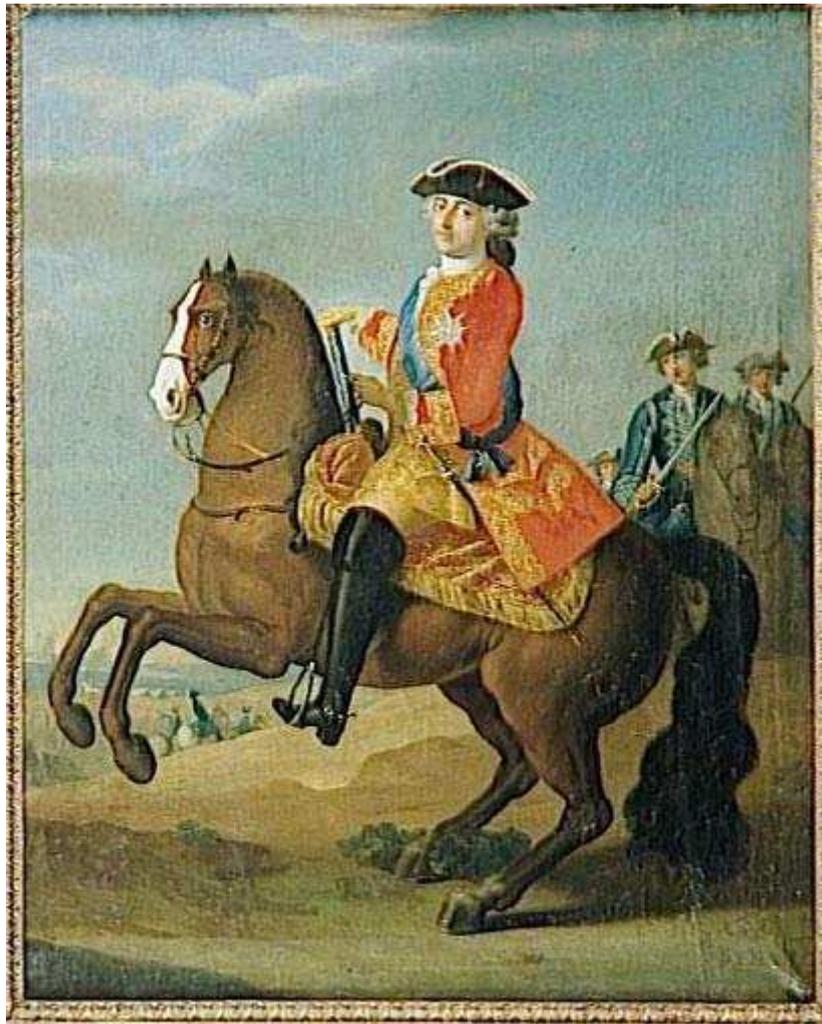
Catalogue 82 : Ecole Van der Meulen, Louis XIV à la chasse au château de Fontainebleau, du côté du parterre du Tibre



Catalogue 83 : Anonyme, Le duc d'Orléans ; régent à cheval



Catalogue 84 : Attribué à Jean-Baptiste MARTIN le jeune, Portrait de Louis XV à cheval, devant le château de La Muette.



Catalogue 85 : MULNIER, Louis XV, roi de France et de Navarre 1710-1774



Catalogue 86 : Charles PARROCEL et Jean-Baptiste VAN LOO, Louis XV, roi de France et de Navarre



Catalogue 87 : Charles COZETTE, Louis XV, roi de France et de Navarre



Catalogue 88 : Carle VAN LOO, Portrait de Louis XV



Catalogue 89 : Anonyme, Portrait équestre de Louis XVI en armure, couronné par la Victoire



Catalogue 90 : Jean-François CARTEAUX, Louis XVI roi de France et de Navarre



Catalogue 90 bis : Attribué à Jean-Baptiste SANTERRE, Philippe d'Orléans, duc d'Orléans, régent de France



Catalogue 91 : Pierre LENFANT, Bataille de Lawfeld, 2 juillet 1747



Catalogue 92 : Pierre LENFANT, Episode du combat de Melle, 1745



Catalogue 93 : Pierre LENFANT, Bataille de Fontenoy, 1745



Catalogue 94 : Pierre LENFANT, Siège de Fribourg, 11 octobre 1744



Catalogue 95 : Pierre LENFANT, Siège de Tournay, 14 mai 1745



Catalogue 96 : Pierre LENFANT, Episode de la bataille de Rocoux, 11 octobre 1746



Catalogue 97 : Pierre LENFANT, Siège de Mons, du 19 juin au 11 juillet 1746



Catalogue 98 : Pierre LENFANT, Campement de grenadiers en vue du siège de la ville d'Ypres en juin 1744



Catalogue 99 : Pierre LENFANT, Campement de mousquetaires en vue du siège de la ville d'Anvers, mai 1746



Catalogue 100 : Pierre Denis MARTIN, dit Martin le jeune, Bataille de Parme, le 29 juin 1734



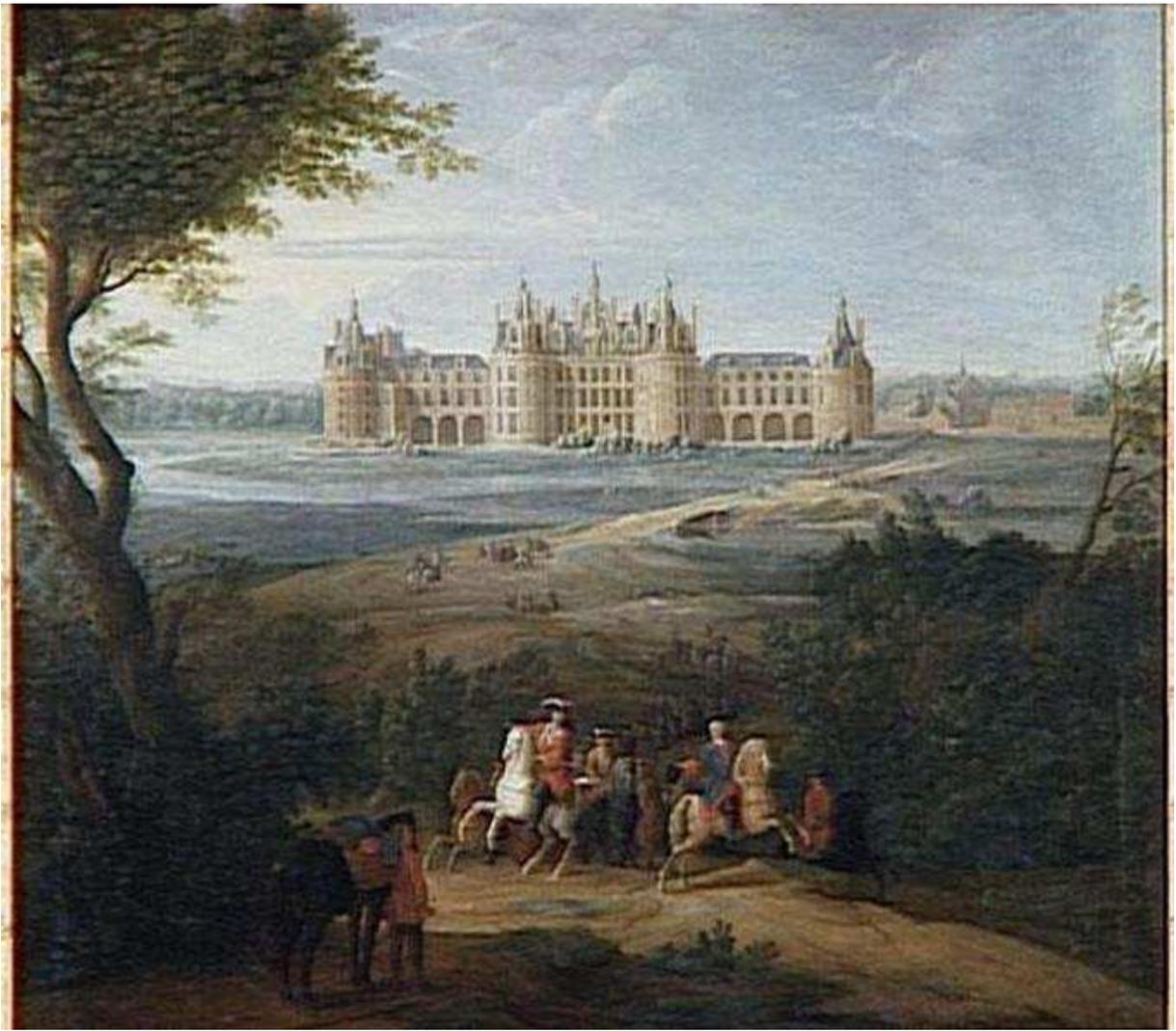
Catalogue 101 : Pierre Denis MARTIN, Départ de Louis XV après le lit de justice, 12 septembre 1715



Catalogue 102 : Pierre Denis MARTIN, Cavalcade de Louis XV après le sacre, 26 octobre 1722



Catalogue 103 : Carle VERNET, Le duc d'Orléans et son fils, le duc de Chartres, à un rendez-vous de chasse en 1787, ou Le départ pour la chasse



Catalogue 104 : Pierre Denis MARTIN, dit Martin le jeune, Vue du château de Chambord du côté du parc



Catalogue 105 : Pierre Denis MARTIN, Vue du château de La Muette



Catalogue 106 : Pierre Denis MARTIN, Vue du château de Meudon



Catalogue 107 : Pierre Denis MARTIN, Vue du château et des jardins de Fontainebleau



Catalogue 108 : Pierre Denis MARTIN, Vue du grand Trianon du côté de l'avenue



Catalogue 109 : Jean-Baptiste OUDRY, Le Cerf qui tient aux chiens sur les rochers de Franchard, Forêt de Fontainebleau ; Chasses de Louis XV



Catalogue 110 : Jean-Baptiste OUDRY, La Mort du cerf aux étangs de Saint Jean-aux-Bois Forêt de Compiègne ; Chasse de Louis XV dans la forêt de Compiègne



Catalogue 111 : Jean-Baptiste OUDRY, Chasse au cerf dans l'Oise à la vue de Compiègne du côté de Royallieu



Catalogue 112 : Jean-Baptiste OUDRY, Le Relai à la Petite Patte d'Oie



Catalogue 113 : Jean-Baptiste OUDRY, Louis XV chassant le cerf dans la forêt de Saint-Germain



Catalogue 114 : Jean-Baptiste MARTIN, l'ancien, Portrait de Marie Leczinska devant le château de Fontainebleau



Catalogue 115 : Louis Auguste BRUN, BRUN DE VERSOIX, Marie-Antoinette à cheval



Catalogue 116 : Louis Auguste BRUN, BRUN DE VERSOIX, Marie-Antoinette chassant à courre

Erratum

Page 169 : Pour plus de clarté, lire « Le cheval de l'Etat absolu n'existe **que** dans la peinture »

Page 175 : L'orthographe correcte est « battra son plein »

Page 177 : Lire « le centre **de** l'image »

Page 179 : Voir « des figures de manège » et non « des figures de manèges »

Page 182 : Le titre « les soubresauts de la peinture de bataille » correspond au **III** et non au I

Page 185 : Pour plus de fluidité, lire « un souci d'exactitude et **d'**ancrer un évènement »

Page 188 : Lire « Les animaux, désormais classés par fonctions et par races »

Page 196 : Dans la citation, des guillemets sont à l'envers. Voir « mais qu' « avec trop »

Page 198 : Ne pas lire « devenir moins craintive par l'habitude qu'elle aura prise d'être confrontée » mais « moins craintif par l'habitude qu'**il** aura prise d'être confronté »

Page 203 : Dans la seconde citation, la faute de frappe doit être remplacée par « des chevaux d'artillerie **ni** de ceux des vivres ». Lire aussi dans le dernier paragraphe « moins d'images »

Page 209 : Ne pas lire « d'autant que leurs nobles » mais « d'autant que leurs **représentants** »

Page 210 : Les notes 315 et 316 renvoient en réalité à l'ouvrage de Roche, Daniel et Reytier, Daniel, Le cheval et la guerre et non à celui de Pierre-Yves Beaurepraire comme indiqué.

Page 211 : Une scorie subsiste : « mal venu des les dévoiler » lire « de les dévoiler »

Page 212 : « nécessaire à la monstration **du** prince » et non « de prince ». Dans la citation, lire « sur le carrosse s'é~~tal~~**ient** les armes du dauphin » et non « s'é~~tal~~ait ».

Page 213 : Ne pas lire « d'échanges d'informations et de transactions commerciale » mais « commerciales » ; ni « ces relations sont fortifiés » mais « fortifiées ».

Page 214 : Voir « la diminution du nombre de représentations équestres du prince »

Page 216 : Un espace manque avant 1787.

Page 225 : Les guillemets à la fin de la citation sont à supprimer. Dans le dernier paragraphe, lire « son corps et sa famille ne sont plus sacrés ».

Page 226 : Ne pas lire « les procès des la Révolution » mais « de la Révolution »

Page 227 : Lire « ce qui rend l'analyse moins aisée » en haut de page, et « de quoi tombe-t-**elle** » en bas de page.

Page 228 : Pour plus de clarté, lire « le cheval de l'Etat absolu n'existe pas **ailleurs que** dans la peinture et dans l'art en général ». Dans le dernier tiers de la page, il ne doit pas y avoir de virgule entre « nous permettant d'accéder » et « aux débats ».