

Michael Bernsen (éd.)

Un Canon littéraire européen?

Actes du colloque international
de Bonn des 26, 27 et 28 mars 2014



CULTURES EUROPÉENNES

Réseau international de recherche des
universités de Bonn, Paris-Sorbonne,



IDENTITÉ EUROPÉENNE?

Florence, Salamanque, Fribourg, Varsovie,
St Andrews, Sofia, Toulouse et Irvine, CA.

Un Canon littéraire européen?

Un Canon littéraire européen?

**Actes du colloque international de Bonn des 26,
27 et 28 mars 2014**

Édité par Michael Bernsen

Université de Bonn

Rédaction: Anaïs Buclon, Maria Erben, Claudia Jacobi, Milan Herold

© 2017 Bonn, Cultures européennes – identité européenne
Ce livre est disponible par <https://www.europaeische-kulturen.uni-bonn.de/publikationen>
et par <https://bonndoc.ulb.uni-bonn.de>
Allemagne
Images: Wikimedia Commons

Table des matières

Didier Alexandre (Paris) / Michael Bernsen (Bonn)

Introduction

Un canon littéraire européen? – 7

Peter Frei (Irvine, CA.)

« Rabelais, il a raté son coup »

L'histoire d'une canonisation paradoxale – 13

Michael Bernsen (Bonn)

Le portrait *Louis XIV en costume de sacre* d'Hyacinthe Rigaud

Pourquoi appartient-t-il au canon européen ? – 21

Fabienne Bercegol (Toulouse)

Les enjeux du canon littéraire européen chez Chateaubriand – 35

Didier Alexandre (Paris)

Le Goethe canonique dans un corpus critique littéraire française (1830-1930) – 45

Michael White (St Andrews)

Le réalisme allemand et la canonisation européenne – 69

Patrizio Collini (Florence)

Kurt Wolff

Un éditeur établit le canon de l'expressionnisme littéraire – 77

Alessandro Gallicchio (Firenze)

Entre cosmopolitisme et chauvinisme

La difficile reconstruction d'un « canon artistique » à Paris dans l'Entre-deux-guerres – 81

Jean-Yves Laurichesse (Toulouse)

La bibliothèque européenne de Jean Giono – 91

Claudia Jacobi (Bonn)

« Comment fait-on pour vivre quand on n'a pas lu Proust ? »

La canonisation de Marcel Proust par l'autofiction française et italienne – **99**

Véronique Gély (Paris)

La littérature comparée en France et le canon littéraire européen

Une relation paradoxale – **111**

Remigius Forycki (Varsovie)

Entre l'Est et l'Ouest ou quels partages littéraires en Europe? – 121

Henryk Chudak (Varsovie)

Perspectives polonaises sur le canon européen – 129

Franz Lebsanft (Bonn)

Le français, langue malheureuse ?

Autour d'un aspect de *l'Identité malheureuse* d'Alain Finkielkraut (2013–2014) – **135**

Raúl Sánchez Prieto (Salamanque)

Les conflits linguistiques en Europe de l'Ouest et en Europe de l'Est

Peut-on établir un canon? – **145**

Aneta Bassa (Varsovie)

Le canon littéraire européen à l'ère du numérique

Zoom sur les réseaux sociaux français, italiens et polonais – **155**

Mario Domenichelli (Florence)

De la littérature et de l'identité européenne à l'âge global

Les guerres canoniques – **163**

Le portrait *Louis XIV en costume de sacre* d'Hyacinthe Rigaud

Pourquoi appartient-t-il au canon européen ?

La plupart des articles de ce volume parlent d'histoires de canonisations de quelques auteurs ou d'une canonisation de certains courants littéraires. Il s'agit donc plutôt de facteurs extérieurs aux textes. Un regard sur un des tableaux les plus célèbres qui appartient sans aucun doute à la mémoire collective de l'Europe, *Louis XIV en costume de sacre* du peintre Catalan Hyacinthe Rigaud, montre, qu'il y a des facteurs inhérents à ce tableau qui sont responsables de cette canonisation au niveau européen.



Hyacinthe Rigaud, *Louis XIV en costume de sacre* (1701), huile sur toile, 2,76 x 1,94 m, musée national du Château et des Trianons, Versailles

On peut trouver très vite quelques raisons extérieures qui expliquent en partie la notoriété de ce tableau : L'aura de la sacralité qui a toujours entouré le pouvoir des rois est ici mise en scène d'une façon extraordinaire. Et comme il s'agit d'un roi absolu le portrait nous montre un pouvoir dans toute son exceptionnalité. En plus il s'agit d'un roi dont le règne a duré 73 ans et ce règne était sans doute d'une importance énorme pour l'ordre territorial du continent. On pourrait aussi mentionner que la France était depuis le Moyen Âge un état central dans lequel il y a d'autres possibilités de diffuser un tel tableau qu'en Allemagne par exemple avec ses structures régionales. Ainsi le portrait se trouve jusqu'aujourd'hui dans les manuels scolaires pas uniquement français : comme par exemple dans celui de Frédéric Delouche, *Histoire de l'Europe*, qui paraît depuis 1992 dans 5 pays européens. Mais toutes ces raisons n'expliquent pas pourquoi c'est ce portrait-ci qui s'est inscrit dans la mémoire collective de l'Europe et non pas par exemple celui du même peintre *Louis en armure*. Le tableau *Louis XIV en costume de sacre* doit donc avoir des qualités qui le prédestinent à être mémorisé de tout un continent depuis plus de 300 ans.

Déjà le premier regard sur le tableau montre qu'il est plein de contrariétés. Il a un côté extrêmement

mythifiant : Le portrait d'apparat de la main du peintre catalan était destiné au petit-fils de Louis, Philippe V, duc d'Anjou et roi d'Espagne depuis peu de temps alors. Le tableau plut toutefois tellement au roi-soleil qu'il en commanda une copie et qu'il garda l'original à Versailles dans la salle du trône. Au cours des siècles, ce portrait a fait figure de modèle pour le portrait d'apparat.¹ Pour la plupart des commentateurs, il incarne parfaitement ce qu'était l'image absolutiste du souverain lors de la période classique en France. Il est de plus un témoignage de cette exception culturelle française dont la nation s'est réclamée depuis et qui a marqué l'Europe pendant plus de trois siècles.

Le portrait d'apparat de Rigaud célèbre par sa splendeur la magnificence et la divinité du souverain absolutiste. Le roi, âgé de 63 ans, vient tout juste de décider un arrêt provisoire des querelles avec les Habsbourgs au sujet de la succession d'Espagne et se trouve alors au sommet de sa gloire. Le tableau représente le roi beaucoup plus grand qu'il ne l'est. Il a une hauteur de deux mètres soixante seize. Le roi est représenté debout, enveloppé du manteau de couronnement qu'il avait porté lors de son sacre dans la cathédrale de Reims le 7 juin 1654. Les regalia remis par l'archevêque de Reims lors du sacre y figurent également : Le roi appuie sa main droite sur le sceptre ; la couronne et la main de justice en ivoire se trouvent sur un tabouret. Sur la gauche, on voit « Joyeuse », l'épée qui tire son nom de celle de Charlemagne. Le roi, en tant que premier chevalier du royaume, porte autour du cou la chaîne de l'Ordre du Saint-Esprit, ordre de chevalerie fondé par Henri III et dont la croix en émail blanc révèle une colombe, le symbole du Saint-Esprit.



La chaîne de l'Ordre du Saint-Esprit

Le roi se tient sur une estrade devant le trône. Un baldaquin représentant les cieux décore la partie supérieure du tableau. La peinture se lit surtout à la verticale : la monumentale colonne gréco-romaine à l'arrière-plan renforce cette impression et témoigne de la stabilité de l'État sous Louis XIV. La loi, sur laquelle repose l'État, est représentée par Themis, la déesse grecque de la justice et de l'ordre, au bas de la colonne.

¹ Voir la description du tableau et du contexte de sa naissance chez Laurent Brassart : « Le Portrait du roi Louis XIV en costume du sacre par Hyacinthe Rigaud (1701) ». Dans : Pascal Dupuy (Éd.) : *Histoire, Images et Imaginaire*. Pisa : Edizioni Plus 2002, pp. 31-38 ; voir aussi sur le site : http://www.stm.unipi.it/Clio/tabs/libri/5/03-Brassart_31-38.pdf. Voir également le travail détaillé de Werner Willi Ekkehard Mai : « *Le Portrait du Roi* ». *Staatsporträt und Kunsttheorie in der Epoche Ludwigs XIV.. Zur Gestaltikonographie des spätbarocken Herrscherporträts in Frankreich*. Diss. Bonn : 1975, et Kirsten Ahrens : *Hyacinthe Rigauds Staatsporträt Ludwigs XIV.. Typologische und ikonologische Untersuchung zur politischen Aussage des Bildnisses von 1701*. Worms : Wernersche Verlagsgesellschaft 1990 (Manuskripte zur Kunstwissenschaft in der Wernerschen Verlagsgesellschaft, 29). Sur l'importance de la peinture au siècle classique voir l'article de Joseph Jurt : « Die Nobilitierung der Malerei durch den Akademie-Diskurs im Frankreich des 17. Jahrhunderts ». Dans : *Comparatio* 3 (2011), pp. 1-18.

Les jambes du monarque, pareilles à des colonnes, accroissent par leur jeunesse l'effet de stabilité et de dynamisme. Ce sont les jambes du jeune danseur Louis : la danse était le symbole de l'ordre par excellence et elle était incarnée par un roi jeune dans un rôle sur mesure, celui d'Apollon danseur en 1653.



Louis dans le costume du jeune Apollon dansant

Cette image de la danse en tant qu'incarnation parfaite de l'ordre politique de l'absolutisme qu'avait la Cour à Versailles se retrouve dans un poème de 1666 composé par Charles Robinet :

Louis, Grand en toutes façons,
Menant Madame de Soissons,
Fut du Bal le premier Mobile,
Et s'y fit voir non moins habile
Qu'à tenir, en grand Potentat,
Les nobles Resnes de l'Estat.
Tout le reste, entrant en Cadence,
Marcha sur ses pas dans la danse.²

La position des jambes, le resserrement du manteau de couronnement et de la perruque vers le haut donnent au monarque, placé au centre du tableau, une forme pyramidale.

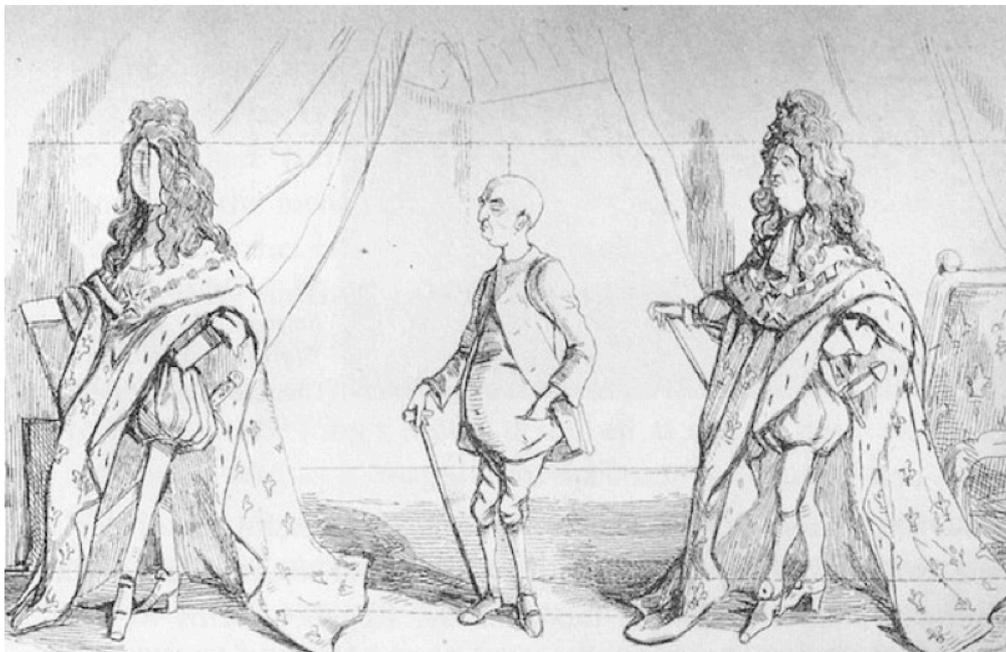


² *Lettres à Madame*. Dans : *Les Continuators de Loret. Lettres en vers de La Gravette de Mayolais, Robinet, Boursault, Perdou de Subigny, Laurent et autres (1665-1689)*. Éd. par James de Rothschild. 2 vols.. Paris : Damascène Morgand 1881-1883, vol. 2, pp. 449s., vv. 66-74 et vv. 78-80. Voir Rudolf Braun/David Gugerli : *Macht des Tanzes – Tanz der Mächtigen. Hofgeste und Herrschaftszeremoniell 1550-1914*. München : Beck 1993, pp. 101s..

Ceci n'est pas seulement une allusion à la culture égyptienne, respectée pour sa sagesse et son rôle fondateur de la culture européenne ; par sa pointe, la pyramide désigne le soleil, symbole de Louis XIV. En outre, la symbolique de la souveraineté du roi-soleil est accentuée par la lumière dorée qui illumine la scène, dominée elle-même par des tonalités de bleu, de blanc et de rouge. La représentation des jambes du monarque qui laisse supposer un danseur agile et jeune ainsi que le visage aux traits mûrs et plutôt sévères nous montrent que l'artiste a souhaité donner une impression d'ensemble du règne de Louis XIV depuis ses débuts. Il présente le royaume du roi-soleil comme un *regnum* reposant d'un côté sur le divertissement, la danse en particulier, mais emprunt de l'autre côté de la sagesse due à l'âge. La représentation du monarque est en quelque sorte une « capture d'écran » de l'absolutisme et de ses symboles dans une image des superlatifs.

Mais de l'autre côté le tableau montre des signes évidents d'une décadence. Ces signes sont assez nombreux, et ce sont surtout des signes de l'âge : le regard de l'observateur passe des jambes juvéniles de danseur à un visage vieilli. De plus, les extrémités de la perruque dressées vers le haut contrastent avec les joues et les commissures tombantes du vieux roi.³ Mais il y a d'autres éléments du tableau qui témoignent également d'une déchéance : Le monarque, atteint par la goutte et qui, en 1701, ne pouvait se déplacer qu'en fauteuil, s'appuie sur le sceptre comme sur une canne. Et ce qui est particulièrement remarquable : la couronne sur le tabouret n'est pas celle que Louis porta lors de son sacre mais celle des funérailles des souverains français.⁴ Ce qui frappe en plus, est que le souverain n'est pas tourné vers l'avenir comme il l'est par exemple dans le portrait : *Louis en armure* de Louis Ferdinand Elle de 1665. Il y est, selon l'usage de l'époque, tourné vers la droite alors qu'il se tourne chez Rigaud vers la gauche, vers le passé. Le peintre semble donc créer un vrai discours narratif qui place ce que l'on peut observer dans une suite temporelle. Cette narration est l'histoire d'une déchéance.⁵

Ces contrariétés dans le tableau de Rigaud ont bien sûr été observées longtemps avant. L'auteur anglais William Makepeace Thackeray nous a présenté dans son *Paris Sketch Book* en 1840 une caricature du portrait de Rigaud.



William Makepeace Thackeray, *Paris Sketch Book* (env. 1840)

³ Voir Myriam Tsikounas : « De la gloire à l'émotion. *Louis XIV en costume de sacre* par Hyacinthe Rigaud ». Dans : *Sociétés & Représentations* 26, 2 (2008), pp. 57-70, p. 65.

⁴ Voir Hervé Pinoteau : « Insignes et vêtements royaux ». Dans : *Bulletin du Centre de recherche du château de Versailles* (déc. 2005) (<http://crcv.revues.Document99.html>, p. 8).

⁵ Sur la représentation du roi vieillissant dans des portraits de l'époque voir Stanis Perez : « Les Rides d'Apollon : l'évolution des portraits de Louis XIV ». Dans : *Revue d'histoire moderne et contemporaine* 3 (2003), pp. 62-95.

Cette caricature de Thackeray sépare le roi, tel qu'il est représenté chez Rigaud, en deux parties, la première étant l'habit de cérémonie et la deuxième le dessin d'un petit homme vieux et fragile avec une canne. Thackeray fait un « striptease » du souverain et en même temps du portrait de Rigaud, apparemment dans le but de déconstruire la présence auratique du tableau. Mais est-ce que Thackeray a vraiment saisi le point en défaisant la magie du tableau en le plaçant dans un discours rapportant la création du portrait ?

En réponse à cette question on a essayé d'expliquer les contrariétés évidentes du tableau en recourant à deux théories. La première est la conception des deux corps du roi. En 1957, Ernst Kantorowicz avait démontré à l'aide d'une conception du droit des juristes royaux d'Élisabeth que, selon les idées de l'époque, le roi possédait deux corps : un corps naturel, vieillissant et mortel (« body natural ») et un corps surnaturel et immortel (« body politic »). Cette conception politique et théologique de la double nature du roi est au service de la royauté. En effet, elle affirme que le corps naturel du roi, avec ses défauts et sa déchéance, n'a pas d'impact majeur sur le corps politique du roi, non soumis à l'imperfection de la fragilité humaine.⁶ Lors des enterrements royaux en France et en Angleterre du 14^{ème} au 17^{ème} siècle (en France jusqu'à l'enterrement d'Henry IV en 1610), on confectionnait des poupées en bois, en cire ou en plâtre grandeur nature à l'image du roi que l'on habillait⁷ et nourrissait⁸ comme s'il s'agissait de son corps naturel. C'est par ces doubles que l'on cherchait à combler de manière symbolique l'absence du corps naturel du roi pendant l'interregnum. Il semble bien que le tableau de Rigaud mette l'accent sur cet aspect de différentes manières⁹ : tout d'abord, le manteau de couronnement renvoie au corps officiel, politique et sacré du roi tandis que la représentation réaliste du visage marqué par l'âge ainsi que l'expression mélancolique et même amère des yeux et les joues flasques ne taisent pas le vieillissement du souverain, ce qui, selon cette théorie des deux corps, n'a d'ailleurs aucune raison d'être passé sous silence. Dans le tableau de Rigaud, la tête représenterait donc selon cette conception le corps naturel du roi tandis que les jambes juvéniles de danseur symboliseraient le corps politique. Suivant cette théorie la déconstruction de Thackeray aurait manqué le point essentiel du tableau. Thackeray passe donc à côté de la signification de cet invisible « body politic », à sa dimension mystique à laquelle on croit comme à la transsubstantiation, la présence réelle du Christ lors de l'Eucharistie.¹⁰

L'autre théorie pour expliquer les contrariétés est la doctrine classique de la « concordia discors », de percevoir les contrariétés à travers des lunettes de l'idée d'une balance harmonique. Dans la conception holiste du tableau la contradiction entre la jeunesse et l'âge réel du souverain semble être équilibrée dans l'idée de présenter le règne de Louis dans son entier. De plus, le tableau semble vouloir dépasser et documenter par la manière de peindre la querelle centrale de l'époque entre les rubénistes et les poussainistes. Le soin d'apporter à la définition des contours, le « disegno » des peintures par des lignes comme le

6 *The King's Two Bodies. A Study in Medieval Political Theology*. Princeton : Princeton University Press 1952 ; en allemand : *Die zwei Körper des Königs. Eine Studie zur politischen Theologie des Mittelalters*. München : DTV 1990 (dtv Wissenschaft), p. 33 et p. 37.

7 Voir en détail Kristin Marek : *Die Körper des Königs. Effigies, Bildpolitik und Heiligkeit*. München : Fink 2009, spéc. pp. 29-65. Marek suppose qu'il s'agit de trois corps du roi, d'un corps naturel, politique et sacré.

8 Voir Brassart : « Le Portrait du Roi », p. 36. Voir aussi Ralph E. Giesey : *The Royal Funerary Ceremony in Renaissance France*. Genève : Droz 1960, spéc. p. 5.

9 Brassart parle de « L'Insistence du peintre de la double nature de la monarchie française » (ibid.).

10 Voir Eva Horn : « Vom Porträt des Königs zum Antlitz des Führers. Zur Struktur des modernen Herrscherbildes ». Dans : Alexander Honold/Ralf Simon (Éds.) : *Das erzählende und das erzählte Bild*. München : Fink 2010 (eikones), pp. 128-159, p. 136. Horn s'interroge sur la position de Kantorowicz concernant le portrait de Thackeray (*Die zwei Körper*, p. 418). Comme l'ont montré les travaux de Louis Marin, la caricature de Thackeray manque l'intention de Hyacinthe Rigaud. Pour Marin, le portrait du souverain absolutiste, exemplifié à la perfection par Rigaud, est une historiographie condensée dans une présence auratique tandis que l'histoire en elle-même représenterait un épanchement narratif de l'image du souverain dans une suite chronologique d'évènements divers (Louis Marin : *Le Portrait du Roi*. Paris : Minuit 1981 ; en allemand : *Das Porträt des Königs*. Berlin : Diaphanes 2008 (Kultur 2000), p. 15, 69 et pp. 338s.). Marin cite l'échantillon d'une histoire de Louis XIV de Paul Pellisson-Fontanier, dans lequel celui explique que l'historiographie idéale a l'intention de reproduire l'effet simultané d'un tableau pour faire disparaître en même temps sa discursivité : « Si l'on sçait fondre & allier tout cela ensemble en un corps solide, plein de variété, de force & d'éclat, peindre plutôt que raconter, faire voir à l'imagination tout ce qu'on met sur le papier [...] ce n'est plus Histoire [...] » (*Projet de l'Histoire de Louis XIV. à M. Colbert*. Dans : *Œuvres diverses de Monsieur Pellisson de l'Académie française*. 3 vols.. Paris : Didot 1735, vol. 2, pp. 323-328, p. 328). Voir aussi Horn : « Vom Porträt des Königs », p. 131 und pp. 136s..

faisait Nicolas Poussin se retrouve autant que la mise en valeur des couleurs que Roger de Piles, dans son *Dialogue sur le coloris* (1671), avait considérée comme la marque de la peinture moderne en défendant les nuances subtiles et les dégradés de Peter Paul Rubens. Le tableau de Rigaud est donc à première vue un exemple typique de l'idéal classique de cette « concordia discors », de l'harmonie des contraires.

Mais peut-on vraiment subsumer sous les théories de la « concordia discors » ou des « deux corps du roi » les mises en relief de l'histoire comme déchéance ? L'époque postmoderne nous a appris une chose : elle nous a ouvert les yeux sur ces explications qui au nom d'une raison supérieure ont fait disparaître les contrariétés qui ne s'accordent pas avec le besoin d'harmonie. Ainsi le tableau d'Hyacinthe Rigaud nous fait voir trop clairement derrière les harmonies les deux grands débats de l'époque : premièrement, le débat sur l'idolâtrie dans le contexte de la mode des portraits, menée principalement par les cercles jansénistes, et deuxièmement la querelle entre les Anciens et les Modernes sur la décadence ou le progrès au cours de l'Histoire.

Le débat sur l'idolâtrie est mené avec vigueur dans la deuxième moitié du 17^{ème} siècle. Quand on voit le monarque chez Rigaud, qui en 1701 est atteint par la goutte et semble s'appuyer sur le sceptre comme sur une canne, on doit penser involontairement à une caricature de la mode des portraits de Charles Sorel. Dans sa *Description de l'isle de portraiture et de la ville des portraits* de 1659 Sorel fait parler son voyageur imaginaire de ses découvertes sur cette isle :

[...] J'en remarquai un qui avoit de beaux bas de soie, & de beaux canons à ses jambes, lequel, à ce qu'on disoit, n'avait dedans que des jambes de bois, & se soutenoit sur une bequille.¹¹

Vers la fin du siècle le débat sur l'idolâtrie est de plus en plus marqué par le jansénisme. Dans l'article de son *Dictionnaire chrétien* de 1691, Nicolas Fontaine, historiographe à Port-Royal, reconnaît que son époque est marquée par une prolifération de portraits. Il formule les réserves religieuses que peuvent éprouver les chrétiens contemplant ces portraits :

Comment donc oserai-je me faire peindre pour vous, puisque toute ma vie est une preuve continuelle que je ne fais que gaster en moy l'image de l'homme celeste par ma vie terrestre [...] Je rougis de me faire peindre tel que je suis, & je n'ose pas me faire peindre tel que je ne suis pas.¹²

Et Pierre Nicole parle, dans son *Essai intitulé De la connoissance de soi-même* (1675) ainsi que dans sa lettre *Sur les portraits & si l'on doit se laisser peindre* (1701) du regard vain de la personne observant son portrait, ne voyant par fierté que ce qu'elle veut voir d'elle-même mais pressentant cependant qu'elle ne fait qu'observer un « vain fantosme ». Ainsi, le souverain ne voit finalement dans son portrait qu'« un homme richement vêtu qu'on regarde avec respect et qui se fait obéir par quantité de gens »¹³.

La scène originale d'idolâtrie telle qu'elle se retrouve dans le culte des portraits de l'époque d'après la critique janséniste est l'adoration du veau d'or dans *Moïse* 32, 1-4. Dans un tableau de 1633-1634, Nicolas Poussin montre comment les Israélites, jeunes et vieux confondus, dansent, grisés, autour de la statue du veau d'or :

¹¹ Charles Sorel : *Description de l'isle de portraiture et de la ville des portraits*. Dans : Ibid. : *Voyages imaginaires, songes, visions et romans cabalistiques. Ornés de figures*. Amsterdam : 1738, vol. 27, pp. 337-398, p. 348.

¹² « Portrait ». Dans : *Dictionnaire chrétien, où les prédicateurs trouveront la matière de tous les sermons de l'année, et les fidèles tous les sujets de méditation sur les vérités de la religion*. Paris : Cavelier 1715, p. 511. Voir Édouard Pommier : *Théories du portrait. De la Renaissance aux Lumières*. Paris : NRF/Gallimard 1998 (Bibliothèque illustrée des Histoires), p. 271.

¹³ Pierre Nicole : *De la connoissance de soi-même*. Dans : ibid. : *Essais de morale*. Paris : G. Desprez/J. Desessartz 1715, vol. III, chap. 3, pp. 7s.. Voir aussi Pierre Nicole : *Lettre 113. Sur les portraits, & si l'on doit se laisser peindre*. Dans : ibid., pp. 196-213. Vgl. dazu Lucie Desjardins : « Le « vain fantosme » de soi-même ou Le portrait à l'épreuve de la morale ». Dans : *aTangence* 66 (2001), pp. 84-100, spéc. pp. 92s.. Voir aussi Pommier : *Théories du portrait*, p. 272.



Nicolas Poussin, *L'Adoration du veau d'or* (1633-1634), huile sur toile, 1,53 x 2,12 m, National Gallery, London

Même le prêtre Aaron, vêtu de blanc, est envoûté par le fétiche qui rappelle la vache Hathor, vénérée en Égypte où les Juifs séjournèrent pendant 200 ans. La couleur du veau qui fait penser à la symbolique de puissance du roi-soleil plus tard, ne provient pas d'une illumination solaire, le ciel étant couvert. Le tableau est en fait une parodie de l'absolutisme avant la lettre. Les Israélites n'ont pas confiance dans le Dieu invisible qu'est la loi, pilier de l'État absolutiste, mais croient à une représentation païenne et polythéiste. Le Dieu de la loi, symbolisé par Moïse descendant de la montagne est refoulé à l'arrière-plan gauche et se démarque à peine du paysage. L'adoration du veau d'or montre que l'idolâtrie vient des hommes et ne sert qu'à apaiser l'esprit des peuples. Le groupe qui se tient à droite dans le tableau lui insuffle une note historique, un moment d'histoire de l'humanité : le regard de l'observateur va de l'enfant au vieillard en passant par la femme, et tous les adultes semblent envoûtés par le fétiche. Le mythe de la puissance de la loi divine, illuminée par le soleil et représentée dans l'absolutisme par le souverain est remplacé ici par un mythe tout à fait profane et qui, selon le peintre, remonte aux débuts de l'histoire humaine. Ce mythe est celui de l'extase face à l'objet, au fétiche brillant, tel qu'on le retrouve dans l'antiquité égyptienne, grecque ou romaine, que ce soit lors des processions en l'honneur d'Isis ou des fêtes bacchantes et dionysiennes.

On peut aussi se rappeler que cette scène originelle d'idolâtrie est également au centre d'une fable de La Fontaine, *L'Homme et l'idole de bois*¹⁴.

Certain Païen chez lui gardait un Dieu de bois, De ces Dieux qui sont sourds biens qu'ayant des oreilles. Le Païen cependant s'en promettait merveilles. Il lui coûtait autant que trois.	
Ce n'étaient que vœux et qu'offrandes, Sacrifices de bœufs couronnés de guirlandes.	5
Jamais Idole, quel qu'il fût, N'avait eu cuisine si grasse, Sans que pour tout ce culte à son Hôte il échût Succession, trésor, gain au jeu, nulle grâce.	10
Bien plus, si pour un sou d'orage en quelques endroit S'amassait d'une ou d'autre sorte, L'Homme en avait sa part, et sa bourse en souffroit. La pitance du Dieu n'en était pas moins forte.	
A la fin se fâchant de n'en obtenir rien,	15

¹⁴ Dans : *Œuvres complètes*. 2 vols.. Éd. par Jean-Pierre Collinet/Pierre Clarac. Paris : Gallimard 1991 (Bibliothèque de la Pléiade, 10. 62), vol. 1 : *Fables, contes et nouvelles*, p. 151 (livre IV, fable 8).

Il vous prend un levier, met en pièces l'Idole,
 Le trouve rempli d'or. Quand je t'ai fait du bien,
 M'as-tu valu, dit-il, seulement une obole :
 Va, sors, de mon logis : cherche d'autres autels.
 Malheureux, grossiers et stupide :
 On n'en peut rien tirer qu'avecque le bâton.
 Plus je te remplissais, plus mes mains étaient vides :
 J'ai bien fait de changer de ton.

20

Dans cette fable inspirée par le recueil de fables d'Ésope, un homme donne en offrande à une idole en bois une grande partie de ses biens, sans pour autant recevoir de contrepartie. Dans un accès de colère, l'homme finit par casser la statue et y trouve de l'or. La fable met le doigt sur le point sensible du débat janséniste sur l'exaltation du pouvoir. C'est de la vénération d'une représentation, apparemment pleine de magie. Le protagoniste en attend, en retour de ses offrandes, de grands bienfaits, en particulier la richesse mais il reconnaît finalement que sacrifier son bien pour ce « magus » n'était pas une bonne idée, le détruire en revanche en est une.

La fable de La Fontaine s'attaque à l'art du portrait en vogue à l'époque. Un commentaire sur l'allusion au psaume 115, 4-6 au vers 2 et une référence métaphorique au vers 6 relie l'histoire à la scène originelle d'idolâtrie de la Bible. Il s'agit de l'idolâtrie des Égyptiens à propos de laquelle le psaume affirme que les idoles sont d'argent et d'or mais que, en dépit de leurs yeux et de leurs oreilles, elles ne peuvent ni voir ni entendre.¹⁵ La remarque apparemment secondaire sur les « sacrifices de bœufs »¹⁶ au vers 6 permet de localiser la scène de manière plus précise. La Fontaine fait référence à l'adoration du veau d'or par les Israélites alors que Moïse reçoit les lois de Dieu¹⁷. Cette scène montre un retour des élus à l'idolâtrie des Égyptiens. Elle entraîne l'interdiction biblique de créer des signes visibles et significatifs de Dieu. Le fait que l'homme nourrisse son idole en bois tel qu'on le faisait avec des effigies lors des funérailles des souverains français montre bien que La Fontaine parle ici de la représentation du souverain. Au vers 10, une autre expression indique clairement que l'auteur pense à la Cour. Le protagoniste ne peut s'attendre à quelque mesure de grâce : « succession, trésor, gain au jeu nulle grâce » est-il écrit. Il s'agit bien ici des diverses possibilités spécifiques à la Cour de s'enrichir et ce sont les courtisans qui, dans l'espoir d'acquérir richesse et pouvoir, mettaient sans réserve leurs biens et leur déférence entre les mains du souverain. La Fontaine qualifie à un autre moment le ministre des finances, Colbert, mécène officiel de cette idolâtrie, « d'idole de fange »¹⁸. La soumission des élites lyriques hollandaises par le biais de l'attribution de pensions sous Louis XIV avait de plus poussé La Fontaine à faire de nouveau entendre son opinion :

Vos poètes le déifient. Vos écrivains le flattent [...] et comme fit autrefois le peuple d'Israël, par un fatal aveuglement vous contribuez tout ce que vous avez de plus précieux pour former l'idole qui vous doit traîner en captivité [...]¹⁹

L'Homme et l'idole de bois se révèle donc être une réflexion sur l'idolâtrie de l'époque, caractéristique des portraits.

Par son écriture, l'auteur a développé une stratégie discursive face à cette idolâtrie que la littérature sur La Fontaine a désigné par le terme de la diversité.²⁰ Mais en réalité, l'auteur se sert d'un double discours.²¹

¹⁵ « [...] idola gentium argentum et aurum / opus manuum hominum / os habent et non loquentur [...] » Suivant la *Vulgate* psaume 115, 4s. (*Biblia sacra iuxta vulgatam versionem*. Éd. par Bonifatius Fischer/Jean Gribomont/H. F. D. Sparks/W. Thiele : Stuttgart : Deutsche Bibelgesellschaft, ³1983 [¹1969], p. 917).

¹⁶ Jean de La Fontaine : *Œuvres complètes*, vol. 1, p. 383, v. 6.

¹⁷ Voir *Exode* 32, 1-6.

¹⁸ Voir la *Très humble remontrance au Roi* (cité chez René Jasinski : La Fontaine et le premier recueil des Fables. 2 vols.. Paris : Nizet 1966, vol. 2, p. 122.).

¹⁹ *Réponse des fidèles sujets de Sa Majesté catholique, aux Pays-Bas, au « Charitable avis de La France gémissante »* (20 mai 1667) (cité par Jasinski : *La Fontaine*, vol. 1, p. 133).

²⁰ Voir p.e. Jürgen Grimm : *Le Pouvoir des Fables. Etudes lafontainiennes*. 2 vols., Tübingen : Narr 1994 (biblio, 17), vol. 1, pp. 92-108.

²¹ Karlheinz Stierle parle d'une « mise en image au second degré » (« Verbildlichung zweiten Grades ») (« Poesie des Unpoeti-

D'un côté, il s'agit d'un discours en accord avec les attentes de l'époque. Il répond aux règles de la représentation et de l'ordre. Le panégyrique en tant que forme de représentation y est souvent présent, ainsi que l'exige l'idolâtrie de l'époque. Jean de La Fontaine compose également un panégyrique, un discours aisé à rédiger comme il l'écrit au premier vers de son *Discours à Mme de la Sablière*. Il correspond aux désirs des grands et à l'ambiance de l'époque que l'auteur ne renie pas : « Ne pas louer son siècle est parler à des sourds. », écrit-il dans son *Épître à Huet* de 1683.²²

Mais un second discours se trouve mêlé au premier, n'obéissant dans la plupart des cas à aucune règle précise, selon l'exemple des commentaires de la Renaissance. C'est un discours au sens littéral du terme latin « *discurrere* », marcher de long en large, sans but précis. Un tel discours fonctionne par analogie. Il crée des images appelant des réactions concomitantes ou plutôt qui donnent cette impression de concomitance qu'un tableau peut transmettre à son observateur. Dans les fables, ce procédé sert à enrayer l'ordre logique de l'histoire par des signes hiéroglyphiques au sens divers. La Fontaine l'a détaillé dans son *Discours à Mme de la Sablière*. Il s'y positionne comme un adepte de l'épicurisme de son temps. Influencé par Gassendi et ses disciples, La Fontaine s'attaque à la théorie cartésienne considérant l'animal comme une machine et il plaide en faveur de l'instinct animal. L'homme et sa conscience sont faits, selon cette idée, de pensées logiques et de sensations, au même titre que les animaux. A l'encontre de Descartes, pour qui l'homme de la période classique est régi par le « *cogito* », La Fontaine le définit comme un organisme composé d'atomes et à composition tout à fait variable. Dans son *Discours à Mme de la Sablière*, La Fontaine présente les effets de cette prise de position sur le discours poétique. Il y confronte le récit ordonné, souvent représenté alors par le panégyrique, aux contours d'une parole non systématique :

Iris, je vous louerais, il n'est que trop aisé ;
 Mais vous avez cent fois notre encens refusé,
 [...]
 D'autres propos chez vous récompensent ce point,
 Propos, agréables commerces,
 Où le hasard fournit cent matières diverses,
 Jusque-là qu'en votre entretien
 La bagatelle a part : le monde n'en croit rien.
 Laissons le monde et sa croyance :
 La bagatelle, la science,
 Les chimères, le rien, tout est bon : Je soutiens
 Qu'il faut de tout aux entretiens : [...]²³

L'écriture de La Fontaine est un mélange des deux discours. L'auteur mêle au discours logique de l'histoire la bagatelle, la chimère, le discours du rien supposé. En accord avec l'idée que l'âme humaine n'est qu'une accumulation aléatoire d'atomes subtiles et dynamiques, un tel discours ne peut que produire des choses aléatoires. De tels propos vont à l'encontre de la structure binaire du signe exigée alors par l'épistémè de transparence. Ils s'exposent volontairement au risque du désordre sémiotique. Pour La Fontaine, écrire veut dire mélanger les deux formes, vers 19-20 : « Je soutiens / Qu'il faut de tout aux entretiens [...] »

Avec sa narration sur le vieillissement du roi le tableau d'Hyacinthe Rigaud se réfère aussi à l'autre grand débat du siècle : la *Querelle des Anciens et des Modernes*. Ces derniers se voient confrontés à la difficulté d'expliquer à leur roi en quoi leur époque et non l'Antiquité représenterait l'apogée culturelle de même que l'Histoire passerait sur Louis XIV, le vouant ainsi à la déchéance, pour accéder à d'autres paroxysmes. Cette querelle, qui dura trois ans, fut déclenché en 1687 par le poème *Le Siècle de Louis le Grand* présenté par Charles Perrault à l'Académie. Ce poème affirmait l'égalité culturelle, si ce n'est la supériorité de l'époque classique par rapport à l'Antiquité :

Je voy les Anciens sans ployer les genoux,

schen. Über La Fontaines Umgang mit der Fabel ». Dans : *Poetica* : 1 (1967), pp. 508-533, p. 521).

²² Jean de La Fontaine : *A Monseigneur l'évêque de Soissons* (1683). Dans : *ibid.*: *Œuvres complètes*, vol. 2, p. 648, v. 40.

²³ Dans : *Œuvres complètes*, vol. 1, p. 383, vv. 1-2 et vv. 12-20.

30 - Michael Bernsen (Bonn)

Ils sont grands, il est vray, mais hommes comme nous ;
& l'on peut comparer sans craindre d'estre injuste,
Le Siecle de LOUIS au beau Siecle d'Auguste.²⁴

Après la réaction particulièrement virulente de Boileau dans ses *Epigrammes*, les opposants à cette idée, les Anciens, précisèrent leur conception : Selon eux, l'évolution culturelle n'avait fait aucun progrès marquant depuis l'Antiquité. La Bruyère résume cette opinion dans la première réflexion de ses *Caractères* de la manière suivante :

Tout est dit, et l'on vient trop tard depuis plus de sept mille ans qu'il y a des hommes et qui pensent.²⁵

La querelle est finalement dominée par la question du génie de l'auteur : Réside-t-il dans l'imitation de l'Antiquité, dans le résultat d'études intenses des maîtres, prisés par les Anciens comme modèles, ou bien s'agit-il d'un talent naturel, indépendant de l'époque et de l'éducation, insufflé par les Dieux à l'artiste en personne pour lui donner accès aux idées fixées par le cosmos, comme le dit le moderne Perrault dans son *Epistre à Monsieur de Fontenelle* intitulée *Le Génie* :

Que celui qui possède un don si précieux,
D'un encens éternel en rende grace aux Cieux ;
Eclairé par luy-même & sans estude, habile.²⁶

Le tableau de Rigaud est un contre-exemple frappant de la conception de Perrault qui accusait les œuvres créées par imitation d'être peu originales et ennuyeuses : « On baille, on s'assoupit, & tout cet appareil / Après un long ennuy cause enfin le sommeil. »²⁷ Le portrait de Rigaud est une imitation unique de divers modèles ainsi qu'un montage de ses propres œuvres. Louis XIV malade, Rigaud ne put l'avoir comme modèle pour le portrait. Le peintre eut donc recours à toute une équipe d'artistes pour concevoir le portrait dans son atelier. Pour les jambes, Rigaud s'est inspiré de ses collègues Henry de Gisssey et Henri Testelin, tandis que la tête du monarque conjugue deux tableaux de sa propre création, *Louis en armure* de 1694 et *Le roi chez lui*, portrait de Louis XIV de 1700²⁸. Bien qu'on ait affaire ici à une imitation, à un véritable recyclage, il s'agit d'un tableau original qui dément la conception de Perrault selon laquelle le vrai artiste ne possède qu'un talent naturel²⁹. Une parodie originelle de l'année 2003, créée par l'artiste français contemporain Bernard Pras souligne cet aspect du tableau.

²⁴ *Le Siècle de Louis le Grand. Poème.* Paris : Coignard 1687, p. 3, vv. 3-6.

²⁵ *Les Caractères de Théophraste traduits du grec avec les Caractères ou les mœurs de ce siècles.* Éd. par Robert Pignarre. Paris : Garnier 1965 (Garnier-Flammarion, 72), p. 82, no. 1. Sur la critique de l'idolâtrie chez La Bruyère voir Nicole Ferrier-Caverivière *L'Image de Louis XIV dans la littérature française de 1660 à 1715.* Paris : P.U.F. 1981, pp. 246-249, et le travail sur le portrait à l'époque classiques de Jacqueline Plantié : *La Mode du portrait littéraire en France 1641-1681.* Paris : Champion 1994 (Lumières classiques, 2), pp. 505s.

²⁶ Dans : *Parallele des anciens et des modernes ; en ce qui regarde les arts et les sciences ; dialogues avec le poème du siècle de Louis le Grand et une épistre en vers sur le génie par M. Perrault.* Paris : Coignard 1688, p. 29.

²⁷ *Le Génie*, p. 28.

²⁸ Voir Tsikounas : « De la gloire », pp. 61-64. Voir aussi Gérard Sabatier : « La Gloire du roi. Iconographie de Louis XIV de 1661 à 1672 ». Dans : *Histoire, économie et société* 19 (2008), pp. 527-560.

²⁹ *A Monseigneur l'évêque de Soissons*, p. 648, vv. 26-28. Pour Rigaud comme pour La Fontaine, un « Ancien », l'imitation ne correspond en rien aux créations peu originales d'un poeta doctus. « Mon imitation n'est point un esclavage : / Je ne prends que l'idée, et les tours et les lois, / Que nos maîtres suivaient eux-mêmes autrefois. » avait déclaré La Fontaine dans son *Epître à Huet*.



Bernard Pras, *Louis XIV*. (2003), photographie d'une reconstruction du tableau Hyacinthe Rigaud dans le style du 'trash art'

Rigaud se démarque en un autre point des modernes : il glorifie le souverain sans réserve, en donnant au pouvoir du roi-soleil une présence auratique, tout en effaçant cette aura par son discours de déchéance. Ce qu'on peut à peine subsumer sous la « *concordia discors* » est la déconstruction du mythe central du règne de Louis XIV, celui de roi-soleil. Le peintre remplace la tête solaire du jeune Apollon danseur de 1753 par un visage marqué par l'âge et une perruque sombre. Chez Rigaud, la pointe de la pyramide – la tête du monarque – ne rayonne plus. Le tableau fait passer l'observateur de la perspective mythifiée sur le roi à des considérations plus réalistes en nous montrant d'abord les jambes de jeune danseur et après un visage vieillissant et malade. Les composantes typiques du mythe s'effacent : la représentation de la déesse Thémis à l'arrière-plan au pied de la colonne est à peine visible car elle n'est pas bien éclairée³⁰.

Le portrait de Rigaud est donc à la fois glorification du roi-soleil et de son pouvoir mais il œuvre aussi à sa déconstruction, à une démythification de la stylisation verticale de ce pouvoir. Cette démythification est renforcée dans le tableau sur le plan horizontal. Le visage du roi est asymétrique en particulier les yeux et la bouche, une asymétrie qui touche donc les deux moitiés du visage. La représentation d'un double visage constitue certes un moyen de style employé surtout par l'art des portraits modernes pour souligner l'ambivalence de la personne mais elle se trouve déjà dans les représentations de la Renaissance. Si l'œil gauche du monarque indique résolution et circonspection, l'œil droit en revanche, à-demi clos témoigne d'une certaine fatigue. Avec la bouche, la moitié gauche du visage représente un monarque décidé et clément tandis que la moitié droite montre une certaine amertume et un manque de dynamisme.³¹ Si l'on part du principe que le regard de l'observateur suit la lumière, la partie gauche du visage du roi, qui reflète son passé, se trouve dans l'ombre. Le discours historique en tant que narration de la déchéance traverse ainsi tout le tableau, à la verticale comme à l'horizontale et confère au tableau de Louis XIV un schéma à reconnaître.

L'époque postmoderne nous a rendu mieux capables de vivre avec les contrariétés. Elle nous a pourtant également fait comprendre qu'en acceptant les contrariétés de la vie l'homme a pourtant besoin de mythifications pour réduire la complexité historique par des narrations simplifiantes et compréhensibles. On

³⁰ Voir Tsikounas : « De la gloire », p. 63.

³¹ Voir *ibid.* : « De la gloire », p. 69.

peut donc conclure avec quelques hypothèses sur la canonisation : pour être canonisé à long terme une œuvre d'art doit avoir un côté paradoxal. Cela semble être une condition préalable pour devenir un lieu de mémoire. Le tableau *Louis XIV en costume de sacre* fait partie de la mémoire culturelle européenne parce qu'il représente le sommet mythique d'un pouvoir royal auratisé depuis le Moyen Âge. Il nous montre donc quelque chose de classique ce qui intéresse les gens à n'importe quelle époque. Mais il est en même temps la capture d'un moment historique dans toute sa densité : c'est-à-dire la conscience historique naissante qui dans le tableau est considérée sous l'aspect de la déchéance. Le tableau symbolise ce moment du « Decline of Magic », qui dans l'histoire culturelle du continent a été un événement décisif.

Bibliographie

Sources

- Biblia sacra iuxta vulgatam versionem*. Éd. par Bonifatius Fischer/Jean Gribomont/H. F. D. Sparks/W. Thiele : Stuttgart : Deutsche Bibelgesellschaft 1983 (1969).
- Fontaine, Nicolas : « Portrait ». Dans : *Dictionnaire chrétien, où les prédicateurs trouveront la matière de tous les sermons de l'année, et les fidèles tous les sujets de méditation sur les vérités de la religion*. Paris : Cavelier 1715, p. 511.
- La Bruyère, Jean de : *Les Caractères de Théophraste traduits du grec avec les Caractères ou les mœurs de ce siècle*. Éd. par Robert Pignarre. Paris : Garnier 1965 (Garnier-Flammarion, 72).
- La Fontaine, Jean de : *Œuvres complètes*. 2 vols.. Éd. par Jean-Pierre Collinet/Pierre Clarac. Paris : Gallimard 1991 (Bibliothèque de la Pléiade. 10. 62).
- Nicole, Pierre : *De la connaissance de soi-même*. Dans : *ibid.* : *Essais de morale*. Paris : G. Desprez/J. Dessestartz 1715, vol. III, chap. 3, pp. 7s..
- : *Lettre 113. Sur les portraits, & si l'on doit se laisser peindre*. Dans : Nicole : *Essais de morale*, vol. VIII, pp. 196-213.
- Pellisson-Fontanier, Paul : *Projet de l'Histoire de Louis XIV. à M. Colbert*. Dans : *Œuvres diverses de Monsieur Pellisson de l'Académie française*. 3 vols.. Paris : Didot 1735, vol. 2, pp. 323-328.
- Perrault, Charles : *Le Siècle de Louis le Grand. Poème*. Paris : Coignard 1687.
- : *Parallele des anciens et des modernes ; en ce qui regarde les arts et les sciences; dialogues avec le poème du siècle de Louis le Grand et une épître en vers sur le génie par M. Perrault*. Paris : Coignard 1688.
- Robinet, Charles : *Lettres à Madame*. Dans : *Les Continueurs de Loret. Lettres en vers de La Gravette de Mayolais, Robinet, Boursault, Perdou de Subligny, Laurent et autres (1665-1689)*. Éd. par James de Rothschild. 2 vols.. Paris : Damascène Morgand 1881-1883, vol. 2, pp. 449s..
- Sorel, Charles : *Description de l'isle de portraiture et de la ville des portraits*. Dans : *Voyages imaginaires, songes, visions et romans cabalistiques. Ornés de figures*. Amsterdam : 1738, vol. 27, pp. 337-398.

Ouvrages critiques

- Ahrens, Kirsten : *Hyacinthe Rigauds Staatsporträt Ludwigs XIV.. Typologische und ikonologische Untersuchung zur politischen Aussage des Bildnisses von 1701*. Worms : Wernersche Verlagsgesellschaft 1990 (Manuskripte zur Kunstwissenschaft in der Wernerschen Verlagsgesellschaft, 29).
- Brassart, Laurent : « Le Portrait du roi Louis XIV en costume du sacre par Hyacinthe Rigaud (1701) ». Dans : Pascal Dupuy (Éd.), *Histoire, Images et Imaginaire*, Pisa : Edizioni Plus 2002, pp. 31-38. (Aussi : http://www.stm.unipi.it/Clioh/tabs/libri/5/03-Brassart_31-38.pdf).
- Braun, Rudolf/Gugerli, David : *Macht des Tanzes – Tanz der Mächtigen*. Hofgeste und Herrschaftszeremoniell 1550-1914. München : Beck 1993.

- Desjardins, Lucie : « Le « vain fantôme » de soi-même ou Le portrait à l'épreuve de la morale ». Dans : *Tangence* 66 (2001), pp. 84-100.
- Ferrier-Caverivière, Nicole : *L'Image de Louis XIV dans la littérature française de 1660 à 1715*. Paris : P.U.F. 1981.
- Giesey, Ralph E. : *The Royal Funeral Ceremony in Renaissance France*. Genève : Droz 1960.
- Grimm, Jürgen : *Le Pouvoir des Fables. Etudes lafontainiennes*. 2 vols., Tübingen : Narr 1994 (biblio.17).
- Horn, Eva : « Vom Porträt des Königs zum Antlitz des Führers. Zur Struktur des modernen Herrscherbildes ». Dans : Alexander Honold/Ralf Simon (Éds.), *Das erzählende und das erzählte Bild*. München : Fink 2010 (eikones), pp. 128-159.
- Jasinski, René : *La Fontaine et le premier recueil des Fables*. 2 vols.. Paris : Nizet 1966.
- Jurt, Josef : « Die Nobilitierung der Malerei durch den Akademie-Diskurs im Frankreich des 17. Jahrhunderts ». Dans : *Comparatio* 3 (2011), pp. 1-18.
- Kantorowicz, Ernst : *The King's Two Bodies. A Study in Mediaeval Political Theology*. Princeton : Princeton University Press 1952 ; en allemand : *Die zwei Körper des Königs. Eine Studie zur politischen Theologie des Mittelalters*. München : DTV 1990 (dtv Wissenschaft).
- Mai, Werner/Willi Ekkehard : « *Le Portrait du Roi* ». *Staatsporträt und Kunsttheorie in der Epoche Ludwigs XIV.. Zur Gestaltikonographie des spätbarocken Herrscherporträts in Frankreich*. Diss. Bonn 1975.
- Marek, Kristin : *Die Körper des Königs. Effigies, Bildpolitik und Heiligkeit*. München : Fink 2009.
- Perez, Stanis : « Les Rides d'Apollon : l'évolution des portraits de Louis XIV ». Dans : *Revue d'histoire moderne et contemporaine* 3 (2003), pp. 62-95.
- Pommier, Édouard : *Théories du portrait. De la Renaissance aux Lumières*. Paris : NRF/Gallimard 1998 (Bibliothèque illustrée des Histoires).
- Marin, Louis : *Le Portrait du Roi*. Paris : Minuit 1981 ; en allemand : *Das Porträt des Königs*. Berlin : Diaphanes 2008 (Kultur 2000).
- Pinoteau, Hervé : « Insignes et vêtements royaux ». Dans : *Bulletin du Centre de recherche du château de Versailles* (déc. 2005) (<http://crcv.revues.org/document99.html>, p. 8).
- Planté, Jacqueline : *La Mode du portrait littéraire en France 1641-1681*. Paris : Champion 1994 (Lumières classiques. 2).
- Sabatier, Gérard : « La Gloire du roi. Iconographie de Louis XIV de 1661 à 1672 ». Dans : *Histoire, économie et société* 19 (2008), pp. 527-560.
- Stierle, Karlheinz : « Poesie des Unpoetischen. Über La Fontaines Umgang mit der Fabel ». Dans : *Poetica* 1 (1967), pp. 508-533.
- Tsikounas, Myriam : « De la gloire à l'émotion. *Louis XIV en costume de sacre* par Hyacinthe Rigaud ». Dans : *Sociétés & Représentations* 26, 2 (2008), pp. 57-70.