Catherine de Médicis (1519–1589) et le portrait : esquisse d'une collection royale au féminin

Chantal Turbide, Université de Montréal

Abstract

This paper represents the first scholarly analysis of the collection of portraits amassed by Catherine de' Medici (1519–1589), Queen of France, during her reign of more than forty years. The fact that no portrait has yet been identified as having belonged to her may explain why this subject has never been broached. This paper will demonstrate that Catherine had a vision in her collecting, thus contradicting Louis Dimer's 1926 opinion that she collected portraits without any specific program in mind. This article begins with a review of the main sources. Following Catherine's death, more than 250 portraits in the Hôtel de la Reine in Paris were listed in the inventory drawn up in the summer of 1589. Some documents, mainly correspondence, deal with their acquisition and name French and Italian artists. This article then looks at other European Renaissance collections of portraits. Comparisons with these reveal that Catherine de' Medici's collection – consisting of portraits of family members, political figures, rulers, kings and queens – was among the most important of her time. Moreover, it will be shown that Catherine seems to have introduced to France the new concept of an exhibition space, a gallery, entirely devoted to portraits, which was to become very popular in the seventeenth century. This essay closes with a case study exploring the exchanges of portraits between France and England in 1571 and, in particular, 1580 and 1582, thus exposing the symbolic function of portraiture in the political sphere and the role of the diplomatic corps.

Catherine de Médicis naît à Florence le 13 avril 1519. Sa mère, Madeleine de la Tour d'Auvergne (1501–1519), et son père, le duc d'Urbin Laurent de Médicis (1492–1519), meurent peu après sa naissance. La jeune duchesse d'Urbin est élevée à Rome et à Florence, notamment sous le pontificat de Clément VII, puis elle quitte l'Italie en 1532 pour épouser Henri de Valois, duc d'Orléans, le second fils de François Ier. Elle sera ensuite duchesse d'Orléans (1533–1536), dauphine (1536–1547), reine de France sous le règne de Henri II (1547–1559) et reine douairière sous les règnes de ses trois fils François II (1559–1560), Charles IX (1560–1574) et Henri III (1574–1589). Elle occupera les plus hautes fonctions politiques du royaume et cela jusqu'à sa mort survenue à Blois le 5 janvier 1589. Vue tantôt comme l'instigatrice du massacre de la Saint-Barthélemy (1572), tantôt perçue comme partisane de la tolérance, de la concorde et de la paix, Catherine de Médicis fait partie des grandes figures de femmes illustres, mais souvent méconnues, de l'histoire de France.

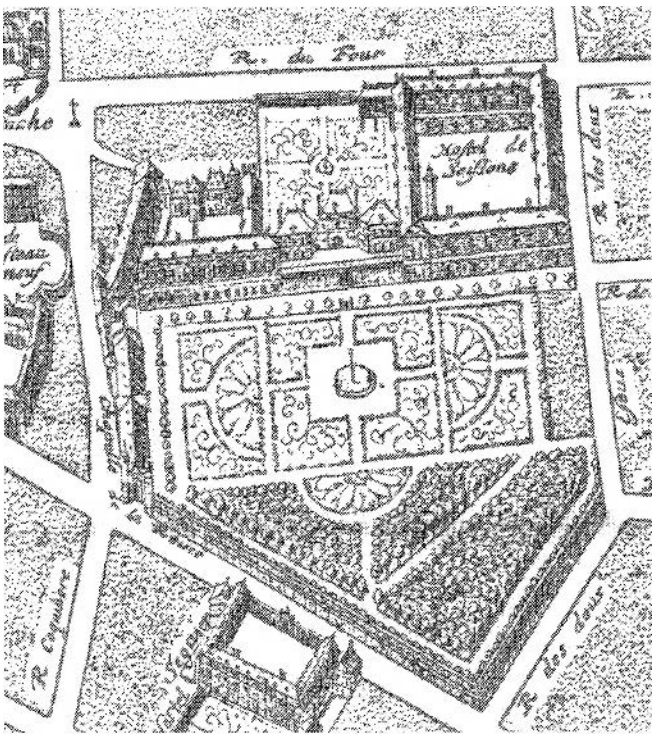
Initiée très tôt à l'art du portrait, Catherine se fait portraiturer à Florence, avant son départ pour la France. Giorgio Vasari raconte les séances de pose de la jeune duchesse d'Urbin[1]. Puis, duchesse d'Orléans, dauphine et reine de France, elle se fera représenter à plusieurs reprises. En 1561, elle envoie son portrait à sa fille Élisabeth de Valois, reine d'Espagne[2]; un peu plus tard, rendant visite à l'atelier de Corneille de Lyon, elle admire un portrait de sa jeunesse[3]. En 1583, Catherine commande son lit funéraire à Germain Pilon[4]. En 1588, elle souhaite offrir son buste aux *Murate* à Florence, mais elle optera finalement par commodité pour un portrait peint[5]. Un certain nombre de portraits de Catherine de Médicis ont survécu au temps et aux destructions[6]; il s'agit souvent de la même image reproduite par des techniques diverses et sur des supports variés (sculpture, cire, peinture, dessin, enluminure, gravure, médaille, tapisserie, émail, etc.). Ces portraits ont été réalisés à différents moments de sa vie mais l'histoire retiendra surtout l'image de la reine mère en deuil attribuée à François Clouet (fig. 1).

L'inventaire de l'hôtel de la Reine, la résidence parisienne de Catherine de Médicis, confirme le fait que la reine de France avait réuni un grand nombre de portraits peints sur bois ou sur toile[7]. Selon Louis Dimier : « Une partie des pièces qu'on y trouve mentionnées étaient évidemment originales. Elles ne tenaient pas au goût que la reine eut pour les séries historiques, [...]. Ce sont des tableaux achetés à mesure, sans aucun dessein général, dans le seul but de fixer des visages familiers et de satisfaire le goût des arts. Seul le grand nombre de ces portraits leur confère l'aspect d'une série[8]. » Nos recherches sur l'activité de mécène et de collectionneur de Catherine de Médicis attestent de son goût et de sa prédilection pour l'art du portrait et il paraît essentiel de revoir les propos de Louis Dimier qui affirmait que Catherine de Médicis avait acquis des portraits sans aucun dessein. Notre étude semble révéler le contraire.

Nous proposons la première analyse raisonnée de la collection de portraits de Catherine de Médicis. Il est par conséquent essentiel d'en poser les jalons, de dresser l'état des lieux de cette collection en exposant nos connaissances sur l'inventaire de l'hôtel de la Reine et sur les acquisitions de portraits. Ensuite, grâce à un survol de la littérature spécialisée, nous tenterons de situer la collection de portraits de Catherine de Médicis au sein des grandes collections européennes de la Renaissance. Enfin, l'étude d'un cas précis, qui met en scène, ce qui n'est pas coutume, un rapprochement diplomatique entre la France et l'Angleterre, permettra d'observer le rôle des échanges de portraits au sein de la politique monarchique.

Figure 1. Attribué à François Clouet, *Catherine de Médicis*, 1560 (?), dessin pierre noire et sanguine, 33,1 × 22 cm, Paris, Bibliothèque nationale de France, Cabinet des estampes (crédit photographique : Bibliothèque nationale de France, Paris).

Figure 2. Jacques Gomboust, *Lutetia Paris : Plan de Paris* (détail), hôtel de Soissons, 1652, Paris, Bibliothèque nationale de France, Cartes et plans (crédit photographique : Bibliothèque nationale de France, Paris).



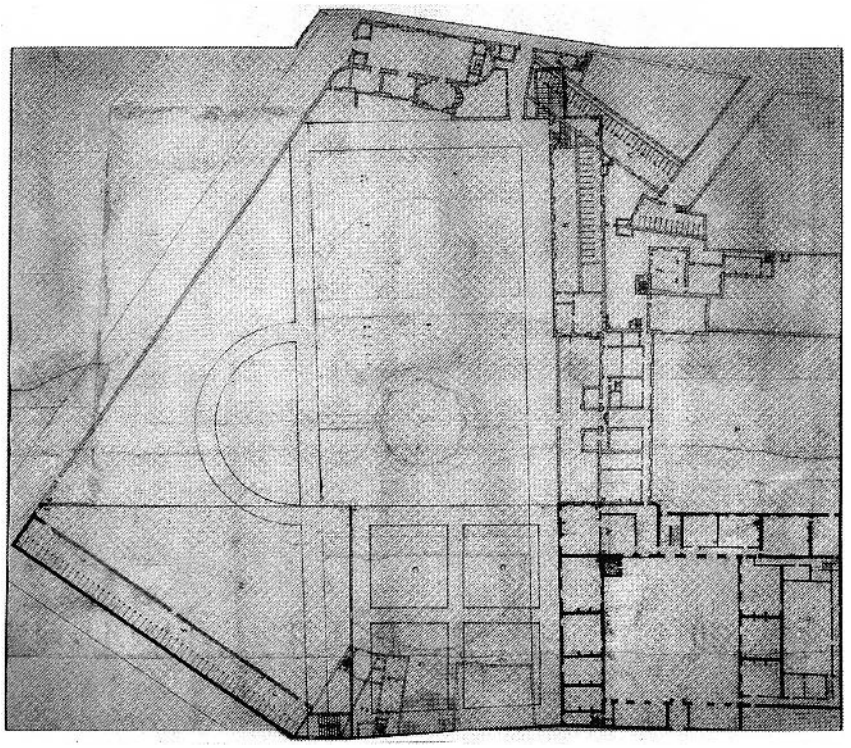
La collection de portraits de Catherine de Médicis : état des lieux

Catherine de Médicis meurt au château de Blois dans la nuit du 5 au 6 janvier 1589. Au mois de juillet 1589, à la demande des créanciers de la reine mère, le Parlement de Paris ordonne l'ouverture des scellés de l'hôtel de la Reine afin d'y dresser l'inventaire des biens mobiliers. Catherine de Médicis avait fait construire et aménager cette résidence urbaine au début des années 1570. Outre ce palais, Catherine était propriétaire des Tuileries, des châteaux de Saint-Maur, Monceaux et Chenonceaux qu'elle visitait régulièrement. À la mort de Catherine, il semble que seul l'hôtel de la Reine fut inventorié. Il n'est toutefois pas exclu que ses autres demeures étaient meublées.

L'hôtel de la Reine, baptisé hôtel de Soissons au XVII[e] siècle, était situé sur la rue des Deux-Écus non loin du palais du Louvre (fig. 2)[9]. Le bâtiment, en forme de carré, était organisé autour d'une cour et se prolongeait par une aile vers le nord, le long du jardin où fut édifiée une grande chapelle. L'édifice fut entièrement détruit au milieu du XVIII[e] siècle, à l'exception de la grande colonne dans la cour d'honneur qui fut épargnée. Conservée *in situ*, elle fait aujourd'hui partie du Jardin des Halles. Quelques rares plans et élévations, notamment les vues d'Israël Sylvestre, nous permettent de restituer, du moins partiellement, l'architecture de cette résidence royale qui fut sans conteste l'une des plus richement ornées et décorées de son époque. Le rez-de-chaussée, donnant sur la cour d'honneur (fig. 3), permettait l'accès à une salle basse, aux communs et à une chapelle. À l'étage, se trouvaient les appartements de Catherine de Médicis, d'Henri III, de Louise de Lorraine, de Marguerite de Valois et de Christine de Lorraine, la petite-fille de la reine mère. Les appartements royaux et princiers étaient composés d'une salle, d'une antichambre, d'une chambre et d'un ou de plusieurs cabinets; il y avait aussi un oratoire à la suite de l'appartement de la reine mère. À cela s'ajoutait une grande galerie donnant sur la façade du palais. Enfin, à l'étage supérieur, des galetas étaient aménagés en pièces de rangement et en chambres. Catherine y avait également installé son cabinet de curiosités.

L'inventaire de l'hôtel de la Reine nous renseigne sur le mobilier et le décor de la résidence. Plus de 800 numéros (des articles ou des lots) sont consignés au fil des vingt-quatre pièces visitées. On y trouve des tentures de tapisserie flamandes et

Figure 3. Anonyme, *Plan de l'hôtel de la Reine*, rez-de-chaussée du bâtiment central, vers 1580 (?), Turin, Archivio di Stato di Torino (crédit photographique : Edoardo Piccoli).



françaises, des tapis d'Orient, des tentures de cuir d'Espagne, des étoffes de multiples contrées, des meubles « façon » d'Inde, d'Allemagne ou de Turquie, de la porcelaine de Chine, de la vannerie européenne et orientale, des objets d'art (vases en pierre dure et camées italiens), des curiosités (crocodiles empaillés, noix des Indes, etc.), des sculptures et des peintures.

L'inventaire fournit des données quantitatives et indique la localisation des œuvres peintes. Il y avait dans l'hôtel de la Reine, à la mort de Catherine de Médicis, près de 450 tableaux peints dont 266 portraits et précisons qu'il n'est fait mention d'aucun portrait dessiné. Alors que la plupart des objets étaient rangés dans les galetas – la reine ayant quitté son hôtel l'été précédant sa mort – presque tous les portraits étaient restés accrochés aux murs des pièces visitées. On en trouve quatre dans le troisième galetas, treize dans un grand cabinet au-dessus d'une volière, treize autres dans un cabinet, dix dans la chambre de la princesse de Lorraine, dix-huit dans la chambre de Louise de Lorraine, trente-neuf dans la grande galerie (environ 40 × 5 m), trente et un dans le cabinet de la rue du Four, huit dans le cabinet de la rue d'Orléans (environ 8 × 5 m), trente-trois dans le cabinet aux émaux, treize dans un autre cabinet et quatre-vingt-quatre dans le cabinet des miroirs (fig. 3). Dans la grande galerie, le cabinet aux émaux et le cabinet des miroirs, certains portraits étaient enchâssés dans les lambris. À plusieurs reprises la présence d'un encadrement, un « châssis », parfois doré, est mentionné. Il est quelquefois précisé qu'il s'agissait d'une peinture sur toile. Il y a peu de renseignements sur les dimensions des tableaux. Aucun peintre n'est mentionné. Il n'y a pas d'estimation. Une centaine de personnages sont clairement identifiés. Tous, ou presque, sont issus de la royauté ou de la haute noblesse européenne ayant vécu au XVI[e] siècle. On y trouve principalement des portraits de la famille des Valois et de leurs ancêtres, de représentants de la noblesse de France et de la famille des Médicis, de princes et de souverains étrangers.

En dépit du grand nombre de tableaux mentionnés dans l'inventaire, rares sont les acquisitions documentées[10]. Les œuvres mentionnées dans les sources manuscrites ont fort probablement fait partie des collections de Catherine de Médicis. Il est toutefois difficile, voire impossible, d'identifier ces tableaux au sein de l'inventaire de l'hôtel de la Reine, ce qui ne veut pas nécessairement dire qu'ils ne s'y trouvaient pas.

Les plus anciennes sources d'archives mentionnent l'acquisition de portraits italiens. Au mois de mai 1532, alors que la jeune duchesse d'Urbin se prépare à quitter Florence pour la France, un tableau de son père, Laurent de Médicis, lui est remis[11]. Le tableau, de petite dimension (environ 30 cm), n'est pas inscrit dans l'inventaire de l'hôtel de la Reine, mais il faisait peut-être partie des tableaux de la famille de Médicis mentionnés dans le cabinet de la rue du Four, situé à côté de la grande galerie[12]. Peut-être s'agissait-il d'une copie réduite du portrait peint par Raphaël[13]?

En 1548, reine de France depuis peu, Catherine de Médicis reçoit les portraits des enfants du duc et de la duchesse de Ferrare, Hercule II d'Este et Renée de France, réalisés par le peintre ferrarais Girolamo da Carpi (1501–1556)[14]. Ces tableaux furent ramenés en France par Primatice; le roi, Catherine et la cour les ont beaucoup appréciés. Peu après, le mariage de François d'Aumale, fils aîné du duc de Guise, et d'Anne d'Este, fille d'Hercule II et de Renée de France, fut conclu. Un grand tableau avec les portraits d'Alphonse II d'Este (1533–1597) et d'Anne d'Este (1531–1607), sa sœur, est mentionné dans la galerie de portraits de l'hôtel de la Reine[15]. Il est toutefois difficile de le relier à l'envoi de 1548. La même année, selon Vasari, la reine de France aurait reçu les portraits de *Donna Julia* et du pape Clément VII[16]. C'est le fils du célèbre portraitiste Sebastiano del Piombo (1485–1547) qui apporte ces tableaux fort probablement réalisés par son père. Bien qu'il n'y ait nulle trace de ces portraits dans l'inventaire de l'hôtel de la

Reine, on peut toutefois supposer que le portrait de Clément VII figurait parmi ceux de la famille de Médicis mentionnés dans le cabinet de la rue du Four.

Entre 1548 et 1559, de nombreuses commandes sont adressées à des portraitistes œuvrant en France. Les noms des peintres et des dessinateurs, lorsqu'ils sont mentionnés, correspondent à des artistes sans œuvre connue. En 1548, Catherine de Médicis demande les portraits de ses enfants, elle les reçoit et se dit fort satisfaite : « J'ai receu les painctures de mes enffans que vous m'avez faict faire, lesquelles j'ay trouvées fort belles et fort bien faictes[17]. » L'année suivante elle reçoit d'autres portraits de ses enfants, cette fois-ci elle n'est pas contente du résultat et en demande de nouveaux[18]. Les auteurs de ces œuvres ne sont pas mentionnés. Étienne Moreau-Nélaton attribue ces commandes aux frères Germain et Éloy Lemannier[19]. En 1550, la reine commande à René Tibergeau les portraits du dauphin François, d'Hercule II d'Este et de Diane de Poitiers, alors qu'Antoine de Bourgogne est chargé de peindre les enfants de France, Henri II et quelques princes de la cour de France[20]. En 1552, Catherine demande une fois de plus des portraits de ses enfants et de Marie Stuart, élevée à la cour de France[21]. Cette fois-ci, elle précise qu'elle veut des « *créon* » (crayons) afin de les recevoir diligemment. En 1558, elle s'adresse de nouveau à René Tibergeau[22]. Puis, Jehann Scipion doit peindre Madame de Crussol pour Monceaux et Nicolas Rebours est chargé de portraiturer le roi et ses enfants[23]. En 1559, la reine demande à Nicolas Rebours un portrait d'Henri II pour Monceaux[24]. De nombreux portraits des enfants de France et de divers seigneurs de la cour sont mentionnés dans la résidence parisienne de Catherine, mais il est impossible d'établir des liens avec ces commandes. Quelle était la destination de ces portraits? Nous n'avons pas l'inventaire des biens de Monceaux à l'époque de Catherine de Médicis mais il y eut sans conteste des portraits destinés à ce château dans les années 1558–1559[25].

Catherine de Médicis, reine douairière de France, reçoit des portraits de l'étranger, ce sont généralement des cadeaux familiaux ou des dons diplomatiques. En 1566, sous le règne de Charles IX, le duc de Florence, Cosme Ier de Médicis (1519–1574), lui envoie vingt-deux portraits des membres de la famille des Médicis, réalisés vraisemblablement par le peintre florentin Cristofano dell'Altissimo (vers 1530–1605)[26]. Il s'agit probablement d'une partie des tableaux du cabinet de la rue du Four d' « ung pied et demy en quarré ». Ensuite, en mars 1571, Catherine reçoit un portrait d'Élisabeth Ire d'Angleterre (1533–1603) qui lui déplaît : « car la peinture que nous en avons est tout en plat, qui n'a pas si bonne grace qu'elle aura, estant un peu tournée sur le costé droict[27] ». Elle en redemande un, de petit format, tel celui du comte de Leicester. Puis, en 1582, sous le règne de Henri III, Catherine se procurera un autre portrait d'Élisabeth Ire (voir notre étude de cas ci-dessous). L'inventaire de l'hôtel de la Reine mentionne deux portraits de la reine d'Angleterre dont un enchâssé d'ébène[28]. Les descriptions trop sommaires de l'inventaire ne nous permettent pas d'identifier ces portraits parmi ceux d'Élisabeth conservés aujourd'hui. Enfin, le 1er décembre 1584, Catherine se dit heureuse d'avoir reçu le portrait du roi d'Écosse, Jacques VI Stuart (1566–1625). La reine écrit à Michel de Mauvissière, appelé également monsieur de Castelnau, son ambassadeur en Angleterre : « Ayant esté fort aise et vous saichant très bon gré de sa peinture que m'avez envoyée, laquelle je trouve fort belle et agréable[29]. » Ce portrait n'est toutefois pas mentionné dans l'inventaire de l'hôtel de la Reine. S'agissait-il d'un tableau qui n'était pas à Paris? qui fut retiré de l'hôtel avant la réalisation de l'inventaire? Ou alors le personnage ne fut pas identifié.

Trop fragmentaires pour que nous puissions en tirer des conclusions générales, ces sources nous permettent toutefois d'émettre quelques observations. En premier lieu, on constate que Catherine de Médicis manifesta de l'intérêt pour l'art du portrait tout au long de sa vie. La reine mère commandait des œuvres à des artistes français et recevait des portraits de l'étranger, dont certains réalisés par des portraitistes réputés, tels les italiens Sebastiano del Piombo, Girolamo da Carpi et Cristofano dell'Altissimo. En ce qui concerne les artistes français, on ne peut que déplorer le manque de recherches les concernant, ce qui ne signifie aucunement qu'ils étaient dénués de talent. De nombreuses questions subsistent quant à la destination de ces portraits. Ont-ils rejoint les collections de Catherine? Si oui, dans quel palais? Et à quelle époque?

On se demande inévitablement ce qu'il est advenu des portraits de l'hôtel de la Reine après la mort de Catherine de Médicis. Christine de Lorraine (1565–1636), l'héritière de l'hôtel de la Reine et de la moitié des collections de Catherine de Médicis, se présenta à l'hôtel, en mars 1589, avant de quitter la France pour la Toscane afin d'y épouser Ferdinand Ier, le grand duc de Toscane. Elle prit une partie des biens qui lui étaient destinés mais, selon l'inventaire réalisé à son arrivée à Florence, elle n'emporta aucun portrait[30]. Peu après la mort de Catherine de Médicis, le duc de Mayenne, sa femme et sa sœur, la duchesse de Montpensier, ainsi que sa mère, Anne d'Este, duchesse de Nemours, s'installèrent dans l'hôtel de la Reine qui fut nommée l'hôtel des Princesses. Ceux-ci vendirent une partie du mobilier[31] et résidèrent dans l'hôtel jusqu'à l'entrée d'Henri IV à Paris en 1594. Puis Catherine de Bourbon (1559–1604), duchesse de Bar et sœur du roi, se porta acquéreur du bâtiment[32]. Elle y résida jusqu'à sa mort en 1604, c'est alors qu'un second inventaire des biens mobiliers de l'hôtel fut effectué[33]. Quinze ans après le décès de Catherine de Médicis, il ne restait pratiquement aucun meuble et objet d'art de cette époque. Cependant, sans doute trop solidement enchâssés dans les lambris, 153 tableaux (dont 142 portraits) étaient restés accrochés

dans de nombreuses pièces. La galerie de portraits était presque intacte, il ne manquait qu'un seul tableau. La résidence connut ensuite de nombreux propriétaires dont Charles de Bourbon (1565–1612), comte de Soissons, qui lui laissera son nom. L'hôtel de Soissons fut entièrement démoli pour la revente des matériaux de construction entre 1748 et 1750. La collection de portraits semble avoir été démantelée au fil du temps, dans des circonstances nébuleuses, ce qui explique aujourd'hui, en partie, l'absence de vestiges.

Les collections de portraits dans l'Europe de la Renaissance : mise en perspective

Comment situer la collection de portraits peints de Catherine de Médicis dans l'évolution du développement du goût pour l'art du portrait à la Renaissance? Est-il possible de déterminer ses modèles ou de retracer son influence? Examinons quelques-unes des principales collections françaises, italiennes et espagnoles.

La collection de portraits appartenant au duc de Berry (c. 1380–1416) semble être la plus ancienne collection française documentée de peintures sur panneaux mobiles. Au château de Bicêtre, pillé et détruit en 1411, le duc avait rassemblé de nombreux portraits, probablement en pied, des papes, cardinaux, rois, princes de France, empereurs romains et byzantins[34]. En 1500, l'inventaire d'Anne de Bretagne (1477–1514), réalisé à Amboise, mentionne dix-sept tableaux italiens; des tableaux probablement confisqués par Louis XII lors de la prise du château de Milan en 1499[35]. Le duc de Milan, Ludovic le More (1449–1503), possédait effectivement une collection privée, l'une des premières documentées, de type dynastique, constituée de plusieurs portraits des membres de sa famille et de la cour[36].

Autour des années 1537–1538, l'Italien Paolo Giovio (1483–1552), historien, humaniste et collectionneur, avait rassemblé dans sa villa du lac de Côme 266 tableaux de portraits d'hommes illustres (chefs d'État, militaires, poètes, philosophes, papes et artistes)[37]. Ce thème n'était pas nouveau, il existait notamment à Padoue dès le XIV^e siècle. Mais Paolo Giovio allait, lui, instituer une nouvelle tradition à Florence, les collections d'*Uomini Illustri,* constituées principalement d'hommes vivants ou du moins contemporains. À la mort de Giovio, le duc de Toscane, Cosme I^er, de Médicis fit copier les effigies. Giorgio Vasari, dans sa nouvelle édition des *Vite dei più eccellenti pittori, scultori e architetti* (1568), donne la liste des 248 portraits d'hommes illustres copiés par Cristofano dell'Altissimo pour Cosme I^er dans les années 1550 et constate la nouveauté et l'originalité de ce collectionnisme florentin[38]. Destinée à l'origine à la salle des cartes géographiques, la série sera finalement installée, entre 1587 et 1591, dans le corridor des Offices avec des bustes antiques. En outre, Cosme I^er fera représenter sur des petites plaques d'étain les portraits des deux branches de la famille des Médicis, dont celui de Catherine de Médicis, et ces petits tableaux, réalisés par Agnolo Bronzino (1503–1572), seront placés derrière la porte du studio que Vasari aménagea dans le palais ducal en 1559[39].

À Rome, en 1569–1570, le cardinal Giovanni Ricci de Montepulciano (1495–1574) obtient des copies des tableaux de la série des hommes illustres de la collection des Médicis pour sa villa du Pincio[40]. En 1576, lorsque la villa est vendue au cardinal Ferdinand de Médicis, l'inventaire indique la présence de 102 portraits ainsi que quatre vues de ville et une bataille navale qui ornent la *sala grande*[41]. Toujours à Rome, la collection de portraits de Fulvio Orsini (1530–1600) comptait parmi les plus importantes collections italiennes du XVI^e siècle et sans doute les plus originales[42]. Cet archéologue romain, fils naturel d'un Orsini, fut bibliothécaire des cardinaux Ranuce et Alexandre Farnèse, ses deux oncles. L'inventaire de la collection, dressé par Fulvio Orsini lui-même, dénombre une centaine de peintures dont une cinquantaine de portraits d'humanistes des XV^e et XVI^e siècles, de membres des familles Orsini et Farnèse ainsi que de quelques autres seigneurs lettrés ou amis de lettrés. On trouve quelques portraits à l'aquarelle et à l'encre, une peinture sur cuivre et des miniatures ainsi que les noms des plus grands artistes de son temps, tels que Raphaël, Michel-Ange, Daniel de Volterra et Sebastiano del Piombio. On remarque notamment la présence de quelques œuvres réalisées par des femmes dont deux autoportraits de Sophonisba Anguisciola (1532–1625), peintre à la cour d'Espagne. Enfin, signalons également la formation de collections, à Rome, de portraits de grandes figures de l'histoire ecclésiastique, telles les collections d'Onofrio Panvinio (1530–1568) et du frère Alonso Chacon[43].

Par ailleurs, à Madrid dans les années 1560, Philippe II (1527–1598) avait fait aménager une galerie de portraits à la Casa del Pardo ornée de trente-sept portraits d'empereurs, de rois et de princes de la dynastie des Habsbourg, de huit tableaux illustrant le voyage de Charles Quint en Allemagne et de quatre vues de villes[44]. Alonso Chacon fut également chargé par Philippe II, entre 1577 et 1593, d'expédier de Rome des portraits d'hommes illustres pour l'ornementation de la bibliothèque de l'Escorial (détruite lors d'un incendie au XVII^e siècle)[45]. Ainsi, le roi d'Espagne possédait une galerie de type dynastique ainsi qu'une galerie d'hommes illustres.

Il est étonnant de constater que nous possédons fort peu de renseignements sur les collections royales françaises. Aucun inventaire de portraits ne subsiste des règnes de François I^er, Henri II, François II, Charles IX et Henri III. Outre l'inventaire de Catherine de Médicis, quelques inventaires de princes et de seigneurs français fournissent des renseignements sur certaines collections de la fin du XVI^e siècle. Par exemple, selon un

inventaire du mois de janvier 1568, le connétable de France, Anne de Montmorency (1493–1567), possédait une soixantaine de portraits dans son hôtel parisien de la rue Sainte-Avoye. Empereurs, membres de la famille royale française, seigneurs étrangers, reines d'Angleterre et même un poète anglais étaient exposés avec les portraits du connétable et de sa famille[46]. Dans la galerie de l'hôtel, sur trente-quatre tableaux on comptait une dizaine de portraits[47]. L'inventaire après décès de Claude Gouffier (1501–1570), marquis de Boisy et duc de Roannez, effectué en 1571 au château d'Oiron en Poitou, mentionne soixante-dix portraits peints sur bois garnis de cadres dorés, dont un sur carton, sur lesquels on reconnaît des empereurs, rois de France et autres seigneurs français et étrangers[48]. Ces collections françaises étaient bien inférieures en nombre à celle de Catherine de Médicis. On y retrouvait toutefois les mêmes catégories de personnes réunies (empereurs, rois et seigneurs) et, comme chez la reine mère, il s'agissait en grande majorité de portraits de contemporains.

Au XVII[e] siècle, les collections françaises de portraits et les galeries de portraits se multiplieront, se diversifieront et se spécialiseront, le choix des portraits collectionnés variant en fonction du statut, des intérêts et des idées du collectionneur. Au château de Saumur chez Philippe de Mornay (1549–1623), seigneur du Plessis-Marly, se trouvait une galerie de portraits, vraisemblablement formée en 1609, constituée de cinquante-quatre tableaux : des personnages représentant la religion calviniste, des membres de la monarchie, de la famille et des amis[49]. La Petite galerie du palais du Louvre, ornée de portraits de la famille royale à la fin du règne d'Henri IV[50], et la galerie des hommes illustres de Richelieu au Palais-Cardinal, réalisée dans les années 1630[51], n'étaient pas sans rappeler la galerie de portraits de l'hôtel de la reine. La galerie de portraits (26 x 6 m) du château de Beauregard dans la vallée de la Loire, aménagée au XVII[e] siècle par Paul Ardier, ancien trésorier d'Henri IV, et ses descendants, contenait plus de 320 portraits de personnages illustres des règnes de Philippe VI de Valois à Louis XIII. Ces exemples nous incitent à penser que la galerie de l'hôtel de la Reine, exclusivement ornée de portraits, aurait servi de modèle pour le Grand Siècle. Enfin, parmi les collections de portraits de la fin du XVII[e] siècle, mentionnons celle de l'amateur d'art Roger de Gaignières (1642–1715) qui comptait plus de 400 portraits d'hommes illustres des siècles précédents, sise non pas dans une galerie mais dans un grand cabinet au château des Guise[52].

Ce bref tour d'horizon des collections de portraits aux temps modernes nous permet de constater que la collection de la reine mère se situait au confluent de diverses traditions et influences européennes. La reine de France avait sans doute subi l'influence des collections italiennes constituées de portraits de membres de la famille et de la cour et des collections humanistes d'hommes illustres contemporains, dont Paolo Giovio fut l'initiateur et les Médicis les promoteurs. On remarque en outre des similarités avec les collections de type dynastique des Médicis et des Habsbourg : la galerie de portraits de l'hôtel de la Reine était consacrée à la dynastie des Valois, le cabinet de la rue du Four dédié à la famille des Médicis et aux seigneurs italiens, etc. La collection de la reine mère, à la fois familiale, historique et politique, semble avoir exercé une certaine influence dans le royaume de France. Catherine de Médicis a, de toute évidence, manifesté un vif intérêt pour les collections de portraits et encouragé le développement de ce collectionnisme dans la seconde moitié du XVI[e] siècle. De plus, elle a fort probablement initié le goût pour un nouveau lieu d'exposition au XVII[e] siècle : la galerie de portraits.

Les enjeux politiques d'un envoi de portrait : étude de cas

À la Renaissance, les œuvres d'art étaient fréquemment échangées dans le cadre de négociations politiques. De nombreux portraits furent, par exemple, offerts en prévision de futurs mariages. L'alliance matrimoniale garantissait, sinon la paix, au moins la marque d'une volonté de concorde. Dans ce cas, les diplomates, voire leurs épouses, agissaient à la fois comme agent politique et artistique. L'art était ainsi mis au service de la monarchie. Les échanges de portraits entre Catherine de Médicis et la reine d'Angleterre, Élisabeth I[re], au début des années 1580, nous permettent d'illustrer cette pratique et de mieux saisir le rôle et l'utilisation du portrait dans l'arsenal diplomatique.

Nous avons vu précédemment que Catherine de Médicis avait reçu un portrait de la reine d'Angleterre en 1571. Cet envoi s'inscrivait dans le cadre des négociations de mariage entre Élisabeth I[re] et le duc d'Anjou, Henri de Valois (1551–1589). Le portrait lui fut remis par Guido Cavalcanti, un diplomate italien qui servait la cour de France et celle d'Angleterre, après que la reine mère eut montré quelques réserves à propos de cette union[53]. Catherine commandera ensuite le portrait de son fils à François Clouet (vers 1510–1572) et, le 3 juillet 1571, elle enverra deux dessins du duc d'Anjou en Angleterre, en attendant la peinture[54]. Les tractations autour du mariage se poursuivirent jusqu'en 1573, mais n'aboutirent pas.

Au printemps 1578, un second projet de mariage fut conçu, cette fois-ci entre Élisabeth I[re] et le plus jeune fils de Catherine de Médicis, François-Hercule (1555–1584), duc d'Alençon[55]. Au mois de février 1580, lady et lord Cobham, William Brooke et Frances Newton [à droite sur le portrait] (fig. 4), étaient à Paris[56]. L'ambassadeur d'Angleterre et sa femme furent invités à l'hôtel de la Reine pour assister à une réception des plus fastueuses. Malade ce soir-là, Catherine était absente au grand dam de l'Anglaise qui était chargée de lui montrer un portrait d'Élisabeth I[re]. Henri III accueillit l'ambassadrice et s'entretint avec

Figure 4. Anonyme, *William Brooke, 10th Lord Cobham and his family*, 1567, huile sur bois, 96,6 × 124,5 cm (crédit photographique : reproduit avec la permission du Marquis de Bath, Longleat House, Warminster, Wiltshire).

elle du projet de mariage entre le duc d'Alençon, son frère, et la reine d'Angleterre. Le roi souhaita ensuite voir le portrait d'Élisabeth. Lady Cobham ne pouvait consentir à cette demande puisqu'elle avait promis à sa maîtresse de dévoiler le tableau en premier lieu devant Catherine de Médicis. Le roi insista à nouveau mais l'Anglaise tint bon. Henri III finit par avoir raison de la femme de l'ambassadeur qui ne put refuser la demande de la reine, Louise de Lorraine. Laissons lady Cobham raconter la discussion qui eut lieu autour de l'effigie de la reine d'Angleterre :

> After dinner the queen called me to her in the presence of the king, and desired to see the picture; saying I should not break my vow in showing it to her, because she was the queen. Thereupon I showed it to her, and as she was looking at it, the king suddenly took it from her, so that it was well viewed by both. The king said it was an excellent picture; the queen asked me if she were like it. I answered that she was. Then said the Queen is a very fair lady [sic]. I told them her Majesty had commanded that whenever I came in the presence of them both, I should wish her there. They said again that if wishing would have prevailed, they would have been together many times long ago. Then I said to the queen: If it should so happily fall out that the Queen my mistress and your Majesty might meet, it might then be truly said that two of the goodliest creatures and greatest queens in the world were together. She answered that as appeared by the picture it might be very true of my mistress, but not in respect of herself. I answered that in my opinion she much resembled my mistress; and indeed she does, not only in my opinion, but in that of others. So the queen thanked me for the good opinion I had of her, and asked me if I could find in my heart to part with the picture. I answered that the greatest comfort which I have, being absent from my mis-

Figure 5. Anonyme, *The Darnley Portrait of Elizabeth I*, vers 1575 (?), huile sur bois, 113 × 78,7 cm, Londres, National Portrait Gallery (crédit photographique : National Portrait Gallery, Londres).

tress, is to behold it. Hearing that, she said she would not do me so much injury as to request it from me; but commended me greatly for loving my mistress so well.[57]

De quel portrait d'Élisabeth s'agissait-il? Peut-être de celui intitulé *The Darnley Portrait of Elizabeth I* acquis en 1925 par la National Portrait Gallery de Londres (fig. 5), ou alors d'une copie réduite de ce tableau. L'œuvre provenait de Cobham Hall dans le Kent et s'y trouvait, semble-t-il, depuis l'époque de William Brooke[58]. Toujours est-il que lady Cobham profite de la présence du tableau pour dresser un portrait d'Élisabeth Ire et louer ses qualités; elle insiste également sur son attachement à sa maîtresse et au portrait de celle-ci. La discussion autour de l'image d'Élisabeth évoque deux aspects théoriques liés au portrait : la représentation par le biais de l'image et la ressemblance entre le modèle et l'œuvre picturale[59]. Sur le premier point, Henri III ne manque pas de relever que l'image ne remplace pas la présence. Sur le second point, lady Cobham rassure le roi et la reine de France : le portrait d'Élisabeth témoigne de la beauté non seulement physique mais également morale de la reine d'Angleterre. Certes, le langage policé de lady Cobham est celui de la courtisane obligée, mais il n'en demeure pas moins que l'épisode illustre à quel point il est difficile d'interpréter un portrait sans l'aide d'un intermédiaire qui connaît le modèle, qui peut juger de la qualité de la représentation et dévoiler ce que l'image ne dit pas. Le roi profite ensuite de l'occasion pour faire visiter à des invités triés sur le volet la grande galerie de portraits ainsi qu'une chambre luxueuse où trône un portrait de son père Henri II. Cela confirme le caractère privé de la galerie de l'hôtel de la Reine mais également le statut privilégié des visiteurs, en l'occurrence celui de la femme de l'ambassadeur d'Angleterre.

Au début des années 1580, Catherine de Médicis tentait de faire valoir ses prétentions à la succession du Portugal et espérait obtenir l'appui de l'Angleterre dans sa lutte contre l'Espagne[60]. Il semble toutefois que le projet de mariage ait surtout séduit le duc d'Alençon qui souhaitait obtenir la gouvernance des Pays-Bas. À partir du printemps 1581, les discussions concernant le mariage s'intensifièrent. Au mois de septembre, l'ambassadeur d'Espagne en France se plaignit des préparatifs d'attaque de la France; Catherine proposa alors de renoncer au Portugal à condition que Philippe II consente à ce que l'une des infantes d'Espagne épouse le duc d'Alençon. Le roi d'Espagne ne daigna pas répondre à cette proposition. En novembre, François-Hercule traversa la Manche pour demander la main d'Élisabeth Ire. Cette dernière ira jusqu'à la lui promettre. C'est dans ce contexte que Catherine de Médicis exhiba devant la cour un portrait de la reine d'Angleterre vêtue à la française. Voici un extrait de la lettre de lord Cobham adressée à lord Walsingham en date du 22 janvier 1582 :

> The Queen Mother «this other day» showed in Court her Majesty's picture, made in full length and proportion by her own French painter who was lately in England : of which this queen seems to make great estimation. The ladies highly commended the Queen's rare gifts and princely comeliness with exceeding praises and admiration, marvelling very much at the number of those great pearls wherewith her gown is set forth and beautified; supposing that all the other princes of Christendom had not the like quantity of pearls of that sort. The great princesses noted, and were very much satisfied to see her apparelled and attired all over à la Françoise.[61]

La cour de France fut émerveillée par la splendeur des atours d'Élisabeth Ire qui, vraisemblablement, était représentée avec les cadeaux que la reine mère lui avait fait parvenir par son fils. Le portrait avait été réalisé par un peintre français dont on

ignore le nom. Il est difficile d'identifier ce portrait d'autant plus qu'il ne subsiste aucun portrait en pied d'Élisabeth Ire de cette époque. Toujours est-il que le tableau fit grand effet et confirmait ainsi l'appui de l'Angleterre à la France dans la lutte contre l'Espagne. Au mois de février 1581, François-Hercule quitta l'Angleterre et entra triomphalement dans le Brabant. Le mariage avec Élisabeth Ire n'eut toutefois pas lieu. Et la suite fut désastreuse pour la France qui connut, en juillet 1582, une défaite cuisante contre les Espagnols aux Açores. Quant au duc d'Alençon, il dut quitter la Flandre au début de l'année 1583.

Les échanges de portraits, nous l'avons constaté, interviennent à des moments clés de la politique internationale, au gré des négociations, des alliances et des accords. La reine de France enrichissait ses collections grâce au corps diplomatique et mettait ses résidences et ses richesses artistiques au service de la politique. Catherine de Médicis, contrairement à Élisabeth Ire, ne détenait pas directement les rênes du pouvoir. Alors que la reine d'Angleterre était représentée dans toute sa splendeur, la reine douairière de France arborait l'habit de deuil, car rappelons que seul son lien marital et son veuvage justifiait sa place au pouvoir. Pour Élisabeth, le portrait s'avérait être une force de persuasion, une preuve d'alliance, un instrument de propagande[62], alors que pour Catherine, le portrait, ou plutôt sa collection de portraits, témoignait de la grandeur du royaume de France par l'importance des alliances scellées.

Catherine de Médicis, reine de France pendant plus de quarante ans, fut sans conteste l'une des personnalités politiques les plus influentes du royaume dans la seconde moitié du XVIe siècle. Notre étude tend à prouver que Catherine de Médicis possédait sans doute la plus grande collection de portraits en France et probablement l'une des plus importantes en Europe. En effet, rappelons que l'on dénombre 266 tableaux de portraits dans l'inventaire de l'hôtel de la Reine, un chiffre comparable à la collection d'*Uomini Illustri* de Paolo Giovio constituée au début du XVIe siècle (266 œuvres) et à celle de Cosme Ier de Médicis qui fut louée par Vasari en 1568 (248 œuvres). La collection de la reine de France avait la particularité d'être essentiellement composée d'effigies de contemporains étroitement liés à la famille royale de France. L'hôtel de la Reine était ainsi un véritable musée du portrait à la gloire de la dynastie des Valois et de la monarchie française. Les portraits qui s'y trouvaient avaient par conséquent un dessein hautement politique. C'est d'ailleurs ce que révèlent les échanges de portraits entre la France et l'Angleterre au début des années 1570 et 1580. Ces exemples permettent de constater l'utilisation du portrait au sein des négociations politiques et de percevoir son rôle symbolique dans le cadre des relations diplomatiques.

Étonnamment, aucun vestige des portraits mentionnés dans l'inventaire de l'hôtel de la Reine n'a été identifié à ce jour[63]. Cela s'explique sans doute par le fait qu'aucun historien de l'art ne se soit penché sur cette collection. Les études sur les collections, qui ont connu un engouement ces vingt dernières années, s'intéressent à peine aux collections constituées par des femmes. Il serait intéressant de les étudier davantage. Nous pensons, en outre, que des recherches plus poussées dans les collections privées et dans les musées français, européens et nord-américains pourraient nous permettre d'identifier des portraits ayant fait partie des collections de Catherine de Médicis.

Remerciements

Je tiens à remercier Éva Major-Marothy, Martine Vasselin, Michel Brisebois, Muriel Clair et Clara Gabriel ainsi que le Centre canadien d'études allemandes et européennes (CCEAE, Université de Montréal) d'avoir accueilli et soutenu ma recherche.

Notes

1 Ivan Cloulas, *Catherine de Médicis*, Paris, Librairie Arthème Fayard, 1979, p. 49.

2 Catherine de Médicis, *Lettres de Catherine de Médicis*, publiées et annotées par Hector de La Ferrière-Percy et Gustave Baguenault de Puchesse, Paris, Imprimerie nationale, 1880–1909, 10 vol., t. I, p. 626.

3 Pierre de Bourdeille, abbé de Brantôme, *œuvres complètes de Pierre de Bourdeille seigneur de Brantôme*, publiées par Ludovic Lalanne, Paris, Vve J. Renouard, 1864–82, t. VII, p. 343–44.

4 Sur le tombeau des époux royaux commandé par Catherine de Médicis, voir Henri Zerner, *L'Art de la Renaissance en France. L'invention du clacissisme*, Paris, Flammarion, 1996, p. 349–58.

5 Catherine de Médicis, *op. cit.*, t. VIII, p. 208–09.

6 Armand Baschet, « Iconographie de Catherine de Médicis », *Revue Universelle des arts*, t. XVIII, 1863–64, p. 103–09; Karla Langedijk, *The Portraits of the Medici. 15th–18th centuries*, Florence, Studio per edizioni scelte, 1981–87, 3 vol., t. I, p. 349–55.

7 Bibliothèque nationale de France, mss, Fonds latin, 14359, f° 417–54. L'inventaire fut publié par Edmond Bonnaffé, *Inventaire des meubles de Catherine de Médicis en 1589, mobilier, tableaux, objets d'art, manuscrits*, Paris, Auguste Aubry, 1874.

8 Louis Dimier, *Histoire de la peinture de portrait en France au XVIe siècle*, Paris et Bruxelles, Librairie nationale d'art et d'histoire, 1924–26, 3 vol., t. I, p. 89.

9 À propos de cet hôtel, voir Anonyme, « Description historique et topographique de l'hôtel de Soissons », *Histoire de l'Académie Royale des Inscriptions de Belles-Lettres*, t. XXIII, 1756, p. 262–71; François-Charles James, « Jean Bullant (1515/20–1578). Recherches sur l'architecture française du XVIe siècle », *Position des thèses*, Paris, École des Chartes, 1968, p. 101–09; André Chastel *et al.*, *Système de l'architecture urbaine. Le quartier des Halles à Paris*, Paris, C.N.R.S., 1977; David Thomson, *Renaissance Paris, Architecture*

and Growth 1475–1600, Londres, A. Zwemmer LTD, 1984, p. 175–78.

10 Mentionnons les découvertes récentes d'Annemarie Jordan sur le portraitiste Jooris van der Straeten, dont on sait désormais qu'il fut au service de Catherine de Médicis, présentées lors d'une communication orale dans le cadre de la Renaissance Society of America and The Society for Renaissance Studies, Cambridge, Angleterre, 7–9 avril 2005.

11 Archivio di Stato di Firenze, Guardaroba Medicea, 4, f° 2.

12 Bonnaffé, *op. cit.*, p. 150, n° 806 : « *Vingt-sept tableaux et portraictz de plusieurs seigneurs tant de la maison de Médicis que autres maisons, d'un pied et demy en quarré avec leur chassis.* »

13 Un portrait de Laurent de Médicis, conservé aujourd'hui dans la collection Ira Spanierman à New York, est attribué à Raphaël; voir Konrad Oberhuber, « Raphael and the State Portrait-II : The portrait of Lorenzo de' Medici », *Burlington Magazine*, n° 113, 1971, p. 436–43; Langedijk, *op. cit.*, vol. I, p. 1197.

14 Louis Dimier, *Le Primatice, peintre, sculpteur et architecte des rois de France*, Paris, Ernest Leroux, 1900, p. 166; Janet Cox-Rearick, *Chefs-d'œuvre de la Renaissance. La collection de François I^er^*, Paris, Albin Michel, 1995, p. 236.

15 Bonnaffé, *op. cit.*, p. 141, n° 713 : « *Ung autre grand tableau du portraict du duc de Ferrare qui est à présent et de Made de Nemours aussi à présent.* »

16 À propos de cette commande et plus spécifiquement des portraits de Giulia Gonzaga (1513–1566), femme mécène et épouse de Vespasiano Colonna, comte de Fondi, voir Michael Hirst, *Sebastiano del Piombo*, New York, Oxford University Press, 1981, p. 115–19 et fig. 150–52.

17 Catherine de Médicis, *op. cit.*, t. I, p. 25. Voir également la commande, *ibid.*, t. I, p. 18.

18 *Ibid.*, t. I, p. 31.

19 Étienne Moreau-Nélaton, « Les Le Mannier, peintres officiels de la cour des Valois au XVI^e^ siècle », Paris, *Gazette des Beaux Arts*, 1901, p. 1–43.

20 Dimier, *Histoire de la peinture de portrait en France au XVI^e^ siècle*, t. III, p. 131.

21 Catherine de Médicis, *op. cit.*, t. I, p. 62.

22 Dimier, *Histoire de la peinture de portrait en France au XVI^e^ siècle*, *op. cit.*, p. 131.

23 L. Cimber et L. F. Danjou, *Archives curieuses de l'histoire de France depuis Louis XI jusqu'à Louis XVIII*, Paris, 1836, première série, t. IX, p. 116.

24 Jean Adhémar, « Documents and Hypotheses Concerning François Clouet », *Master Drawings*, 18, n° 2, U.S.A., 1980, p. 167–68, note 9.

25 Un inventaire est effectué au château de Monceaux après la mort de Gabrielle d'Estrées (1599); voir Archives nationales, Paris, KK 157, f° 27–38v. Malheureusement aucun tableau n'est mentionné. Est-ce possible que les tableaux, fixés aux murs, aient été considérés comme des biens immobiliers?

26 Giorgio Vasari, *La Vie des meilleurs peintres, sculpteurs et architectes*, André Chastel, dir., 1^re^ éd. 1568, 12 vol., Paris, Berger Levault, 1981–87, t. X, p. 209; Langedijk, *op. cit.*, t. I, p. 108.

27 Catherine de Médicis, *op. cit.*, t. IV, p. 52–3.

28 Bonnaffé, *op. cit.*, n° 326 : « *Ung petit portraict de la royne d'Angleterre enchassé d'ébène* » (dans le cabinet de curiosités de Catherine); n° 626 : « *Ung autre portraict de la royne d'Angleterre* » (dans un autre cabinet).

29 Catherine de Médicis, *op. cit.*, t. VIII, p. 226–27; voir également à propos de ce portrait une autre lettre datée du 12 décembre 1584, *ibid.*, p. 228–29.

30 Archivio di Stato di Firenze, Mediceo del Principato, 6354A, f° 361–72 : *Inventario di Robe che la Serenissima Gran Duchessa di Toscana ha fatta portare di Francia* (1589). Christine de Lorraine recevra toutefois, en 1600, par l'intermédiaire du sieur Bardin, cinq portraits (François I^er^, Charles IX, le duc d'Alençon, le roi d'Espagne jeune et Henri III), voir Archivio di Stato di Firenze, Guardaroba Medicea, 152, f° 41. Le second héritier des collections, Charles de Valois (1573–1650), le fils naturel de Charles IX, ne semble pas avoir récupéré les biens mobiliers que sa grand-mère lui avait laissés.

31 Archivio di Stato di Firenze, Mediceo del Principato, 6354A, f° 225–26 : *Estat abrégé de la vente des meubles & acquets, immeubles de la deffunte Royne mère du feu Roy Henri troisième que Dieu absolve* (vers 1605–1610), un document inédit publié in extenso dans ma thèse de doctorat, voir Chantal Turbide, « Les collections artistiques de Catherine de Médicis », thèse de doctorat, Aix-en-Provence, Université de Provence, 2002, 3 vol. t. II, p. 230–32 .

32 Raymond Ritter, *Catherine de Bourbon 1559–1604*, Paris, Jean Touzot libraire éditeur, 1985, 2 vol., t. II, p. 57–62.

33 L'inventaire des biens de Catherine de Bourbon est publié dans M. P. Bayaud, « Inventaire après décès des meubles de Catherine de Bourbon contenus en son hôtel de la rue des Deux-Écus », *Bulletin des Amis du château de Pau*, t. I, no 3, 1959, p. 11–19. Ce document permet d'obtenir parfois des précisions supplémentaires sur le type de support et d'encadrement et fournit l'estimation des œuvres en 1604.

34 Lorne Campbell, *Portraits de la Renaissance*, trad. Dominique Le Bourg, Paris, Hazan, 1991, p. 44 et 217. Cet ouvrage contient de nombreux renseignements sur les collections royales et princières européennes au XVI^e^ siècle.

35 Jean Adhémar, « Une Galerie de portraits italiens à Amboise en 1500 », *Gazette des Beaux Arts*, 117^e^ année, VI^e^ période, t. LXXXVI, 1975, p. 99–104.

36 Sur le portrait de cour au XVI^e^ siècle, voir John Pope-Hennessy, *The Portrait in the Renaissance*, Londres, Phaidon Press, New York, Bollingen Foundation, 1966, p. 155–204.

37 Sylvie Deswarte, « Le Décor de la villa Ricci », dans André Chastel, dir., *La Villa Médicis*, Rome, Académie de France à Rome : École française de Rome, 1989, 3 vol., t. II, p. 536–37.

38 À propos de la collection de Paolo Giovio, voir *ibid.*, p. 537.

39 Vasari, *op. cit.*, t. X, p. 207.

40 Sylvie Deswarte, « Le Cardinal Giovanni Ricci de Montepulciano », dans André Chastel, dir., *op. cit.*, t. II, p. 163.

41 Deswarte, « Le Décor de la villa Ricci », dans *op. cit.*, p. 535–37.

42 Pierre de Nolhac, « Une Galerie de peinture au XVI^e^ siècle. Les collections de Fulvio Orsini », *Gazette des Beaux Arts*, 26^e^ année,

IIe période, t. XXIX, p. 427–36; voir également Eugene Dwyer, « André Thevet and Fulvio Orsini : The Beginnings of the Modern Tradition of Classical Portrait Iconography in France », *The Art Bulletin*, vol. LXXV, no 3, septembre 1993, p. 467–80.

43 Deswarte, « Le Décor de la villa Ricci », dans *op. cit.*, p. 537–38.

44 Maria Kusche, *Retratos y retratadores. Alonso Sánchez Coello, y sus competidores Sofonisba Anguissola, Jorge de la Rúa y Rolán Moys*, Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, 2003, p. 163–78.

45 *Ibid.*, p. 538.

46 Brigitte Bedos Rezak, *Anne de Montmorency, seigneur de la Renaissance*, Paris, Publisud, 1990, p. 320.

47 Pierre Lelièvre, « Mécènes et collectionneurs au XVIe siècle », *Bulletin de la Société d'Histoire de l'Art Français*, séance de 1971, Paris, de Nobelle, 1972, p. 10.

48 Georges Wildenstein, « Sur l'inventaire après décès de Claude Gouffier (1571) », *Gazette des Beaux Arts*, VIe période, t. 50, 1957, p. 247–50; sur la collection de peinture de Gouffier voir Olivier Meslay, « Les collections de peinture des ducs de Roannez », *Les Trésors du Grand Écuyer*, catalogue d'exposition, Écouen, Musée national de la Renaissance, 1994, p. 83–103.

49 Benjamin Fillon, « La Galerie de portraits de Du Plessis-Mornay au château de Saumur », *Gazette des Beaux Arts*, 21e année, 2e période, t. XX, p. 162–68 et p. 212–28.

50 Léon Laborde, *La Renaissance des arts à la cour de France, études sur le seizième siècle*, 1re éd. 1850–55, Genève, Slatkine Reprints, 1970, 2 vol. t. I, p. 73–76.

51 Sylvain Laveissière, « Le Conseil et le courage : La galerie des hommes illustres au Palais-Cardinal, un autoportrait de Richelieu », dans *Richelieu : l'art et le pouvoir*, catalogue d'exposition, Musée des beaux-arts de Montréal, 2002, p. 64–71.

52 Georges Duplessis, « Roger Gainières et ses collections iconographiques », *Gazette des Beaux Arts*, 1870, t. I, p. 468–88.

53 *Calendar of State Papers - Foreign Series of the Reign of Elizabeth, 1569–1571*, Allan James Crosby, dir., Londres, Longman and Co., 1874, t. IX, p. 419–20; mentionné dans Roy Strong, *Gloriana : The Portraits of Queen Elizabeth I*, Londres, Thames and Hudson, 1987, p. 23–4.

54 Catherine de Médicis, *op. cit.*, t. IV, p. 52–3.

55 Roy Strong, *The English Renaissance Miniature*, Londres, Thames and Hudson, 1983, p. 75.

56 William Brooke (1527–1596), le 10e lord Cobham, épousa en première noce Dorothy Neville (1535–1559) avec qui il eut deux enfants. Il épousa en seconde noce Frances Newton (née avant 1544–1592) et ils eurent sept enfants. Sur le tableau de 1567, William Brooke et Frances Newton sont représentés avec leur six enfants – un septième enfant naîtra l'année suivante – et la sœur de lady Cobham (assise à gauche), voir Roy Strong, *Tudor and Stuart Monarchy : Pageantry, Painting, Iconography*, Woodbridge, Suffolk; Rochester, New York, Boydell Press, 1995–1998, 3 vol., t. I, p. 131.

57 *Calendar of State Papers – Foreign Series of the Reign of Elizabeth 1579–1580*, Arthur John Butler, dir., Londres, Mackie and Co., t. XIV, 1904, p. 174–76, n° 189. Nous tenons vivement à remercier Monique Chatenet qui nous a communiqué cette source d'archives.

58 Voir le dossier de l'œuvre, National Portrait Gallery, Londres, NPG 2082.

59 Sur le réalisme et le portrait, voir Édouard Pommier, *Théories du portrait : de la Renaissance aux Lumières*, Paris, Gallimard, 1998, p. 104–12.

60 En ce qui a trait au contexte historique et politique, voir Cloulas, *op. cit.*, p. 437–88.

61 *Calendar of State Papers – Foreign Series of the Reign of Elizabeth*, Arthur John Butler, dir., Londres, Mackie and Co., t. XV, 1907, p. 460–61; également mentionné dans Strong, *Gloriana : The Portraits of Queen Elizabeth I*, *op. cit.*, p. 21.

62 Strong, *The English Renaissance Miniature*, *op. cit.*, p. 81.

63 Un ensemble de dessins conservés au Musée Condé est mis en relation avec les collections de Catherine de Médicis, voir *Les Clouets de Catherine de Médicis. Chefs-d'œuvre graphiques du musée Condé*, catalogue d'exposition, Musée Condé, Château de Chantilly, Musée Condé, Paris, Somogy éditions d'art, 2002.