



## Les portraits de François I<sup>er</sup> à la Renaissance, symbole de la révolution dialectique humaniste ?

Les images des rois forment une narration iconique et symbolique d'un long processus relatif à la légitimation du pouvoir qui vise à glorifier la monarchie. Pour autant, le portrait royal n'apparaît véritablement que sous le règne de François I<sup>er</sup>, époque correspondant aussi au développement de l'imprimerie et à l'apparition de nouveaux supports permettant une diffusion inédite et moins confidentielle d'images royales multipliées.

François I<sup>er</sup> est ainsi l'un des grands princes du XVI<sup>e</sup> siècle les plus représentés dans les arts et aujourd'hui encore l'un des plus immédiatement reconnaissables : carrure imposante, barbe, long nez et couvre-chef à plume sont devenus les éléments d'identification spécifiques de ce roi de la Renaissance. Cette personnalisation de l'image royale est alors une nouveauté dans l'histoire de France et n'est rendue possible que par le nombre réduit de modèles largement diffusés de cette représentation. Est-ce la conséquence réussie d'un programme de communication voulu par le roi ? Est-ce le symbole d'un art de la propagande qui, à la Renaissance, ne peut que se développer avec la diffusion croissante de l'écrit et de l'image ? Est-ce le signe du triomphe de la culture humaniste qui rend possible l'individualisation de l'histoire royale ? Le pouvoir royal se reflète dans une image qui fonde, fabrique et réinvente sans cesse son autorité. Que nous disent alors les portraits de François I<sup>er</sup> sur cette autorité royale de la Renaissance ? Révèlent-ils l'essor de l'absolutisme royal ?

Rédaction :  
Anne-Sophie Lambert

*Portrait de François I<sup>er</sup> en buste,*  
Jean Clouet, vers 1525.  
Paris, Musée du Louvre  
© RMN-Grand Palais  
(Musée du Louvre / Hervé Lewandowski)

*Un bon portrait m'apparaît toujours  
comme une biographie dramatisée.*

Baudelaire, *Curiosités esthétiques*, 1868

*Un portrait porte absence et présence, plaisir  
et déplaisir. La réalité exclut absence et déplaisir.*

Pascal, *Pensées*, 1670

## L'essor du portrait à la Renaissance: idéaliser sans manquer à la ressemblance

Le portrait est un genre pictural qui prend son essor au <sup>xv</sup><sup>e</sup> siècle, depuis la Flandre, comme le montrent, par exemple, les œuvres du peintre Jan Van Eyck. Ses modèles sont représentés de trois quarts, les yeux fixant celui qui regarde le tableau. Rides, défauts de la peau... ne sont pas dissimulés afin de rendre les effets saisissants de la réalité. Mais ce n'est qu'au début du <sup>xvi</sup><sup>e</sup> siècle, sous l'influence des artistes italiens (Botticelli, Léonard de Vinci...), utilisant des formats plus grands et diversifiant les techniques et partis pris formels selon la destination de ces représentations (en particulier pour les portraits officiels), que l'art du portrait s'épanouit dans toute l'Europe de la Renaissance. De fonds sombres et monochromes du <sup>xv</sup><sup>e</sup> siècle, les portraits s'enrichissent d'arrière-plans paysagers reflétant la vie spirituelle et l'état d'âme de la personne représentée (comme sur le tableau de Léonard de Vinci, *La Joconde*). Le portrait perd progressivement son aspect iconique pour révéler les mystères de l'âme humaine, symbole d'une révolution dialectique de l'image. Signe de l'épanouissement du genre, le terme de « portrait » prend ainsi en 1538 le sens de

« représentation picturale d'une personne, de son buste ou de son visage ». À partir de la Renaissance, le portrait devient donc une effigie ressemblante. Même si les portraitistes exécutent leurs tableaux en atelier, souvent en absence du modèle, ils réalisent au préalable un dessin en présence de celui-ci. Jean Clouet aurait eu un quasi-monopole de l'exécution des portraits royaux. Il existe ainsi encore de nombreux dessins préparatoires de Clouet, pris sans doute sur le vif, puisque certaines séances de pose sont attestées, à Blois en mars 1529 et à Fontainebleau en 1537. Ici, ce dessin préparatoire présente le visage royal, tourné de trois quarts, des yeux en amande, un grand nez, une barbe soignée et un chapeau à plume. Ce dessin montrant la physionomie la plus connue du roi est une sorte de modèle officiel qui servit pour plusieurs tableaux dont celui de Clouet conservé au musée du Louvre. Pour autant, il existe des portraits royaux précédant cette mode à la Renaissance qu'il est nécessaire d'étudier afin de comprendre la tradition iconographique de mise en scène de la personne royale en France.



*La Tête de François I<sup>er</sup>*, Jean Clouet, dessin, vers 1524.  
Chantilly, Musée Condé, MN 1  
© RMN-Grand Palais

## Les premiers portraits royaux



Ce portrait enluminé du futur Jean II, (l'absence de couronne sur ce portrait semble indiquer qu'il a été réalisé avant son accession au trône qui eut lieu en 1350, malgré l'inscription sans doute ajoutée a posteriori) est conservé dans un manuscrit de la Bibliothèque nationale de France. C'est le premier portrait royal individualisé conservé depuis l'Antiquité. Cette première représentation fidèle et réaliste de la figure humaine marque un tournant dans l'histoire de l'art: le visage occupe ici la majeure partie de l'œuvre et offre l'image d'un homme au grand nez, à la barbe peu soignée. De profil, ce premier portrait royal est directement inspiré du portrait numismatique. Par ailleurs, il ne porte aucun symbole royal et son vêtement est très sobre et humble. Le fond doré, à l'image des icônes byzantines, révèle cependant l'importance de ce personnage. En outre, le regard porté vers l'extérieur crée une distance, rendant inaccessible au spectateur la personne du roi. Il s'agit encore ici de représenter non pas Jean II le Bon mais l'incarnation de la personne royale.

*Jean roy de France (Jean II dit le Bon)*, copie d'un portrait original, conservé au département des manuscrits de la BnF.  
BnF, Estampes et photographie, RESERVE OA-11-FOL, Gaignières 301, folio 84, <sup>xvii</sup><sup>e</sup> siècle

C'est avec le portrait de Charles VII peint par Jean Fouquet vers 1450-1455 que l'on assiste à une rupture dialectique de la représentation du monarque. Selon la tradition du portrait royal depuis Jean II, le roi Charles VII est représenté ici sans aucun des attributs traditionnels du roi de France. Cette absence des symboles monarchiques façonne donc dès le milieu du <sup>xv</sup><sup>e</sup> siècle le prototype du portrait royal. Le réalisme des traits est saisissant. On remarque cependant quelques évolutions notables: ici, le roi est richement vêtu (manteau avec fourrure, chapeau en feston); son visage est présenté tourné de trois quarts, quasiment de face, donnant une dimension iconique à ce portrait, car le regard ne se pose pas encore sur le spectateur. L'adresse directe par le regard du prince est en effet inconcevable jusqu'à la fin des années 1520. Les portraits du souverain devaient jusque-là rendre compte des deux corps du roi sur le modèle de l'incarnation christique: le corps physique manifestant le corps mystique de la royauté, sa permanence, sa transcendance (d'où le regard vers un hors cadre). Pourtant, en 1435 avec son ouvrage *De Pictura*, l'humaniste génois Alberti énonce un postulat révolutionnaire: l'image n'est plus une allégorie portant l'imagination vers des niveaux supérieurs de connaissance et de conscience, c'est plutôt une imitation du monde visible. Cette révolution de la représentation ne se traduit qu'à partir de 1530-1535 dans la façon de peindre le prince.



Charles VII, roi de France, mort en 1461, d'après Jean Fouquet  
BnF, Estampes et photographie, RESERVE OA-14-FOL, Gaignières 526, Folio 3, <sup>xvii</sup><sup>e</sup> siècle

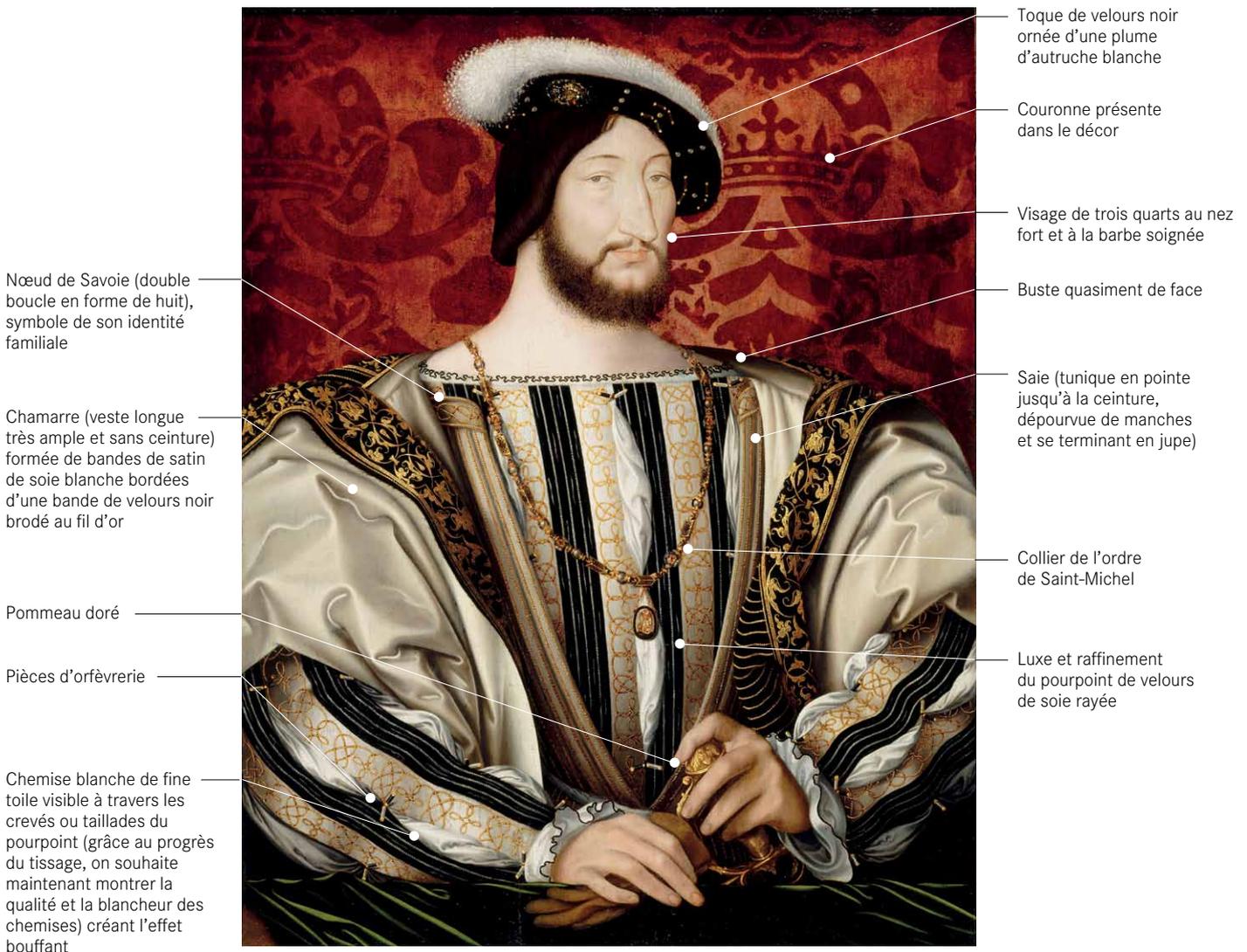
## Les portraits du roi François I<sup>er</sup>

Le xvi<sup>e</sup> siècle a multiplié, selon des stratégies diverses et complémentaires, les images de François I<sup>er</sup>, témoignant de l'intérêt sans précédent pour l'apparence d'un prince dont on célébrait la grande allure. C'est à la Renaissance, et de façon spectaculaire, qu'apparaît le « portrait d'État », spécialement conçu « pour représenter des personnages éminents sous leurs traits officiels », le plus souvent des représentations en buste ou en demi-corps. C'est aussi à cette époque qu'apparaissent les portraits royaux sur les monnaies, retour d'une tradition antique. C'est enfin le moment du développement de l'image imprimée, la gravure, permettant d'élargir la réception de la culture iconique, dans l'espace et dans le temps. Le portrait devient à la Renaissance un important instrument politique, modulable selon les différents publics et la valeur symbolique et idéologique voulue.

Il faut d'ailleurs noter que les portraits du souverain répondent à deux modèles différents selon les supports : les représentations de profil dominant les effigies numismatiques ; les vues de trois quarts sont largement majoritaires dans la peinture et les arts graphiques, essentiellement œuvres de Jean Clouet, peintre officiel de François I<sup>er</sup>. Pour autant, afin d'être efficace, le portrait doit être facilement reconnaissable et relativement stable, le plus important n'étant pas tant la ressemblance effective par rapport au modèle vivant mais la possibilité de le reconnaître d'une image à l'autre. Ces images sont, par ailleurs, le résultat d'une entreprise collective, mobilisant secrétaires, poètes, chroniqueurs, peintres, orfèvres... et en tout cas, le produit d'une commande. Cependant, François I<sup>er</sup> ne s'occupait pas personnellement de ces représentations même s'il y portait sans doute attention.

### Le portrait d'État : les débuts d'une image personnalisée

Le portrait de cour traduit la volonté du roi de diffuser une image contrôlée. Objets de prestige, les portraits en habit ont une réception restreinte à la différence des images multipliées par la frappe de monnaies et médailles et par l'impression sur papier. Son rôle documentaire nous permet d'accéder à l'aspect physique du roi. Le genre « portrait d'apparat » s'est développé en Italie au début du xvi<sup>e</sup> siècle. Les peintres de cour utilisent pour figurer le roi un procédé employé depuis le xv<sup>e</sup> siècle pour les portraits de particuliers : adresse directe du regard qui donne l'impression que la personne peinte regarde le spectateur. Les yeux du roi se posent donc maintenant sur ce dernier. Le souverain regarde directement ses sujets ce qui accentue ainsi sa grandeur. C'est une révolution de la représentation qui s'opère alors dans les arts européens et dont les Italiens furent les pionniers. L'homme et son regard deviennent les fondements de la construction de l'image. Cependant, ces grands portraits de la Renaissance se caractérisent aussi par une idéalisation de la personne selon les traditions picturales italiennes et par le réalisme des détails des écoles de l'Europe du nord. L'idéalisation se traduit par la raideur des postures, des gestes limités et un nombre restreint d'attributs, rendant compte de l'idéal humaniste de la Renaissance, celui de la rigueur à la fois physique et morale.



Portrait de François I<sup>er</sup> en buste, Jean Clouet, vers 1525. Paris, Musée du Louvre  
© RMN-Grand Palais (Musée du Louvre / Hervé Lewandowski)

Jean Clouet a imposé durablement sa vision du roi au point qu'elle persiste encore aujourd'hui. Ce grand portrait en buste, presque de face, au visage de trois quarts, sans aucun attribut royal (à l'exception de la couronne présente sur le décor de fond), au riche costume et au chapeau semble directement inspiré du portrait de Charles VII par Fouquet.

Pendant, il répond aussi à la grande innovation du portrait d'État de la Renaissance : le roi pose son regard sur le spectateur.

Quand ce tableau a-t-il été peint ? Pendant la captivité du roi en Espagne ? À son retour en France ? On note que le visage assez plat est trop fortement en contraste avec le vêtement royal. Ainsi on peut penser que ce tableau a été exécuté en deux temps. Il est de toute évidence réalisé afin de rendre le monarque présent à la cour dans l'éclat de sa puissance. La représentation du corps du souverain ne peut être en effet soustraite de son contexte politique signifiant. Ce modèle prestigieux a donc une valeur à la fois identitaire et légitimante.

On est surtout frappé par la somptuosité du costume, symbole de pouvoir, qui laisse l'impression d'une présence physique massive et intimidante renforcée par l'effet bouffant du vêtement. Clouet a rendu d'ailleurs tous les effets de matière (de la soie, du satin, du velours) de façon très réaliste. Le peintre a donc fait le choix de ce véritable habit d'apparat, apte à souligner la majesté du modèle. En effet, François I<sup>er</sup> porte au quotidien surtout des robes couvrant le corps jusqu'aux pieds et souvent fourrées. Mais ces robes sont essentiellement portées par les officiers de justice et de finance et ne pouvaient donc constituer un habit correspondant à la majesté du roi. Il faut aussi noter que le choix des couleurs du costume du roi n'est pas anodin : noir, blanc et tanné (brun orangé) sont les couleurs personnelles de François I<sup>er</sup>, même s'il s'habille au quotidien de toutes couleurs, et de plus en plus en noir au fur et à mesure de son règne sous l'influence de la mode espagnole.

Cette affirmation de la magnificence du monarque a sans doute été voulue par François I<sup>er</sup>, un François I<sup>er</sup> à la forte carrure, au costume

chamarré comme une image politique en opposition avec celle de son principal rival, Charles Quint de petite taille et en habit noir. Ce portrait signe ainsi la nécessité d'ajouter un prestige culturel à la cour de France, essentiel pour la pérennisation de l'image royale.

Ce grand portrait de Clouet est le modèle de référence aujourd'hui du portrait de François I<sup>er</sup>, fixant définitivement les critères d'identification de ce roi : un grand nez (caractéristique élogieuse à l'époque), yeux en amande, cheveux courts, barbe, couvre-chef et collier de l'ordre de Saint-Michel. Ce n'est pourtant qu'après 1521, suite à un accident au cours duquel un tison est venu brûler son visage que François I<sup>er</sup> adopte les cheveux courts et la barbe. Il lance alors une mode, venue d'Italie, qui est copiée par l'ensemble des gentilshommes de la cour. Le roi tente aussi de mettre en place, à l'instar d'Henri VIII d'Angleterre, un impôt sur la barbe du clergé, forçant ainsi les moines modestes à se raser. La présence du collier de l'ordre de Saint-Michel sur les portraits royaux est beaucoup plus symbolique. Répondant au collier de la Toison d'or des Espagnols et de l'ordre anglais de la Jarretière, le collier de l'ordre de Saint-Michel est une distinction rare et prestigieuse, symbole de l'allégeance au roi, de la loyauté à la monarchie enfin victorieuse. L'ordre avait été créé en 1469 par Louis XI qui plaçait ainsi la France sous la protection de saint Michel (et non plus de saint Denis puisque les Anglais occupaient alors Paris), qui sut combattre le dragon, incarnation du mal venu de la mer (comme les Anglais). Le collier est formé de coquilles d'or et le médaillon figure la victoire sur le dragon. Cependant, ce portrait de Clouet ainsi que celui du Titien ne sont guère copiés et répandus avant le XIX<sup>e</sup> siècle, une fois exposés au Louvre à partir de 1804 pour le Titien et 1848 pour Clouet. C'est celui réalisé par Joos van Cleve vers 1532 qui est le plus diffusé au XVI<sup>e</sup> siècle. Pour autant, van Cleve reprend déjà le même motif que Clouet : disposition d'ensemble, grand nez, barbe, chapeau à plume blanche, main gauche posée sur le pommeau de l'épée, main droite tenant un gant, grand développement du buste toujours aussi imposant.

### Les portraits livresques : une image du pouvoir peu individualisée

Les images de François I<sup>er</sup> que l'on peut trouver dans les livres, essentiellement encore manuscrits, de la bibliothèque royale offrent une représentation du souverain au pouvoir peu individualisée et personnalisée. Ces miniatures issues surtout de manuscrits de dédicace, tout comme les médailles, sont offertes au roi, donc échappent à son contrôle direct et donnent de lui une image stéréotypée. Elles laissent voir un monarque au milieu de ses conseillers. Dévoilant l'attachement au système féodal, la majesté du roi semble ne pouvoir s'exprimer pleinement qu'entourée d'autres membres de la société politique. Ces images ont donc un sens politique : le roi n'exerce correctement son pouvoir que s'il prend conseil ; sa décision est certes individuelle mais la délibération est collective. Ces images sont peu réalistes car elles cherchent avant tout à exprimer les valeurs légitimes de l'exercice du pouvoir dans une mise en scène générique selon trois caractéristiques : roi guerrier, roi chrétien et roi de justice. Il n'est alors pas nécessaire de pouvoir identifier François I<sup>er</sup> mais le souverain avec ses attributs de pouvoir. Ces images soulignent par ailleurs les limites de l'image du monarque comme pionnier de l'absolutisme royal.

Ce manuscrit de Jean du Tillet fait cependant exception. Protonotaire et secrétaire de François I<sup>er</sup>, il offre son ouvrage au roi Henri II, mais son projet avait sans doute été établi sous François I<sup>er</sup> quelques temps avant sa mort. Des textes de longueur variable présentent les souverains de Clovis à Charles IX ainsi que des thèmes divers (coutumes matrimoniales, sacres,



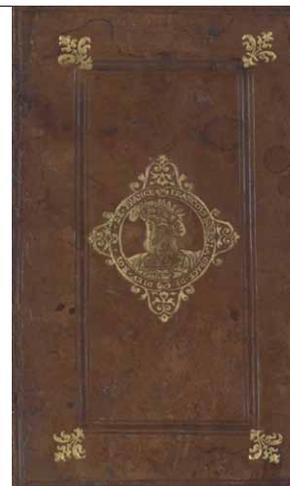
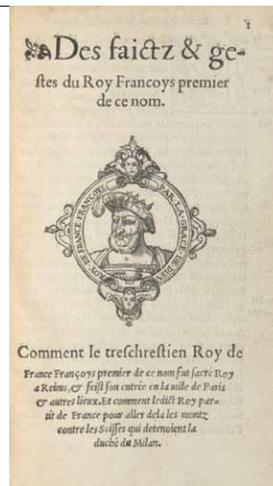
*Recueil des rois de France*, Jean du Tillet, Paris, vers 1545-1547 et 1566.  
BnF, Manuscrit enluminé sur parchemin, MSS, Français 2848, Folio 150<sup>o</sup> et 150<sup>v</sup>  
<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b84516158>

régences...) Les notices sur les souverains sont introduites pour la plupart par des portraits en pleine page, richement encadrés, au nombre de trente dans l'ensemble du manuscrit, de Clovis à François I<sup>er</sup>. Ces enluminures sont contrecollées sur les feuillets de parchemin portant le texte, témoignant d'un travail soigné. Mais seul le roi François I<sup>er</sup> bénéficie de la présence de deux effigies le représentant jeune puis âgé (150<sup>o</sup> et 150<sup>v</sup>). Ces deux portraits sont d'un type nouveau : le roi y est représenté en majesté, seul, sur son trône, en grand manteau fleurdéliné, muni des insignes



de la royauté (sceptre et main de justice) portant le collier de l'ordre de Saint-Michel et une couronne fermée. Ces deux images tranchent avec les effigies traditionnelles du roi entouré de ses conseillers. Elles posent une image plus solitaire voire autoritaire du roi exerçant son pouvoir, dévoilant la mise en place de l'absolutisme royal, tout en conservant sa dimension religieuse transcendante. Ces représentations forment un nouveau modèle que l'on retrouve par exemple dans le tableau d'Ingres présentant Napoléon I<sup>er</sup> sur le trône impérial en costume de sacre.

Dans le même mouvement, on peut s'interroger sur le peu d'images imprimées représentant François I<sup>er</sup> dans l'exercice de son pouvoir, alors même que l'information dans la société politique de la première moitié du XVI<sup>e</sup> siècle est en forte croissance avec la diffusion de l'imprimé. Cette quasi-absence d'images montre que le roi n'a pas de compte à rendre de son action. Est-ce un signe de la mise en place de l'absolutisme du « bon plaisir » ? Cette formule est prêtée à François I<sup>er</sup>, alors même qu'elle n'est présente sur les documents d'État qu'avec la restauration monarchique, au XIX<sup>e</sup> siècle. Les valeurs de la monarchie française à la Renaissance restent encore celles du modèle féodal où l'exercice du pouvoir royal se fait en présence. Ainsi, si François I<sup>er</sup> bénéficie d'une visibilité accrue dans son royaume, les images le représentant ne le montrent pas dans son action de gouvernement ou alors de manière confidentielle et générique. François I<sup>er</sup> ne met donc pas en place un système de propagande politique créant des images iconiques de ses grandes décisions politiques. À la différence de Charles Quint, il n'a pas utilisé la gravure comme outil politique et n'a favorisé qu'exceptionnellement l'impression d'actes royaux originaux. Il a tout de même fait imprimer quelques grands textes législatifs comme l'ordonnance de Villers-Cotterêts, permettant ainsi de toucher plus aisément les professionnels chargés de relayer la décision royale et de la faire appliquer. Ces impressions n'ont pas pour intention de s'adresser à ses sujets. Elles sont la forme la plus tangible de la modernisation de la monarchie administrative, permettant la multiplication des occasions d'expression écrite du roi et la diversification des canaux de diffusion. L'imprimerie a donc permis une meilleure connaissance de l'action du souverain par ces contemporains mais n'a pas servi à son image.



*Livres des chroniques, Johann Carion, Paris, 1546. BnF, Rés P-G-24*

*Phrases seu modi loquendi divinae scripturae, Bartholomaeus Westheimer, Paris, 1544. BnF, Rés P-X-446 (reliure)*

Ces deux portraits gravés à l'extrême fin du règne de François I<sup>er</sup> témoignent cependant de la fixation du portrait de celui-ci. Même si le souverain est représenté légèrement plus âgé, il est maintenant immédiatement et durablement identifiable : visage de trois quarts, nez fort, barbe, pourpoint, chapeau à plume rendant la légende sur le pourtour quasi inutile « François par la grâce de dieu roi de France ». Ce portrait réaliste s'inspire des médailles du roi gravées en 1537-1538 : le chapeau à plume est alors combiné à une couronne à pointes. C'est un assemblage de la tête du roi âgé (dessin de Jean ou François Clouet de François I<sup>er</sup> âgé réalisé vers 1540 et conservé au Louvre) et du buste vêtu du pourpoint rayé noir et blanc du tableau de Clouet.

Ces deux images ont été réalisées avec un même bois gravé, de même taille et de même dessin, même si les grotesques en tête et queue du pourtour du premier sont remplacées par des motifs floraux plus simples à réaliser au fer à dorer pour la reliure. Ainsi, ici, on peut remarquer la cohérence des portraits diffusés, même s'il n'existe guère de portraits de François I<sup>er</sup> gravés de son vivant (la gravure en taille douce s'est développée tardivement en France). Leurs diffusions est un marqueur de l'attachement au roi et à la perpétuation de sa mémoire.

### Le portrait numismatique : support principal de diffusion de l'image royale

Comme le portrait officiel, le portrait sur médaille est une invention relativement récente qui ne remonte pas au-delà du XV<sup>e</sup> siècle en Italie. Les médailles peuvent être produites en masse et associent un portrait à une image signifiante au revers. Les médailles font toujours référence à des événements précis et sont conçues pour justifier des actions politiques particulières.



*François I<sup>er</sup> et la bataille de Marignan. Médaille attribuée à Matteo dal Nassaro, France, [vers 1515-1518]. Bronze, diamètre : 3,8 cm. BnF, MMA, SR 82.*

Sur cette médaille, gravée par Matteo dal Nassaro, lapidaire royal, célébrant la victoire de Marignan, se trouve un portrait de François I<sup>er</sup>, jeune, tête nue, de profil, imberbe, au long nez sinueux, cheveux encore mi-longs. Il est représenté en imperator vêtu de la cuirasse, ornée de rinceaux de feuilles de chêne (symbole de celui qui a aidé un soldat dans la bataille et symbole d'autorité) et d'une tête de Gorgone ailée (qui pétrifie les ennemis, éloigne par la terreur les ennemis), et du manteau des généraux romains, le paludamentum fixé à l'épaule. Ce portrait semble bien individualisé. Sur la poitrine, on peut voir un emblème royal en forme de croix à triple traverse entrelacée d'un S. Cette médaille porte la devise « FRANCISCUS PRIMUS F.R. INVICTISSIMUS » [François Premier très invincible roi des Français]. Il faut noter que seul François I<sup>er</sup> porte dans la généalogie des rois de France cette mention de « primus » à interpréter ici aussi comme indicateur de sa primauté. En donnant de certains événements du règne une interprétation favorable au monarque, les médailles sont, plus que tout autre moyen de communication de la Renaissance, un véritable outil de diffusion d'un message politique. Dans ces images, plus encore que dans les textes, nous assistons à une identification, une sorte de fusion avec les grandes figures du passé, mythologiques,

antiques ou bibliques. François I<sup>er</sup> est ainsi décrit et représenté comme un second César ou un autre Alexandre. Il est, par cette médaille, conforté dans sa posture de guerrier, posture qui n'est plus un vestige de l'esprit médiéval depuis que Machiavel recommande au prince d'être un véritable capitaine des armées, statut qui permet d'accéder à la gloire.

Finalement, c'est au travers d'un objet usuel, quotidien que le portrait royal de François I<sup>er</sup> se diffuse le plus largement dans le royaume mais aussi sur les territoires que le roi de France occupe selon ses fortunes guerrières. Plus que jamais l'exercice du pouvoir par le souverain se manifeste par la nécessité politique et financière dans la frappe des monnaies qui deviennent un vecteur de la représentation du souverain sur les monnaies. D'usage courant dans l'empire romain, la frappe du portrait royal sur une face des pièces de monnaie est une nouveauté de la Renaissance. Cette époque est ainsi marquée par la redécouverte de l'Antiquité qui influence la vie quotidienne bien plus que ne le font les arts. Frappées au marteau, les monnaies ont encore des qualités de gravure et de frappe très variables. On passe d'exemplaires soignés où le profil royal est bien reconnaissable (sans atteindre la qualité esthétique et expressive des médailles)



*Essai de teston, Matteo dal Nassaro, Paris, 1529.  
BnF, MMA, Royales 67*

à des images presque caricaturales ou fantaisistes où le sujet est méconnaissable. Une attention particulière est toujours portée sur les attributs royaux (la couronne fleurdelisée, le nom et le titre) identifiables facilement sur la pièce ce qui permet de reconnaître le roi. Le monnayage sous François I<sup>er</sup> demeure donc essentiellement médiéval. Le portrait de François I<sup>er</sup> figure uniquement sur des monnaies d'argent, les testons, fabriquées à partir de juillet 1515. C'est avec les testons que les sujets ont pu contempler le portrait du roi. Le teston (mot venant de l'italien *testa*, [la tête] car on y voit la tête du souverain) est la plus grosse pièce d'argent délivrée en Europe capable de supporter une empreinte plus profonde et complexe que les espèces médiévales. Les testons sont de purs produits de la Renaissance dont la production put s'accélérer grâce à la découverte des mines d'argent en Amérique. Louis XII les a découvertes à Milan et il est le premier à en frapper à son effigie en 1514 mais François I<sup>er</sup> est celui qui pour la première fois en fait frapper en grand nombre et en variété. Ici, l'artiste véronais Matteo dal Nassaro, connu pour ses médailles, réalise un essai de teston en or (17 g). Il n'a pourtant pas travaillé à la

réalisation des monnaies du roi confiée généralement à des graveurs français qui n'usent ni d'originalité ni de finesse particulière car la pièce de monnaie est un objet usuel et se doit d'être peu coûteuse à réaliser.

On observe ici un portrait du roi réaliste, trentenaire, vêtu à l'antique (avec de nouveau un paludamentum). François I<sup>er</sup> présente son profil droit, il est tête nue, barbu (ce qui est exceptionnel car la barbe n'est prise en compte qu'à partir de 1540 sur les monnaies d'argent donc en décalage avec la réalité de l'âge du roi), avec un long nez. Son buste est soutenu par une couronne ouverte. La légende indique : FRANCIS DEI GR FR REX [François par la grâce de dieu, roi de France] alors même que le roi est parfaitement identifiable ici. Les références à l'Antiquité sont utilisées ici sur les pièces de monnaie comme outil de persuasion politique pour ce souverain qui veut se montrer glorieux et victorieux. Cependant, aucune autre pièce ne présente ce style, qui n'a par ailleurs jamais été produite et mise en circulation sans doute à cause de son gros poids en or. C'est pour autant une des monnaies les plus réussies de la Renaissance, se présentant presque comme une médaille, de style italien.

### Postérité des portraits de François I<sup>er</sup>

Une fois le portrait de François I<sup>er</sup> définitivement fixé au XVI<sup>e</sup> siècle, chaque époque imagine autour du visage devenu modèle les scènes qui répondent à leurs ambitions politiques. Cependant l'arrivée plus précoce au Louvre du tableau du Titien détermine une diffusion plus importante du visage de François I<sup>er</sup> peint par le peintre italien plutôt que celui du Clouet ou de tout autre artiste. Pourtant le Titien n'a pas rencontré François I<sup>er</sup> : il peint son portrait à Venise en 1539 d'après une médaille de Benvenuto Cellini de 1537 (d'où la représentation de profil du visage) et n'oublie pas la tradition instaurée par Clouet pour certains éléments comme le chapeau à plume ou le buste presque de face. Mais le Titien le met en scène dans un costume moins fastueux, et surtout il peint le visage du roi plus souriant ce qui rend l'ensemble moins distant, plus accessible. Le Titien du Louvre sert de modèle au roi dans la plupart des compositions historiques le mettant en scène, dans la première moitié du XIX<sup>e</sup> siècle, le Clouet n'étant présenté au Louvre qu'à partir de 1848, et plus tard encore dans les manuels scolaires. Le résultat est d'ailleurs maladroit car le strict profil présent sur le tableau du Titien s'adapte mal au corps figuré de trois quarts.



*François I<sup>er</sup> montre à Marguerite reine de Navarre, sa sœur, le distique qu'il vient de tracer avec un diamant sur l'un des vitraux du château de Chambord, Auguste-Gaspard-Louis Desnoyers, 1817.  
BnF, Estampes et photographie, RESERVE AA-5, DESNOYERS, AUGUSTE-GASPARD-LOUIS*



*La Deuxième Année d'histoire de France avec récits et dissertations... Ernest Lavisse, Paris, Armand Colin, 1884.  
BnF, PHS, 8-L39-607*

### Conclusion

À la Renaissance, comme au Moyen Âge, le roi doit être chrétien, guerrier et justicier. L'exercice du pouvoir monarchique se comprend dans ce rapport d'interaction entre ces trois qualités. François I<sup>er</sup> est encore un grand féodal qui préfère exercer son pouvoir en présence qu'en délégation à travers des tableaux ou des gravures. La magnificence et la gloire royale devaient encore pour François I<sup>er</sup> être manifestées en actes, en présence d'une assistance. François I<sup>er</sup> est un prince de son temps marqué autant par l'héritage médiéval que par la pensée humaniste et la nouvelle culture anthropocentrique de l'image. Il se présente ainsi dans les images créées sous son règne. Mais la mémoire collective a gardé le souvenir d'un imposant prince de la Renaissance à l'habit de soie somptueux. La rareté des images monuments laissées par François I<sup>er</sup> et l'abondance des écrits postérieurs ont en effet permis l'élaboration de la figure légendaire du premier roi moderne, en fonction du point de vue de chaque époque. Comme ses prédécesseurs, François I<sup>er</sup> a su s'entourer des grands artistes de son époque. Ce qui est nouveau, ce n'est pas que ces peintres

aient eu une manière différente de celle des maîtres du passé, mais le commentaire des lettrés puis de l'historiographie qui a accordé une valeur positive à ce choix, faisant de François I<sup>er</sup> essentiellement le protecteur des arts et des lettres.

Cependant, à travers les portraits de François I<sup>er</sup>, c'est aussi la pensée humaniste qui se révèle : le portrait au naturel, en tant qu'image construite comme le reflet dans un miroir, peut manifester l'âme de la personne représentée et non plus le transcendant. Le mystère est devenu homme (et non plus Dieu). Dans cette pensée humaniste, la notion de l'invisible gloire monarchique cesse d'être une vérité et n'est plus signifiée dans les images. Ainsi, progressivement, permettant la mise en place de l'absolutisme, on passe à l'incarnation de la fonction. Pour autant, l'homme François I<sup>er</sup> a aujourd'hui quasiment disparu des manuels scolaires, il n'est plus l'incarnation de la Renaissance en France. C'est le château de Chambord toujours « en présence » aujourd'hui qui l'a remplacé...