



4. Sébastien Bourdon, *Portrait équestre de Christine de Suède*, 1652-1653, Madrid, Museo del Prado.

## *Le portrait équestre de Christine de Suède par Sébastien Bourdon*

Diane H. BODART

### DON PRESTIGIEUX ET MESSAGE POLITIQUE

Le portrait équestre de Christine de Suède par Sébastien Bourdon (fig. 4) constitue, par ses dimensions (383 x 291 cm) et sa typologie, la représentation la plus imposante de la reine et sans doute aussi la plus ambitieuse<sup>35</sup>. Seul portrait équestre de Christine de grand format, *unicum* dans l'œuvre de Bourdon, dont la production de portraits se limite essentiellement à son séjour en Suède<sup>36</sup>, ce tableau célèbre est sous bien des aspects insolite. Réalisé à Stockholm en 1652-1653 et destiné au roi d'Espagne Philippe IV, son histoire est connue mais exige néanmoins une brève récapitulation, d'autant plus que les premiers documents conservés à son sujet sont rarement cités dans la littérature récente, probablement parce que rédigés en ancien danois.

Le 28 mai 1653, Jens Juel, résident danois à la cour de Stockholm, écrivait à son confrère à La Haye que l'ambassadeur d'Espagne Antonio Pimentel faisait peindre pour son roi Philippe IV un portrait de la reine Christine à cheval. Dans une lettre du 11 juin, il annonçait que la toile était achevée, précisant en outre que Pimentel avait fait représenter son chien dans le tableau et que l'œuvre allait être accompagnée en Espagne par son auteur, le peintre français Bourdon, qui devait y réaliser les portraits du roi, de la reine et d'autres personnages de la cour<sup>37</sup>. La suite des événements, rapportée plus tard par Guillet de Saint-Georges, est plus fréquemment mentionnée : « Comme l'ouvrage était destiné pour le roi d'Espagne, la reine donna à M. Bourdon la qualité de son envoyé pour l'aller présenter à Sa Majesté Catholique. Ce fut là pour M. Bourdon une occasion de revenir à Paris, et par malheur il y apprit, peu de jours après son arrivée, que le vaisseau où l'on avait mis ce portrait avoit fait naufrage. Mais comme il attendoit de nouveaux ordres de la reine, le changement qu'elle fit dans ses États, et la religion catholique qu'elle embrassa, furent cause que ce commencement de la fortune de M. Bourdon resta imparfait »<sup>38</sup>. D'autres sources confirment le naufrage tout en soulignant que le navire, qui avait quitté Stockholm en août 1653, n'avait pas coulé : un nouvel envoi partit début octobre et le tableau, confié au père dominicain Juan Baptista Guerres, n'arriva à Madrid qu'en mars 1654<sup>39</sup>.

La commande et la réalisation de ce portrait se déroulèrent pendant la période très délicate où Christine de Suède préparait en grand secret son abdication et sa conversion à la foi catholique, cherchant l'appui de Philippe IV pour soutenir le bien-fondé de ses intentions auprès du pape, Innocent X Pamphili.



5. Diego Velázquez, *Portrait équestre de Philippe III*, 1634-1635, Madrid, Museo del Prado.

L'ambassadeur Pimentel jouissait alors d'une position privilégiée auprès de la reine en sa qualité de principal médiateur. Rien d'étonnant qu'en fonction de ces données historiques, le tableau de Bourdon, figurant la souveraine âgée de vingt-sept ans partant à cheval à la chasse au faucon, ait été considéré par les historiens comme porteur d'un message politique et que son interprétation allégorique, proposée par Arne Danielsson en 1989, se soit imposée comme une clé de lecture incontournable<sup>40</sup>.

Christine sur son cheval s'identifierait ainsi à Alexandre le Grand sur son Bucéphale, Alexandre qu'elle avait élu comme modèle, auquel elle consacra de nombreuses pages écrites de sa main et dont elle allait prendre le nom en recevant le sacrement de la confirmation à Rome en 1655. En ce sens, le cheval cabré renverrait aux célèbres statues des *Dioscures* de Montecavallo, alors identifiées comme des représentations d'Alexandre domptant son destrier et attribuées à Phidias et à Praxitèle. Le faucon couvert d'un chaperon, symbole de l'espoir dans la littérature emblématique, évoquerait quant à lui l'épisode d'Alexandre franchissant l'Hellespont, laissant son royaume et ne gardant que « l'espoir » dans le succès de ses futures conquêtes, un état d'âme susceptible de correspondre à celui de Christine s'appêtant à quitter la Suède. Les nuages d'orages s'ouvrant sur un ciel serein dans la direction vers laquelle chevauche la reine, confirmeraient cette interprétation : ainsi que le faucon, emprisonné par son chaperon dans les ténèbres, aspire à la liberté de la lumière céleste, Christine, nouvel Alexandre sur son Bucéphale, est déterminée à franchir l'Hellespont, à traverser l'Europe dans l'espoir de rejoindre de plus grands et glorieux royaumes, loin des ténèbres du Nord, vers la clarté de la vraie religion. Deux éléments feraient d'ailleurs allusion aux médiateurs de ce voyage triomphal, à savoir l'ambassadeur Pimentel, représenté par le chien au collier portant son chiffre, et Mathias Palbitski, le peintre que la reine avait envoyé en mission auprès de Philippe IV en 1652-1653, figurant sous les traits du jeune page au faucon.

Cette lecture brillante a été accueillie à l'unanimité, avec quelques réserves seulement pour l'identification de Palbitski, âgé de 23 ans en 1653, un peu trop vieux pour correspondre à la physionomie du page adolescent<sup>41</sup>. Cependant Theodor Rabb, dans une étude contestant l'efficacité du message politique sou-

vent attribué aux images, dont la complexité symbolique ne pouvait atteindre qu'un nombre très restreint de destinataires, soulève la question suivante : comment Philippe IV serait-il parvenu à saisir les différents niveaux sémantiques du portrait équestre de Christine ? Le projet d'envoyer Bourdon en Espagne aurait peut-être entre autres été envisagé en réponse à cette difficulté, de façon à fournir au roi une explication verbale de l'œuvre. Mais ayant reçu le tableau en l'absence du peintre, Philippe IV ne put probablement reconnaître dans ce présent que le don gracieux d'une œuvre de grande qualité<sup>42</sup>.

Si l'interrogation présente un intérêt certain, sa pertinence ne relève cependant ni des réserves sur le pouvoir politique des images, ni du rôle manqué de Bourdon comme exégète de son œuvre, hypothèse peu convaincante et invérifiable, mais plutôt de l'iconographie du portrait. Le message véhiculé par les images s'exprime avant tout à travers le langage figuratif, fondé sur des codes de représentation déterminés et identifiables, nécessaires à leur compréhension et à leur appréciation par les destinataires. Certes, dans le cas de compositions emblématiques ou allégoriques particulièrement recherchées, un commentaire verbal ou écrit peut devenir indispensable, ainsi qu'en témoigne la lettre célèbre de Vasari déchiffrant le dispositif symbolique de ses portraits d'Alexandre et de Laurent de Médicis (Florence, Uffizi)<sup>43</sup>. Mais cette dimension métaphorique manque à première vue à l'œuvre de Bourdon qui ne présente aucune personnification allégorique ni aucun emblème éloquent, susceptibles de définir une supra-signification. Pour un portrait à l'apparence « réaliste » comme celui de Christine, inséré dans un décor vraisemblable, la référence à Alexandre devrait être reconnaissable soit par un signe distinctif, tels un symbole ou un attribut, soit par un écart par rapport à la tradition de ce genre de représentation. Or, dans ce tableau, l'évocation de la figure d'Alexandre ne semble pas davantage déterminée que dans d'autres portraits équestres de la même époque, figurant le cheval dans une position semblable et un paysage s'ouvrant sur un ciel nuageux, comme celui de Philippe III peint par Velázquez (fig. 5), pour ne citer qu'un exemple. Par ailleurs, le faucon couvert d'un chaperon ne suffit pas à lui seul pour signifier l'espoir : il s'agit en effet d'un motif récurrent, sans aucune connotation symbolique particulière, de l'iconographie du roi chasseur, ainsi que le montre un petit portrait équestre du jeune Louis XIV partant à la chasse, accompagné de son page, attribué à Jean de Saint-Igny (Chantilly, musée Condé, vers 1647, fig. 6).

6. D'après un modèle attribué à Jean de Saint-Igny, *Louis XIV partant à la chasse*, vers 1641, Paris, Bibliothèque nationale de France.





7. Pierre Paul Rubens, *La chasse au tigre*, 1615-1616, Rennes, musée des Beaux-Arts.

La position cabrée du cheval, qui dénote la peur ou la révolte de l'animal livré à lui-même et non maîtrisé par l'homme, telle qu'elle apparaît dans les statues des Dioscures ou encore dans la *Chasse au tigre* de Rubens (fig. 7), pourrait suggérer l'épisode d'Alexandre domptant Bucéphale effrayé par son ombre, bien que le souverain soit en général représenté à pied, tenant sa fière monture par la bride pour la tourner face au soleil. Cette référence est toutefois

imprécise, car Christine ne monte pas un destrier cabré et insoumis, mais lui fait au contraire exécuter un air particulièrement difficile de la haute école d'équitation, à savoir la levade ou la courbette, s'aidant à cette fin de la cravache qu'elle tient de la main droite<sup>44</sup>. Cette même figure, qui se distingue par la position moins élevée des jambes antérieures du cheval, se retrouve en effet dans les représentations des exercices de manège, telles que la *Leçon de manège de Baltasar Carlos* de l'atelier de Velázquez (Eccleston, collection des ducs de Westminster, vers 1635), les gravures de Crispijn van de Passe illustrant le manuel d'équitation d'Antoine Pluvinel, destiné à l'attention de Louis XIII<sup>45</sup>, ou encore la tenture de *L'école d'équitation* d'après les cartons de Jacob Jordaens (fig. 8)<sup>46</sup>.

Il ne s'agit pas pour autant d'exclure du portrait de Bourdon toute référence à Alexandre, mais de souligner que si cette évocation est présente, elle est plutôt générique et relève d'un *topos* fort commun : de même que la relation privilégiée entre un souverain et son portraitiste suggère à l'époque l'exemple d'Alexandre et Apelle, le roi maîtrisant sa monture sera comparé à Alexandre domptant Bucéphale. Dans le même ordre d'idées, un artiste représentant un cheval s'inscrira dans la lignée de Praxitèle et de Phidias qui se seraient mesurés l'un l'autre en sculptant Bucéphale, ainsi que le précise la dédicace à Virginio Orsini de la série de gravures des chevaux des différents pays, réalisée par Antonio Tempesta vers 1590<sup>47</sup>. Bien sûr, Christine de Suède pouvait personnellement s'identifier à Alexandre le Grand lorsqu'elle montait à cheval, mais ses portraits équestres ne traduisaient pas pour autant nécessairement la particularité de son engouement. En ce sens, l'analyse de Danielsson, loin d'être dépourvue de fondements, présente le risque d'une surinterprétation, reposant davantage sur la connaissance historique de la prédilection de la reine pour l'illustre Macédonien que sur ce que donne à voir l'œuvre de Bourdon.

## UN MODÈLE ROYAL MASCULIN AU FÉMININ

Il serait alors utile de reprendre la question du point de vue du destinataire, c'est-à-dire de s'interroger sur ce que Philippe IV put voir et apprécier dans le portrait équestre de Christine, en fonction de la signification attribuée alors à ce genre de représentations dans le contexte de la cour d'Espagne. Les collections des Habsbourg d'Espagne rassemblaient déjà des œuvres maîtresses de l'histoire du portrait équestre, peintes par Titien, Velázquez et Rubens ou sculptées par Giambologna et Pietro Tacca. À cette date, l'enjeu de cette typologie de portrait était loin de se limiter à l'exaltation des vertus militaires qui avait été à l'origine de son apparition, dans le domaine du monument funéraire de l'Italie du XIV<sup>e</sup> siècle, et qui en avait marqué le développement au siècle suivant<sup>48</sup>. Au cours du *Cinquecento*, le monument équestre, évoquant les Césars de l'Antiquité à travers le modèle de la célèbre statue de *Marc Aurèle*, s'était progressivement détaché de la dimension commémorative du sépulcre, de l'hommage *post mortem* rendu à la bravoure du *condottiere*. Ce système de références avait en effet été transposé à la figure du souverain, contribuant à l'affirmation de la légitimité du pouvoir absolu. Les colosses équestres de bronze de Cosme I<sup>er</sup> et de Ferdinand I<sup>er</sup> de Médicis, d'Henri IV et de Philippe III, sortis de l'atelier florentin de Giambologna pour être érigés à Florence, à Paris et à Madrid, avaient succédé aux monuments de Gattamelata et de Colleoni réalisés respectivement par Donatello et Verrocchio à Padoue et à Venise, ainsi qu'aux trompe-l'œil de Giovanni Acuto et de Nicolò da Tolentino peints par Paolo Uccello et Andrea del Castagno sur les murs de la cathédrale florentine. Pour des raisons essentiellement techniques, les sculpteurs représentèrent leurs lourds chevaux de métal au trot, une figure qui offrait à la sculpture trois solides points d'appui, tandis que les peintres, libres de ces contraintes matérielles, purent expérimenter davantage de solutions formelles. Le tableau fondateur du portrait équestre, isolé et sur un support amovible, figurait déjà un destrier s'élançant au galop. Il s'agit bien entendu du portrait de *Charles Quint à Mühlberg* (Madrid, Prado), peint par Titien en 1548 pour célébrer la victoire impériale contre la ligue protestante de Smalckalde, qui montre le souverain chevauchant une lance à la main, selon l'iconographie du *miles christi*, dans son rôle suprême de défenseur de la Chrétienté<sup>49</sup>.

Parallèlement à la dimension militaire, cette connotation religieuse du souve-

8. *L'école d'équitation*, tapisserie d'après un carton de Jacob Jordaens, vers 1655, Vienne, Kunsthistorisches Museum.





9. Atelier de Diego Velázquez d'après Rubens, *Portrait allégorique de Philippe IV*, Florence, Galleria degli Uffizi.

rain, garant de la foi catholique, s'imposa désormais dans les portraits équestres à la cour d'Espagne. À l'époque de Philippe IV, l'œuvre de Titien était exposée à l'Alcázar de Madrid dans la salle où se tenaient les principales réceptions royales, dénommée plus tard *Salón de los Espejos*, à côté d'autres portraits dynastiques présentant les Habsbourg comme défenseurs de la Chrétienté : *Philippe II offrant au ciel l'infant Don Fernando après la victoire de Lépante*, également de la main du Vecellio (Madrid, Prado) ; *l'Expulsion des Morisques par Philippe III*, œuvre perdue de Velázquez ; le portrait équestre allégorique de Philippe IV par

Rubens, connu grâce à une copie de l'atelier de Velázquez (fig. 9)<sup>50</sup>. Dans ce dernier tableau, situé juste en face du *Charles Quint à Mühlberg*, les personnifications de la Justice Divine brandissant la foudre et de la Foi Catholique tenant le globe terrestre, ainsi que le page indien, signifiaient la victoire du souverain contre l'hérésie et l'étendue de son triomphe sur toute la circonférence du monde, jusque dans les contrées les plus lointaines<sup>51</sup>. Francisco de Zarate loua par ses vers Rubens pour avoir représenté le roi impassible, domptant et dirigeant sa fougueuse monture : « *Rubens, en fin, que enseña en un cavallo/ Que ha de hacer con su Principe un vasallo* », c'est-à-dire se plier à son obéissance<sup>52</sup>. Dans la littérature emblématique et les traités politiques de l'époque, la figure du roi dominant son cheval était une allégorie commune du bon gouvernement, de la capacité du souverain, par sa sagesse, de maîtriser les passions irrationnelles de son peuple<sup>53</sup>.

Cette triple dimension militaire, religieuse et politique du pouvoir royal constituait également le fondement du programme décoratif du *Salón de los Reinos* du palais du Buen Retiro à Madrid, conçu par l'influent ministre de Philippe IV, le comte-duc d'Olivares, au sein duquel devait voir le jour la plus grandiose série de portraits équestres du début du XVII<sup>e</sup> siècle<sup>54</sup>. À côté des scènes

de bataille, figurant les victoires militaires de la couronne d'Espagne sur les hérétiques et les infidèles, et des travaux d'Hercule, héros vertueux évoquant la quête de l'immortalité par les épreuves endurées, la dynastie des Habsbourg défilait à cheval en vertu du pinceau de Velázquez. Les tableaux de ce décor, désormais démembrés, montrent sur d'amples fonds de paysage Philippe III, le roi régnant Philippe IV (fig. 10) et le prince héritier Baltasar Carlos faisant exécuter à leurs destriers des courbettes, et les reines Marguerite d'Autriche (fig. 11) et Isabelle de Bourbon montant au trot (Madrid, Prado). Ce fut d'ailleurs une toile de Velázquez qui servit de modèle à Pietro Tacca pour le monument équestre de Philippe IV, première sculpture de bronze réalisant l'exploit technique de faire tenir sur deux appuis un cheval en levade (fig. 12)<sup>55</sup>. Le visage impassible du souverain se détache, lointain, sur le ciel, tandis que la tête du destrier, sillonnée de veines gonflées par l'effort, montre la fougue de l'empire des passions animales, par les narines frémissantes, la bouche résistant au mord, les yeux inquiets, la crinière au vent. Alors que les monuments équestres des Médicis et d'Henri IV dominaient des lieux-clés de la topographie de Florence et de Paris, le formidable colosse de Philippe IV fut destiné aux jardins des palais royaux, comme il en avait été précédemment pour la statue de Philippe III : un emplacement public pour une telle affirmation du pouvoir royal aurait été considéré en Espagne comme un affront à l'autonomie des différents royaumes constituant la monarchie<sup>56</sup>.

La valeur attribuée au portrait équestre dans l'Espagne du XVII<sup>e</sup> siècle trouve une application dans l'Europe entière, mais avec des nuances en fonction des contextes. Par exemple, la connotation religieuse de la figure du cavalier, comme défenseur de la foi catholique, perd évidemment toute validité dans les pays réformés, telle la Suède de Gustave Adolphe Vasa, père de Christine, dont les représentations à cheval exaltent avant tout les vertus politiques et militaires. Le portrait équestre n'est d'ailleurs pas exclusivement réservé au souverain et peut

10. Diego Velázquez,  
*Portrait équestre de Philippe IV*,  
1634-1635, Madrid, Museo del Prado.



11. Diego Velázquez,  
*Portrait équestre de Marguerite d'Autriche*,  
1634-1635, Madrid, Museo del Prado.





12. Pietro Tacca,  
Monument équestre de Philippe IV,  
1636-1640, Madrid, Plaza de Oriente.

honoré certains personnages influents de la cour – *Le comte-duc d'Olivaes* par Velázquez (Madrid, Prado, 1634) – ou des patriciens éminents dans des Républiques comme Gênes – *Giovan Carlo Doria* par Rubens (Gênes, Palazzo Spinola, 1606). Autour des années 1620-1630, les premiers portraits équestres féminins font en outre leur apparition : il s'agit de portraits de reines, c'est-à-dire, contrairement à Christine de Suède, d'épouses de rois donc de personnages n'incarnant pas l'autorité souveraine, et leurs montures sont toujours représentées au trot : Marie de Médicis dans son portrait allégorique par Rubens, commémorant le

13. Pierre Paul Rubens, *Le triomphe de Julliers*,  
1622-1625, Paris, musée du Louvre.



triomphe de Julliers (fig. 13), Marguerite d'Autriche et Isabelle de Bourbon dans les tableaux de Velázquez pour le Buen Retiro précédemment cités. Certes, le portrait équestre au trot n'est pas à proprement parler féminin, puisque nombreux sont les exemples montrant un homme pour cavalier : le duc de Lerma (fig. 14) et Philippe II par Rubens (Madrid, Prado, 1603 et 1628), Charles I<sup>er</sup> par Van Dyck (Londres, National Gallery, 1636), ou encore Philippe IV dans son portrait, d'attribution incertaine, qu'il offrit à Christine de Suède (Stockholm, Nationalmuseum, vers 1653). Le portrait équestre en levade semble être cependant une typologie toute masculine : les représentations féminines de cette sorte sont fort rares et constituent des exceptions significatives<sup>57</sup>. Elles appartiennent avant tout à la dimension épique et légendaire des femmes fortes, entre autres illustrée par une série de gravures d'Antonio Tempesta, figurant les héroïnes de l'Arioste vêtues en amazones et chevauchant leurs destriers dans une position masculine, à califourchon<sup>58</sup>. En ce qui concerne les personnages féminins contemporains, un singulier exemple, peut-être l'unique précédant l'œuvre de Bourdon, est un tableau de petit format (89 x 79 cm) de Claude Deruet représentant Madame de Saint-Balmont (fig. 15), habillée en homme et chevauchant comme un homme pour défendre ses territoires des ravages de la guerre de Trente Ans<sup>59</sup>. Il faut attendre les années 1660 pour trouver d'autres applications féminines de cette typologie, dans un



14. Pierre Paul Rubens, *Portrait équestre du duc de Lerma*, 1603, Madrid, Museo del Prado.

15. Claude Deruet, *Portrait équestre de Madame de Saint-Balmont*, vers 1640, Nancy, musée des Beaux-Arts.



contexte fort différent, à savoir le palais de chasse des Savoie à la Venaria Reale. La salle principale de cet édifice de plaisirs était ornée d'un décor complexe, désormais dispersé et en grande partie perdu, comportant des scènes mythologiques consacrées à Diane sur le plafond, des paysages de chasse peints par Jan Miel sur le soubassement des parois et de grands doubles portraits équestres des femmes de la maison de Savoie dans la partie médiane, réalisés par Charles Dauphin (fig. 16), Jan Miel et Giorgio Sandi Trotti di Monbasilio<sup>60</sup>. En ce lieu, nommé alors « *Regia di Diana* », la rhétorique mythologique primait sur la vraisemblance, et il est fort improbable que ces princesses, représentées en fières

16. G. Tasnière d'après les modèles de Charles Dauphin, *Portraits équestres des duchesses de Savoie*.



amazones, aient été réellement capables de réaliser avec leurs destriers des airs aussi compliqués que la levade ou la courbette.

L'œuvre de Bourdon constituait donc à son époque une véritable exception. Dans son portrait, la reine Christine n'est déguisée ni en homme, ni en amazone : elle est représentée selon une iconographie royale et masculine, tout en portant des habits féminins, bien que sobres, et en montant son cheval comme une femme, un seul pied posé sur l'étrier, une position particulièrement difficile pour l'exécution d'une levade. Là réside l'écart entre la toile du peintre français et la typologie traditionnelle du portrait en levade et c'est cela qui dut avant tout frapper Philippe IV. Mais si ce tableau était donc insolite, il répondait toutefois fidèlement à l'image que le roi d'Espagne attendait.

#### CHRISTINE, SOUVERAINE RÉGNANTE ET AMAZONE EXEMPLAIRE

En ces années, la renommée des talents extraordinaires de Christine comme cavalière s'était répandue dans l'Europe entière. À ce propos, la vie de la reine publiée en 1656, une année après son arrivée à Rome, par le comte Galeazzo Gualdo Priorato, offre un récit du plus grand intérêt. Au lendemain de son entrée dans la ville éternelle, Christine était descendue dans la cour de la Torre dei Venti, où elle était logée au Vatican, pour admirer les dons que le pape Alexandre VII Chigi lui avait destinés, entre autres un carrosse, une litière et une chaise à porteur d'après les dessins du Bernin, mais aussi un superbe cheval blanc : « *Fattasi poi condur fuori la Chinea pur donatagli da Sua Santità, la cavalcò con Valdrappa, e senza, e quì lanciando, e piegando quà, e là il suo corpo, fece ammirare la sua destrezza, e la sua leggiadria, comprobando tutto ciò, che già portò la fama di non trovar in Svetia alcuno, che meglio di lei manegiasse un destriero, ne più veloce corresse sopra di quello, da che reso curioso il Re Cattolico, volse vedere in pittura la di lei effigie delineata in tal attione. In ciò veramente ella è tanto franca e destra, che se si trovasse un'altro Bucefallo, lo domarebbe non men d'un Alessandro...* »<sup>61</sup>. Danielsson cite ce passage pour appuyer son identification de Christine sur son cheval avec Alexandre sur son Bucéphale. Cependant l'*exemplum* de l'Antiquité est ici employé par Gualdo Priorato comme une figure rhétorique pour glorifier les prouesses de Christine dans l'art de l'équitation, et il aurait difficilement pu trouver une référence plus éloquente que celle d'Alexandre et Bucéphale, indépendamment de la prédilection de la reine pour le souverain macédonien. L'intérêt principal de cette citation concerne plutôt la curiosité de Philippe IV qui, ayant été informé des capacités de cavalière de Christine, voulut en avoir un témoignage par un portrait. Gualdo Priorato pourrait avoir tiré cette nouvelle de Pimentel, alors ambassadeur du roi d'Espagne près le Saint-Siège, mais également s'être inspiré d'une lettre écrite en octobre 1653 par le jésuite Mannerscheidt, confesseur de Pimentel à Stockholm, qui brossait un portrait de la reine destiné à connaître un grand succès grâce à sa publication sous la forme d'un feuillet volant : « *Video prope indies equitatem, et quamvis more muliebri equo insideat, tamen ita corpus vibrat flectitque, ut qui non plane propinquus est, virum credat. Cum equitat, pileum gestat et thoracem more Hispanico,*

*sola toga foeminam prodit. Pedem unum tantum habet stapedi impositum, et tamen ita equum ad cursum incitat, ut nullus sit, qui currentem assequi possit. Volare quis credat non currere. Rex noster Hispanus petiit ejus equitantis sibi effigie mitti. Vestis ei cum equitat, adeo vili est, ut vix putem 4. aut quinque aureis aestimari posse... »<sup>62</sup>.*

Déjà en 1648, Chanut, ambassadeur de France à Stockholm, avait fait une observation fort semblable sur les talents équestres de Christine. Après avoir loué la maîtrise de la reine dans l'art du gouvernement, en affirmant qu'« il est incroyable combien elle est puissante dans son Conseil », il poursuivait en disant : « Ce n'est pas merveille qu'elle fasse paroître une prudence mâle dans son Sénat, vu que dans les actions extérieures, qui semblent plus attachées à la différence du sexe, que celle de l'esprit, la nature ne lui refuse

aucune des qualités, dont un jeune cavalier ferait gloire ; elle est infatigable au travail de la campagne, jusqu'à demeurer à cheval dix heures à la chasse. Elle fait faire à un cheval toutes sortes de manèges sans aucune affectation, bien loin d'en vouloir tirer de la gloire... »<sup>63</sup>. De pareilles descriptions furent reprises dans le *Mercurius* hollandais en 1654 et dans les nombreuses relations diffusées en ces années en Italie<sup>64</sup>. Ces citations, loin d'être isolées, illustraient de longs textes qui établissaient le portrait de Christine comme souveraine n'ayant de féminin que le sexe et sachant maîtriser la faiblesse de sa nature féminine par la vertu, les talents physiques, l'intelligence, le savoir et une extraordinaire capacité à gouverner. En cela elle n'était en rien inférieure aux hommes et, en tant que reine, elle était aussi fiable et crédible qu'un roi.

Le portrait de Bourdon répondait donc pleinement aux attentes que les descriptions écrites avaient suscitées en Philippe IV : de l'habileté comme cavalière jusqu'au vêtement sobre, le tableau met fidèlement en image les textes, à l'exception du chapeau, dont l'absence était sans doute un signe de révérence et de courtoisie envers le spectateur, le roi. Christine est représentée partant à la chasse, une activité éminemment masculine qui servait fréquemment à mettre en scène l'image des souverains, tels Philippe IV, le Cardinal-Infant Ferdinand et Baltasar Carlos dans leurs portraits en pied par Velázquez pour Torre de la Parada (Madrid, Prado, 1635) ou Henri IV dans un portrait équestre en levade gravé par Jacques Fornazeris (fig. 17). Le visage serein, la reine de Suède monte, apparemment sans effort, un destrier impétueux dont les passions animales sont rendues par l'œil exorbité, la narine frémissante et l'écume de la bouche résistant au



17. Jacques Fornazeris, *Portrait équestre d'Henri IV*, gravure au burin, 1600, Paris, Bibliothèque nationale de France.

mord. Par ce portrait où en tant que femme elle se présente dans le rôle d'un homme, où elle maîtrise son cheval avec adresse comme un roi domine son peuple par le bon gouvernement, Christine voulait peut-être également affirmer sa crédibilité en tant que souverain, au moment des graves décisions concernant son abdication et sa conversion, face aux doutes que pouvait susciter son sexe, enclin – comme on le croyait fermement à l'époque – au caprice. À ce propos, Gualdo Priorato rapporte les hésitations de Philippe IV à la requête de Christine d'une médiation auprès du pape pour soutenir sa conversion. Le roi aurait eu une première réaction de méfiance, dictée par la nature féminine de la reine : « *le cose del Mondo non hanno altro di costante che la incostanza, e che le donne particolarmente, benché di cuore, e di spirito, erano soggette alla volubilità* ». Mais après de mûres réflexions, il finit par se convaincre : « *certificatosi, che nella Regina abbondavano virtù heroiche, e talenti sublimi, col motivo de quali conosceva esser il Mondo uno de que' nemici, che si vince fuggendo, e che se bene era Donna, haveva però fortezza da calpestar le di lui potenze, lusinghe, affascinamenti, e vincer se stessa* »<sup>65</sup>.

Le message du portrait équestre de Christine devait ainsi atteindre ses fins, par l'appropriation d'un modèle royal masculin et sa transformation au féminin faisant de la reine une figure d'exception. En cela, la vierge Christine à l'âme virile se présentait comme la digne héritière des légendaires femmes fortes, comme la « *Gothica Amazon/ Amazonem fortissima* »<sup>66</sup>. L'évocation de l'amazone, par l'application de ses vertus et non par le déguisement mythologique, apportait à l'image de Christine la dimension guerrière, propre aux rois, qui manquait à sa figure de souveraine. Bien qu'elle n'eût jamais l'occasion de se mesurer dans les arts militaires, les biographes de la reine n'hésitèrent pas à déclarer que : « *Si bellum ei aliquod cum quoquam esset, certum est ipsam ad bellum processuram esse* »<sup>67</sup>. Certes, dans l'œuvre de Bourdon, Christine ne figure pas sur fond de bataille, mais un autre portrait par Justus van Egmont, peint à Anvers en 1654 et envoyé à Philippe IV, la représentait cependant en armure, en empruntant l'iconographie de Minerve pour exalter ses capacités militaires (fig. 19), ainsi que le rapporte Barrionuevo dans un *avviso* daté du 12 janvier 1656 : « *Sabe el arte militar tan bien como un general mas experto* »<sup>68</sup>. Ce n'est que par l'intermédiaire de ces modèles féminins de nature virile que la reine pouvait aspirer à évoquer des *exemplum* de souveraineté masculine et faire sien le mythe d'Alexandre<sup>69</sup>, au même titre que tout roi représenté à cheval ou vêtu *all'antica*.

Le portrait équestre de Christine de Suède réalisé par Sébastien Bourdon se situe ainsi non seulement dans un contexte politique très précis, mais aussi au moment où l'image glorieuse de la reine comme amazone du Nord et souveraine exemplaire connut l'apogée de sa diffusion dans les États catholiques. À Paris, Georges de Scudéry en chantait les louanges, en 1654, dans un poème héroïque intitulé *Alaric* :

« Je ne te diray point que l'illustre princesse,  
 Aura de Thomyris, et le cœur, et l'adresse  
 Et que cette amazone, auprès d'un grand cercueil,  
 Domptera des coursiers le noble et fier orgueil  
 [...]

Oui, c'est dans l'art des rois, c'est dans la politique,  
Que ce nouveau Phoenix se fera voir unique :  
Son règne glorieux viendra de son sçavoir,  
Et ce solide appuy fondera son pouvoir »<sup>70</sup>.

Mais cette incroyable aura dont jouissait Christine à la veille de son arrivée à Rome devait bientôt s'éteindre, à la suite des intrigues par lesquelles elle allait renouer contact avec la France, dans l'espoir d'obtenir le royaume de Naples appartenant à l'Espagne, et dont la malheureuse conclusion fut l'assassinat de Monaldeschi en 1657. Si Philippe IV perdit tout intérêt pour la reine de Suède<sup>71</sup>, le portrait de Bourdon demeura néanmoins dans la salle où il dînait à l'Alcázar de Madrid, exposé près du portrait équestre du Cardinal-Infant Ferdinand, frère du roi, peint par Rubens après 1634 pour célébrer la victoire de Nördlingen remportée par l'armée catholique contre les troupes allemandes et suédoises (fig. 18)<sup>72</sup>. En 1701, dans l'inventaire des biens de Charles II, les deux œuvres étaient encore côte à côte : le portrait de Christine évalué à 100 doublons, celui du Cardinal-Infant non estimé « *por ser de persona real* »<sup>73</sup>.



18. Pierre Paul Rubens, *Portrait équestre du cardinal-Infant Ferdinand*, 1634-1640, Madrid, Museo del Prado.