

# La représentation du prince en Allemagne au xvie siècle: la construction d'un corps politique

**Naïma Ghermani**

DANS **HISTOIRE, ÉCONOMIE & SOCIÉTÉ** 2006/1 25e année , PAGES 3 À 3  
ÉDITIONS **ARMAND COLIN**

ISSN 0752-5702

ISBN 9782200921422

DOI 10.3917/hes.061.0003

Date de mise en ligne : 01/05/2010

Article disponible en ligne à l'adresse

<https://shs.cairn.info/revue-histoire-economie-et-societe-2006-1-page-3?lang=fr>



Découvrir le sommaire de ce numéro, suivre la revue par email, s'abonner...  
Scannez ce QR Code pour accéder à la page de ce numéro sur Cairn.info.



**Distribution électronique Cairn.info pour Armand Colin.**

Vous avez l'autorisation de reproduire cet article dans les limites des conditions d'utilisation de Cairn.info ou, le cas échéant, des conditions générales de la licence souscrite par votre établissement. Détails et conditions sur [cairn.info/copyright](https://cairn.info/copyright).

Sauf dispositions légales contraires, les usages numériques à des fins pédagogiques des présentes ressources sont soumises à l'autorisation de l'Éditeur ou, le cas échéant, de l'organisme de gestion collective habilité à cet effet. Il en est ainsi notamment en France avec le CFC qui est l'organisme agréé en la matière.

# La représentation du prince en Allemagne au XVI<sup>e</sup> siècle : la construction d'un corps politique \*

par Naïma GHERMANI

## Résumé

L'éclatement confessionnel qui marque l'empire à partir de 1520 voit l'émergence de nouveaux acteurs : les grands princes d'Empire. Profitant de l'autonomisation politique et religieuse que leur confère la Réforme luthérienne et calviniste, ils accroissent leur pouvoir dans les domaines ecclésiastiques, législatifs et administratifs. Cet accroissement du pouvoir princier dans l'Empire passe par une concurrence redoublée avec l'empereur qui s'exprime à travers des conflits militaires, des querelles religieuses, mais aussi une véritable guerre des images. Ainsi, entre 1500 et 1600, le portrait du prince dans l'Empire, ausculté à travers trois exemples, la Saxe luthérienne, la Bavière catholique et le Palatinat calviniste, connaît des métamorphoses spectaculaires. Si, au début du XVI<sup>e</sup> siècle, les princes ne commandent que des portraits privés de petite taille, la Réformation les pousse à exposer leurs traits sur la scène publique de l'empire. Les princes luthériens multiplient ainsi leur portrait gravé, qu'ils associent à un discours. Le portrait devient le lieu d'une véritable profession de foi religieuse et politique. La paix d'Augsbourg (1555) met fin à ces pratiques polémiques du portrait. Les princes adoptent alors un mode de représentation impérial de leur personne, se mettant en scène dans des portraits de grande taille, collectionnés dans des galeries. Cette transformation de l'apparence de ces princes ne traduit pas seulement un phénomène de mode. Elle participe d'une construction d'un corps politique, forgé sur le modèle du double corps monarchique et impérial. Toutefois, en l'absence de substrat juridique, qui légitimerait et définirait la double nature de leur pouvoir, les princes ne peuvent que s'offrir une construction symbolique d'un double corps.

## Abstract

*Between 1500 and 1600, the representation of the princes in the German empire have considerably changed. At the beginning of the century, portraits of princes were small and executed only for a private use. At the end of the 16<sup>th</sup> century, the rulers appeared in full-length pictures imitating a royal or imperial image. This iconographical turn is not a technical one. It corresponds to a political evolution of the princes' power in the Holy Empire. Encouraged by the Reformation movement which gave them the place of a "summus episcopus", they engaged a very hard political military*

\* Cet article résume les principaux aspects d'une thèse de doctorat effectuée sous la direction du professeur Olivier Christin et soutenue à Lyon II le 11 décembre 2004 en présence de M. Arnold (Université de Strasbourg), G. Chaix (Recteur de Strasbourg), D. Crouzet (Université de Paris IV), S. Deswarte-Rosa (Université de Lyon II) et Ch. Windler (Université de Berne).

*and iconographical competition with the emperor. The Reformators and their painters – Lucas Cranach Erhard Schoen – seek a new iconographical grammar to legitimate the new confession. In this engraved and painted images, the portrait of the prince is central: it works like an argument and profession of faith. After the Augsburg's peace 1555, the princes adopted an imperial iconography although it is founded on a catholic conception of a double royal body. This capturing of monarchical conventions remained the unique way to express their new power and their pretention to political autonomy. The double body of the prince is a symbolical one.*

Si l'œuvre majeure d'E. Kantorowicz<sup>1</sup> sur les deux corps du roi a ouvert une véritable école historique, ses successeurs se sont avant tout intéressés aux pays explorés par leur maître: la France et l'Angleterre. Le Saint Empire apparaît dans des pages des *Deux corps du roi*, mais il n'a pas été l'objet de recherches plus approfondies sur la présence ou non d'une «fiction théologique abstraite». Sa structure territoriale éclatée, la nature élective de l'empereur rendaient sans doute le développement de la fiction théologico-politique plus difficile. Pourtant, de nombreuses métaphores, comme celles des deux Couronnes de l'Empire, montrent bien la perpétuation de ces constructions juridiques hors des frontières françaises et anglaises. On s'était encore moins interrogé sur l'instrumentalisation de cette fiction par des pouvoirs qui ne possédaient pas de nature sacrée, telles les autorités princières. Or, au cours du XVI<sup>e</sup> siècle, sous l'effet de la Réformation, le pouvoir princier connaît une transformation notable qui aboutit au phénomène de la «territorialisation» bien décrit par H. Schilling<sup>2</sup>. Propulsés à la tête de leurs églises, les princes remodelent leur administration, concentrant au détriment des clercs et des autorités urbaines, tous les pouvoirs sur leur territoire. Cette concentration s'accompagne d'un développement intense de la production juridique, mise au profit des princes. Très rapidement, les princes allemands se considèrent comme des rois dans leur propre principauté, mais il leur manque des outils symboliques pour mieux affirmer la légitimité de leur pouvoir. Ils se tournent alors vers des modèles royaux et impériaux de représentation du pouvoir.

Si l'on constate l'absence d'une production juridico-politique faisant état d'un double corps du prince, on ne peut être que frappé par les transformations que subit ce dernier dans ses représentations visuelles. En effet, le portrait ne se limite pas seulement à la restitution mimétique d'un prince, il donne à voir ce à quoi il s'identifie: son pouvoir. Or, tout au long du XVI<sup>e</sup> siècle, les portraits princiers subissent une métamorphose spectaculaire. De portraits modestes, au début du XVI<sup>e</sup> siècle, sans embellissement, marquant même les défauts physiques du personnage, destinés aux échanges privés, on passe, à partir des années 1560, à des portraits en pied où le prince se présente dans une scénographie savante, celle de l'apparition, revêtu d'une armure brillante, le corps animé de mouvement et le visage purifié de ses défauts. Or, ces «portraits d'État» qui opèrent une véritable transfiguration du prince, empruntent directement les codes de représentations mis au point dans les cours royales de France et d'Espagne où le pouvoir royal faisait l'objet d'une élaboration théorique fondée sur le modèle eucharistique des deux corps du Christ. Ces portraits, ainsi, ne mettaient pas seulement en scène le

1. Ernst Kantorowicz, *Les deux corps du roi. Essai sur la théologie politique au Moyen Âge*, Paris, Gallimard, 2000, 1<sup>re</sup> éd. 1957

2. Heinz Schilling, «Die Konfessionalisierung im Reich. Religiöser und gesellschaftlicher Wandel in Deutschland zwischen 1555 und 1620», *Historische Zeitschrift*, n° 246 (1988), p. 1-45; également Heinrich Schmidt, *Konfessionalisierung im 16. Jahrhundert*, Munich, 1992.

corps mortel du roi, comme les premiers portraits privés du début du XVI<sup>e</sup> siècle, mais aussi son corps immortel, sa Dignité<sup>3</sup>.

Plus frappant encore, cette métamorphose du prince dans ses portraits touchait tous les territoires, y compris ceux passés à la Réforme luthérienne et calviniste, qui avaient pourtant ouvert une crise de la représentation à travers la remise en cause radicale d'une interprétation catholique de l'Eucharistie. Le double corps du prince, forgé à partir d'une interprétation catholique de la monarchie semblait donc être la seule forme possible d'expression symbolique du pouvoir princier, par-delà les frontières confessionnelles. Trois exemples permettaient d'approcher ce phénomène : la Saxe luthérienne, la Bavière catholique et le Palatinat calviniste. La Réformation, en conférant aux princes allemands une autonomie politique face au pouvoir impérial joue un rôle majeur dans ce processus. Non seulement, elle marque le début d'une concentration des pouvoirs dans les mains du prince, mais elle engendre également une transformation dans sa représentation qui tend à se modeler sur un pouvoir monarchique. Or, cette imitation du modèle royal n'allait pas de soi pour ce type de pouvoir non sacré, régi par des règles dynastiques. En outre, elle posait le paradoxe de la reprise du modèle catholique de la royauté dans des principautés qui avaient rejeté un modèle eucharistique de la représentation.

Reconstruire la fiction d'un corps politique, en l'absence d'un corpus juridique ou politique constitué, supposait un recours à des sources multiformes : plus de quatre cents images issues de supports très différents tels les peintures, les gravures, les sculptures et les monnaies. Celles-ci ne pouvaient cependant être appréhendées seules, sans la connaissance de textes ayant trait au pouvoir princier, à commencer par les nombreux miroirs de princes, en grande majorité luthériens, les *Festschriften* (les récits de fêtes dynastiques), les *Funeralwerke*, les oraisons funèbres, les ouvrages de droit et les livres généalogiques illustrés. Cette enquête nous a conduit à revaloriser certaines sources peu sollicitées par les historiens, comme ces livres généalogiques illustrés, bien étudiés pour la fin du Moyen Âge, où ils sont produits sous forme manuscrites<sup>4</sup>, mais beaucoup moins pour les livres imprimés de la fin du XVI<sup>e</sup> siècle, alors qu'ils jouent un rôle central dans la construction d'un corps dynastique du prince qui s'identifie à son territoire. Ce travail a conduit également à redécouvrir des sources, délaissées par les historiens d'art ou les historiens, et restées en sommeil : les armures qui n'avaient été appréhendées jusqu'alors que par des études très muséographiques ou par l'histoire militaire. Or, elles se sont révélées être les sources les plus parlantes sur le corps du prince, en sculptant celui-ci dans ses représentations visuelles et cérémonielles, et en tenant elles-mêmes des discours allégorisés sur leur propriétaire.

## L'empereur Maximilien comme modèle

### *Les portraits composites du souverain*

Pour estimer les transformations subies par le corps du prince au cours du XVI<sup>e</sup> siècle, il fallait prendre pour point de départ la période de la préformation, marquée

3. D'après Daniel Arasse, cette forme de représentation est apparue en France avec Jean Fouquet. Voir D. Arasse « Les portraits de Jean Fouquet », dans Augusto Gentili, Philippe Morel et Claudia Cieri-Via (éd.), *Il ritratto e la memoria, materiali 2*, Actes du colloque tenu à Rome, 1989, Rome, 1993, p. 61-73.

4. Jean-Marie Moeglin, *Les ancêtres du prince*, Paris, 1985 ; Joseph Morsel, « Geschlecht und Repräsentation. Beobachtungen zur Verwandtschaftskonstruktion im fränkischen Adel des späten Mittelalters », dans Otto-Gerhard Oexle et Andrea von Hülsen-Esch (éd.), *Die Repräsentation der Gruppen. Texte, Bilder, Objekte*, Göttingen, 1998, p. 259-319.

par un modèle impérial, celui de Maximilien que les princes-électeurs n'auront de cesse d'imiter. Maximilien, en effet, déploie une abondante iconographie, peinte et surtout gravée, faisant appel aux artistes les plus réputés de l'Empire. Autour de sa personne se met en place un riche programme littéraire illustré, comme les romans *Freydal* ou *Weißkunig*, qui, sous couvert d'une fiction chevaleresque, orchestrent les exploits du prince. Ce développement fictionnel est relayé par une intense production gravée souvent de taille imposante, tels *l'Arc de triomphe (Ehrenpforte)* de Maximilien ou les *Triumphes (Ehrenzug)* qui se distinguent par leur extrême foisonnement allégorique et symbolique. Cette stratégie iconographique, particulièrement développée à partir de 1500, s'inscrit paradoxalement dans un contexte d'affaiblissement politique et militaire de l'empereur. Très souvent en concurrence avec les Électeurs d'Empire, notamment celui de Saxe et celui du Palatinat, le Roi des Romains subit, en outre, de très sévères revers diplomatiques et militaires contre la France. Enfin, il peine à obtenir un couronnement impérial de la main du pape, quête qui n'aboutira jamais, sinon à une forme d'auto-couronnement à Trente en 1508. La surenchère symbolique déployée par l'empereur est perçue comme une activité compensatoire à sa situation de fragilité dans la configuration politique de l'Empire.

Cette stratégie iconographique connaît très vite la concurrence d'un des plus grands Électeurs, Frédéric de Saxe qui, après un séjour à Vienne en 1505, fait venir à sa cour un des peintres les plus réputés de l'Empire, Lucas Cranach. Sa venue à la cour saxonne, en 1506, permet la mise au point de codes iconographiques et d'infrastructures de représentation qui expliquent l'intense production iconographique de Wittenberg dès 1517. Le peintre, toutefois, ne reçoit pas tant des commandes de portraits, qui restent cantonnés au cadre privé ou à la peinture dévotionnelle, que de séries de peintures mythologiques qui viennent illustrer une historiographie mythique de la Saxe rédigée par d'éminents humanistes de Wittenberg pour l'Électeur. Ces peintures tracent indirectement à travers des figures comme Hercule, un portrait composite des vertus du prince, à la manière des portraits emblématiques et composites de Maximilien<sup>5</sup>. Comme ce dernier, mais sans le masque de la fiction, le prince commande également de nombreux livres illustrés donnant à voir les scènes de la vie de cour saxonne entre chasse, chevauchées et tournois. Plus que le portrait, le château est le lieu de la représentation princière: la résidence de Wittenberg, réaménagée au début du XVI<sup>e</sup> siècle, est décorée par une équipe de peintres.

Cette absence de publicité de la personne princière correspond bien au statut juridique et politique de ce dernier à la fin du Moyen Âge dans l'Empire. Le prince, même électeur, n'est qu'une *persona* puissante, certes, mais une simple personne, dont le pouvoir disparaît en même temps que son corps, et dont la succession n'est assurée que par la continuité dynastique<sup>6</sup>.

### *Un statut juridique indéfini*

À la fin du Moyen Âge, le pouvoir princier n'existe, en effet, ni comme un objet juridique, ni comme une forme théorique. Cette double absence lui confère un caractère hybride que de nombreux débats historiographiques n'ont pas fini d'éclaircir. Le pouvoir du prince soulève en allemand déjà d'incommensurables difficultés taxinomiques

5. E. Bierende, *Lucas Cranach d. Ä und der deutsche Humanismus. Tafelmalerei im Kontext von Rhetorik, Chroniken und Fürstenspiegel*, Munich, Berlin, 2002.

6. Walter Heinemeyer, «Die Territorien zwischen Reichstradition, Staatlichkeit und politischen Interessen», dans Heinz Angermeier, *Säkuläre Aspekte der Reformation*, Munich, Vienne, 1983, p. 77-89.

depuis le XIX<sup>e</sup> siècle: doit-on parler de *Landesherrschaft* et à partir de quand, ou de *Landesobrigkeit*, *Landeshoheit*, avant de désigner la formation d'un pouvoir princier comme la clé de voûte d'un phénomène plus vaste: celui de la constitution d'un état territorial allemand, «deutsche Territorialstaat»? L'absence de définition d'un prince et de son pouvoir tient en fait à un certain mutisme des sources. Car ce n'est ni dans les actes juridiques, les constitutions locales ou impériales (*Reichsverfassung*) ni, en somme, dans la théorie juridique que se profile le prince autour de 1500. La figure princière se reconstruit *a posteriori* comme une forme composite à partir de sources diverses: le droit féodal, le droit impérial et la littérature politico-juridique ne fournissant qu'un fragment du pouvoir princier. La difficile esquisse juridique et théorique du pouvoir princier à l'aube du XVI<sup>e</sup> siècle tient d'abord dans l'extrême fragmentation des situations juridiques à la fin du Moyen Âge dans l'Empire. Ainsi, si l'empereur bénéficie de toute l'attention des juristes, la tâche se fait plus ardue pour les principautés. Le terme de «Herrschaft» (pouvoir) est lui-même d'une grande malléabilité: il désigne à la fois les droits seigneuriaux exercés et le territoire sur lequel ces droits s'étendent. En ce sens, les très nombreuses études sur la «fürstliche Herrschaft» se penchent avant tout sur la principauté dans son sens spatial et sa constitution en territoire comme préfiguration étatique. C'est donc le territoire en tant que lieu d'exercice de droits plus fiscaux que politiques, qui tient lieu de substrat de définition du prince. Le prince n'incarne pas de territoire, il s'inscrit surtout dans une trame dynastique et exerce un certain nombre de droits. Le pouvoir princier n'est pas détenu par une personne mais par une famille, une dynastie<sup>7</sup>. Les grandes maisons édictent les règles de la succession (*Hausgesetz*), notamment la primogéniture, dès le milieu du XV<sup>e</sup> siècle. Le foisonnement dynastique assure l'expansion des droits seigneuriaux sur plusieurs territoires.

Le second pilier de la définition du pouvoir princier s'enracine dans la possession de certains droits féodaux dont le premier est celui de juridiction, auquel s'articule un pouvoir administratif que regroupe le terme de *Amt*. Ce pouvoir judiciaire et fiscal ne s'exerce ni vraiment personnellement ni collégalement, mais dans le cadre d'un conseil, composé au Moyen Âge de vassaux puis au XV<sup>e</sup> siècle de plus en plus fréquemment par des clercs et des juristes. Ce n'est qu'à la fin du XV<sup>e</sup> siècle qu'apparaît un nouvel élément fondamental dans le pouvoir princier, le pouvoir législatif, qui n'est exercé qu'en de rares principautés dotées déjà d'un poids dynastique et économique non négligeable. En effet, au Moyen Âge, légiférer est un acte royal et impérial, son déplacement s'oriente vers le prince, lisible à travers les proverbes juridiques qui font florès dans les «pays» tels «*princeps imperator in territorio suo*» formulé dans le miroir de Philippe de Leyde (1355). Toutefois, cette formule largement galvaudée au siècle suivant avec son pendant ecclésiastique (le prince est le pape dans son propre territoire), ne signifie pas pour autant que le prince, à l'instar du roi, est, selon la formule du droit romain, *lex animata*. S'il est garant du droit, il n'en est pas producteur.

Pour les rares écrits théoriques qui se résument à quelques miroirs de princes, le prince<sup>8</sup> n'est jamais une *persona publica*, mais bien plus une personne privée dont les vertus, les gestes, le comportement constituent la matière unique de ce genre littéraire. L'indéfinition théorique du pouvoir princier est à relier avec son indéfinition juridique.

7. E. Schubert, *Fürstliche Herrschaft und Territorium im Späten Mittelalter*, Munich, 1996, p. 24.

8. C'est le cas par exemple la compilation de miroirs de prince du milieu du XV<sup>e</sup> siècle par Johannes von Indersdorf «Fürsten Regel» dans Gerd Brinkhus (éd.); *Eine bayerischen Fürstenspiegelkompilation des 15. Jahrhunderts*, Zurich, Munich, 1978.

## La Réformation : une nouvelle représentation du prince

La Réformation marque, à plusieurs égards, un tournant. En s'inscrivant dans le combat politico-religieux, les princes de Saxe, qui décident de protéger et de soutenir leur professeur de théologie de Wittenberg, entrent sur la scène publique de l'Empire. Avec la polémique théologique, la personne du prince est engagée dans le combat confessionnel, notamment à travers son portrait. L'atelier de Cranach est un des lieux principaux de production d'images satyriques religieuses, peintes et gravées, mais aussi d'images du Réformateur et du prince<sup>9</sup>.

### *Le portrait du prince comme profession de foi*

Les images deviennent la caution politique du combat confessionnel. Cette nouvelle vocation du portrait qui quitte alors la sphère des échanges privés, modifie leur structure et les modes de représentation. Pourtant, de prime abord, les portraits de Jean de Saxe (1525-1532) et de son successeur Jean-Frédéric (1532-1554) semblent inchangés : comme dans les premières décennies du XVI<sup>e</sup> siècle, il s'agit de portraits en buste, sans embellissement. Cependant, Cranach y introduit une innovation en glissant sous la figure représentée, un discours à la première personne, procédé jusque là propre à l'image polémique ou religieuse. Ces morceaux rimés, souvent assez longs, défendent les vertus du prince, ses choix politiques et confessionnels. Dès la mort de Jean en 1532, son successeur commande à Cranach une soixantaine de triptyques de taille modeste (30x50 cm environ, par panneau) destinés à être envoyés à d'autres princes et à des villes ayant rejoint, au moment de la Diète d'Augsbourg (1530), le camp luthérien. Sur la série de 1533, les textes évoquent effectivement le conflit qui oppose le prince-électeur de Saxe aux Habsbourg à l'occasion de l'élection de Ferdinand, refusée par une grande partie des princes d'Empire. La commande de 1533 reprend en fait les discours théoriques de la légitime résistance, élaborés par les juristes de Hesse et de Saxe à cette occasion.

Le discours à la première personne associé au portrait prend ainsi une ampleur plus grande. Mettant en scène la parole de personnes absentes ou mortes, le discours direct crée un effet de vérité. L'image peinte, quant à elle, joue le rôle d'effigie authentique, de substitut de la personne représentée, qui vient garantir la véracité du discours et lui confère une forme de performativité. Cette commande n'était pas destinée à de simples dons. Les images sont parfois réclamées par certaines villes où l'adoption de la Réformation est l'objet d'un conflit entre magistrats urbains et l'évêque, comme à Naumburg : en 1536, le conseil réclame un portrait des Électeurs défunts Frédéric et Jean par Cranach, afin de le placer dans la salle du conseil et de marquer physiquement le lien de protection tant politique que confessionnelle de l'Électeur de Saxe<sup>10</sup>. En plaçant l'image et le discours sur la scène politique, la commande de 1533 désigne les princes comme les porte-parole officiels de la cause luthérienne et fait des portraits de véritables actes de témoignage et de profession de foi. Le don ou la demande de telles images à d'autres récepteurs sollicitait leur témoignage et visait à consolider le camp protestant. De nombreuses gravures, imprimées par la suite, réitérèrent ce même modèle du portrait du prince associé au discours, notamment après la défaite de Smalkalde des troupes luthériennes et la captivité de leur chef Jean-Frédéric de Saxe (1547-1548).

9. Carl Christensen, *Princes and Propaganda, Electoral Saxon Art of the Reformation*, Missouri, 1992, p. 27.

10. Ernst Borkowsky, *Die Geschichte der Stadt Naumburg an der Saale*, Stuttgart, 1897, p. 74.

Après le retour de captivité de son maître, le peintre de cour travaille à présenter au contraire le prince comme le *summus episcopus*, à la tête de la communauté chrétienne, selon une conception très luthérienne du pouvoir temporel : sur des portraits de groupe, le prince apparaît entouré des réformateurs et de sa famille, assistant à une scène évangélique centrale, le plus souvent le baptême du Christ. Derrière lui se pressent les membres de sa cour et de la ville. Devant Wittenberg et la Saxe, ainsi élue nouvelle Jérusalem, le prince est désigné comme le responsable même du Salut de ses sujets, attestant sa foi devant le premier sacrement fondateur de l'entrée dans la communauté chrétienne.

### *Le miroir de prince : l'image du prince luthérien parfait*

Cette image très confessionnalisée du prince qui vient répondre également aux querelles entre catholiques et protestants sur les sacrements, se fait aussi l'écho d'une abondante littérature politique produite simultanément, avec notamment de très nombreux miroirs de prince. En effet, après une disparition quasi totale du genre entre 1480 et 1530, les miroirs connaissent une nouvelle vitalité sous l'impulsion de la Réformation. À partir de 1535, ils entrent dans une phase de pleine croissance qui ne s'essouffera que dans la seconde moitié du XVII<sup>e</sup> siècle. Entre 1535 et 1600, 33 paraissent, dont 13 dans la période 1535-1563, et 20 entre 1565 et 1600. Parmi ces miroirs, une grande partie est de la plume d'auteurs luthériens et plus rarement de calvinistes : sur les 33 recensés, 23 au moins sont d'auteurs acquis à la Réforme, luthérienne ou calviniste. Entre 1530 et 1600, seuls 8 sont écrits par des auteurs catholiques<sup>11</sup>.

Les auteurs présentent, dans leur préface, leur œuvre comme des ouvrages d'une pressante nécessité devant un monde fragmenté et incohérent. Face au chaos de l'Empire, les récits des hauts faits et les exemples moraux ne peuvent que corriger cette réalité imparfaite. Le miroir engage donc moins, comme au Moyen Âge, une véritable réflexion politique sur la personne du prince, qu'il ne propose des listes, des compilations d'exemples tirés de la Bible ou des auteurs antiques. Ces livres s'adressent, en effet, autant au prince qu'à ses précepteurs et ses conseillers, ainsi qu'aux juristes. Très proches des recueils de lieux communs par leurs listes interminables d'*exempla*, ce sont moins des ouvrages de méditation sur le gouvernement juste, que des manuels, des outils pour le rhéteur ou le pasteur. Les miroirs de prince proposent surtout des arguments prêts à agencer, des exemples faisant autorité, à opposer aux catholiques. Ce faisant, ils tentent de bâtir une figure du prince chrétien, nouvelle, purifiée par la Réformation. Ils visent d'abord à proposer un portrait du prince luthérien, tout en lui offrant des modèles d'identification de sa conduite et des outils de légitimation de sa politique, notamment contre les hérétiques. Les miroirs volent donc au secours des autorités politiques, parfois piégées dans des situations confessionnelles complexes (contestation de la Réformation dans les villes, révoltes dans les territoires), en proposant un inventaire de réponses argumentées et soutenues par l'autorité du Verbe, tout en construisant un modèle légitime d'autorité évangélique.

Dans les miroirs, le prince s'affirme, comme dans les images après 1540, comme le responsable du salut de ses sujets, et son portrait comme un assemblage composite de ses vertus. Toutefois, cette perspective strictement morale ne tient pas seulement au genre même du miroir ou à la culture de leurs auteurs qui ont, pour la plupart, goûté aux études juridiques. Elle traduit également l'absence d'autres outils intellectuels

11. Sur cette question : B. Singer, *Fürstenspiegel in Deutschland im Zeitalter des Humanismus und der Reformation*, Munich, 1981.

dans les premières décennies de la Réformation, pour penser le pouvoir princier dont l'autonomisation ne suit en rien une trajectoire linéaire. La désorganisation des universités et l'indécision politique qui menacent les autorités passées à la Réformation interdisent la formation d'une réflexion sur le pouvoir temporel fondée sur le droit. La doctrine du Réformateur et l'autorité de l'histoire apparaissent comme le seul outil disponible et légitime pour justifier la présence et l'exercice du magistrat.

Après la déconvenue et l'échec de la guerre de Smalkalde (1547), après la mort de Luther en 1546 et par-dessus tout après la Paix de religion de 1555, on observe un desserrement de la problématique morale et un glissement dans la production des miroirs. En conférant une légitimité aux luthériens, la paix d'Augsbourg fait glisser au second rang prédicateurs, pasteurs et *superintendants*, dans l'entourage des princes pour donner plus de place aux juriconsultes et aux véritables techniciens de l'État princier. Si les auteurs ecclésiastiques ne disparaissent pas pour autant, les deux principaux succès du genre dans la seconde moitié du XVI<sup>e</sup> siècle sont l'œuvre de deux juristes étroitement liés à la sphère politique: le chancelier Melchior von Osse, auteur d'un «Testament politique»<sup>12</sup> dédié à l'Électeur Auguste de Saxe, et Georg Lauterbeck de Leipzig, chancelier à Mansfeld, et auteur du miroir le plus vendu dans la seconde moitié du XVI<sup>e</sup> siècle, le *Regentenbuch*<sup>13</sup>.

### *Les Wittelsbach et la concurrence impériale*

Du côté catholique, et notamment en Bavière où la construction étatique est également très rapide, la stratégie adoptée est quelque peu différente. Les Wittelsbach cherchent avant tout à forger une identité territoriale en suivant fidèlement les traces des Habsbourg, dont ils sont aussi les plus féroces concurrents. Parmi tous les princes d'Empire, ils sont les premiers à adopter une iconographie impériale et à remodeler leur généalogie afin d'insérer Charlemagne parmi leurs ancêtres<sup>14</sup>. Cette captation du modèle impérial passe par la commande de certains portraits à des peintres allemands ayant déjà travaillé pour Charles Quint, comme Jacob Seisenegger, le peintre officiel de Ferdinand, par l'imitation fidèle des principes de la peinture impériale et par la constitution d'une galerie de tableaux de famille et d'une collection. Les ducs de Bavière, dès le milieu du siècle, se font ainsi représenter en pied, devant un rideau ou une colonne. Cette posture et l'introduction de ces éléments décoratifs reprennent, trait pour trait, une nouvelle formule de représentation mise au point par le peintre Seisenegger pour Charles Quint à l'occasion de son couronnement impérial, formule par la

12. D. Melchior von Osse, *Testament gegen Herzog Augusto Churfürsten zu Sachsen/Sr. Churfürstl. Gnaden Räten und Landschaften*, 1556 Anitzo zum ersten Mal völlig gedruckt Auch hin und wieder durch nützliche Anmerkungen erläutert. Nabst einer Vorrede und Anhang von einen Versuch kleiner Annalium den damahligen Zustand so wohl bey Hofe als auf Universitäten desto deutlicher sich einzubilden. Zum Gebrauch des Thomalischen Auditorii, Halle, 1717.

13. Georg Lauterbeck, *Regentenbuch aus vielen trefflichen alten und neuen Historien/mit sonderm vleis zusammen gezogen. Allen Regenten und Obrigkeiten zu anrichtung und besserung Erbarer und guter Policy/Christlich und nötig zu wissen. Ißo von neuen wider ubersehen/corrigiert un gebessert. Es ist auch zu ende bis Buchs ein schön und herrlich rede Musonii/des Griechischen Philosophi/zu ehren Königlicher würde zu Denmarck etc. verdeutschet/Durch Georgium Lauterbeckens*, Leipzig 1557 (2<sup>e</sup> éd.).

14. Andreas Kraus, «Tassilo und Karl der Große in der bayerischen Geschichtsschreibung des 17. Jahrhunderts.» dans A. Kraus, *Bayerische Geschichtswissenschaft in drei Jahrhunderten. Gesammelte Aufsätze*, Munich, 1979, p. 34-53, notamment p. 43-47; Arno Borst, «Das Karlsbild in der Geschichtswissenschaft von Humanismus bis heute», dans Wolfgang Braunfels (éd.), *Karl der Grosse. Lebenswerk und Nachleben*, vol. 4, Düsseldorf, 1967, p. 364-402. Pour la période médiévale: Jean-Marie Moeglin, *Les ancêtres du prince*, Paris, 1985.

suite recopiée par Titien<sup>15</sup>. Ces nouveaux portraits de très grande taille, voire de grandeur nature, qu'on appelle aussi «portraits d'État»<sup>16</sup>, étaient destinés, non pas à une conservation privée et cachée, mais à une exposition dans une galerie de famille ou d'ancêtres. Placé devant un rideau, le corps du prince n'est plus figé, comme dans le portrait de buste, mais il esquisse un mouvement, tourne la tête dans une direction opposée à celle des épaules, le *contraposto*. Cette animation du corps se double d'une lumière moins crue qui atténue les défauts du visage et confère au sujet une «majestas». Le rideau introduit une double illusion. Il semble cacher le prince à des spectateurs imaginaires, tandis qu'il le découvre au spectateur réel mettant ainsi en scène une dramaturgie de l'*apparitio regis*, elle aussi mise au point par l'étiquette espagnole<sup>17</sup>.

### Un corps transfiguré

À partir des années 1560, cette mise en scène du prince dans de grands tableaux devient commune à l'ensemble des territoires princiers de l'Empire. Quelles que soient les principautés et leur appartenance confessionnelle, la représentation du prince s'uniformise, d'autant plus que la circulation des peintres souvent issus des Pays-Bas espagnols est intense entre les cours. Ainsi, à Munich comme à Dresde, le prince apparaît dans une scénographie semblable sur de grands tableaux destinés à être exposés dans les galeries de châteaux, eux-mêmes en cours de remodelage: devant un rideau à demi-tiré, revêtus d'une armure étincelante, les traits idéalisés et rajeunis, ils semblent esquisser un mouvement.

#### *La triple fonction de l'armure*

L'abandon du manteau, vêtement qui marquait les représentations du prince pendant la période de la Réformation, pour l'armure, ne correspond pas seulement à la manifestation d'intention guerrière dans un contexte de montée des conflits confessionnels (guerre de Cologne, 1582), à la veille de la guerre de Trente ans, mais elle coïncide également avec la pratique nouvelle de la collection. Avant, et en même temps que se forment les collections d'objets précieux, les princes commencent, en effet, par rassembler des armures anciennes et nouvelles. Tandis que l'armure perd sa première fonction de protection sur le champ de bataille et que recule le rôle de la cavalerie, elle se voit réinvestie par un idéal chevaleresque médiéval et par une symbolique nouvelle. En Italie, à Augsbourg ou à Nuremberg, les commandes des princes aux grands armuriers, tel Kolmann Helmschmidt d'Augsbourg, affluent. Les armures se complexifient alors dans des motifs inspirés de l'art maniériste, imitent le vêtement, se couvrent d'allégories antiques ou chrétiennes. Ces armures, exhibées lors des grands événements dynastiques, deviennent le vêtement de parade et de cérémonie par excellence. Plus encore, l'armure devient un substitut du corps du prince. La collection d'armures de ses ancêtres ou de personnages historiques presque mythiques (comme l'armure de Godefroy de Bouillon à Bruxelles), fait de l'armure un corps-relique, gardant la trace dans sa gangue des hauts faits du prince. En outre, l'armure du prince est

15. Voir Kurt Löcher, *Jakob Seisenegger, Hofmaler Kaiser Ferdinands I*, Munich, 1962, p. 89 et p. 32 et suiv.

16. Marianna Jenkins, *The State portrait. Its Origin and Evolution* (Monographs on archaeology and fine arts), n° 3, 1947, p. 13

17. Victor. I Stoichita, «Imago Regis: Kunsttheorie und königliche Porträt in den Meninas von Vélasquez», *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, n° 49, 1986, p. 165-189; Diane H. Bodart, «La codification de l'image impériale de Charles Quint par Titien», *Revue des archéologues et des historiens d'art de Louvain*, XXX, 1997, p. 61-78.

portée par son page personnel lors des funérailles qui, après avoir longtemps été une pratique privée, se réglementent comme un grand événement dynastique où le corps est promené à travers la ville avant de trouver place dans le mausolée familial<sup>18</sup>.

L'armure perd donc sa fonction pratique et réelle de protection mais ne s'en trouve pas moins portée et exhibée: montrée lors des fêtes et des tournois, puis dans les collections d'armures et, enfin, comme une mise en abîme, dévoilée dans les tableaux, elle ne quitte jamais le corps du prince qu'elle ne cesse de doubler. Devenue par la représentation, le corps politique même du prince, l'expression de sa puissance, elle résume finalement bien ce vers quoi tend le pouvoir politique à la fin du XVI<sup>e</sup> siècle: l'ambition d'être un corps réel, historique, celui que moule l'armure, et un corps pérenne, immortel, fixé par le métal. L'armure, collectionnée comme les portraits en armure, témoigne d'un nouvel ordre politique dont le prince constitue le sommet et le modèle de perfection à imiter. Cette cristallisation et cette brillance du corps du prince supposent l'effacement des modèles d'autorité concurrents, tel l'empereur, toujours copié pourtant. Le prince n'est certes pas un roi mais son armure, transformant le corps en joyau, viendrait se substituer aux *regalia* monarchiques, se posant comme objet fondateur du pouvoir. L'armure collectionnée et la collection fonctionnent comme autant de doubles corps symboliques, éclatés dans la multitude des objets rares et précieux qui viendrait se substituer à l'absence de véritable substrat sacré du pouvoir politique<sup>19</sup>, ou la combler.

### *La multiplication des métaphores monarchiques*

En effet, si l'on observe une accélération dans le rassemblement de formes symboliques royales ou impériales chez les princes allemands, cette sacralisation du prince à travers ses images ou ses objets ne s'accompagne pas d'une construction théorique qui affirmerait l'identité du pouvoir d'un grand prince d'Empire et de l'empereur. Si cette analogie est déployée à travers les décors des fêtes, la construction de palais de plus en plus grandioses, puisant à la source de fabrication des outils symboliques du prince particulièrement en Italie, elle affleure moins dans les théories politiques à la fin du XVI<sup>e</sup> siècle. Pourtant deux aspects parlent pour une autonomisation du pouvoir princier, modelée sur un schème monarchique.

Cette captation du modèle monarchique se retrouve dans une abondante littérature autour du prince, à la fois généalogique et funéraire. Elle accompagne également la naissance d'une réflexion sur la souveraineté des princes dans l'Empire, au sein des universités<sup>20</sup>. L'explosion des livres de généalogie à partir de la seconde moitié du XVI<sup>e</sup> siècle déploie de nombreux enjeux dans la concurrence avec les familles royales

18. *Kurze Verzeichnis: Wie und welcher gestalt deß Durchleuchtigen und hochgebornen Fürsten und Herrn/Herrn Augusti/Herzog zu Sachsen und Churfürsten/etc. Hochlöblicher Gedechtnis/Leiche/Auff de Sontag Laetare/dieses 1586. Jars/aus dem Schloß zu Dresden/in die Creuz Kirche gebracht/und folgenden Montag nach Freybergk gefüret/und zur Erden bestettigte und beygesetzt worden, gedruckt zu Errfordt/ durch Johannes Beck, Dresde, 1586.*

19. P. Falguières, *La chambre des merveilles*, Paris, 2003, p. 94. L'auteur rapproche le caractère occulte et caché de la collection des *arcana imperii* (p. 96-98).

20. Cet aspect est développé dans le chapitre 9 de ma thèse. On peut également se reporter aux travaux passionnants de M. Senellart, notamment: Michel Senellart, «*Jus peritus, id est politicus?* Bodin et les théoriciens allemands de la prudence civile au XVII<sup>e</sup> siècle», Yves-Charles Zarka (dir.), *Jean Bodin. Nature, histoire, droit et politique*, Paris, 1996, p. 201-232 et «*Y a-t-il une théorie allemande de la raison d'État au XVII<sup>e</sup> siècle? Arcana imperii et ratio status de Clapmar à Chemnitz*» dans Yves-Charles Zarka (dir.), *Raison et déraison d'État. Théoriciens et théories de la raison d'État au XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles*, Paris, 1994, p. 265-293, ici p. 285.

européennes, et surtout les Habsbourg. Les Wittelsbach accomplissent de nombreux détours pour s'offrir à l'empereur Charlemagne comme fondateur de la lignée, le volant aux Habsbourg et aux rois de France et captant ainsi également un souverain canonisé comme racine dynastique. Ces arbres généalogiques recomposés sont exposés dans des livres imprimés, illustrés de portraits des principaux ancêtres et de la lignée actuelle. De son côté, la famille de Saxe multiplie également les recherches généalogiques pour placer des rois dans leur illustre lignée. Ce type d'ouvrage qui se double parfois des récits de vies et de mort des princes, multiplie les allusions à une « monarchisation » du pouvoir princier. Un auteur, Thomas Stybarius, affirme ainsi que « les princes électeurs ont toujours été considérés comme des rois ».

Plus étonnant encore, Christian de Saxe, nous rapporte Stybarius, fit construire à Dresde une imposante porte ornée d'allégories, louant les vertus du prince. Or, en son centre, pour vanter la capacité sacrificielle du prince, il place un symbole eucharistique catholique, fort utilisé lors des entrées royales du roi de France, notamment : un pélican<sup>21</sup>.

### Conclusion

Au début du XVII<sup>e</sup> siècle, en l'absence de fondement juridique théorique, même si le prince se situe au cœur d'une action juridique d'unification des droits locaux, en l'absence également d'une théologie du pouvoir princier, encore bien trop ancré dans ses fondements temporels, aux lointaines racines féodales, encore fragiles et soumises aux aléas politiques, les princes, à terme, ne peuvent trouver que dans les images ou dans les formes symboliques que leur offrent les événements dynastiques, telles les cérémonies funéraires, le seul langage symbolique *efficace*, pour traduire leurs aspirations politiques, leur légitimité, ou simplement la nature d'un pouvoir en voie d'autonomisation. En somme, la captation de modèles symboliques impériaux, sous la forme de portraits mais plus globalement de fêtes, de programmes architecturaux grandioses et de visibilité dans les cortèges, traduit bien la formation d'un second corps du prince, à côté de son corps privé, un corps politique, dont la dualité tente d'emprunter au vieux modèle christique de certaines monarchies européennes.

UNIVERSITÉ DE PICARDIE

21. Thomas Stybarius, *Ordentliche verzeichniß von deß Durchlauchtigsten/hochgebornen Fürsten und Herren/Herrn Christian/Herzogen zu Sachsen/weiland des heiligen Römischen Reichs Erzmarschaln unnd Churfürsten/Landgraffen in Düringen/unnd Churfürsten/Marggraffen zu Meissen/und Burggrafen zu Magdeburg/etc. Ankunfft/Leben/Regiment/Glauben und Bekentnis/seligen Abschieß und Begräbniß. Beyneben einer sehnlichen klag und Trostschrift/Beschrieben/Durch Laurentium Faustum Pfarhern zu Schirmentz*. Inséré dans l'ouvrage de Stybarius, *op. cit.*, p. 237. En face de la page titre, une gravure représentant le prince mort. La gravure est centrée uniquement sur la représentation de la bière ouverte, décorée de tête de lions. Le prince repose donc horizontalement dans une sorte de manteau richement brodé, les cheveux enveloppés dans une sorte de turban rehaussée d'une aigrette. La seconde moitié de la feuille est occupée par le couvercle richement décoré représentant une croix au pied de laquelle sont les quatre évangélistes ainsi qu'un crâne et leurs attributs. Sous la croix, l'inscription : « Der D. Hochgeborne fürst und Herr her Christianus Herzog zu Sachsen Churfürst und Burggraf zu Magdeburg & ist aus dieser welt abgeschiden den 25 September 1591 ». Par ailleurs, le tombeau est l'objet d'une longue description et interprétation de l'auteur, f<sup>o</sup> 260 v<sup>o</sup>-261 r<sup>o</sup>.