



HAL
open science

La Porticus Medicæa et ses avatars : les galeries d'un poète à l'épreuve du temps politique

Valérie Wampfler

► To cite this version:

Valérie Wampfler. La Porticus Medicæa et ses avatars : les galeries d'un poète à l'épreuve du temps politique. Memento Marie - Regards sur la galerie Médicis, 10, EPURE - Éditions et Presses Universitaires de Reims, 2019, Héritages critiques ISSN : 2257-4719, 978-2-37496-084-5. hal-03515241

HAL Id: hal-03515241

<https://hal.univ-reims.fr/hal-03515241v1>

Submitted on 6 Jan 2022

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.



Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial - ShareAlike 4.0 International License

La *Porticus Medicæa* et ses avatars : les galeries
 d'un poète à l'épreuve du temps politique

 <p> Memento Marie Regards sur la galerie Médicis sous la direction d'Emmanuelle Hénin & Valérie Wampfler </p> <p> Héritages Critiques Volume 10 </p> <p>  </p>	Auteur(s)	Valérie WAMPFLER
	Titre du volume	Memento Marie. Regards sur la galerie Médicis
	Directeur(s) du volume	Emmanuelle HÉNIN et Valérie WAMPFLER
	ISBN	978-2-37496-084-5
	Collection	Héritages critiques, n° 10 ISSN 2257-4719
	Édition	ÉPURE - Éditions et presses universitaires de Reims, décembre 2019
	Pages	399-458
Licence	<p> Ce document est mis à disposition selon les termes de la licence <i>Creative Commons</i> attribution, pas d'utilisation commerciale, pas de modification 4.0 international </p> <p>  </p>	

Les ÉPURE favorisent l'accès ouvert aux résultats de la recherche (*Open Access*) en proposant à leurs auteurs une politique d'auto-archivage plus favorable que les dispositions de l'article 30 de [la loi du 7 octobre 2016 pour une République numérique](#), en autorisant le dépôt [dans HAL-URCA](#) de la version PDF éditeur de la contribution, qu'elle soit publiée dans une revue ou dans un ouvrage collectif, sans embargo.

La *Porticus Medicæa* et ses avatars : les galeries d'un poète à l'épreuve du temps politique

En octobre 1626, un parlementaire et savant dijonnais du nom de Claude-Barthélemy Morisot fait paraître chez l'éditeur parisien François Targa un opuscule d'une dizaine de pages, la *Porticus Medicæa*, description en hexamètres latins de la galerie Médicis achevée par Rubens l'année précédente. Ce poème, dédié au cardinal de Richelieu, est la première publication consacrée à cette galerie¹, et bien vite il circule parmi les érudits : Peiresc prie les frères Dupuy, dont Morisot fréquente alors le cabinet parisien², de « [lui] faire part un jour des vers du sieur Marescot³, pour l'amour de l'ouvrage qu'il a entrepris de louer et de l'excellence des inventions qui y sont si bien représentées⁴ ». Un peu auparavant⁵, Pierre Dupuy a transmis le poème à Rubens lui-même, dont la correspondance atteste l'intérêt, puisqu'un échange suivi, dont nous restituons la chronologie dans ce volume⁶, s'instaure, par le truchement des

1. La même année est produit sous forme manuscrite un autre poème en latin, avec titres et descriptions en français, signé M.D.S.G., soit Mathieu de Morgues, aumônier de la Reine ; ce texte, dont nous proposons une traduction dans ce volume, ne sera toutefois publié qu'en 1881, et l'on ignore l'étendue de sa diffusion en 1626.
2. On sait que l'*Academia puteana*, lieu de la parole et de la pensée libres, ouverte à tous les honnêtes hommes, mit en contact, fût-il virtuel, des savants de renommée internationale avec leurs plus modestes homologues provinciaux, dont fut Morisot, introduit par son ami Saumaise. Les informations biographiques dont nous disposons au sujet de Morisot sont essentiellement issues d'un éloge latin inédit de quatre pages produit par son ami Jean Morelet (*Claudii Bartholomei Morisoti Domini de Chaudenay, viri clarissimi et eruditissimi Divionensis, vitæ elogium* [1661], Dijon, 1675. Bibliothèque municipale de Lyon : ms. 1630 ff 2), dont nous proposons une traduction dans notre édition de la *Peruviana* (WAMPLER [à paraître]).
3. Peiresc avait manifestement mal déchiffré le nom de Morisot ; on trouve la même erreur dans la lettre de Rubens à Dupuy du 29 octobre.
4. Lettre XXVIII, du 2 décembre 1626, in *Lettres de Peiresc aux frères Dupuy*, publiées par Philippe Tamizey de Larroque, 1888.
5. La première lettre de Rubens mentionnant le poème de Morisot est datée du 22 octobre.
6. Dans ROUSES-RUELENS sont répertoriées sept lettres (dont six de Rubens, portant parfois simplement mention des intentions épistolaires du peintre) échangées entre le 22 octobre 1626 et le 13 septembre 1628. La traduction complète des quatre lettres adressées au peintre par Morisot (plus deux aux frères

frères Dupuy, entre le poète et le peintre, d'abord dépité de ne pas avoir été cité dans un poème décrivant son œuvre, puis de plus en plus attentif : Morisot fera paraître en 1628 une nouvelle version de sa *Porticus Medicea* intégrant les précisions fournies par Rubens⁷.

En 1644 enfin, l'on rencontre dans ce qui est sans doute l'*opus magnum* de Morisot, la *Peruviana*, roman à clef ayant pour cadre et sujet le règne de Louis XIII, deux nouvelles ecphrasis dépeignant cette fois deux galeries fictives, l'une consacrée à Henri IV, nommé *Manco* dans le roman, l'autre à son fils *Yllapa*-Louis XIII. Ces créations romanesques tendent un miroir déformant aux galeries du passé⁸, dont elles recomposent les images au prisme des bouleversements historiques survenus dans les vingt années qui les séparent de leurs modèles initiaux, et avec la liberté permise par la mort des principaux acteurs de la première histoire, Richelieu, Louis XIII et Marie de Médicis.

S'instaure ainsi un dialogue à plusieurs voix et temporalités, entre l'œuvre-référent, commande d'une souveraine éphémère exécutée par un peintre-diplomate, les deux lectures successives qu'en propose un poète érudit et courtisan, et enfin la métamorphose de l'objet que ce même poète livre près de vingt ans plus tard, enrichie d'un discours politique inspiré par les voltes de l'histoire – mais aussi par le vaste projet qui sous-tend la *Peruviana*⁹.

L'éclairage qu'apporte ce dialogue sur les constructions politiques échafaudées dans l'ombre d'un absolutisme bientôt triomphant nous a semblé propre à compléter les analyses concernant cette singulière

Dupuy), que l'on trouve dans sa propre correspondance (MORISOT 1656), nous a permis de compléter et de rétablir la chronologie des échanges (*supra*, p. 133-148), qui comporte plusieurs erreurs telle qu'elle figure actuellement chez THULLIER 1969 et ROOSES-RUELENS ou même dans MERLE DU BOURG 2004. Nous ne prenons pas en compte une lettre de 1629 de Morisot à Rubens, qui ne concerne pas la galerie.

7. Il est certain, comme nous le verrons plus loin, que la correspondance conservée ne nous fournit qu'une partie de ces précisions : une lettre probablement décisive, mentionnée dans la lettre du 2 mars 1628 de Rubens à Jacques Dupuy (*supra* p. 142), manque, dont l'état final du poème atteste cependant la réalité.
8. La galerie de Marie de Médicis, si elle est littéralement oblitérée par la fiction romanesque, fournit néanmoins de façon manifeste le cadre référentiel de ces descriptions, ainsi que la seconde galerie en l'honneur d'Henri IV qui fut simultanément commandée à Rubens et demeura inachevée.
9. Nous exposerons brièvement les grandes lignes de ce projet, dans sa cohérence avec les œuvres de jeunesse de Morisot.

galerie. En effet, à l’instar de ses comparses du cabinet Dupuy, « cette élite de magistrats, intellectuelle par son appartenance à la République des Lettres, sociale et politique par les hautes charges qu’elle occupe au Palais et éventuellement à la cour¹⁰ », le parlementaire Morisot, conseiller du roi depuis 1625, ne néglige pas d’exprimer, fût-ce en recourant à l’allégorie, son opinion sur les choix politiques du royaume. La fréquentation de son œuvre éclectique permet par ailleurs d’esquisser le portrait d’un érudit, d’un philologue et d’un antiquaire curieux de toutes les formes de savoir, dont le latin est pour ainsi dire la langue naturelle. Si ces dispositions le situent inévitablement dans la continuité des auteurs antiques qui ont donné ses lettres de noblesse à l’exercice rhétorique de l’*ecphrasis*¹¹, le poète de la *Porticus Medicea* met ici son écriture protéiforme¹² au service de l’objet décrit, dont la spécificité capte l’essentiel des perspectives : célébrer la galerie de Rubens en 1626, c’est avant tout célébrer Marie de Médicis, héroïne et commanditaire de l’œuvre, qui règne sur celle-ci comme alors sur la France. La *Porticus Medicea*, initiatrice française des « galeries de papier » de l’âge moderne sur le modèle de celle de Vasari¹³, redouble l’entreprise encomiastique confiée à Rubens par la souveraine. Voilà sans doute l’une des raisons pour lesquelles notre poète néglige totalement, dans la première version de son poème, de mentionner le nom de l’artiste, ou même de louer son habileté : le contexte de réception de l’œuvre comme, peut-être, de la description impose ici ses cadres et ses priorités.

Il sera néanmoins difficile d’occulter, à la lecture de cette *Porticus*, et surtout si on la confronte aux deux autres descriptions contemporaines, celles de Morgues et de Frey, la subjectivité de son auteur :

-
10. Marc Fumaroli, *L’Âge de l’éloquence*, [Genève 1980] Albin-Michel, 1994, p. 432.
 11. Dans deux des lettres que Morisot adresse à Rubens (MORISOT 1656, lettres 76 et 77 ; *supra* p. 138-141 et 148), il compare celui-ci à Apelle, et cite Pline évoquant ce même peintre, ancrant ainsi doublement sa propre description dans la tradition littéraire qui a permis de livrer les grandes œuvres disparues du passé à la connaissance de la postérité.
 12. Nous verrons au fil de l’analyse combien la latinité de Morisot est proche de celle des romanciers latins auxquels l’influence des exercices pratiqués dans les écoles de rhétorique conféra une indéniable plasticité ; le *prosimètre* qu’est la *Peruviana* notamment donne une assez bonne idée de l’étendue des « gammes » maîtrisées par Morisot.
 13. Giorgio Vasari, *Ragionamenti di Palazzo Vecchio* [Florence, 1588], trad. R. Le Mollé, Paris, Les Belles Lettres, 2007.

sa focalisation particulière sur certains détails, son omission d'autres, ses ignorances ou encore ses obsessions propres, constituent autant d'indicateurs des préoccupations de Morisot, au-delà d'un indéniabla mais non exclusif tropisme courtisan.

La composition de la *Porticus Medicæa*

Une « traduction », plus qu'une description

Le regard de Morisot ne tend pas à l'exhaustivité. La dédicace à Richelieu précise les modalités de composition du poème, et le principe qui a guidé son auteur :

Tu ne trouveras ici rien qui puisse servir de sous-titre à chacun des tableaux sans paraître comme estropié ou en quelque partie mutilé ; mais un poème linéaire ne pouvait davantage restituer la diversité ni l'ampleur du sujet, entrecoupé au rythme des années et des événements, ou selon l'inspiration du peintre : pour cette raison, fidèle à ce qu'on aime à voir dans un poème, j'ai extrait la substance de différents épisodes, et l'ai menée à se déverser d'un seul tenant, comme font les petits cours d'eau qui se rejoignent dans le lit commun d'une rivière ; il sera loisible d'y puiser, pour s'en abreuver, plusieurs eaux à la fois, mais plus commodément et plus agréablement.

Au-delà du constat que l'abondance de détails figurant dans les tableaux rend impossible une reconstitution intégrale de leur contenu, la métaphore employée par Morisot annonce une lecture à la fois sélective et cumulative, procédant d'une compréhension globale de l'esprit de la galerie, dont les divers épisodes se voient liés les uns aux autres par l'intention commune qui les anime, et amenés à se rejoindre dans le poème, réceptacle où l'on puisera le sens. C'est avant tout la cohérence narrative que s'efforce d'extraire notre auteur, fût-ce au détriment de la réalité des tableaux, comme on peut l'observer par exemple dans son choix de dissocier en deux scènes successives le grand tableau de *L'Apothéose d'Henri IV et la proclamation de la régence*.

Rubens, bien qu'ayant d'abord souligné, dans le dépit de sa première lecture, que « le poème [de Morisot] est court¹⁴ », en reconnut surtout la pertinence, une fois amadoué : « je m'étonne même qu'il ait

14. *Supra*, p. 134.

pénétré si avant à la simple vue des tableaux¹⁵ ». Si le peintre put finalement donner son adhésion au récit produit par les choix d'interprétation de la *Porticus Medicaea*, c'est sans doute parce que ceux-ci furent guidés à la fois par une fine connaissance des codes iconographiques hérités de l'Antiquité, commune au peintre et au poète, et par les idéaux politiques de notre auteur – dont on peut penser qu'ils rencontrèrent, fût-ce momentanément, ceux qui présidèrent à l'élaboration de cette galerie.

En effet, peu avant la *Porticus*, Morisot a publié un curieux prosimètre allégorique et satirique en latin, remarqué par Saumaise et abondamment diffusé dans le milieu libertin : il s'agit des *Larmes de Vérité d'Alitophile* (*Alitophili Veritatis lacrymae*), qui se signale par d'audacieuses prises de position à la fois morales et politiques¹⁶. Morisot y dénonce notamment l'influence néfaste d'un favori nommé Géryon, sous les traits monstrueux duquel on reconnaît sans peine Luynes, l'ancien ennemi juré de Marie de Médicis. Ce point pourrait venir corroborer l'hypothèse formulée récemment par Marianne Cojannot¹⁷, selon laquelle Morisot, par ailleurs au service du Conseil royal, aurait été sollicité par l'entourage de la souveraine. Mais l'*Alitophile* s'en prend également à la politique pro-espagnole de cette dernière, à la bigoterie, à l'ingérence du pape dans les affaires de l'État, autant de thématiques qui reflètent davantage l'état d'esprit alerte et volontiers querelleur du milieu libertin que celui d'un courtisan soucieux de plaire. Surtout, cet ouvrage de jeunesse, tout comme la *Porticus*, contribue à esquisser un portrait cohérent de son auteur, en ce qu'il porte également le germe d'une forme d'utopie sociale à laquelle la *Peruviana* donnera sa pleine expression, vingt années plus tard. Ainsi, s'il est indéniable que l'inspiration de

15. *Supra*, p. 141.

16. Sur ce point, voir Louise Godard de Donville, « D'*Alitophile* (C.-B. Morisot, 1625) à Théophile de Viau sans le libertinage », in L. Fraisse (dir.), *L'Histoire littéraire : ses méthodes et ses résultats. Mélanges offerts à Madeleine Bertaud*, Genève, Droz, 2001, p. 539-554, et WAMPFLER 2019, p. 287-289. L'ouvrage sera, sur la demande des Jésuites, condamné à être brûlé par arrêt du Parlement de Dijon le 14 juillet 1625, et Morisot ne bénéficiera que fort peu de son succès, puisqu'après de nombreuses réimpressions sous le manteau, et sous le pseudonyme de Gabriel de Stupen, il sera définitivement accolé de façon anonyme à l'*Euphormion* de son ami Barclay, avec le sous-titre trompeur *sive Euphormionis Lusini continuatio*. Une édition de ce texte, dont il n'existe jusqu'à présent qu'une traduction très libre, produite par un certain J. B. J. au XIX^e siècle, est en projet.

17. COJANNOT-PRIOUX 2018, p. 81.

la *Porticus* rejoint par certains aspects les choix politiques de l'entourage de Marie de Médicis, elle présente néanmoins un discours qui lui est propre.

Ce qui frappe tout d'abord chez notre auteur est la prégnance sélective du vocabulaire de la paix et de la concorde, absent¹⁸ des poèmes contemporains de Morgues et de Frey. On relève en effet dans la *Porticus* seize occurrences des mots *otium*, *Pax-pacificus*, *serenus* ; cinq de *Concordia-concors*, *Discordia* ; onze d'*amor-Amores* ; dix de *gaudia-gaudere* ; six de *felix* ; treize de *lætus-lætitia-lætari* ; enfin, onze occurrences d'*oliva*, *laurus* ou *palma*, que Yann Rodier appelle la « trilogie florale » de la paix¹⁹. L'*evidentia* produite par ce champ lexical diffuse sur les épisodes de la galerie une douce lumière, ce qui revient à faire porter au gouvernement de Marie de Médicis les attributs d'une ère de paix, en un siècle éminemment guerrier : cette orientation explicite de l'ecphrasis de Morisot entre, plus qu'aucune autre, en résonance avec l'intention qui a présidé à la commande de la galerie de Rubens²⁰.

De surcroît, dans les descriptions de Morisot comme dans les tableaux de Rubens, les mentions de la guerre, et les figures traditionnelles qui l'incarnent, sont rejetées à la marge, atténuées, voire littéralement renversées. On se défait des armes, associées aux verbes *solvere* et *abjicere* dans la description du VII^e tableau²¹, *La Présentation du portrait*, elles gisent à terre tout comme dans celle du XVI^e tableau, *La Prise de Juliers* : « les enseignes se tiennent modestement à terre²² » et « Mars s'ébat joyeusement sur ses armes qui ont fait leur temps », tandis que Marie est invitée à « [défaire] le casque qui pèse à [son] visage », et les fureurs de la bataille à se tenir tranquilles : *satis arma, furorque !* La *Porticus Medicea* se clôt d'ailleurs sur une image de

18. Deux occurrences seulement chez Morgues.

19. Cf. RODIER 2011, p. 79 ; l'auteur signale que ces trois plantes associées sont figurées au revers d'une médaille de 1610 frappée en l'honneur de Marie de Médicis, avec la devise « FÆLICITAS SÆCVLI », référant à des médailles de Faustine, l'épouse de l'empereur Marc-Aurèle.

20. MILLEN-WOLF 1989, p. 7, signale que l'un des tout premiers emblèmes portant le nom de Marie de Médicis figurait un caducée accompagné du *motto* « PAX OPTIMA RERVVM », et suggère que ce motif, omniprésent dans la galerie, en constitue une clef de lecture majeure : Marie se veut l'incarnation de la paix.

21. Chez Morisot, c'est le VI^e tableau (*supra* p. 112), puisqu'il a extrait de sa lecture chronologique du cycle la représentation de Marie *en reine triomphante*, conclusion et apothéose du récit comme de la carrière de la souveraine.

22. *Supra* p. 121-122 pour toutes les citations suivantes.

triomphe paradoxal²³, où le trophée, entassé au sol et non victorieusement érigé, valorise davantage la paix retrouvée que la victoire remportée : « tout autour [de Marie], les bombardes, les trompes, les trompettes et les insignes de la guerre gisent à terre, délaissés comme pour une paix définitive ».

Comme l'a souligné Yann Rodier, le grand tableau (désormais nommé *Marie de Médicis en reine triomphante*) où l'on a pu reconnaître Bellone ou Pallas évoque davantage une dimension pacificatrice que guerrière²⁴ : le texte de Morisot corrobore sans équivoque cette interprétation, précisant que « notre Pallas » est figurée « non telle qu'on la voit d'ordinaire, brandissant ses traits acérés dans de cruelles guerres, pour abattre les solides portes et murailles ; mais telle qu'à son retour, lorsque parée des palmes de la victoire, elle imprime un doux baiser à son père et convie tout l'Olympe à un banquet²⁵ ». Aucune des autres divinités associées à la guerre n'est du reste valorisée dans la *Porticus* : dans la description de *La Naissance du dauphin*²⁶, Mars est qualifié d'« orgueilleux » et il est voué à recevoir des « chaînes d'airain », comme dans la scène de l'*Odysée* où Héphestos le tourne en ridicule²⁷. Dans celle de *L'Apothéose d'Henri IV*²⁸, les palmes de la Victoire sont « en pièces » tandis que Bellone (*sic*) « se détourne du trophée longtemps recherché » – et toutes deux, bien loin de leur éthos traditionnel, portent les caractéristiques des femmes en deuil, versant force larmes (*dant lacrymas, dolet, plorat et fletu*) et « se frappant le sein ». Ce deuil du reste trouve une résolution instantanée, et paradoxale, dans la description suivante, *La Proclamation de la régence*²⁹ : « C'est une consolation à leur grand deuil que les guerres et tous les conflits alimentés par la Discorde aient cessé sous le règne de la divine Marie ».

Ces quelques exemples procèdent d'un mode de description au premier degré, qui se contente de mettre en exergue certains choix de composition de Rubens. Morisot emploie généralement des

23. Dans la galerie orchestrée par Rubens, ce tableau de *Marie de Médicis en reine triomphante* figure entre ceux qui représentent ses parents, et il est de ce fait considéré comme le premier. La logique sémantique et chronologique de la description de Morisot le place à la toute fin du cycle.

24. RODIER 2011, p. 82-87 et 93-94.

25. Dernier tableau : cf. *supra* p. 131.

26. Le X^e chez Morisot, *supra* p. 116-117.

27. VIII, v. 277-328.

28. Il s'agit du XIII^e tableau chez Morisot.

29. XIV^e tableau donc chez Morisot, *supra* p. 119-120.

formes d'évocation plus complexes, répondant au mode d'expression du peintre. À l'opposé d'un Félibien, qui éliminera systématiquement toute référence allégorique³⁰, Morisot, sans pour autant fournir le sous-titre explicite que Diderot réclamera de manière plaisante³¹, fait bel et bien parler les images mythologiques de Rubens, mais dans la même langue, *mutatis mutandis* : il déploie tout l'arsenal poétique équivalant à la grammaire iconographique employée par le peintre, en juxtaposant la citation, l'allusion, l'épithète, tout en usant des couleurs et nuances fournies par la palette de la littérature antique – à la manière dont le peintre, dans une composition d'ensemble, dispose figures et détails sur lesquels tombe parfois un rai de lumière.

L'analyse fine de son art, que Rubens regretta de ne pas avoir trouvée dans la *Porticus* de 1626 où son nom n'était évoqué que de manière allusive, Morisot la lui offrit dans deux de ses lettres³², où il met en parallèle l'art du peintre et celui du poète, précisant par des métaphores et quelques citations de Pline l'Ancien³³ en quoi il est loisible au second de traduire la pensée du premier, et en quoi la phrase achoppe sur certaines limites : la peinture permet de rendre l'indicible, la suggestion de l'image va plus loin que ne saurait le faire aucune poésie descriptive – c'est du reste la raison pour laquelle notre auteur précise, dans la dédicace à Richelieu, la singularité de sa démarche, évoquée *supra* (p. 402), qui seule lui semble pouvoir approcher l'intention du peintre.

L'art de la citation et de l'allusion : la palette du poète

Ainsi, les différents accents dont notre auteur pare successivement son écriture poétique induisent, ici comme dans d'autres de ses textes, une multiplicité de références susceptibles d'éclairer l'œuvre

30. Au sujet de *La Naissance de la reine*, Félibien se contente, sans les décrire, d'évoquer la présence de « plusieurs figures symboliques, par lesquelles le peintre a cru enrichir son sujet » (voir p. 182) ; plus loin, il critique explicitement les peintres dont l'esprit est « rempli des idées de l'Antiquité païenne », qui ne peuvent s'empêcher de « [mêler] la fable parmi les histoires les plus sérieuses, et les actions les plus chrétiennes » – sorte de manie qu'il qualifie d'« abus ».

31. Notre auteur, dans sa dédicace à Richelieu, précise qu'il n'a nullement cherché à légendiser les tableaux, comme Diderot, au sujet des allégories de *La Naissance de Louis XIII*, suggère qu'il faudrait le faire (cf. *supra* p. 340).

32. Lettres n°76 et 70, *supra* p. 138-141 et 143-145.

33. Voir les notes 12 et 13, p. 137-138.

d'un sens nouveau. On a déjà noté le traitement particulier de la thématique de la guerre ; le vocabulaire guerrier lui aussi est généralement dévoyé, par exemple dans la description de *L'Éducation de la reine*³⁴, où il est fait mention, sur trois vers, d'une « grande bataille entre les dieux », d'une « véritable guerre », où « chacun rivalise »... mais ce n'est que de générosité : comme chez Salluste dépeignant les premiers temps de la République romaine³⁵, les termes *certamen*, *bellum*, *certatim* sont ici associés à une action positive et à un contexte pacifique, tandis que l'accumulation et l'effet de surprise produit par la chute soulignent le détournement lexical.

Dans le même esprit, la description du tableau suivant, *La Présentation du portrait*³⁶, pastiche ostensiblement cette fois les *topoi* de l'élogie romaine – inversion des rapports de force traditionnels au profit d'un esclavage amoureux librement consenti (*jam servit dominae*), désacralisation des attributs guerriers, avec lesquels jouent les Amours triomphants (*illudunt Regis amantis cassidi et clypeo victores Cupidines*), subversion des valeurs héroïques grâce au paradoxe contenu dans deux vers au vocabulaire antithétique, *ut victor conclusis stabat in armis, tum victus, blandos soluit de casside vultus*³⁷ : les armes tenaient le vainqueur enfermé, une fois vaincu par l'amour il se libère. Désarmé au propre comme au figuré³⁸, le valeureux guerrier Henri IV n'a plus qu'à s'abandonner à l'Amour : [*sese*] *relinquit Amori*. Une simple image détient désormais toute sa raison : *ut vidit tabulam, subito mens omnis in illa hæsit*, voire sa vie : *visaque in imagine vivens*. Ces deux vers réactivent le *topos* de l'amour qui foudroie au premier regard, issu de la poésie lyrique de Sappho³⁹, en l'enrichissant de

34. V^e tableau chez Morisot.

35. *Conjuration de Catilina*, XI, 4 : *Cives cum civibus de virtute certabant*. Si l'allusion à un auteur latin n'est pas aussi nette ici que dans d'autres extraits de la *Porticus*, elle est néanmoins plausible dans le contexte du réseau de significations associées à Marie, puisque Salluste évoque alors un temps de paix, qu'il associe à un Âge d'or.

36. *Supra* p. 112, pour toutes les citations qui suivent.

37. On remarque la similitude du vocabulaire employé dans le tableau XVI (*supra* p. 121-122) : l'amour désarme tout autant que la paix.

38. Voire dévirilisé dans cette réécriture avantageuse, au profit de Marie, de la véritable rencontre du couple royal, dont on sait qu'elle fut bien moins romanesque.

39. *L'Égal des dieux, cent et une versions d'un poème de Sappho* (Philippe Brunet et Karen Haddad-Wotling, Paris, Allia, 1998) recense les multiples réécritures poétiques, notamment tragiques, de l'ode fondatrice de Sappho. Sur la fortune romanesque de l'*ut vidi, ut perii* (Virgile, *Bucoliques*, VIII, v. 41) l'on pourra

thèmes ficiniens ailleurs exploités par Morisot : la « maladie d'amour » d'abord, qui repose sur une sorte de contamination de l'âme tout entière par la simple application du regard sur l'image de l'être aimé⁴⁰, propre à entraîner, et donc enchaîner, la *raison* de celui-ci⁴¹ ; le thème du parfait amour ensuite, selon lequel « chaque fois que deux êtres s'entourent d'une mutuelle affection, *l'un vit en l'autre et l'autre vit en l'un*. De tels êtres s'échangent tour à tour et chacun se donne à l'autre pour recevoir l'autre à son tour⁴² ». Cette double ou triple référence conforte « l'histoire officielle » voulue par Marie et commandée comme telle à Rubens, celle d'une union heureuse, placée sous le signe de l'amour inconditionnel voué par le grand roi à la *domina* exceptionnelle qu'est Marie.

Par ailleurs, s'il a déjà été démontré que l'héroïsation de Marie, relevant également du contrat de Rubens, trouve son écho poétique dans les accents épiques que prend à maintes reprises la description de Morisot⁴³, on peut signaler l'infléchissement particulier conféré à cette thématique par quelques citations précises de Virgile.

se reporter aux études de Jean Rousset, *Leurs Yeux se rencontrèrent : La Scène de première vue dans le roman*, Paris, 1981, ou de Jean-Pierre Dubost, *Topographie de la rencontre dans le roman européen*, PU Blaise Pascal, 2008. Morisot reprendra ces images dans la *Peruviana* (MORISOT 1645, III, 3, p. 140) pour décrire la rencontre du couple héroïque central de l'œuvre, à qui est confiée la quête de la Concorde qui sous-tend l'intrigue.

40. Le verbe *hærerè* employé par Morisot renvoie également à l'idée de fixation matérielle de l'esprit sur l'image, par le biais du regard ; cette conception d'une transmission mécanique, par contact matériel, de la blessure ou du venin d'amour, qui parcourt la littérature de la Renaissance, s'appuie sur la théorie des simulacres de Lucrèce : « L'image, aussitôt émise, pousse et chasse en avant tout l'air interposé entre elle et nos yeux ; cet air ainsi chassé se répand dans nos yeux ; son flot baigne nos pupilles, et passe » (*De Rerum Natura*, IV, v. 246-249 ; trad. A. Ernout, Les Belles Lettres, 1985). Voir Marc Carnel, *Le Sang embaumé des roses : sang et passion dans la poésie amoureuse de Pierre de Ronsard*, Genève, Droz, 2004 ; on se reportera notamment au chapitre intitulé « Marsile Ficin et la maladie d'amour », p. 78-94.
41. Marsile Ficin, *Commentaire sur le Banquet de Platon*, éd. et trad. P. Laurens, Les Belles Lettres, 2012, VI, 9, p. 154-155 : « L'âme de l'amant est entraînée vers l'image de l'aimé gravée (*infixam*) dans son imagination, et vers l'aimé lui-même ; là aussi se porte son esprit, et, s'y précipitant, il s'épuise à mesure [...]. Dès lors le corps se dessèche et s'encrasse et les amants deviennent mélancoliques ». C'est de l'amour humain qu'il est ici question.
42. *Ibid.* II, 8, p. 44-45.
43. HÉNIN 2018, p. 193-196.

De l'usage de Virgile

La toute première description de la *Porticus*, celle du portrait du père de Marie, François de Médicis, s'ouvre par quatre mots issus de l'*Énéide* (VI, v. 791) : *Hic vir, hic est*, « Voici le héros, le voici ». Chez Virgile, c'est le futur Auguste qui est annoncé en ces termes à son lointain ancêtre Énée, Auguste dont la piété fait écho à celle du héros, et qui « fondera un âge d'or » (*aurea condet sæcula*). Ici, c'est le père de Marie – dont la piété est également évoquée : grâce à celle-ci, aux Muses et à son bras (*pietate sua, Musisque, manuque*) il sera lui aussi l'honneur et le bouclier de l'Italie. Cette citation instaure un parallèle entre la lignée fondatrice de la grande Rome, et celle des Médicis, transférée au sein du royaume de France grâce à Marie. Elle vient compléter et préciser les allusions émaillant déjà la dédicace : celle-ci s'ouvre sur la présentation du palais du Luxembourg comme « une demeure digne de conserver les pénates d'Ilion, dans un lieu plus favorable encore » – le comparé implicite est évident, puisque la phrase suivante enjoint en quelque sorte à la « Vestale romaine » d'aller se rhabiller⁴⁴, précisant qu'« ici, une Pallas plus sainte a posé les fondations d'un grand règne ». Comme Rome jadis fut vouée à éclipser Troie, le royaume de France, grâce à sa nouvelle souveraine, se substitue à ce que fut Rome. Le salut adressé aux « descendants de Troie ici dépeints » qui ferme la dédicace entérine le glissement et achève d'ancrer l'histoire du royaume de France dans la grande histoire des mythes antiques, *via* Marie, *sanctior Pallas* et héroïne du temps présent.

C'est ainsi que plus loin, dans la description de *L'Échange des princesses*⁴⁵, le célèbre « pouvoir sans fin » (*imperium sine fine*⁴⁶) que Jupiter donna à Rome devient le cadeau sans prix que la France, grâce à Marie qui fut l'instigatrice du double mariage, offre à « l'Èbre orgueilleux », avec le « grand nom » (*magnum nomen*) et le « règne éternel » (*æterna sceptrā*) de sa lignée. Comment eût-il été possible de mieux signifier à la fois le rayonnement du royaume de France sur l'ensemble de l'Europe – traduisons : sa prédominance sur l'empire des Habsbourg –, et celui de Marie, qu'il n'est pas même besoin de mentionner ? Absente de la description comme elle l'est du

44. La formulation est presque aussi cavalière en latin : *Romana facessat / Vēsta procul, fugiatque sua cum Pallade frendens.*

45. XVII^e tableau de la *Porticus*.

46. *Énéide*, I, v. 279.

tableau de Rubens, Marie reçoit ici le plus éclatant des hommages, *via* la citation virgilienne.

La description de *La Naissance du dauphin*⁴⁷ fournit un nouvel exemple, particulièrement intéressant, de la façon dont Morisot fait parler les images qu'il observe, en recourant à celles qui imprègnent non seulement les grandes pages du passé, mais aussi les objets que son siècle collectionna avec ferveur. À la manière de Rubens, il laisse s'installer la polysémie convoquée par les multiples figures mythologiques⁴⁸. Le narrateur semble promener son regard sur les différentes figures du tableau, en une rêverie aussi lâche que la syntaxe⁴⁹, qui laisse planer le doute : le *patri similis puer*, où le terme *patri* remplace le *vobis* de la première description⁵⁰, évoque naturellement Louis, fils d'Henri, mais l'association du verbe *emicat* sous-entend une fois encore un parallèle avec Auguste, fils adoptif de Jules César dont l'astre est évoqué dans le tableau de Rubens par l'étoile qui surmonte un cheval ailé en pleine ascension ; le motif du *Sidus Julium*, déjà présent dans *La Rencontre à Lyon*⁵¹, annonce un règne voué à une bienheureuse éternité car associé, par le catastérisme, à celui des dieux. C'est alors que le narrateur de la description

47. Pour Morisot, le X^e tableau.

48. « Vit-on jamais paraître un enfant, tout semblable à son père, qui émit une lumière plus pure que les astres éternels et un feu plus brillant que l'étoile du matin ? C'est à lui que la puissante Nature se soumet, c'est pour lui que vit l'heureuse Cybèle, et qu'elle descend de ses tours sans nombre pour lui prodiguer ses baisers. Une grande beauté empreint son visage, une majesté habite ses membres délicats : voici le dieu, le voici ! regardant la terre depuis sa douce étoile, il donnera à l'orgueilleux Mars des chaînes d'airain, et dans sa bonté, portera la paix au sein de l'humaine condition. Délivrée, la parturiente étendue sur sa couche dorée voit qu'elle a enfanté un dieu, et oubliant les douleurs de l'accouchement, la mère en aime le fruit, la progéniture féconde pour les Français ».

49. Dans la lettre du 5 janvier 1628 (voir notre traduction *supra* p. 138-141) qu'il adresse à Rubens, Morisot, pour désigner l'observation du modèle préalable à l'écriture d'une description, emploie le verbe *somniare*, « rêver devant », et compare la contemplation prolongée à laquelle il eût aimé se livrer devant la galerie de Rubens à une plongée dans l'autre de Trophonios ou à un séjour parmi les muses, sur le Parnasse : dans les deux cas il est question d'imprégnation ou de pénétration inconsciente de l'âme, qui se fait réceptacle des images et des idées qui en découlent ; c'est là une belle métaphore des processus cognitifs inconscients que notre siècle a bien identifiés, et que la poésie comme la peinture convoquent.

50. Comme le remarque Emmanuelle Hénin dans la préface n. 45 p. 83, la volonté d'atténuer le rôle de Marie ne suffit pas à expliquer cette substitution.

51. Voir COJANNOT-PRIOUX 2018, p. 168-172.

s'exclame *Deus ecce Deus*, comme la Sibylle de Cumès au seuil de son antre (*Énéide*, VI, v. 46), lorsqu'elle sent Phœbus prendre possession d'elle : le *vates* Morisot est saisi d'une inspiration prophétique à la vue de l'enfant qui vient de naître, et l'on ne sait s'il s'adresse à Apollon, qui surgit dans le ciel du tableau qu'il est en train de décrire, ou s'il désigne l'enfant, dont la *Majestas* comme les « membres délicats » (*teneros artus*) viennent d'être mentionnés – à moins que ce ne fussent ceux de Cybèle, qui veille à ses côtés –, ou encore s'il lève à nouveau les yeux vers la « douce étoile » (*sidere leni*) d'où Henri IV-Jules César contemple la terre (*aspiciens terras*). Qui que soit précisément le *deus* évoqué ou invoqué dans cette épigraphie aussi complexe que son modèle, c'est encore la référence à la lignée troyenne qui s'impose, et son règne propre à « [donner] à l'orgueilleux Mars des chaînes d'airain » et à « [porter] la paix au sein de l'humaine condition ». Cette quatrième citation de l'*Énéide* confirme non seulement l'assimilation de la famille royale à la glorieuse et divine *Gens Julia*, mais place Marie, par la voix même du *vates* Morisot, comme jadis Auguste par celle de Virgile, au cœur de la restauration d'un Âge d'or, dont le tableau peint par Rubens est l'image même : la bienheureuse *Maria Medicaa-Mater deum* en est le centre, étendue *in aurato lecto*, et flanquée de son double divin, dont le corps semble prolonger le sien – la *Magna Mater* aux initiales semblables⁵², Cybèle-Rhèa, épouse de Saturne qui fit régner l'Âge d'or.

L'on trouve encore dans la description de l'avant-dernier tableau⁵³, *La Réconciliation*, une évocation singulière de cette thématique, qui vient induire un sens politique plus riche et plus précis que la simple célébration de la paix ou même de la *Pax aurea*⁵⁴ constamment associée à Marie. En un nouveau clin d'œil érudit, Morisot cite une périphrase employée par Horace, *saeculum Pyrrhae*⁵⁵, qu'il met en scène en renversant la perspective dans laquelle le poète latin

52. Nous verrons plus loin comment, et peut-être pourquoi, l'identification que fit Morisot de cette divinité dans sa description de *La Rencontre à Lyon* fut corrigée par Rubens.

53. Pour Morisot, qui fait de *Marie de Médicis en reine triomphante* le terme et la conclusion de sa *Porticus*, c'est l'antépénultième.

54. L'expression figure dans la description de *La Conclusion de la paix*, juste après l'évocation des larmes de la Discorde devant « les portes closes de Janus », opposées aux « portes grandes ouvertes du temple [de la Paix] » (cf. le tableau XXII de Morisot, *supra* p. 127).

55. *Odes*, I, 2, v. 5-6.

l'emploi. Là où Horace écrit *grave ne rediret sæculum Pyrrhae nova monstra quæstae*, « de crainte que revienne le terrible siècle de Pyrrha, qui eut à déplorer des prodiges inédits », Morisot s'exclame *Pyrrhae saecula Gallis reddite !*, « rendez au peuple de France l'âge où vécut Pyrrha ! ». La figure féminine évocatrice pour Horace d'un siècle de maux est *a contrario* présentée par Morisot comme le fanal initiant un nouveau cycle.

Ainsi, ce mode de citation subtil lui permet à la fois de convoquer le désastre de l'Âge de fer, qui conduisit jadis les hommes trop avides de guerres à périr dans le déluge⁵⁶, et l'intervention rédemptrice d'une sainte figure féminine, Pyrrha, nouveau double symbolique de Marie, dont la parfaite piété reconnue et récompensée par les dieux va permettre de sauver l'humanité ; cependant, cette évocation de Pyrrha, superposée à l'image lumineuse du tableau de Rubens vers laquelle converge le regard – le couple mère-fils, tout de blanc vêtus – appelle en creux celle de son époux Deucalion : dans la légende, la rédemption donnant accès à une nouvelle humanité se fonda aussi sur l'amour parfait de ce couple de justes. Le parallèle est souligné par le texte : l'Âge d'or à venir y apparaît comme conditionné à la concorde de la mère et du fils, puisque les dieux veulent bien « œuvrer pour [l'humanité], tant que d'un même élan d'amour le fils reconnaît sa mère, la mère son fils⁵⁷ ». Les deux vers latins *Dum parili matrem natus dignatur amore, / Dum parili natum mater dignatur amore* semblent sceller, comme en une formule de consécration quasi-incantatoire, la bonne entente retrouvée qui éclate dans le vers suivant avec l'injonction joyeuse : *Vivite concordēs !* Tandis que la *Majestas* divine achève de foudroyer les symboles de la discorde et de la guerre, c'est surtout cette concorde qui est ici célébrée, et non plus seulement la *Pax aurea fæsto cultu*, la « Paix dorée en habit de fête » de *La Conclusion de la paix*. L'on retrouve cette

56. En hypotexte aux tableaux XXI à XXIII comme à leur description, il y a ce qui rendit possible cette réconciliation, à savoir la mort de Luynes, dont l'influence détermina le coup d'État de 1617 et la rupture qui s'ensuivit entre Marie et son fils, évoquée sobrement par *La Fuite de Blois* de 1619 : l'ellipse des années où Louis XIII, sous l'influence de son courtisan, reprit les combats contre les protestants notamment, est compensée par l'abondance des symboles célébrant la paix et la concorde retrouvées dans ces trois tableaux.

57. Tableau XXIII de Morisot, *supra* p. 127-128 : *Et Superi nobis, et nobis militat æther, / Dum parili matrem natus dignatur amore, / Dum parili natum mater dignatur amore*.

même exclamation dans la description de *L'Échange des princesses*⁵⁸ : *Vivite concordés mansura in fœdera Reges*, « Vivez dans la concorde de durables alliances, ô rois » ; le parallèle confère à cette notion de concorde une résonance politique internationale, dépassant très largement la sphère familiale, dont nous allons analyser les implications.

Un plaidoyer politique en faveur de la concorde

Dyades

L'entente parfaite du couple mère-fils, gage de félicité, est confirmée et redoublée par *Le Triomphe de la Vérité*⁵⁹ ; la description que Morisot donne de la scène figurée dans ce tableau est sans doute l'une des plus singulières de tout le poème, plus que jamais conforme à l'intention annoncée dans la dédicace. En effet, si elle semble davantage guidée par une série d'impressions, voire de souvenirs superposés, que par une évocation visuelle précise, sa signification n'a rien d'approximatif, comme nous allons le voir. La théophanie de Marie-Vénus et de Louis-Éros, curieusement qualifiés de « divinités jumelles » (*geminis numinibus*⁶⁰), s'accompagne d'une accumulation de symboles connexes à la thématique de l'Âge d'or : *Rubens Aurora micat*, écrit Morisot, associant, en un hommage jugé trop discret⁶¹, cette resplendissante « heure d'or » (*auræ hora*) au

58. Tableau XVII chez Morisot, *supra* p. 122-123.

59. Ce tableau, qui clôt le cycle, est nommé XXIV^e Tableau par Morisot, le dernier de la *Porticus* étant *Marie en reine triomphante*.

60. Nous verrons plus loin que le choix de l'adjectif épithète n'a rien de fortuit.

61. Le principal grief de Rubens était de ne pas avoir été mentionné dans la description du tableau : de fait, dans la première version, rien ne semblait signaler le peintre hormis ce simple mot, dont on peut soupçonner, si l'on se fie aux pratiques habituelles de Morisot, qu'il ne survient pas par hasard dans cette scène d'accomplissement. *Aurora rubens*, toute petite auprès du Soleil, est néanmoins celle qui éclaire de sa douce lumière la scène de pacification qui parachève le cycle : *i.e.*, même les plus grands astres ont besoin de la lumière d'un Rubens. Il est par ailleurs possible de gloser sur le sens, dans l'onomastique alchimique sur laquelle Morisot fondera la structure de sa *Peruviana*, de cette *auræ hora* comme du participe qui l'accompagne, *rubens*. Nous formulerons succinctement (mais ceci est un autre sujet, propre à susciter bien d'autres développements) l'hypothèse selon laquelle Morisot aurait orienté sa description de cette scène de réconciliation finale comme la *conjunctio* s'accomplissant dans la phase ultime du Grand Œuvre, nommée *Rubedo*, où se réalise, à partir des éléments premiers (la *materia* issue du Chaos, que

nom du grand peintre. L'image qui surgit spontanément à cette évocation est celle de la jeune femme rougissante, car nue, du tableau, emportée aux cieux par Saturne et communément identifiée à l'allégorie de la Vérité triomphante⁶². Dans le poème pourtant, cette jeune femme est aussi Marie siégeant dans les cieux : en effet, une seule phrase descriptive fusionne les deux parties distinctes du tableau, *Cælo a Saturno locatae assidet filius*. Ce raccourci narratif donne à lire le tableau de Rubens comme une succession de séquences, où l'omniprésence de Marie est mise en évidence : syntaxiquement, si l'on peut dire, elle est la jeune femme nue livrée à une apo théose au résultat instantané voire simultané, puisqu'elle est aussi la souveraine qui trône dans les cieux au côté de son fils⁶³. Elle est peut-

figurent ici les dieux primordiaux) la Pierre philosophale, susceptible de produire un Âge d'or : les vers *rubens aurora micat, [...] nocte soluta / quam dixere Chaos* évoquent la description du processus proposée par Carl Gustav Jung dans *Psychologie et alchimie* (Buchet-Chastel, 1970, p. 536) : « Le conflit chaotique des éléments est remplacé, dans le *lapis*, par leur cohésion réciproque la plus intime, et c'est précisément ce qui rend la pierre incorruptible. » L'image d'*unio* ou de concorde ou donc de *conjunctio* figurée ici par le couple mère-fils est par ailleurs énoncée par une expression, *Natoque parentem / Illa dies iunxit*, « ce jour glorieux [qui] unit la mère au fils », qui prend un sens très particulier dans cette perspective, si de surcroît on l'associe aux autres interprétations déjà évoquées de la scène : elle précise la nature de la Pierre philosophale, qui résulte et procède tout à la fois de la *conjunctio* des principes issus du Chaos. Les images accompagnant le traité d'alchimie attribué à Thomas d'Aquin, *Aurora consurgens*, représentent le couronnement de la Vierge Marie par le Christ-Roi, en une hiérogamie similaire à celle qu'on a pu lire dans le tableau de Rubens : Marie, par la polysémie de l'ecphrasis, est, comme la Vierge dont elle porte le nom, à la fois *Virgo* et *Mater* (en même temps que *conjux* – *uxor*, comme dans la glose chrétienne : on pourrait également renvoyer ici au vers du tableau IX, *mater et uxor prima nocte fuit*), *Materia prima* et *Mater Deorum*, instrument et résultat de la *Rubedo*, phase ultime de l'Œuvre produisant la Pierre, parfois désignée sous l'expression « *aurora consurgens* ». Concernant le point de vue de Rubens sur l'alchimie, une anecdote est bien connue ; à un alchimiste du nom de Brendel qui était venu lui rendre visite alors qu'il séjournait à Londres, et lui offrait une fortune s'il acceptait de travailler avec lui, le peintre répondit, avec l'ironie qui le caractérisait : « Vous êtes venu, lui dit-il, vingt ans trop tard, car depuis ce temps j'ai trouvé la Pierre philosophale avec cette palette et ces pinceaux. » (Jean-Baptiste Descamps, *Vie des peintres flamands*, Paris, 1753-1763, vol. 1, p. 305).

62. Cette lecture ne semble pas intéresser Morisot, qui n'eût sans doute pas intitulé ce tableau *Le Triomphe de la Vérité* ; le terme ne figure pas d'ailleurs dans sa description, et cette absence attire l'attention sur une autre présence en creux : voir la suite de notre analyse, *infra* p. 416.
63. On peut d'ailleurs relever que la construction de la phrase, avec son participe passé *locatae* dont l'action précède celle du verbe principal, *assidet*, présente

être encore Astrée, dont l'image, bien qu'absente du tableau, surgit tout naturellement à la fin de la description, dans la proximité de l'expression *Saturnia tempora*⁶⁴ et aussi probablement par association avec le souvenir de *La Félicité de la régence*, où Marie apparaît dénudée sous les traits de la personnification de la Justice. On peut rappeler que la figure d'Astrée, fille de Thémis, connaît une fortune toute particulière sous le règne d'Henri IV puis de Louis XIII ; lorsqu'en 1619 Honoré d'Urfé dédie la troisième partie de son roman éponyme à Louis XIII, il rappelle au jeune roi qu'il avait déjà offert l'*Astrée* à son père : « J'avais cru, en la lui dédiant, que cette *Astrée*, que la sage Antiquité a toujours prise pour la Justice, se devait offrir à celui qui par ses armes lui avait donné envie de descendre du ciel, pour revenir dans les Gaules, son ancienne et plus agréable demeure⁶⁵ ». Or, si chez d'Urfé le retour d'Astrée était conditionné à la valeur militaire d'Henri IV puis de son fils, il l'est ici à la concorde entre Marie et son fils : « [Astrée] songe à demeurer toujours sur ce sol, aussi longtemps que Louis [sera] lié par la main et par le cœur à sa mère⁶⁶ ».

L'ecphrasis donne ici à voir un objet impossible, comparable au bouclier d'Achille, un tableau animé où se succèdent ou se superposent les images, et où même le sous-texte, voire l'intertexte du récit rubénien apparaîtrait. Car Morisot traduit ce récit dans sa fragmentation comme dans ses réfractions, produisant à son tour des images multiples qui dialoguent avec celles du peintre, et ouvrent à une méditation sur le sens. Outre Astrée, il convoque dans le tableau deux nouvelles divinités, Vénus et Éros, nouveaux doubles de Marie et de Louis : *Primus cum matre Deorum / In terras respexit Amor*. La forme latine offre une liberté sémantique intéressante, puisque, si la traduction est sans équivoque « le premier des dieux,

plutôt Louis comme venant rejoindre celle qui est déjà installée parmi les dieux.

64. Le *topos* est si flagrant qu'il n'est ici pas même besoin de recourir à la citation : le « règne de Saturne », *Saturnia tempora* – peut-être une variante, motivée par la scansion, de la périphrase *regna Saturnia* employée par Virgile dans les *Bucoliques*, IV, v. 6 –, est toujours accompagné du retour d'Astrée-*Virgo* (*ibid.*), symbole de la Justice, que les violences de l'Âge de fer avaient contrainte à quitter la Terre, *ultima caelestum*.
65. *Au Roy, dédicace de L'Astrée de Messire Honoré d'Urfé. Troisième partie*, [Paris, 1619] Nouvelle édition publiée sous les auspices de la Diana par M. Hugues Vaganay, Lyon, P. Masson, 1925-1928, Tome III, p. 3.
66. Tableau XXIV, *supra* p. 130.

Éros⁶⁷, contemple la terre en compagnie de sa mère », la disposition des vers fait ressortir le syntagme *matre Deorum*, épithète traditionnelle de Cybèle-Rhéa, dont la présence se trouve ainsi confirmée dans cette scène, aux côtés de son époux Saturne-Kronos⁶⁸. Enfin, par la position des corps comme par les symboles de l'amour parfait qui l'accompagnent, cette dyade Marie-Vénus / Louis-Éros fait écho à la scène de hiérogamie de *La Rencontre à Lyon*⁶⁹, où Marie-Junon trônait pareillement dans les cieux au côté d'Henri IV-Jupiter. Tous ces couples, historiques ou mythologiques, figurés ou implicites, dont l'élément le plus constant demeure Marie ou l'un de ses doubles, se superposent ainsi en une célébration majeure de l'idée de concorde, qu'elle soit conjugale ou filiale.

Historiquement, l'allusion comme l'ellipse sont claires, chez Morisot comme chez Rubens : là où il n'était pas question de signifier les conflits⁷⁰, récents ou anciens, entre les souverains successifs et Marie, il fallait vigoureusement affirmer leur dépassement, littéralement mis en scène à travers la répétition obsédante, sollicitant tout l'arsenal mythologique possible, des images de concorde. De plus, très pragmatiquement, pour le passé comme pour un présent incertain⁷¹, il s'agissait de légitimer la participation de Marie au pouvoir. Ce double objectif trouve dans la *Porticus Medicæa* de Morisot une connivence et une expression nouvelles, par un recours

67. L'Éros primordial est issu du Chaos ; il est ici superposé à l'Éros des philosophes, fils d'Aphrodite, tous deux incarnés dans le tableau par Louis et sa mère. La polysémie du référent permet donc à Morisot de convoquer plusieurs mythes, celui de la cosmogonie (avec la présence logique de Saturne-Kronos et Rhéa-Cybèle, autres divinités primordiales de surcroît associées à la thématique de l'Âge d'or) et celui de l'Amour platonicien – ou christique (cf. *supra* note 61).

68. S. Lojkine (*infra* p. 493-494 note 52) remarque que la scène évoque le rapt de Cybèle-Rhéa par Saturne, tel qu'il sera représenté par Thomas Regnaudin pour l'Orangerie du château de Versailles.

69. Dans la description de Morisot, la phrase *natoque parentem / Illa dies junxit* évoque sans ambiguïté l'union sacrée de la Vierge et du Christ, ce qui corrobore l'interprétation mariale que Fanny Cosandey propose de cette scène (COSANDEY 2000, p. 341-346).

70. On sait que des tableaux jugés problématiques, comme *Le Départ de Paris*, furent refusés. L'article de Michèle Robelin déjà évoqué analyse les différents procédés d'enjolivement de l'histoire auxquels Rubens recourut pour satisfaire sa commanditaire. Thuillier remarque du reste au sujet de Marie de Médicis que « dans sa manière de célébrer les discordes et même les revers, il y a une sorte de confiance dans l'avenir » (THUILLIER 1969, p. 18).

71. Une lettre de Rubens, contemporaine à l'achèvement de la galerie, laisse entendre que Marie pourrait bien ne pas jouir très longtemps de son palais. Nous reviendrons sur ce point.

original aux légendes élaborées dans l'Antiquité autour d'un autre couple, fraternel cette fois : celui que forment les Dioscures, Castor et Pollux, les jumeaux divins.

Trois tableaux, la métaphore dioscuréenne

Dans la galerie de Rubens, il est un tableau étonnant, qui trouve une description tout aussi étonnante dans celle de Morisot. Jean François Dubost a souligné, au sujet de la *Remise de la régence* ou *Préparatifs de la guerre*⁷², qu'il s'agit là d'un événement historique inventé de toutes pièces par Rubens, puisqu'il n'y eut jamais de remise officielle de la régence par Henri IV à son épouse⁷³. Or Morisot répond à cette scène qui n'a jamais existé par une description faisant intervenir des personnages qui n'y sont pas figurés : il s'agit de Castor et Pollux. L'originalité est double, puisque, si notre auteur est le seul, parmi tous les commentateurs de la galerie, à évoquer ici, par la comparaison, le couple dioscuréen, il recourt de surcroît à un aspect assez méconnu de la légende :

Reçois, ô mère, le sceptre qui t'est confié : voici qu'à son départ ton époux Henri le Très-Grand te remet le globe semé de lis, et te laisse les rênes de son royaume. Ainsi, lorsque Castor se plaît à laisser à son frère sa place au ciel et à alterner avec lui, Pollux se ceint les tempes de flammes, rallumant le brasier de son frère absent.⁷⁴

72. Tableau XI pour Morisot.

73. DUBOST 2009, p. 273 : « La force de suggestion produite par l'œuvre est telle qu'elle ferait presque croire à l'événement qu'elle est censé rapporter : la remise par Henri IV de la régence à Marie de Médicis, remise qui en réalité n'eut jamais lieu ». Les analyses de J.-F. Dubost soulignent bien la distorsion de l'histoire induite par cette scène imaginaire, dont la seule fonction est de légitimer par la volonté d'Henri IV le pouvoir exercé *de facto* par Marie : dans cette logique, Marie était reine avant que d'être menée à la régence par l'assassinat du roi et la minorité de son fils. On peut toutefois lire un peu différemment cette scène, si l'on se reporte aux *Mémoires* du cardinal de Richelieu (Paris, H. Champion, 1907, vol. 1), qui semble en être l'inspirateur direct auprès de Rubens : « Ne sachant pas comme il plairait à Dieu de disposer de lui, [le roi] résolut de laisser la régence à la reine, pour assurer son état et sa couronne à ses enfants » (p. 29). « Tous demeurèrent d'accord que la régence de la reine était le moyen le plus assuré d'empêcher la perte du roi et du royaume » (p. 54) : en effet, « [le roi] connaissait trop bien la différence entre la liaison que la nature met entre une mère et ses enfants, lorsqu'ils sont en bas âge, et celle qui se trouve entre un roi enfant et les princes, qui étant ses héritiers pensent avoir autant d'intérêt en sa perte qu'une mère en sa conservation » (p. 56).

74. *Supra* p. 117.

C'est en ces termes que Morisot décrit la scène où l'on voit Henri IV partant à la guerre remettre le globe symbolisant le commandement de la France à Marie⁷⁵ : la *translatio imperii* est identifiée au partage de l'immortalité concédé par Pollux à son frère mortel, Castor⁷⁶, un partage qui prend ici la forme d'une alternance. On sait que Castor et Pollux, les jumeaux fils de Lédà, ont accédé à l'apothéose astrale⁷⁷ pour former la constellation des Gémeaux. Il est parfois spécifié que seul Pollux est immortel, ayant été engendré par Zeus métamorphosé en cygne ; or Castor, issu de Tyndare, obtient néanmoins l'immortalité lui aussi, grâce à la piété fraternelle de Pollux. Nous allons voir pourquoi la source de Morisot est nécessairement Ovide⁷⁸, dont il connaît bien les *Fastes* puisqu'il en composera les six livres manquants⁷⁹ ; à la mort de Castor, Pollux désespéré adresse une prière à son père Zeus :

Et déjà, Pollux, le ciel t'attendait, ouvert au-dessus de toi,
Lorsque tu dis "Père, écoute mes paroles :
Le ciel que tu m'offres à moi seul, partage-le entre nous deux ;
La moitié de ce présent sera plus grand que son entièreté."
Il parla, et racheta son frère, en faisant *des séjours alternés*.⁸⁰

Morisot interprète la périphrase très concise d'Ovide, *alterna statione*, comme un échange de place et de fonction entre les deux frères, dont l'un séjourne aux enfers tandis que l'autre est aux cieux,

75. Marie devient à son tour, par cette *translatio imperii*, un astre resplendissant, comme le signifie une autre allégorie, de sens convergent, représentée sur un jeton de 1609 (Fernand Mazerolle, *Les Médailleurs français du XVI^e au milieu du XVII^e siècle*, Paris, 1902, t. 2, n°675, MM, 1609, Arg. 27 mm, BnF, Cab. des Méd. ; Pl. XII, fig.2), qui représente un miroir tourné vers le soleil, dont il réfléchit les rayons ; le *motto* qui l'accompagne, « TE DANTE REFLECTO », « Je réfléchis ta lumière en la transmettant », exprime très précisément ce qu'est le transfert du pouvoir. On pourra, pour une analyse plus détaillée, se reporter à RODIER 2011, p. 94-95.

76. On remarque qu'ici c'est Henri IV-Castor qui partage sa couronne avec Marie-Pollux.

77. Pour les sources romaines, se reporter à l'article « Dioscuri » de M. Albert, in *Dictionnaire des Antiquités grecques et romaines*, Charles-Victor Daremberg et Edmond Saglio, Paris, 1892, p. 259-265.

78. Plutôt que Virgile ici, dont l'expression *alterna morte* (*Énéide*, VI, v. 121) est moins précise.

79. *P. O. Nasonis Fastorum libri XII, quorum sex posteriores a C.-B. Morisoto Divione substituti sunt*, Dijon, 1649. Une traduction et une étude de ce texte sont en projet.

80. Ovide, *Fastes*, V, v. 715-719, trad. H. Le Bonniec, Les Belles Lettres, 1990.

et inversement. Or ce n'est pas là la tradition la plus courante de cet épisode, puisqu'en principe les deux frères séjournent *ensemble* alternativement dans les enfers et dans les cieux, comme le rappelle leur constellation⁸¹. La comparaison fait donc ici de Marie non seulement celle qui partage la royauté avec Henri IV, mais littéralement la remplaçante, et donc l'égale de son époux : une reine, plus qu'une régente. En effet, la remise du globe lui confère une autorité identique⁸², sinon d'un plus grand rayonnement, Morisot ajoutant que « ce nouveau venu semble plus charmant et plus brillant à la communauté des astres⁸³ ». La répétition du même geste dans le tableau de *La Proclamation de la régence*, le globe étant cette fois remis à Marie par l'allégorie de la France et le truchement de la Prudence, donne une dimension officielle à une substitution déjà entérinée par l'autorité supérieure du roi, et rencontre le commentaire de Morisot : « Malgré la perte d'un si grand souverain, la terre n'a point senti que les rénes avaient changé de main ».

En introduisant ce récit à ce moment précis de l'histoire, Morisot traduit à sa manière l'intention des trois tableaux où Rubens, dans sa composition spatiale, place Marie au même niveau que le roi : le père dans cette *Remise de la régence*, le fils dans *La Majorité de Louis XIII*⁸⁴, le fils encore dans *Le Triomphe de la Vérité*. Or, dans chacune de ces deux dernières descriptions, on retrouve également une évocation, une nouvelle fois singulière, des Dioscures.

Dans *La Majorité de Louis XIII*, la référence à Castor et Pollux dans leur fonction traditionnelle de protecteurs de la navigation⁸⁵,

81. Pindare notamment développe ainsi l'épisode : « Ils changent de résidence chaque jour, et vivent alternativement chez Zeus, leur père chéri, puis, sous les profondeurs de la terre, aux vallons de Thérapnes ; ainsi accomplissent-ils le même destin, car Pollux l'a choisi, plutôt que d'être toujours un dieu et d'habiter au ciel, après que Castor fut mort dans un combat » (*Néméennes*, X, v. 55-59, trad. A. Puech, Les Belles Lettres, 1923).

82. Nous verrons plus loin que le symbolisme cosmique de cet objet est peut-être ce qui a inspiré cette comparaison à Morisot.

83. *Blandior, et sociis novus advena clarior astris*.

84. Tableau XIX dans la *Porticus*, *supra* p. 124.

85. La légende est connue, renvoyant à un épisode de l'expédition des Argonautes : au cours d'une tempête, une boule de feu vint se poser sur le casque des deux frères, précédant immédiatement le retour au calme, ce qui fit considérer les jumeaux comme protecteurs des marins (voir par exemple Valerius Flaccus, *Les Argonautiques*, I, 1, 570). On appela « feu de Castor » (parfois « de Castor et Pollux »), puis « feu Saint-Elme », par translation dans le cadre référentiel chrétien, un phénomène physique se produisant dans certaines circonstances

relevée par les autres commentateurs puisque les deux étoiles symbolisant les Dioscures sont bien figurées au-dessus du mât du navire, est énoncée de manière très particulière :

Castor sourit [à Louis] de tous ses feux, et son acolyte⁸⁶ de son ardent fanal protège ton vaisseau.

Morisot n'évoque pas uniment les deux astres représentés par Rubens, il les dissocie, poursuivant la logique du tableau XI. Seul Castor, qui renvoie à Henri IV d'après son récit antérieur, est nommé, et le terme *comes*, signifiant aussi bien « compagnon » que « compagne », permet d'évoquer Marie dans le rôle de Pollux. En filant la comparaison du tableau XI, Morisot signifie qu'Henri IV-Castor peut désormais jouir pleinement de son immortalité grâce à la parfaite vertu de son « double » terrestre, Marie-Pollux, qui continue à « protéger le vaisseau » de la France : Marie est maintenue dans sa fonction royale, alors même qu'elle semble la restituer à son fils Louis – la scénographie de Rubens confirme cette ambiguïté, puisque le bras de Louis qui tient le gouvernail, peint dans le même mouvement que celui de Marie, n'est autre que le prolongement de celui-ci, signifiant que le nouveau couple terrestre est un nouvel avatar de celui qui brille dans les cieux au-dessus du navire de la France.

Quant au dernier tableau, *Le Triomphe de la Vérité*, nous avons remarqué que sa description foisonne d'intentions : plus qu'ailleurs, Morisot y livre sa lecture de la galerie. Nous allons voir comment l'allusion dioscurenne, à première vue imperceptible, permet de compléter notre analyse. Nous remarquerons d'abord avec

de tempête : une lueur apparaîtrait alors à la pointe des mâts, signe de la présence de la divinité ou du saint tutélaire. Pline (*Histoire naturelle*, II, 37, 1) donne de ce phénomène une description particulièrement intéressante : « J'ai vu, la nuit, pendant les factions des sentinelles devant les retranchements, briller à la pointe des javelots des lueurs à la forme étoilée. Les étoiles se posent sur les antennes et sur d'autres parties des vaisseaux avec une espèce de son vocal, comme des oiseaux allant de place en place. Cette espèce d'étoile est dangereuse quand il n'en vient qu'une seule ; elle cause la submersion du bâtiment ; et si elle tombe dans la partie inférieure de la carène, elle y met le feu. Mais s'il en vient deux, l'augure en est favorable, elles annoncent une heureuse navigation [...]. Aussi attribue-t-on cette apparition divine à Castor et à Pollux, et on les invoque comme les dieux de la mer. »

86. Le terme latin employé est *comes*, dont le double genre masculin et féminin permet à Morisot d'évoquer Pollux-Marie, conformément à la comparaison du tableau XI.

Fanny Cosandey que l'image du dernier tableau place une nouvelle fois Marie au même niveau que le roi, qui désormais, « l'accueille dans la sphère, supérieure, de la souveraineté », sanctionnant un triomphe « [non] seulement total, [mais] définitif »⁸⁷. La comparaison proposée avec les scènes de couronnement de la Vierge par le Christ instaure une légitimation religieuse de la souveraineté de Marie. Chez Morisot, l'assimilation de Marie et de son fils à Vénus et à Éros remplit, dans le registre païen, une fonction similaire.

Par ailleurs, si l'on associe la périphrase à première vue curieuse appliquée à ce couple divin, *geminis numinibus*⁸⁸, à la métaphore dioscuréenne des deux descriptions précédentes, l'on peut considérer que se trouve ici entérinée, sous forme d'apothéose, la nouvelle incarnation des divinités tutélaires de la Concorde en Marie et Louis – ainsi que l'interchangeabilité de la mère et du fils, symétrique à celle de Marie et de son époux au tableau XI : par cet adjectif *geminis*, Marie est désignée comme le double, l'*alter ego* du roi. Le temps des régences est révolu : plus d'alternance ici, Marie et Louis trônent ensemble, règnent ensemble.

L'allusion dioscuréenne est de surcroît en cohérence avec la tonalité cosmologique conférée à la scène par Morisot : sa description du tableau XXIV, qui convoque les divinités primordiales issues du Chaos, rappelle la cosmogonie précédant « le règne de Saturne sur le monde », que « les pôles applaudissent ». Or la légende des Dioscures que nous avons rappelée plus haut possède également une tradition cosmologique héritée des pythagoriciens et largement diffusée⁸⁹, qui, s'appuyant sur la participation alternative des deux frères à la vie et à la mort, les identifie aux deux hémisphères : Franz Cumont⁹⁰, évoquant l'une des représentations iconographiques les plus courantes des deux frères⁹¹, précise que « les calottes presque

87. COSANDEY 2004, p. 10.

88. Cette périphrase signifie littéralement « divinités jumelles » : or il n'est question de gémeauté, ni même de fraternité ou d'identité, dans aucune des légendes associées à Aphrodite et Éros.

89. Franz Cumont, dans les *Recherches sur le symbolisme funéraire des Romains* (1942), propose une exégèse exhaustive de cette tradition ; en particulier, dans le chapitre intitulé « Les deux hémisphères et les Dioscures » (p. 35-103) il en recense et analyse avec précision les sources et les avatars philosophiques et iconographiques.

90. *Ibid.*, p. 73.

91. Dans l'iconographie romaine la représentation la plus fréquente est celle de deux cavaliers en charge ; mais elle se diversifie vers la moitié du 11^e siècle av.

hémisphériques de leurs bonnets (*piloi*) surmontés d'une étoile étaient, nous le savons par Sextus Empiricus (IX, 37), considérées comme des images du ciel et de ses astérismes ». Il explique comment Castor et Pollux « étaient regardés comme des symboles du ciel tout à tour sombre et lumineux ; ils séjournèrent successivement dans les Enfers et dans l'Olympe, de même que dans sa rotation quotidienne la sphère étoilée a toujours une moitié au-dessus et une moitié au-dessous de la terre⁹² ». Partant, émerge l'idée que ce sont la complémentarité et la cohésion de ces « divinités jumelles », quelles qu'elles soient, dans ce mouvement cyclique et régulier, qui assurent la pérennité de l'harmonie universelle.

Geminis numinibus : dieux jumeaux ou monarchie absolue, deux visions opposées de la royauté

Pour appréhender pleinement le sens et l'intérêt de cette référence dioscuréenne dans le contexte qui est le nôtre, il faut se reporter à l'usage politique que l'Antiquité en fit. Lespires cauchemars agités par les représentations poétiques de l'Âge de fer furent toujours la passion du pouvoir et la rupture des liens familiaux⁹³, dont les guerres civiles sont la douloureuse expression sociale : or il apparaît que le recours au modèle dioscuréen a pu constituer une sorte de pare-feu à la tentation tyrannique comme aux luttes fratricides. Par exemple, Sparte préféra à la monarchie un système dyarchique, qu'elle plaça sous la protection des Dioscures⁹⁴. À Rome, qui fonda le récit légendaire de son origine sur un fratricide royal, la forme duelle du consulat semble pouvoir être interprétée comme la première matérialisation

J.-C., avec des monnaies figurant les deux frères de profil, portant le bonnet phrygien, le *pilos*, et surmontés des deux étoiles (cf. J. Välimaa, « I Dioscuri nei tipi monetali delle Roma repubblicana », dans E. M. Steinby (dir.), *Lacus Iuturnae*, coll. Lavori e studi di Archeologia, Rome, 1989, p. 110-126). Sur les monnaies impériales on peut rencontrer de simples étoiles, ou encore les deux *piloi* accompagnés ou non des étoiles.

92. *Ibid.*, p. 68.

93. Ces fléaux sont souvent associés : on songe notamment à l'enchaînement de crimes impies (viol de la terre, mère commune du genre humain, désir de se l'annexer, extraction de ses métaux précieux, cupidité, ambition, convoitise, meurtre du voisin, de l'ami, de l'époux, du parent, de l'enfant) qui, chez Ovide, contraint Astrée à quitter « cette terre trempée de sang » (*Métamorphoses*, I, v. 130-150).

94. Cf. Hérodote, 5, 75, 2 et Plutarque, *De l'amour fraternel*, 478a ; Pierre Carlier, *La Royauté en Grèce avant Alexandre*, Strasbourg-Paris, 1984, p. 297-314.

de l'idéal républicain élaboré contre la monarchie⁹⁵ ; plusieurs consuls (frères ou non) recourent à l'iconographie dioscuréenne pour signifier leur entente, dans le cadre de la cérémonie du triomphe, mais aussi sur les monnaies, et ce tout particulièrement dans des périodes de conflits civils, lorsque l'équilibre de l'État est menacé et qu'il semble nécessaire de souligner combien est essentielle la concorde au sein d'une structure cohésive, qu'il s'agisse de la famille, de la cité ou de la patrie⁹⁶. C'est le cas par exemple au II^e siècle, dans la période qui suit la mort des frères Caius et Tiberius Gracchus, au sujet desquels Plutarque évoquait « la ressemblance des Dioscures dans leurs statues et leurs portraits peints⁹⁷ » – tandis que leurs détracteurs leur imputaient précisément une aspiration à la tyrannie. Le consul Opimius, responsable de l'exécution de Caius et de trois mille de ses partisans, dédicaça peu après un temple à la Concorde, acte dont on ne sait s'il fut provocateur ou propitiatoire, mais qui heurta vivement, comme le relève Plutarque : « Ce qui indigna le peuple plus encore que la mort de ce jeune homme et de tous les autres, ce fut la construction par Opimius d'un sanctuaire

95. Un discours prêté par Denys d'Halicarnasse à Brutus, fondateur légendaire de la République romaine, établit précisément le lien entre la dyarchie lacédémonienne et ce choix de partager le nouveau pouvoir entre deux hommes : « Pour ce qui est des inconvénients inséparables de la royauté, qui dégénère assez souvent en tyrannie, ce qui la rend odieuse à tout le monde, je vous conseille d'y remédier pour le présent, et de tâcher de les éviter à l'avenir. [...] Je crois qu'il n'est point approprié que tout le pouvoir soit détenu par un seul : partageons-le donc entre deux hommes, comme le font les Lacédémoniens depuis longtemps : n'est-ce point par cette sage politique que leur puissance est devenue la mieux réglée et la plus florissante de toute la Grèce ? En effet, grâce au partage égal de l'autorité royale, les deux magistrats qui en seront dépositaires seront moins en état d'en abuser, ayant le même degré de puissance. » (*Antiquités romaines*, IV, 15, 24).

96. Sur ces différents points, on pourra se reporter aux études de Jean-Luc Bastien, notamment « Annoncer la Victoire sur le modèle des Castores : une pratique des Caecilii Metelli », in *La Société romaine et ses élites, Hommages à Élisabeth Deniaux*, Picard, Paris, 2012, p. 143-154 ; « La Compétition aristocratique autour du culte et du temple des *Castores* sous la république romaine (V^e-I^{er} siècle) », in Lefebvre S. (éd.), *Monumenta : Du Centre du pouvoir aux confins de l'Empire*, P. U. de Dijon, 2014, p. 35-68 ; « Les Temples votifs de la Rome républicaine : monumentalisation et célébration des cérémonies du triomphe », in *Roma illustrata - Représentations de la ville*, Actes du colloque international de Caen (6-8 octobre 2005) réunis par Philippe Fleury et Olivier Desbordes, collection Symposia, 2008, p. 45-46.

97. *Vies de Tiberius Gracchus et de Caius Gracchus*, trad. R. Flacelière, Les Belles Lettres, 1976, II, 1, p. 97.

de la Concorde ; en effet il semblait s'enorgueillir, se vanter, et, pour ainsi dire, triompher du meurtre de tant de citoyens. Aussi écrivit-on de nuit sous la dédicace du temple ce vers : « La Discorde bâtit ce temple à la Concorde »⁹⁸ ».

Il est savoureux de mettre cet épisode en parallèle avec ce qu'écrivit Richelieu dans ses *Mémoires* au sujet de la première réconciliation de Marie et de Louis, sanctionnée par la conclusion du traité d'Angoulême, le 30 avril 1619 : « Toute la France est ravie de voir la réunion de deux personnes qui, unies par la nature, ne peuvent être séparées que par d'horribles artifices [...]. Quelques jours se passent avec grands témoignages d'amour entre la mère et le fils, cela ne plaît pas trop aux favoris qui, pour leur intérêt particulier, estiment à propos de rompre cette intelligence nécessaire au bien de l'État⁹⁹ ». En 1626, soit quatre années avant le coup d'État de la Journée des Dupes, il était déjà devenu difficile de croire à cette pose du cardinal en chantre de la concorde.

En effet, bien loin des idéaux pacifiques exaltés par cette galerie, la perspective qui va bientôt être proposée au roi par celui qui, depuis son entrée au conseil royal en 1624¹⁰⁰, est en passe de devenir son unique conseiller, est de mettre en place un État fort, apte à « ruiner le parti huguenot, ravalier l'orgueil des grands, soutenir une grande guerre contre des ennemis très puissants pour parvenir enfin à une bonne paix qui assure le repos pour l'avenir¹⁰¹ ». On peut imaginer que le consensus trouvé autour de la réalisation de la galerie fut la conséquence momentanée d'un soulagement partagé, à la mort de Luynes, qui incarnait l'ennemi commun ; mais les objectifs poursuivis par Richelieu révèlent une vision politique dont les implications pratiques entrent en totale contradiction avec les vues de Marie de Médicis, au moins sur deux points essentiels : la guerre – contre les Habsbourg, contre les protestants – et la place des grands. Du point de vue de la reine-mère, son chef-d'œuvre

98. *Ibid.*, XVII, 8-9. La *Peruviana* reprendra précisément cette image de la Discorde déguisée en Concorde pour évoquer les trahisons de Richelieu (MORISOT 1645, IV, 7, p. 219).

99. *Mémoires du Cardinal de Richelieu d'après les manuscrits originaux pour la société de l'histoire de France*, Paris, H. Champion, 1907, t. II, p. 381.

100. Grâce à Marie.

101. Richelieu, *Maximes d'État, ou Testament politique*, IX, 7, p. 431 de l'édition critique de Louis André, Paris, Robert Laffont, 1947.

politique, fastueusement mis en scène dans la galerie¹⁰² et souligné par Morisot comme un moment emblématique, est sa négociation en 1612 du double mariage espagnol, qui reposait sur la conviction « qu'en ôtant toute apparence de guerre étrangère, elle pourrait plus facilement tenir les princes du sang et les huguenots dans le devoir, et contenter par le même moyen tous les catholiques zélés de Paris et des autres grandes villes, qui avaient encore quelque pente vers les Espagnols à cause de la religion¹⁰³ ». Le cardinal, à l'opposé de cette diplomatie d'alliance et de consolidation des liens, défendra bientôt avec ardeur le parti de la guerre, qu'il juge indispensable afin de substituer à la prépondérance espagnole en Europe une prépondérance française¹⁰⁴. Par ailleurs, la tolérance envers l'État dans l'État que constituent les places de sûreté accordées aux protestants par l'Édit de Nantes, insoutenable dans la perspective d'une monarchie forte, est remise en cause dès 1617¹⁰⁵ : les guerres de religion reprennent. Enfin, là où Marie de Médicis et son entourage, dans la continuité de la politique menée par Henri IV, prônent le maintien d'une monarchie modérée¹⁰⁶, caractérisée par « la coopération avec les

102. Surtout dans le premier projet, qui consacrait cinq tableaux à ce sujet.

103. *Mémoires de Messire du Val, Marquis de Fontenay-Mareuil*, tome 1 : *Les mariages espagnols. Année 1611, datés de 1647* ; Paleo, 2007, p. 131.

104. Sur ce sujet, la pensée de Richelieu rencontre le goût de Louis XIII ; dès 1617, après la réussite de son coup d'État évinçant Marie de Médicis de la régence, le jeune souverain manifeste un tempérament belliqueux qui se traduit par plusieurs choix : « Il aime l'odeur de la poudre et les chevauchées guerrières, qu'il entreprend contre Marie puis contre les protestants. Il choisit d'intervenir militairement en Italie et de reprendre la lutte séculaire contre les Espagnols en devenant l'un des acteurs principaux de la guerre de Trente Ans. Condamné à parfaitement compris le sens de ce tournant historique lorsqu'il demande au maréchal de Bassompierre "s'il est du parti de la guerre ou du parti de la paix", suggérant ainsi que la guerre de la mère et du fils n'est pas l'anecdote que l'on confondit moqué par les livres d'histoire, mais le révélateur d'un clivage profond qui divise la société française » (Jean-Marie Constant, *Gaston d'Orléans prince de la liberté*, Paris, 2013, p. 12).

105. Le rattachement au royaume de France du Béarn, l'une des places de sûreté définies par l'Édit de Nantes, met le feu aux poudres : en 1621, Louis XIII, sous le conseil de Luynes, conduit une expédition militaire dans le but de rétablir le culte catholique en Navarre et en Béarn. Le 10 juin 1622, la population de Négrepelisse est massacrée, réactivant le foyer des guerres de religion, qui vont reprendre de plus belle à La Rochelle – et faire l'objet de la violente répression orchestrée par Richelieu.

106. Gaston d'Orléans, entouré de ses grands et d'une cour où la noblesse de robe et celle de l'esprit tiennent une bonne place, incarnera à son tour, après l'exil de Marie, cette proposition politique, rendue concevable, du moins jusqu'en

corps intermédiaires¹⁰⁷, les représentants de la société civile souvent réunis dans des assemblées, le dialogue et la négociation pour la recherche d'un large consensus »¹⁰⁸, Richelieu met en marche une monarchie absolue de droit divin, qui ne peut, dans la perspective qui est la sienne, s'appuyer que sur le conseil d'un homme d'Église¹⁰⁹. En 1630, en séparant définitivement le roi de sa mère¹¹⁰, Richelieu achèvera de briser l'idéal de concorde profondément inscrit dans cette galerie, et d'isoler le roi de toute influence autre que la sienne.

Jacques Thuillier¹¹¹, se référant à un article de John Coolidge, rapporte du reste que Louis XIII de son côté avait également commandé une série de tapisseries à Rubens, représentant une *Vie de Constantin*, thème que Coolidge interprète comme « prétexte historique [à] une affirmation politique opposée : les deux ensembles apparaîtraient ainsi comme l'affrontement de deux pensées, de deux programmes rivaux, le prélude à la lutte qui devait s'achever par la disgrâce de Marie et le triomphe de Richelieu » ; la conversion de Constantin pose en effet la question de la connexion entre l'État et l'Église, qui fonde la vision d'une monarchie absolue de droit divin inculquée à Louis XIII par Richelieu.

Les dangers et conséquences du basculement historique qui est en train de se produire, s'ils ne pouvaient alors être exactement

1638, par l'état de santé de son frère comme par sa stérilité.

107. Les deux conceptions politiques qui s'affrontent remettent profondément en cause le fonctionnement des institutions du royaume : « L'une [...] consiste à vouloir cantonner le Parlement de Paris à son rôle de Cour d'appel et de chambre d'enregistrement des lois, sans véritable droit de contestation. L'autre, celle des parlementaires, soutient l'idée que l'enregistrement des lois et des déclarations par le Parlement de Paris et les Cours de justice représente une garantie pour le maintien de l'État de droit et des libertés. » (J.-M. Constant, *ibid.*, p. 20).

108. *Ibid.*, p. 14.

109. Dès 1615, Richelieu mettait en avant cette idée, arguant que « ces hommes sont dépouillés plus que tous autres d'intérêts particuliers qui perdent souvent les affaires publiques, attendu que, gardant le célibat comme ils font, rien ne leur survit que leurs âmes, qui, ne pouvant thésauriser sur terre, les obligent à ne penser ici-bas, en servant leur Roi et leur patrie, qu'à s'acquérir pour jamais là-haut au ciel une glorieuse et toute parfaite récompense » (le discours complet figure dans les *Mémoires*, *op. cit.* p. 338-368).

110. Puis, à plusieurs reprises jusqu'à sa mort en 1642, de son frère : mais ceci est une autre histoire, que Morisot développera dans la *Peruviana*.

111. THUILLIER, 1969, p. 18-19 ; cf. John Coolidge « Louis XIII and Rubens, The Story of the Constantine Tapestries », *La Gazette des Beaux-Arts*, mai-juin 1966, p. 271-292.

analysés comme le recul nous le permet aujourd'hui¹¹², sont toutefois pressentis : à cet égard, le point de vue de Rubens, placé au cœur de cette guerre d'images, donne un aperçu un peu distancié des inquiétudes probables de l'entourage de Marie de Médicis. Sa correspondance rend perceptible le climat de prudence et de dissimulation dans lequel il travailla, et sur lequel il ironise

112. La *Peruviana*, vingt années plus tard, et juste avant l'ultime soubresaut de résistance que constituera la Fronde, porte précisément cette analyse, notamment à travers l'invention de deux nouvelles galeries qui corrigent l'histoire du temps de la *Porticus*. Le genre romanesque, donnant la parole à tous les acteurs de l'histoire, permet par ailleurs d'explorer et de formaliser les implications du glissement que les pamphlets de l'époque et de la galerie commençaient à dénoncer. Ainsi la crainte de voir l'influence de Richelieu dériver en tyrannie est-elle exposée par l'un des grands de l'entourage de la reine-mère : « Il valait mieux que l'ensemble des affaires du royaume fussent administrées par la délibération de plusieurs que par la volonté d'un seul ; celui-ci en effet, las de la Fortune, prenait l'habitude de mépriser le roi lui-même, ou, si quelque respect à son égard subsistait, de passer ses humeurs sur n'importe quelles têtes ; crime, ou encore trahison, il ne manquait jamais de prétexte à ces abus de pouvoir. Au milieu des plus grands honneurs, on avait peine à trouver un homme qui n'en vint à s'oublier, et qui, suffisamment comblé de dignités et de richesses, dédaignât de goûter à un pouvoir qu'il détenait sans jour du titre. La passion du pouvoir n'en peut souffrir ni d'égale, ni de supérieure. Ce qui ne peut s'obtenir légalement, on se le procure alors par les pires turpitudes, voire par le meurtre des souverains » (MORISOT 1645, I, 5, p. 19). L'option, privilégiée à maintes reprises dans le roman, d'une monarchie tempérée par le recours au conseil de plusieurs, rappelle que la tête se doit de prendre en compte tous les membres du corps social, afin d'éviter un déséquilibre susceptible de se muer en menace. La rébellion des grands, réaction naturelle à ce déséquilibre, se trouve de ce fait implicitement légitimée, car elle se mue en défense de la personne royale. Telle est en tout cas l'opinion mise en avant par Puma, qui incarne dans le roman le frère du roi, afin de justifier la conjuration de 1642 dite des « Princes de la Paix », abattue par Pusara (l'avatar romanesque de Richelieu – nous reviendrons sur l'onomastique choisie par Morisot), par une mise en accusation directe du principal intéressé, dont les intérêts personnels, et non l'intérêt collectif, présideraient aux choix belliqueux vers lesquels il oriente le roi : « Ennemis, amis, alliés, tous réclament la paix, à Pusara seul elle est odieuse. Seule la paix peut procurer l'opulence au peuple, aux nobles la faveur du roi, au roi lui-même son autorité et sa majesté. Tandis qu'à Pusara elle n'inspire que de l'effroi : c'est bien grâce aux guerres que se concentrent entre ses mains (ou bien entre les mains de ceux qu'il lui plaît de protéger) toute la faveur, le pouvoir, les honneurs, les richesses. À tous les autres les périls, les revers, les condamnations, l'indigence. Il est humiliant et misérable de conserver dans le déshonneur une vie livrée à la fantaisie d'une ambition démesurée, alors qu'un sursaut de courage permettrait de mettre fin à l'existence de l'homme dont dépend la nôtre. Telles étaient les raisons qui avaient poussé Colahua (Louis de Bourbon) à prendre les armes, et qu'il avait rendues publiques par un édit. » (MORISOT 1645, V, 9, p. 298)

quelquefois¹¹³. Dans une lettre du 22 octobre 1626, il fait part à Pierre Dupuy de son « impression qu'il est très malaisé de négocier quoi que ce soit dans un pays où un homme monopolise le pouvoir et où le roi n'est qu'un figurant¹¹⁴ ». Un peu plus d'un an après, il semble peu convaincu d'avoir l'opportunité d'honorer la seconde commande de Marie, la galerie d'Henri IV : « Pourvu seulement que Dieu me prête vie et santé pour la mener à bonne fin et qu'il accorde à la reine-mère le temps de jouir de son palais¹¹⁵... ».

Nous allons voir que les échanges avec Morisot au sujet de la *Porticus*, si anodins qu'ils paraissent de prime abord, sont finalement révélateurs de cette conscience de la fragilité du message délivré par la commanditaire de la galerie, et de la prudence qu'il sied d'adopter dans sa transcription. Parmi les lettres conservées, une surtout (celle du 29 octobre 1626) fait état de rectifications que l'on peut constater dans la nouvelle version de 1628. Toutefois, l'observation des autres modifications apportées au poème, confrontée à la restitution de la chronologie des échanges entre le peintre et le poète, nous conduit à penser que Morisot a reçu une autre lettre, et à émettre quelques conjectures sur son contenu.

113. Dans sa lettre à Peiresc du 13 mai 1625 par exemple, où il évoque l'une des suppressions qui lui furent imposées : « Je crois vous avoir écrit que l'on a retiré un tableau qui représentait le départ de la reine de Paris, et qu'au lieu de celui-là, j'en ai fait un tout nouveau qui représente *La Félicité de la régence* et l'état florissant du royaume de France, ainsi que le relèvement des sciences et des arts par la libéralité et la splendeur de Sa Majesté qui est sur un trône brillant et qui tient en main une balance, pour dire que sa prudence et sa droiture tiennent le monde en équilibre. Ce sujet qui ne touche pas spécialement à la raison d'État ne s'applique individuellement à personne. Il a beaucoup plu et je crois que si on s'était fié entièrement à moi, les autres sujets seraient mieux passés sans scandale, ni murmure » (ROOSES-RUELENS, t. III, p. 356-357). Rubens écrit la plupart du temps en italien, les traductions données ici sont celles de Max Rooses, à l'exception des lettres figurant dans la correspondance autour de la *Porticus Medicaea* (*supra* p. 133-148).

114. Nous avons ici utilisé la traduction de Paul Colin, in *Correspondance de Petrus Paulus Rubens*, Paris, Éd. du Sandre, 2011, t. 2, p. 122.

115. Lettre de Rubens à Pierre Dupuy, 27 janvier 1628 (ROOSES-RUELENS, t. IV, p. 357).

Morisot, Rubens et la censure

Il semble que Rubens, après le dépit de sa première lecture¹¹⁶, ait rapidement perçu en cette *Porticus* une compréhension suffisamment fine de son propre travail pour condescendre à apporter à son auteur des indications peut-être destinées à le protéger, autant que lui-même, d'éventuelles foudres célestes¹¹⁷. Comme l'écrit Jean-François Dubost, et cette remarque vaut aussi bien pour notre poème que pour les peintures de Rubens, « l'invasion mythologique et allégorique assume [...] à la fois le rôle de *voile* dissimulant un message politique, et celui de *clé d'accès* pour le décrypter. Parée de ce *voile signifiant*, la galerie est condamnée à montrer tout en ne disant pas¹¹⁸ » : or il est un point où Rubens manifestement a estimé que Morisot en disait trop.

La première série de corrections (lettre du 29 octobre 1626) : l'affaire Cybèle

Le ton employé par Rubens dans sa deuxième lettre conserve un peu de hauteur, et c'est avec une affectation de désinvolture qu'il en vient subitement à deux remarques très précises et assez péremptoires :

Dans le quatrième tableau par exemple, il dit *Mariam commendat Lucina Rheae*, au lieu de Florence, *quae tanquam nutrix ulnis excipit suam alumnam*, et cette erreur provient de la ressemblance entre l'effigie des villes, que l'on représente couronnées de tours, et celle de Rhée ou Cybèle. La même cause a produit la même erreur au neuvième tableau, où l'auteur prend également pour Cybèle la Ville de Lyon, où fut consommé le mariage de la reine, parce qu'elle est tourelée et a des lions attelés à son char¹¹⁹.

Dans les deux cas évoqués, il est question d'une confusion « regrettable » entre Cybèle-Rhée-la Terre et une simple personnification de ville : Morisot aurait extrapolé ! La justification apportée par

116. Cf. Lettre du 22 octobre 1626, *supra* p. 133.

117. Sa deuxième lettre à ce sujet parvient à Pierre Dupuy une semaine après la précédente, et c'est celle qui comporte la totalité des remarques dont nous disposons.

118. DUBOST 2009, p. 675.

119. Lettre du 29 octobre 1626, *supra* p. 133-134.

Rubens est recevable, et l'on pourrait s'en satisfaire, du moins pour le premier des deux tableaux concernés, *La Naissance de la reine*¹²⁰. Il n'en est absolument pas de même pour *La Rencontre à Lyon*, où l'identification de cette divinité à tête tourelée triomphant dans un char tiré par des lions résiste à l'affadissement sémantique manifestement voulu par Rubens¹²¹. Du point de vue d'un érudit tel que Morisot¹²² comme de celui du virtuose des codes iconographiques qu'est Rubens¹²³, réfuter ici l'allusion à Cybèle, par ailleurs reconnue sans encombre dans son statut de *mater deum* dans *La Naissance de Louis XIII*¹²⁴, ne saurait apparaître que comme une démonstration

120. MILLEN-WOLF 1989, p. 32 souligne toutefois, pour les deux identifications, la mauvaise foi de Rubens qui « connaît son Lucrèce », et voit dans « sa Florence » « bien plus qu'une cité personnifiée » : tout dans son apparence « conspire pour faire d'elle la Mère universelle [...], la tellurique génitrice de l'enfant mythique qui deviendrait cette reine mythique, plus grande que nature ».
121. MILLEN-WOLF 1989, p. 76, bien que déniait constamment à Morisot la finesse que lui eût pourtant révélée la traduction de son poème, corrobore sa lecture comme notre interprétation, en relevant chez M. J. Vermaseren (*Cybele and Attis: The Myth and the Cult*, London, 1977, p. 134-137) qu'à la fin de l'époque impériale romaine Lyon était l'un des plus importants lieux de culte de la Magna Mater – ce dont Rubens avait connaissance par Peiresc, qui publie en 1622 l'*Entrevue de Lyon*, dialogue d'antiquaires locaux. Les auteurs ajoutent p. 77 que probablement « Rubens était irrité de l'obstination du poète français, qui, en introduisant prématurément la figure de Cybèle, si importante dans l'élaboration secrète du cycle, venait inutilement brouiller les cartes d'un jeu déjà équivoque ».
122. Plusieurs textes antiques célèbres, que Morisot connaît parfaitement, évoquent les attributs de Cybèle-Rhèa-la Terre : Virgile, *Énéide*, X, v. 252-253, lorsqu'Énée invoque le secours de la mère des Dieux dans son combat contre Turnus (*Alma parens Idea deum, cui Dindyma cordi turrigeræque urbes bijugique ad frenâ leones*) ; Ovide, *Fastes*, IV, en particulier v. 215-220, où le poète interroge la nymphe Érato au sujet de ces deux attributs de Cybèle : « – Pourquoi des lions, cette race féroce, / présentent-ils leurs crinières d'habitude peu soumises à des jougs incurvés ? [...] – Elle passe pour avoir adouci leur sauvagerie, ce dont son char est le témoignage. / – Mais pourquoi sa tête est-elle chargée d'une couronne faite de tours ? / Est-ce elle qui donna des tours aux premières cités ? – Elle acquiesça » (trad. A.-M. Boxus et J. Poucet, B.C.S., 2004) ; Lucrèce l'assimile à la Terre : « Une couronne murale ceint le sommet de sa tête, car la Terre en des lieux choisis, fortifiés par la nature, sert de défense aux villes qu'elle supporte » (*De Natura rerum*, II, v. 606-609, trad. A. Ernout, Les Belles Lettres, 1920). MILLEN-WOLF 1993, p. 76, évoque également le détail du voile de la déesse, qui accompagne toutes ses représentations classiques.
123. PILES 1677, p. 215-219, souligne l'érudition de Rubens en matière de médailles comme de littérature antiques.
124. Dès 1609, la propagande de Marie de Médicis, mère comblée, recourt à cette identification à Cybèle : Anna Walecka, qui consacre tout un article à ce sujet, cite plusieurs exemples (WALECKA 1993, p. 137). Il est remarquable toutefois

de mauvaise foi¹²⁵. Anna Walecka, à qui ce point n'a pas échappé, cite les analyses de Millen et Wolf¹²⁶ selon lesquelles le cycle de Rubens constitue « un défi continu à la politique de Louis XIII » et « un pas de plus dans le conflit continu » de la mère et du fils, et « propose de considérer le personnage de Cybèle comme signe de ce défi¹²⁷ ». Dans ce tableau en particulier, l'association du char (instrument de triomphe ou d'apothéose, évoquant le culte de Cybèle et non plus seulement sa dimension de divinité protectrice de la fertilité) aux deux lions – chevauchés par deux *putti* pouvant évoquer les deux fils de Marie – suscite une nouvelle lecture, jugée indésirable : la fertilité, le mérite, la gloire de Marie-Cybèle sont opposés à la stérilité persistante, implicitement comparée au châtiement d'Attis¹²⁸, du « fils ingrat qui n'[a] pas rempli [son] devoir

que chez Moreau de Mautour, la figure féminine tourelée de cette scène de la naissance du dauphin sera interprétée comme une personnification de la Ville de Paris : WALECKA 1993, p. 138, émet l'hypothèse de ce qu'elle appelle une « nouvelle routine interprétative », induite par les corrections de Morisot dans sa seconde édition de la *Porticus*, « faisant éliminer Cybèle même des tableaux où elle avait une place incontestable ».

125. Nous ne pouvons adhérer à l'affirmation d'Alexis Merle du Bourg, selon laquelle « l'œuvre de Rubens n'[était] pas exempte d'obscurité ni d'ambiguïté. Peintre savant s'il en fut, l'artiste était passé maître dans le maniement des symboles et du langage allégorique. Il en usa au point qu'un contemporain, pourtant de culture humaniste, Claude-Barthélemy Morisot, se méprit sur la nature de plusieurs figures allégoriques dans la première édition de son (*sic*) *Porticus Medicæ* paru en 1626 » (MERLE DU BOURG 2004, p. 37-38). C'est précisément la culture humaniste de Morisot qui contrarie la lecture par trop circonstancielle voulue par Rubens – lecture qui constituerait, si elle était sincère, une entorse faite par le peintre à ses propres codes.
126. MILLEN-WOLF 1989, p. II.
127. WALECKA 1993, p. 138 (au sujet de Morisot) : « Florence – la ville natale de Marie, et Lyon – la ville où le futur Louis XIII a été conçu, peuvent être interprétées comme avatars de Cybèle à travers leur connexion mythologique tout comme à cause de leur ressemblance iconographique. [...] Il est d'autant plus curieux que l'identification justifiable de la ville à Cybèle puisse susciter le *veto* explicite de la part de l'exécuteur du cycle ».
128. Le texte d'Ovide évoque la trahison d'Attis envers Cybèle, qui « voulut qu'il lui fût réservé, qu'il surveillât son temple, et dit "Arrange-toi pour vouloir toujours être un enfant" » (*Fastes*, IV, v. 225-226, trad. A.-M. Boxus et J. Poucet, B.C.S., 2004). Ce passage, lu au prisme d'alors, peut aussi bien insinuer l'amour incestueux de la mère pour son fils, que l'intérêt que celle-ci avait à le voir demeurer sans progéniture – pour favoriser le fils préféré, Gaston ? Les rumeurs contemporaines n'hésitaient pas à aller bien plus loin dans l'allusion fielleuse : Anna Walecka évoque notamment une satire anglaise composée entre 1620 et 1621, qui ironise sur la stérilité d'Anne d'Autriche « dont la famille ne pouvait concevoir qu'incestueusement », et fait allusion à la mésentente

d'obéissance et de piété¹²⁹ ».

Cette analyse nous semble convaincante à plusieurs titres : en 1626, tous les esprits sont occupés par un complot¹³⁰ qui se développe chaotiquement au sein de la cour comme de la famille royale, et dont l'objectif le moins avouable était probablement le remplacement de ce roi peinant à transmettre sa lignée par son jeune frère, Gaston d'Orléans. Par ailleurs, il est à peu près impossible d'imaginer que Rubens¹³¹ n'ait pas eu connaissance de deux types monétaires très diffusés, notamment entre 196 et 211 par l'épouse de Septime Sévère, Julia Domna – la mère de deux frères ennemis,

connue de tous qui régnait dans les deux couples successifs du Royaume de France ; elle rappelle également les soupçons portés sur Marie après la mort de son époux (WALECKA 1993, notes 32 et 33 p. 143-144).

129. *Ibid.* Quelques années plus tard, l'association de Marie à Cybèle, mère féconde opposée à un ingrat châtié de cette ingratitude par une stérilité persistante, sera explicite dans le pamphlet de Mathieu de Morgues, *Diverses pièces pour la défense de la reine mère du roi très chrétien Louis XIII* (1637) ; il est savoureux de noter que la conception du frontispice, représentant presque à l'identique la divinité "reniée" avec véhémence en 1626 par Rubens, sera précisément l'œuvre de ce dernier...

130. Il s'agit de la conjuration dite de Chalais, initiée par la Duchesse de Chevreuse (amie intime d'Anne d'Autriche et maîtresse du Comte Henri de Chalais, qui accepta pour son malheur de se prêter au complot). Son objet premier était de s'opposer au mariage de Gaston d'Orléans, car la venue d'un enfant mâle chez les jeunes mariés rendrait la position de la reine intenable. Le « parti de l'aversion au mariage » se développe parmi les grands hostiles à Richelieu ; on échafaude des espérances hautement rocambolesques : si Gaston d'Orléans demeure célibataire, si Louis XIII vient à mourir (sa santé fragile le suggère à maintes reprises), une union sera possible entre Anne d'Autriche et le frère du roi, qui écarteron alors définitivement Richelieu. Une autre hypothèse est de favoriser l'union de Gaston d'Orléans avec une princesse étrangère, qui lui permettra de constituer des alliances suffisamment fortes pour abattre Richelieu. De fil en aiguille, le complot (appelé conspiration de Chalais ou d'Ornano) prend la forme d'un projet d'assassinat du cardinal par Chalais, dans lequel Gaston d'Orléans est impliqué. Mais Richelieu le découvre et se venge : Ornano et ses deux frères sont arrêtés ainsi que César et Alexandre de Vendôme, demi-frères du roi et de Gaston d'Orléans ; quant à Chalais, jugé principal responsable (et parce qu'il faut bien un bouc émissaire dans cette affaire qui implique presque tous les grands de la cour, le frère du roi et son épouse), sera exécuté de façon particulièrement violente.

131. Et probablement Morisot dont quelques *ecphrasis* de la *Peruviana* attestent une bonne connaissance de l'iconographie monétaire antique et contemporaine. On pourra par exemple se reporter à WAMPFLER 2019, p. 303-309. Concernant Rubens, COJANNOT-PRIOUX 2018 fait état de maints exemples d'imitation manifeste – tout particulièrement dans la galerie Médicis – d'images antiques transmises par les monnaies et les camées : la nouvelle référence que nous proposons ici nous semble incontestable.

Caracalla et Geta, dont le premier assassina le second juste après la mort de leur père pour diriger l'empire aux côtés de sa mère¹³² : la position de la divinité à la couronne tourelée sur son char ou sur son trône, la présence des lions, au nombre de deux plutôt que quatre, attestent assez la référence.



RIC, Julia Domna, p. 169, n°564

RIC, Julia Domna, p. 168, n°562



Partie inférieure droite de *La Rencontre à Lyon*

Photo © RMN-Grand Palais (musée du Louvre) / Hervé Lewandowski

132. Les deux images reproduites ci-dessus sont issues de l'article de Vincent N'Guyen-Van, « Démontrer sa légitimité : le lien dynastique dans les monnaies sévériennes », *Cahiers « Mondes anciens »* [En ligne], 8 | 2016, p. 7-8. Nous remercions Jean-Luc Bastien de nous avoir indiqué cette convergence à la fois iconographique et politique. SAWARD 1982, p. 70 et 74 (note 239 p. 275), signale également l'analogie de cette Ville de Lyon avec des représentations de Cybèle, et renvoie à des monnaies d'Asie Mineure, sans commentaire.

La mise en parallèle de ces images et du texte d'Ovide nous permet de compléter l'hypothèse d'Anna Walecka concernant le *veto* de Rubens : on sait que le peintre, habile diplomate, se targuait de manier l'allégorie avec tant de dextérité que les principaux intéressés n'y voyaient que du feu¹³³. Ainsi, si Morisot commit une erreur, ce fut bien d'attirer l'attention sur une identification dont les sous-entendus possibles étaient censés passer inaperçus : il est aisé de comprendre combien il eût été malvenu que l'on vînt à songer à la divinité phrygienne tyrannique et castratrice, ou à cette Julia Domna par-dessus tout régnante, quelles que soient les circonstances, mort de son époux ou meurtre de l'un de ses fils par celui – le bon fils, le fils préféré – qui continuerait de l'associer au pouvoir comme avait fait son père.

Dans le même ordre d'idée intervient probablement la correction concernant la divinité marine – Protée, et non Neptune – de *L'Arrivée à Marseille*, alors même que les deux sont présentes dans la toile¹³⁴ : la position de Marie et l'orientation générale du tableau rappellent au moins trois médailles ou jetons frappés entre 1606 et 1615 sur lesquels la régente est figurée en stabilisatrice¹³⁵ ou en timonnière¹³⁶ du navire du Royaume, la dernière¹³⁷, reproduite ci-dessous, figurant Marie en Cybèle tenant le gouvernail et affrontant une mer en furie.

133. Sa lettre du 13 mai 1625 par exemple décrit avec ironie la première visite que fit Louis XIII de la galerie, sans rien y comprendre : « Le roi m'a fait aussi l'honneur de venir voir notre galerie. [...] Monsieur de Saint-Ambroise, [qui commentait les œuvres], a donné l'explication des sujets en changeant et en dissimulant le vrai sens avec beaucoup d'artifice » (ROOSES-RUELENS, t. III, p. 356-357).

134. Cf. *supra* p. II4.

135. Jeton de 1606, cf. Jacques de Bie, *La France métallique. Contenant les Actions Célèbres tant Publiques que Privées des Rois et des Reines. Remarquées en leurs Médailles d'Or, d'Argent et de Bronze. Tirées des plus Curieux Cabinets. Au Très-Chrétien Roi de France et de Navarre Louis XIII*, Paris, Jean Camusat, 1636, p. 307, pl. 102, n°5.

136. Médaille de 1611, cf. Fernand Mazerolle, *Les Médailleurs français du XV^e au milieu du XVII^e*, 3 volumes in-4°, Paris, 1902, t. II, n°798, p. 161.

137. Médaille de 1615, *ibid.*, n°680, p. 135-136.



Médaille de Guillaume Dupré, 1615

Or le navire conduisant Marie de Livourne à Marseille fut précisément victime d'une violente tempête¹³⁸, anecdote rappelée par Yann Rodier : « à l'occasion de sa traversée de Livourne à Marseille, le Père Valladier¹³⁹ rapporte la bravoure de Marie de Médicis malgré les conditions abscones de sa traversée houleuse. Elle mouilla huit jours dans le port de Gênes en raison du mauvais temps. Son comportement exemplaire légittima un rapprochement entre l'attitude du roi pilote de la nef Argo sur la mer agitée du peuple et l'attitude attendue de Marie qui doit s'y conformer¹⁴⁰ ». Remplacer Neptune, qui est le fils de Cybèle, par Protée contribuait-il à atténuer cette référence, dans la logique même de la suppression de la figure de Cybèle dans la description de deux autres tableaux ?

Les autres corrections

Le texte de 1628 présente d'autres modifications que celles dont on retrouve la prescription dans la lettre de Rubens qui nous est parvenue, et porte surtout sur la description de *La Naissance de Louis XIII*. Rien ne prouve que ces nouvelles corrections aient été également suggérées par Rubens, mais rien n'interdit de le penser, puisqu'il est en tout cas certain qu'au moins une autre lettre, perdue pour nous, fut adressée à Morisot par le peintre ; en effet, dans

138. Morisot évoque cet épisode dans la *Peruviana*, I, 1, p. 2.

139. André Valladier, *Labyrinthe royal de l'Hercule gaulois triomphant*, Avignon, Jacques Bramereau, 1600, p. 42.

140. RODIER 2011, p. 95-96.

la lettre datée du 2 mars 1628¹⁴¹, Rubens, en *post-scriptum*, prie Jacques Dupuy de « remettre la lettre ci-jointe à M. Morisot », ajoutant : « En effet je n'ai pas d'autre intermédiaire que le [vôtre] ». Morisot a-t-il bien reçu cette lettre ? Jacques Dupuy en effet, à qui Rubens écrit en l'absence de Pierre, qui était alors souffrant, n'était pas, des deux frères, le correspondant habituel de notre auteur. Toujours est-il que la nouvelle version de la *Porticus* est ultérieure à cet échange, et qu'on y constate des changements supplémentaires.

Par exemple, dans la description de 1626 du *Traité d'Angoulême* intervenaient, comme dans le tableau, deux personnages qui ont ensuite disparu au profit du seul cardinal de Richelieu : il s'agissait de La Rochefoucauld, identifié aux côtés de Mercure tendant un rameau d'olivier à la reine-mère, et de La Valette, supposé se tenir à la droite de cette dernière. On a beaucoup glosé sur la vraisemblance de cette identification, sur la ressemblance douteuse du portrait, sur l'impossibilité chronologique, Richelieu n'étant pas encore cardinal le 30 avril 1619. L'important est de constater que la nouvelle description – défiant ostensiblement tout souci d'exactitude puisque les deux prélats présents dans le tableau comme dans la scène historique sont désormais escamotés par le poème – proclame le cardinal comme unique artisan et garant de la concorde. Ici encore, il serait aberrant d'imputer à Morisot une erreur d'identification : cette validation de la propre affirmation du cardinal est intentionnelle, qu'elle ait été ou non guidée par Rubens¹⁴².

Un autre ajout dans la version de 1628 peut être lu dans une perspective similaire : la description de *La Naissance de la Reine* de 1626, qui faisait intervenir Cybèle-la Terre, est le troisième tableau présentant le plus de modifications. Morisot semble avoir reçu une information nouvelle¹⁴³, puisqu'il identifie l'ascendant¹⁴⁴ de la reine,

141. *Supra* p. 142.

142. Cf. *supra* p. 126 note 56. Marie Robelin avance l'hypothèse d'une présence symbolique du cardinal : « Si sa personne n'est pas directement représentée, ses idées sur le rôle des hommes d'Église dans la direction de l'État sont bien présentes », et propose « que le cardinal se cache sous les deux figures, celle de l'Église représentant le bon conseil et celle de Mercure messenger ramenant la paix entre la mère et le fils » (ROBELIN 2014, p. 10).

143. Seul le manuscrit Baluze, témoignage de première main de l'élaboration des sujets, précise ce détail (*supra* p. 91).

144. SAWARD 1982, p. 29-30, rappelle que la valorisation de l'ascendant est fréquente dans l'Antiquité comme à la Renaissance, et cite l'exemple d'Auguste, qui choisit le Capricorne, son ascendant, comme emblème officiel : on sait que

le Sagittaire, figure de centaure dont il donne ensuite une transposition mythologique¹⁴⁵ :

Du haut du ciel, le médecin Chiron, recherché pour les bienfaits de sa constellation, contemple le nourrisson d'un visage bienveillant, et contre les blessures publiques lui communique des remèdes sûrs, propres à relever les villes et les royaumes ruinés.

Morisot est le seul, parmi les commentateurs de la galerie, à convoquer ce personnage qui fut le précepteur de nombreux héros : dans la perspective hagiographique de la description, c'est un hommage de plus rendu à Marie¹⁴⁶. Mais on peut également suggérer que cette figure masculine associée au divin comme à la royauté symbolise Richelieu, dans sa double fonction de mentor de Marie et de médecin de la France.

Ces deux ajouts signalent à tout le moins un surcroît de prudence à l'égard du cardinal, dont l'ombre plane sur cette galerie comme sur le royaume : un peu moins de deux ans avant la Journée des Dupes, chacun a pris la mesure de la puissance de frappe de Richelieu. Toutefois, au-delà d'un discours encomiastique qu'on estimera amplifié par les circonstances, nous verrons qu'il est impossible de dénier à Morisot une sincère fascination envers le ministre, dont il

Rubens s'inspira de la *Gemma Augustea*, dont il possédait un dessin (cf. Lettre de Peiresc à Rubens du 27 octobre 1621, ROOSES-RUELENS, t. II, p. 290), et représente le Sagittaire dans le ciel au-dessus de Marie comme le Capricorne au-dessus de l'empereur dans la *Gemma*. MILLEN-WOLF 1989, p. 34-36, propose de ce détail une lecture différente, rappelant que le Sagittaire était le signe d'Henri IV, qui domine ainsi la scène de la naissance de Marie (quatrième tableau du cycle), comme le soleil règne sur les nombreux emblèmes de la reine figurant un héliotrope ou encore un miroir, symbolisant la parfaite déférence de la souveraine envers son royal époux : selon cette lecture, Marie affirme l'inscription de sa régence dans la continuité de la politique du roi défunt, ce qui pour les auteurs constitue un indice de plus (cf. *supra*) de la stratégie offensive et vindicative de la galerie à l'égard du fils régnant.

145. Morisot s'appuie sur la tradition selon laquelle Chiron, à sa mort, fut changé par Zeus en constellation.

146. SAWARD 1982, p. 30-31, signale plusieurs précédents, de l'Antiquité à l'époque moderne, de recours à cette figure de Chiron comme éducateur des princes et protecteur de leur pouvoir : il évoque entre autres Claudien, auteur fréquemment cité par Morisot, qui compare le jeune Honorius à Achille, qui « n'avait pas plus vite bu l'enseignement du vieux Centaure qu'[Honorius] n'apprit les arts de la lance, ou les chants de la lyre, ou les herbes médicinales » (*Panegyrique pour le troisième consulat de l'empereur Honorius*, v. 60-62, trad. J.-L. Charlet, Les Belles Lettres, 2002, p. 37-38).

fera le héros le plus ambigu de sa *Peruviana*, vingt années plus tard. Dès la première version de la *Porticus*, la longue dédicace sur laquelle s'ouvre le poème associe étroitement Richelieu à Marie de Médicis¹⁴⁷, mais distingue constamment le cardinal en tant que protecteur et inspirateur principal du salut de l'État comme de l'excellence des arts qui y fleurissent. Quelques années après, une lettre que Morisot adresse à l'un de ses amis après l'exil de Marie de Médicis signale les sentiments mêlés que lui inspire alors le cardinal :

Tous ceux qui ont suivi Marie de Médicis en Belgique composent des satires¹⁴⁸ contre Richelieu, et, le gosier enflé et l'estomac trop plein, vomissent jusqu'à Paris leurs poèmes ; ce ne sont que des chiens vicieux aboyant contre un homme remarquable, à qui faire le moindre reproche est pure folie. [...] Ceux qui redoutent sa grandeur ne produisent rien de neuf avec leurs satires : ils ne sont que vile populace, ceux qui prétendent s'en prendre au Soleil lui-même, et, comme les animaux, se dérobent à sa lumière. Qu'ils exercent autant qu'ils le veulent à ces criaileries leur langue malfaisante, ils se la mordront plus sûrement qu'ils ne mordront Richelieu ! Leurs dents aiguës ne sauraient le moins du monde se porter sur sa personne sans s'y briser.¹⁴⁹

Un peu plus loin dans la même lettre, Morisot compare également le ministre à « un nouveau Poliorcète » : la référence, que l'on retrouve dans la *Peruviana*, au souverain grec Démétrios renvoie certes à l'aptitude de Richelieu à mener efficacement un siège, comme la prise de la Rochelle l'a démontré, mais elle évoque

147. Cette association est acquise dès les premières phrases : « Que je considère ta divine personne ou le sujet de mon poème, il m'apparaît que je ne saurais trouver dédicataire plus favorable. Ce sujet, c'est Marie de Médicis, gage divin envoyé pour le salut de la France, et dont le souffle puissant n'émane pas moins de ta grandeur que de la sienne propre » (MORISOT 1626, *supra* p. 103).

148. C'est sans doute principalement Mathieu de Morgues qui est visé par cette flèche, puisqu'il manifesta sa loyauté envers Marie de Médicis non seulement en l'accompagnant dans son exil, mais en publiant nombre de pamphlets assasins contre le Cardinal. Il rédige quelques années plus tard un long plaidoyer dont le frontispice, fait remarquable, utilise l'image contestée en 1626 de Cybèle en majesté accompagnée de deux lions : *Diverses Pièces pour la Défence de la Royne Mère de Roy Très-Chrestien Louis XIII, faites et reveues par Mr Mathieu de Morgues, Sieur de S. Germain*. 2 vol., s. 1., 1637.

149. Lettre 69, MORISOT 1656, p. 122. Notons que la datation de cette lettre par Morisot au 30 novembre 1627 est nécessairement erronée, puisque l'exil de Marie aux Pays-Bas date de juillet 1631, soit plus de six mois après la Journée des Dupes.

également la dimension d'hybris attachée à ce souverain-tyran, dont le modèle de souveraineté est à l'opposé de l'idéal de gouvernement équilibré et pacifique qui scande – hypocritement, car l'hybris de Marie vaut bien celle du cardinal – les métaphores de cette galerie. Il faudra plusieurs années de recul à Morisot comme à ses contemporains pour être en mesure de témoigner du glissement de l'histoire qui s'opère alors, en pleine célébration d'un éphémère, ultime et paradoxal triomphe de l'ancienne forme monarchique.

Ces analyses nous mènent à une première conclusion : la *Porticus Medicaea*, si elle a pu être lue comme l'œuvre d'un courtisan soucieux de se ménager des protections supérieures contre ses persécuteurs et d'y gagner un statut d'écrivain de cour assurément plus confortable que celui d'auteur mis à l'index, nous semble avant tout le fruit de l'engagement constant de Morisot au service de la même cause : ses œuvres sont le reflet d'une pensée politique inscrite en lui par des modèles antiques dont il a cru momentanément trouver l'incarnation en Marie de Médicis recevant le conseil de Richelieu¹⁵⁰. La vision de la galerie de peinture chargée d'allégories célébrant les convictions mêmes qui venaient de lui inspirer son *Alitophile* fut sans doute un éblouissement dont la *Porticus* est le témoignage. Cet engagement souvent au bord de l'exaltation d'un homme quelquefois dépeint comme un provincial un peu sanguin, aux enthousiasmes naïfs¹⁵¹, intègre cependant le repentir et la contradiction, comme l'atteste le grand revirement opéré par la *Peruviana*. Ce

150. S'il fallait définir l'idéal auquel Morisot se réfère, ce serait sans doute celui qui présida à l'élaboration de la République romaine, mêlé de platonisme : une forme *a minima* diarchique, voire oligarchique ou même, puisqu'il faut composer avec la réalité historique, monarchique pourvu qu'elle soit fondée sur le conseil des plus aptes et prenne en compte les différents membres constituant le corps social. On comprend en quoi Richelieu, pourtant hautement estimé par Morisot, ne combla pas pleinement ces espérances.

151. Jean Bouhier (*Souvenirs - Extraits d'un manuscrit autographe inédit et contenant des détails curieux sur divers personnages des XVII^e et XVIII^e siècles*, 1866, p. 44) évoque avec un certain mépris le « bonhomme Morisot », « homme très matériel et très grossier », au sujet d'une anecdote où il se révèle suffisamment maladroit pour manquer une belle occasion de se faire apprécier d'une des plus remarquables figures de son temps : « Parmi les trois personnes admises à converser avec la reine Christine, de passage à Dijon, se trouvait Morisot, et bien que la reine fût loin d'être une bégueule, Morisot fut prié de se taire comme par trop licencieux. » (Joachim Durandau, *Aimé Piron ou la vie littéraire à Dijon pendant le XVII^e siècle*, Dijon, 1888, p. 188).

roman à clef, dont la première édition date de 1644¹⁵², transpose au Pérou les événements du passé tout récent du royaume de France ; la centaine de héros dont la fiction romanesque reconstitue les faits et gestes, les interactions, les conflits, les intrigues, mais aussi les réflexions et sentiments les plus intimes¹⁵³, sont généralement très reconnaissables sous le déguisement de l'onomastique. Nous évoquerons seulement ici les principales figures qui intéressent notre analyse : Coya est Marie de Médicis, Puma son fils préféré, Gaston d'Orléans, tout à la fois frère et rival du roi, ici nommé Yllapa¹⁵⁴ – tandis que l'énigmatique et tout-puissant Pusara incarne le cardinal de Richelieu.

152. Il n'est nullement surprenant que le roman n'ait été publié qu'après la mort de Louis XIII, de Richelieu et de Marie de Médicis, au regard de la critique de leur action politique qui s'y dessine – sous le triple voile de la fiction, de l'allégorie et de l'intertextualité, au fondement de l'art de Morisot.

153. Les événements et anecdotes historiques rapportés, pour être enveloppés de romanesque, se retrouvent généralement chez les mémorialistes du règne de Louis XIII, et leur identification, si elle releva parfois du jeu de piste au cours de notre étude, était transparente pour les contemporains de Morisot. L'entreprise romanesque de la *Peruviana* atteste en tout cas une véritable documentation proche d'un travail d'historiographe, et souvent même une grande proximité avec la cour – sans omettre une fine analyse des ressorts psychologiques de l'histoire.

154. Nous noterons, sans insister ici sur cet aspect, que ces deux vocables quechua, Puma et Yllapa, possèdent un sens particulier révélé par la clef alchimique qui vient se superposer à la clef historique du roman : « Puma » est *leo*, le lion, c'est-à-dire le mercure, et « Yllapa » *fulmen*, la foudre, c'est-à-dire le soufre. Or, dans le processus alchimique ici appliqué aux mécanismes de l'histoire, la conjonction de ces deux éléments naturellement discordants est nécessaire à l'accomplissement du Grand Œuvre – et ce, conformément à la doctrine néoplatonicienne de la *Concordia discors*, qui fonde dans l'opposition entre les éléments de la Nature le moyen paradoxal d'établir l'harmonie du monde : ici, la concorde politique et sociale. L'on retrouvera donc naturellement dans le roman le référent dioscureen déjà exploité dans la *Porticus*, qui symbolise désormais une concorde fraternelle historiquement bien complexe, et contrariée – notamment par celui que nous avons vu, dès le temps de la *Porticus*, s'imposer comme le conseiller principal, puis unique, du roi : la clef latine traduisant le vocable « Pusara » (l'avatar péruvien du cardinal) est *arx inexpugnabilis*, c'est-à-dire la « citadelle imprenable », mais aussi, si l'on rattache *arx* à *arcantum*, « celui qui détient tous les secrets » – symboliquement, Pusara-Richelieu incarne l'athanor, le creuset dans lequel s'élabore l'Œuvre, métaphore parfaitement ajustée au personnage historique. Au sujet de la construction stéganographique du roman on pourra se reporter à WAMPFLER 2019, p. 292-294 et 311-313.

Le temps du récit principal de la *Peruviana* est celui de l'après-Journée des Dupes : Marie de Médicis y est une figure du passé, qui n'intervient que depuis sa terre d'exil. Elle est opposée dès l'*incipit* à la figure féminine la plus dynamique du roman, Huaca-Marguerite de Lorraine, l'épouse du héros, Puma-Gaston d'Orléans. C'est en effet à ce couple, assez similaire aux couples modèles des romans grecs, qu'est confiée la mission qui structure le récit : restaurer la Concorde au sein du royaume et de la famille royale, envers et contre les menées *diaboliques*, au sens étymologique du terme, de Pusara-Richelieu. L'on reconnaît, dans ce résumé très simplifié de l'intrigue, les thématiques présentes dans la *Porticus Medicæa*. Nous allons voir comment la pensée politique de notre auteur, affermie et nuancée au fil du temps, trouve de nouveau un vecteur idéal en l'ecphrasis de deux galeries de peinture, qui ne sont pas sans évoquer celles du passé.

Les galeries de la *Peruviana*, ou la réécriture de l'histoire

La *Peruviana* recourt à un *topos* qui donne le ton sur le regard rétrospectif porté par Morisot sur les galeries d'autrefois, tant la sienne que celle de Rubens : un personnage du roman, exaspéré par les digressions du narrateur, réclame que celui-ci « [achève] le récit qu'il avait promis [au sujet des événements du passé], sans revenir cependant à la galerie et à la Peinture, qui, sœur de la Poésie, avait coutume de transformer l'Histoire en fable, mais en exposant à ses auditeurs les faits tels qu'ils s'étaient produits ». Il est amusant qu'un héros de fiction se targue ainsi de réclamer une vérité historique que Morisot, dans sa dédicace à Gaston d'Orléans, se défendait très conventionnellement d'avoir introduite dans la *Peruviana*. Derrière les allusions savantes aux « arts sœurs » d'Horace et au parallèle aristotélicien de l'histoire et de la poésie (*Poétique*, ch. 9), l'auteur entend avant tout démontrer la grande liberté du roman, et sa supériorité sur les autres genres, en ce qu'il peut les absorber tous. Il n'en met pas moins en doute la validité historique des œuvres poétiques et picturales, ce qui revient à identifier à une fable la double entreprise encomiastique de Rubens, et la sienne propre : partant, l'ambition de Marie de Médicis d'entrer dans l'histoire sous des traits et dans un récit forgés par et pour elle-même, se trouve fortement ébranlée – d'autres indices vont le confirmer. Le cadre romanesque se

réapproprié l'histoire, et les désillusions historiques et personnelles y sont mises en scène d'une manière originale, par l'invention de deux nouvelles galeries, ainsi que par différents modes de décryptage romanesque de la fable picturale d'autrefois.

La galerie de Manco : contre l'accaparement de la mémoire

Les effets de l'intertextualité à laquelle recourt Morisot, dès la *Porticus*, ont été évoqués, et nous avons pu vérifier combien le souvenir d'un texte jaillissant du texte produit une appréhension nouvelle du sens. L'écphrasis est naturellement un vecteur privilégié de ce mécanisme, et la description d'une œuvre d'art fictive a beau jeu de faire surgir l'image d'une œuvre d'art connue. Dans la *Peruviana*, les effets de miroir sont démultipliés et atteignent une profondeur inédite : en effet, les deux galeries vont être contemplées par les acteurs mêmes de l'histoire qui y est représentée – en l'occurrence les deux frères mis aux prises avec les conséquences du passé, Puma-Gaston d'Orléans et Yllapa-Louis XIII. S'il fallait trouver une justification au choix que fit Morisot du genre romanesque de préférence à l'historiographie, il suffirait d'invoquer cette rencontre vertigineuse entre l'univers fictif et son référent historique, entre les acteurs du premier et les modèles issus du second, mais aussi entre les créations du passé et celle du présent, que permet cette scène étonnante des galeries de la citadelle de Paita¹⁵⁵.

La première galerie est consacrée à Manco-Henri IV, et la seconde, en cours de réalisation dans le temps narratif, à son fils Yllapa-Louis XIII. C'est une véritable rectification de l'histoire qui s'opère : la galerie achevée est celle qui fut sacrifiée par l'histoire¹⁵⁶, tandis

155. « Paita » correspond à La Rochelle : dans le récit, la scène intervient en 1628, au moment de la prise du bastion protestant par Yllapa-Louis XIII et son frère. Le rôle de Pusara-Richelieu est fortement atténué, ce qui souligne la proximité de Morisot avec le camp de Gaston d'Orléans, où l'on procéda à une semblable réécriture de l'histoire de la répression de la révolte huguenote, en faisant disparaître la figure du cardinal sur une gravure de Jacques Callot représentant le siège de la ville. Voir Pierre Gatulle, *Gaston d'Orléans, entre mécénat et impatience du pouvoir*, Seyssel, Champ-Vallon, 2012, p. 122-125 et *infra* p. 456.

156. Rubens craignait et déplorait tout à la fois de ne pouvoir mener à son terme cette commande qu'il jugeait bien plus digne d'intérêt que celle qui lui fut prioritairement confiée en 1622 ; dans cette lettre à Peiresc, il marque bien la différence qu'il fait entre les deux galeries : « Ceux-ci [de la galerie d'Henri IV] devraient être aisés à faire et ne causer aucune difficulté ; le sujet est si vaste et si magnifique qu'il suffirait pour dix galeries » (*Correspondance de Petrus*

que l'existence même de celle de Marie se trouve purement et simplement annulée¹⁵⁷. L'ecphrasis redouble encore cet effacement, à plusieurs titres : d'abord, le rôle de Coya-Marie de Médicis dans cette nouvelle fresque est extrêmement restreint puisqu'elle n'y incarne rien de plus que l'épouse du roi et la mère de ses six enfants ; en revanche, l'hommage au roi défunt est appuyé comme il se doit¹⁵⁸, ses exploits guerriers valorisés et pour ainsi dire validés par la présence de Mars, sur presque tous les tableaux, aux côtés de celui qui est présenté comme « son disciple », et verse des larmes à sa mort¹⁵⁹.

Ensuite, les tableaux retraçant les principaux épisodes de la vie du grand roi empruntent leurs images (piécturales et poétiques) aux galeries du passé, mais en y substituant la figure de Manco-Henri à celle de la reine-mère, tout en procédant à certains réajustements dont nous allons donner quelques exemples. Observons la description de *La Naissance de Manco* :

-
- Paulus Rubens*, Paris, Éd. du Sandre, 2011, t. II, lettre du 13 mai 1625, p. 21).
157. Elle le sera matériellement quelques années plus tard : en effet, la galerie du Luxembourg n'a pu conserver son existence au-delà du temps historique vécu par sa commanditaire et protagoniste, puisqu'elle fut démantelée en 1780 et que l'isolement des tableaux dans la Salle des États du Louvre abolit presque entièrement le souvenir du « magnifique geste d'orgueil » de la reine-mère (THUILLIER 1969, p. 10 ; l'expression souligne bien la rupture avec une tradition qui accepte que l'on honore les ancêtres valeureux, et non les vivants, en mêlant leurs exploits à ceux des dieux).
158. Le texte de la *Peruviana* présente de cette vie en images de Manco-Henri IV onze épisodes distincts, sans rapport avec ceux que Rubens avait commencés pour la galerie d'Henri IV (cf. GALLETI 2008, p. 47). On pourrait donner les titres suivants à ces épisodes – ce que Morisot, fidèle à ce qu'il annonçait dans la dédicace de la *Porticus*, ne fait pas davantage ici : *La Naissance de Manco*, *Manco enfant*, *L'Éducation de Manco*, *Manco partant en guerre aux côtés de Mars*, *Manco vaincu par Amour*, *Manco confié à son bon Génie*, *Le Cortège de Discorde*, *Les Combats de Manco*, *La Rencontre de Manco et de Coya*, *La Naissance d'Yllapa*, *La Mort et l'Apothéose de Manco*.
159. « On voyait un énorme lézard sortir de l'urne maudite où reposaient les cendres du chien à trois têtes. [...] Cette bête terrifiante se dirigeait vers Manco occupé à discuter avec Mars, pour l'assaillir subitement en plantant toutes ses dents dans le saint corps du prince. Mars soutenait alors dans ses bras puissants son disciple qui s'effondrait. Des flots de larmes ruisselaient sur les joues du dieu autrefois insensible, et des soupirs sincères soulevaient son torse puissant. Cupidon brisait son arc, Pallas sa lance, la Victoire déchirait ses palmes, la Concorde ses cheveux et ses vêtements ; condamnant sa part mortelle, tous les dieux emportaient au ciel l'âme du défunt pour la mêler aux divinités auxquelles il était apparenté » (MORISOT 1645, IV, 7, p. 220).

À l'entrée de la galerie, la Fortune, sous les traits d'une sage-femme venant de soulager de son fardeau une jeune nymphe, tendait l'enfant nouveau-né à un vieux roi¹⁶⁰ ; la jeune mère¹⁶¹ était représentée avec une telle finesse qu'on pouvait lire sur son visage à la fois les douleurs de l'accouchement et la joie d'avoir enfanté, si bien qu'il était difficile de dire ce qui de la joie ou de la douleur l'emportait en elle¹⁶².

Cette insistance sur l'expression subtilement représentée de la jeune mère évoque immédiatement *La Naissance de Louis XIII* de Rubens : comme Stéphane Lojkin le rappelle¹⁶³, la finesse avec laquelle le peintre a su saisir cet instant suspendu entre douleur et félicité fut soulignée par presque tous les commentateurs de la galerie – à l'exception de Morisot, précisément. Or nous avons la preuve ici qu'il ne s'agit pas chez le poète de la *Porticus* d'un manque de sensibilité à l'expressivité de l'art de Rubens¹⁶⁴, mais d'un choix. En effet, ce que notre auteur met en évidence dans la *Porticus* au sujet de ce tableau est exclusivement d'ordre politique¹⁶⁵ : rejoignant les évocations virgiliennes de la préface, il prédit au nouveau-né la destinée glorieuse conforme à celle de sa lignée. Il est d'autant plus remarquable de le voir exploiter ici, dans sa description de la naissance d'Henri IV, ce détail frappant et émouvant caractérisant un lien mère-fils qui se trouve pour ainsi dire rétrospectivement dénié à Marie et à Louis, par son absence dans la *Porticus*.

Un autre exemple parlant de réécriture se trouve dans la description de la rencontre de Manco-Henri IV avec Coya-Marie de Médicis.

160. Le père d'Henri IV était Antoine de Bourbon.

161. Jeanne d'Albret.

162. MORISOT 1645, IV, 7, p. 217.

163. *Infra* p. 490-492.

164. Morisot connaissait-il les remarques d'Ausone au sujet de la Médée de Timomaque ? « Au moment de peindre Médée roulant en son esprit l'horrible meurtre de ses enfants, Timomaque puisa dans son génie d'immenses ressources pour exprimer les deux passions contraires qui déchiraient le cœur de cette mère. Sa colère paraît sous les larmes, et son attendrissement même n'est pas sans colère. Il faut voir comme ses deux sentiments se confondent l'un en l'autre. Elle hésite : le peintre s'en tient là ; car c'est au bras de cette noble mère, et non au tien, Timomaque, qu'il revient de verser le sang de ces enfants. » (Épigramme CXXIX) Toujours est-il que notre auteur, avant Félibien ou De Piles qui associèrent à ce tableau le *topos* de la peinture saisissant la croisée des sentiments, souligna l'instant suspendu que dépeint le tableau de Rubens, et ce non dans la *Porticus*, mais quelques années après, dans la *Peruviana*.

165. *Supra*. p. 117.

Hyménée [...] s'avancait avec les Grâces et les Jeux ; il détruisait un petit tableau représentant une belle jeune fille, et offrait à Manco un char triomphal, en lui désignant une autre jeune fille tout aussi belle, ressemblant à Coya, qui se trouvait à bord de ce char. Le prince hors de lui-même abandonnait ses armes : pétrifié, il contemplait la jeune fille qui de sa main droite étendue l'invitait à partager son siège, et il prenait cette main. Des lions accoutumés au mors traînaient ce char, obéissant docilement aux Amours qui le guidaient. Des feuilles de marjolaine et de myrte voletaient tout autour du char, et des lis et des roses s'échappaient des guirlandes. Quelques-uns des Jeux traînaient le bouclier du roi victorieux par sa courroie, d'autres rangeaient l'épée dans son baudrier, ou se dissimulaient entièrement sous son casque en métal et sous ses dépouilles de lion, s'amusant de ce déguisement insolite. Plusieurs s'efforçaient vainement de soulever de terre la massue, ou encore d'attacher la dernière agrafe de la corde de l'arc aux extrémités recourbées de celui-ci¹⁶⁶.

Cette ecphrasis condense celles de deux tableaux du cycle de Marie, *La Présentation du portrait* et *La Rencontre à Lyon*. Or, la destruction du portrait présenté à Manco combinée avec l'identification de Coya-Marie à la divinité trônant sur le char tiré par des lions, dont nous avons montré qu'elle ne pouvait figurer que Cybèle, nous semble une démystification des représentations de la première galerie, allant dans le sens de l'entreprise globale de Morisot dans cette réécriture : les images du passé étaient fausses, mensonger le portrait d'autrefois. C'est bien une Cybèle potentiellement castratrice qui attira dans ses filets le roi captif¹⁶⁷, et bientôt condamné, puisque dans cette fresque de fiction, l'image suivante, juste après celle de la naissance du dauphin expédiée en cinq lignes (et sans le moindre témoignage d'amour maternel), figure l'assassinat dont il fut victime.

Si la nouvelle galerie de la *Peruviana*, présentée comme « historique », mentionne à peine Marie, la longue scène d'*incipit* du roman fait d'elle la narratrice de sa propre vie – une autre manière de rappeler ce que fut la galerie de Rubens : avant tout, l'« auto-fiction » d'une souveraine.

166. MORISOT 1645, IV, 7, p. 219-220.

167. Dans la fresque de la *Peruviana*, Manco adolescent est présenté comme une victime de l'Amour, qui le vainc dans un combat corps à corps (*ibid.* p. 218).

Les récits de Marie, Marie en récit : le dévoilement de la belle imposture

Dans les six premiers chapitres du roman, une quinzaine de pages donnent la parole à Coya-Marie, qui se trouve alors en exil à Copaiapa-Bruxelles, en compagnie de son fils cadet Puma-Gaston, de sa belle-fille Huaca-Marguerite de Lorraine, et de quelques grands du royaume. La reine-mère semble d'abord endosser le rôle d'une vieille femme sage, dont l'expérience doit servir de leçon à la jeune femme qui l'écoute¹⁶⁸. Or peu à peu l'exagération et la naïveté du récit jettent sur son contenu un discrédit que viendront confirmer les autres points de vue fournis dans la suite du roman : c'est en héroïne tragique ou épique que se rêve et se dépeint Coya-Marie, et c'est une reine d'opérette qui apparaît au lecteur.

Le traitement de quelques épisodes que l'on peut qualifier de morceaux de bravoure en témoigne ; d'abord, l'énumération qui se veut pathétique des calamités essuyées lors des premières années du mariage de Coya produit un effet inversement comique, grâce au procédé d'accumulation d'une part (trahisons, poison, noyade, meurtre de son époux, abandon de son propre fils, c'est indéniablement trop pour une seule femme – de fait, la seule remémoration de tant de drames est immédiatement sanctionnée par un évanouissement de théâtre), et au contraste d'autre part entre la grandiloquence du style et le prosaïsme des situations, confinant bien souvent au ridicule. Le récit¹⁶⁹ d'un incident survenu le 9 juin 1606 alors qu'Henri IV et Marie de Médicis se rendent à leur château de Saint-Germain-en-Laye, en passant la Seine au bac rejoignant Neuilly à Courbevoie¹⁷⁰, est exemplaire : Coya-Marie en

168. Cet *incipit*, tout à fait semblable à la scène qui introduit le conte d'Amour et Psyché dans *Les Métamorphoses* d'Apulée (IV, 24-26), signale d'emblée l'influence de cette œuvre, perceptible à maints endroits voire dans l'intention générale, sur celle de Morisot.

169. MORISOT 1645, I, 1, p. 2-3 : « Un cocher soudoyé pour ma perte fit verser ma voiture dans les eaux du fleuve Pérou, et s'il ne s'était trouvé un courtisan pour m'arracher au gouffre mortel en me tirant par les cheveux, les flots me tiendraient aujourd'hui prisonnière de leur tombeau liquide ! ».

170. Jean Hérouard, médecin du Dauphin, raconte, non sans humour, l'épisode dans son *Journal* (éd. Madeleine Foisil, Paris, 1989, p. 981-982) : « À la descente du bac de Neuilly tout le carrosse tomba dans l'eau [...]. Monsieur de Monpensier se jeta le premier dehors par la portière qui était en l'air d'environ un demi-pied. Monsieur de l'Isle Rouet y va, appelle le roi, qui n'avait que la tête et un bras hors de l'eau, lui prend les mains, le met hors de l'eau

fait un attentat¹⁷¹, dont les détails ne sont pas sans rappeler le naufrage arrangé qui faillit coûter la vie à Agrippine, lui-même traité de manière burlesque par Tacite ; l'effet comique surgit de l'association d'expressions à l'emphase poétique (le « gouffre mortel » et le « tombeau liquide » des flots) et du prosaïsme des détails (son sauveur la tire par les cheveux)¹⁷².

La grande œuvre de Marie, le double mariage espagnol, est ensuite mis en scène de manière à déconstruire la vision flatteuse des galeries de jadis : le récit que fait Coya de ses débuts dans la diplomatie, visant à mettre en valeur sa force morale et son habileté de stratège, met surtout en évidence une forme de sottise naïveté ; prenant au premier degré les politesses de cour de l'ambassadeur du roi de Parie¹⁷³, Tasprana¹⁷⁴, elle décline avec plus de force que nécessaire une proposition de remariage qui de fait n'avait jamais été d'actualité :

Je souhaitai qu'il fût permis à mon chagrin de veuve de se rassasier de larmes, et à mon cœur de se repaître de l'image et du regret de mon défunt mari. Par ailleurs les lois nationales veillaient sévèrement à ce qu'aucune épouse de roi péruvien ne pût contracter un second mariage : ce crime était puni du bûcher, et il ne s'était jamais trouvé, pendant tant de siècles d'un empire florissant, personne pour enfreindre cette loi. J'étais moi-même fermement décidée à la respecter, fût-ce au prix de ma vie.¹⁷⁵

La longueur de cette tirade exaltée, dont l'emphase confine à la parodie, confrontée à la sobriété de la réponse de Tasprana¹⁷⁶ ainsi

disant « que l'on aille à ma femme ». [...] Cependant la reine était toute dans l'eau à la portière et elle but plus qu'elle ne voulait, et sans un sien valet et un gentilhomme nommé La Chastaigeraie, qui la prit par les cheveux, s'étant jeté à corps perdu dans l'eau pour l'en retirer, courait fortune inévitable de sa vie ». À la demande de la reine, un pont de bois sera ensuite construit à cet emplacement.

171. Probablement, d'après les sous-entendus de Coya, organisé par Acco (« femme trompée »)-Henriette d'Entragues, qui d'après la reine « ne supporte pas sa disgrâce ».

172. MORISOT 1645, I, 1, p. 3.

173. La Parie est l'Espagne.

174. Silva de Rui Gomes, duc de Pastrana, ambassadeur extraordinaire d'Espagne en France.

175. MORISOT 1645, I, 2, p. 4.

176. *Ibid.* : « Je vous ai d'abord parlé de vos propres noces pour que vous n'ayez pas l'impression d'être négligée. Respectez donc, il vous l'est permis, les lois péruviennes, et conservez-vous entière et intacte à la mémoire de votre Manco :

qu'à son sourire discrètement condescendant, signale l'erreur d'appréciation de la reine et l'ironie de la situation : non seulement il n'a jamais été question d'offrir un remariage à Coya, mais l'entrée en matière polie de son interlocuteur n'était que le vernis destiné à voiler une réalité bien moins flatteuse, voire menaçante. En effet, la reine qui croyait avoir la latitude de repousser ou de différer des offres de mariage se trouve soumise à un ultimatum particulièrement audacieux, ne reposant finalement que sur la confiance placée en son impérite : il lui faut tout simplement valider une alliance avec l'ennemi de toujours en acceptant le double mariage de ses enfants avec ceux du roi de Parie, ou s'exposer à une guerre immédiate¹⁷⁷. Or la suite du récit de Coya confirme à quel point elle n'en a aucune conscience, puisqu'elle persiste à se présenter comme placée devant un choix complexe : « Que pouvais-je faire, faible femme, dépourvue de tout conseil ! » Comme cette exclamation bien digne d'une écervelée pouvait le laisser craindre, au lieu de s'adresser aux grands du royaume de son époux, comme l'eût suggéré le sens politique le plus élémentaire, elle réagit en éternelle étrangère que dix années de mariage n'ont nullement sensibilisée aux combats ancestraux de sa patrie d'adoption, et se tourne vers « l'un de [ses] compatriotes »¹⁷⁸, lequel se montre « ravi » – on le serait à moins – « d'être le seul étranger consulté au sujet d'une affaire d'État si importante. » Coya se félicite de l'aide de ce « fin diplomate », qui « lui dit que l'offre lui semble correcte » et l'incite à n'en surtout rien dévoiler aux grands, afin de lui laisser le temps de mener l'intrigue à son terme. À aucun moment, cette régente caricaturale n'a soupçonné qu'elle était le jouet des manœuvres de l'ennemi, puisqu'elle conclut l'épisode par un « je fis ce que j'avais voulu » qui constitue un parfait déni de réalité.

qu'il vous suffise de savoir qu'il est interdit aux rois pariens de combler la solitude de leur couche en y accueillant une veuve ».

177. *Ibid.* : « Pour tout le reste, ou bien vous jugez qu'il convient de consentir à la double alliance que je vous offre, ou bien vous devez vous attendre à voir fondre la guerre de tous côtés. Les amis, alliés et sujets de mon roi ont pris les armes et tiennent votre royaume dans des rets bien serrés ; ils sont prêts à sanctionner un refus par un massacre immédiat ».

178. Il s'agit du « fidèle Anta », c'est-à-dire Concino Concini, le « maraud étranger, [...] abrégé de turpitude et de vilénie » d'après Sully ; l'époux de Leonora Galigai exerça une forte influence sur le pouvoir à partir de 1611. Concini avait appliqué à Brûlart de Sillery, chancelier de France, et à Villeroy, secrétaire d'État aux Affaires étrangères et à la Guerre, le sobriquet de « barbons ».

Enfin, voici comment la *Peruviana* réexploite les images¹⁷⁹ guerrières et pacifiques tout à la fois du portrait de *Marie de Médicis en reine triomphante* et de *La Prise de Juliers* ; d'abord, lorsque Coya, dans le récit de sa vie, en vient à évoquer l'une de ses multiples réconciliations avec son fils Yllapa-Louis XIII¹⁸⁰, c'est une héroïne épique qui paraît, bravant les fureurs des combats pour imposer la paix :

Telle une bacchante, égarée et emportée par la violence de mon affection, je vole au milieu de mes escadrons, ordonnant à ceux que je venais d'exciter au combat de s'interrompre, de déposer leurs armes. Comme je faisais irruption dans les lignes ennemies, cherchant parmi les cavaliers échauffés mon fils qui encourageait ses hommes, mon casque se défit, et je fus reconnaissable à mon visage mis à nu¹⁸¹.

Cette scène est en lien direct avec le tableau de Rubens, *La Prise de Juliers*, qui fut longtemps interprété comme figurant *Le Voyage de Marie de Médicis au Pont-de-Cé*. L'on retrouve les détails du casque défait, ou en voie de l'être, et du visage à nu de la galerie de Rubens déjà décrits dans la *Porticus*, mais ce qui frappe surtout est l'excès, le bariolage parodique conféré à la scène par son autre référent implicite, à savoir l'irruption des Sabines sur le champ de bataille dans le récit de Tite-Live. Le décalage entre ce symbole de *pietas* familiale et patriotique qu'incarnaient les héroïnes des premiers temps de Rome, et la vision saugrenue, prêtant à sourire, suscitée par le récit surchargé d'emphase et de pathos de Coya¹⁸², achève de jeter sur le statut héroïque de celle-ci le discrédit que l'on venait d'infliger à ses prétentions diplomatiques.

179. Piétureles de Rubens, poétiques de Morisot.

180. Historiquement, il s'agit de l'épisode dit de la « drôlerie des Ponts-de-Cé », en août 1620, bataille qui va en effet aboutir à une réconciliation entre Marie et son fils, mais suite à la défection de deux généraux de celle-ci, les ducs de Retz et de Vendôme, entraînant la reddition de ses troupes.

181. MORISOT 1645, I, 2, p. 6.

182. L'on songe également aux emballements poétiques d'Eumolpe dans le *Satiricon*, dont on ne sait si l'on doit en rire ou en pleurer de compassion – sur l'analyse de la fonction du vieux poète dans ce roman, voir Anne-Marie Taisne, « À propos du *Satiricon* (LXXXIX) : faut-il jeter la pierre à Eumolpe ? » dans *Les Personnes du roman grec. Actes du colloque de Tours, 18-20 novembre 1999* ; 2001, p. 241-249.

Plus loin dans le roman, on retrouve plusieurs des détails du portrait *en reine triomphante* dans la description d'un parasème de navire royal, où le narrateur reconnaît Coya :

À la poupe, c'était la figure de Coya qui veillait, tournée vers la mer, avec ses armes et son bâton d'augure amoncelés au sol, et remplaçant son épée dans son fourreau comme si la guerre était finie. Cependant la Victoire, qui se tenait dans son dos, ceignait la chevelure dénouée de la reine – les liens de son casque étaient défaits, et elle avait dégagé son visage – d'une couronne de laurier triomphal¹⁸³.

La position à l'arrière du navire du parasème figurant Coya-Marie, tandis que la proue est occupée par une effigie d'Yllapa-Louis XIII, semble une inversion de la composition de la *Majorité de Louis XIII*, où bien que remettant le gouvernail à son fils, Marie occupait le centre du tableau et semblait guider la main de Louis (cf. *supra* p. 420). Le roi est ici restauré dans sa fonction de capitaine du vaisseau de l'État, tandis que la reine-mère occupe une place secondaire, presque ornementale ; pis encore, si l'on cherche la définition, et l'usage, d'un « parasemum », voici ce que l'on trouve : « C'était chez les Grecs et les Romains une figure peinte ou sculptée à la proue des vaisseaux, pour les distinguer les uns des autres. Cette peinture ou sculpture représentait ordinairement quelque animal, comme un cheval, un lion, un taureau, ou quelque autre chose inanimée, comme une montagne, un arbre, une fleur¹⁸⁴ ».

Les termes de la description rappellent par ailleurs la dimension ostensiblement symbolique, sur le plan de l'exercice de la guerre, de cette reine au sein dénudé, aux cheveux flottant au vent, et portant un collier de perles, du portrait de *Marie de Médicis en reine triomphante*. Comme dans le tableau de Rubens et la description de la *Porticus*, les traces de la guerre sont écartées, pratiquement dans les mêmes termes. Et comme pour souligner le caractère fictif de l'image aussi bien que de la fonction, ce parasème est ensuite l'objet d'une « épigramme à la gloire de Coya, mère d'Yllapa, ayant

183. MORISOT 1645, II, 8, p. 102.

184. *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des Sciences, des Arts et des Métiers*, de Diderot et d'Alembert, 1765.

pour titre “Paix pour les Péruviens grâce à Coya” »¹⁸⁵, composée par un amiral-poète, Runahuanacus-Isaac de Razilly¹⁸⁶ :

Bellone¹⁸⁷ retrouve sa nature, quand joyeuse elle mène le triomphe
Qui célèbre le massacre sanglant de l’ennemi.
La Victoire orne les cheveux couverts de poussière de Coya,
Et cette Divinité couronne de laurier celle qui l’a bien mérité.
Ses armes gisent, dispersées, sur le sol, et les trompettes
Muettes reposent à ses pieds, présentant les signes de la paix.
Car devant le divin visage de Coya l’olifant
Perd l’usage de ses grondements terrifiants¹⁸⁸.

Ces distiques répondent aux hexamètres de la *Porticus*, dans une évocation très similaire, à ceci près que le mètre choisi, qui est celui de l’élégie ou de la satire, relativise ou du moins atténue la dimension épique attachée à la description de 1626 – d’autant que le texte qui suit, consacré à la figure de proue représentant Yllapa-Louis XIII, est rédigé, lui, en hexamètres. Nous en citerons seulement un bref extrait, qui corrobore notre analyse :

Il me tendit avec empressement un parchemin couvert d’un
poème d’un tout autre genre mettant en scène Yllapa :
« [...] Nul besoin de fer, l’image du fer suffit,
Et la tête de Pusara sur mon bouclier :
Pusara l’invincible, qui insuffle l’effroi à la mer et aux terres,
Quand son regard fulgurant çà et là lance des flammes
Que nul ne peut éviter : de soi-même, le barbare ennemi
Courbera la nuque en suppliant, et viendra s’allier à nous,
Et offrira des sacrifices à ma statue,
Délaissant ses dieux nationaux pour une plus glorieuse idole »¹⁸⁹.

On note d’abord un aveu du pouvoir des images : celles-ci peuvent bien se passer de la réalité, voire lui en imposer puisqu’elles semblent ici, sur cette figure de proue, suffire à inspirer la crainte aux ennemis. L’allusion à la galerie se poursuit dans la figuration

185. MORISOT 1645, *ibid.*

186. Il s’agit d’un cousin de Richelieu, administrateur colonial français ; engagé dans la marine royale, il fut impliqué dans la colonisation de l’Acadie, dont il devint gouverneur jusqu’à sa mort. L’histoire ne dit pas s’il composa des poèmes.

187. L’évocation de Bellone nous rappelle que le portrait en pied de Marie fut longtemps associé à cette divinité.

188. *Ibid.*, p. 102-103.

189. *Ibid.*, p. 103-104.

d'Yllapa-Louis XIII en Pallas : tout en conservant les images de Rubens, ici redistribuées, cette ecphrasis d'un objet de fiction substituée le roi à Marie, achevant de rétablir la réalité historique. Et le bouclier de cette nouvelle Pallas¹⁹⁰ porte non le visage de Méduse comme sur les tableaux de Rubens où elle intervient¹⁹¹, mais celui de Pusara-Richelieu – métaphore parfaite de la sidération que le cardinal exerça sur nombre de ses contemporains.

Tout aussi frappante, et achevant de souligner la distance avec laquelle il convient de lire cette épigramme comme ce morceau d'épopée, est la manière dont le récit les présente, ainsi que leur auteur :

Runahuanacus avait écrit des chants sur chacun de ces deux sujets, et comme les poètes recherchent généralement des admirateurs pour leurs œuvres il vint me trouver, et me demanda d'honorer d'une toute petite lecture ce texte qu'il venait de composer : s'il avait de quelque manière failli dans cet hommage aux muses, je saurais pardonner à un homme nourri et élevé au milieu des armes ; quant à lui, il corrigerait tout ce qui pourrait me déplaire, si du moins je lui prêtais une main charitable pour l'aider dans ses efforts. Alors que je me dérobaï, invoquant mon incompetence, il se montra plus insistant et ne ménagea pas ses efforts pour me retenir sur le pont du navire jusqu'à ce que j'aie lu en entier le texte qu'il venait d'achever¹⁹².

En ce poète insistant, quêtant l'approbation, multipliant les précautions liminaires, comment ne pas reconnaître le courtisan Morisot d'autrefois, qui dans sa dédicace s'adressait à Richelieu dans des termes tout semblables ? Par ces multiples mises en abyme, notre auteur, qui manie l'ironie aussi finement que la plume, caricature tant celui qu'il fut que l'œuvre qu'il célébra.

La galerie d'Yllapa : une fresque animée

Cette galerie réitère une opposition souvent rencontrée dans le roman entre le passé clos, au récit fixe – dont on a vu qu'il était incarné notamment par Coya-Marie –, et un présent ouvert à tous

190. Nous relèverons également dans cette comparaison l'absence de prise en compte du genre, qui était au cœur de l'affichage de Marie en reine-roi dans la galerie.

191. *L'Éducation de la reine, L'Apothéose d'Henri IV et la proclamation de la régence, Le Gouvernement de la reine, La Félicité de la régence.*

192. *Ibid.*, p. 102.

les possibles : en contraste avec la galerie de Manco-Henri IV, celle d'Yllapa-Louis XIII propose une vision dynamique de l'histoire. En effet, si la première fresque, illustrant avec « une finesse extraordinaire les hauts faits de Manco », était « d'un réalisme étonnant », la seconde est proprement magique, puisqu'elle possède, par la grâce du récit romanesque, la faculté de réaliser, en l'inversant, le mystère du bouclier d'Achille. En effet, dans cette galerie, ce ne sont pas les images qui semblent s'animer, mais la vie en cours qui s'inscrit en images – les événements se dessinent et se colorent au fur et à mesure qu'ils se déroulent dans la temporalité romanesque, et ce sous les yeux des personnages :

Une nouvelle galerie s'ouvrait à eux, présentant, avec une habileté et une délicatesse qui n'avaient rien à envier à la précédente, les principaux événements de la vie d'Yllapa, en temps de paix comme en temps de guerre. L'originalité du sujet était fort séduisante : le divin auteur de ces œuvres avait mêlé aux faits du passé des événements du futur. Ce qui était encore assez lointain cependant n'apparaissait qu'à travers une sorte de brume, jusqu'à ce que le destin accorde à ces événements simplement esquissés leur accomplissement : alors peu à peu les images se coloraient et prenaient l'éclat de la peinture fraîche, comme si elles venaient tout juste d'être dessinées. Les deux princes, arrivés devant ces fresques, contemplaient tous ces événements, et bien d'autres encore que l'on considère comme connus des seuls dieux¹⁹³.

C'est au spectacle de l'élaboration de leur avenir immédiat que les acteurs du récit assistent en temps réel : la fresque absorbe instantanément la vie – autrement dit, c'est la vie même qui est enclose dans ces lignes et ces couleurs. Morisot, par cette ecphrasis métaphorique du processus de création, abolit la frontière entre l'œuvre d'art et le réel, allant jusqu'à faire se rejoindre les héros contemplant l'action en train de se dérouler et celui qui vient d'accomplir cette action : tandis que l'incendie qui dévaste la citadelle de Paita fait rage¹⁹⁴, Yllapa lui-même, dont Puma et Colahua¹⁹⁵ viennent de suivre avec un intérêt haletant les faits et gestes en train de s'accomplir sur la toile, se joint à eux dans la contemplation du spectacle de leur présent.

193. MORISOT 1645, IV, 7, p. 220.

194. Le bastion protestant vient d'être pris par l'armée du roi.

195. Il s'agit de Louis de Bourbon, comte de Soissons, cousin de Gaston d'Orléans et de Louis XIII.

Ceux-ci étaient toujours en arrêt devant les fresques, émerveillés de voir les images continuer à apparaître devant eux sans l'intervention d'aucune main ni d'aucun pinceau. Les faits qui auparavant n'étaient pas nettement visibles le devenaient peu à peu, dans l'ordre où ils se produisaient, et prenaient des couleurs toutes fraîches. Désormais on pouvait voir sur la toile les gardes du vestibule et des tours jetés au sol par Yllapa, et puis la fuite des ombres devant la foudre qui courait çà et là en tourbillons sinueux, dévastant la citadelle de fond en comble, irritée quand elle rencontrait un matériau solide. La lumière qui se dégageait du tableau était trop vive pour qu'on pût penser qu'elle était l'œuvre de simples pigments colorés. C'était un véritable incendie qui s'abattait sur ces toits, et l'éclat des couleurs ne faisait que réhausser son éclat propre. À ce moment Puma et Colahua se retournèrent, et Yllapa était dans leur dos¹⁹⁶.

Cet extrait prend au pied de la lettre le compliment adressé à Rubens par Morisot dans sa lettre du 5 janvier 1628 : l'*enargeia* de sa peinture est telle que « nombre d'objets prennent du relief, et semblent sortir du tableau¹⁹⁷ ». Comment ne pas partager la jubilation de l'auteur manipulant ostensiblement – littéralement sous nos yeux, comme la fresque se dessine sous ceux des héros – la matière même de son œuvre, et nous l'offrant en spectacle ? Ce que contemplant Puma, Yllapa et Colahua, fascinés, et ce que nous sommes invités à contempler avec eux, c'est bien le spectaculaire flamboiement du texte, dans l'un de ces moments suspendus où tous les niveaux de réalité comme de sens peuvent dialoguer.

On note d'ailleurs dans cette seconde galerie une absence tout aussi frappante que fut l'intégration par Morisot du même personnage dans la description du *Traité d'Angoulême* en 1628 : Pusara-Richelieu est totalement effacé de ces scènes évoquant la prise de Paita-La Rochelle, alors qu'historiquement il y joua un rôle décisif – et que, dans le cadre narratif de la *Peruviana*, il est constamment présenté comme tirant les ficelles du pouvoir. C'est qu'il est ici question, comme dans la *Porticus*, d'images, et de leur interprétation, voire leur manipulation. Cet effacement délibéré constitue sans doute l'une des répliques romanesques de Morisot à l'outrecuidance de la propagande du cardinal après les victoires de La Rochelle¹⁹⁸.

196. MORISOT 1645, IV, 8, p. 226.

197. MORISOT 1656, lettre 76, p. 129.

198. On trouve dans la *Peruviana* d'autres épisodes soulignant l'*hybris* du cardinal,

Plusieurs médailles et jetons à l'iconographie explicite, parfois à la limite du lèse-majesté, furent alors frappés par ou pour¹⁹⁹ Richelieu – ce qui, dans le parti de Gaston d'Orléans auquel Morisot se rattacha vraisemblablement vers le milieu des années 30²⁰⁰, sembla un outrage de plus : en effet, dans le manifeste dit de Nancy que Monsieur rédigea contre le cardinal le 30 mai 1631, entre autres griefs il exigeait notamment que lui soit reconnue la victoire sur le bastion protestant de l'île de Ré, ayant précédé la prise de la Rochelle, dont il s'était estimé lésé²⁰¹. Cette revendication, avancée dans le

comme par exemple une nouvelle ecphrasis intégrant l'image de la première médaille dont il est question à la note suivante (voir WAMPFLER 2019, p. 299-306).

199. Deux médailles notamment, tendant à instaurer Richelieu comme le véritable guide des affaires du royaume, sont l'œuvre de Jean Varin, qui se concilia peut-être de cette manière la protection du cardinal : une médaille de 1631 portant le *motto* « MENS SIDERA VOLVIT » (Félix Feuarent, *Jetons et méreaux, I, grandes administrations de l'État et de la ville de Paris, corporations, etc., noblesse et villes de l'Île-de-France*, Paris-Londres, 1904, n° 8999), au sujet de laquelle on pourra se reporter à Jean-Luc Desnier, « *Rector orbis*, ou le cardinal de Richelieu sur une médaille de Jean Varin », in *Mélanges de l'École française de Rome. Italie et Méditerranée* T. 106, n° 2, 1994, p. 683-697, ainsi qu'à WAMPFLER 2019, p. 297-299 et 306-309 ; une autre commémorant la victoire d'une manière pour le moins ambiguë : on y voit en effet une Renommée portant les armes de Richelieu précédant le char victorieux de la France qui traîne la Fortune captive (*Trésor de numismatique et de glyptique, Médailles françaises*, Paris, 1834, 2^e partie, pl. XXI, n° 2 et 3, p. 15-16). Cette image étonnante est qualifiée de « lèse-majesté » par Mark Jones (*French Medals, 1600-1672. A Catalogue of the French medals in the British Museum, II*, Londres, 1988, p. 192). L'on ignore si l'on doit la conception de ces images à l'orgueil immense du commanditaire, ou à l'extrême obséquiosité du graveur. Toujours est-il que Richelieu ne se désolidarisa pas de Varin lorsque celui-ci, l'année suivante, fut accusé de crime de fausse-monnaie ; Tallemant des Réaux (*Historiettes*, Paris, 1854-1860, t. VII, p. 135) désigne le cardinal comme l'intercesseur du graveur : « ayant ouï parler que c'était un excellent artisan, il voulut qu'on le sauvât ».
200. Peut-être lorsque plusieurs intimes de Monsieur, Puylaurens (qui en mourut quelques mois après), Coudray-Montpensier ainsi que le comte Du Fargis de La Rochepot, ami de Morisot, furent emprisonnés en février 1635 après un simulacre de réconciliation orchestré par Richelieu : ces courtisans, qui avaient négocié la réconciliation du roi et de son frère en octobre 1634, et le retour de ce dernier à la cour, avaient cependant échoué à obtenir l'annulation du mariage avec Marguerite de Lorraine, qui faisait partie des exigences du cardinal (voir notre édition à paraître de la *Peruviana*).
201. Gaston, qui avait victorieusement mené les premiers assauts, s'était vu retirer le commandement en novembre 1627, soit deux mois après le commencement des combats. L'affaire est ainsi commentée dans les *Mémoires de Gaston Duc d'Orléans, Contenant ce qui s'est passé en France de plus considérable*

contexte particulièrement violent de l'après-Journée des Dupes, eut notamment une conséquence iconographique à laquelle notre épisode fait songer. L'anecdote est racontée par Pierre Gatulle²⁰² : le cardinal fut littéralement effacé d'une gravure²⁰³ où il devait initialement figurer, comme l'atteste une esquisse originale, entre Louis XIII et Gaston²⁰⁴. Exactement comme il est effacé ici de ce tableau « destiné à célébrer éternellement la mémoire de Manco, d'Yllapa, de Puma et de Colahua » – et non de Pusara-Richelieu.

Cette affirmation de la finalité de la galerie, et de sa vocation à perdurer, est prononcée à la fin de ce passage de la *Peruviana* par l'un des adversaires des princes, Orhinaus²⁰⁵, qui vient de se rendre au roi. Il entend rassurer les spectateurs-acteurs de cette œuvre d'art devenue miroir du réel : l'incendie va-t-il emporter toute trace de ce passé flamboyant, au sens propre du terme ? La réponse qui leur est faite rappelle également le rôle de l'artiste : « tout ce qu'on voyait là [...] avait été immortalisé par un artiste divin, soucieux de plaire longtemps à la postérité par la richesse de son œuvre et les illustres exemples qu'elle lui fournirait²⁰⁶ ». Cette remarque quelque peu conventionnelle prêtée à un personnage incarnant, comme Marie et Henri, un passé vaincu ou défunt, souligne la pérennité du chef d'œuvre, en dépit des aléas menaçant toute entreprise encomiastique.

depuis l'an 1608 jusqu'en l'année 1636 (2004, p. 71) : « Monsieur s'en retourne à Paris, avec un peu de dégoût de voir que le Roi lui ôtât le commandement des armées pour le donner au cardinal de Richelieu, encore qu'en apparence le Roi se le fût réservé ».

202. Pierre Gatulle, *Gaston d'Orléans, entre mécénat et impatience du pouvoir*, Seyssel, Champ-Vallon, 2012, p. 124-127.

203. Il s'agit d'une vaste composition commandée à Jacques Callot début 1630 pour commémorer les victoires royales à La Rochelle : « Ensemble de six gravures constituant une vue générale et dix autres faisant bordure, eau-forte, [...] Nancy, Musée des beaux-arts, M. 522, 523-532 » (*Ibid.*, note n° 2 p. 124).

204. Sur l'une des gravures présentant, au loin, la citadelle de La Rochelle, on voit, « au premier plan de la partie inférieure gauche, le Roi, Monsieur et quelques autres officiers [surveillant] la manœuvre. [...] Le groupe ne devait pas initialement apparaître ainsi. Un troisième personnage a été effacé. Aucune trace n'est visible sur l'estampe, mais on peut encore le distinguer sur le cuivre. En 1731, Mariette a attiré l'attention sur cette manipulation, confirmée par une référence à une esquisse originale "où était représenté le cardinal de Richelieu au milieu du Roi et de Monsieur" » (*ibid.*, p. 124-125 ; on voit l'image du cuivre en question, à côté de l'estampe dans son état final : fig. III.19 et III.20 p. 125. La suppression est extrêmement visible, déséquilibrant la composition).

205. Le duc Henri II de Rohan, protestant.

206. Morisot 1645, IV, 8, p. 226.

Cette galerie romanesque en effet, où flamboie, littéralement, une violence historique néanmoins inapte à l'abolir, est prodigieuse non par l'intervention d'une divinité mais grâce au génie d'un peintre : ainsi se voit confirmé le dessein de Morisot d'offrir, vingt ans après la *Porticus*, un nouvel hommage à Rubens, le « peintre flamboyant » de la galerie Médicis.

Le chef d'œuvre de Rubens trouve, dans cette dernière fresque de la *Peruviana* comme dans la *Porticus*, l'écho de ce qui fut sa vocation première : donner à lire l'histoire en cours, et non celle des ancêtres, privilégier la gloire de certains, fût-ce au détriment de la vérité historique. L'image y est contemporaine de sa genèse, c'est la vie même qui s'y trouve enclose, au point où se rencontrent l'œuvre d'art et la réalité qui l'inspire. Puma-Gaston d'Orléans se promenant devant la fresque de Paita au moment où Yllapa-Louis XIII accomplit les actions qui s'y dessinent peu à peu, et surtout Yllapa lui-même, objet de la peinture et sujet du récit, franchissant le miroir pour contempler songeusement ses propres exploits et ceux de son père, c'est Marie de Médicis évoluant majestueusement dans sa galerie du Luxembourg le jour des noces de sa fille. Ce personnage « sortant de l'écran », presque trois cent cinquante ans avant *La Rose pourpre du Caire*, cette œuvre d'art qui absorbe le présent, comme le fera le *Portrait de Dorian Gray*, devenus des éléments narratologiques originaux de la *Peruviana*, sont finalement la métaphore du « geste orgueilleux » de Marie de Médicis saisi sur le vif par un peintre de génie.

Or, il n'y a pas qu'une galerie dans la *Peruviana*, mais deux : la galerie de Manco a pour dessein de rappeler que l'histoire du premier dix-septième siècle fut d'une certaine manière flouée par les deux grands manipulateurs d'images fascinatrices que furent Marie et Richelieu ; l'effigie du cardinal sur le bouclier de Manco-Pallas ne fait-elle pas songer que celle de Marie, présentée à Henri IV dans *La Rencontre à Lyon*, est dans la galerie de Rubens la seule mise en abyme d'une image peinte dans la peinture, hormis les quatre figures de Méduse ? Les deux galeries de la *Peruviana*, qui font écho à deux autres œuvres de Morisot, *La Vie d'Henri IV* et *Le Panégyrique de Louis XIII*, témoignent du désir de rendre aux souverains l'hommage qui leur était dû, en prolongeant le geste suspendu de Rubens, et le dialogue entamé vingt années auparavant avec son œuvre.

Cette redistribution des cartes de l'histoire se cantonne néanmoins, dans la *Peruviana*, aux œuvres d'art qui y sont décrites : substituer une commémoration à une autre vaut tous les discours. En revanche, le corps narratif du roman, loin d'effacer, sélectionner ou modifier ce qui advint durant le règne de Louis XIII, restitue minutieusement les combats et conflits de toute nature qui s'y menèrent, les intrigues amoureuses ou politiques, jusqu'aux plus petites anecdotes que l'on retrouve chez les mémorialistes. Car ce qui intéresse désormais Morisot est de montrer comment l'histoire se fait, et non plus comment elle se raconte : les illusions d'une concorde triomphant de tous les obstacles doivent ici s'accommoder de la réalité, l'idéalisation des grandes figures historiques n'est plus de mise. Toutefois, si les idoles ont vécu, Morisot demeure fidèle aux idéaux qui traversèrent l'*Alitophile* comme la *Porticus Medicaea* : il s'agit de tendre au meilleur gouvernement possible, et pour ce fervent défenseur du corps social qu'est notre auteur, l'absolutisme guidé par la seule raison d'État que Richelieu érigea en principe de gouvernement est une illusion de toute-puissance qui s'apparente à l'hybris. Morisot utilisa le genre romanesque comme le meilleur vecteur possible d'une pensée tendant à libérer la raison du carcan des images figées, permettant de prendre en compte la fluidité de l'histoire dont cet auteur fut lui-même un figurant de passage, conscient de son impermanence. Lorsque Morisot inventa cette *Peruviana*, ses lendemains que nous pouvons aujourd'hui contempler n'étaient encore qu'estampe sur l'immense fresque animée de l'Histoire. Les vives couleurs imprimées par le règne qui suivit ne doivent pas faire oublier l'indétermination de 1644, que traduit ce roman : comme dans la galerie de Rubens, la dernière image de la *Peruviana* est celle d'un couple uni par un amour réciproque – toutefois, elle signifie moins un accomplissement qu'une promesse, moins un triomphe qu'un commencement.

Valérie WAMPFLER