

« Maintes belles ymages de grandz & petis personnages » : quels portraits pour quels cabinets ?

Alexandra Zvereva

DANS **REVUE DE L'ART** 2019/2 N° 204 , PAGES 23 À 31

ÉDITIONS **ÉDITIONS OPHRYS**

ISSN 0035-1326

ISBN 9782708015579

DOI 10.3917/rda.204.0023

Date de mise en ligne : 27/04/2023

Article disponible en ligne à l'adresse

<https://shs.cairn.info/revue-de-l-art-2019-2-page-23?lang=fr>



Découvrir le sommaire de ce numéro, suivre la revue par email, s'abonner...
Scannez ce QR Code pour accéder à la page de ce numéro sur Cairn.info.



Distribution électronique Cairn.info pour Éditions Ophrys.

Vous avez l'autorisation de reproduire cet article dans les limites des conditions d'utilisation de Cairn.info ou, le cas échéant, des conditions générales de la licence souscrite par votre établissement. Détails et conditions sur [cairn.info/copyright](https://shs.cairn.info/copyright).

Sauf dispositions légales contraires, les usages numériques à des fins pédagogiques des présentes ressources sont soumises à l'autorisation de l'Éditeur ou, le cas échéant, de l'organisme de gestion collective habilité à cet effet. Il en est ainsi notamment en France avec le CFC qui est l'organisme agréé en la matière.

« Maintes belles ymages de grandz & petis personnages » : quels portraits pour quels cabinets ?

Le 11 décembre 1573, sur la route de Cracovie, Henri de France, duc d'Anjou et roi élu de Pologne, s'arrêta à Heidelberg dans le Palatinat Rhénan, résidence de Frédéric III le Pieux, calviniste convaincu et soutien indéfectible des réformés français¹. Prétextant une maladie, l'électeur ne reçut le roi que le lendemain, mais se montra aimable, le remerciant d'être venu et le complimentant sur son élection. Puis, il le prit à part et le mena devant un portrait de Coligny pour lui demander s'il reconnaissait le personnage et reprocher à la famille royale de France l'assassinat de l'amiral et la violence de la Saint-Barthélemy.

Tous les historiens français de l'époque avaient noté cet épisode, louant la sagesse du comte palatin qui, grâce à un tableau, parvint à sermonner celui que les calvinistes croyaient être l'un des instigateurs du massacre. Mais la teneur et la dureté du discours, la réponse du roi, et surtout la nature du portrait et la pièce où il était exposé varient d'un récit à l'autre². Le protestant Agrippa d'Aubigné place l'image, « le rideau tiré exprès », à l'entrée d'une galerie consacrée aux massacres perpé-

trés par les catholiques en France³. D'après Jacques Auguste de Thou, cette galerie était ornée de « bons portraits en quantité de Princes et de grands hommes » dont Coligny⁴. Pierre Matthieu qui assure tenir les détails de la bouche de Gilles de Souvré, l'un des compagnons du roi, situe la scène à l'entrée de la chambre de Frédéric III, devant « un grand Tableau de la mort de l'Admiral et des principaux Seigneurs tués à Paris⁵ ». Témoin lui-même de l'entrevue, Michel de La Huguerye, secrétaire du comte de Nassau, parle dans ses *Mémoires* de trois portraits en pied des frères Coligny – peut-être s'agissait-il en réalité d'une seule toile semblable à celle du Mauritshuis⁶ (fig. 1) – accrochés dans le cabinet privé du comte palatin, près de la porte, et que seul le duc de Nevers y avait accompagné Henri de France⁷. Enfin, cabinet et petit comité aussi chez Brantôme, mais le chroniqueur croyait que le roi avait près de lui René de Villequier et Louis de Bérenger Le Guast⁸.

Gentilhomme de la chambre de Charles IX, Brantôme ne pouvait pas accompagner le duc d'Anjou en Pologne, mais était sans doute

mieux informé que d'Aubigné ou de Thou, car il connaissait personnellement ceux qui étaient du voyage. Il n'est donc pas étonnant que son récit soit conforme à celui de La Huguerye, qui avait souvent séjourné à Heidelberg au cours de sa carrière. Écrivant en même temps, Brantôme en Dordogne et La Huguerye en Lorraine, ils n'avaient aucun contact ni connaissance du manuscrit de l'autre. Il faut donc bien croire que le portrait de Coligny se trouvait dans le cabinet de Frédéric III, pièce privée par excellence de ses appartements, et non dans une galerie ouverte à tous. Pour preuve, aucune mention n'est faite du portrait dans la relation rédigée en 1573 par un universitaire anonyme de Heidelberg qui semble pourtant avoir suivi avec insistance tout déplacement des Français⁹.

D'ailleurs, à lire Brantôme, lorsqu'ils ne sont pas attachés à quelque ceinture ou serrés sur le cœur de ses personnages, les portraits se trouvent toujours dans un cabinet. Il vit ainsi l'effigie de François de Peloux « dans le cabinet de M^{me} de Fontaines Chalandray », et le tableau de Louis XII « aux cabinets de nos roys, reynes et princesses dont



1. Anonyme français, *Gaspard, Odet et François de Coligny*, huile sur toile. Delft, Museum Het Prinsenhof (dépôt de Mauritshuis, inv. 432).



2. Anonyme français, *Robert de La Marck, duc de Bouillon, et Françoise de Brézé, son épouse*, huile sur cuivre, coll. part.

celuy de la reyne de Navarre d'aujourd'huy, qui le représente vestu tout de blanc¹⁰ ». Même chose chez le cosmographe André Thevet, qui aime à préciser l'origine des portraits reproduits dans ses *Hommes illustres*. Bien des images lui viennent en effet des cabinets des Grands, tels les portraits de François et de Ferdinand de Gonzague tirés du cabinet du duc de Nevers, celui d'Alphonse I^{er} d'Este issu « du cabinet de Monseigneur de Nemours¹¹ », ou la médaille de saint Sidoine Apollinaire extraite « du cabinet du conseiller du Prat, en bronze, sentant fort antique ». Et Thevet de noter fièrement que son portrait « au vif » de Louis, comte de Vaudémont, est « semblable à celui que monsieur le Duc de Lorraine, m'ayant mandé pour le veoir et celui de Godefroy de Buillon, m'a assuré estre le sien qu'il a en son cabinet¹² ».

Pour les auteurs de la fin du XVI^e siècle, les portraits – dans le

sens actuel du terme, et non celui, encore courant à l'époque d'*image*, *projet* ou *représentation* – n'avaient leur place que dans les cabinets, au détriment de la galerie, toute dédiée aux promenades¹³. Les contemporains de Brantôme croyaient même cette pratique ancienne, voire antique. On faisait ainsi remonter l'inimitié entre Louis d'Orléans et Jean Sans Peur au fait que ce dernier aurait vu le portrait de son épouse dans le cabinet du duc d'Orléans, parmi les effigies des dames que le prince affirmait avoir intimement connues¹⁴. Et c'est par « cabinet » et non « oratoire » que l'on traduisait « *lararium* » dans la *Vie d'Alexandre Sévère*, puisqu'il y conservait les images – « *portraits* », voire « *paintures* » – des empereurs romains, de ses ancêtres et des illustres comme Orphée, Apollonios de Thyane ou Jésus, et alors même qu'il y accomplissait « les actes de la religion¹⁵ ».

Exposer et conserver les portraits au XVI^e siècle

Reste à découvrir si ce *topos* littéraire correspond à quelque habitude d'orner les cabinets surtout de portraits ou de placer les portraits que l'on possède dans les cabinets plutôt que dans les autres pièces. La difficulté vient alors du fait que les deux termes sont largement polysémiques et englobent une multitude de réalités, rendant impossible toute généralisation.

Peinture sur toile grandeur nature, panneau à peine plus grand que la paume de la main, miniature sur vélin enchâssée d'or et serrée dans une boîte ou bien petite image à l'huile sur cuivre¹⁶ (fig. 2), médaille de bronze, portrait en cire protégé par un étui, émail peint, gravure au burin sur feuille volante, recueil de dessins au crayon relié de maroquin¹⁷ : ces portraits de dimensions, valeurs, vul-

néralités si diverses ne pouvaient guère bénéficier d'une présentation identique.

De même, un cabinet est d'abord la dernière pièce d'un logis, l'endroit où le propriétaire des lieux s'isole, d'où le nom ancien de *retrait* devenu rapidement synonyme de *chambre d'aisance*¹⁸. On parle plus tard d'un *arrière-cabinet* pour mieux distinguer ce petit espace privé d'une pièce plus grande et qui tient plus d'une salle d'apparat car destinée à accueillir plusieurs personnes – le conseil particulier du prince par exemple – et parfois précédée d'un *anti-cabinet*. Différenciation qui ne s'opère cependant que chez certains théoriciens de l'architecture comme Louis Savot¹⁹. Ailleurs, un simple « cabinet » suffit à désigner toutes ces pièces. Au besoin, on en précise l'emplacement, la configuration ou la taille, plus rarement la fonction réelle ou le contenu²⁰. Quant au terme « cabinet des curiosités », il



3. G. Corrozet, « Le blason du cabinet », *Les blasons domestiques contenantz la decoration d'une maison honneste*, Paris, 1539, f° 30 r°.

appartient au XVII^e siècle : Thevet, devenu vers 1560 « garde du Cabinet des curiositez du Roy », ne nomme jamais ainsi son propre cabinet rue de Bièvre à Paris, pourtant tout entier dévoué aux « singularitez²¹ ».

Enfin, un cabinet est également un meuble à compartiments et tiroirs (« boestes », « layettes » ou « coffretz »), fermé à clé, pourvu soit d'abattant formant table à écrire, soit de vantaux (« façon d'Allemaigne »), où l'on conservait toute sorte d'objets précieux de par leur valeur réelle ou affective, et qui pouvait être placé dans le cabinet ou dans la chambre. En 1564, c'est d'un petit « écritoire » (*lettroun*) de sa chambre à coucher que la reine Élisabeth d'Angleterre avait ressorti les portraits enluminés de Marie Stuart et du comte de Leicester, « enveloppées dans du papier avec les noms écrits dessus de sa propre main²² ». Vingt-cinq ans

plus tôt, Gilles Corrozet, qui, dans ses *Blasons domestiques* chanta le cabinet rempli de joyaux, de « curieuses antiquailles », de « tableaux » et « de maintes belles ymages de grandz & petis personnages », plaça au début du chapitre l'image d'un grand coffre à casiers²³ (fig. 3). Hélas, de toutes les richesses que contient ce meuble ouvert pour l'occasion, seules sont identifiables les chapelets et les bagues, mais aucune des « ymages ».

Les représentations des cabinets-pièces sont également de maigre secours pour imaginer comment les portraits pouvaient y être conservés et quels étaient-ils. Déjà, privés et fermés, les cabinets donnaient lieu à peu d'images, toutes plus vraisemblables que vraies, créations artistiques et non relevés d'un endroit existant. L'essentiel de ce petit corpus se compose d'enluminures ouvrant les manuscrits qui montrent l'auteur dans

son « étude », tel Flavius Josèphe peint vers 1503 par Jean Pichore dans le volume destiné au cardinal d'Amboise²⁴ (fig. 4). Appuyé sur une épée, un ouvrage sous le bras gauche, l'écrivain est debout dans son « cabinet » rempli d'objets évoquant son glorieux passé : des armes et des livres, mais aucun portrait. Quant aux représentations des grands et des princes en train de lire, écrire, prier ou recevoir l'hommage d'un auteur, la scène ne se situe jamais dans le cabinet, mais dans la chambre reconnaissable grâce au lit ou dans la salle en présence de la cour²⁵.

C'est aussi dans la chambre que se trouve le narrateur de *Histoire d'amour sans paroles*, livre d'images du tout début du XVI^e siècle relatant l'amour d'un gentilhomme et d'une dame de qualité²⁶ (fig. 5). Coiffé d'une barrette et vêtu d'une robe noire, le personnage tient un livre ouvert sur



4. Jean Pichore, *Flavius Josèphe dans son cabinet*. F. Josèphe, *Antiquitates Judaicae*, Paris, Bibliothèque Mazarine, Ms. 1581, f° 1.



5. École de Tours, *L'Auteur dans la chambre*. *Histoire d'amour sans paroles*, Chantilly, musée Condé, Ms. 388, f° 5 v°.



6. Jean Perréal, *Pierre Sala*. Pierre Sala, *Énigmes de l'amour*, Londres, British Library, Ms. Stowe 955, f° 17 r°.



7. Jean Perréal, *Portraits en diptyque d'un gentilhomme et de son épouse*, tempera sur bois. Paris, BnF Ms lat. 1190.



8. Frans II Francken, *Cabinet d'amateur avec des ânes iconoclastes*, huile sur bois, Chiavari, Museo di Palazzo Ravašchieri, Società Economica.



9. Hans Eworth, *Mary Neville, lady Dacre*, huile sur bois, Ottawa, Musée des beaux-arts du Canada, inv. 3337.



10. Corneille de La Haye dit de Lyon, *Portrait d'une veuve*, huile sur bois, coll. part.

le portrait en buste de la dame. Cette « image dans l'image » n'est pas sans rappeler un autre portrait exactement contemporain, celui de Pierre Sala peint par Jean Perréal sur la dernière page des *Énigmes de l'Amour* composées par Sala pour son épouse²⁷ (fig. 6). Traité comme un tableau, avec son cadre en trompe-l'œil, le portrait de Sala est de ces images intimes que l'on s'attend pourtant à trouver dans un cabinet plutôt que dans une chambre, même si la reliure et l'étui en bois heureusement conservé le protégeaient déjà assez des regards indiscrets. Les petits diptyques conjugaux de Perréal, dont deux seulement subsistent – le premier à l'huile, formé de deux panneaux, et le second peint à tempera sur bois feignant un livre enluminé, chaque visage dissimulé sous une tirette –, pouvaient également être facilement soustraits aux yeux d'autrui, puisqu'il suffisait de les fermer²⁸ (fig. 7). En revanche, à

en croire Jacques Le Lieur, c'est dans un cabinet – le « secret temple » rempli de « maint ymage pourtraict » par Perréal – qu'un « hermite aage », ami commun de Le Lieur et de l'artiste, conservait l'autoportrait de Perréal. Mais on ignore si Le Lieur avait vu cette « ymage sur le vif » accrochée au mur, à l'intérieur d'un livre ou si l'Hermite l'avait expressément sortie de quelque coffre²⁹.

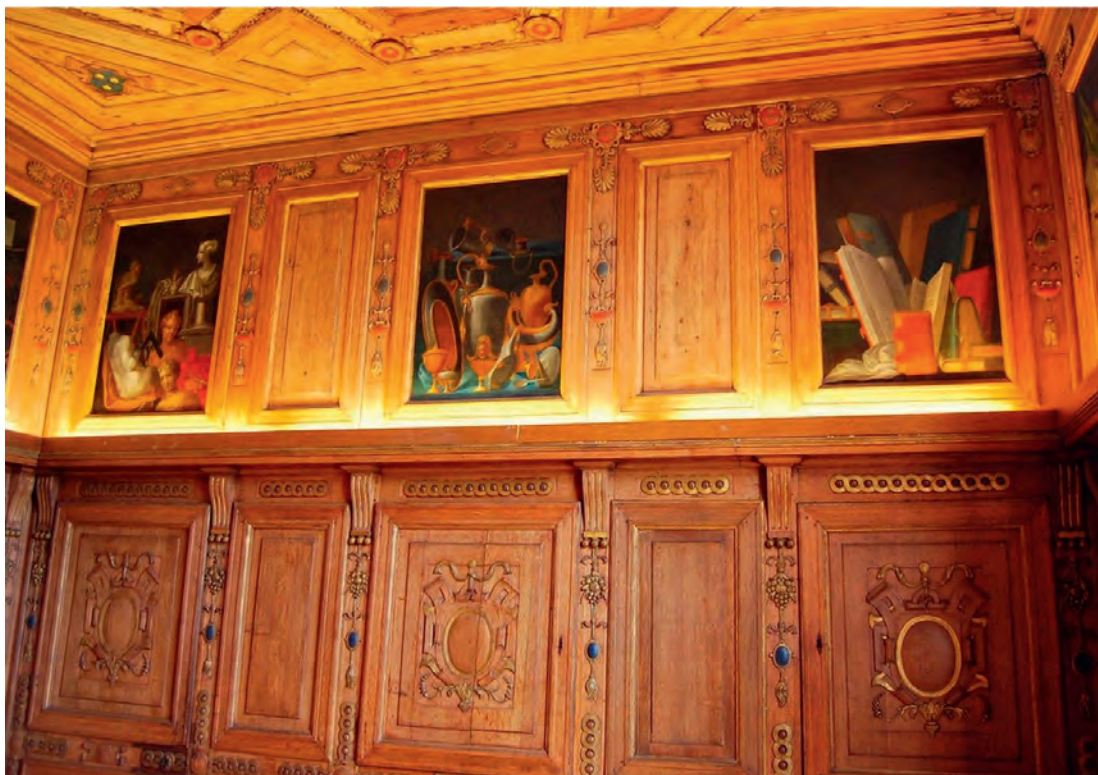
Un siècle plus tard, les cabinets d'amateurs étaient devenus un genre pictural à part entière et la spécialité d'artistes flamands à l'instar de Frans II Francken. Mais ces pièces aux murs chargés de tableaux, meublées de dressoirs, tables et coffres remplis de curiosités et d'objets de valeur sortaient toutes entières de l'imagination de Francken. Il n'empêche que ces intérieurs rêvés et natures-mortes riches de sens demeuraient toujours vraisemblables, laissant voir les portraits qu'un cabi-

net aurait pu réellement contenir et qui provenaient pour certains des collections personnelles de l'artiste : les miniatures et les médailles ressorties de leurs boîtes, les dessins collés ou épinglés à même la tapisserie, les tableaux renaissants avec leur encadrement sobre accrochés à un clou par un cordon ou un ruban³⁰ (fig. 8).

En France du XVI^e siècle, certains portraits peints étaient assurément exposés de la même manière³¹, mais il n'en subsiste aucune image comparable au tableau de Hans Eworth de 1555-1558 représentant Mary Nevill dans son cabinet de Herstmonceux Castle : le portrait de son défunt époux, Thomas Fiennes, baron Dacre, y est suspendu par un lacet blanc à ferrets dorés par-dessus une belle tenture fleurie³² (fig. 9). Par ailleurs, les rares cadres français subsistants, contemporains ou légèrement postérieurs à la réalisation du portrait, ne conservent plus leur vis-

serie primitive. Quant aux élégants encadrements vénitiens architecturés à colonnettes, frontons entrecoupés et incrustations de marbres polychromes de la fin du XVI^e-début du XVII^e siècle, devenus célèbres grâce aux petits tableaux de Corneille de La Haye dit de Lyon – œuvres intimes, toutes désignées pour orner un cabinet³³ (fig. 10), – ils étaient, à l'origine, destinés aux peintures religieuses et aux miroirs et non aux portraits³⁴. Il n'est cependant pas exclu que certains tableautins de Corneille pouvaient être pourvus de cadres semblables, simplement plus sobres et ressemblant moins à un tabernacle : leur grande profondeur permettait alors de les poser sur quelque meuble ou dressoir, sans pour autant interdire de les suspendre à un clou fiché dans le mur.

Outre la facilité évidente d'une telle présentation, suspendre ou poser les portraits permettait d'en



11. Château de Beauregard, *Cabinet des grelots*.

modifier l'ordre, d'en décrocher certains, d'en rajouter d'autres au gré des humeurs du propriétaire ou lors du changement de résidence. Elisabeth de Valois plaçait ainsi dans son cabinet madrilène les peintures de sa famille de France au fur et à mesure de leur arrivée³⁵.

Cependant, cette solution n'était envisageable que lorsque les murs étaient, au moins partiellement, tendus de tapisserie ou de cuir³⁶ et non lambrissés sur toute la hauteur ou peints. Difficile en effet d'imaginer des portraits cloués sur les boiseries du cabinet de François I^{er} au château de Blois qui montent jusqu'au plafond. Il faudrait que les tableaux soient enchâssés dans le lambris lui-même, ou bien disposés au-dessus sur un ou plusieurs registres, comme les *Hommes illustres* du *studiolo* d'Urbino, devenant ainsi partie intégrante de la décoration fixe, obligatoirement personnelle compte tenu du caractère privé du lieu, et pourtant quasi amovible et immuable. La France de la Renaissance avait certainement connu des ensembles comparables, sans qu'il s'agisse forcément des *Illustres* dont la tradition y était peu suivie. Jean Du Thier aurait ainsi pu préférer des portraits aux trophées pour son Cabinet

des Grelots de Beauregard³⁷ (fig. 11). Mais c'est surtout dans les inventaires qu'il faut rechercher les traces de ces décors. Tel le cabinet de Christine de Lorraine à l'hôtel de la Reine – résidence disparue de Catherine de Médicis à Paris qui regorgeait de portraits –, bien que l'inventaire de 1589 ne spécifie pas le sujet des « trente huit tableaux, quatre moyens et xxxiiii petiz, attachez avec cloux sur le lambris dudict cabinet, et qui ne se peuvent oster sans desformer ledict cabinet³⁸ ». Ou le cabinet d'Anne d'Este à l'hôtel de Nemours qui paraît avoir présenté une décoration mixte, certains portraits intégrés dans les boiseries, d'autres encadrés (munis d'un *châssis*) et accrochés, sans doute au-dessus du lambris :

« [...] douze grands tableaux peinctz sur thaille où sont peinctz plusieurs seigneurs et dames ; cinquante-deux autres petitiz tableaux, tant peinctz sur bois que sur thaille, de plusieurs grandeurs, où sont figuréz plusieurs seigneurs et dames, dont quelques ungs garnis de leur enchasseure et les autres non enchasséz, dont deux sur broderie et ung enchassé en bois d'ebeyne³⁹ ».

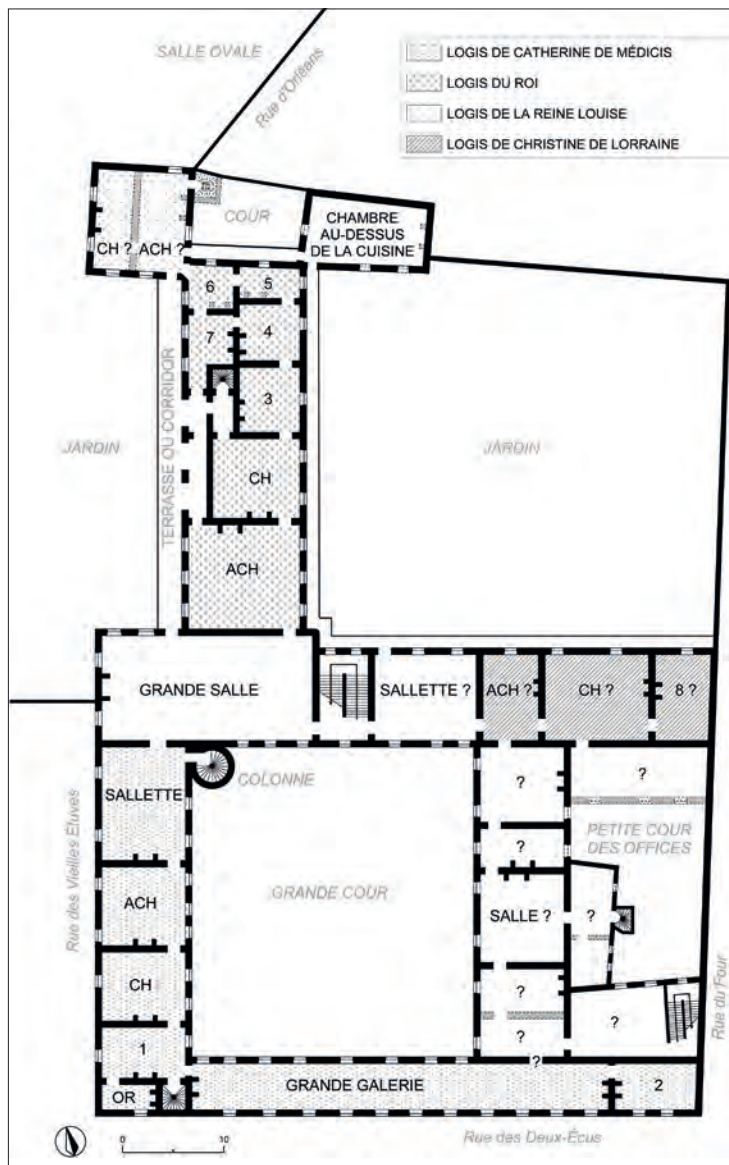
Enfin, un portrait pouvait occuper la « place d'honneur » du cabinet, à savoir le manteau de la cheminée. Celui du Cabinet des Grelots de Beauregard était probablement peint avant de recevoir, vers 1630, un lambris et un portrait équestre de Louis XIII (remplacé depuis par une copie de *Diane chasseresse* du Louvre). À cette même époque, on se passionna pour le cabinet de Louise de Lorraine à Chenonceau et son décor funeste, d'autant plus saisissant qu'il avait déjà perdu ses meubles garnis de velours vert que la reine avait hérités de Catherine de Médicis. Entièrement lambrissé de panneaux triangulaires peints de noir aux larmes d'argent, ce cabinet avait pour seul ornement le portrait en pied de Henri III sur la cheminée, moins ici roi de France que tendre époux regretté, une douleur vive et éternelle qu'exprimait sous le portrait un écrit issu de Virgile⁴⁰ : « *Saevi monumenta doloris* ». Ce fut une pièce parfaitement privée dont la porte ne s'ouvrit aux visiteurs qu'après la mort de la reine. Soit tout le contraire des cabinets de l'Hôtel de la Reine de Catherine de Médicis dont les cheminées étaient également occupées par les portraits royaux, car la résidence

de la reine mère était organisée de façon à pouvoir y recevoir en grande magnificence, tout en restant dans un cadre moins formel qu'au Louvre.

Les cabinets de l'Hôtel de la Reine : le privé et le public

Bâti entre 1572 et 1585 par Jean Bullant et Claude Guérin, l'hôtel de la Reine comportait, au premier étage, plusieurs appartements distincts : celui de Christine de Lorraine sans doute dans le corps de l'escalier, celui de Marguerite de France dans le vieux logis (ancien hôtel Guillard) sur la rue du Four et dont on ignore la configuration, celui de Catherine elle-même dans le logis de la grande cour vers la rue des Vieilles Etuves, ceux du roi et de la reine dans le logis sur le jardin⁴¹ (fig. 12). Mais en réalité, les appartements de la reine mère et de son fils formaient une seule suite de pièces d'apparat se déployant de part et d'autre de la grande salle. Les antichambres, les chambres et les cabinets étaient même décorés de manière similaire : les lambris et les plafonds peints de « *couleur de boys de Noyer ou tané brun* » et garnis de feuillages, d'arabesques, de chiffres d'or fin et de blanc, les murs tendus de tapisserie et ornés de nombreux portraits.

Cette disposition originale obligea Catherine à déplacer son cabinet de travail au second étage de la demeure. Véritable pièce privée ornée de paysages où la reine conservait toute sorte d'objets de valeur, des médailles, des curiosités, mais également des papiers, des portraits précieux comme celui du roi d'Espagne « taillé en cristal de roche » ou celui « en cire enchassé d'ébène de M. le duc de Lorraine » et sans doute sa collection de portraits dessinés, le cabinet de travail était accessible par une vis depuis celui dit « *du côté de la rue d'Orléans* » ou « *aux armoires* », témoignage de la fonction initiale de cette pièce comme « étude ». Ce cabinet « aux armoires », paré de onze tableaux des princes et princesses étrangers présidés sur le manteau de la cheminée par Madeleine de La Tour d'Auvergne, mère de Catherine, formait une sorte de pré-ambule à la Grande Galerie de portraits des Valois et de leurs alliés. La galerie aboutissait au cabinet de



12. Hôtel de la Reine en 1589, restitution du plan et de la distribution du premier étage (dessin A. Zvereva). ACH : antichambre, CH : chambre, GR : garde-robe, OR : oratoire, 1 : Cabinet aux Armoires, 2 : Cabinet au bout de la Galerie, 3 : Grand Cabinet dessus la volière, 4 : Cabinet des Armoires, 5 : Cabinet des Miroirs; 6 : Petit Cabinet; 7 : Cabinet des Émaux, 8 : Cabinet de Christine de Lorraine.



13. Anonyme français, Henri IV âgé de quatre ans, huile sur bois, Versailles, inv. MV 3282.

la rue du Four avec l'effigie de la reine mère sur la cheminée et plus de quarante portraits « de la maison de Médicis que autres maisons », la plupart « avec leurs chassiss », dont « ung tableau de trois pieds et demy de hault du portraict du roy de Navarre en l'age de quatre ans ». Sans doute pourvu d'une annotation qui avait permis la description aussi précise, ce portrait pourrait être celui conservé aujourd'hui à Versailles⁴² (fig. 13).

En ce qui concerne le logis du roi, la chambre était suivie par pas moins de cinq cabinets⁴³. Le Grand Cabinet avait sur la cheminée, comme à la

Grande Galerie dont il se voulait la réduction, le portrait de François I^{er}, suivi par douze peintures sur toile et sur bois de la famille royale dont celle de Henri II à cheval⁴⁴. Le Cabinet des Armoires contenait quatorze portraits des grands du royaume. Celui des Miroirs, nommé ainsi en raison des cent dix-neuf « miroirs plains de Venise, enchassés dans les lambris », était orné de quatre-vingt-trois « petitz portraictz de demy pied en carré » et, sur la cheminée, d'une peinture de Henri II « en perspective dans ung miroir ». Le Petit Cabinet était consacré aux en-

fants de Catherine réunis autour de l'image de leur père sur la cheminée, « en l'age auquel il estoit lorsqu'il fut marié », tandis que le Cabinet « des émaux » avec ses boiseries incrustées de trente-neuf émaux de Limoges peintes d'histoires et de « trente deux portraictz d'environ ung pied de hault de divers princes, seigneurs et dames », honorait François II. Le petit Cabinet de Dévotion de la reine Louise dont on peine à situer l'emplacement faisait pâle figure comparé à ces salles d'une grande magnificence remplies de portraits à l'exclusion de toute autre peinture.

Pièces à la fois d'apparat, d'État et de collection, les cabinets de l'Hôtel de la Reine étaient plus facilement visibles que leurs équivalents dans les autres demeures royales⁴⁵, mais restaient privés car rattachées aux logis royaux. Soit le contraire du Cabinet des Peintures de Fontainebleau aménagé sous Henri IV et qui avait probablement recueilli les portraits autrefois dans les appartements de ses prédécesseurs⁴⁶. Ou encore des cabinets de la tour, « des tableaux et painctures » et « de derrière » du château de Pau inventoriés en 1561 et qui ne servaient qu'à conserver

des objets précieux en l'absence du roi de Navarre, dont vingt-cinq portraits de cire, dix-sept émaux, cent quarante-six portraits peints et plusieurs miniatures enchâssées d'or⁴⁷. Impossible de savoir où étaient accrochés ces portraits lorsque le château était habité.

Parfois, l'organisation même de l'inventaire crée une confusion entre les espaces privés et « publics ». Celui de l'Hôtel de Montmorency de 1556 mélange ainsi la vaisselle, les objets précieux, les tableaux et les émaux du propre cabinet du connétable et du « cabinet de la chambre du Roy », pièce d'apparat⁴⁸. Où était ainsi placé le « grand tableau enchassé de noyer enrichi d'or auquel est la peinture d'une dame accoustrée à la françoise, avec ung rideau de taffetas vert pardessus » ? Celui du connétable Du Guesclin, héros de la guerre de Cent Ans, ornait-il le cabinet du roi ? Les sept portraits anglais rappelaient-ils au connétable ses missions outre-manche ? Qui étaient les deux petits garçons dont le rédacteur ignorait l'identité ? Autant de questions sans réponses.

Or, c'est cette notion du privé qui caractérise le mieux la relation étroite entre *cabinet* et *portrait* dans les textes du XVI^e siècle, même si les auteurs étaient pleinement conscients du sens *collection* que le terme *cabinet* commençait à acquérir, ainsi que du fait que l'on nommait *cabinet* toute pièce d'un logis non ou peu traversante et sans lit. Un portrait *était* perçu différemment dès lors qu'il se trouvait dans un cabinet plutôt que dans une pièce de passage.

C'est ce qui apparaît clairement dans l'inventaire du château de Saumur de Du Plessis-Mornay de 1619, publié par Benjamin Fillon en 1879 et issu de sa collection personnelle, bien que la plus grande prudence s'impose face à ce document non localisé depuis⁴⁹. Dans la galerie, la salle d'honneur et la salle privée, les portraits de Henri IV et de Louis XIII figuraient la royauté, mais dans le cabinet et environnés de la famille du maître des lieux et de ses amis les plus proches, ils matérialisaient ce lien très intime qui unissait Mornay au premier Bourbon et à son fils.

En plaçant le portrait de Coligny dans la galerie, d'Aubigné et de Thou non seulement rendaient publiques les reproches de l'Électeur, mais af-

firmaient le statut d'homme d'État de l'amiral en tant que Chef du parti protestant. Ceci, au détriment, finalement, d'un sentiment très personnel de Frédéric III à l'égard des frères Coligny et de l'émotion sincère qu'il avait éprouvée en apprenant leur mort, ce qui l'amena en réalité à installer leur image dans la pièce où il était le plus souvent seul. Lieu de mémoire, d'amitié, d'amour, de recueillement, de travail, de prière parfois, d'apparat de plus en plus souvent vers la fin du siècle, le cabinet offrait un cadre idéal aux portraits quelles que soient leur taille et leur technique, mais faisait aussi prendre à ces œuvres d'art une signification particulière aux yeux du propriétaire des lieux et de ses visiteurs, jalons d'une existence, d'une vie et d'une histoire.

NOTES

1. P. Champion, *Henri III roi de Pologne*, Paris, 1943, I, p. 15 sq.; N. Le Roux, *La Faveur du roi*, Paris, 2000, p. 148 sq.
2. L'Estoile est le seul à ne pas préciser la pièce (*Mémoires pour servir à l'histoire de France*, Cologne, 1719, I, p. 25-26).
3. « Il mena ce roi pourmener dans une galerie, de laquelle le premier tableau estoit celui de l'Amiral de Coligny, le rideau tiré exprès. [...] Dans la mesme galerie estoient en suite les tableaux des principaux massacres » (A. d'Aubigné, *Histoire Universelle*, Maillé, 1616, p. 110).
4. J.-A. de Thou, *Histoire universelle depuis 1543 jusqu'en 1607*, VII, Londres, 1734, p. 28.
5. P. Matthieu, *Histoire de France sous les règnes de François I...*, éd. J.-B. Matthieu, Paris, 1631, I, p. 363-364.
6. Anonyme français, *Gaspar, Odet et François de Coligny*, huile sur toile, 191 x 163 cm, Delft, Museum Het Prinsenhof (dépôt de Mauritshuis, inv. 432)
7. « Et, entrant ung jour et le duc de Nevers avec luy au cabinet dud. s^e électeur, se tournant vers la porte, le roy veit troys grandz tableaux de personnages tout de leur grandeur; et y jectant la veue led. s^e électeur deist : C'est ce bon seigneur, mons^r Padmiral, qu'on a si indignement traicté à Paris, et ses deux frères qu'on a empoisonnés, l'ung en Poitou, l'autre en Angleterre » (*Mémoires inédits de Michel de La Huguerye*, éd. A. de Ruble, I, Paris, 1877, p. 194-195).
8. P. de Bourdeille, sieur de Brantôme, *Œuvres complètes*, éd. L. Lalanne, IV, Paris, 1868, p. 326.
9. *De transitu Henrici per Germaniam cum in Poloniam discederet ad capessendum regnum*, pub. E.-H.-V. de Noailles, *Henri de Valois et la Pologne en 1572*, III, Paris, 1867, p. 531-534.
10. Brantôme, éd. cit., I, p. 97; II, p. 364 (IX, p. 360).
11. Le portrait reproduit par Thevet reprend

assez exactement celui de Battista Dossi (Modène, Galleria Estense), mais la pose plus statique du modèle s'inspire d'un tableau antérieur connu par une copie de Martino Rota (coll. particulière).

12. A. Thevet, *Les Vrais pourtraits et vies des hommes illustres*, Paris, 1584, f^o 311 v^o, 355, 381, 412, 487.

13. « Ceux qui craignent le serein, faut qu'ils [...] facent leurs pourmenades dans des sales ou galeries à couvert. [...] Les lieux des pourmenoires en hyver, sont les galleries & grandes sales, lors mesme qu'il fait mauvais temps » (J. Du Chesne, *Le Pourtrait de la santé*, Paris, 1606, p. 366). Voir ci-dessus, n. 3.

14. « Le duc de Bourgogne entrant un jour dedans ledit cabinet, y vit entre autres portraits, celui de sa femme. Dont se ressouvenant de la vanterie du Duc d'Orléans, ne cessa jamais qu'il ne l'eust fait mourir » (B. de Girard, *De l'Etat et succès des affaires de France*, Paris, 1571, p. 67 v^o).

15. *Histoire Auguste*, trad. A. Chastagnol, Paris, 1994, Aelius Lampridius, *Vie d'Alexandre Sévère*, 19.3. On peut aussi citer P. Virgile, *Les Mémoires et histoire de l'origine, invention & auteurs des choses*, trad. F. de Belleforest, Paris, 1576, p. 840; R. de Hautport, *Le Triomphe du ciel*, Douay, 1604, p. 65; Claude de Rubys, *Histoire véritable de la ville de Lyon*, Lyon, 1604, p. 249.

16. Ainsi, dans l'inventaire des bijoux de Marie Stuart dressé en 1561 : « Ce qui est au Cabinet de ladite Dame. [...] Une petite pomme d'or où il y a le feu Roy Descosse » (*Inventaires de la Roynne Descosse Douairière de France*, éd. J. Robertson, Édimbourg, 1863, p. 17).

17. Bien que peu d'œuvres françaises y soient évoquées, un panorama très complet de l'art du portrait à la Renaissance est dans L. Campbell, *Portraits de la Renaissance*, Paris, 1991.

18. Ainsi, le « retraict du dict cabinet de madicte dame la duchesse de Valentinois » au château de Saint-Germain-en-Laye (L. de Laborde, *Les comptes des Bâtimens du roi. 1528-1571*, Paris, 1880, II, p. 299).

19. « Il y a deux sortes de cabinets, les uns grands et amples, qui n'appartiennent qu'à un Grand, pour y traiter d'affaires et conférences particulières; les autres sont le plus souvent moindres accompagnent une chambre, et servent à y retirer les choses rares et pretieuses, comme aussi d'autres commoditez. La grandeur [des premiers] sera proportionnée à celle du logis, n'ayant besoin d'autres regles, sinon qu'ils doivent avoir une cheminée, l'entrée opposée à la cheminée, & estre symetriez par le dedans, si on le peut. Les arrière-cabinets doivent estre moindres que les cabinets, le reste de leurs mesures n'est de beaucoup d'importance. Les cabinets qui accommodent une chambre doivent aussi estre plus petits que la chambre n'ayant point d'autres mesures prescrites » (L. Savot, *L'architecture française des bastimens particuliers*, Paris, 1624, p. 91-92).

20. Ainsi, les divers cabinets de l'hôtel de Montmorency rue Sainte-Avoye : « cabinet de l'armeurerie estant au bout de la grand gallerye dessus le jardin », « cabinet rond estant au coing de la chambre [haulte] », « cabinet autrement appelé la librairie », « ung petit cabinet atte-

nant de la cousine de la bouche du Roy », etc. (L. Mirot, « L'Hôtel et les collections du connétable de Montmorency », *Bibliothèque de l'école des chartes*, 80, 1919, p. 155, 205, 210, 212). Voir aussi : M. Chatenet, *La Cour de France au XVI^e siècle*, Paris, 2002, p. 184-185.

21. J. Adhémar, *Frère André Thevet grand voyageur et cosmographe des rois de France au XVI^e siècle*, Paris, 1947, p. 51. Même chose chez Antoine Le Pois : « J'ay voulu simplement tous faire présent de quelques miennes médailles, tirées de mon cabinet » (*Discours sur les médailles et gravures antiques*, Paris, 1579, 73 v^o).

22. J. Melville, *Memoirs of his own life*, éd. T. Thomson, Édimbourg, 1827, p. 122. Dans la première édition, le « *lettroun* » fut remplacé par « *cabinet* » (*The Memoirs of Sir James Melvil of Halhill*, éd. G. Scott, Londres, 1683, p. 49).

23. G. Corrozet, « Le blason du cabinet », *Les blasons domestiques contenantz la décoration d'une maison honneste*, Paris, 1539, f^o 30 v^o. Dans le testament de Catherine de Médicis, le « cabinet » est à la fois un meuble et son contenu : Christine de Lorraine et Charles de Valois y sont légataires chacun de « la moitié de tous et chascuns des meubles, cabinets, bagues et joyaux » (BnF Ms, fr. 3952, f^o 91).

24. Bibliothèque Mazarine, Ms. 1581, f^o 1.

25. Ainsi, les miniatures de Bourdichon dans *Epistres en vers françois* montrant Anne de Bretagne en train d'écrire à Louis XII, dans la salle et dans sa chambre (Saint-Petersbourg, Bibliothèque nationale de Russie, Fr. Fv. XIV, 8, f^o 1 et 1 v^o). Voir aussi deux diptyques du Maître de 1499 (Anvers, KMSKA, inv. 256; Gand, MSK, inv. 1973-A) : Christian de Hondt, abbé des Dunes, et Marguerite d'Autriche y sont représentés priant dans leurs chambres, du reste parfaitement identiques.

26. Chantilly, musée Condé, Ms. 388, f^o 5 v^o (cat. exp. *L'Art du manuscrit de la Renaissance en France*, Paris, 2001, p. 10-13).

27. Londres, British Library, Ms. Stowe 955, f^o 17 r^o. F. Avril, N. Reynaud, *Les manuscrits à peintures en France. 1440-1520*, Paris, 1993, p. 368-369.

28. Louvre, inv. RF 1993-8 et 1993-20; Paris, BnF, ms lat. 1190 (*ibidem*, p. 366-367).

29. Épitre à Perréal, vers 1527-1530 (BnF Ms, fr. 2202, f^os 1-2).

30. Sur cette peinture de Frans II Francken, voir : P. Boccardo (dir.), *L'età di Rubens. Dimore, committenti e collezionisti genovesi*, cat. exp. Gênes, Palazzo Ducale, Milan, 2004, p. 176-177. Trois portraits de cette peinture figurent dans d'autres compositions de Francken : le portrait peint de l'homme vêtu à la mode des années 1530-1540 (*Cabinet de peintures*, Neubourg, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, inv. 1988), le dessin d'un prélat à la pierre noire (mais rectangulaire) et la miniature ovale (*Cabinet de curiosités*, Vienne, KHM, inv. GG 1048).

31. Certains cabinets étaient effectivement tapissés. Ainsi celui de l'hôtel de Guise où logeait en 1575 Giovanni Michel, ambassadeur vénitien : « Mon appartement était composé d'une antichambre, d'une chambre et d'un cabinet (*retrocamera*), couverts de tapisseries d'or et de soie » (*Relations des ambassadeurs vénitiens sur les affaires de France au XVI^e siècle*, éd. N. Tommaseo, vol. II, Paris, 1838, p. 211).

32. On ne peut guère citer que le portrait

d'une jeune femme pourvu d'un cadre de bois à profil creux et suspendu à un cordon qui figure dans le tableau de François Quesnel représentant une veuve et sa fille (collection particulière). Malgré la présence de ce portrait dans le portrait, l'espace reste parfaitement abstrait, n'évoquant aucune pièce précise.

33. A. Zvereva, « Artistes, savants, magistrats, bourgeois : les codes des portraits confidentiels dans la France de la Renaissance », in F. Capello (dir.), *Le Portrait. Champ d'expérimentation*, Rennes, PUR, 2013, p. 93-108.

34. Maarten van 't Klooster et Lynn Roberts, « Corneille de Lyon: French portraits, Venetian frames, Islamic ornament », *The Frame Blog*, revue en ligne, <https://theframeblog.com/2019/03/28/corneille-de-lyon-french-portraits-venetian-frames-islamic-ornament>, mis en ligne le 17 avril 2019.

35. Claude N, dame d'Élisabeth, à Catherine de Médicis, Madrid, 1^{er} janvier 1561 : « ele resois gran contantement, madame, de voir vostre penteure et seles de mesius et de madame. Ele les a fait metre toutes an son cabinet, la vostre la première, et totes les autres après; tous seus qui lé voient ne se povent soter de les regarder et dire qui sont beos » (*Négociations, lettres et pièces diverses relatives au règne de François II, tirées du portefeuille de Sébastien de L'Aubespine*, Paris, 1841, p. 807). Cinq jours plus tard, la reine reçut deux nouvelles « peintures » – peut-être des miniatures –, dont celui de Marguerite (Louise de Bretagne, dame de Clermont, à Catherine de Médicis; Élisabeth à Catherine, p. 803, 806), et, en avril, celle de Catherine, qui lui annonçait l'arrivée prochaine des « tableaux » de toute la famille de France (Catherine de Médicis à Élisabeth, sans date, p. 854).

36. Dans l'inventaire d'Anne d'Este : « La tenture de lad. chambre, contenant quatre pièces, tant grandes que petites, de cuir noir, argentés par bandes, de hauteur cinq quartiers ou environ, appliquez au-dessus du lambris » (AN, MC VIII, 570, 22 mai-3 juillet 1607, f^o 5 v^o; pub. C. Coester, *Schön wie Venus, müdig wie Mars. Anna d'Este, Herzogin von Guise und von Nemours (1531-1607)*, Oldenbourg 2007, pp. 324-349).

37. Il y a un « portrait » dans le trophée de la Peinture, entre la cheminée et la fenêtre. C. Labie, « Le château de Beauregard, son décor peint », *Congrès archéologique de France*, 139 (1981), Paris, 1986, p. 153-162.

38. BnF Ms, lat. 14359, f^o 447 v^o.

39. Inventaire d'Anne d'Este, *doc. cit.*, f^o 7 v^o. Aucune tenture n'est mentionnée, ce qui signifie d'ordinaire que les murs sont entièrement lambrissés ou peints. Des portraits de la princesse, dispersés entre l'antichambre, la chambre, le cabinet et la galerie qui suit (avec trente portraits de même taille) les commissaires n'avaient reconnu que ceux de des familles de France, de Lorraine et de Savoie (f^{os} 5 r^o-7 v^o, 20 r^o).

40. *Inventaire des meubles, bijoux et livres estant à Chenonceaux, le huit janvier MDCIII*, éd. A. Galitzin, Paris, 1856, p. 7; *Mémoires de M^{lle} de Montpensier*, éd. A. Chéruef, Paris, 1858, I, p. 31-32 (en 1637); F.-N. Baudot, sieur Dubuisson-Aubenay, *Itinéraire de Brie, Champagne, Gastinois...*, 1647, Bibliothèque Mazarine, Ms 4405; A. Félibien, *Mémoires pour servir à l'histoire des maisons royales et bastimens de*

France, Paris, 1874, p. 47 (en 1681). Il s'agit de l'ancien cabinet vert de la reine mère, précédé d'une chambre (actuelle chambre de Diane de Poitiers) et suivi d'une librairie. Louise occupait la chambre bâtie sur la terrasse entre la chapelle et la librairie, comportant un petit oratoire et ouvrant sur le cabinet vert. La chambre avait un lambris haut peint de noir et une tenture de velours noir. Elle était ornée de portraits représentant Catherine, Henri III, Louise, le duc de Mercœur, sa fille et son fils. Au XIX^e siècle, le logis fut démolit et la chambre reconstituée au deuxième étage du château à partir des solives conservées. Le lambris du cabinet a servi à refaire le plafond de la chambre des Cinq Reines.

41. Voir : F. Boudon, A. Chastel, H. Couzy et al., *Système de l'architecture urbaine : le quartier des Halles à Paris*, Paris, 1977, t. I, p. 187, 195; A. Zvereva, « La Galerie de portraits de l'Hôtel de la Reine », *Bulletin monumental*, t. 166-I, 2008, p. 33-41. La décoration intérieure est connue surtout grâce aux devis conservés au Minutier Central. Le détail des peintures est dans les inventaires de la reine mère (BnF Ms, lat. 14359) et de Catherine de Bourbon (AN Min. cent., III, 462 bis, 190, 20 février 1604).

42. Versailles, inv. MV 3282. Il est effectivement annoté et ses dimensions correspondent (H. 1,025; L. 0,640).

43. « Trois autres petites chambres et deux petitz Cabinetz le tout suivant » (devis et marché de peintures par Ruggiero de' Ruggieri, 20 décembre 1581, AN Min. cent., CV, 31, f^o 47 r^o).

44. À en croire l'inventaire de Catherine de Bourbon, elle fit transférer la toile de François I^{er} dans le cabinet voisin pour remplir le Grand Cabinet des portraits de sa propre collection.

45. Thevet note dans ses *Hommes illustres* que son portrait de Cosme l'Ancien « ne diffère en rien de celui, qui est à Paris au cabinet de la Royne mere du Roy » (f^o 285 v^o). Il s'agit du Cabinet de la rue du Four.

46. Plusieurs portraits sont mentionnés au Cabinet des Peintures en 1692 sans indication de provenance (inventaire par Pierre d'Estrechy, AN O¹ 1430, n^o 13, f^{os} 3-4). Il ne subsiste aucune description ni inventaire des cabinets royaux de Fontainebleau.

47. BnF, mss fr. 16812, f^{os} 21, 82-83 v^o.

48. Mirot, *op. cit.* à la note 22, p. 407-413.

49. B. Fillon, « La Galerie des portraits réunie au château de Saumur par Du Plessis-Mornay », *Gazette des Beaux-Arts*, t. XX, 1879, p. 162-168, 212-228. Certains documents de la collection Fillon s'étaient avérés être faux. Voir aussi : E. Litoux et E. Cron (dir.), *Le château et la citadelle de Saumur. Architectures du pouvoir*, suppl. au *Bulletin monumental*, n^o 3, 2010, p. 139 sq.

ABSTRACT

Alexandra Zvereva: « Maintes Belles Ymages de Grandz & Petis Personnages » Many Beautiful Images of Great and Small Figures »: Which Portraits for Which Cabinets?

Reading Brantôme, André Thevet or other French authors from the end of the 16th century, the portraits in the current sense of the term, and not that still in use during the period of *image, project or representation* – only had their place in Cabinets, rather than in the gallery meant for walking. And this, even if the authors were fully conscious of the meaning *collection* that the term *cabinet* was beginning to have and the fact that *cabinet* was used to name any room in a dwelling that was rarely or not at all to be walked through and that had no bed. It remains to be seen whether this literary *topos* corresponded to some custom of decorating the cabinets especially with portraits or to placing portraits in one's possession in the cabinets rather than in the other rooms. The difficulty comes from the fact that the two terms are mainly polysemous and encompass a multitude of realities, rendering any generalization impossible. There are no portraits in the preserved rooms, like the *Cabinet des Grelots* in the Chateau de Beauregard, no precise description or exact representation of a cabinet decorated with portraits. Several iconographical and above all documentary sources, must thus be reunited in order to reconstitute the decoration of the cabinets of Anna d'Este or of Catherine de' Medici and to highlight the notion of private life that best characterizes the narrow relation between *cabinet* and *portrait* in 16th century texts. A place for memory, love, contemplation, work, and sometimes prayer, of ceremony more and more often at the end of the century, the cabinet offered the ideal framework for portraits whatever their size or their media, but also gave these works of art a particular signification in the eyes of the owner of the site and his visitors.

Alexandra Zvereva, Chercheur associé au Centre Roland Mousnier (CNRS, Sorbonne Université), enseignante à Drouot Formation Paris et collaboration régulière avec des acteurs du marché de l'art, 10, rue de Tourville bât. B2 78100 Saint Germain en Laye