Die wunderbare und keineswegs wahre Geschichte der Maria von Medici (Grossmutter des Sonnenkönigs), monumental dargestellt von Rubens

Marie de Médicis (1573-1642) en reine triomphante

Tableau d'axe faisant face à l'INV. 1779 et autre point focal de la galerie, il lui donne tout son sens, la narration partant de là et y revenant, du mur de gauche au mur de droite. Dans ce portrait-emblème qui n'est pas un simple portrait mais une sorte de préface à l'ensemble – il était placé dans la galerie d'origine au-dessus d'une cheminée –, Marie est moins représentée en Bellone ou en Minerve (Pallas Athéna), déesse de la Guerre ou de la Sagesse ou des Arts, qu'en souveraine triomphante qui apporte la Paix, fruit de ses faits d'armes, de son courage et de sa lucide gouvernance du royaume. Les amours qui la couronnent de lauriers ont des ailes de papillon, signe d'immortalité (sa gloire est telle). Elle tient une statue de Victoire et le sceptre royal. Son triomphe est aussi celui d'une femme forte, rappelant l'antique vertu des Amazones (on est dans un monde littéraire d'épopée).

INV. 1792

III. Jeanne d'Autriche, épouse de François et mère de Marie (1547-1578)

Jeanne d'Autriche (1547-1578), grande-duchesse de Toscane, mère de Marie de Médicis

Pendant du INV. 1790.
Jeanne d'Autriche, fille de l'empereur Ferdinand et donc nièce de Charles Quint, épousa François de Médicis en 1565. Probablement peint d'après un portrait plus ancien.

François Ier de Médicis (1541-1587), grand-duc de Toscane, père de Marie de Médicis et fils de Cosme Ier

Ce portrait et le suivant qui lui fait pendant – l'homme est tourné de trois quarts vers la gauche pour répondre à la femme, elle tournée de trois quarts vers la droite – encadraient le tableau de *Marie de Médicis en reine triomphante* (INV. 1793), tous trois disposés sur le mur d'entrée de la galerie (au sud dans le palais) : les parents de la reine au-dessus des deux petites portes d'entrée, la reine au-dessus d'une cheminée médiane. Probablement peint d'après un portrait plus ancien. Le modèle porte la croix de saint Étienne, ordre fondé par Cosme Ier de Médicis.

Les Parques filant le destin de la reine Marie de Médicis sous la protection de Jupiter et de Junon

Premier tableau d'un cycle narratif et épique qui part de la gauche pour finir à droite sur un tableau pareillement étroit qui lui répond symétriquement (INV. 1789) : une disposition dictée par la répartition des entrefenêtres qui, dans l'espace initial de la Galerie, laissait moins de place au premier et au dernier tableau de la série. Ici, les Parques, ni négatives ni fatales (pas de ciseaux), annoncent et préparent la destinée heureuse et supérieure de la reine – monde d'exception que celui des héros ! – dont la naissance quasi divine (Junon est la déesse des accouchements) est assimilée à celle du « Prince de la Paix », veillé par les Parques (Virgile, 4ᵉ églogue). Esquisse au Louvre, commune à ce tableau et à l'INV. 1789, visible salle 17.

La Naissance de la reine, à Florence le 26 avril 1573

La déesse Lucine remet l'enfant (nimbé de lumière) – soit la future reine – à la ville de Florence, qui la tient comme la Vierge tient l'Enfant Jésus, par l'effet d'une sorte de christianisation typiquement rubénienne du langage allégorique. Autre allusion à Florence, le Dieu-fleuve Arno au premier plan.

L'Instruction de la reine, dit aussi L'Éducation de la reine

Conformément à l'iconographie traditionnelle de la Pédagogie *(Grammatica)* et telle une Vierge enfant devant sainte Anne, la future reine est instruite par Minerve, déesse des Arts et des Sciences, avec l'aide de Mercure, dieu de l'Éloquence, descendu du ciel, et d'Orphée, poète et musicien par excellence, symbole d'une bonne pédagogie morale utile à un futur souverain. La grotte – infernale – d'Orphée valorise la lumière qu'apportent et l'éducation et les trois Grâces (l'une d'elles couronne Marie), dans le nécessaire dialogue entre les Arts qu'aime pratiquer la reine (*cf.* leurs symboles au premier plan) et la nature, entre le corps et l'esprit (rappelé par le buste de Platon). La nudité, si parlante en soi, de ces Grâces – hommage à la Nature – fut d'ailleurs un temps voilée (dès avant 1685 et jusqu'au XIX^{e} siècle), ce qui a entraîné par contrecoup un nettoyage assez brutal qui fit l'objet d'une polémique dans les années 1860.

Henri IV reçoit le portrait de la reine et se laisse désarmer par l'amour

Selon un parallélisme humain-divin présent dans toute la galerie en raison de sa tonalité héroïque, Jupiter et Junon, couple céleste qui répond à celui, terrestre, d'Henri et de Marie, préorganisent en quelque sorte le mariage de la reine. L'hymen apporte le portrait (portrait peint réel comme en apportaient effectivement les ambassadeurs, avec cadre noir de l'époque) que l'Amour présente au roi qui se montre enchanté par cette vision et que la France conseille à bon escient. Transposition du vieux thème de la victoire de l'Amour sur la Force (Mars subjugué par Vénus), le mariage de la reine signifie une longue paix pour le royaume.

Les Épousailles de la reine ou **La Réception de l'anneau,**
dit encore **Le Mariage par procuration de Marie de Médicis**
et d'Henri IV, à Florence le 5 octobre 1600

La cérémonie (à laquelle assista en son temps le jeune Rubens !) eut lieu à S. Maria del Fiore, présidée par le cardinal Aldobrandini, légat et neveu du pape Clément VIII. L'oncle de la fiancée, le grand-duc de Toscane, en lui remettant l'anneau, épouse symboliquement la reine au nom d'Henri IV. À droite, les négociateurs français ; à gauche, la tante et la sœur de la reine. Marie, vêtue de blanc, a sa traîne tenue par l'Hymen. Le groupe sculpté du Christ mort supporté par Dieu le Père (comme dans une *Pietà*) est une belle réinvention de Rubens, substituant une sculpture puissamment unifiée à celle, en deux parties superposées, du michelangelesque Bandinelli, qui subsiste, démembrée, à Florence. La composition générale du tableau s'inspire du *Mariage de la Vierge*, gravure de Dürer.

Le Débarquement de la reine à Marseille, le 3 novembre 1600

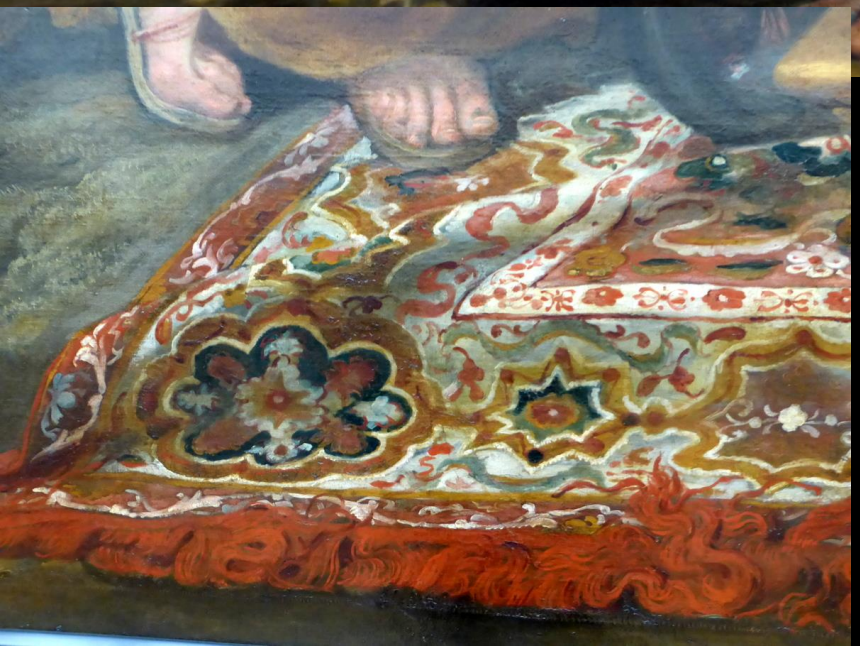
L'un des plus célèbres tableaux de la galerie, particulièrement loué pour le motif des Néréides à l'avant-plan (en plus des tritons et de Neptune). Dans une parfaite fusion entre l'histoire-réalité et l'allégorie-symbole, la reine débarquant d'une superbe galère aux armes des Médicis (très ornée et richement sculptée) est accueillie par la France en robe fleurdelisée et par la ville de Marseille, tandis que la Renommée porte la nouvelle au roi, façon de souligner l'enchaînement narratif inhérent à cette suite picturale.

L'Arrivée de la reine à Lyon, ou La Rencontre du roi et de la reine, le 9 décembre 1600

Dans la réalité historique, Marie était arrivée à Lyon dès le 3 décembre, mais Henri, finalement moins empressé qu'il ne voulait bien le dire, ne la rejoignit à Lyon que dans la nuit du 9 au 10.
L'emphase de l'épopée est, ici, à son comble puisque Henri IV est transposé en Jupiter et Marie de Médicis en Junon, assistés par l'Hymen ; la ville de Lyon figure assise sur le char qui apporta la reine, comme dans les entrées de ville avec cortèges. Un jeu de mots sur les lions de l'attelage souligne l'allusion à Lyon qui est représentée d'ailleurs dans le paysage du fond, tandis que les amours chevauchant lesdits lions sont là pour affirmer selon le langage emblématique de l'époque que l'Amour est supérieur à la Force, idée déjà exprimée dans le tableau d'Henri IV recevant le portrait de la reine (INV. 1772).

La Naissance du dauphin (futur Louis XIII) à Fontainebleau, le 27 septembre 1601

Sur un superbe fond de draperie rouge, censée évoquer le rideau du lit – comme une draperie d'honneur dans les portraits princiers –, la reine, lasse de son accouchement mais radieuse, est protégée par Cybèle, la mère des dieux ou *Magna Mater*, tandis que la Justice se penche sur l'enfant (le futur Louis XIII, dit Louis le Juste) que tient le Génie de la Santé. À gauche, la Fécondité avec sa corne d'abondance dans laquelle, par un habile raccourci, cinq têtes d'enfants font allusion à la descendance de la reine.



Préparatifs du roi pour la guerre d'Allemagne, ou La Remise de la régence à la reine, le 20 mars 1610

Sur fond d'architecture palatiale à forts bossages rappelant la propre maison de Rubens à Anvers autant que le palais de la reine (dit du Luxembourg) à Paris, Henri IV confie le pouvoir – sous le signe d'un globe fleurdelisé – à la reine, devant lui-même partir à la guerre en Allemagne (pour soutenir les prétentions de ses alliés protestants allemands sur Clèves et Juliers contre la maison d'Autriche). Aux côtés de la reine, la Prudence et la Générosité. Entre le roi et la reine, le jeune dauphin (futur Louis XIII), espoir de la dynastie.

Le Couronnement de la reine à l'abbaye de Saint-Denis, le 13 mai 1610

Premier grand tableau du fond de la galerie (décor organisé en triptyque mural comme dans le chœur d'une église) et conclusion de la longue séquence du mur de gauche. On voit les traces d'une ouverture de porte tardivement bouchée, en bas à droite, près des chiens (porte débouchant dans l'emplacement d'origine sur un pavillon d'angle – au nord – de l'avant-corps du palais, bordant la rue de Vaugirard). Le cardinal de Joyeuse couronne la reine, assisté à droite des cardinaux de Gondi et de Sourdis. Le jeune dauphin est vu de dos, tout près de la reine. Henri IV, placé en retrait (comme pour signifier sa fin prochaine ?), occupe une tribune dans le fond. Le détail des princes et des princesses et autres grands du royaume assistant à la cérémonie est donné par des textes d'époque. Seule présence allégorique, les Génies de la Prospérité et de la Richesse volant dans le ciel pour annoncer les bienfaits et largesses de la régence de la reine.

L'Apothéose d'Henri IV et la proclamation de la régence de la reine, le 14 mai 1610

C'est le point fort du cycle, tel un maître-autel au fond du chœur d'une église : toute la narration fait mouvement vers ce tableau qui représente l'acte majeur de la vie de la reine et repart de là, d'où une composition à double centre d'intérêt. Dans le ciel, les Dieux décident d'accueillir Henri (assassiné par Ravaillac le 14 mai 1610) : Jupiter et Saturne l'arrachent à la terre et à la mort (sa couronne de lauriers est signe d'immortalité), tandis que sur terre, zone de deuil, deux Victoires, à l'avant-plan, pleurent ce héros à présent divinisé, tel un nouvel Hercule. À droite, la reine, en veuve mais héroïne grandie par le malheur, prend le pouvoir : la France lui tend le globe fleurdelisé, signe du pouvoir ; Minerve (la Sagesse) et la Prudence la conseillent. La Providence de Dieu lui tend le gouvernail, signe d'autorité (en écho à la théorie de la monarchie de droit divin). Les sujets du royaume (les nobles et les autres états de la société) font allégeance et supplient la reine d'accepter la régence.

Le Concert (ou Conseil) des dieux pour les mariages réciproques de la France et de l'Espagne, dit autrefois Le Gouvernement de la reine

En bas à gauche, traces de la porte donnant sur la terrasse du portique qui ferme au nord la cour du palais du Luxembourg et borde ainsi l'actuelle rue de Vaugirard. Troisième et dernier grand panneau du fond de la galerie ; placé (à l'origine) à l'angle nord-est, il inaugure la deuxième longue séquence des tableaux (sur le mur de droite dans la présente salle, à partir de l'entrée marquée par les trois portraits du cycle : INV. 1790-1792), séquence qui se laisse toujours lire de la gauche vers la droite en remontant vers l'entrée. À gauche, Jupiter et Junon, déesse du mariage, mettent l'Europe en repos par l'alliance de la France et de l'Espagne – dessein politique cher à la reine – que symbolisent deux couples de colombes, posées sur le globe du monde et reliées entre elles. Parmi les dieux de l'Olympe, la Paix au faisceau de flèches et la Concorde au caducée appuient le projet. Sur le devant, Apollon et Minerve chassent les Vices, et Vénus retient Mars, dieu de la Guerre, qui veut secourir les Furies : la politique matrimoniale de la reine est par définition porteuse de paix.

La Prise de Juliers, le 1er septembre 1610,
dit autrefois **Le Voyage de Marie de Médicis au Pont-de-Cé**
(en Anjou, en 1620)

Le vrai titre de *Prise de Juliers*, correspondant à celui que l'on trouve dans des documents anciens, n'a été rétabli qu'en 1920.
Grâce aux troupes françaises – geste d'Henri IV accompli par la reine, son véritable successeur –, la place de Juliers (en Allemagne) est rendue aux protestants allemands (Rubens donne même à l'armée royale un rôle beaucoup plus important que dans les faits). La reine, superbement casquée et bâton de chef à la main, est couronnée par la Victoire, tandis que la Renommée publie ce haut fait à l'aide de sa trompette. Accompagnant la reine, la Générosité avec son lion, animal à la fois clément et jamais avare de son courage (selon l'*Iconologie* de Cesare Ripa, 1593). À l'arrière-plan, la reddition de Juliers.

L'Échange des deux princesses de France et d'Espagne
sur la Bidassoa à Hendaye, le 9 novembre 1615

Le double mariage des futures reines de France et d'Espagne, annoncé dans le *Concert des dieux* (INV. 1780), est l'acte essentiel du règne : point n'est besoin que Marie apparaisse ici (c'est le seul endroit du cycle où elle ne figure pas), tant ces mariages portent sa marque et affirment son dessein pacificateur.
Les figures allégoriques – casquées – de l'Espagne (à gauche) et de la France (à droite) encadrent ainsi les deux jeunes princesses : en blanc et de face, Anne d'Autriche, la fille de Philippe III d'Espagne, destinée à Louis XIII et future mère de Louis XIV, emmenée par la France ; à gauche, Élisabeth de France, fille de Marie, destinée à Philippe IV, vue de profil et encore tournée vers la France qu'elle quitte. En bas, les figures habituelles de fleuves et de naïades rappelant que l'échange se fait sur un pont par-dessus la Bidassoa.
Dans le ciel, selon une véritable transposition de la peinture religieuse typique de Rubens, une ronde d'amours (ou d'angelots) avec la Félicité dispensant l'abondance, fruit de ces heureuses alliances.

La Félicité de la régence

Tableau d'exception dans le cycle, car d'un esprit tout allégorique et non plus seulement historico-narratif. De fait, il remplaça à la hâte en 1625 un sujet jugé trop délicat, la retraite de la reine de Paris à Blois, après le meurtre de Concini en 1617 (esquisse à Munich). D'où un remaniement dans l'ordre du cycle qui se veut résolument chronologique, même à travers le discours allégorique. Selon Rubens lui-même qui en parle dans sa *Correspondance*, le nouveau tableau de la *Félicité de la régence* évoque les bienfaits de la régence de Marie, notamment l'état florissant des arts sous son brillant règne, dans une complexe fusion allégorique de la Justice (la reine en figure de la Justice) et du Bon Gouvernement. Sur la gauche, la France et Saturne (le Temps) qui introduit un nouvel âge d'or. En bas, incarnés par de petits Amours, les Beaux-Arts, protégés et favorisés par la reine (*cf.* INV. 1771), triomphent de leurs habituels ennemis (Ignorance, Médisance, Envie).

La Majorité de Louis XIII.
La reine remet les affaires au roi, le 20 octobre 1614

L'ordre chronologique n'a pas été respecté ici, car *L'Échange des princesses* (INV. 1782) aurait dû succéder au présent tableau, mais le cycle semble avoir subi des remaniements en cours d'exécution (*cf.* le tableau précédent). Ingénieuse allégorie politique reposant sur la tradition iconographique de la nef de l'État (ou de la France : l'assimilation de l'un à l'autre est significative pour l'époque) : la France domine le tableau de sa haute stature et se dresse comme un mat, globe du pouvoir en main : son bateau, mû par de puissantes rameuses (les vertus imparties au roi : Force, Religion, Justice, Concorde), est conduit à bon port sous la direction du jeune monarque (Louis XIII) qui tient le gouvernail que lui a laissé sa mère, veuve et régente, à sa majorité (elle s'incline devant lui). La Tempérance, à l'arrière, baisse la voile (les sages vertus du souverain sont plus fiables que les inconstances du vent, que les caprices de la Fortune).

La reine s'enfuit du château de Blois
dans la nuit du 21 au 22 février 1619

L'un des sujets vraiment délicats (voir aussi celui que remplaça *La Félicité de la régence*, INV. 1783) mais d'autant plus justifié ici car le héros (femme-héros en l'occurrence) s'exalte dans les épreuves autant que dans les succès. Après sa fuite de Paris, la reine avait été consignée à Blois sur l'ordre de son fils Louis XIII. Minerve (qui incarne la sagesse et le courage) l'assiste, les grands du royaume l'accueillent et vont l'escorter jusqu'à Angoulême (*cf.* le tableau suivant) ; au-dessus d'elle, la Nuit et l'Aurore qui situent l'événement dans le temps. À signaler dans cette dramatique scène de clair-obscur une sorte de transposition allégorique (retournée) de la nocturne arrestation du Christ.

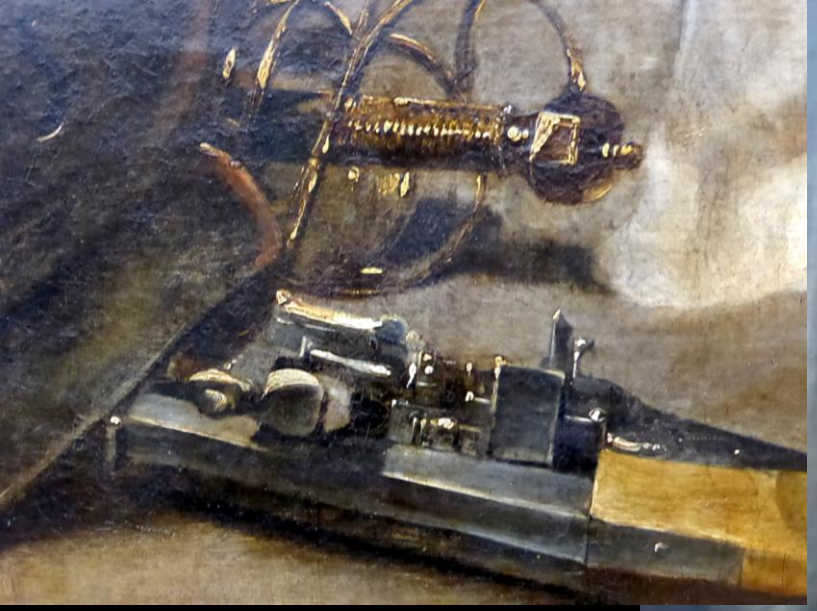
Le Traité d'Angoulême, le 30 avril 1619, dit autrefois La Réconciliation de Marie de Médicis avec son fils, à Angers

Réfugiée à Angoulême, la reine reçut de son fils Louis XIII des propositions d'accommodement : assise sur un trône, à gauche, avec la Vigilance à ses côtés, elle accueille Mercure (pour un peu, on dirait le jeune Louis XIII !) qui, descendu de l'Olympe, lui tend en signe de paix un rameau d'olivier. Deux cardinaux la conseillent : à droite, La Rochefoucauld près de Mercure, de façon positive, à gauche, La Valette ou Guise (mais non Richelieu, qui n'était pas encore cardinal à cette date), plutôt réservé et attentiste.

La Conclusion de la paix, à Angers, le 10 août 1620

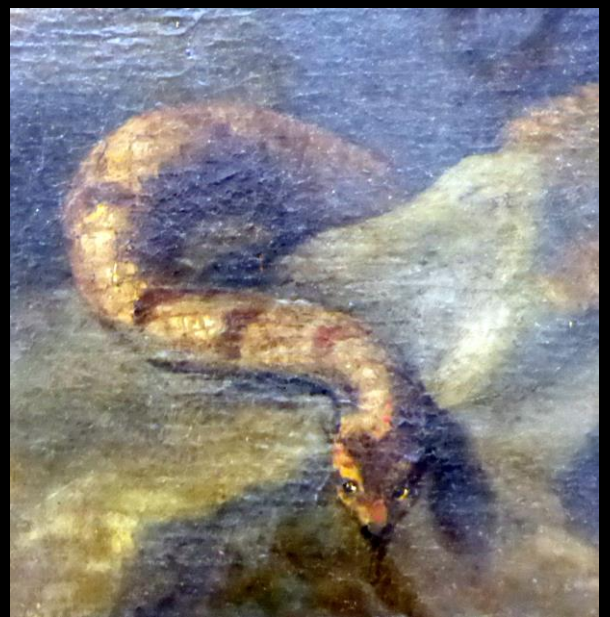
Ce sujet remplace *La Prise d'armes devant Pont-de-Cé pour la deuxième fois*, sujet bientôt abandonné mais encore mentionné dans la *Correspondance* de Rubens en août 1622 et sans doute à l'origine de la désignation inappropriée qui fut longtemps celle de l'INV. 1781.

La reine, conduite par Mercure (allusif à Louis XIII ?) qui brandit son caducée emblématique, signe de paix, et encouragée par l'Innocence, accède au temple de la Paix. Vêtue de blanc et brûlant les inutiles armes de la Guerre, la Paix brave les Vices ennemis du Bien (Fraude, Jalousie, Fureur aveugle : belle citation d'antique via le *Gladiateur Borghèse*) qui s'agitent rageusement mais en vain.



La Parfaite Réconciliation de la reine et de son fils,
après la mort du connétable de Luynes, le 15 décembre 1621,
dit autrefois **L'Entrevue de Marie de Médicis et de son fils,**
à Coussières, près de Tours, le 5 septembre 1619,
ou encore **La Paix confirmée dans le Ciel**

Louis XIII et sa mère qui tient le caducée, signe de paix, veulent se témoigner en plein ciel une réconciliation sincère et durable, en fait facilitée par la disparition de Luynes, mauvais génie de Louis XIII (il avait fait assassiner Concini, le favori de la reine, *cf. La Félicité de la régence*, INV. 1783), qui s'incarne ainsi dans la terrifiante hydre des dissensions et de la rébellion, foudroyée par le Courage (ou la Justice divine), comme dans un Jugement dernier ou une vision de la Vierge de l'Apocalypse, nouvelle transposition d'un sujet religieux dans ce cycle éloquemment héroïque, moral et vertueux. La Charité ou l'Amour maternel à gauche, la France avec globe et gouvernail, à droite, font utile présence dans le ciel.



Le Triomphe de la vérité, ou La Parfaite et Sincère Union de la reine mère et de son fils

Dernier tableau du cycle, jadis sur le mur est de la galerie, au palais du Luxembourg, et placé à droite si l'on part de l'entrée (où se trouvent les trois portraits, INV. 1790 à 1792). Par son format étroit, il répond à l'autre tableau d'ouverture (INV. 1769) placé, lui, à gauche de l'entrée, au départ du cycle (donc autrefois sur le mur ouest du palais), ainsi que le prouve la double esquisse du Louvre (M.I. 212, exposée salle 17), qui prépare ces deux tableaux à la fois. Ici, le Temps élève la Vérité, représentée nue selon une usuelle tradition iconographique, pour qu'il soit révélé à tous que la mère et le fils, placés à égalité dans un monde céleste, sont dans une entente parfaite que symbolisent ici les deux mains réunies dans une couronne de laurier sous un cœur flambant d'amour.