

# Un droit au portrait? François I<sup>er</sup>, Catherine de Médicis et l'art des deux Clouet

Alexandra Zvereva  
**Portraits dessinés de la cour des Valois. Les Clouet de Catherine de Médicis.** Paris, Arthena 2011.  
 461 p. Ill. ISBN 978-2-903239-45-9.  
 EUR 115,00

L'ouvrage d'Alexandra Zvereva est le fruit de plus de dix ans de travail et, à l'évidence, de passion pour son sujet. L'auteur a développé un site internet, qu'elle réactualise sans cesse, «Le portrait de la Renaissance française»: [www.portrait-renaissance.fr](http://www.portrait-renaissance.fr). La complémentarité de l'ouvrage et du site éclaire parfaitement le rôle que doit continuer à jouer l'imprimé face aux nouvelles technologies dans la mise à disposition de ressources pour la recherche. Le livre s'échafaude sur 443 portraits dessinés, comprenant des originaux par Jean Clouet (v. 1485–1540/41) et par son fils François (v. 1515–1572), le *Janet* célébré par Pierre Ronsard, avec d'autres d'une exécution plus appliquée, considérés ici comme des productions de leur atelier, et aussi quelques copies, certaines du XVI<sup>e</sup> siècle, d'autres réalisées au XVIII<sup>e</sup>. S'y ajoutent un petit nombre de feuilles attribuées à Antoine Trouvion, Germain Le Mannier et Pierre Dumonstier l'aîné ou désignées comme anonymes.

## CATHERINE DE MÉDICIS, COLLECTIONNEUSE AMBITIEUSE

Le point commun entre ces «crayons», dont un noyau a appartenu à François I<sup>er</sup>, est d'avoir été réunis par Catherine de Médicis à partir de 1550. À sa mort en janvier 1589, elle légua un ensemble de 551 dessins à sa petite-fille Christine de Lorraine, qui un mois plus tôt avait épousé le grand-

duc de Toscane, Ferdinand de Médicis. Au XVIII<sup>e</sup> siècle, Ignazio Enrico Hugford (1703–1779), un peintre installé à Florence, né à Pise mais dont la famille était anglaise, put acquérir ces dessins, que lui et ses héritiers mirent sur le marché. Après avoir durci les traits de certains d'entre eux par des retouches et complété les détails de l'habit, Hugford les fit passer pour des œuvres de Holbein et attira des acheteurs britanniques (174–185; on peut ignorer la fig. 42 [176], un autoportrait de Johann Zoffany que le photographe Alinari légendait jadis comme étant celui de Hugford).

Zvereva dresse un éloquent «tableau sommaire de la dispersion de la collection» (421) qui permet de suivre 425 feuilles, dont 319 furent rassemblées par Henri d'Orléans, duc d'Aumale, jusqu'à sa mort en 1897. Elles font partie des collections qu'il légua à l'Institut de France et constituent au Musée Condé (château de Chantilly) un fonds de référence, que sont venus augmenter deux dessins provenant du legs initial de Catherine et donnés par Étienne Moreau-Nélaton. Zvereva a mené ses recherches durant l'importante campagne de restauration des dessins de Chantilly entre 2001 et 2008; grâce à l'esprit de collaboration des conservateurs de la collection, qui mérite d'être signalé, elle a pu les étudier matériellement dans des conditions idéales. La nouvelle lisibilité des dessins grâce à leur restauration peut s'apprécier en comparant la reproduction par Zvereva (198) du portrait de *François I<sup>er</sup>* attribué à Jean Clouet et son atelier, vers 1525 (Chantilly, musée Condé), et celle dont disposait Étienne Jollet en 1997 (*Jean et François Clouet*, Paris 1997, 180; sur les contraintes de consultation des dessins, qui avaient fini par éloigner les chercheurs, voir les remarques de Jollet, 10sq.).

Parmi les autres institutions qui conservent des feuilles, le British Museum de Londres a pu faire entrer 34 dessins dans sa collection, tandis que le

musée des Offices en avait très tôt retenu 24 à Florence, pour la plupart des portraits retouchés par Hugford. Ce dernier réalisa également des copies repérées par Zvereva. Déjà, entre 1525 et 1585, de nombreux dessins furent copiés afin de former des recueils, confectionnés pour satisfaire la curiosité de courtisans et de diplomates, nourrir l'amour-propre des premiers et faciliter le travail des seconds. Poursuivant les recherches fondamentales de Louis Dimier, livrées à la publication de 1924 à 1926, Zvereva a localisé vingt-quatre de ces recueils en France, en Angleterre, en Russie et en Italie (419–421). Elle y trouve des traces d'originaux des Clouet aujourd'hui non localisés et des indices quant à la célébrité relative des modèles. Le nombre vertigineux de personnalités historiques que l'auteur convoque aux cours des pages de son livre, dont la plupart ont droit à des notules biographiques, témoigne de l'aisance avec laquelle elle embrasse les milieux auprès desquels les Clouet ont travaillé.

### NATIONALISER LA RENAISSANCE

L'iconographie foisonnante du corpus, qui révèle quantité de dessins que seuls les chercheurs habitués à fréquenter les réserves des grandes collections pouvaient connaître, est précédée par une très belle étude qui aborde les débuts du portrait dessiné avec le lyonnais Jean Perréal, puis traite de l'œuvre des deux Clouet, des collections de portraits de François I<sup>er</sup> et de Catherine de Médicis, enfin, du destin de la collection de cette dernière. A la suite, un catalogue détaille toutes les pièces, et l'ouvrage se termine par des annexes documentaires, particulièrement nourries, qui offrent des outils précieux pour la recherche. On y trouve des notices biographiques sur les peintres pensionnés entre 1483 et 1589; les documents se rapportant aux Clouet (413–416), certains signalés et édités depuis Léon de Laborde en 1855, que Zvereva enrichit d'inédits; d'autres mentions dans les archives consacrées aux peintres de Catherine et à sa collection de portraits; ainsi que différents tableaux de concordance entre les numéros du catalogue et les recueils de portraits dessinés. Tout cela fait de cette somme le socle de toute recherche à venir sur le portrait en France au XVI<sup>e</sup> siècle.

Son corpus est loin d'être négligé. Plusieurs travaux antérieurs aident à appréhender le nombre débordant de feuilles, les problèmes d'attribution et un esprit de formule propre à lasser le regard. Depuis le milieu du XIX<sup>e</sup> siècle jusqu'à l'entre-deux-guerres, ces portraits ont été au cœur d'intenses recherches sur l'art en France au XVI<sup>e</sup> siècle, une mobilisation aux enjeux nationalistes. Il s'agissait de franciser la Renaissance, phénomène d'éveil à la modernité où l'Italie paraissait éclipser toutes les autres nations, et ainsi de renforcer le prestige de l'École française en dégageant les caractéristiques d'un art pouvant être identifié comme typiquement national. Un document successoral de 1541 précise que *Jehannet Clouet* était «estranger et non natif ne originaire de nostre royaume», sans doute un Flamand dont le nom de famille était Clauwet ou Clauet (39, 415). Si le format et la technique des crayons réalisés par Jean Perréal puis par les Clouet étaient importés de Flandre et des pays germaniques, l'ampleur et le formalisme du projet artistique de ces derniers ne trouvaient aucun équivalent dans l'art européen de leur temps. Cet argument en faveur de leur originalité peut s'appuyer sur le parallèle avec la volonté officielle de franciser la langue administrative et le projet concerté de développer une poésie proprement nationale qui se manifestent dans les années 1540 et 1550.

Le bibliothécaire Jules Niel pressentit cela dès une première publication en 1848. Du coup, emboîtant le pas au francophile Ronald Gower (1874, 1875), Henri Bouchot (1884, 1888, 1892) voulut mettre de l'ordre dans ce corpus visiblement considérable, rejoint par Moreau-Nélaton (1901, 1907, 1908, 1910, 1924), qui le premier eut l'intuition d'avoir à faire à une collection, et par Dimier (1924–1926). Quatre sortes de problèmes, propres à tous les portraits, se posaient: ceux des identités de l'auteur et du modèle, de l'autographie et de la date d'exécution. Les feuilles portent généralement une annotation identifiant le personnage représenté, qui appartient presque toujours à une élite sociale liée à la cour et dont la vie peut être au moins sommairement documentée. Qu'il y ait relativement peu de modèles restées anonymes dans le

corpus s'explique par la présence de ces annotations, qui facilitent le travail d'identification et quelquefois le trouble, en raison d'une indication manifestement erronée. Ce souci de reconnaissance révèle la nature du regard porté sur ces portraits, un art de mémoire permettant de se ressouvenir de personnalités disparues ayant marqué leur temps. Portées après coup sur les feuilles, ces annotations dressent une galerie historique qui doit empêcher le travail d'oubli du temps qui passe. Si les identités sont livrées, en revanche très rares sont les dessins proprement datés, appréciation qui doit s'appuyer sur des données biographiques et sur la manière dont les personnages représentés et sont vêtus et coiffés. Presque à chaque page de son catalogue, Zvereva corrige l'identification ou révisé les datations proposés par ses prédécesseurs.

Au début du XX<sup>e</sup> siècle, le *connoisseurship* incitait au jeu des attributions, comme pour se défouler des recherches arides dans les comptabilités royales. Cela résulta en un classement baroque chez Dimier qui pour ordonner le vaste ensemble qu'il avait repéré, dont les pièces rattachées aux recueils de copies, dut inventer l'«Anonyme de 1550», l'«Anonyme de 1580», «le Maître de Luxembourg-Martigues», le «Maître IDC», ainsi qu'une suite numérotée d'«élèves» de Jean Clouet. Comme le souligne Zvereva, lors du catalogue des collections du Musée Condé et de la Bibliothèque nationale de France au début des années 1970, et jusqu'à certains travaux du début du XXI<sup>e</sup> siècle, l'esprit critique face à ce corpus était au plus bas: «Le gigantesque travail de Moreau-Nélaton et de Dimier [...] fut considéré par les chercheurs comme exhaustif et devant être complété, plutôt que repris» (20).

### IMMENSE GALERIE DE LA COUR DES VALOIS

En parvenant à reconstituer la généalogie de la collection de Catherine et la chronologie des recueils de copies, elle a découvert des clés qui lui permettent de proposer des attributions sur des bases nouvelles et plus solides. Elle intègre volontiers dans les corpus de Jean et de François Clouet des des-

sins regroupés par Dimier en ensembles anonymes, quitte à attribuer les faiblesses à des assistants de l'atelier. Son travail est tout aussi «gigantesque» que celui de ses éminents prédécesseurs et il possède deux qualités qui jusqu'alors ont toujours fait défaut.

**D'**abord, à quelques œuvres près seulement citées dans les commentaires, tous les dessins dont elle traite sont illustrés. Les très nombreuses planches en couleurs, vérifiées sur les originaux de Chantilly, sont particulièrement émouvantes. Cette exigence de qualité, soutenue par son éditeur, l'association Arthena, met le lecteur à même d'exercer son propre regard critique sur les attributions proposées. Car il est à prévoir que certains spécialistes vont trouver trop radical son effort de simplification dans les attributions. Autre qualité nouvelle à ce travail: Zvereva expose avec beaucoup de persuasion le sens politique qu'avait la première collection de portraits dessinés pour François I<sup>er</sup>, désireux ainsi d'honorer des serviteurs fidèles, puis comment les centaines de visages de familiers nourrissaient chez Catherine de Médicis le rêve d'un irénisme aristocratique, qui après la mort de son époux en 1559 ne cessa de se heurter aux réalités conflictuelles de son temps. Si chez François I<sup>er</sup>, il s'agissait d'une ambition, pour elle, il s'agissait d'un besoin.

Zvereva souligne l'originalité de cette «immense galerie de la cour des Valois» que réunit la veuve d'Henri II, qui combinait «deux traditions» de collectionnisme, l'une française, motivée depuis Charles VIII par la curiosité iconographique, l'autre florentine, régie par l'appréciation artistique, qui «firent sortir les dessins de l'atelier des peintres pour leur donner une autonomie réelle et une fonction nouvelle: images intimes de ses favoris et familiers pour le roi de France, modèles et sources d'inspiration pour les peintres florentins.» La collection de Catherine était, selon Zvereva, «très française, car composée exclusivement de crayons, et très italiennes aussi, car n'acceptant que les créations des meilleurs artistes», en l'occurrence les deux Clouet (128).

A propos de Jean Clouet, elle reprend les nombreuses questions restées sans réponses tranchées, sa date de naissance ou l'influence sur son style graphique des modèles italiens et en particulier de Léonard de Vinci (39-41). En désaccord avec l'idée que son art demeura sous l'emprise de procédés archaïques, elle affirme, un peu péremptoirement, qu'il fut «profondément novateur». Car en même temps, elle conteste l'appréciation selon laquelle il aurait réalisé la synthèse des différentes conceptions du portrait élaborées en Europe à l'époque, préférant mettre l'accent sur sa fidélité à une tra-

dition nationale incarnée par Jean Perréal (42). Au service d'un milieu de cour qui tenait à créer l'illusion de son homogénéité sociale par le portrait, Clouet ne dut pas avoir d'incitation à innover. D'ailleurs, si son fils François développa sa propre manière, il reprit le format et la réserve muette des personnages dessinés de son père.

## DEUX GÉNÉRATIONS CLOUET

Ce passage d'une génération à l'autre, du règne de François I<sup>er</sup> à celui d'Henri II, est volontiers invoqué par les historiens pour soutenir un changement paradigmatique dans la conception des portraits des élites du royaume. Cela correspondrait à une maturation du goût français, qui accueille alors l'imaginaire classique renaissant. Dans une stimulante monographie sur les deux Clouet parue en 1997 où sont illustrés les portraits peints que Zvereva mentionne dans la rubrique «œuvre en rap-

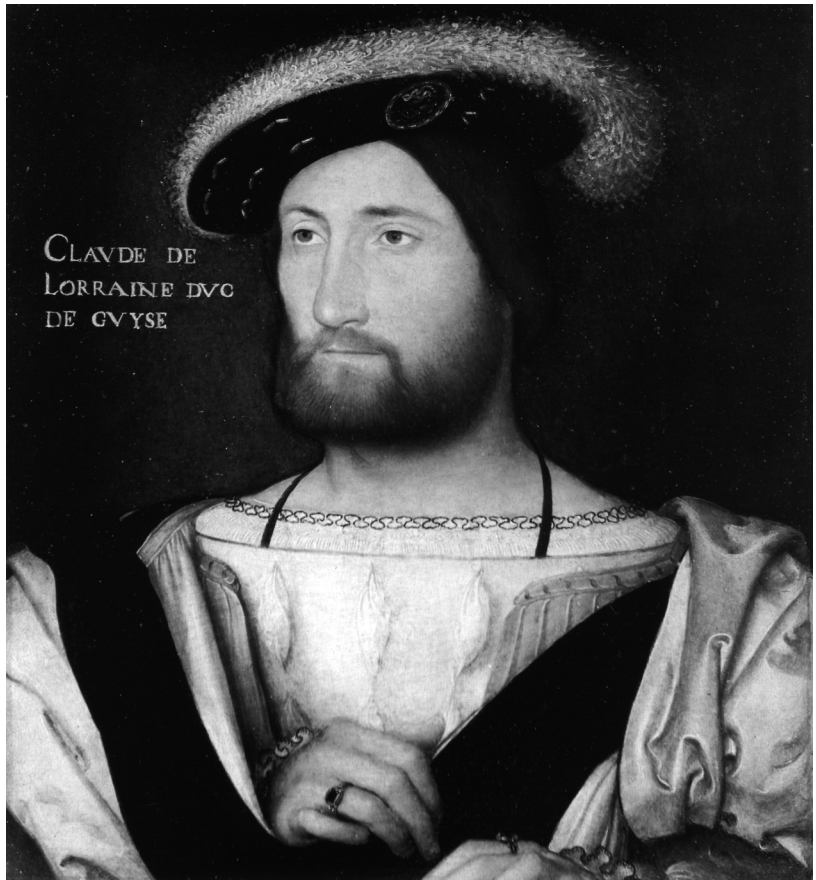


Fig. 1 Jean Clouet, Portrait de Claude de Lorraine, duc de Guise, vers 1525-30. Huile sur bois, 29 x 26 cm. Florence, Palais Pitti, Galleria Palatina (Etienne Jollet, Jean & François Clouet, Paris 1997, p. 179)

port», Etienne Jollet insista sur ce déplacement majeur, comment le «modèle de l'orant sécularisé» se mua en courtisan soucieux de son «masque social». En d'autres termes, le portrait en France s'affranchit de ses liens traditionnels avec la mort. Appliquant à la distinction entre l'art de Jean et de François une grille de lecture moderniste, il écrit: «Ce qu'apportent les Clouet à la peinture, c'est le passage, de l'œuvre du père à celle du fils, d'une œuvre conçue par rapport à la technique, à une œuvre conçue par rapport au spectateur.» (279) Si François fut effectivement plus au diapason des courtisans que son père, le sens italianisant de l'idéal qu'avait ce dernier incite cependant nuancer le propos.

La biographie de François Clouet soulève nombre de controverses, à commencer aussi par sa date de naissance. Zvereva rappelle son ascension sociale, due à la maîtrise d'un art «très bien imyté»

de son père, ainsi qu'à son sens de la «marchandise». En témoigne le fait que le *peintre et valet de chambre du roi* prit soin de garder le lien avec la corporation parisienne sur laquelle il s'appuyait pour réaliser les décorations de cérémonies royales, les «entrées, sacres, festins et momeries» (128–130). François acquit son «logis» parisien en 1554, grande demeure qui hébergeait son atelier, puis quatre ans plus tard, une maison de campagne proche de la ville. Vers la même époque, ces mêmes étapes d'une réussite bourgeoise furent également celles d'un portraitiste installé à Lyon, Corneille de La Haye, mais sur un registre nettement moins éclatant; car en dépit de liens avec la cour, ce Flamand n'eut pas à cœur d'affronter les rivalités âpres de la capitale.

A la différence des crayons de Jean, qui selon Zvereva préparaient tous des tableaux (65), ceux que son fils multipliait à la demande d'une clientèle beaucoup plus large, étaient souvent conçus comme des œuvres abouties, réalisées avec un plus grand souci de l'effet d'ensemble. Le portrait dessiné («crayon») est désigné par Catherine de Médicis comme une «peinture» (voir les extraits de lettres des années 1549, 1552 et 1571, cités par Zvereva, 107sq., 144). Par rapport aux peintures, l'absence d'éclat propre à ce genre graphique, participant d'un «chromoclasme» qui était dans l'air du temps, ne satisfaisait pas pleinement certains contemporains (cf. Michel Pastoureau, *La naissance de la médaille: des impasses historiographiques à la théorie de l'image*, dans: *Revue numismatique*, 6<sup>e</sup> série, 30, 1988, 240). Cela se lit dans la remarque de l'ambassadeur de France à Londres, qui en 1571, à propos du portrait du duc d'Anjou devant être montré à Élisabeth d'Angleterre, relate son succès auprès de la reine bien que le visage «n'y soit que quasi chafouré [barbouillé] de charbon» (144).



Fig. 2 Jean Clouet, *Gentilhomme inconnu (L'Homme au Pétrarque)*, vers 1530. Crayon sur papier, 28,1 x 19,7 cm. Chantilly, musée Condé (Zvereva 2011, cat. n° 130)

Zvereva caractérise fort bien la manière animée de François, qui détermine ses propositions d'attribution et permet de la distinguer de celle de son père: «Dans la main de Janet, le crayon devient plus souple et plus respectueux des formes qu'il épouse, contourne, puis sur lesquelles il glisse, se révélant et se renforçant dans les reliefs, s'estompant dans les creux. Ses ombres sont transparentes et colorées, car François aime la sanguine, souvent utilisée pure, et qu'il sait faire puissante ou tellement diluée qu'elle se confond avec le papier». Elle approuve l'estime que lui portaient ses contemporains, à l'instar de Marc-Antoine Muret, esprit indépendant et notoirement débauché, qui vers 1550 loua le peintre «qui pour représenter vivement la nature a passé tous ceux de nostre âge en

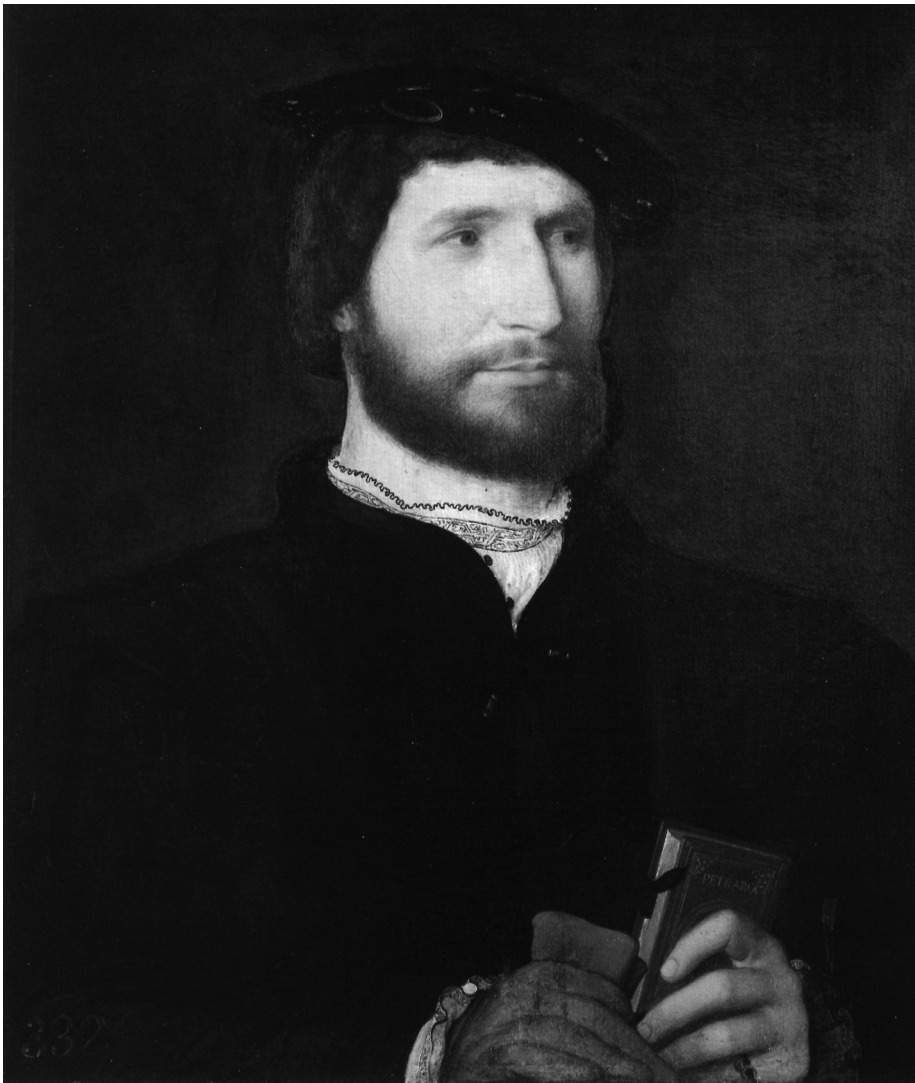


Fig. 3 Jean Clouet, L'Homme au Pétrarque, vers 1530. Huile sur bois, 38,5 x 32,8 cm. Windsor Castle collection [Jollet, Jean & François Clouet, Paris 1997, p. 65]

son art» (131sq.). Avec ses «crayons», malgré l'instabilité des temps, ces effigies nouaient avec l'une des promesses de la Renaissance, de survivre dans l'histoire comme les Anciens.

### LES BEAUTÉS DES VISAGES

Néanmoins, faut-il suivre Zvereva lorsqu'elle dissocie la nature de l'entreprise iconographique poursuivie par les Clouet des créations italianisantes de l'époque dont les murs des palais et châteaux de leurs modèles se recouvraient, «deux traditions diamétralement opposées, celle de la <portraiture> et celle née à Fontainebleau», que Le Mannier aurait été «le seul à avoir su combiner» (107)? Les peintures mythologiques de François

Clouet montrent que le *peintre du roi* passait aisément d'une «tradition» à l'autre. Quant à son père, lorsqu'il reportait sur panneau le dessin pris sur le vif, un processus d'idéalisation n'était pas exempt: à celui de Claude de Lorraine, duc de Guise, vers 1525–30, conservé au Palais Pitti de Florence (*fig. 1*), Jean Clouet rajouta la main prise dans un manteau, motif qui dérivait de la statuaire antique (Jollet, 181, reproduit 178).

Le fait que la démonstration de Zvereva minore les peintures, en général plus chargées de signes sociaux et culturels que les dessins, tend à exagérer la passivité des modèles face à leur portraitiste et à renforcer une lecture qui les prive de chair et de sang. Ainsi le dessin préparatoire du modèle mas-

culin (252, cat. n° 130; fig. 2) dont Jean Clouet se servit vers 1530 pour peindre *L'Homme au Pétrarque* (collection de la reine d'Angleterre; fig. 3) dénote certes des traits de caractère, mais dès lors que l'effigie doit se rattacher au pétrarquisme de l'époque, vecteur fondamental de diffusion des aspirations de la Renaissance, l'univers du modèle ne peut plus être confiné à la cour (voir à ce sujet les remarques de Nicolas Misery, *Le portrait de Galeazzo Sanvitale par Parmagianino [1524]: crise des identités nobiliaires à Parme [1520–1540]*, dans: *Europa moderna* [www.europamoderna.com], n° 3, 2012, 1–48, ici: 20–23). Il faut noter les italianismes dans le portrait de Jean Clouet (vers 1530–35, selon les auteurs): le livre est inscrit *PE-TRARCA* et le modèle tient en évidence un gant.

La régularité et l'harmonie de nombreux visages du corpus, en particulier chez Jean, témoignent des notions de beauté chez les dessinateurs de portraits, qui s'appliquent autant aux hommes qu'aux femmes et qui sans être formulées explicitement par des traités comme en Italie, le sont à profusion dans les poésies amoureuses de l'époque. Misery rappelle la signification de la beauté du visage, à propos d'un portrait d'homme: «Exemple de *bellezza* et lieu de manifestation de la *grazia*, la face du personnage fonctionne d'abord comme l'insigne de sa *virtus*, selon un élan platonicien récurrent à la Renaissance.» (24). On peut ajouter à cela la remarque de Joanna Woodall: «It is not just that the real was confused with the ideal, but that divine virtue was the ultimate, permanent reality» (dans: *Portraiture: Facing the Subject*, Manchester 1997, 3). Les représentations de la femme entre les deux âges durant la seconde moitié du XVI<sup>e</sup> siècle confirment que le pouvoir de la séduction physique ne laissait pas indifférents les contemporains.

### L'EFFET SOCIAL

Les portraits des princes et des grands dessinés par François Clouet à la demande, n'ont pas manqué de déborder le formalisme de la cour dont ils furent issus et d'échapper en quelque sorte aux visées de leur créateur et de ses commanditaires. Ses modèles sont dépouillés des attributs héraldiques et emblématiques qui auraient permis de fixer leur

position élevée dans l'ordre social. Cependant celle-ci est indiquée par l'opulence des vêtements, des bijoux et des plumes dont ils se parent. Bien que sur la réserve, ils s'exposent, sans expression mais aussi sans précaution, à ceux qui allaient avoir le privilège de tenir en main la feuille avec leur visage. L'effet social de la galerie de portraits dépasse également celui de constituer une communauté de fidèles serviteurs. La diversité des physiologies, l'imaginaire des caractères qu'inspirent les visages et qui remplit le regard du spectateur, le côté *comédie humaine* que produit la suite, ouvrent la galerie sur un monde d'intérêts, de rivalités et de brutalités, devant lesquels les chroniqueurs et mémorialistes ont été moins pudiques.

Au sujet de la vie de cour, il faudrait compléter l'image séduisante issue de Castiglione par celle que dresse Machiavel. La plume de Zvereva se laisse peut-être trop facilement enchanter par l'idée d'une société civilisée et raffinée que ces portraits de cour sont censés célébrer. Ce revers du décor est pourtant indiqué par le principe même de la formule répétitive, qui trahit les pressions sociales au moment de la pose. Les copies dessinées et les reprises gravées par lesquelles certaines effigies sont mises en circulation au-delà du premier cercle de Catherine de Médicis, sont certes d'austères schémas servant seulement à la reconnaissance iconographique des modèles, mais l'appauvrissement artistique restitue une vérité de ces portraits posés et contraints. Dans les dessins autrement subtils de la main de François Clouet – ou ceux pouvant prétendre à ce statut – l'art du dessinateur semble pourtant pénétrer ce masque social. Certes son portraitiste fournit à Catherine de Médicis un entourage taillé pour elle et aide les courtisans à dissimuler leurs passions et à tenir leur rang, mais ses crayons les figurent en mortels et non en dieux. Comme le souligne Denis Crouzet dans sa remarquable préface au livre, l'historiographie récente des derniers Valois insiste sur la mystique du pouvoir qui abolissait les frontières du public et du privé et sur le souci de représentation dont les enjeux rejoignaient l'action politique. Le collectionnisme privé de la veuve d'Henri II aurait ainsi participé des exercices de son autorité. Zvereva note

qu'aucun contemporain ne fait allusion à ses des-  
sins et on peut douter du poids de cette politique de  
papier que Catherine menait dans le secret de son  
cabinet face à la force armée, aux assassinats et aux  
massacres, auxquels elle devait s'associer pour  
consolider le pouvoir de ses fils.

### PROLIFÉRATION DE PORTRAITS

Le nombre restreint des personnages ayant posé  
pour les Clouet sous le règne de François I<sup>er</sup>, par  
rapport à la foule de nobles au temps des règnes de  
ses fils, entraîne Zvereva à formuler la notion de ce  
qu'elle appelle «le droit au portrait». Il aurait régi  
l'accès à un peintre du roi, «toujours limité à la no-  
blesse qui le considère comme son indiscutable  
privilege» (56). Convoquant Francesco de Ho-  
landa et l'Arétin, elle considère la situation fran-  
çaise moins ouverte que celle de l'Italie et des pays  
des Habsbourgs, où la diffusion d'un portrait pou-  
vait être la juste récompense de la renommée, quel  
que soit le domaine du mérite acquis. Il est vrai  
qu'André Thevet, dans *Les vrais pourtraits et vies  
des hommes illustres* (Paris 1584) rappela que chez  
les anciens Romains «ce droict des images estoit  
reservé seulement aux nobles, voire que l'image  
n'estoit gueres autre, qu'une marque & enseigne  
de noblesse». A l'appui de son argument (56), l'a-  
uteur cite également le passage d'un traité de Jean  
Bouchet paru en 1550, dont l'interprétation paraît  
discutable (voir Philippe Bordes, *Les portraits de  
Corneille de Lyon*; un art de cour ou une expé-  
rience démocratique?, dans: *La Peinture à Lyon au  
XVI<sup>e</sup> siècle*, Milan 2014, 169, n. 29). Mais en 1584  
tout cela devait sembler un combat d'arrière-  
garde, tant le fait d'orner le frontispice d'un im-  
primé du portrait de l'auteur était devenu une pra-  
tique courante, dont Thévet lui-même offrit  
l'exemple dans son ouvrage.

On pourrait même penser qu'il fit la remarque  
pour distinguer son temps de celui des Anciens.  
Durant la première moitié du XVI<sup>e</sup> siècle, il dut  
certes y avoir des attitudes d'exclusivité à l'égard  
du portrait, communes à celles que suscitaient au  
sein de la hiérarchie féodale les armoiries et cer-  
tains privilèges, mais cela n'alla jamais jusqu'à la  
formulation juridique d'un droit. À Lyon à partir

des années 1530 et sans doute partout où la bour-  
geoisie urbaine prenait conscience de son indépen-  
dance civique et économique, et frappait aux  
portes de la noblesse pour exercer des responsabi-  
lités, la pratique du portrait se répandit (Bordes,  
*Les portraits de Corneille de Lyon*, 157–169). Il y  
eut chez les rois et les princes des mesures pour  
contrôler leur image, au sens actuel du terme. Par  
exemple, Jollet cite la lettre de l'ambassadeur  
d'Angleterre en France, chargé de fournir à la  
reine Élisabeth I<sup>er</sup> les portraits de la famille royale,  
qui le 28 juin 1571 fit part de son insuccès: «no man  
may make any counterfeit of the King or his Bro-  
ther, without licence; if he do, the punishment is  
great.» (Jollet, 47; traduction française de ce pas-  
sage, d'après Dudley Digges, *The Compleat Amba-  
sador [...]*, Londres 1655, 30). Mais cela relève du  
cas particulier et des enjeux spécifiques de l'image  
royale (voir sur cette question, Isabelle Hacquet,  
*L'énigme Henri III. Ce que nous révèlent les images*,  
Paris 2011).

**E**nfin, il faut revenir au constat de l'absence  
d'attributs de distinction sociale dans les portraits  
dessinés par les Clouet, qui situe les modèles dans  
une sorte de *mediocritas* aristocratique et les dé-  
pouille des moyens traditionnels de légitimation de  
leurs privilèges. Cette question du «droit au por-  
trait», des modalités de diffusion du genre et des  
résistances rencontrés, mériterait sans doute  
d'être approfondie. On ne peut qu'être reconnais-  
sant envers l'auteur d'avoir ainsi entamé la discus-  
sion, dans ce travail magistral sur les façons dont  
François I<sup>er</sup> puis Catherine de Médicis ont su tirer  
parti de l'art des deux Clouet.

---

**PROF. DR. PHILIPPE BORDES**  
Histoire de l'art moderne, Université Lyon 2 –  
LARHRA, 18 quai Claude-Bernard,  
F-69007 Lyon, philippe.bordes@univ-lyon2.fr