



**HAL**  
open science

## De la vie à l'instant : allégorie et sémiologie du Cycle de la Vie de Marie de Médicis

Stéphane Lojkine

► **To cite this version:**

Stéphane Lojkine. De la vie à l'instant : allégorie et sémiologie du Cycle de la Vie de Marie de Médicis. Emmanuelle Hénin; Valérie Wampfler. Memento Marie. Regards sur la galerie Médicis, pp.471-498, 2019, 978-2-37496-084-5. hal-02495173

**HAL Id: hal-02495173**

**<https://hal.science/hal-02495173>**

Submitted on 1 Mar 2020

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

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

## De la vie à l'instant : allégorie et sémiologie du Cycle de la Vie de Marie de Médicis

Stéphane Lojkin

### Dérivation et multiréférentialité

Lorsque se prépare et se décide une commande royale de l'envergure de celle qui a été faite à Rubens en 1621, aucune carte blanche n'est donnée à l'artiste : chacun des tableaux destinés à composer le cycle fait l'objet d'une négociation, chacune des figures allégoriques qui vont accompagner l'événement à peindre est spécifiée. Nous connaissons le détail de cette commande grâce au manuscrit Baluze, puis l'évolution du programme initial grâce à un certain nombre de documents : la négociation n'a pas seulement précédé la production artistique, elle s'est poursuivie durant tout le processus de création. Parce qu'ils ont été négociés, parce qu'on a pensé qu'ils pouvaient faire l'enjeu d'une stratégie politique, l'allégorie, comme l'événement ont bougé, et leur lecture n'est pas toujours évidente. Ce flottement herméneutique ne constitue d'ailleurs nullement une maladresse, un raté qu'il faudrait attribuer à une situation politique compliquée pour la Reine et incertaine pour la France, ou à un manque de maîtrise des codes par le peintre : ils sont inhérents à l'économie même du sens que mobilise l'allégorie et à son rapport à l'événement.

L'allégorie ne méconnaît pas l'événement, mais elle ne l'envisage pas historiquement, ou en tous cas pas dans le sens que nous attribuons aujourd'hui à l'histoire quand nous parlons d'un événement historique, c'est-à-dire qui a eu lieu dans le réel, que le réel peut attester historiquement. Pour l'allégorie, l'événement ne s'atteste pas à partir de cette puissance singularisante du réel ; sa valeur, son impact se gagnent tout au contraire par son intégration dans une catégorie générique de signification. L'événement est rapporté, par l'allégorie, à une séquence type, et sera représenté par rapport au type dont il dérive : sa singularité n'est pas immédiatement produite et attestée par le réel ; elle se manifeste par la différence d'avec le ou les types. La négociation conjoncturelle des contenus et des figures, le flottement herméneutique auquel nous sommes confrontés face au Cycle de la vie de Marie de Médicis font donc en quelque sorte partie intégrante de cette dérivation essentielle, inhérente à l'économie allégorique.

Le premier<sup>1</sup> tableau représente Marie de Médicis en Bellone, la déesse romaine de la guerre. Rubens pourrait s'être inspiré d'une gravure d'Étienne Delaune (1575)<sup>2</sup>, où la déesse est assise sur un monceau d'armes et de trophées, avec derrière elle des futs de canons ;

---

<sup>1</sup> La numérotation des tableaux varie selon les descriptions. Ce tableau est noté comme le premier dans le manuscrit Baluze, qui donne en 1622 le programme initial du Cycle. Il peut donc être considéré comme un noyau originaire, même s'il a perdu ce statut par la suite. Dans la description de Bellori, « le portrait de la Reine en habit de Bellone » est carrément sorti de la numérotation des 21 tableaux et mentionné à la fin comme placé « à l'autre bout de la galerie ». Félibien fait de même. Cette éviction correspond, nous le verrons, à l'effacement progressif du dispositif tabernaculaire, qui progressivement n'est plus compris.

<sup>2</sup> L'iconographie convoquée ici peut être consultée sur le site de la base de données iconographiques Utpictura18. Voir <http://utpictura18.univ-amu.fr/Presentation.php>. Pour la gravure d'Étienne Delaune, voir la notice B5951. Dans les années 1650, Christine de Suède se fera représenter en Minerve cuirassée, mais la poitrine couverte (voir le tableau de Juste d'Égmont, B5964, et la gravure de Jean Érasme Quellin, B5965).

comme celle de Rubens elle est casquée, laisse flotter ses cheveux au vent et porte des sandales romaines. La cuirasse de la Bellone de Delaune moule ses seins et la pointe de leurs tétons : seins moulés, mais non découverts ; Rubens en découvrant le sein de Marie de Médicis rompt avec les codes de représentation de la Renaissance, qui abondent en reines et femmes illustres, mais aussi en guerrières, toujours chastement couvertes<sup>3</sup>.

Rien à voir ici avec le « sein que je ne saurais voir » de *Tartuffe* : le sein nu de la reine est politique, dans un Cycle politique. C'est le sein de l'*Autorità, o Potestà* de Cesare Ripa, qui est représentée avec un sein nu dans les éditions illustrées de 1603 et de 1625<sup>4</sup>. Rubens s'inspire directement de l'image de Ripa pour *La Félicité de la Régence* ainsi que pour l'*Allégorie du bon gouvernement* conservée à Blois<sup>5</sup>. Pourquoi l'autorité, le pouvoir politiques arborent-ils un sein nu ? Il fallait que ce soit une matrone, nous dit Ripa, parce que l'âge mûr exprime de soi-même, proprement, l'autorité<sup>6</sup>. Pourquoi une femme, et pourquoi le sein nu, le texte est muet là-dessus : mais le sein nu de cette matrone trônant (« sedendo sopr'una nobil sedia ») ne peut guère désigner que la reine des Amazones<sup>7</sup>.

Comme l'*Autorità, o Potestà* de Ripa, donc, et le sein nu à la manière d'une reine amazone, Marie de Médicis tient dans sa main gauche un sceptre. De la droite, elle tend une statue de la Victoire : dans l'iconographie ancienne, seuls Zeus et Athéna sont représentés tenant dans leur main une statue de Nikè<sup>8</sup>. La statue identifie donc indirectement Marie de Médicis à Minerve, qui comme Bellone est représentée casquée<sup>9</sup>. Marie est ici à la fois Bellone, Thalestris et Minerve. Enfin, elle est couronnée, par « deux amours avec des ailes de papillon », selon l'expression du manuscrit Baluze. Mais la manière dont Rubens dispose les deux *putti* de part et d'autre de la Reine évoque un autre modèle iconographique, qui est

<sup>3</sup> Voir par exemple les bois du *De claris mulieribus* de Boccace, Berne, Matthias Apiarius, 1539 (Bnf Estampes, 4-QE-11), où Sémiramis, Nicaula d'Éthiopie, sont lourdement vêtues de robes boutonnées jusqu'au col. Dans la représentation de la rencontre d'Alexandre avec Thalestris, reine des Amazones, on oublie le code iconographique antique, qui les représentait avec un sein nu (jamais coupé, malgré l'étymologie) : ainsi la Thalestris du Primatice (B6794), qui a peut-être servi de modèle à Delaune pour sa Bellone. Même chose avec les différentes guerrières de l'Arioste (Bradamante, Marphise, Ériphile...) et du Tasse (Herminie).

<sup>4</sup> Respectivement notices A8242 et A9960.

<sup>5</sup> Notice A8829. Voir également l'esquisse de Poitiers (B6792), qui daterait de 1620, et la gravure de Pieter de Jode, d'après Rubens, portant pour titre « Regimen » (B6793). Ces « bons gouvernements » n'ont pas le sein découvert mais attestent que Rubens a travaillé à partir des figures et des codes allégoriques de Ripa.

<sup>6</sup> « Si rappresenta Matrona, perchè l'età matura ha in se propriamente autorità ».

<sup>7</sup> En 1640, Hobbes écrit dans le *De cive* : « je trouve qu'il n'y a pas une telle disproportion entre les forces naturelles du mâle et de la femelle, que notre sexe puisse dominer sur l'autre sans rencontrer de la résistance. Ce que l'expérience a confirmé autrefois au gouvernement des amazones, qui ont conduit des armées et disposé de leurs enfants avec une puissance absolue. Et de notre temps n'avons-nous pas vu les plus grandes affaires de l'Europe régies par des femmes, je dis même en des États où elles n'avaient pas accoutumé d'être souveraines. » (Empire, IX, 2, trad. Samuel Sorbière, GF p. 186-7.) L'Angleterre avait connu plusieurs reines, et leur légitimité était prévue et garantie par le droit de succession britannique ; c'est bien plutôt sans doute ici à la France et à Marie de Médicis que Hobbes fait allusion.

<sup>8</sup> Les statues chrysléphantines monumentales de Zeus et d'Athéna exécutées par Phidias comportaient l'une et l'autre une Nikè dans la main de la déesse ou du dieu. Quoique perdues, ces statues ont été abondamment décrites (Pline), copiées et représentées. Voir B4795, B4839, B6796 (Zeus) et B6795, B6797 (Athéna). Ces gravures sont malheureusement postérieures.

<sup>9</sup> Cette identification sera reprise pour représenter Christine de Suède. Voir le portrait allégorique de Jean-Érasme Quellin, sans doute inspiré de celui de Rubens, Utpictura18, notice B5965. Voir également le portrait de Juste d'Egmont, notice B5964.

celui de la Vierge du tabernacle<sup>10</sup>, déjà utilisé pour représenter Marie de Médicis dans le portrait qu'en a fait Isaïe Fournier, gravé par Thomas de Leu<sup>11</sup>.

Il ne sera pas opératoire de différencier une allégorie mythologique d'une allégorie chrétienne : les références culturelles sont sans cesse entremêlées. En revanche, le dispositif du tabernacle vient ici s'opposer à la logique narrative du Cycle de vie. Même représentée en plein air et en costume romain, Marie se manifeste ici sous la forme du tabernacle, qui dit le double corps de la Reine<sup>12</sup>, c'est-à-dire à la fois son incarnation comme figure donnée à voir et ce qui en elle est irréductible à toute forme d'incarnation, qui est le caractère divin de la puissance politique qu'elle incarne.

### Une Vie de Marie

Le modèle type à partir duquel travaille Rubens est celui de la Vie de la Vierge<sup>13</sup>. Rien d'étonnant à cela : la Vie de la Vierge constitue un modèle séquentiel bien connu et balisé, la Reine se prénomme Marie, sa politique de rapprochement avec l'Espagne est allée dans le sens de la Contre-Réforme, dans laquelle baigne le peintre anversois, et le culte marial constitue un des éléments différentiels les plus marquants du catholicisme romain de cette époque.

Plusieurs des tableaux du cycle reprennent donc des modèles iconographiques attendus dans une Vie de la Vierge. Pour cinq d'entre eux, la référence saute aux yeux : la Naissance de la Reine évoque la Nativité de La Vierge<sup>14</sup> ; l'Instruction de la Reine est conçue à partir de l'Éducation de Marie par sainte Anne<sup>15</sup> ; les Épousailles de la Reine sont composées à partir des Fiançailles de Marie avec Joseph<sup>16</sup> ; la Régence de la Reine est un détournement de l'Adoration des rois Mages<sup>17</sup> ; la Félicité de la Régence constitue une variation à partir de

---

<sup>10</sup> Voir par exemple la gravure de Dürer, Utpictura18, notice B6020. Sur la Vierge du tabernacle, voir Stéphane LOJKINE, « De l'allégorie à la scène : la Vierge-tabernacle », *L'Allégorie de l'Antiquité à la Renaissance*, dir. Brigitte Pérez-Jean et Patricia Eichel-Lojkine, Champion, 2004, p. 509-531. Sur la position du tableau dans le cycle, placé sur la cheminée comme un tableau d'autel, voir SIMSON 1936, p. 381.

<sup>11</sup> Utpictura18, notice B6009. Sur cette gravure, voir MILLEN-WOLF 1989, fig. 51 et 52 et p. 166. Les auteurs identifient cette gravure comme exécutée d'après un projet de portrait de Marie de Médicis en déesse de la Justice, pour son Entrée solennelle à Paris en 1610, Entrée qui n'eut pas lieu en raison de l'assassinat du Roi. Les auteurs font le rapprochement avec *La Félicité de la Régence* plutôt qu'avec *Marie de Médicis en Bellone* et ne mentionnent pas l'allégorie mariale, dont Eunomia n'est ici qu'une dérivation.

<sup>12</sup> Ernst KANTOROWICZ, *Les Deux Corps du Roi. Essai sur la théologie politique au Moyen Âge*, Princeton, 1957, trad. française J. Ph. et N. Genet, Paris, Gallimard, 1989.

<sup>13</sup> Ce rapprochement a été souligné par de nombreux critiques. Voir Robert W. BERGER, « Rubens and Caravaggio : a Source for a Painting from the Medici Circle », *Art Bulletin*, vol. 54, n°4, décembre 1972, p. 473-7 ; F. HAMILTON HAZLEHURST, « Additional sources for the Medici Cycle », *Bulletin - Musées royaux des beaux-arts de Belgique*, vol. 6, 1967, p. 114 ; Beverly HEISNER, « Marie de' Medici : Self-Promotion through Art », *The Feminist Art Journal*, vol. 6, n°2, été 1977, p. 23-24 ; JOHNSON 1993, p. 452 et 467, note 26 ; MARROW 1982, p. 149-155 ; MILLEN-WOLF 1989, p. 34, 61-62, 217-218.

Voir cependant Kristine WEBER et Justus M. HOFSTEDE, « "Non si fa niente contra la verita" : Historischer Schauplatz und ikonographische Inszenierung im Vermählungsbild von Rubens' Medici-Zyklus », *Walraf-Richartz-Jahrbuch*, vol. 51, 1990, p. 152.

<sup>14</sup> Comparer A8245 avec A6311 (la *Naissance de la Vierge* du Carrache).

<sup>15</sup> Comparer A8837 avec B6026 (l'*Éducation de la Vierge* de Vélasquez).

<sup>16</sup> Comparer B5958 avec A1103 (les *Fiançailles de la Vierge* dans le Cycle de la Vie de la Vierge de Dürer).

<sup>17</sup> Comparer A0190 avec A1108 (l'*Adoration des Rois mages* de Dürer dans le Cycle de la Vie de la Vierge). Rubens reprend jusqu'à la fabrique, avec ses marches et son arche à l'arrière-plan. Seul l'enfant manque, bien que la position de Marie suggère qu'elle pourrait le tenir dans ses bras.

la Vierge en majesté<sup>18</sup>. Pour d'autres, le rapprochement visuel est indéniable, mais plus inattendu pour le sens : l'Arrivée de la Reine à Lyon déplace le couple royal au Ciel, sur le modèle du Couronnement de la Vierge<sup>19</sup>, qui est convoqué à nouveau dans Le Triomphe de la Vérité ; la Réconciliation de la Reine et de son fils emprunte à l'iconographie de l'Assomption<sup>20</sup> tout en convoquant la Vierge de l'Apocalypse<sup>21</sup> ; la Conclusion de la paix à Angers reprend le motif de l'escalier traditionnellement dévolu à la Présentation de la Vierge au Temple<sup>22</sup>. D'autres références enfin sont plus disséminées et moins visibles : le Mariage du Roi avec la princesse Marie convoque peut-être indirectement saint Luc peignant la Vierge, même si l'installation du portrait dans le tableau relève ici d'une toute autre composition<sup>23</sup> ; la Fuite de Paris, et la Fuite de Blois qui la remplace reprennent le motif de la Fuite en Égypte, mais n'en suivent pas l'iconographie ; les Négociations d'Angoulême reprennent des éléments de l'Annonciation<sup>24</sup> et rappellent opportunément que la légitimité du pouvoir procède du Père, c'est-à-dire de Henri, dont son épouse entend bien incarner la présence continuée.

<sup>18</sup> Comparer A8241 avec A1116 (la *Vénération de la Vierge* dans le Cycle de la Vie de la Vierge de Dürer). Dürer lui-même s'est écarté de la représentation canonique, remplaçant le trône de la Vierge par une fabrique d'architecture solennelle, tandis que la Vierge est plus simplement, plus humblement mêlée à la petite société qui l'entoure. Rubens rétablit le tabernacle pour la reine, avec son dais et ses deux anges.

<sup>19</sup> Rubens exécute vers la même époque un *Couronnement de la Vierge* actuellement conservé à Bruxelles (B6787). Il réalise également sur ce thème, en 1620, une esquisse pour un compartiment du plafond de l'église des Jésuites d'Anvers (B6788). La Vierge couronnée par le Père et par le Fils prenant la place des anges du tabernacle est un motif canonique de la Contre-Réforme, qu'on retrouve par exemple chez Hans Rottenhammer (B6791).

<sup>20</sup> Le thème est également familier à Rubens. Il réalise une première *Assomption* en 1616 (B6785). Entre 1620 et 1622, il produit le modello de l'*Assomption de la Vierge* de la cathédrale Notre-Dame d'Anvers (B6783), dont il achève le maître autel en 1626 (B6784).

<sup>21</sup> Comparer A8243 avec B2997 : Rubens exécute les deux tableaux à peu près en même temps... Cette scène, dont la protagoniste n'est pas la Vierge Marie, est rare et ne fait pas partie des Cycles de la Vie de Vierge.

<sup>22</sup> Comparer A8244 avec A1102 (la *Présentation de la Vierge au Temple* de Dürer dans le Cycle de la Vie de la Vierge). Le couple formé par Anne et Joachim au premier plan à droite chez Dürer devient le face à face de la Paix et de la Fureur chez Rubens.

<sup>23</sup> Même si le mariage royal par portrait ne constitue nullement une nouveauté, sa représentation n'a pas, à notre connaissance, de modèle. Sur le plan iconographique, le motif du tableau dans le tableau est ancien, mais plutôt sous la forme d'une galerie : la chambre aux images de Lancelot dans *La Mort du roi Arthur*, A1364 ; la collection de blasons du *Livre du cœur d'amour épris*, A8641 ; les tableaux de la première terrasse du Purgatoire de Dante par Botticelli, A3364 ; Bradamante au château de Tristan au chant 33 de l'Arioste, A0611. Le portrait de la femme aimée est un topos poétique et romanesque, mais il n'a pas de traduction iconographique. Lorsque la peinture montre un portrait dans le tableau, c'est un portrait en train de se faire : Saint Luc peignant la Vierge est un sujet populaire dans les Flandres de la fin du XVe au milieu du XVIe siècle : Rogier van der Weyden, A6263 ; Derick Baegert, A7617 ; Colin de Cotter, A7613 ; Jan Gossaert, A7622 et A7623 ; Marten van Heemskerck, A7615 et A7616... Dans le domaine profane, c'est Apelle peignant Campaspe devant Alexandre : Primaticci, A5849 ; Jodocus a Winghe, A4599.

Rubens a plutôt travaillé à partir d'un autre modèle de composition, Mars et Vénus : Henri IV cuirassé est prêt à partir pour la guerre en Savoie, mais se laisse retenir par l'amour, comme l'indiquent les putti qui jouent avec son casque et retiennent son bouclier. De fait, le contrat de mariage est signé à Paris en mars 1600, après cette scène du portrait donc, Henri IV part pour Lyon en juillet et déclare la guerre à la Savoie en août : la fumée qui s'échappe de la citadelle savoyarde au fond du tableau resserre quelque peu les lieux et les événements...

<sup>24</sup> Mercure tendant à Marie une branche d'olivier transpose Gabriel tendant une fleur de lys. Le trône de Marie, avec son dais et ses deux chérubins d'or est un trône... marial...

Ces rapprochements, ou ces lectures possibles, sont trop nombreux pour être fortuits ; pour autant, ils ne fixent pas le cadre narratif d'ensemble du programme. Si l'on se réfère aux vingt gravures sur bois qui composent la Vie de la Vierge gravée par Dürer<sup>25</sup> entre 1502 et 1510, au moins douze d'entre elles sont sans rapport avec le Cycle de Rubens, ni pour le sujet, ni pour la composition. Et pour cause : la Vie de la Vierge est toujours conçue comme supplément de la Vie du Christ, qu'elle encadre, conforte, accompagne. Or c'est ici avec un fils avec qui elle a été en guerre et auquel elle ne peut ni refuser, ni accepter de se soumettre que la reine doit composer.

L'allégorie se construit donc à partir d'un système référentiel troué. Alors qu'une Vie de la Vierge ne peut que converger vers l'annonce évangélique de la venue du Christ, la Vie de Marie de Médicis évite au maximum Louis XIII, qui n'apparaît que dans quatre des 23 tableaux, et toujours en position périphérique. Si le Fils demeure au cœur de la narration, c'est désormais un cœur absent, un cœur qui pose problème. Le réseau des significations se déploie à partir de ce silence massif, ou de cet effondrement de la narration. Il ne s'agit pas pour autant d'opposer ici une logique allégorique (les références que Rubens emprunte, les clefs et les codes qu'il mobilise) à une logique narrative (l'histoire qu'il a à raconter, la logique interne d'un déroulement des événements). Emprunter à la Vie de la Vierge, c'est nourrir une narration par une autre narration : l'allégorie se nourrit d'un bricolage de narrations effondrées, trouées. Du modèle cité, elle retire le prestige symbolique, mais à la condition d'en anesthésier, ou d'en suspendre le sens et la finalité.

Par elle se maintient un très ancien dispositif, qui est celui de la théologie médiévale des images : l'image ne se livre au fidèle qu'en se refusant ; elle se refuse comme image matérielle pour ouvrir à la contemplation mystique d'une vérité supérieure. L'allégorie nourrit ce plus haut sens. Mais elle le nourrit de façon bricolée : elle multiplie les rappels à la forme du tabernacle, son encadrement, son voile, ses chérubins ; et elle fait miroiter la possibilité d'une analogie. Mais de la forme comme du sens elle ne nous fournit que les bribes, les matériaux.

---

<sup>25</sup> Sur l'influence que Dürer a exercée sur Rubens, voir Nadeije LANEYRIE-DAGEN in RUBENS, *Théorie de la figure humaine*, Éditions Rue d'Ulm, Æsthetica, 2003, Préface p. 34.

Les premières Vies de la Vierge en images furent sans doute les tentures qu'on installa dans les chœurs fermés des églises de 1300 jusque vers 1530. L'église Notre-Dame de Beaune en conserve une série de la fin du XVe siècle ; on peut citer également celle du Palais du Thau pour la cathédrale de Reims (1531) et 2 des 9 pièces de Saint-Bertrand-de-Comminges (1530) ; il y avait également toutes sortes de Vies de saints. Ces tentures datent toutes de la fin de la période car elles s'usaient et on les remplaçait au fur et à mesure. Après le Concile de Trente, les chœurs fermés et les jubés instaurant une séparation entre la nef et le chœur disparaissent : les fidèles doivent pouvoir voir l'office depuis la nef. C'est la fin des tentures, qui sont détruites ou dispersées. Une exception notable : les quatorze Scènes de la vie de la Vierge commandées par Louis XIII juste après le Cycle de Marie de Médicis pour Notre-Dame de Paris (1638-1657) et tissées d'après les cartons de Philippe de Champaigne, Jacques Stella et Charles Poerson : elles sont aujourd'hui suspendues dans la nef de la cathédrale de Strasbourg.

Avec l'imprimerie se développe un nouveau mode de production de ces séries, la gravure sur bois. D'abord enluminées, les *Biblia pauperum*, plutôt centrées sur la Vie du Christ, se développent et se démocratisent, pour l'usage des prêtres qui doivent préparer leurs sermons. Elles contiennent toujours plusieurs planches dédiées à la Vierge et remettent notamment au goût du jour la scène du couronnement de la Vierge, qui est à successivement couronnement par le Père (B6801, les époux sont côte à côte) et par le Christ (B6802, la Vierge s'agenouille devant son fils). Pour des raisons politiques évidentes, Rubens fusionne les deux modèles dans l'arrivée à Lyon (A0186) : Marie est l'égale de Henri, mais ne courbe la tête que devant lui. Dans le dernier tableau, *Le Triomphe de la Vérité*, Marie siège conjointement avec Louis, à égalité avec lui.

De fait, ce que produit l'allégorie, c'est une dérivation du sens : l'autre sens, celui dont l'allégorie laisse entrevoir la possibilité, reste vague, séduisant parce que cantonné au mystère. Le cycle ne peut ni louer ni condamner Louis XIII ; il ne peut ni délivrer, ni ne pas délivrer un message politique de la reine. Par l'allégorie, il se maintient donc dans ce miroitement. Par l'allégorie, il cite le tabernacle au moment où aucun discours ne peut se tenir, ni du côté de l'histoire et des événements, ni du côté de la célébration et de la mémoire. Dans le récit de vie, le tabernacle fait alors image comme événement sans discours, comme assomption d'une pure image. Il arrête l'enchaînement narratif pour superposer les vies, narration sur narration : il trouble, et dissémine le temps<sup>26</sup>.

### Temps et tabernacle

Nous entrons dans le Cycle par une Marie tabernacle, nous accédons à l'image par le rappel théologique que celle-ci devrait nous être interdite : cette interdiction fait son prix ; seule l'exception que nous confère la Grâce chrétienne, qui réitère pour nous le mystère de l'Incarnation, nous permet cet accès. Le tabernacle n'a d'ailleurs pas seulement une signification chrétienne : il a également valeur politique<sup>27</sup>.

Le tabernacle est là, et en même temps il n'est presque plus là : la tente a disparu, les Chérubins sont devenus des amours, Marie est chargée de symboles profanes. Le tabernacle persiste comme infrastructure archéologique de l'image.

Le portrait de Marie de Médicis en Bellone est flanqué, dans le Cycle, des portraits de ses deux parents qui redoublent l'effet encadrant du tabernacle. Sur le même mur, mais aux extrémités, sont disposés le premier et le dernier tableau de la série, qui constituent l'un et l'autre des allégories du Temps. Celui de droite, qui ouvre le Cycle, représente trois Parques filant le fil du temps sous le couple divin formé par Jupiter et par Junon.

Le fil semble monter vers le couple royal-divin : il se déroule, il s'incarne comme déroulement du temps. Il conduit vers l'assomption de Marie aux côtés de Henri IV en Jupiter, c'est-à-dire vers l'incarnation et la transfiguration du Pouvoir politique. Cette transmutation du fil du Temps en présence-absence tabernaculaire fait pendant au dernier tableau du Cycle, où le vieillard Saturne, allégorie du Temps, dénude et enlève la Vérité, qu'il porte vers le nouveau couple royal formé par Marie de Médicis et par Louis XIII, la Mère et le Fils, tenant ensemble « une couronne de lauriers qui entoure le symbole de la Fidélité, des mains jointes sous un cœur enflammé » (Bellori<sup>28</sup>). Le mouvement est le même, qui fraye un chemin vers le haut au cœur du tabernacle, depuis la chair de la femme nue enlevée par le Temps, jusqu'au symbole du cœur enflammé, qui est aussi un symbole

---

<sup>26</sup> L'allégorie n'a donc rien à voir avec une « mise en fiction », car, quoique constituée de matériau narratif, elle ne sert pas un dessein narratif : elle court-circuite le temps par le dispositif tabernaculaire. La falsification du récit de vie pour répondre à une stratégie politique suppose une logique narrative de la peinture qui chez Rubens a pour préalable le dégagement de l'allégorie. Elle se manifeste d'ailleurs essentiellement dans les tableaux qui n'appartiennent pas au projet initial de 1622. Voir ROBÉLIN 2014, p. 127-151.

<sup>27</sup> Depuis Charles VIII au moins, la monarchie française a récupéré à son compte l'iconographie du tabernacle (Voir Ut pictura 18, notice A1575). Le manuscrit enluminé du *Recueil des rois de France* traduit par Jean du Tillet représente, en 1566, tous les rois de France siégeant entre les rideaux entrouverts d'un tabernacle qui, pour les deux images de François I<sup>er</sup>, est tenu par deux chérubins (notices B5970 et B5971).

<sup>28</sup> Bellori identifie la Vérité à Marie, ce qui est impossible : la Reine n'est jamais représentée nue. Mais le système de dérivation allégorique encourage de telles lectures : chaque signifiant peut renvoyer à plusieurs signifiés et signifier dans des registres différents.

eucharistique : conformément au cadre narratif que fixe le cycle marial, un couple royal s'est substitué à un autre couple, le fils a pris la place du père et le récit s'oriente vers l'Assomption de Marie<sup>29</sup>. Mais au lieu d'une Annonciation, c'est un couple brûlant d'amour charnel qui ouvre le cycle, et au lieu d'un Couronnement, c'est un partage froid et circonspect de la couronne qui le clôt. L'allégorie casse la progression mystique ; le jeu des rapports qu'elle introduit ruine l'hagiographie et fait advenir la consistance réelle du politique. Au-devant, le pare-feu du tabernacle déploie le feu d'artifice d'une assomption qui cesse de constituer un terme pour devenir au contraire le point originaire de légitimation de l'autorité politique de Marie ; par derrière, se tend le conflit de la mère et du fils et s'esquisse la scène de leur rapport de force.

Cette scène politique, que produit l'allégorie sur les décombres de la forme tabernaculaire et du fil hagiographique qu'elle déconstruit, prend peu à peu consistance d'abord comme dispositif pur, avant même que le Cycle n'aborde les événements proprement politiques dont la Reine a été la protagoniste. Il va d'abord s'agir de convertir le cycle externe du temps, que commande la cohérence globale de la série, en cercle interne de la scène, qui tend à organiser la composition propre de chacune des toiles.

### **Cycle du temps, cercle de la scène**

C'est encore le Temps qui préside à la *Naissance de la Reine*, par quoi commence la Vie de Marie de Médicis à proprement parler. Lucine, déesse des accouchements, descendant sur une sorte de chemin de nuée grise, confie Marie qui vient de naître à sa nourrice. Au-dessus de celle-ci, les Heures personnifient le cycle du temps. Chez Philostrate, elles font une ronde et apportent l'abondance<sup>30</sup>.

Chez Rubens, il n'y a que deux Heures. Pourtant, l'effet de la ronde est maintenu, par le double mouvement descendant de Lucine et ascendant des Heures et du Génie, le cercle étant en quelque sorte refermé par la personnification du fleuve Arno, au premier plan à droite<sup>31</sup>. Si l'on compare ce double mouvement à la composition du tableau des Parques, on remarque, en le regardant de plus près, que malgré l'impression générale d'ascension vers le couple divin en haut de la toile, le fil descend en fait : c'est la Parque du haut qui tient le fuseau d'où provient la laine, qu'elle tord une première fois avant de passer le fil à la Parque du milieu, qui le tord à nouveau avant de l'envoyer à celle du bas qui le reçoit. La troisième Parque devrait être celle qui coupe le fil<sup>32</sup>, tel est son terrible pouvoir : point de couteau ni de ciseaux ici, cette narration-là est également tronquée, comme l'est la vie du Christ que celle de Marie ne fait que suppléer.

Du fil de la vie, l'allégorie ne retient qu'un Temps maîtrisé : non un déroulement que coupe une fin, mais un cercle, qui correspond à la conception générale du Cycle comme

---

<sup>29</sup> Dans la série de Dürer, le Fils et le Père, placés de part et d'autre de la Vierge, la couronnent conjointement (Utpictura18, notice A1115 ; voir sur le même modèle la Vierge d'Enguerrand Quarton, B1043). Le modèle médiéval le plus courant est celui du Christ seul couronnant Marie (notices B1044, B1045, B1046, B2994, B3102, B4828) ; il a évolué avec la *Biblia pauperum* : voir note 25.

<sup>30</sup> PHILOSTRATE, *La Galerie de tableaux*, trad. Auguste Bougot, Les Belles Lettres, 1991. Voir également la gravure qui accompagne la traduction de Blaise de Vigenère, que Rubens a certainement eue sous les yeux (Utpictura18, notice A1758). Le motif de la ronde est présent ailleurs dans le Cycle de la Vie de Marie de Médicis, notamment dans le tableau de *L'Échange des princesses*, surmonté d'un « ballet et danse d'amours » (Baluze) qui font cercle autour de l'allégorie de la Félicité (Utpictura18, notice A0161).

<sup>31</sup> Il est peut-être imitée d'une peinture de Salviati pour la salle des Audiences du Palazzo Pubblico de Florence. Voir le dessin préparatoire de Salviati sur Utpictura18, notice B5952.

<sup>32</sup> Voir par exemple B3489, B6023, A2649, B1321.



cercle narratif, dont les séquences se répondent. Le fil du temps a un point originaire, le fuseau des Parques, que Rubens fond dans la tunique de Jupiter-Henri. Mais sa fin se perd, comme se perd le Couronnement final de Marie. Ce fil qui se perd constitue le matériau originaire de la scène politique à venir. Dans *Les Parques*, le fil seul est dans le cercle que les trois jeunes femmes forment avec le couple divin ; il constitue la figuration minimale, infinitésimale, de la Vie. Dans *La Naissance*, le cercle est devenu spirale dont le point originaire est l'enfant nouveau-né. Dans *l'Instruction de la Reine*<sup>33</sup>, une scène s'esquisse, scène d'écriture de Marie enfant, qu'entourent toutes les figures allégoriques. Marie attire à peine le regard dans cette composition, elle est comme écrasée par l'appareil allégorique qui l'entoure : d'abord les trois Grâces à droite, qui concentrent la lumière, puis Mercure, qui descend dans la grotte depuis une trouée dans la voule qu'elle forme, enfin le joueur de viole au premier plan à gauche, qui devait être initialement un Orphée, mais dont la signification allégorique, avec ce nouvel instrument, s'est brouillée.

Pourtant, Rubens a bien proposé une variation sur une séquence devenue canonique de la Vie de Marie, sainte Anne apprenant à lire à la Vierge<sup>34</sup>. La transposition royale constitue ici un surenchérissement : Marie de Médicis ne lit pas en suivant du doigt le texte indiqué par sa mère ; elle écrit elle-même, sous le regard bienveillant de Minerve, qui se tient elle-même en retrait. Une esquisse de ce tableau, conservée à Fribourg dans la collection Simson<sup>35</sup>, révèle que la composition originellement imaginée par Rubens était plus simple, sans le joueur de viole ni Mercure. Les Grâces assistaient, derrière Marie, à son exercice d'écriture sous la houlette de Minerve. Les Grâces désignaient la qualité naturelle de Marie, que venait compléter la qualité acquise par Minerve ; autant de figures pour caractériser allégoriquement, dans l'enfant, la perfection de la femme à venir.

En introduisant le joueur de viole, Rubens triangule le regard : le joueur joue pour les Grâces, en les regardant. Il n'a pas de rapport direct avec l'instruction ; mais formellement il joue un rôle essentiel d'embrasseur visuel pour la scène qui, désormais, s'institue. Les Grâces ne sont plus nettement placées derrière la princesse, mais à son côté. Installées en pleine lumière, ce sont elles désormais qui captent les regards : le spectateur est orienté par le musicien vers le déploiement éclatant de la beauté des Grâces, qui à leur tour désignent, pour ainsi dire derrière elles, et en tous cas en retrait, Marie écrivant. Un trajet du regard se met en place, et avec lui une progression scopique. Le pseudo-Orphée et les Grâces produisent, au-devant, le pare-feu allégorique qu'il s'agit de franchir pour accéder à la scène de l'instruction. Le cœur de cette scène n'est plus seulement placé sous le double regard des Grâces et de Minerve ; il est aussi commandé par la main vigilante de Mercure. Cette

<sup>33</sup> Utpictura18, notice A8837.

<sup>34</sup> Cet apprentissage n'est mentionné ni dans le Protévangile de Jacques, ni dans le Livre de la Nativité de Marie, ni dans « La Nativité de la B. Vierge Marie » de la *Légende dorée*. Dans le vitrail de la Vierge à Chartres (1217-1220), Marie est représentée à l'école, sous la fêrule d'un maître, conformément aux divers récits apocryphes de l'enfance de Marie. Il y a une statue de sainte Anne éduquant la Vierge dans la collégiale Notre-Dame d'Écouis (1313), et on peut mentionner également, en Bretagne, la statue de Sainte-Anne-La-Palud (1548), mais ce motif est rare avant la Contre-Réforme. Il n'y a pas d'Éducation de la Vierge dans la série de Dürer (1502-1510), qui passe de la Nativité à la Présentation au Temple. On peut signaler la Verrière des trois Marie, en l'église Saint-Luc de La Chapelle-Saint-Luc, dans l'Aube (vers 1580, voir Utpictura18, notice B6031). Les premières représentations picturales arrivent plus tard, par exemple avec *L'Éducation de la Vierge* de Velasquez (ou d'après lui), qui daterait de 1617 (Utpictura18, notice B6026). Une *Sainte Anne éduquant la Vierge* de Rubens est conservée au musée des Beaux-Arts d'Anvers (après 1630).

<sup>35</sup> Utpictura18, notice B6803.

troisième allégorie court-circuitée en quelque sorte les deux autres, ou en tous cas brouille leur polarité simple ; par elle s'établit une friction entre les signes, entre l'initiation gracieuse aux plaisirs et à la culture de la Cour et l'apprentissage, austère et laborieux, du magistère politique. Le retrait de Marie devient alors affirmation d'une nouvelle identité et lance un message : il ne s'agissait pas d'instruire une princesse frivole à la musique et au pas de danse ; il s'agissait de former une future reine aux affaires de l'Europe. Écrire et non lire : la Reine initiera le projet politique et prendra les décisions.

Une scène en retrait est donc désormais en quelque sorte gênée, perturbée par une parade de Cour au-devant. Le pseudo-Orphée et les Grâces viennent faire écran à Mercure descendant du ciel pour inspirer Marie écrivant sur les genoux de Minerve. Aux pieds du musicien, Minerve a négligemment abandonné son bouclier, dont la tête de Gorgone pétrifie qui le regarde. Le pouvoir pétrifiant du bouclier se trouve ainsi associé à l'avant-scène du concert et des Grâces : jeté au milieu des attributs des arts, il place la fonction de l'écran à l'entrée du dispositif visuel, répétant le pouvoir du tabernacle, mais sous la forme d'une jonchée, d'un éparpillement, d'une dissémination des signes.

Car déjà un autre dispositif s'esquisse, celui où le jeune homme regarde les trois belles déesses sur l'injonction de Mercure : c'est *Le Jugement de Pâris*, que Philippe IV commandera à Rubens en 1639, et pour lequel il s'inspirera directement de *L'instruction de la Reine*, reprenant quasiment la même position des trois déesses<sup>36</sup>, et jusqu'au bouclier de Minerve jeté à terre au milieu. L'une des déesses qui se disputent la pomme est Junon, et Junon c'est aussi Marie de Médicis...

L'allégorie apparaît ainsi comme une formation de compromis, véritable machinerie de dissémination des sens et des formes de l'ancienne peinture narrative et tabernaculaire, mais aussi de production du nouveau dispositif scénique et du système de gestion qu'il instaure de la pulsion scopique, avec l'affirmation d'un « je vois », porté par le pseudo-Orphée, et le retrait derrière l'écran d'un « ça me regarde », qui est, proprement, le message politique que porte la princesse écrivant.

Ce nouveau dispositif continue sa progression et son affirmation dans le *Mariage du Roi avec la princesse Marie*, où le portrait de Marie de Médicis, porté par Hyménée et par Cupidon, vient s'interposer entre le regard du roi à droite et la projection imaginaire de ce qu'il est en train d'accomplir, la constitution du couple divin formé par Jupiter et par Junon dans le ciel. L'ancien tabernacle ne disparaît pas pour autant : le portrait de Marie devant lequel Henri IV tombe en... adoration... est encadré par deux anges à la manière d'une Vierge du tabernacle, et il invite le roi à une *translatio ad prototypum*, de la vaine représentation peinte qui est offerte à ses yeux vers l'image véritable, céleste, des époux divins, qu'il rencontrera en élevant les yeux<sup>37</sup>.

Point de tente ici, pas même un rideau, et les deux génies ailés se présentent de biais, selon un scénario dont tous les détails concourent à transformer un dispositif hiératique et solennel en rencontre vivante, toute bruisante de gaieté et de vivacité : Cupidon coquin détaille le portrait à Henri IV, qui esquisse un sourire de fin connaisseur, tandis que Minerve lui donne, à l'oreille, toutes les assurances politiques qu'il s'agit là d'une bonne

---

<sup>36</sup> Utpictura18, notice A0158.

<sup>37</sup> Sur cette relation chrétienne à l'image, voir Louis RICHEOME, *Tableaux sacrez des figures mystiques du très auguste sacrifice et sacrement de l'Eucharistie*, Paris, L. Sonnius, 1609 et leur dédicace à Marie de Médicis. Voir également l'analyse de Ralph DEKONINCK, *Ad imaginem : statuts, fonctions et usages de l'image dans la littérature spirituelle jésuite du XVIIe siècle*, Genève, Droz, 2005, p. 124 : la théologie jésuite des images réactive le principe médiéval de la *translatio ad prototypum*, sur lequel repose le dispositif du tabernacle.

affaire. Pendant ce temps, Hymen, plus gauche et emprunté, agrippe le tableau qu'il craint de faire tomber, tout encombré qu'il est de son flambeau dans la main gauche. Au sol, les *putti* jouent avec le casque et le bouclier du roi, ou de Mars<sup>38</sup>. Rubens saisit au vif une scène de Cour, en même temps qu'il célèbre l'incarnation atemporelle de la Reine dans son double corps charnel et divin : le tableau fait tabernacle et fait scène ; il célèbre le Cycle de la Vie de Marie et il dit l'instant de vie, théâtralisé comme moment grave et piquant, solennel et léger.

### **Théâtralisation, instant prégnant**

De la Vie, on passe à l'instant, d'un rituel de célébration de la Présence à une scène visuelle, saisie dans le mouvement de la vie. Cependant l'espace scénique qui devrait permettre la mise en place de cette nouvelle économie, dramatique, de l'instant peine à advenir. Pour décrire l'espace du *Couronnement de la reine*, Baluze recourt au terme de « théâtre » :

Au côté de *l'autel* est représentée une petite chambre tapissée de velours violet en broderie de fleurs de lys d'or, dans laquelle était le Roi qui voyait la cérémonie ; de l'autre côté un théâtre bas sur lequel étaient les ambassadeurs ; au-dessus un autre théâtre où était la musique et les hautbois qui sonnaient et chantaient durant la messe. À l'entour de l'église, des théâtres pour les Sieurs et dames, gentilshommes et officiers qui regardaient la cérémonie ; devant le grand *autel* il y avait un petit théâtre de trois pieds de haut, sur lequel il y avait un grand drap à pied de velours violet semé de fleurs de lys d'or en broderie. Au milieu du théâtre il y avait un carreau de velours violet de même broderie, sur lequel la Reine arrivant à l'église s'agenouilla devant le grand *autel*<sup>39</sup>.

Or significativement théâtre ne désigne pas ici l'espace global de la scène, mais à chaque fois une nouvelle tribune, dressée à l'intérieur de la basilique Saint-Denis : tribune des ambassadeurs au centre, tribune des musiciens derrière eux sur la gauche, tribunes pour les gentilshommes et dames de la Cour plus à gauche encore, tribune enfin où la Reine vient se faire couronner, au premier plan sur la droite. À tous ces « théâtres<sup>40</sup> », il faut ajouter la « petite chambre » depuis laquelle le roi assiste au sacre, juste au-dessus de la reine : l'ensemble est, il faut bien le dire, assez difficile à se représenter à la lecture...

Pourtant, visuellement, la composition de Rubens est assez simple, ordonnée par le mouvement de la Reine, entrée dans l'église par la gauche, et venue s'agenouiller sur les marches devant l'autel à droite. C'est un mouvement de procession, que soulignent les allégories de la Gloire et de l'Honneur qui survolent le cortège et qu'accompagne la longue traîne de Marie de Médicis, qui elle-même se confond avec le drap bleu brodé d'or qui recouvre le sol. Le cortège traverse la toile de gauche à droite et est bordé de spectateurs à l'arrière-plan, dont les différents « théâtres » produisent un effet irrégulier certes, mais font bordure de façon finalement assez homogène. La procession, la cérémonie conduisent Marie de Médicis vers sa transfiguration par le sacre, qu'image l'or miraculeux répandu par les génies volants. Un miracle s'opère, selon un mouvement qui procède de la même

---

<sup>38</sup> Le jeu d'Amour et du bouclier de Mars, que Rubens emprunte peut-être à Botticelli, deviendra un *topos* pictural. Voir la note 23 et Utpictura18, notices A6855 (Botticelli), A0285 (Poussin) et A1807 (Vien).

<sup>39</sup> Le manuscrit Baluze porte « hôtel », qui est manifestement une faute d'orthographe...

<sup>40</sup> Au moment de la composition du Cycle de la Vie de Marie de Médicis, la scène de théâtre à l'italienne, sans compartiments et avec son axe de perspective unique, ne s'est pas encore imposée en France, où les décors types d'un Serlio et les traités italiens ne se diffusent que lentement. Voir à ce sujet Emmanuelle HENIN, *Ut pictura theatrum: théâtre et peinture de la Renaissance italienne au classicisme français*, Genève, Droz, 2003.

logique que celui ascensionnel des allégories liminaires du Temps, et relève de l'économie du tabernacle.

Mais ce mouvement s'inscrit dans un espace qui se théâtralise, que délimite une estrade, que bordent des spectateurs. À la manière de ceux de Véronèse dans *Les Noces de Cana*<sup>41</sup>, les deux chiens au premier plan, indifférents au miracle qui s'accomplit, introduisent le registre trivial du réel, par différence avec cette assomption du merveilleux. Ils ne touchent pas le drap bleu et or du sol, soulevé et replié derrière eux : ils ne sont pas dans le même espace. Le théâtre circonscrit la merveille, avec ses couleurs chamarrées, et ouvre à sa périphérie l'espace vague du noir et du blanc.

Rubens accompagne, par ce Cycle de la Vie de Marie de Médicis, une transformation sémiologique radicale des moyens et des formes de la représentation. Il s'agit ici en l'occurrence de la représentation à donner de la « Vie » : Rubens part de la Vie de la Vierge pour aller vers la vie d'une Reine et, nous allons le voir, vers même la vie intime d'un corps de femme. Il part d'une conception de la vie comme cycle de célébration, comme globalité circulaire d'une assomption, pour aller vers un séquençage linéaire de moments historiques, puis la découpe d'instant de vie. Il part d'une économie de la présence-absence, dont le tabernacle fournit le dispositif, pour aller vers une économie de la scène, ordonnée à partir d'un espace théâtral, c'est-à-dire d'un espace vague depuis lequel on regarde et d'un espace restreint, où l'on se donne en spectacle, qui est l'espace de la scène proprement dite.

Il y a une corrélation entre la prise en compte de l'instant, la mise en place de l'espace théâtral classique où cet instant va prendre sens et l'installation du dispositif scénique, qui donne cohérence à cet ensemble. Rubens n'entre jamais complètement dans cette nouvelle logique et observe toujours un compromis avec l'ancienne manière. C'est en quelque sorte la lecture *a posteriori* du Cycle de Rubens qui fait pleinement apparaître cette nouvelle logique, notamment dans *La Naissance de Louis XIII*<sup>42</sup>.

Dans le manuscrit Baluze, on trouve pour ce tableau la prescription suivante : « La Reine est représentée assise, lasse de l'enfantement, mais joyeuse et contente, regardant M. le Dauphin que tient le Génie du salut. » Dès l'origine donc, il s'est agi de représenter simultanément lassitude et joie. Les descriptions postérieures y insistent plus ou moins. Félibien revient à l'ambivalence initiale, en introduisant la notion d'expression. Il note à propos de ce tableau que « c'est un des plus considérables qui soit dans la galerie, pour la belle expression de joie et de douleur qu'on voit sur le visage de la Reine qui regarde le dauphin nouveau-né. »

Mais il faut attendre les descriptions du XVIII<sup>e</sup> siècle pour que soit explicitement formulé le mélange des expressions sur le visage de la Reine : pour Moreau de Mautour, la Reine « regarde le Dauphin avec un air mêlé de joie et de douleur que l'on voit exprimé sur son visage ». Dans la description des gravures de Nattier, « la Reine, qui vient de mettre au monde Louis XIII, le regarde d'un amour maternel qui change en joie toutes les douleurs de l'enfantement » ; pour Gougenot, « tout, dans la personne de la Reine, rend en même temps les douleurs de l'enfantement et la joie qu'elle ressent de se voir mère d'un fils, sans que ces deux passions opposées altèrent rien ni de sa beauté ni de sa ressemblance » ; pour Dandré-Bardon, « Le corps de Marie de Médicis est disposé dans un abattement qui caractérise les restes de sa douleur ; mais sa tête se trouve dans une situation plus tranquille et tout à fait intéressante. La joie de voir le prince qu'elle vient de mettre au monde éclate

---

<sup>41</sup> Utpictura18, notice A2511.

<sup>42</sup> Utpictura18, notice A0147.

dans toute sa vivacité. On voit dans ses yeux que son âme se porte naturellement à cette douce satisfaction, tandis que son corps encore sensible aux douloureuses impressions de l'enfantement est accablé de langueur. »

L'expression mêlée de la Reine va bien au-delà de la représentation circonstancielle d'une suite d'accouchement : elle devient paradigmatique de la vie saisie dans l'instant, comme étant l'objectif le plus élevé et le plus difficile du peintre, où se manifeste proprement son génie.

Lorsque Roger de Piles prend l'exemple de *La Naissance de Louis XIII* dans son *Cours de Peinture par principes*, on est encore bien loin de cela :

Dans la Figure de la Reine, on juge facilement par la rougeur de ses yeux, qu'elle vient de souffrir dans son accouchement : Et par ces mêmes yeux amoureux tournés du côté de ce nouveau Prince, joints aux traits du visage que le Peintre a divinement ménagés, il n'y a personne qui ne remarque une double passion, je veux dire un reste de douleur avec un commencement de joie, & qui n'en tire cette conséquence, que l'amour maternel & la joie d'avoir mis un Dauphin au monde, ont fait oublier à cette Princesse les douleurs de l'enfantement<sup>43</sup>.

Pour Roger de Piles, il s'agit de dégager le caractère spéculatif de la peinture : chaque tableau est produit par un « raisonnement », et c'est encore par un raisonnement que le spectateur en dégage le sens. Ce qui est important, c'est qu'à partir d'indices « on juge », « on remarque », « on tire une conséquence ». Roger de Piles fait remarquer que c'est là le principe de représentation de l'ensemble du Cycle peint par Rubens, et qu'il est à l'œuvre dans « les autres tableaux de cette galerie, qui sont tous allégoriques ». Mais précisément l'exemple qu'il prend n'est pas allégorique et ce qui devient le paradigme est une exception.

Ce que Roger de Piles mentionne en effet en passant, sans le théoriser, c'est la juxtaposition de symptômes contradictoires, « que le Peintre a divinement ménagés ». Le génie de Rubens ne tient donc pas finalement dans le raisonnement qu'il a fait et qu'il nous permet de faire, mais au contraire dans le brouillage de ce raisonnement, dans le vertige qu'introduit ce brouillage et dans la perte de sens qui s'exacerbe dans l'instant.

C'est du moins dans ce sens que l'article \*COMPOSITION (*en Peinture*) de Diderot, dans l'*Encyclopédie*, pousse l'interprétation :

Il y a pourtant des occasions où la présence d'un instant n'est pas incompatible avec des traces d'un instant passé : des larmes de douleur couvrent quelquefois un visage dont la joie commence à s'emparer. Un peintre habile saisit un visage dans l'instant du passage de l'âme d'une passion à une autre, & fait un chef-d'œuvre. Telle est Marie de Médicis dans la galerie du Luxembourg ; Rubens l'a peinte de manière que la joie d'avoir mis au monde un fils n'a point effacé l'impression des douleurs de l'enfantement. De ces deux passions contraires, l'une est présente, & l'autre n'est pas absente.

Comme il est rare que notre âme soit dans une assiette ferme & déterminée, & qu'il s'y fait presque toujours un combat de différents intérêts opposés, ce n'est pas assez que de savoir rendre une passion simple ; tous les instants délicats sont perdus pour celui qui ne porte son talent que jusque-là : il ne sortira de son pinceau aucune de ces figures qu'on n'a jamais assez vues, & dans lesquelles on aperçoit sans cesse de nouvelles finesses, à mesure qu'on les considère : ses caractères seront trop décidés pour donner ce plaisir ; ils frapperont plus au premier coup d'œil, mais ils rappelleront moins<sup>44</sup>.

---

<sup>43</sup> Roger de PILES, *Cours de Peinture par principes*, Paris, J. Estienne, 1707, p. 463-464, préface de J. Thuillier, Gallimard, 1989, TEL, p. 224.

<sup>44</sup> *Encyclopédie*, III (1753), 773a.

L'article COMPOSITION jette les bases de la théorisation esthétique de Diderot, qui se développera ensuite dans les *Salons*, les *Essais sur la peinture* et les *Pensées détachées*<sup>45</sup>. Les exemples picturaux y sont fort peu nombreux et celui-ci est à vrai dire le seul qui corresponde à une œuvre picturale réelle, que Diderot a réellement vue<sup>46</sup>. De la Vie ne subsiste plus que le choix de l'instant, un instant que Lessing nommera *prägnant*, prégnant, près d'accoucher, comme en souvenir de cette *Naissance de Louis XIII* qui a prélué à sa théorisation.

C'est l'allégorie qui, en cassant les anciens enchaînements narratifs qu'elle a superposés et brouillés, a produit la catégorie de l'instant. Dans *La Naissance de Louis XIII*, le char d'Apollon en haut à gauche annonçant l'aube du 21 septembre 1601 définit un premier ordre du temps, qui est l'ordre naturel que portaient les Parques tissant leur fil et les Heures formant leur ronde ; la corne d'abondance portant les cinq enfants à venir de la Reine renvoie à un autre ordre du temps, qui est celui de la postérité ; le Génie du Salut tenant en respect le serpent de la discorde et Thémis portant au bras la balance de la Justice figurent autour de Louis XIII un troisième ordre du temps, en forme de conjuration (ou de critique...) : puisse son règne garantir le salut de l'état par la justice de ses décisions ; la déesse Cybèle enfin, la mère des dieux qui monte la garde derrière la reine nous rappelle à l'ordre le plus ancien du temps, qui est l'ordre de la génération dont tous les autres dépendent. Cet ordre est porté, incarné par le corps procréateur de la Reine, dont tous les autres ordres procèdent.

Les quatre temps allégoriques (nature, postérité, conjuration, génération) se recourent dans l'instant de l'expression de la Reine, au moment où on emporte son nouveau-né. C'est encore une Marie-tabernacle en majesté placée sur un trône surmonté d'un dais et flanquée, sinon de chérubins, du moins d'un ange (« un Génie qui tient le rideau du lit ») ; et c'est aussi l'inactuel face à face de la reine et de son fils, qu'elle conjure et admoneste<sup>47</sup>.

A partir du moment où le tableau est pensé comme représentation d'un instant, articulant lui-même un dispositif scénique, il s'inscrit dans le temps unique de l'accouchement, depuis lequel tous ces réseaux de sens deviennent illisibles<sup>48</sup> : il n'y a pas encore de postérité, et ce n'est pas avec un nourrisson à peine né que la reine entamera une

---

<sup>45</sup> Et de fait Diderot reprend l'exemple de *La Naissance de Louis XIII* dans le *Salon* de 1765, à propos d'un portrait de Mme Greuze dont l'expression est ambiguë, et dans les *Essais sur la peinture*, mais pour une autre question, qui est le mélange de l'histoire et de l'allégorie. Voir Diderot, *Œuvres*, IV, éd. Versini, Laffont, Bouquins, 1996, p. 386 et p. 499.

<sup>46</sup> Les autres exemples, du Sacrifice d'Iphigénie, du Choix d'Hercule, de la Douleur de Philoctète, sont des exemples de sujets, qui ne correspondent pas à des tableaux concrets.

<sup>47</sup> Dans ce face à face, le serpent du Génie du salut ne risque-t-il pas de prendre un autre sens ? N'est-ce pas déjà à un fils-serpent que la reine, certes *alors* fatiguée, mais surtout *aujourd'hui* politiquement désabusée, est confrontée ? La friction des signes allégoriques produit ce genre d'écarts...

<sup>48</sup> Le caractère illisible de l'allégorie constitue le reproche récurrent de tous les commentateurs du XVIII<sup>e</sup> siècle, qui font par ailleurs du Cycle de la Vie de Marie de Médicis le paradigme même de la peinture allégorique. L'abbé du Bos, par exemple, traite les allégories de hiéroglyphes et en déconseille l'usage : « La composition purement allégorique ne devrait donc être mise en œuvre que dans une nécessité urgente [...]. Si l'on ne l'entend pas aisément, on la laisse comme un vain galimatias. Il est des galimatias en peinture aussi bien qu'en poésie » (DU BOS, *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture*, 1719, 1733, École nationale supérieure des Beaux-Arts, 1993, Première partie, section 24, p. 66. On n'entrera pas ici sur la distinction qu'il fait entre allégorie pure et composition mixte, le Cycle de Rubens appartenant à la deuxième catégorie.)

discussion politique ; quant à Apollon et à Cybèle, ils n'ont guère leur place dans un moment qui devient tout à coup complètement intime et maternel.

C'est ce moment que Greuze cherche à saisir dans l'expression de *La Mère bien aimée*, au Salon de 1765 :

« Voici, mon ami, de quoi montrer combien il reste d'équivoque dans le meilleur tableau. Vous voyez bien cette belle poissarde, avec son gros embonpoint, qui a la tête renversée en arrière, dont la couleur blême, le linge de tête étalé en désordre, l'expression mêlée de peine et de plaisir, montrent un paroxysme plus doux à éprouver qu'honnête à peindre ? Eh bien, c'est l'esquisse, l'étude de la Mère bien-aimée. Comment se fait-il qu'ici un caractère soit décent, et que là il cesse de l'être ? Les accessoires, les circonstances, nous sont-elles nécessaires pour prononcer juste des physionomies ? Sans ce secours, restent-elles indéçises ? Il faut bien qu'il en soit quelque chose. Cette bouche entrouverte, ces yeux nageants, cette attitude renversée, ce cou gonflé, ce mélange voluptueux de peine et de plaisir, font baisser les yeux et rougir toutes les honnêtes femmes dans cet endroit. Tout à côté, c'est la même attitude, les mêmes yeux, le même cou, le même mélange de passions, et aucune d'elles ne s'en aperçoit. Au reste, si les femmes passent vite devant ce morceau, les hommes s'y arrêtent longtemps ; j'entends ceux qui s'y connaissent, et ceux qui, sous prétexte de s'y connaître, viennent jouir d'un spectacle de volupté forte, et ceux qui, comme moi, réunissent les deux motifs.

Il y a au front, et du front sur les joues, et des joues vers la gorge, des passages de tons incroyables ; cela vous apprend à voir la nature, et vous la rappelle. Il faut voir les détails de ce cou gonflé, et n'en pas parler. Cela est tout à fait beau, vrai et savant. Jamais vous n'avez vu la présence de deux expressions contraires aussi nettement caractérisées. Ce tour de force, Rubens ne l'a pas mieux fait à la galerie du Luxembourg, où le peintre a montré sur le visage de la reine et le plaisir d'avoir mis au monde un fils, et les traces du douloureux état qui a précédé<sup>49</sup>. »

Le perfide commentaire de Diderot identifie la « belle poissarde » à Marie de Médicis et la noble ambiguïté de l'expression de la reine à l'équivoque d'une expression maternelle qui est en fait l'expression du plaisir érotique. Il y a plus : alors que le livret du Salon n'évoque qu'« Une tête en pastel », nous apprenons qu'elle constitue une esquisse préparatoire pour la grande composition de *La Mère bien aimée* qui sera exposée au Salon de 1769<sup>50</sup>, et surtout tous les commentateurs précisent qu'il s'agit de la propre femme du peintre<sup>51</sup>.

De fait, Greuze était très amoureux de la Babuti, qui le trompait sans vergogne. Diderot lui-même n'était pas insensible, dans sa jeunesse, aux charmes de la fille de son libraire ; il

<sup>49</sup> Voir Ut pictura 18, notice A2218 et DIDEROT, *Œuvres complètes*, éd. R. Lewinter, Paris, Club français du Livre, 1969-73, VI, p. 139-140.

<sup>50</sup> Si le tableau n'est achevé qu'en 1769, sa composition est connue et fixée dès 1765, comme le prouve le commentaire de Mathon de la Cour à la note suivante.

<sup>51</sup> L'information se trouve dans tous les comptes rendus de l'exposition qui circulent : « Le portrait de Madame Greuze en pastel. Plusieurs personnes ont parues [*sic*] inquietes de savoir dans quel état elle est représentée. On la voit la tête panchée, les yeux à demi fermés & languissants, la bouche ouverte & les dents serrées. Cette tête est d'étude pour l'esquisse de la bonne mère. L'expression désigne assez un état d'attendrissement d'une mere qui jouit des caresses de la famille. » (Le P...[Jean-Baptiste LE PAON], *Critique des peintures et sculptures de Messieurs de l'Académie royale l'an 1765*, Paris, 1765, p. 26-27) ; « On a donné encore trois esquisses de M. Greuze. La première représente la Mere bien aimée. C'est une jeune femme entourée de cinq ou six enfans qui l'accablent de caresses. Les uns se disputaient ses mains pour les baiser, les autres l'embrassent ; il y en a un qui s'avise de grimper derriere elle, pour lui baiser le front. La grand mere est touchée jusqu'aux larmes de cette scène tendre ; & dans ce moment le père arrive de la chasse, & il recule d'un air qui peint à la fois la surprise & le plaisir. M. Greuze s'est plû à placer dans cette mere bien aimée le Portrait de madame Greuze, & il en a fait l'esquisse en pastel. » (Charles-Joseph MATHON DE LA COUR, *Lettres à Monsieur \*\*\* sur les peintures, les sculptures et les gravures exposées au Salon du Louvre en 1765*, Paris, Bauche et Dhoury, 1765, p. 59-60).

ne donne d'ailleurs pas ici une impression propre mais colporte le ragot du moment<sup>52</sup> : croyant peindre Mme Greuze nageant dans le plaisir des embrassades avec ses enfants, Greuze l'aura peinte en fait au sortir de ses ébats avec l'un de ses amants.

Baiser d'amour, baiser d'enfant : l'instant superpose des systèmes de signification hétérogènes comme l'allégorie le faisait avec les enchaînements narratifs. Mais ce que l'instant superpose n'engage ni culture, ni histoire ; ce sont des expressions : le corps parle directement dans l'instant, il se donne à lire directement au spectateur, sans la médiation du décodage allégorique. Le corps sollicite l'expérience du corps : « ceux qui s'y connaissent », ceux qui prétendent s'y connaître, ce ne sont pas ici les connaisseurs, les amateurs d'art ; ce sont tous les hommes qui ont connu l'amour et la volupté qu'il procure, tous les hommes même qui, sans l'avoir connu, prétendent le connaître, et peuvent le prétendre par le simulacre que leur fournit la peinture.

La sémiologie du corps se substitue alors à l'allégorie du cycle ; elle démocratise la représentation : non seulement n'importe qui peut la lire à partir de son expérience propre ou même simplement supposée, mais l'expression du corps qui se donne à voir pourrait être celle de n'importe quel corps ; d'une reine comme d'une poissarde, d'une honnête mère de famille comme d'une libertine éhontée. Mieux, la reine et la poissarde, la mère et la putain sont une seule et même personne susceptible de se déployer dans toutes ces potentialités.

L'« équivoque », l'« expression mêlée », « la présence de deux expressions contraires » insistent sur l'impossibilité d'assigner un sens à la physionomie : sans « les accessoires, les circonstances », autrement dit sans la composition dans laquelle elle est destinée à s'insérer, la physionomie est illisible. Ce que tout le monde peut lire, c'est l'illisibilité de la physionomie, son vague. Diderot dit : « indécise ».

Or ce vague du sens est en même temps l'expression même du plaisir, que portent les « yeux nageants ». Il y a équivoque entre le sentiment maternel et le sentiment du plaisir. Mais le sentiment du plaisir est lui-même équivoque : c'est une « expression mêlée de peine et de plaisir », un « mélange voluptueux de peine et de plaisir ». Le mixte mêle la représentation morale des valeurs bourgeoises à la représentation immorale de la jouissance, mais il est en même temps le signe de la jouissance même, inaugurant le rapport purement scopique du regard à la peinture. Ce rapport, cette nouvelle sémiologie du vague, s'instaure à partir de l'effondrement de l'herméneutique allégorique, de la même manière que le rapport allégorique à la composition s'était mis en place sur l'effondrement des anciennes logiques tabernaculaire et narrative. Tel est le fantôme que le Cycle de Rubens a légué à la postérité : la jouissance que nous éprouvons face à l'œuvre d'art, ce sentiment vague, indécis qui nous emplit sans que nous puissions lui assigner de sens, porte en lui le fantôme de l'expression mêlée de Marie de Médicis, qui vient d'accoucher et laisse partir le futur Louis XIII, expression mêlée qui elle-même constitue la trace désormais presque méconnaissable des constructions allégoriques dont elle scelle l'entrecroisement. « Voir... et n'en pas parler » : s'il s'agit de pudeur ici, il faut prendre la mesure de ce que cette pudeur recouvre. Cela ne peut être dit, cela n'est plus de l'ordre du discours. Nous ne savons que dire de ce que nous voyons, nous ne tiendrions pas à le dire si même nous le savions : et ce silence là même du plaisir esthétique est déjà, ou encore, un silence politique.

---

<sup>52</sup> Comparer en effet ce que Diderot écrit avec le commentaire de Le Paon à la note 51.