

Silences éloquentes des premiers tableaux anglais d'Orazio Gentileschi

À Júlio

Les débuts de la production anglaise d'Orazio Gentileschi conservent de nombreuses zones d'ombre. Après un séjour d'environ deux ans à la cour de Marie de Médicis, débuté à la fin de l'été ou au début de l'automne 1624, le peintre gagne l'Angleterre à la fin de septembre ou d'octobre 1626.¹ Les circonstances et les motivations de cette installation outre-Manche restent mystérieuses, mais pourraient être liées à des considérations diplomatiques. Gabriele Finaldi avance en effet que Gentileschi ne serait passé en Angleterre que suite à un accord entre le duc de Buckingham et le maréchal de Bassompierre, ambassadeur de France chargé de négocier le maintien et l'entretien d'un entourage catholique pour la reine Henriette-Marie, sœur de Louis XIII et épouse de Charles Ier d'Angleterre.² Ces approximations factuelles et chronologiques affectent naturellement les premières œuvres anglaises de Gentileschi, et l'on ne sait où ni quand ce dernier a exécuté la *Madeleine pénitente*³ et la *Fuite en Égypte*⁴ issues des collections du duc de Buckingham et aujourd'hui conservées au Kunsthistorisches Mu-

seum de Vienne (fig. 1 et 2). Deux autres tableaux postérieurs et de mêmes sujets sont recensés dans les collections royales anglaises et grevés par des doutes similaires. Le témoignage de Joachim von Sandrart, qui visite l'atelier d'Orazio Gentileschi à Londres en 1628, fait état d'une *Madeleine pénitente* destinée à la couronne d'Angleterre⁵, d'une *Fuite en Égypte* et d'un *Loth et ses filles*:

»[D]amalen als ich zu Londen war mahlte er eine büßende Maria Magdalena auf der Erden in einer Andachts-Betrachtung ligend; dieses Stuck gehörte für den König und war an Fürtreflichkeit der Kunst unverbäßerlich. Also machte er auch eine auf der Erden sitzende Maria an deren Brust das Christkindlein trinket der alte Joseph aber liget auf dem Rucken und ruhet mit seinem Haupt auf einem Sack alles an der Zeichnung mahlen ordiniren und natürlicher Ausbildung aufs aller gentileste vorgestellt; nicht geringer war ein in seiner Tochter Schoß schlaffender Loth dessen andere Tochter auf ihres Vatters Action umsehend verwunderlich und unfähig einiger Bäßerung ausgebildet.«⁶

J'ai mené ces recherches dans le cadre du sujet annuel *Silence-Schweigen* proposé par le Centre allemand d'histoire de l'art (Deutsches Forum für Kunstgeschichte) de Paris. Je remercie chaleureusement cette institution, tous ses membres et son directeur, le Professeur Andreas Beyer, pour leur soutien très profitable. Ma gratitude va aussi à Colette Nativel et à Maurice Brock pour avoir relu attentivement ces pages.

¹ Jean-Pierre Cuzin, *Gentileschi e la Francia*, *Gentileschi e i francesi*, dans Keith Christiansen et Judith W. Mann (éd.), *Orazio e Artemisia Gentileschi*, Milan 2001, 203–213, ici 203. Voir aussi Gabriele Finaldi et Jeremy Wood, *Orazio Gentileschi alla corte di Carlo I*, dans *Ibid.*, 223–231, ici 223–224.

² Gabriele Finaldi (dir.), *Orazio Gentileschi at the court of Charles I*, Bilbao 1999, 10–11. Dans une lettre au grand duc de Toscane datée du 4 décembre 1626, Amerigo Salveti laisse entendre que Gentileschi assumerait des fonctions diplomatiques auprès du duc de Buckingham: »Sono da due mesi incirca che venne qui di Francia il signor Orazio Gentileschi pittore, il quale oltre all'impiegarsi nella sua arte, mi pare di sentire che tratti qual-

cosa altro di molta qualità, essendo spesse volte col signor Duca di Buchingam, et anco col Re, et dal molto scrivere ch'egli fa, come ancora da alcune spedizioni segrete fatte a Brusselles, mi do a credere che possa questo humo essere impiegato per aprertura a qualche modo da potere attaccare il filo ad un accommodamento con quella Serenissima Arciduchessa e per mezzo suo con Spagna ancora...« Florence, Archivio di Stato, Mediceo 4196, publié par Anna Maria Crinò, *The date of Orazio Gentileschi's arrival in London*, dans *The Burlington Magazine* 109, 1967, 533. Cité par Finaldi, *Ibid.*, 9 et 34.

³ Raymond Ward Bissell, *Orazio Gentileschi and the Poetic Tradition in Caravagesque Painting*, Londres 1981, 182–183 (cat. n° 56).

⁴ Bissell (note 3), 183 (cat. n° 57).

⁵ On ignore à ce jour où se trouve ce tableau et s'il correspond à l'une des versions de la *Madeleine pénitente* de Gentileschi conservées dans collections privées. Voir Christiansen/Mann (note 1), 174–178 (cat. n° 35).

⁶ »Lorsque je fus à Londres, il [Orazio Gentileschi] peignit une Marie Madeleine en pénitence sur la terre, elle gît dans une pose de dévotion; le tableau était destiné au



1. Orazio Gentileschi, *Fuite en Égypte*, c. 1625–1628, huile sur toile, 138,5 × 216 cm. Vienne, Kunsthistorisches Museum

Le recoupement des informations délivrées par von Sandrart et des inventaires des collections royales suggère que ces trois toiles exécutées vers l'été 1628 appartenaient assurément à la couronne d'Angleterre. Vers 1637–39, Abraham van der Doort mentionne en effet à Londres, dans la résidence royale de Whitehall, une toile qui figure «our Ladie Christ and Joseph being coppied by Jentellesco»⁷, traditionnellement assimilée à la *Fuite en Égypte* conservée au Louvre (fig. 3):⁸ «the widely repeated claim that this picture was once in the English royal collection is based on tradition rather than definitive documentation. Nonetheless, with possible modifications it appears to be correct»⁹, écrit Raymond Ward Bissell. La présence de ces multiples versions de la *Fuite en*

roi et était indépassable du point de vue de l'excellence de l'art. Il fit aussi une Marie assise par terre avec l'enfant Jésus qui lui tète le sein, tandis que le vieux Joseph est étendu derrière eux, avec la tête appuyée sur un sac; tout

Égypte et de la *Madeleine pénitente* dans les collections anglaises (fig. 1, 2 et 3) suggère l'extrême faveur des compositions de Gentileschi à la cour de Charles Ier. Elle est toutefois surprenante dans le contexte anglican, car ces sujets ressortissent à la religion catholique.¹⁰ De plus, ces tableaux anglais sont tous des reprises d'œuvres antérieures et italiennes de Gentileschi, peintes dans un milieu contre-réformé. La *Madeleine pénitente* de Vienne dérive d'une formule prototype élaborée par Gentileschi vers 1621–22 pour le Génois Giovan Antonio Sauli.¹¹ De manière analogue, les *Fuite en Égypte* de Vienne et de Paris (fig. 1 et 3) sont des variantes d'une composition inventée entre 1618 et 1622, et conservée aujourd'hui à Birmingham (fig. 4).¹² Ces répétitions calculées

dans le dessin, dans la peinture, dans la composition, et dans la formation naturelle était figuré de la plus gracieuse manière possible; non inférieur fut le Lot qui dormait dans le giron d'une de ses filles. L'autre fille regardait



2. Orazio Gentileschi, *Madeleine pénitente*, c. 1625–1628, huile sur toile, 163 × 208 cm. Vienne, Kunsthistorisches Museum

l'action du père. Le tout est merveilleux; personne n'était capable de faire mieux. Joachim von Sandrart, *Teutsche Academie der Bau-, Bild-, Und Mahlerey- Künste 1675/1679/1680*. Wissenschaftlich kommentierte Online-Edition, éd. par Thomas Kirchner, Alessandro Nova, Carsten Blüm, Anna Scheurs und Thorsten Wübbena, 2008–2012, 523–524, <http://ta.sandrart.net> (t. II, 3, 298–299 de l'édition originale). Le passage est ambigu, et ne permet pas de savoir si la *Fuite en Égypte* a bien été peinte pour Charles Ier comme la *Madeleine* précédemment mentionnée. Ce doute touche aussi le *Lot et ses filles*, dont on sait par d'autres inventaires, qu'il ornait les appartements de la reine Henriette-Marie à Greenwich depuis 1637 au moins. Voir Finaldi (note 2), 99. Voir aussi Bissell (note 3), 188 (cat. n° 61). Je remercie chaleureusement Tobias Kämpf pour sa traduction de l'allemand.

⁷ Olivier Millar, *Abraham Van der Doort's catalogue of the collection of Charles I*, Londres 1960, 176. Orazio Gentileschi reprenait volontiers ses anciennes compositions, et

Keith Christiansen a montré que pour ces répétitions, le peintre utilisait des cartons importés d'Italie, les figures des deux tableaux de Birmingham et de Vienne se superposant exactement. Christiansen/Mann (note 1), 218.

⁸ Stéphane Loire, *Peintures italiennes du XVIIe siècle Musée du Louvre. Florence, Gênes, Lombardie, Naples, Rome et Venise*, Paris 2006, 160–163 (INV. 340).

⁹ Bissell (note 3), 184–185 (cat. n° 58).

¹⁰ «Queste opere proclamavano il talento di Orazio come autore di grandi composizioni di figure, esperto di soggetti legati alla religiosità cattolica. Non è affatto chiaro il motivo per cui Buckingham abbia voluto avvalersi di un pittore con simili caratteristiche», Gabriele Finaldi, Jeremy Wood, Orazio Gentileschi alla corte di Carlo I, dans Christiansen/Mann (note 1), 224.

¹¹ Christiansen/Mann (note 1), 174–178 (cat. n° 35).

¹² Les circonstances de création de cette toile restent obscures. Voir *ibid.*, 160–162 (cat. n° 34) et 184–185 (cat. n° 38). L'idée de disposer la Sainte Famille à proximité



3. Orazio Gentileschi, *Fuite en Égypte*, c. 1628, huile sur toile, 157 × 225 cm. Paris, musée du Louvre

étaient facilitées par l'usage de cartons qui permettaient à Gentileschi de reproduire fidèlement et à volonté ses figures.¹³ La présente étude souhaiterait donner quelque éclairage sur les enjeux de ces réemplois dans le contexte de la cour de Charles Ier, et réduire si possible les silences qui entourent ces quatre tableaux.

Fortune du caravagisme à la cour de Charles Ier d'Angleterre

Les répétitions de Gentileschi ne sont ni exactes ni serviles, et assurent par conséquent à chacune de ses reprises iconographiques une singularité subtile. Aussi les versions de la *Fuite en Égypte* exposées à Paris et à Vienne (fig. 1 et 3) se distinguent-elles

d'un antique mur et la posture semi-allongée de la Vierge s'inspirent de la *Madone à la longue jambe* de Raphaël.

de leur modèle conservé à Birmingham (fig. 4) et relèvent-elles d'une veine beaucoup plus caravagesque, Gentileschi ayant réduit le paysage céleste, supprimé la présence de l'âne et considérablement accru l'obscurité du mur près duquel se trouve la Sainte Famille. Le procédé est poussé à son paroxysme dans le tableau de Vienne (fig. 1), car la partie céleste a disparu: le mur occupe à lui seul toute la partie supérieure de la toile et se trouve, sur plus de la moitié de sa surface, couvert de ténèbres qui le frappent d'immatérialité. La version du Louvre (fig. 3), elle aussi agrémentée d'un mur sombre et décrépi couvert de plantes, conserve en revanche un paysage avec une ouverture sur un ciel nuageux en haut à gauche. Dans ces deux versions, la vaste surface ténébreuse de ce mur ne peut

¹³ Les figures de Gentileschi se superposent d'ailleurs exactement d'un tableau à l'autre. Voir *ibid.*, 218.



4. Orazio Gentileschi, *Fuite en Égypte*, c. 1620-1622, huile sur toile, 176,6 × 219 cm. Birmingham, City Art Gallery

manquer de surprendre le spectateur par son étendue: elle semble un arrêt de la représentation et presque un affleurement du support,¹⁴ ce qui ne saurait être gratuit et appelle quelque tentative d'explication. Nombre d'auteurs ont souligné à juste titre la filiation caravagesque de ce procédé propice à l'épanouissement de jeux de contrastes entre les valeurs.¹⁵ Il ne s'agit pourtant pas d'un pur exercice de style: l'importance de la superficie de cette nappe d'ombre et les remarquables con-

trastes lumineux qu'elle occasionne portent à croire que ces choix plastiques ne sont pas dépourvus de sens. Le délabrement de ce mur obscur suggère d'emblée l'humilité de la Sainte Famille, contrainte de fuir les persécutions du roi Hérode et de gagner les terres païennes d'Égypte dans des conditions matérielles précaires. Le dépouillement médité de la composition accentue la modestie de Joseph, de Marie et de L'Enfant, car contrairement à la tradition iconographique de la Fuite en Égypte,

¹⁴ Cet endroit semble une sorte de résurgence de la préparation sombre et couleur de terres brunes située sous la couche picturale. Je me fonde sur l'étude technique de la *Fuite en Égypte* de Gentileschi conservée à Vienne. Voir Michael Odlozil, Orazio Lomi Gentileschi,

»Ruhe auf der Flucht nach Ägypten«, dans *Jahrbuch des Kunsthistorischen Museums Wien* 4/5, 2002-2003 (2004), 388-400.

¹⁵ Voir notamment Bissell (note 4), 48-49, et Loire (note 8) 160-162.

nul artifice, aucune allusion à la luxuriance égyptienne, aucune intervention angélique ni aucune auréole ne signalent la sainteté des personnages figurés dans les tableaux de Vienne et de Paris. Marie, quasi allongée à même le sol – en cela fort éloignée des Vierges de majesté assises sur un trône –, appartient d’ailleurs au type iconographique bien connu de la Vierge d’humilité.¹⁶ L’obscurité et l’état de relative détérioration du mur sombre d’Égypte pourraient faire de celui-ci un symbole de l’ancienne Loi ou du paganisme, que la plume des théologiens contemporains d’Orazio Gentileschi qualifiait habituellement d’« obscurs » et de dépassés. Les occurrences de l’expression »tenebre del paganesimo« sont de fait innombrables dans la littérature dévote de l’époque.¹⁷ L’association de la Loi de Moïse à une ombre est quant à elle issue d’une tradition séculaire venue directement de saint Paul: »Umbram enim habens lex futurorum bonorum, non ipsam imaginem rerum« (Hébr., 10, 1).¹⁸ Ce mur d’Égypte obscur et dégradé, que Gentileschi représente avec tant de soin, pourrait d’autant plus représenter le paganisme

ou la Loi mosaïque qu’il s’oppose nettement à la nouvelle Loi qu’incarne l’Enfant lumineux allaité par la jeune Marie, tous deux d’une blancheur laiteuse éclatante et raffinée par la proximité d’un drapé blanc qui rehausse la virtuosité du chromatisme et du rendu des carnations. L’étendue sombre qui couvre le vieux mur peut se lire en somme comme un silence signifiant de la représentation, car elle produit des contrastes éloquents entre le clair et l’obscur, entre le paganisme ancien ou l’ancienne Loi mosaïque et la nouvelle Loi de Grâce, entre le suspens de la représentation propre à l’obscurité et l’intensité descriptive que requièrent les deux jeunes figures de Marie et de Jésus.¹⁹ Cette réserve du pinceau, qui semble laisser affleurer le support, devient en outre comme le reflet du silence de Joseph, de Marie et de Jésus, et l’amplifie. L’acte d’allaitement soigneusement représenté dans chacune des cinq versions autographes connues de la *Fuite en Égypte* de Gentileschi²⁰ est un nouvel indice de l’allégeance du peintre à la poétique du Caravage. Ces trois personnages ont sans doute été peints d’après nature, à partir de

modèles, comme on peut également le supposer pour la *Vierge à l’Enfant* que Gentileschi a peinte vers 1609.²¹

L’infléchissement caravagesque dont témoignent les *Fuite en Égypte* de Vienne et de Paris (fig. 1 et 3) par rapport au prototype de Birmingham (fig. 4) n’a pas dû déplaire à Buckingham ni à Charles Ier d’Angleterre, tous deux friands de toiles de cette veine et peuplées de quelques figures en grandeur nature, comme le suggère leur vive inclination pour les travaux de Honthorst, qu’ils font venir à Londres en 1628. La collection de Charles Ier comprenait en outre des tableaux dont les thèmes sont catholiques, tels que la *Sainte Famille* (la Perla) de Raphaël, une copie de la *Madeleine pénitente* que Titien a peinte à mi-corps vers 1540, et, de façon peut-être ironique, la *Mort de la Vierge* de Caravage.²² Du fait de cette variété iconographique, il n’est pas impensable que le roi, bien qu’anglican, ait acquis auprès de Gentileschi une *Madeleine pénitente* et une *Fuite en Égypte*, la délectation visuelle l’emportant alors sur le sujet et sa portée spirituelle – un grand nu féminin tel que la *Madeleine* devait d’ailleurs faire l’agrément du roi, dont la collection comportait quelques nus mythologiques célèbres, comme le *Jupiter et Antiope* et l’*Éducation de l’Amour* du Corrège.²³

Un faisceau d’arguments historiques fait pourtant croire que Charles Ier ne goûtait pas spécialement la peinture d’Orazio Gentileschi, et que c’est bien davantage auprès de sa femme, la reine Henriette-Marie, que le peintre a trouvé un de ses plus fidèles commanditaires. Une lettre datée du 28 juillet 1631 de la duchesse de Buckingham, Katherine Manners, à son secrétaire Lord Dorchester, laisse voir son inimitié pour le peintre et indique que Charles Ier avait peu recours à ses services: »king hath noe greate use of him.«²⁴ L’historiographie récente tend de plus à montrer que Gentileschi a eu des liens beaucoup plus étroits avec sa coreligionnaire Henriette-Marie qu’avec Charles Ier.²⁵ De manière significative, le peintre est d’ailleurs enterré dans la chapelle de la reine en 1639 à Somerset House. Au cours des années 1630, Henriette-Marie fait appel à lui pour décorer sa maison de Greenwich et sa chapelle. Elle rassemble alors de nombreuses toiles de sa main dans ses appartements privés, comme *Loth et ses filles*, *Joseph et la femme de Putiphar* et *Moïse sauvé des eaux*.²⁶ La *Fuite en Égypte* et la *Madeleine pénitente* attestées dans les collections royales anglaises ont-elles été peintes pour Charles Ier ou pour Henriette-Marie? Toujours est-il que le contenu théologique de ces deux tableaux a peut-être touché davantage la reine dévote et catho-

16 Voir Gian Paolo Bonani et Serena Baldassarre Bonani, *Maria lactans*, Rome 1995, 31 et suiv.

17 Voir, entre autres, Cipriano Verardi, *Arte del buon Cristiano*, Brescia 1595, 217, ou le Florentin Scipione Ammirato, *Discorsi sopra Cornelio Tacito...*, Venise 1599, Proemio, n.p. [4].

18 »La Loi en effet n’ayant que l’ombre des bonnes choses à venir, et non l’image même de ces choses« (Hébr., 10, 1).

19 Dans les versions du Louvre et du Kunsthistorisches Museum (fig. 1 et 3), une singulière maîtrise du coloris, des contrastes et des glacis, permet au peintre de mettre en valeur les chairs laiteuses de l’Enfant et de sa mère, en les environnant tous deux de ténèbres et de drapés blancs et colorés. L’opposition remarquable entre le vieux mur sombre et l’éblouissant couple de la Vierge allaitant Jésus, allusion vraisemblable à l’antagonisme entre l’obscurité de la Loi mosaïque et du paganisme, et la brillance de la Loi nouvelle qu’incarne Jésus, peut encore être lue comme une réminiscence de la seconde épître de Pierre: »désirez, comme des enfants nouveaux-nés, le lait spirituel et pur, afin que par lui vous croissiez pour le salut, si vous avez goûté que le Seigneur est bon. Approchez-vous de lui, pierre vivante, rejetée par les hommes, mais choisie et précieuse devant Dieu; et vous-mêmes, comme des pierres vivantes, édifiez-vous pour former une maison spirituelle, un saint sacerdoce, afin d’offrir des victimes spirituelles, agréables à Dieu par Jésus Christ. Car il est dit dans l’Écriture: Voici, je

mets en Sion une pierre angulaire, choisie, précieuse; Et celui qui croit en elle ne sera point confus. L’honneur est donc pour vous, qui croyez« (Pierre, *Épître* II, 2–7). La disposition des trois personnages produit des effets de barrière qui semblent reléguer le mur dans une lointaine et sombre profondeur. Cette disposition et le cadrage resserré du tableau magnifient les personnages et créent un effet de proximité avec le spectateur, le pied de l’Enfant et la main de la Vierge se situant sur le bord inférieur de la toile. La composition inviterait ainsi le spectateur à se faire »pierre vivante« de l’Église catholique incarnée par la Vierge et l’Enfant, et non pierre inerte et obscure comme celles qui forment le mur auprès duquel dort Joseph, et qui sont représentées au plus loin du regard. Remarquons à cet égard que Gentileschi place une petite pierre sous le cartouche qui accueille sa signature dans le coin inférieur gauche du tableau de Vienne (fig. 1) et au plus près du spectateur. Ce détail n’est sans doute pas anodin et pourrait faire écho à l’épître de Pierre: il pousserait à voir dans la *Fuite en Égypte* de Vienne un éloge tacite de la religion catholique, ce qu’une étude de son contexte de création ne paraît pas contredire.

20 Keith Christiansen retient les versions du Louvre, du Kunsthistorisches Museum de Vienne, du Getty, et de deux toiles conservées dans des collections privées. Voir Christiansen/Mann (note 1), 218.

21 Bellori stigmatise d’ailleurs cette pratique en vigueur chez les suiveurs de Caravage: »spogliando modelli ed

alzando lumi; e senza più attendere a studio ed insegnamenti, ciascuno trovava facilmente in piazza e per via il maestro o gli esempi nel copiare il naturale.« Bellori, *Le vite de’ pittori, scultori e architetti moderni*, Rome 1672, 218. Cité par Christiansen/Mann (note 1), 92 (cat. n° 15). Je remercie Annick Lemoine, chargée de mission en histoire de l’art à la Villa Médicis de m’avoir incité à développer cet aspect stylistique important.

22 Information délivrée par l’édition critique en ligne de Sandrart, voir la note 6.

23 Idem.

24 Londres, PRO, *State Papers Domestic, Charles I, 1631, July, 20–31*, SP 16/197, n°45, fols. 93–94v; transcrit par Anna Maria Crinò et Benedict Nicolson, Further documents Relating to Orazio Gentileschi, dans *Burlington Magazine* 103, 1961, 144–145, ici 145. Cité par Bissell (note 3), 105.

25 Gabriele Finaldi et Jeremy Wood soulignent le peu de crédit de Gentileschi auprès de Charles Ier et de sa cour: »Alla corte del re, Orazio era una figura isolata e dopo la morte di Buckingham sembra che Carlo I ab-

bia mostrato scarso interesse per il suo lavoro« et »Dalle propensioni estetiche di Carlo si può arguire come mai il re non sia mai riuscito a provare eccessivo entusiasmo per la pittura di Orazio«. Finaldi/Wood (note 1), 227 et 229. Plus récemment, Erin Griffey a écrit que »Gentileschi, who may have assumed that a Catholic queen who already knew his work would want a Catholic painter, came to England in late 1626 (Bissell, 51). He was probably in the train of the French ambassador Bassompierre, sent to patch up the quarrels between Charles I and his wife. After Buckingham’s death it was the queen rather than the king who became Gentileschi’s chief patron, collecting his paintings at Greenwich and engaging him to paint ceilings there. His sons, who had been sent to purchase art in Italy in 1627 by the king, were later sent on a purchasing trip to Italy by the queen«. Erin Griffey, *Henrietta Maria. Piety, Politics and Patronage*, Aldershot 2008, 123.

26 Finaldi/Wood (note 1), 228. Keith Christiansen incline d’ailleurs à croire que le *Moïse sauvé des eaux* a été peint vers 1630–33 pour Henriette Marie, et non pour Charles Ier. Voir Christiansen/Mann (note 1), 238 (cat n° 48).

lique que son époux anglican, et Gentileschi savait à n'en pas douter qu'il trouverait dans la fille de sa royale protectrice Marie de Médicis²⁷ un regard avisé et bienveillant.

On ne saurait trancher si Henriette-Marie est à l'origine de la commande de la *Fuite en Égypte* et de la *Madeleine pénitente* de Gentileschi recensées dans les collections de la couronne d'Angleterre. Un fait précis indique cependant que la reine était la spectatrice principale de la *Fuite en Égypte*. Selon le catalogue des peintures de Charles Ier dressé par Van der Doort, ce tableau aurait été »donné à la reine« et se trouvait dans sa deuxième chambre à coucher au palais de Whitehall: »In the little Store Roome in the beare gallo-rie [at Whitehall] [...] an other peece. Of our ladie Christ and Joseph Being Coppied by Jentellesco: Being coppied by oracio Jentellesco [une note ajoute] giffen to the quin.«²⁸

Parce qu'elle était la spectatrice privilégiée de cette *Fuite en Égypte*, il convient de restituer le regard que Henriette-Marie pouvait porter sur elle. La reine a d'ailleurs emporté cette toile en France lors de son exil au château de Colombes, et elle n'a réintégré les collections anglaises qu'après sa mort en 1669: »One of them [versions of Rest on the Flight] may have gone with Queen Henrietta Maria to France as early as 1644. It has not been ob-

served previously that an unattributed picture of »a Madonna Our Saviour & Joseph« which was being readied »to be sent hither«, is recorded in 1669 in Henrietta Maria's Presence Chamber at Colombes.«²⁹

Cette précision historique suggère l'attachement spécial d'Henriette Marie pour ce tableau et peut motiver une lecture de nature personnelle.

Les yeux d'Henriette-Marie

Henriette-Marie d'Angleterre a voué un culte fervent à la Vierge, à laquelle elle s'identifiait volontiers, ne serait-ce que parce que toutes les deux portaient le même prénom.³⁰ Les auteurs anglais contemporains assimilaient d'ailleurs explicitement la reine à la mère de Jésus, comme le montre, entre autres, l'ouvrage *Maria triumphans*, traditionnellement attribué à John Brekeley et publié en 1635.³¹ L'apologie de la maternité de Marie peinte vers 1628 par Gentileschi dans sa *Fuite en Égypte* flattait la piété mariale de la reine. La disposition et l'action du tableau exaltent à elles seules le rôle de la Vierge dans le mystère de l'Incarnation. L'acte d'allaitement de Jésus minutieusement représenté met en évidence son rôle prépondérant dans l'éducation de l'Enfant, et l'éviction de Joseph, assoupi et dépourvu de tout contact avec Jésus, suggère en-

core l'enfantement virginal du Christ et l'importance majeure de la Vierge dans sa formation. Réminiscence du culte à *Maria lactans*, auquel Gentileschi a fait ostensiblement allusion dans sa *Madone à l'Enfant* de 1609, cet acte d'allaitement revêtait vraisemblablement pour les contemporains catholiques du peintre une signification allégorique. Dans le *Pédagogue*, Clément d'Alexandrie tient en effet le lait pour une »nourriture allégorique« et »spirituelle«: »Le lait est donc le plus parfait des aliments, et il conduit à la vie éternelle. De là vient que l'Écriture nous promet le lait et le miel après la cessation de nos fatigues.³² [...] Le lait est donc semblable en tout à la nourriture spirituelle, qui est douce comme la grâce, nourrissante comme la vie, blanche comme le Christ. Nous avons déjà prouvé que le sang du Verbe possède toutes les propriétés du lait. Le Christ nous offre son sang de la même manière que le lait est fourni à l'enfant après sa naissance. Les mamelles, qui se tenaient droites et fermes, il semble qu'elles soient instruites à lui présenter une nourriture facile à prendre, nourriture élaborée précédemment par la nature. C'est ainsi que le fidèle puise le lait du salut. Les mamelles ne sont pas pleines d'un lait disposé d'avance, comme les sources qui contiennent une onde pure: le lait s'y élabore à mesure que les aliments changent de nature, et il en jaillit. C'est

ainsi que Dieu, nourricier et père de tous les êtres engendrés et régénérés, prépare de ses propres mains la nourriture la plus convenable à l'enfant nouveau-né [...].³³«

Cette tradition exégétique qui voit dans le lait maternel un symbole de la doctrine spirituelle chrétienne, source de salut, se perpétue au Moyen-Âge et à la Renaissance. Le modèle de maternité que représentait la Vierge légitimait la prise en charge de la première éducation religieuse des enfants par les mères. Aussi les mères étaient-elles considérées comme le principal vecteur de foi,³⁴ précisément parce qu'elles font »sucer la piété avec le lait«, selon une expression encore fort répandue au XVIIe siècle, comme le prouve la définition du verbe »sucer« que donne le premier dictionnaire de l'Académie française: »On dit fig. d'Un jeune homme qui a de bonne heure esté imbu d'une bonne doctrine, qu'*Il a sucé la bonne doctrine avec le lait*. Et on dit aussi, d'Un homme qui a contracté de bonne heure quelque habitude que ce soit, que *C'est une habitude qu'il a sucée avec le lait, il a sucé la vertu, la pieté avec le lait*.«³⁵

La formule n'est pas une spécificité de la langue française, car elle apparaît dans la poésie latine, notamment chez Virgile (*Énéide*, IV, v. 367),³⁶ et se trouve commentée avec précision par Macro-

27 C'est en effet Marie de Médicis qui fait venir Orazio Gentileschi à la cour de France. Au sujet de ce séjour, voir Cuzin (note 1), 203–213.

28 Abraham Van der Doort, *Catalogue of the collections of Charles I*, édition de Oliver Millar (Walpole Society 37), London 1958–1960, 176. Cité par Finaldi (note 2), 23, 27, 36 et 99.

29 Bissell (note 3), 185 (cat. n° 58). Cet auteur emprunte cette information à Michael Levey, *Later Italian pictures in the royal collection*, Londres 1964, 13.

30 Sur l'importance d'Henriette-Marie dans le développement du culte marial en Angleterre et sur les modalités de son identification personnelle avec la Vierge, voir Erica Veevers, *Images of Love and Religion. Queen Henrietta Maria and Court Entertainment*, Cambridge 1989, 103–109.

31 Ibid., 92–102.

32 Clément d'Alexandrie, *Le Pédagogue*, I, 6. Je cite la traduction d'Antoine-Eugène Genoude, *Le précepteur chrétien ou œuvres choisies de Clément d'Alexandrie*, Paris 1846, 30.

33 Ibid., 34–35.

34 À ce sujet, voir Danièle Alexandre-Bidon, Des femmes de bonne foi. La religion des mères au Moyen-Âge, dans Jean Delumeau (dir.), *La religion de ma mère: les femmes et la transmission de la foi*, Paris 1992, 91–122. Voir aussi Chloé Maillet, La maternité renversée. La *Charité* romaine au masculin et au féminin à la fin du Moyen-Âge, dans Joana Bareto et alii (dir.), *Visible et lisible. Confrontations et articulations du texte et de l'image*, Paris 2007, 183–211.

35 *Dictionnaire de l'Académie françoise*, tome second M-Z, Paris: Jean-Baptiste Coignard, 1694, 510: item »Sucer«.

36 [...] *Hyrcaenaeque admorunt ubera tigres*, »et les tigresses de l'Hyrcanie t'ont allaité de leurs mamelles«, Virgile, *Énéide*, IV, v. 367. En cet endroit, Didon, à la fois furieuse et désolée du départ d'Énée, l'invective en l'accusant d'être aussi insensible et sauvage que les tigresses de la province d'Hyrcanie, située en Asie Mineure, près du Mont Caucase. Voir dans la note suivante le commentaire détaillé de ce vers qu'a donné Macrobe.

37 Plene Virgilius non partionem solam, sicut ille quem

sequebatur, sed educationem quoque nutricationis tamquam belualem et asperam criminatus est. Addidit enim de suo: *Hyrcaenaeque admorunt ubera tigres* quoniam videlicet in moribus inolescendis magnam ferre partem nutricis ingenium et natura lactis tenet, quae infusa tenero et mixta parentum semini adhuc recenti ex hac gemina concretionem unam indolem configurat. Hinc est quod providentia naturae similitudinem natorum atque gignentium ex ipso quoque nutritu praeparans fecit cum ipso partu alimoniae copiam nasci. Nam postquam sanguis ille opifex in penetralibus suis omne corpus effinxit atque aluit, adventante iam partus tempore idem ad corporis materni superna conscendens in naturam lactis albescit, ut recens natis idem sit altor qui fuerat fabricator. Quamobrem non frustra creditum est, sicut valeat ad fingendas corporis atque animi similitudines vis et natura seminis, non secus ad enadem rem lactis quoque ingenia et proprietates valere. Neque in hominibus id solum sed in pecudibus quoque animadversum. »Virgile, dans ce passage, ne se contenta point, comme le poète dont il l'a imité, de reprocher à Énée sa naissance; mais encore il

l'accuse d'avoir sucé le lait sauvage d'une bête féroce; il ajoute de son propre fonds: »... tu as sucé le lait des tigresses d'Hyrcanie«. Parce qu'en effet, le caractère de la nourrice et la nature de son lait concourent ensemble pour former le tempérament. Le lait se mêle au sang que l'enfant, si tendre encore, a reçu de ses parents, et ces deux substances exercent une grande influence sur les mœurs. De là vient que la nature prévoyante, et qui voulut que l'enfant trouvât dans sa première nourriture une nouvelle cause de participation à la substance de sa mère, produit l'affluence du lait à l'époque de l'enfantement. En effet, le sang, après avoir formé et nourri le fœtus dans ses parties les plus intimes, lorsqu'arrive l'époque de l'enfantement, s'élève vers les parties supérieures du corps de la mère, blanchit en devenant lait, pour servir de nourriture au nouveau-né, dont il fut déjà le premier élément. Aussi ce n'est pas sans raison que l'on pense que, comme la semence a naturellement la propriété de former un être ayant des similitudes, quant au corps et quant à l'âme, avec celui dont elle émane, de même le lait, par sa nature et par ses propriétés, exerce une pareille influence.

te expression d'un rayonnement européen qui fait croire que Gentileschi la connaissait. De plus, l'idée d'une transmission spirituelle par le lait n'a pas disparu au XVIIe siècle. L'essor de la dévotion à *Maria lactans* dès le Moyen-Âge et notamment dans la Toscane natale de Gentileschi, a sans doute contribué à sa pérennité, et porte à croire que la représentation de l'allaitement de Jésus par la Vierge se chargeait de significations théologiques profondes:³⁸ »San Paolo diede à suoi discepoli latte di dottrina celeste. Lac vobis potum dedi (1 Cor 3). La Vergine coretesissima (che diede, per salute del mondo, carne al Verbo; & ad esseo incarnatovergineo latte, che, mutato in sangue, fù sparso nella Croce, in prezzo della nostra redentione; & à gli Apostoli latte di Divina Dottrina) à tutto il mondo diede, & da latte di essempij santi, di misericordia, d'intercessioni, di beneficij indicibili. [...] Vogliamo vita? vogliamo forze? vogliamo crescere spiritualmente? corriamo a Maria, Colonna, anzi mare pieno di latte.«³⁹ Ainsi: »Ci conviene chiudere gli occhi della sapienza humana, e come fanciullo succhiare il latte dalle mammelle, e bere questo latte dolcissimo della Christiana dottrina, datoci da santa chiesa madre nostra, con le mammelle della catholica Fede.«⁴⁰

À la lecture des théologiens italiens du début du XVIIe siècle, les cinq versions de la *Fuite en Égypte* d'Orazio Gentileschi prennent toutes les dehors d'un panégyrique de la maternité spirituelle de Marie, qui transmet à l'Enfant sa pieuse doctrine par l'acte de l'allaitement, et acquiert une condition divine. Cette signification allégorique

et vraisemblable de l'allaitement n'aurait pas échappé à Henriette-Marie, spectatrice principale de la *Fuite en Égypte*. Les confesseur d'Henriette-Marie en Angleterre, Pierre de Bérulle, consacre quelques réflexions à la maternité de Marie et à l'allaitement: »XCVII DIVERS ESTATS ET DIVERSES manieres de Vie de Marie au regard de Iesus Il y a diverses sortes de Vies qui conviennent à la Vierge au regard de son Fils. [...] La 4. est une vie nourrissante de sa substance, de son sang, de son lait (qui est un autre sang) & de ses labeurs, la vie de son Fils & hors d'elle.⁴¹ [...] Cette vie active qui a Iesus-Christ mesme pour Objet, a commencé en la Vierge: elle est la premiere qui l'a servy en la Terre en des manieres toutes divines, & qui luy sont propres, & ne peuvent convenir à autre qu'à elle par sa qualité de Mere; car aussitost que Dieu est entrés en estat d'avoir besoin de nos services, c'est la Vierge qui l'a servy de son sang, de son lait, & du travail de ses mains, & l'a servy divinement en toutes ces choses, comme Mere & digne Mere de Dieu.⁴²«

L'importance de Pierre de Bérulle dans la formation intellectuelle et spirituelle de la jeune reine n'a pas été suffisamment soulignée, et commence dès son enfance, confiée aux soins d'une protégée de l'oratorien, la mère carmélite Marie-Madeleine de Saint-Joseph.⁴³ Cette éducation n'est peut-être pas sans rapport avec le choix des tableaux qui ornent les appartements d'Henriette-Marie, et pourrait jeter quelque lumière sur le rapport que cette reine entretenait avec la *Fuite en Égypte* de Gentileschi et les images de la *Madeleine* recensées dans ses collections.

céleste. *Lac vobis potum dedi* [je vous donnai à boire le lait 1 Cor 3] La Vierge très correcte (qui donna, pour le salut du monde, chair au Verbe; et à celui-ci incarné du lait qui, changé en sang, fut répandu sur la Croix, en tribut de notre rédemption; et elle donna aux Apôtres le lait de divine doctrine) à tout le monde elle donna et donne le lait des exemples saints, de miséricorde, d'intercession, de bénéfices indicibles [...] Voulons-nous la vie? Voulons-nous la force? Voulons-nous croître spirituellement? Courons à Marie, Colonne, et même mer pleine de lait.« Andrea Vittorelli, *Gloriose memorie della Beatissima Vergine, madre di Dio*, VI, 39, Rome: Guglielmo Facciotto, 1616, 441 (ma traduction).⁴⁰ »[I] nous convient de fermer les yeux de la sagesse humaine, et comme un enfant sucer le lait des mamelles,

Outre l'allaitement de Jésus, un autre élément des versions anglaises de la *Fuite en Égypte* de Gentileschi évoque la pensée de Bérulle: le silence des trois personnages qui peuplent ces tableaux. Dans chaque version, les trois figures sont manifestement muettes: les yeux et la bouche de Joseph sont clos, les lèvres de Marie serrées, et ses yeux invisibles pour le spectateur, quoique peut-être tournés vers l'Enfant. Cette disposition exclut toute complicité scopique et verbale entre Marie et Joseph. La bouche de Jésus, occupée à téter le sein de sa mère, ne peut non plus proférer de parole.⁴⁴ Bien qu'absorbé par la tétée et silencieux, Jésus fait cependant office de personnage admoniteur: seul être dont les yeux soient ostensiblement ouverts, son regard croise celui du spectateur et capte ainsi son attention pour le conduire à méditer sur le silence, l'allaitement et le mystère de l'Incarnation.⁴⁵ L'idée d'un silence admoniteur de Jésus rappelle la spiritualité de Pierre de Bérulle, centrée sur l'adoration du Verbe incarné.⁴⁶ Si l'hypothèse d'une parenté entre la spiritualité bérullienne et les deux *Fuites en Égypte* d'Orazio Gentileschi conservées au Kunsthistorisches Museum et au Louvre (fig. 1 et 3) paraît nouvelle, cette nouveauté ne la rend pas moins vraisemblable, car le peintre a pu rencontrer en personne le futur cardinal vers 1624–1625 à la cour de Marie de Médicis. De fait, la conformité de religion entre les deux hommes et leur commune appartenance à l'entourage de la dévote reine mère et de sa fille Henriette-Marie, appelée sur le trône d'Angleterre en 1625, ont sans doute pu faciliter d'éventuels échanges. Bien plus, Bérulle fut le confesseur de la

jeune reine qu'il accompagne outre-Manche en 1625.⁴⁷ Ne serait-ce que par sa fonction vis-à-vis de la jeune reine d'Angleterre, probable destinataire de la *Fuite en Égypte* (fig. 3), Bérulle a pu établir des rapports étroits avec elle, l'initier à sa spiritualité et lui faire part de ses réflexions personnelles sur les silences et la maternité de la Vierge, que le peintre a visiblement représentés. Pour cette raison, Gentileschi trouvait en la jeune reine une spectatrice avertie et particulièrement réceptive au silence de ses personnages, et à l'acte d'allaitement, qu'elle pouvait doter d'un riche contenu sémantique et spirituel.

C'est d'ailleurs à l'époque même de l'exécution présumée de la *Fuite en Égypte* de Vienne, et peu de temps avant l'achèvement de celle de Paris (fig. 1 et 3), que les silences de la Vierge et de l'Enfant inspiraient à Bérulle quelques-unes de ses réflexions théologiques les plus approfondies: »En voyant devant ses yeux, en son sein, en ses bras, cette même parole, la parole substantielle du Père, être muette et réduite au silence par l'état de son enfance, elle [la Vierge Marie] rentre en un nouveau silence et y est transformée à l'exemple du Verbe incarné qui est son Fils, son Dieu et son unique amour. Et sa vie se passe ainsi de silence en silence, de silence d'adoration en silence de transformation, son esprit et ses sens, conspirant également à former et perpétuer en elle cette vie de silence.«⁴⁸

Car aussi durant tout le temps de son enfance, nous n'avons que ces paroles qui nous soient rapportées de la conduite de la Vierge, et de sa piété au regard de son Fils, et des choses qui sont dites

et boire ce lait très doux de la doctrine chrétienne, donné à nous par la sainte Eglise notre mère, avec les mamelles de la foi catholique.« Cesare Calderari, *Concetti Scritturali sopra il Magnificat di Maria Vergine...*, Venise: Marchiò Sessa, 1601, 5 verso (ma traduction).⁴¹ Pierre de Bérulle, *Œuvres complètes*, I. Conférences et fragments, Œuvres de piété 1–165, 145 »Divers états et diverses manières de la vie de Marie au regard de Jésus«, Paris 1996, 396. Ce texte n'est pas daté.⁴² Bérulle (note 41), Œuvres de piété, 153, 8 »De sainte Marthe et de la vie active«, 415. Ce texte est daté vers 1627 par l'éditeur Michel Dupuy.⁴³ Veevers (note 30), 34.⁴⁴ Cette absence d'échange verbal entre les trois personnages représentés fait de la scène une *conversation*, au

sens exclusivement étymologique du terme. Voir Rona Goffen, »Nostra conversatio in Coelis est: observations on the »Sacra Conversazione« in the Trecento, dans *The Art Bulletin* 61, 1979, 198–222.⁴⁵ L'Enfant silencieux qui tourne son regard vers le spectateur n'est pas sans évoquer la fameuse formule de Claudel, »l'œil écoute«. ⁴⁶ Urbain VIII aurait d'ailleurs surnommé Pierre de Bérulle »l'apôtre du Verbe incarné«. Voir Jean Dagens, *Bérulle et les origines de la restauration catholique...*, Paris 1952, 291.⁴⁷ François Monfort, *Petite vie de Pierre de Bérulle*, Paris 1997, 142–145.⁴⁸ Bérulle (note 41), Œuvres de piété 1–165, 48 »De la naissance et enfance de Jésus«, 151.

de lui, et accomplies en lui: »Quant à Marie, elle conservait avec soin ces choses, en les méditant en son cœur« (Luc, 2, 19). Voilà l'état et l'occupation de la Vierge, voilà son exercice et sa vie au regard de Jésus durant sa sainte enfance. À son exemple, je voudrais être et demeurer en silence et le conserver à son imitation.⁴⁹

Dans les deux tableaux, le statisme de la posture semi-allongée de Marie, sa bouche close et ses yeux dérobés à la vue du spectateur et comme baissés suggèrent sa modestie, et font d'elle une figure non moins silencieuse que son enfant occupé à la téter. Ce silence qui émane des peintures du Kunsthistorisches Museum et du Louvre laisse penser que toutes deux étaient des images de dévotion et des supports de méditation sur la maternité divine de Marie et sur l'Incarnation.⁵⁰ De fait, les multiples contacts physiques entre la Vierge et l'Enfant⁵¹ ainsi que le cadrage qui place la main gauche de Marie et le pied droit de Jésus au plus près du bord inférieur de la toile, soit au plus près du spectateur, mettent en évidence l'humanité charnelle de l'Enfant, d'ailleurs représenté dans toute sa nudité – seul un pudique drapé blanc voile ses génitoires.⁵² L'acte même de l'allaitement soigneusement figuré par Gentileschi montre de surcroît la parenté de l'Enfant Jésus avec tout autre nourrisson du genre humain.⁵³ L'extrême sobriété du décor des *Fuite en Égypte* de Gentileschi (fig. 1 et 3), réduit à un mur sombre et vétuste sur lequel se détache la Sainte Famille, exalte la valeur sémantique de ces figures silencieuses et rappelle encore

les écrits de l'oratorien: »Et c'est un des effets sacrés et divins du silence de Jésus, de mettre la très-sainte Mère de Jésus en une vie de silence; silence humble, profond et adorant plus saintement et plus disertement la sagesse incarnée, que les paroles ni des hommes ni des anges ...⁵⁴ [...] Ce sacré silence est plus propre à honorer choses si grandes et si profondes et à révéler dignement les grandeurs de Jésus cachées en ses bassesses, sa divinité voilée de notre humanité, et sa puissance et sagesse incréée, couverte de l'impuissance et de l'enfance que nos yeux aperçoivent [...] aussi est-ce le partage de la Vierge en ce saint temps, d'être en silence. C'est son état, c'est sa voie, c'est sa vie. Sa vie est une vie de silence qui adore la parole éternelle ...⁵⁵ [...] Ce silence de la Vierge n'est pas un silence de bégaïement et d'impuissance, c'est un silence de lumières et de ravissement, c'est un silence plus éloquent, dans les louanges de Jésus, que l'éloquence même. C'est un effet puissant et divin dans l'ordre de la grâce, c'est-à-dire c'est un silence opéré par le silence de Jésus, qui imprime ce divin effet en sa Mère, et qui la tire à soi dans son propre silence, et qui absorbe en sa divinité toute parole et pensée de sa créature [...].⁵⁶«

Cette conception du silence, empreinte de théologie négative,⁵⁷ confère toute sa grandeur à l'humilité muette de la Vierge et de l'Enfant dans les *Fuite en Égypte* de Vienne et de Paris (fig. 1 et 3). Les silences de ces personnages semblent souligner l'incapacité de la parole à saisir le mystère de l'Incarnation, qui demeure ineffable. La fonc-

tion admonitrice de l'Enfant dans ces deux tableaux suggère toutefois que le silence n'est pas une infirmité ignoble: il se révèle au contraire un moyen de »transformation« spirituelle, et peut-être la juste attitude, contemplative, à adopter face aux mystères divins. Si les *Fuite en Égypte* de Vienne et de Paris ne sont vraisemblablement pas étrangères à la spiritualité bérullienne, ces deux peintures paraissent en magnifier le sens, car étant par nature deux »poésies muettes«, elles s'avèrent particulièrement aptes à rendre compte de la densité et de la noble humilité des silences de Jésus et de Marie commentés par l'oratorien.

En louant la valeur spirituelle du lait de Marie, les sermons de Bérulle et des théologiens italiens susceptibles d'être connus de Gentileschi illustrent la permanence de la dévotion à *Maria lactans* dans l'Europe catholique du début du XVII^e siècle. Dans ce contexte, l'allaitement silencieux que représente le peintre évoquerait la nature spirituelle de la maternité de Marie sous l'apparence d'un acte physique et maternel ordinaire: cependant que la Vierge transmet en silence son lait, elle contribue au mystère de l'Incarnation, et communique à l'Enfant une doctrine céleste. Parce qu'il favorise la dévotion mariale, le choix iconographique d'Orazio Gentileschi paraît faire de chacune de ses *Fuite en Égypte* une image de piété catholique. Cet éloge marial était particulièrement apte à séduire Henriette-Marie, qui prisait assez cette *Fuite en Égypte* pour l'emporter avec elle lors de son exil en France après la mort de

Charles I^{er}. La reine n'a d'ailleurs quitté cette toile qu'avec la vie, en 1669. Il convient alors de déterminer précisément la signification originelle de cette image d'allaitement de Jésus, que Henriette-Marie, si sensible à la figure de la Vierge et à la spiritualité de Bérulle, n'a cessé d'avoir sous les yeux.

La diplomatie du pinceau

Le contexte royal dans lequel il s'inscrit éclaire les fonctions vraisemblables de ce tableau. Dans toutes les versions autographes de la *Fuite en Égypte* répertoriées à ce jour, Orazio Gentileschi figure Marie allaitant Jésus. Cet acte maternel évoque probablement la transmission de la religion à l'enfant, une question brûlante pour l'entourage des deux époux Charles I^{er} d'Angleterre et Henriette-Marie de France, du fait de la divergence de leurs confessions. La correspondance de Pierre de Bérulle et la clause spéciale du contrat de mariage entre Henriette-Marie et Charles I^{er} soulignent les dissensions entre la France et l'Angleterre au sujet de l'éducation religieuse des enfants royaux à naître. Un bref rappel des faits s'impose pour saisir l'ampleur sémantique que la *Fuite en Égypte* d'Henriette-Marie acquiert dans ces circonstances.

Le mariage entre la sœur catholique de Louis XIII et l'anglican Charles I^{er} ne s'est conclu que grâce à la dispense que Pierre de Bérulle a obtenue du pape Urbain VIII.⁵⁸ Comme le montre une

49 Ibid., 153.

50 À propos de l'idée de peinture de méditation, voir Marc Fumaroli, *L'école du silence. Le sentiment des images au XVII^e siècle*, Paris 1994, 183–186. Voir aussi Walter Simon Melion, *The Meditative Art Studies in the Northern Devotional Print 1550–1625*, Philadelphie 2009. Du même auteur, *Bible Illustration in the Sixteenth-Century Low Countries*, dans James. D. Clifton et Walter. S. Melion (éd.), *Scripture for the Eyes. Bible Illustration in Netherlandish Prints of the Sixteenth Century*, New York 2009, 50–62, et Introduction: *Meditative Images and the Psychology of Soul*, dans Reindert Leonard Falkenburg, Walter S. Melion et Todd M. Richardson (éd.), *Image and Imagination of the Religious Self in Late Medieval and Early Modern Europe*, Tournay 2007, 1–36.

51 La bouche du Christ touche le sein de sa mère. La main

droite de Marie est posée sur le dos et le flanc de Jésus, dont les fesses et les jambes sont appuyées sur les cuisses de la Vierge.

52 Cette pudibonderie signale la destination aulique des tableaux de Vienne (fig. 1) et de Paris (fig. 3), et les distingue de la version précédente de Birmingham (fig. 4), dans laquelle le téton de la Vierge comme les *genitalia* de l'Enfant sont ostensiblement figurés. Le plus grand luxe des étoffes des drapés qui agrémentent les versions de Vienne et de Paris par rapport au prototype conservé à Birmingham indique encore la hauteur du rang de leurs destinataires: un grand ministre et son roi.

53 L'allaitement renvoie également à deux des sept œuvres de miséricorde, »donner à boire à l'assoiffé«, »nourrir l'affamé«. Sur le lien entre allaitement, charité et miséricorde, voir Gian Giorgio Massara, *Lactatio Virginis*, dans Berruti (note 38), 65–66.

54 Bérulle (note 41), 152.

55 Ibid., 151.

56 Ibid., 152.

57 Cette notion particulièrement développée par Denys l'Aréopagite, connaît une grande fortune au XVII^e siècle. Voir à ce sujet Jan Miernowski, *Le dieu néant: théologies négatives à l'aube des temps modernes*, Leyde 1998; Graziella Federici Vescovini (dir.), *Le problème des transcendants du XIV^e au XVII^e siècle*, Paris 2002; Marco M. Olivetti (dir.), *Théologie négative*, Padoue 2002; Oliver Davies et Denys Turner (dir.), *Silence and the Word: negative theology and incarnation*, Cambridge 2002; Ysabel de Andia, *Denys l'Aréopagite: tradition et métamorphoses*, Paris 2006. L'idée d'un sémantisme propre aux images et lié à la théologie négative est bien exposée par Ernst H. Gombrich, *Icones Symbolicae*. The Visual Image in Neo-Platonic Thought, dans

Journal of the Warburg and Courtauld Institutes XI, 1948, 163–192. Je remercie Maurice Brock de m'avoir communiqué cette référence.

58 »Bérulle quitta Paris le 13 août 1624 et arriva à Rome le 13 septembre. Il rencontra le pape Urbain VIII le 18. [...] [Bérulle] quitte Rome le 6 janvier [...] le 6 avril il adressa un mémoire au pape pour le supplier d'accélérer la procédure, car il craignait que Jacques I^{er}, lassé d'attendre, cède aux protestants fanatiques hostiles à ce mariage, ce qui amènerait une persécution terrible contre les catholiques anglais et permettrait aux huguenots français de relever la tête. Il disait aussi que Louis XIII, pour calmer le roi d'Angleterre, lui avait promis que l'affaire serait terminée dans un mois. Bérulle obtint gain de cause. [...] Urbain VIII envoya au nonce les ordres nécessaires, et la dispense fut enfin officielle. [...] Quelques jours après [le mariage], Bérulle

lettre que Bérulle écrit à Richelieu depuis Rome le 2 octobre 1624, le Saint Père se souciait fort du devenir spirituel des futurs enfants royaux: »Mais dois-je supplier de considérer deux points. L'un *l'assistance des catholiques* au service avec Madame. Car je prévois que Sa Sainteté s'y arrêtera fort, particulièrement pour les Seigneurs et les Dames catholiques, et je crois qu'au moins il voudra qu'on promette *connivence à les y laisser assister*, si on ne veut pas promettre par article de les y admettre publiquement: comme les Anglais avaient promis *connivence* à laisser aller les catholiques en l'église publique de l'infante, par respect d'honneur et d'accompagnement à sa personne, et par tolérance.

L'autre est le *point du baptême* des enfants naissant du Prince et de Madame que l'on ne voudra pas permettre aux évêques hérétiques, et que je crains que vous ne puissiez obtenir d'être fait par l'évêque assistant de Madame. Peut-être que par deçà ils se contenteraient que l'article en portât que les enfants dès leur naissance seront au pouvoir et en l'éducation de Madame. [...] Le Pape fait encore une autre difficulté: en cas de mort de Madame, qui aura soin de l'institution des enfants?»⁵⁹

La question de la confession des futurs princes et celle du sort des catholiques en Angleterre donnent une idée de l'importance des enjeux diplomatiques et religieux qui sous-tendent l'union de Charles Ier et d'Henriette-Marie. La volonté farouche témoignée par Louis XIII et Richelieu de maintenir dans le catholicisme les enfants issus de ce mariage, révèle les tensions qui animent alors les relations entre les cours de France et d'Angleterre, et suggère l'importance de la mère dans l'éducation religieuse des enfants. Aussi le traité de mariage, signé le 16 novembre 1624, prévoyait-il: »La liberté de culte pour Henriette-Marie de France, une éducation catholique pour les enfants

jusqu'à l'âge de 13 ans, une chapelle royale privée ouverte aux catholiques anglais.»⁶⁰

La *Fuite en Égypte* peinte par Orazio Gentileschi pour Henriette-Marie contient sans doute quelque allusion à cette clause, et pousse à proposer une lecture à clés. Parce qu'elle s'adresse à une jeune reine – Henriette-Marie, née en 1609, a seulement seize ans au moment de son mariage avec Charles Ier, et dix-neuf ans lorsqu'est peinte la *Fuite en Égypte* destinée aux collections royales d'Angleterre –, cette image d'allaitement pourrait constituer un rappel du devoir de transmission confessionnelle qui lui incomberait lorsqu'elle serait mère. Ce devoir, on l'a vu, faisait tout le souci de la cour de France et du pape.

L'acte d'allaitement représenté par Gentileschi met aussi sous les yeux le secours que la Vierge a porté à son Fils, persécuté par Hérode et forcé de fuir en Égypte. De manière analogue, l'entourage de la jeune reine ne cesse de lui rappeler ses devoirs en matière de foi catholique, ses obligations à l'endroit de ses coreligionnaires opprimés, et l'exhorte instamment à les protéger: »Souvenez-vous que vous êtes la fille de l'Église; c'est la première et la plus grande qualité que vous ayez et que vous aurez à jamais [...] Rendez grâces à Dieu chaque jour de vous avoir faite chrétienne et catholique, estimez cette qualité comme elle le mérite: elle est émanée de Dieu et elle conduit à Dieu; mais comme elle nous est acquise et communiquée par les labeurs et par le sang précieux de son fils unique Jésus Christ notre Seigneur, elle mérite d'être conservée par nos labeurs, et au même prix de notre sang, si besoin est [...] Soyez ferme et zélée en la religion que cette Église vous enseigne [...] Ne souffrez jamais qu'en votre présence on dise rien de contraire à votre religion [...] Ayez soin de protéger envers le Roi votre mari les pauvres catholiques affligés et soyez une Esther pour eux [...] Ne les oubliez pas, ma fille, et

croyez que Dieu vous a envoyée en ce pays pour eux; car c'est son peuple et son peuple souffrant depuis tant d'années. Accueillez-les avec charité, écoutez-les avec facilité, protégez-les avec assiduité [...].»⁶¹

Cette lettre de Bérulle permet d'évaluer le rôle de mère protectrice que la France attribuait à la jeune reine d'Angleterre, et que semble suggérer la *Fuite en Égypte* de Gentileschi, à travers la figure de Marie pourvoyant avec diligence aux besoins de l'Enfant forcé de quitter Israël. Autre fait frappant, c'est précisément au roi Hérode, cause de la fuite de la Sainte Famille en Égypte, que Bérulle identifie l'hérésie anglicane, source du malheur des catholiques d'Angleterre contre laquelle la reine se doit de lutter: »Si Hérode est encore en la terre, c'est l'hérésie [...] l'hérésie, Madame, est l'Hérode de votre âme et de ce siècle: c'est un Hérode que vous devez détester et abominer, c'est l'Hérode dont il vous faut éloigner. [...] Ce misérable Hérode indigné contre ces rois [Mages], furieux contre Jésus-Christ, a bien eu le pouvoir de faire mourir les innocents, mais il n'a pas eu le pouvoir de faire mourir Jésus-Christ; ni d'effacer sa foi et son nom en la terre [...] votre cœur doit être son Égypte et sa retraite où il est à couvert de la persécution; et votre puissance et constance doit encore le conserver dans le cœur des autres, et le mettre à couvert durant cet orage. Ç'a été bénédiction à l'Égypte de servir et garder Jésus-Christ au monde; et en ce temps de calamité ce vous est gloire et bénédiction de servir Jésus, de garder Jésus, de posséder Jésus, et de conserver Jésus au peuple de Dieu [...] Souvenez-vous, Madame, que vous êtes fille et sœur de roi, fille de tant de rois qui vous ont précédée, qui tous ont vécu et sont morts en la même créance que vous professez, et un seul d'eux n'est mort en l'hérésie qui vous tourmente. Celui-là même qui la professe dans l'Angleterre, ne peut remonter jusqu'à sa

grand-mère qu'il ne la voie au pied d'un crucifix, mourante, souffrante et immolée à la fureur de la même infidélité qui tourmente son pays, et qu'il ne la voie adorant, et recevant à la mort la très sainte Eucharistie, que l'hérésie présente foule aux pieds. Si lui est encore en cette erreur, Dieu l'en tirera avec le temps et par votre exemple: et l'heure heureuse arrivera peut-être qu'il se souviendra d'avoir une épouse catholique, et d'avoir eu une mère (comme l'on dit) et eu une grand'mère, comme il est évident, très catholique.»⁶²

Cette assimilation dépréciative de l'anglican Charles Ier à Hérode apparaît deux fois dans la correspondance de Bérulle avec Henriette-Marie – dans les lettres datées du 16 janvier 1626 et du 10 février 1626 –, et autorise à interpréter dans un sens très particulier la *Fuite en Égypte* peinte pour la reine. Selon Pierre de Bérulle, Henriette-Marie devrait imiter Marie⁶³ en observant un »silence de transformation«: à l'exemple de la Vierge assistant l'Enfant, elle devrait protéger ses enfants et sujets catholiques opprimés comme le fut Jésus par un souverain hérétique. Une telle lecture, d'ordre personnel et privé, serait d'autant plus vraisemblable que les relations entre les époux royaux se sont détériorées de jour en jour, précisément en raison des questions religieuses qui les divisaient. Aussi la dévote Marie de Médicis, aidée de la plume de Bérulle, conseillait-elle à sa fille, avant même son départ pour l'Angleterre, de ne jamais rien céder à son époux sur le chapitre de la religion: »Vous ne devez point craindre de lui dire franchement que vous aimeriez mieux mourir que de manquer en rien à votre religion.»⁶⁴

Dans ces conditions, la *Fuite en Égypte* du Louvre (fig. 3) serait à lire comme une allégorie pieuse des devoirs que son confesseur Pierre de Bérulle, la cour de France et le pape assignaient à la jeune reine Henriette-Marie: transmettre la foi catholique à ses enfants royaux, et porter assistan-

devait tâcher de convertir au catholicisme. Voir Veevers (note 30), 76. Plus récemment, Erin Griffey et Caroline Hibbard ont écrit à propos de la reine: »Her dedication to Mary may have taken on special significance by her mission to the Stuart court as an intercessor for Catholics and a would-be converter of the King, which made her the handmaiden to the faith much like Mary herself. Li-

ke Mary, too, she was the mother of a son in whom much hope was entrusted.» Erin Griffey et Caroline Hibbard, Henrietta Maria's inventory at Colombes. Courtly magnificence and hidden politics, dans *Journal of the History of Collections* 24, 2012, no 2, 159–181, ici 171.

⁶⁴ Dagens (note 46), t. III, 46. Lettre écrite à Amiens et datée du 15 juin 1625.

reçut du roi l'ordre d'accompagner Henriette en Angleterre.» François Monfort (note 47), 142–144.

⁵⁹ Dagens (note 46), t. II, 505.

⁶⁰ Jean-Paul Moreau, *L'anglicanisme: ses origines, ses conflits du schisme d'Henri VIII à la bataille de la Boyne*, Paris 2006, 174.

⁶¹ Lettre de Pierre de Bérulle à la reine Henriette-Marie

datée du 15 juin 1625. Voir Dagens (note 46), t. III, 44–46.

⁶² Dagens (note 46), t. III, 112–117. Lettre datée du 16 janvier 1626.

⁶³ L'historiographie contemporaine a mis en avant la subtile assimilation d'Henriette-Marie à la Vierge et sa mission pastorale auprès de son époux Charles Ier, qu'elle

ce à ses sujets coreligionnaires maltraités dans le royaume d'Angleterre. Ajoutons que sa connaissance intime de la spiritualité bérullienne assurait à la jeune reine une parfaite compréhension des silences éloquents de la Sainte Famille et de l'allaitement représentés par Gentileschi. La portée sémantique de cette toile la rendait donc particulièrement attrayante pour cette reine, que ses contemporains et coreligionnaires considéraient comme une image de la Vierge chargée de défendre les intérêts catholiques à la cour des Stuart.⁶⁵

La reine a particulièrement apprécié aussi la figure de Marie-Madeleine,⁶⁶ et son inventaire à Colombes fait état d'au moins trois tableaux qui mettent en scène la sainte:

»In the Queens presence att Colombe
Mary Magdalen to the halfe. Browne N. 22 [la *Madeleine pénitente* à mi-corps d'après Titien]

In the Queen's cabinet by her Bed Chamber att Colombe [...]

A *Noli me Tangere* (hand one, right margin : To be taken away unknowne to Madame) [le *Noli me tangere* de Hans Holbein le Jeune daté vers 1524]

In the Outer Roomes of the Wardrobe [...]
A Little Picture of the Magdalene [tableau non identifié].⁶⁷

D'après von Sandrart, une *Madeleine pénitente* aurait été peinte par Orazio Gentileschi pour Charles Ier à l'été 1628, mais faut-il le croire absolument? Henriette-Marie ne pourrait-elle avoir commandé une telle œuvre au peintre protégé et compatriote de sa mère, Marie de Médicis? Von Sandrart cite trois toiles de Gentileschi à la suite les unes des autres et dans l'ordre suivant: une *Madeleine pénitente* »pour le roi«, une *Fuite en Égypte* et un *Loth et ses filles* sans indication de destinataire. Or, ces deux dernières toiles figureraient elles aussi parmi les collections royales, et ornaient les appartements privés de la reine,⁶⁸ et non ceux de Charles Ier. En conséquence, on peut

légitimement se demander si la *Madeleine pénitente* de Gentileschi mentionnée par von Sandrart n'a pas connu la même destination féminine que les toiles de la *Fuite en Égypte* et *Loth et ses filles*. Raymond Ward Bissell rappelle d'ailleurs que les inventaires des appartements de la reine dressés par Van der Loort en Angleterre sont lacunaires,⁶⁹ si bien que l'hypothèse d'une présence de la *Madeleine pénitente* de Gentileschi auprès d'Henriette-Marie n'est pas à exclure, d'autant que la reine professait une très vive inclination pour la sainte et s'est entourée d'au moins trois autres tableaux qui la représentaient.

Selon toute vraisemblance, l'ombre du cardinal de Bérulle plane sur cette prédilection iconographique. La vie de Madeleine est de fait un sujet auquel le confesseur d'Henriette-Marie consacrait tous ses soins à la fin de sa vie. Il entretenait d'ailleurs personnellement la jeune reine de ses observations sur la sainte en 1625, lors de son séjour en Angleterre auprès d'elle. Ces remarques furent même recopiées de la main d'Henriette-Marie puis rassemblées en un traité, *l'Élévation à Jésus-Christ nostre Seigneur sur la conduite de son esprit et de sa grâce vers sainte Magdelaine, l'une des principales de sa suite et des plus signalétives en sa faveur et en son Évangile*, publié à Paris en 1627: »Je vous parlai donc de cette âme vraiment grande et vraiment nôtre [Madeleine], puisqu'après la mort de celui qu'elle aimait comme sa vie et son Sauveur, le ciel nous l'a donnée et lui a fait choisir la France pour y parfaire le cours de sa vie et de sa pénitence. [...] Et vous voulûtes que je misse par écrit ce discours, et votre piété vous incita à l'écrire même de votre propre main, pour honorer cette sainte par une action royale [...]. Ce petit discours était toujours entre vos mains; c'était votre sôulas en vos ennuis, votre entretien en votre solitude. Il vous semblait, en le lisant, que vous entriez en conversation avec cette âme rare. Vous cherchiez retraite en son désert, vous ressen-

tiez douceur en l'amertume de sa pénitence, vous preniez plaisir en ses larmes, vous trouviez repos en sa solitude, vous nourrissiez votre esprit des pensées et affections de cette sainte. [...] Je dois vous le dédier, Madame, puisqu'il a été fait à votre instance et pour votre service.«⁷⁰

Le souvenir de ces entretiens pourrait avoir poussé la reine à commander la *Madeleine pénitente* que von Sandrart a vue en 1628 dans l'atelier d'Orazio Gentileschi. L'hypothèse est d'autant plus séduisante que Bérulle lui-même comparait Henriette-Marie à une Madeleine abandonnée de tous dans le désert d'Angleterre: »Lorsque vous passâtes de France en Angleterre, il plut au roi et à la reine, votre mère, me donner à Votre Majesté pour l'assister en un état si périlleux. J'avoue que dès votre entrée en ce pays-là, je n'ai pu regarder Votre Majesté sans douleur et sans larmes. Je vous voyais en une terre qui a plus d'orage et de tempêtes que la mer océane que vous avez laissée en passant le trajet. Je vous voyais en cette terre comme un lis entre les épines, et non entre les roses, selon que nous avions pensé. [...] Et cette pauvre province [l'Angleterre], privée de Jésus et de la foi que lui et ses disciples ont annoncée au monde, n'est plus, depuis quelques années, qu'un désert de grâce et de religion, et un repaire de serpents qui enveniment ce pays-là, comme le premier serpent a envenimé le paradis et frappé de mort Adam et sa postérité. Ce désert affreux, dans lequel je vous voyais habiter, porta ma pensée à un désert heureux que vous avez quitté en quittant la France. C'est le désert qui relève, qui honore, qui bénit les belles côtes de Provence. Désert où a vécu une âme inconnue à la terre et admirée au ciel, une âme qui vaut mieux que tout ce que vous voyez de paré, de brillant en la cour où vous êtes, une âme de plus grand prix devant Dieu que toute l'Angleterre ensemble. Il suffit de la nommer pour faire reconnaître sa grandeur et son mérite. C'est Madeleine, l'humble et fervente disciple de Jésus, assidue à ses pieds; attentive à sa parole, et la plus éminente en l'école de son amour. [...] Et

can hardly be complete, even for Whitehall; and he does not seem to have completed a list of the pictures in the Queen's apartments«», Bissell (note 1), 192.

comme la solitude de cette âme était l'occupation de votre solitude, aussi l'obscurité de sa grotte était à votre esprit une lumière claire et brillante, qui allumait en vous un feu céleste dans vos saints exercices. [...] Je vous l'offre donc, Madame, et vous l'envoie [ce discours], et vous supplie de choisir cette grande âme pour votre assistance en vos besoins, et à son exemple vous rendre l'humble servante de Jésus et sa disciple en l'école de son amour.«⁷¹

Vers 1628, époque à laquelle von Sandrart aurait vu chez Gentileschi une *Madeleine pénitente* et une version de la *Fuite en Égypte* destinées aux collections royales, Pierre de Bérulle ne se trouvait plus auprès de la jeune reine: il était revenu en France à la fin de l'année 1625. Le départ précoce de son confesseur et la publication récente (1627) de *l'Élévation* sur Marie-Madeleine recopiée de sa propre main ont peut-être fait éprouver à Henriette-Marie le besoin de quintessencier l'esprit de l'enseignement bérullien par des images puissamment évocatrices. À la lumière de ces analyses, la *Madeleine pénitente* attestée dans les collections de Charles Ier d'Angleterre n'était pas moins un nu aimable fait pour charmer les yeux du roi, que l'édifiant miroir de la difficile condition de reine esseulée qu'endurait Henriette-Marie en Angleterre. Enfin, ces rapprochements avec la spiritualité de Bérulle et l'intimité des liens d'Henriette-Marie avec son confesseur explicitent aussi son engouement pour les images de la Madeleine, qui l'ont accompagnée jusqu'en sa dernière demeure à Colombes.

Silence persistant autour des toiles de Buckingham

Un lourd silence pèse encore sur les conditions d'élaboration précises de la *Fuite en Égypte* et de la *Madeleine pénitente* de Vienne (fig. 1 et 2), dont le duc de Buckingham est le premier acquéreur attesté. Face à cette incertitude, quatre hypothèses au moins s'offrent à l'esprit. Si Gentileschi a peint

70 Dagens (note 46), t. III, 292–293. Lettre datée de septembre 1627.

71 Ibid., t. III, 290–293.

65 Voir note 63.

66 La reine était d'autant plus encline à s'identifier à la sainte qu'elle s'appelait également Marie. Sur ces stratégies empathiques, voir Griffey/Hibbard (note 63), 171, et Veevers (note 30), 92–109.

67 Inventaire des biens d'Henriette Marie à Colombes,

1669. National Archives, SP 78/128, ff. 190v.–200r. Inventaire publié et annoté par Erin Griffey et Caroline Hibbard en appendice à leur article (note 63).

68 Bissell (note 3), 185 (cat. n° 58), et Christiansen/Mann (note 1), 232–234 (cat. n° 46).

69 »As Millar has noted, ›his catalogue [of Van der Doort]

ce tableau à Paris entre 1625 et septembre 1626, trois scénarios peuvent être imaginés. Le duc, en voyage diplomatique en France entre le 24 mai et le 22 juin 1625,⁷² a pu acheter le tableau au peintre lors d'un passage dans son atelier. Ces deux tableaux pourraient aussi être un cadeau diplomatique de la France que le duc ambassadeur aurait reçu à l'occasion de son voyage: »[E]rano questi [*Riposo durante la Fuga in Egitto, Cristo alla colonna, Lot*] i dipinti che, a quanto aveva saputo Buckingham, il re di Francia e il cardinale Richelieu, oppure Maria de' Medici, avevano in mente di donargli, ancor prima che egli stesso andasse a Parigi, nel maggio 1625? Non c'è modo d'esserne sicuri, anche se sembra strano che Buckingham abbia compensato Gentileschi per doni che gli erano stati fatti dalla corte francese e non dell'artista.«⁷³

Un tel don coïnciderait avec la politique matrimoniale française d'alliance avec l'Angleterre, et aspirerait à ménager de bonnes relations entre les deux puissances. La venue du duc en France en 1625 n'avait de fait d'autre but que le mariage de la sœur de Louis XIII, Henriette-Marie, avec le roi d'Angleterre Charles Ier. Cette union âprement négociée visait à renforcer les liens des deux royaumes contre l'Espagne, et la France ne l'a conclue qu'après avoir obtenu la garantie que les lois anti-catholiques alors en vigueur outre-Manche seraient abrogées.⁷⁴ L'iconographie catholique de cette peinture qui célèbre la Vierge Marie pourrait rappeler les ambitions politiques de la France à l'égard des catholiques persécutés en Angleterre.⁷⁵ Cette hypothèse expliquerait aussi la présence paradoxale de ces deux images catholiques dans la collection du duc anglican.

72 Michel Duchein, *Le duc de Buckingham*, Paris 2001, 272.

73 »S'agissait-il des tableaux [le *Repos pendant la Fuite en Égypte*, le *Christ à la colonne*, *Lot*] que, à ce que savait le duc de Buckingham, le roi de France et le cardinal Richelieu, ou bien Marie de Médicis, avaient en tête de lui donner, avant même qu'il se rende en personne à Paris en mai 1625? Il n'y aucun moyen d'en être sûr, même s'il semble étrange que Buckingham ait récompensé Gentileschi pour des cadeaux qui lui ont été offerts par la cour française et non par l'artiste«, écrit Keith Christiansen dans Christiansen/Mann (note 1), 218.

74 »Le traité [du mariage d'Henriette-Marie et de Charles

Une troisième idée, particulièrement caressée par Raymond Ward Bissell, voudrait que ce peintre, las de son séjour en France, ait envoyé de son propre chef ce tableau signé, ainsi qu'un pendant représentant la *Madeleine pénitente* au duc de Buckingham⁷⁶ afin de s'attirer ses faveurs et de commencer une carrière outre-Manche. Cela paraît d'autant plus vraisemblable qu'Orazio Gentileschi ne signait ses œuvres que lorsqu'elles étaient destinées à un commanditaire dont la résidence était éloignée de la sienne: »[M]oreover, invariably, Gentileschi signed only those canvases that were intended for patrons who resided outside the city in which he himself was working; both the rest on the Flight and the Magdalen now in Vienna are signed, and their dates are not at all inconsistent with a date of ca. 1625.«⁷⁷

Enfin, selon une dernière possibilité, Gentileschi aurait exécuté ce tableau à Londres pour Buckingham entre l'automne 1626 et la mort du duc en août 1628.

Un opportunisme iconographique oublié

Quelles que soient les circonstances exactes de l'entrée de la *Fuite en Égypte* dans les collections de Buckingham, il ressort que son iconographie s'avère tout à fait adaptée aux événements marquants de la vie familiale du duc – élément que, à ma connaissance, la critique ne semble pas avoir pris la peine de mentionner. La datation du tableau de Vienne, indéterminée, mais qui oscille entre le printemps 1625 et l'été 1628, correspond en effet à l'époque de la naissance des deux héritiers mâles du duc de Buckingham, Charles et

Ier], signé le 16 novembre 1624, prévoyait [...] une clause secrète qui anticipait l'abrogation des lois anticatholiques. Le 24 décembre 1624, une proclamation royale ordonnait la suspension de ces lois anticatholiques«, écrit Jean-Paul Moreau dans idem (note 60), 174.

75 Suivant cette hypothèse, Marie allaitait l'Enfant Jésus pourrait être une image apologétique de l'Église catholique charitable subvenant aux besoins de son Fils, contraint de fuir en Égypte pour échapper au massacre des Innocents ordonné par Hérode – l'Enfant serait alors une figure des catholiques opprimés d'Angleterre.

76 Bissell (note 3), 182–183 (cat. n° 56).

77 Ibid., 183.

George Villiers, nés respectivement le 17 novembre 1625 et le 30 janvier 1628. La pertinence du sujet de la *Fuite en Égypte* n'a pas dû manquer de séduire le duc et son épouse. Cette indication biographique, qui ne devait pas être méconnue par le peintre,⁷⁸ souligne la similitude entre la maternité de la Vierge et celle de la duchesse, Katherine Manners, alors enceinte ou déjà toute jeune mère d'un fils. C'est pourquoi la représentation de l'allaitement de Jésus n'est sans doute pas anodine, et se lit comme un éloge de la maternité divine de Marie qui ne devait pas déplaire à la duchesse, sur le point ou venant d'enfantes. La correspondance de Katherine Manners montre d'ailleurs sa profonde prévenance pour ses enfants dès leur plus jeune âge. Ainsi juge-t-elle nécessaire d'avertir le roi Jacques Ier en personne de sa décision de sevrer sa fille Mary, première enfant née de son union avec le duc: »[J]e dois vous informer que j'ai l'intention de sevrer bientôt la petite Mall [Mary, née en 1622], car je la crois assez âgée et j'ai peur qu'elle digère mal le lait. Je n'ai jamais vu une enfant aussi peu portée sur le lait. J'espère qu'elle s'habituerait rapidement au sevrage [...]«⁷⁹

Dans une lettre adressée à son époux, la duchesse se réjouit de la réussite de ce sevrage: »I thank God Moll is very well with her weaning.«⁸⁰

Ces lettres intimes de Katherine Manners, par leur système énonciatif et la sollicitude à l'égard de l'enfant qui en émane, incitent à croire que cette mère a allaité elle-même sa fille, et qu'elle en a peut-être fait autant pour ses fils. Allaitement effectif ou non, les seules circonstances de la naissance des deux héritiers mâles du duc à l'époque de l'exécution présumée du tableau de Vienne qui loue la maternité de la Vierge montrent assez l'opportunité de son entrée dans les collections du couple Buckingham.

L'iconographie de la *Fuite en Égypte* de Vienne rendait donc ce tableau spécialement attachant et

78 La célébrité en son temps de celui qui fut l'ambassadeur et le favori du roi Jacques Ier d'Angleterre, laisse penser que sa vie familiale était publique et bien connue de ses contemporains, et notamment d'un peintre de cour tel que Gentileschi.

79 David Dalrymple, *Memorials and letters relating to the history of Britain in the reign of James Ist*, Glasgow,

opportun pour les époux Buckingham, alors tout jeunes parents.

Peut-être le plaisir de voir un nu féminin dans la *Madeleine pénitente* l'emportait-il chez les Buckingham sur le contenu théologique du tableau, et la délectation visuelle était-elle plus recherchée que l'élévation spirituelle. La remarque vaut aussi pour la *Fuite en Égypte*, merveilleuse étude de la figure humaine d'âges et de sexes différents. L'anglicanisme modéré de Buckingham, attesté par ses biographes, et surtout son entourage favorable au catholicisme, peuvent expliquer aussi cette tolérance pour deux tableaux peints de surcroît par un artiste de la Contre-Réforme: »Il [le duc de Buckingham] avait reçu une éducation anglicane conforme aux enseignements de l'Église officielle [...] mais il ne semble pas avoir été foncièrement hostile au catholicisme, pour lequel sa mère éprouvait un penchant de plus en plus marqué.«⁸¹

La sympathie de Buckingham pour le catholicisme n'a pas échappé à son contemporain Godfrey Goodman, évêque de Gloucester: »Mylord Buckingham était fort incliné vers le catholicisme, bien qu'il n'osât pas le montrer de peur d'offenser le roi et le prince [...]«⁸²

Katherine Manners, sa propre épouse, n'avait quitté la religion catholique que dans le dessein de se marier avec lui: »[L]e comte de Rutland [père de Katherine Manners] était catholique, ouvertement et fermement catholique, et se déclara d'emblée hostile à donner sa fille à un protestant [...] en faveur du mariage [du duc de Buckingham et de Katherine Manners], cependant, se déclarait une puissance redoutable: lady Buckingham en personne. Elle-même inclinait fort vers le catholicisme, et surtout l'or des Manners exerçait sur elle une attirance irrésistible. On sait quelle vigueur elle apportait à conclure de beaux mariages pour toute sa parenté; s'agissant de son fils préféré, elle allait se surpasser. [...] si sa fille [Katherine Man-

Robert et Andrew Foulis, 1766, 179 (1ère éd. 1762). Cité et traduit par Duchein (note 72), 107.

80 Godfrey Goodman, *The Court of king James the first*, Londres 1839, tome II, 286.

81 Duchein (note 72), 89.

82 Goodman (note 80), tome I, 334. Cité par Duchein (note 72), 89.

ners] cédait aux pressions et se convertissait au protestantisme il [le comte de Rutland] la déshériterait. [...] Le roi lui confia [au révérend John Williams, doyen de Salisbury] le soin de catéchiser la jeune fille [Katherine Manners] convertie à l'anglicanisme.⁸³

Ajoutons que Lady Buckingham, la mère du duc, s'était convertie au catholicisme dès 1622.⁸⁴ Les proches du duc étaient donc en mesure de saisir le contenu théologique et militant de la *Fuite en Égypte*.⁸⁵

Les répétitions étudiées de sa *Fuite en Égypte* et de sa *Madeleine pénitente* (fig. 1, 2 et 3) qu'accomplit Orazio Gentileschi dans le contexte de la cour de Charles Ier mettent finalement en évidence le pragmatisme et l'étonnante plasticité de sa poétique, qui lui permettent d'adapter ingénieusement ses compositions aux goûts de ses commanditaires anglais amateurs du style caravagesque, et de se conformer habilement à leurs usages variés de l'image.

L'hypothèse vraisemblable d'une empathie d'Henriette-Marie avec la Vierge Marie et la sainte Marie-Madeleine suggère la portée diplomatique, politique et spirituelle de la *Fuite en Égypte* et de la *Madeleine pénitente* de Gentileschi dans un environnement aussi complexe que celui de la cour des Stuart, et laisse penser que sous le silence apparent des images se déployait une pluralité de lectures, à la fois privées et publiques. Alors les silences de la peinture et des personnages figurés étaient éloquents, et charmaient autant les yeux que l'esprit. Selon toute vraisemblance, chaque tableau exposait, par ses moyens strictement vi-

suels, un sens abstrait qui l'apparentait tour à tour à une arme apologétique, à un instrument diplomatique et parénétique, et à un support stimulant de méditations dévotes et intimes.

La signification de la *Madeleine* (fig. 2) dans le cadre précis du salon de réception de la Yorkhouse⁸⁶ du duc de Buckingham s'avère toutefois plus problématique. On peut en revanche être sûr que ce nu grandeur nature satisfaisait le séducteur qu'était Buckingham. Parce que la *Fuite en Égypte* de Buckingham (fig. 1) était accrochée dans la chambre du roi de la Yorkhouse,⁸⁷ il est difficile de retenir l'interprétation qui prête à cette toile une portée apologétique, et tend à la désigner comme un instrument de propagande catholique et pro-française. Par conséquent, sa signification primitive en l'état des recherches demeure insaisissable, à l'image même du mur sombre près duquel repose la Sainte Famille et qui disparaît dans une obscurité superlativement fascinante. Le dépouillement de la composition, les regards de la Vierge et de Joseph confisqués et inaccessibles au spectateur, le mutisme manifeste de la Sainte Famille, et plus encore le silence du pinceau qu'indique cette grande étendue obscure faisant office de »fond«, maintiennent ce tableau dans une indétermination aussi déconcertante que féconde. Il semble que, par le biais de cette étonnante surface ténébreuse, le pinceau déjoue le visible: il secrète le silence, et ménage une réserve dévolue à l'hébergement d'une pensée à venir, qui demeure cependant dissimulée. Saisissante épiphanie du silence, cette vacance de la figuration se fait piste d'élan pour la réflexion, et surface inchoative de méditation sur l'infigurable et l'indicible.

83 Duchein (note 72), 99–101.

84 Ibid., 108.

85 Élevée dans le catholicisme, la femme du duc de Buckingham savait à n'en pas douter démêler les enjeux théologiques du tableau de Gentileschi aussi bien que sa tournure apologétique. La transmission spirituelle tacitement

évoquée par le biais de la représentation de l'allaitement de Jésus pourrait d'ailleurs constituer une exhortation qui s'adresserait à cette mère pour qu'elle transmette sa première confession catholique à sa progéniture.

86 Bissell (note 3), 183.

87 Ibid.