



**HAL**  
open science

## Corneille de Lyon, témoin des passages entre France et Italie : quelques-uns de ses modèles des années 1530 et 1540 identifiés

Stéphanie Deprouw

### ► To cite this version:

Stéphanie Deprouw. Corneille de Lyon, témoin des passages entre France et Italie : quelques-uns de ses modèles des années 1530 et 1540 identifiés. Bulletin des Musées de Dijon, 2016. hal-02997655

**HAL Id: hal-02997655**

**<https://hal.science/hal-02997655>**

Submitted on 10 Nov 2020

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

## **Corneille de Lyon, témoin des passages entre France et Italie : quelques-uns de ses modèles des années 1530 et 1540 identifiés**

*par Stéphanie Deprouw-Augustin*

*conservateur au sein de la filière peinture du Département Restauration au C2RMF.*

« Sur quoy il me souvient qu'étant un jour allée voir à Lyon un Peintre qui s'appelait Corneille, qui avoit peint, en une grande chambre, tous les grands Seigneurs, Princes, Cavaliers & grandes Reynes, Princesses, Dames et Filles de la cour de France<sup>1</sup> (...)».

Au sujet de l'atelier de Corneille de La Haye (vers 1500/1510-1575) à Lyon, l'on connaît ce savoureux témoignage de Pierre de Brantôme à l'occasion du séjour de la cour des Valois dans la ville en 1564 : parmi les portraits de la cour de France, Catherine de Médicis ne pouvait détacher ses yeux de la réplique de celui que le peintre avait fait d'elle bien des années plus tôt. C'est l'occasion d'un échange entre elle et le duc de Nemours sur sa beauté intacte malgré le passage du temps. Alexandra Zvereva a pointé les limites du témoignage de Brantôme, qui confondait déjà l'art de Corneille avec celui de François Clouet<sup>2</sup>.

Par-delà le plaisir de l'anecdote, il est passionnant pour nous d'apprendre que Corneille de La Haye exposait, dans une galerie attenante à l'atelier, les visages de toute la cour. Catherine de Médicis avait une véritable fascination pour les portraits. Or, tandis que la reine-mère amassait les dessins aux trois crayons des Clouet père et fils pour connaître les dames et gentilshommes de sa cour, Corneille enregistrerait leur séjour à Lyon en fixant leurs traits de son pinceau. Du fait que ses modèles sont rarement identifiés par des inscriptions ou des armoiries, la plupart d'entre eux sont retombés dans l'anonymat. Il nous faut donc nous appuyer sur les dessins de Jean et François Clouet, sur lesquels Catherine portait l'identité des modèles ou la faisait porter par ses secrétaires<sup>3</sup>.

**Fig. 1** : Corneille de La Haye dit Corneille de Lyon, *Portrait en buste de Jean de Tais*, vers 1542-44, huile sur tilleul, Dijon, Musée des Beaux-Arts, inv. CAT 88.

Je voudrais proposer ici l'identification de cinq modèles masculins de Corneille de Lyon que l'on date des années 1530 et 1540 d'après les costumes. C'est la restauration du

panneau issu des collections du Musée des Beaux-Arts de Dijon, menée courant 2015 par Frédérique Maurier pour la couche picturale, Élisabeth Grall pour le support bois et Marie Dubost pour le cadre, qui m'a fourni l'agréable prétexte pour cette recherche<sup>4</sup> (**fig. 1**). Cette intervention a eu lieu sous la houlette du conservateur responsable du Département scientifique du Musée, Matthieu Gilles, et d'Isabelle Cabillic, responsable des ateliers de restauration de peintures du Centre de Recherche et de Restauration des musées de France, installés à Versailles dans la Petite Écurie du Roi. Je tiens à les remercier pour leur confiance et leurs précieuses observations sur cette œuvre magnifique<sup>5</sup>.

Le subtil traitement de Frédérique Maurier donne envie de voir l'ensemble du corpus de l'artiste restauré, car les vernis oxydés et les repeints empêchent une bonne appréciation des œuvres, comme le témoignaient les planches couleur du premier catalogue dédié à Corneille de La Haye, dit depuis le XIX<sup>e</sup> siècle Corneille de Lyon, par Anne Dubois de Groër en 1996<sup>6</sup>.

Le portrait d'homme du musée de Dijon (Dubois cat. 74), avait déjà été remarqué par la spécialiste pour « ses qualités de vigueur ». Celles-ci sont encore accentuées par l'allègement du vernis jauni qui aplatissait la composition, et le retrait des repeints qui masquaient les ombres portées du premier cadre, à senestre. En effet, le panneau n'a pas toujours eu cette forme ovale : il a été retaillé sans doute à date ancienne, et les ombres ont été masquées. Un ancien restaurateur, n'ayant pas compris la nature de ce repeint, l'a gratté jusqu'au bois. Avec la fente apparue sans doute à cause d'un nouveau cadre trop contraignant, ce sont les principales altérations du portrait. Heureusement, les carnations demeurent en excellent état.

### ***Jean de Tais (1510-1553), l'un des héros de la bataille de Cérisoles (1544)***

Le portrait dijonnais figure un homme jeune aux yeux pers, aux traits réguliers et à la barbe bifide, que l'on disait alors taillée « à la française ». Il porte une chemise blanche dont seul le col montant est visible sous un pourpoint noir, lui-même couvert sur le buste d'un collet noir à épaulettes. La tête est coiffée d'une toque de velours noir. Ce costume est celui des gentilshommes en civil dans les années 1540. La chemise brodée à col en ruché, la saie à large encolure, la toque ornée d'une enseigne et d'aiguillettes dorées,

typiques de la première partie du règne de François I<sup>er</sup>, sont alors abandonnées au profit d'un costume plus sobre et plus sombre<sup>7</sup>. Le noir à la mode chez les ducs de Bourgogne au milieu du XV<sup>e</sup> siècle est ainsi de retour, sous l'influence de la cour impériale.

Il existe une petite quinzaine de portraits masculins de Corneille de Lyon vêtus peu ou prou de ce type de costume<sup>8</sup>. L'un d'eux, en collection privée, porte une inscription à l'or qui précise la date (1542) et l'âge du modèle (28 ans<sup>9</sup>). Celui de Dijon se distingue par l'aspect pelucheux du tissu. Peut-être s'agit-il d'un camelot<sup>10</sup>. On la retrouve au moins deux fois chez Corneille : cette étoffe noire mate drape le buste d'un jeune marchand tenant une paire de gants, conservé au Musée des Beaux-Arts d'Anvers (Dubois cat. 107) et un gentilhomme de la collection Lehman au Metropolitan Museum de New York s'en est fait un pourpoint (Dubois ADD-1). La matière est rendue par des touches noires irrégulières, qui suivent notamment tout le pourtour du vêtement et habillent d'un effet vibrant la zone de préparation beige visible à l'interface entre le fond vert et le personnage. Le même effet est obtenu dans les poils de barbe dessinés un à un.

Frappée, comme Anne Dubois de Groër, par l'énergie que ce beau jeune homme dégage malgré son regard distant, tourné vers la gauche, je crois pouvoir le reconnaître, à différents âges, dans trois dessins de Jean et François Clouet conservés au musée Condé à Chantilly, identifiés comme « Monsieur de Tais » ou « Le Sieur de Tais<sup>11</sup> ».

**Fig. 2** : Jean Clouet, *Portrait en buste de Jean de Tais*, vers 1535, pierre noir et sanguine sur papier, Chantilly, musée Condé, inv. MN 206.

Fils d'Aimeri de Tais (ou Taix) et de Françoise de La Ferté, le jeune Jean, né en Touraine dans les premières années du siècle, mène une enfance privilégiée à la cour, comme enfant d'honneur (1519), panetier (1529) puis gentilhomme de la chambre (1534). La feuille de Jean Clouet, datée vers 1535, nous montre un très beau jeune homme aux traits réguliers et à l'allure mondaine (**fig. 2**). Cheveux mi-longs, il porte un collier de barbe, et un chapeau plat orné d'un plumet blanc. Il est ensuite ambassadeur de François I<sup>er</sup> à Ferrare (janvier 1535), Rome (août 1538), Londres (mars 1541) puis Turin (1543), date à laquelle il obtient par lettres de provision l'office de colonel général de l'infanterie française<sup>12</sup>. C'est à cette époque qu'il est figuré par François Clouet, dans une version rhabillée du portrait tiré par son père : le chapeau est conservé, mais les cheveux sont plus courts, le pourpoint, doté d'un col en pointe et la barbe, bifide (**fig. 3**).

**Fig. 3** : François Clouet, *Portrait en buste de Jean de Tais*, vers 1543, pierre noire et sanguine, rehauts de craie et de crayon bleu sur papier, Chantilly, musée Condé, inv. MN 207.

Sa carrière militaire ne lui laissera guère de répit. À la tête de « bandes françaises » de fantassins, il est l'un des principaux vainqueurs de la bataille de Cérisoles (Ceresole Alba, près de Carignano en Piémont) menée par le comte d'Enghien le 11 avril 1544 (**fig. 4**). Cette bataille rangée a frappé les esprits car elle a donné lieu à un terrible carnage ; elle fut presque sans postérité car les troupes françaises n'ont pas pu poursuivre par la prise de Milan. D'après les *Mémoires* de Martin du Bellay (1495-1559), Jean de Tais et ses bandes françaises demeurent quelque temps vivre sur le pays, jusqu'à San Damiano dans le Montferrat, mais l'attaque de Boulogne par les troupes d'Henri VIII les obligent à remonter dans le Nord de la France<sup>13</sup>. Jean est donc présent au siège de Boulogne (19 juillet-18 septembre). Notre homme est récompensé pour ses mérites : le 1<sup>er</sup> octobre 1544 il devient colonel général de l'Infanterie, « tant en deçà que par-delà les monts » et chevalier de l'ordre de Saint Michel. Puisque son portrait peint par Corneille ne représente pas le précieux cordon, il faut le dater antérieurement.

**Fig. 4** : François Clouet, *Portrait en buste de Jean de Tais*, vers 1550, pierre noire et sanguine sur papier, Chantilly, musée Condé, inv. MN 208.

Par la suite, Jean de Tais succède à Jacques « Galiot » de Genouillac comme grand maître de l'artillerie à la mort de celui-ci, en 1546, et se rend à nouveau en Angleterre pour négocier la paix (avril-juin 1546) mais perd sa charge à la mort de François I<sup>er</sup> (1547), car il faisait partie du clan de la duchesse d'Étampes affaibli au profit de celui de Diane de Poitiers<sup>14</sup>. Sa disgrâce dure jusqu'en 1552<sup>15</sup>. Sur le dernier des trois portraits aux trois crayons, dressé par François Clouet à cette période, Jean porte le médaillon de l'Ordre de Saint-Michel, et surtout le poids de son destin. Fortement modelé à la sanguine, il révèle un homme usé par les guerres, qui ne reprend du service en 1552 que pour mourir, les armes à la main, à la bataille d'Hesdin (Pas-de-Calais) l'année suivante.

La carrière de Jean de Tais l'a amené à beaucoup se déplacer en France et en Europe de l'Ouest. Peut-on pister pour autant ses passages à Lyon ? Malheureusement les sources littéraires sur les guerres de François I<sup>er</sup>, à savoir les récits de Martin du Bellay,

Blaise de Monluc et Gaspard de Saulx-Tavannes, ne nous informent pas sur ce point<sup>16</sup>. Ces séjours sont plus que probables, étant donné que Lyon fut pendant toutes les guerres d'Italie, dès la fin du XV<sup>e</sup> siècle, la base logistique de l'armée française. Dans la période qui nous intéresse se déroulent deux guerres sur ce front, de 1535 à 1538 (8<sup>e</sup> guerre d'Italie), puis de 1542 à 1544 (9<sup>e</sup> guerre d'Italie). S'ensuit une trêve jusqu'en 1552. Pour être au plus près des opérations, François I<sup>er</sup> et sa cour font de longs séjours à Lyon en 1533, 1536-38 et 1541-42 : l'entrée du dauphin et de la reine Éléonore à Lyon en 1533 fournissent justement la première mention d'archive concernant la présence de Corneille de La Haye<sup>17</sup>. Ne serait-ce qu'en 1544, Jean de Tais a dû passer par Lyon sur la route entre le Piémont et le front picard.

Il est tentant de voir dans le portrait du Musée des Beaux-Arts de Dijon la représentation du héros de Cérisoles, dans les semaines qui suivent la bataille. Il y a dans les sourcils légèrement froncés, dans le réseau d'ombres portées sur ces chairs où transparaît le bleu des veines, un air d'impatience mêlé de gravité que ne reflétait pas le crayon de Jean Clouet antérieur de quelques années. Le commentaire de Cécile Scaillierez sur la manière de Corneille s'y applique parfaitement : l'artiste met en œuvre « une fluidité de matière et une transparence dans les carnations qui lui sont propres et qui sont inédites<sup>18</sup> ».

**Fig. 5** : Corneille de Lyon, *Portrait en buste de Jean de Tais*, vers 1542-44, huile sur bois, New York, Metropolitan Museum of Art, inv. 1982.60.41.

L'existence d'une seconde version du portrait, où le personnage fixe le regard du spectateur, confirme que Jean de Tais est passé à Lyon dans l'atelier du peintre (**fig. 5**). Ce portrait en médaillon de 9,5 cm de diamètre se trouve au Metropolitan Museum de New York depuis 1982 et son historique remonte au début du XX<sup>e</sup> siècle<sup>19</sup>. Il est fortement retouché dans le front. Les yeux font une première impression curieuse, du fait du décalage des pupilles vers le bas en cours d'exécution. Sans doute les traits du visage, en particulier les lèvres, ont-ils été renforcés lors d'une restauration, et les ombres à droite ont-elles été grattées comme à Dijon. Le fond vert usé laisse deviner la préparation beige, que l'on voit en réserve sous les poils de la barbe. De manière intéressante, Guy Bauman indiquait dans le catalogue de la collection Linsky, que la peinture mêle les techniques à l'huile et à la détrempe sur bois. Le petit format en médaillon rappelle les

œuvres contemporaines de Hans Holbein ou du miniaturiste Lucas Horenbout, que Jean de Tais a dû voir à la cour d'Henri VIII.

Soit les deux versions sont contemporaines, et ont toutes les deux été proposées au client par le peintre, soit la version dijonnaise est la réplique conservée par le peintre de celle de New York. Elle est en tous les cas d'une fraîcheur qui ne permet aucun doute sur son authenticité. La lumière venant de droite constitue sa principale originalité<sup>20</sup>.

La provenance du tableau de Dijon va dans le sens d'une réplique conservée à Lyon au XVI<sup>e</sup> siècle et sans doute au-delà. En effet, le tableau est entré dans les collections du musée grâce au legs du peintre lyonnais Anthelme Trimolet et de sa femme Edma en 1878. Le catalogue publié en 1883 par le conservateur du musée donnait le panneau à François Clouet : sans doute Trimolet lui-même n'avait-il pas conscience de posséder un tableau d'un de ses prédécesseurs de l'école lyonnaise<sup>21</sup>. Aucun élément de provenance antérieure n'a été retrouvé à son sujet.

Reste à comprendre la mise à l'ovale du tableau, signe d'un changement de goût. Le tableau était sous cette forme dans la collection Trimolet, il n'a fait que changer de cadre au XX<sup>e</sup> siècle. Aucun cadre original n'est assuré chez Corneille de Lyon. Quant aux formats ovales, trois autres seulement sont repérés. L'on peut citer ainsi le jeune homme inconnu, que je ne suis pas parvenue à identifier, conservé à Upton House dans le Warwickshire (Dubois cat. 97<sup>22</sup>) et l'autre au Memorial Art Gallery of the University of Rochester (États-Unis) qui passe pour représenter Charles I de Cossé, comte de Brissac sur fond bleu (cat. 118<sup>23</sup>). Le troisième est un portrait à l'évidence retaillé d'Anne de Pisseleu, duchesse d'Etampes, célèbre maîtresse de François I<sup>er</sup> et un temps protectrice de Jean de Tais (New York, Metropolitan Museum of Art, Dubois cat. 27<sup>24</sup>). Chaque fois, les ombres portées du cadre original, rectangulaire, se devinent en partie supérieure mais sont repeintes à dextre.

La seule mention connue de tableaux de Corneille ovales a été livrée par Sylvie Béguin dans l'introduction à la monographie d'Anne Dubois de Groër. Anne Yver, veuve de Pierre Bonnard, intendant du garde-meuble de la Couronne, dit à l'occasion de l'inventaire de leur maison des champs à Saint-Cloud en 1643, qu'elle avait reçu une « petite quaisse de bois de sapin dans laquelle il y avait sept petits tableaux peints sur bois et thuille dont trois en ovale, de Corneille<sup>25</sup> ». Le portrait ovale d'Upton House porte au revers

l'inscription « So... Bernardini » qui suggère un ancien collectionneur italien. L'indication d'un support de toile chez Corneille ne laisse pas de surprendre : on imagine qu'il a pu s'agir de copies réalisées en Italie. Le dessin de l'Albertina de Vienne qui passe pour copier un autoportrait de Corneille de La Haye suggère que le succès de Corneille était propre à engendrer des émules, et la proximité de son atelier avec l'église Notre-Dame-de-Confort, où se réunissait la nation florentine installée à Lyon, suppose que le peintre a dû avoir une clientèle italienne, même si aucun portrait de marchand italien n'est plus identifié comme tel<sup>26</sup>. Si rien ne permet d'affirmer que le portrait dijonnais est passé en Italie, en revanche il est probable sa mise à l'ovale soit ancienne. Les cadres dits à édicule ou à tabernacle que portent de nombreux Corneille de Lyon, en particulier au Musée du Louvre, ont peut-être été confectionnés en Italie.

Pour finir avec ce portrait, Anne Dubois de Groër reconnaissait les traits de Jean de Taix dans un autre portrait peint, conservé au musée Condé à Chantilly (Dubois cat. 77<sup>27</sup>). Cette identification n'a plus cours aujourd'hui et l'œuvre est donnée à l'atelier de Corneille. Il est vrai qu'elle paraît singulièrement manquer de vigueur, même si le personnage nous regarde. Le tableau a souffert : il est transposé de bois sur toile, les carnations et le collet présentent un fort état d'usure ; le vernis est oxydé. Les traits du modèle, qui porte le collier de l'ordre de Saint Michel, y sont bien plus raides que dans les crayons des Clouet, l'oreille, plus pointue et saillante. Il me semble qu'Étienne Moreau-Nélaton avait vu juste et que le tableau nous montre Claude Gouffier âgé, tel que le figure un crayon de François Clouet daté vers 1555-60 (Zvereva cat. 334<sup>28</sup>). Claude Gouffier (1501-1570), duc de Roannais, occupait la prestigieuse charge de Grand Écuyer, c'est-à-dire maître des écuries royales. C'était l'un des grands officiers de la Couronne, appelé à participer aux grandes cérémonies. Aujourd'hui il est surtout connu pour être le bâtisseur du château d'Oiron (Deux-Sèvres) où il avait réuni un cabinet de curiosités, et qui sert désormais d'écrin à une remarquable collection d'art contemporain constituée sur ce thème. Ses goûts artistiques ont aussi fait l'objet d'une exposition temporaire au musée national de la Renaissance<sup>29</sup>.

***Les compagnons d'armes : François, comte d'Enghien, Charles de Bourbon, prince de la Roche-sur-Yon et Blaise de Monluc***

En cherchant à identifier le modèle du portrait dijonnais, j'ai brassé à la fois l'ensemble du corpus de Corneille de La Haye et celui des Clouet grâce aux catalogues disponibles et aux très belles images haute définition généreusement mises en ligne par des musées anglo-saxons. Les identifications des portraits des Clouet ont toutes été revues par Alexandra Zvereva dans sa remarquable thèse de doctorat publiée en 2011. Anne Dubois de Groër ayant cessé ses recherches, elle n'a pas eu l'occasion de reprendre celles des modèles de Corneille en profondeur. Ma contribution ne porte que sur certains portraits, dont l'identification conforte l'hypothèse de portraits réalisés pendant les brefs répités laissés par les guerres d'Italie. Le seul modèle de Corneille à poser en armure est le futur Henri II, vers 1537 (Modène, Galleria Estense, Dubois cat. 29).

À la bataille de Cérisoles en 1544, l'armée française était, comme on l'a dit, menée par le jeune **François, comte d'Enghien (1519-1546)**, prince du sang issu de la famille de Bourbon-Vendôme. Alexandra Zvereva propose de le reconnaître dans un portrait en mains privées. (Dubois 49b ?, autrefois dénommé Gaston de Foix<sup>30</sup>). Elle décrit précisément son costume et le date du début des années 1540. Son identification repose non pas sur un dessin, mais sur la vraisemblance déduite de l'âge et du statut du modèle, et nous y souscrivons volontiers. Le personnage a fait au moins deux passages dans l'atelier de Corneille : il est tantôt vêtu de noir et regarde le spectateur (version du Metropolitan Museum de New York, Dubois cat. 48), tantôt paré d'un collet cramoisi, dont les laques rouges même altérées font chanter le fond vert, mais regarde au loin (Paris, musée des arts décoratifs, Dubois cat. 49, et collection particulière, 49b). Il est difficile de dater une version par rapport à l'autre du fait que les carnations ont souffert. La version en costume noir paraît moins juvénile, mais elle est aussi moins luxueuse. Les deux différentes compositions sont à situer entre 1543, date à laquelle le comte reçoit le collier de l'ordre de Saint-Michel en récompense de son courage lors du siège de Nice, et sa mort accidentelle en 1546. Dans les deux cas, le comte d'Enghien porte le médaillon de l'ordre. Comme pour Jean de Tais, il se serait « accordé deux courtes poses » lors de passages à Lyon entre deux campagnes.

**Fig. 6** : Corneille de Lyon, *Portrait à mi-corps de Charles de Bourbon, prince de la Rochesur-Yon*, tenant un gant, vers 1540-45, huile sur bois,  
Londres, National Gallery, inv. NG 2610.

Vêtu d'un pourpoint et d'un collet de soie noire, et toujours d'une toque assortie, le jeune homme tenant un gant et présenté à mi-corps, avec en bas à senestre l'angle d'un coffre en cuir polychrome donnant un semblant de perspective, me paraît ressembler à **Charles de Bourbon-Montpensier, prince de La Roche-sur-Yon (1515-1565)**. C'est un cousin éloigné du comte d'Enghien, à peine plus âgé. Son portrait est conservé à la National Gallery de Londres (**fig. 6**, Dubois cat. 86). Le fond vert y est certainement assombri par une couche de résinate de cuivre et d'épais vernis, et quelques points du visage semblent retouchés, mais il est dans l'ensemble en très bon état. Le personnage aux doux yeux noisette nous regarde d'un air bienveillant et semble esquisser un sourire. Il sert en Provence en 1536, en Artois l'année suivante, dans le Roussillon en 1542 puis en Champagne en 1544. Le portrait pourrait donc dater du début des années 1540, lorsqu'il avait entre 25 et 30 ans et commandait une compagnie de cinquante lances financée par le roi<sup>31</sup>. Je le rapproche du dessin de François Clouet conservé au musée Condé à Chantilly, qu'Alexandra Zvereva date vers 1547 (**fig. 7**<sup>32</sup>). La finesse de ses traits, sa longue barbe bifide aux reflets blonds-roux, d'aspect vaporeux, ses petits yeux noisette se retrouvent d'un portrait, l'autre. La pose à mi-corps et les accessoires du portrait (gants et coffre) même s'ils sont maladroits, pointent le haut statut du personnage.

**Fig. 7** : François Clouet, *Portrait en buste de Charles de Bourbon, prince de la Roche-sur-Yon*, vers 1547, pierre noire et sanguine sur papier, Chantilly, musée Condé, inv. MN 57.

Moins haut placé dans la hiérarchie, figure **Blaise de Monluc (1500/1502-1577)**, qui commandait l'infanterie gasconne à Cérises. Il s'est rendu célèbre pour ses *Commentaires* : d'après son récit, c'est lui qui est envoyé auprès de François I<sup>er</sup> pour obtenir de livrer bataille en 1544 : « Qu'ils combattent ! Qu'ils combattent ! » aurait fini par répondre le souverain, vaincu par la faconde de son fidèle soldat<sup>33</sup>. Son portrait est conservé à la National Gallery de Londres (Dubois cat. 85, **fig. 8**<sup>34</sup>). Le modèle tout de noir vêtu fixe le spectateur d'un air grave et semble malade. Aucun dessin des Clouet ne conserve ses traits, mais une gravure réalisée à la fin du XVI<sup>e</sup> siècle retient sa particularité anatomique : les pommettes saillantes à l'extrême<sup>35</sup>. Sa carrière militaire le mène jusqu'au maréchalat à l'époque des Guerres de religion (1575), et il est défiguré en 1570. Fait intéressant, la collection de Roger de Gaignières, à qui l'on doit la redécouverte de l'artiste sous Louis XIV, comprenait un portrait de Blaise de Monluc, qui a disparu<sup>36</sup>.

Concentré sur les épisodes guerriers, l'auteur n'évoque pas la ville de Lyon et encore moins une éventuelle séance chez Corneille. Il repasse certainement dans la ville lorsque Henri II lui confie le gouvernement de Moncalier en Piémont (1548-50<sup>37</sup>).

**Fig. 8** : Corneille de Lyon, *Portrait en buste de Blaise de Monluc*, vers 1540-50, huile sur noyer, Londres, National Gallery of Art, inv. NG 2611.

Avant de clore ce chapitre d'histoire militaire de la France, je rappelle que le portrait du rival de Jean de Tais, **Charles de Cossé, comte de Brissac (1505-1563)**, qui récupère sa charge de grand maître de l'artillerie en 1547 et devient maréchal de France en 1550, se trouve en plusieurs versions, l'une au musée du Louvre à Paris, une autre au Metropolitan Museum de New York, avec une provenance Gaignières, et la troisième en collection particulière (Dubois cat. 50, 50 A et 50 B). Il est identifié grâce à une inscription à la face de la version du Louvre : « M. de BRISSAC ESTANT JEU(NE)... » qui date probablement du XVII<sup>e</sup> siècle. Des dessins des Clouet renforcent cette hypothèse (Zvereva cat. 109, 305). Le panneau du Louvre est peint sur noyer, et d'après une fiche de santé citant une intervention dans les années 1950, la technique mêle huile et émulsion, sans doute à l'œuf. Il porte un vernis jauni artificiellement masquant les usures, comme l'indique le dossier de restauration conservé au C2RMF<sup>38</sup>.

Les cadres des armées de François I<sup>er</sup> de passage à Lyon se sont fait portraiturer par Corneille de La Haye pour leur plaisir personnel, et non pour répondre à une commande royale ou autre, harmonisée par des inscriptions et des codes de représentation. Une certaine hiérarchie s'y ressent tout de même, davantage liée au costume qu'aux choix de composition du peintre, qui peine à proposer une alternative convaincante au portrait en buste. La fraîcheur de ces portraits au vif reflète les quelques instants de répit qu'ils s'offraient ainsi.

### ***Deux évêques courtisans : François II de Dinteville et Philippe de Cossé***

Il est un costume qui varie bien moins que celui des gentilshommes durant le XVI<sup>e</sup> siècle : celui des évêques. À la Renaissance, ils sont vêtus d'une soutane recouverte d'un manteau noir, et d'une barrette assortie – ce bonnet rigide de forme carrée signe d'études universitaires approfondies. Nommés par le roi de France depuis le Concordat de

Bologne (1516), ces prélats sont souvent issus des grandes familles de la noblesse française ou italienne. À la faveur des recherches effectuées pour le panneau de Dijon, j'ai reconnu deux évêques particulièrement proches de la cour de France dans les années 1530 et 40.

**François II de Dinteville (1498-1554)** est issu d'une grande famille bourguignonne : la branche aînée de la famille possède le château de Commarin (Côte d'Or). Lui est issu de la branche cadette. Son père Gaucher de Dinteville était gouverneur du dauphin François. Formé aux universités de Paris, de Poitiers et de Padoue, il devient chapelain et aumônier de Louise de Savoie, mère de François I<sup>er</sup>. Abbé de Montier-en-Der (Haute-Marne) et Montier-la-Celle (Aube), il devient évêque d'Auxerre à la mort de son oncle François I<sup>er</sup> de Dinteville en 1530<sup>39</sup>. Sa connaissance de l'Italie est mise à profit par le roi, qui l'envoie en ambassade à Rome de 1531 à 1533 ; c'est lui qui négocie le mariage du duc d'Orléans, futur Henri II, avec Catherine de Médicis<sup>40</sup>. Par la suite, il se montre présent dans son évêché, et lance des chantiers de réformes des usages liturgiques (il publie un *Missel, un Processionel*) aussi bien qu'architecturaux.

La famille de Dinteville se distingue par une activité de mécénat tout à fait remarquable. Le frère de François, Jean, est mondialement célèbre pour avoir commandé à Holbein son portrait en pied, alors qu'il était ambassadeur auprès d'Henri VIII ; ses traits sont également connus par un dessin de Jean Clouet, vers 1530<sup>41</sup>. Pour sa part, François II de Dinteville est un passionné de peinture, sous la forme de panneaux, de vitraux, de manuscrits enluminés comme de faïence ; il s'est attaché les services d'un peintre romaniste, identifié comme le Haarlémois Bartholomeus Pons<sup>42</sup>. Il passe pour avoir lui-même pratiqué la peinture. Aucun dessin des Clouet ne le figure, mais il apparaît à plusieurs occasions dans les tableaux qu'il commande. Il est notamment en pied dans le monumental *Triptyque de Sainte Eugénie* (1535) dont il fait cadeau à la collégiale de Varzy (Nièvre) appartenant au temporel de l'évêché d'Auxerre. Tout aussi mégalomane que son frère, il s'est fait représenter en Moïse, Jean figurant Aaron, dans un tableau conservé au Metropolitan Museum of Art de New York et daté de 1537 (*Moïse et Aaron devant Pharaon*). Jean, Guillaume et Gaucher de Dinteville sont identifiés par des inscriptions sur les galons de leurs habits drapés.

L'affaire dont les frères Dinteville ont eu à se justifier dans ce tableau allégorique est liée à la mort brutale du dauphin François, en août 1536<sup>43</sup>. Le comte italien Montecuculli,

convaincu d'empoisonnement, dénonce Gaucher de Dinteville comme complice avant d'être écartelé à Lyon début octobre. L'empoisonnement du roi aurait été évité de peu. L'ensemble de la fratrie est prise dans la tourmente, qu'aggravent encore des accusations de sodomie. De 1539 à 1542, François de Dinteville s'exile en Italie, passant par Venise et Rome. Il ne revient que lorsque son honneur est rétabli, et se consacre à son évêché. Il ne semble pas avoir pris part au Concile de Trente (1545-63).

**Fig. 9** : Corneille de Lyon, *Portrait en buste de François II de Dinteville*, évêque d'Auxerre, vers 1533-36, huile sur bois, vente Sotheby's Londres, 9 juillet 2014, lot 39.

Aucun séjour à Lyon de l'évêque n'est documenté, mais il est certainement passé par Lyon à son retour d'ambassade en 1533 et lors de son retour d'exil en 1542. Il me semble que trois portraits de Corneille de La Haye documentent en quelque sorte deux passages : le premier dans les années 1530-35 (vente Sotheby's Londres, 9 juillet 2014, lot 39, **fig. 9**) alors qu'il avait encore les cheveux mi-longs, le second dans les années 1540 après qu'il s'est coupé les cheveux (Londres, National Gallery, Dubois cat. 41, **fig. 10**<sup>44</sup> ; Paris, musée Jacquemart-André, Dubois cat. 41 A<sup>45</sup>). Le regard, chaque fois tourné vers le spectateur, distingue aussi les deux types de portraits : on a l'impression que le modèle a posé deux fois. Il s'agit d'un homme brun-roux, aux yeux clairs, au visage large et sculptural, dont la barbe est soigneusement taillée au carré légèrement arrondi.

**Fig. 10** : Corneille de Lyon et atelier ?, *Portrait en buste de François II de Dinteville*, évêque d'Auxerre, vers 1537-42 ?, huile sur bois, Londres, National Gallery of Art, inv. NG 6415.

Le portrait conservé en collection particulière possède le plus beau *pedigree* : il est issu des collections de Gaignières puis de Louis XIV, avant d'être acquis par les comtes de Warwick, dont les descendants l'ont mis en vente à Londres en 2014 ; il est aussi le mieux conservé des trois<sup>46</sup>. Il était connu des conservateurs de la National Gallery, non d'Anne Dubois de Groër. Le fond vert est éclatant, signe qu'il a sans doute été fortement nettoyé, et le costume présente quelques usures sur l'épaule droite. Le modelé moelleux y est superbement défini par une source lumineuse venant de gauche. On croit deviner un repentir dans les yeux, qui étaient plus écartés au départ. Dans cette version, coiffure et barbe sont similaires à celles de Jean de Dinteville dans les *Ambassadeurs* (1533). A

Varzy François porte encore les cheveux mi-longs, tandis que dans l'Allégorie de New York, il a déjà adopté la coupe courte et la barbe à la française. Je propose donc de dater le portrait vers 1533-36. François de Dinteville est alors en pleine ascension.

L'autre portrait du personnage est moins flatteuse, moins aboutie, que ce soit dans le modelé ou le costume. À Londres comme à Paris, le fond vert et le costume sont usés, ils laissent voir la préparation beige sous-jacente. Le vernis est irrégulier et jauni. L'expression du personnage est plus ou moins sympathique, mais dans le cas de la National Gallery, les touches de rouge dans les yeux et la bouche sont certainement des reprises. La bouche lippue rappelle ce même détail curieux dans l'Allégorie des Dinteville. Anne Dubois de Groër datait ces versions vers 1536 à cause du fort modelé, et considérait celle de la National Gallery comme l'original. Je propose de repousser la date de réalisation des deux tableaux à partir de 1540. À titre d'hypothèse, le retour d'exil en 1542 me paraît un moment idoine pour un portrait à l'air plus sévère que le précédent.

Fig. 11 : Corneille de Lyon, *Portrait en buste de Philippe de Cossé, évêque de Coutances*, vers 1536-37, huile sur noyer, Washington, National Gallery, inv. 1965.8.1.

Enfin, le superbe portrait de la National Gallery de Washington (Dubois cat. 45, **fig. 11**) me semble représenter non pas un franciscain, mais un bénédictin : la robe de bure est noire et non brune comme le croyait Anne Dubois de Groër<sup>47</sup>. Coiffé d'une barrette, il est certainement aussi évêque. Un membre de la cour me paraît tout indiqué : **Philippe de Cossé-Brissac (1510-1548)**, évêque de Coutances depuis 1530. Un dessin de Jean Clouet, qu'Alexandra Zvereva date vers 1535, en conserve les traits (**fig. 12**<sup>48</sup>). Frère du maréchal de Brissac déjà cité, il est d'abord abbé (bénédictin) de Saint-Michel-en-l'Herm (Vendée) et de Saint-Jouin-de-Marnes (Deux-Sèvres), puis nommé évêque de Coutances par le roi en 1530, à la mort de son oncle. Il ne résidera jamais dans son diocèse<sup>49</sup>, mais demeure à la cour, où il devient grand aumônier du dauphin François (1532). Il est très probablement passé à Lyon à deux occasions : en 1533 lors de l'entrée du dauphin et de la reine Éléonore, puis à nouveau en 1536-37. Son jeune protecteur trouve la mort brutalement en août 1536. C'est très probablement de l'un de ces séjours qu'il faut dater le portrait. Anne Dubois de Groër le situe dans les années 1536-40, sans préciser pourquoi. Le fond bleu-vert assez proche en teinte de ceux de Holbein semble apparaître assez tôt chez Corneille. Par prudence nous le situerons donc vers 1536-37, lors du

second séjour de la cour, alors qu'il avait 26-27 ans. Le panneau paraît tout à fait contemporain du crayon de Jean Clouet.

**Fig. 12** : Jean Clouet, *Portrait en buste de Philippe de Cossé, évêque de Coutances*, vers 1535, pierre noire et sanguine sur papier, Chantilly, musée Condé, inv. MN 171.

Contrairement au très beau mais sage portrait de Clouet, chez qui les cheveux sont dociles et le regard détourné du spectateur, celui de Corneille est d'une grande vivacité. Les cheveux légèrement ébouriffés, les subtiles ombres de la barbe, les sourcils froncés qui donnent un air inquisiteur mais si vif au modèle, en font un portrait accompli. D'après sa notice biographique dans la *Gallia Christiana*, c'était un humaniste chevronné, un poète et un Mécène<sup>50</sup>. Qu'il ait fait faire son portrait semble un *minimum*. La peinture est en très bon état ; on suppose seulement que les rehauts rouge orangé au coin des yeux, sur les lèvres et dans le creux de l'oreille sont des restaurations car ils sont en léger décalage avec l'anatomie, en particulier dans l'oreille. De même, la couleur des yeux a été modifiée pour mieux s'accorder au fond ; ils étaient bruns à l'origine, comme chez Clouet<sup>51</sup>.

Un dessin aquarellé de Louis Boudan pour Roger de Gaignières, daté de la fin du XVII<sup>e</sup> siècle, conserve l'état du tombeau de Philippe de Cossé dans la nécropole familiale sise à l'église Saint-Vincent de Brissac-Quincé (Maine-et-Loire<sup>52</sup>). L'enfeu montrait Philippe de Cossé priant à genoux, vêtu d'une robe de bure noire alors que ses armes sont coiffées d'une mitre : les Bénédictins continuent d'appartenir à leur ordre lorsqu'ils deviennent évêques.

Les anciennes biographies de Philippe de Cossé mentionnent ses échanges cordiaux avec deux poètes néo-latins, Jean Salmon Macron et Nicolas Bourbon<sup>53</sup>. Ce dernier nous intéresse plus particulièrement ici puisqu'il s'est lié d'amitié avec le peintre Hans Holbein, qui l'a portraituré en Angleterre. De retour en France en 1536 il s'est installé à Lyon. Le dessin de Holbein a servi de modèle à une gravure de Georges Reverdy, lyonnais d'adoption, que Corneille de Lyon connaissait sans doute puisqu'il fréquentait le milieu des imprimeurs<sup>54</sup>. François II de Dinteville et Philippe de Cossé ont en commun de bien connaître des personnes ayant posé pour Holbein et, au moins dans le cas de Jean de Dinteville, rapporté leur portrait peint, diffusant son art en France.

## ***Des perspectives pour l'étude du peintre***

Le catalogue raisonné de Corneille de La Haye constitué par Anne Dubois de Groër, avec ses 217 numéros, présente un travail pionnier sur lequel nous pouvons nous appuyer aujourd'hui. Beaucoup de modèles du peintre y demeurent, hélas, anonymes. Depuis lors, plusieurs musées possédant des Corneille de Lyon ont fait restaurer, ont étudié et publié leurs œuvres y compris sur Internet, mettant à la disposition des chercheurs des informations techniques intéressantes et des clichés haute définition. Sur la trentaine de tableaux passés par les ateliers de l'actuel C2RMF, seuls deux ont bénéficié d'une caractérisation de la palette par micro-fluorescence X. Il s'agit du portrait d'inconnu du musée Jacquemart-André et du portrait dijonnais. Les résultats révèlent une palette réduite : blanc de plomb, vermillon et laques pour le rouge, ocres, vert au cuivre, jaune de plomb et d'étain ; le costume de Jean de Tais est à base de noir d'os<sup>55</sup>. L'or et les pigments bleus, plus chers, en sont absents. Avec Corneille comme avec les artistes du *Cinquecento*, un client fait le choix d'investir dans un style et non plus seulement dans des matériaux.

En parallèle, l'étude approfondie du corpus de portraits dessinés des Clouet par Alexandra Zvereva, avec ses descriptions précises des modes vestimentaires et du parcours des personnages représentés, nous incite à revoir le corpus de Corneille pour préciser datations et identifications.

Pour comprendre le portrait de Dijon, il est nécessaire de s'intéresser à d'autres, stylistiquement ou chronologiquement proches. En reconnaissant cinq personnages, j'espère accroître l'intérêt de huit panneaux, dont trois conservés à la National Gallery de Londres<sup>56</sup>. Cet apport historique me paraît servir la cause de l'histoire de l'art : en montrant que ces personnes ont pu se rendre à Lyon à l'époque où l'on suppose que leur portrait a été peint, l'on renforce l'attribution à Corneille de Lyon.

Cela étant, je garde quelques interrogations sur les liens qu'il entretenait avec d'autres artistes français et européens.

Le premier d'entre eux est Joos van Cleve, l'autre peintre de la reine Éléonore, qui réalise à l'époque de son séjour en France un autoportrait et un portrait de son épouse en pendant, lesquels ne me semblent pas sans rapports avec les formules de Corneille, traitées cependant en plus grand format et avec des mains magnifiques (Windsor, Royal Collection<sup>57</sup>). Datés vers 1530-35, peut-être en résonance avec la présence de la cour à Lyon en 1533, ils sont hélas très usés mais devaient être très beaux de par leur sobriété.

Le second artiste est Hans Holbein, mandaté par Henri VIII pour tirer le portrait de ses promises en 1538 et 1539 ; il passe au moins à Rouen et Bâle<sup>58</sup>. L'on a vu que les Dinteville et le poète Nicolas Bourbon avaient pu jouer un rôle de première main dans la connaissance de sa peinture en France dès les années 1530. Il a toujours gardé un lien avec sa Bâle natale, et ses compositions sont régulièrement imprimées à Lyon.

Le troisième artiste, moins attendu, est l'émailleur Léonard Limosin. Son portrait d'Éléonore d'Autriche daté 1536 présente un costume différent des crayons des Clouet qu'on en rapproche ordinairement. Il porte aussi une inscription cursive en italien, presque effacée, qui avait sans doute été tracée en lettres d'or (« Donna Leonora sorella dell'imperatore LL 1536<sup>59</sup> »). Je me demande s'il ne témoigne pas d'un portrait perdu de Corneille de Lyon, exécuté à l'occasion du séjour de la cour. En effet, pour le moment aucun portrait de la reine par son peintre attitré n'est connu, et la cour n'est quasiment pas en région parisienne cette année-là. La carrière de Léonard Limosin commence au même moment que celle de Corneille, il me paraît probable qu'il soit allé en Italie vers 1533-1535<sup>60</sup>. Son atelier de Limoges, actif lui aussi jusqu'au début des années 1570, constitue le seul autre lieu en province où l'on pouvait admirer les visages des membres de la cour des Valois et en commander une réplique.

Le foyer artistique lyonnais au XVI<sup>e</sup> siècle a récemment fait l'objet d'un colloque genevois fort stimulant sous l'égide de Frédéric Elsig, et d'une grande exposition synthétique et inter-disciplinaire au Musée des Beaux-Arts de la ville<sup>61</sup>. L'idée que l'art de Corneille s'apparente à une spécialité lyonnaise, plus démocratique que l'art de cour, mérite d'être nuancée par une identification plus fine de sa clientèle. La modestie de ses portraits ne suppose pas celle de ses modèles, issus de l'aristocratie et de la classe marchande française et étrangère. L'acquisition par le musée de Lyon du *Portrait d'homme au béret noir tenant une paire de gants* (cat. 147 de l'exposition) est un premier succès ; nous espérons qu'il pourra lui aussi sortir de l'anonymat.



- <sup>1</sup> BRANTÔME Pierre de BOURDEILLE, abbé de, *Œuvres complètes*, t. 7, Paris, 1873, p. 343-344.
- <sup>2</sup> ZVEREVA Alexandra, « Tout beau, tout esclatant, tout brave, tout superbe : le vêtement dans les portraits », *Revue de l'art spéciale Costume de cour au XVI<sup>e</sup> siècle*, n° 174, 2011-4, p. 33-42.
- <sup>3</sup> ZVEREVA Alexandra, *Portraits dessinés de la cour des Valois, Les Clouet de Catherine de Médicis*, Paris, Arthéna, 2011.
- <sup>4</sup> L'essence du panneau a été qualifiée par Élisabeth Grall : il s'agit de tilleul. Dossier de restauration C2RMF 74276.
- <sup>5</sup> Je remercie également Anne Camuset, responsable de la photothèque des musées de Dijon, pour son aide concernant l'iconographie de l'article.
- <sup>6</sup> DUBOIS DE GROËR Anne, *Corneille de La Haye dit Corneille de Lyon*, Paris, 1996.
- <sup>7</sup> ZVEREVA Alexandra, « Tout beau, tout esclatant », *op. cit.*, p. 35-36.
- <sup>8</sup> DUBOIS DE GROËR Anne, *Corneille de La Haye, op. cit.*, cat. 74, 85, 86, 92, 93, 97, 99, 102, 104, 110, 118, 119, 123, 125. Le portrait récemment acquis par le musée des beaux-arts de Lyon figure un homme aux gants drapé dans une étoffe similaire.
- <sup>9</sup> DUBOIS DE GROËR Anne, *op. cit.*, cat. 93. L'inscription n'est peut-être pas celle d'origine mais elle ne paraît pas anachronique.
- <sup>10</sup> VIALON Marie (dir.), *Paraître et se vêtir au XVI<sup>e</sup> siècle: actes du XIII<sup>e</sup> Colloque du Puy-en-Velay, Saint-Étienne*, 2006, p. 269.
- <sup>11</sup> ZVEREVA Alexandra, *Portraits dessinés de la cour des Valois, op. cit.*, cat. 118-120.
- <sup>12</sup> MARICHAL Paul, *Catalogue des actes de François I<sup>er</sup>*, t. 7, Paris, 1896, p. 345, 379, 399, 603, 810.
- <sup>13</sup> DU BELLAY Martin, *Collection complète des mémoires relatifs à l'histoire de France, t. 19, Les livres des mémoires de messire Martin Du Bellay ; livre X*, p. 497-517.
- <sup>14</sup> On lui aurait reproché des propos déplacés sur la duchesse d'Étampes et le maréchal de Brissac. GUIBOURS Pierre de, dit le Père ANSELME DE SAINTE-MARIE, *Histoire généalogique et chronologique de la maison royale de France*, t. 8, Paris, 1733, p. 177.
- <sup>15</sup> CHALMEL Jean-Louis, *Histoire de la Touraine*, Tours/Paris, 1841, t. 4, p. 472.
- <sup>16</sup> *Les Mémoires de Mess. Martin Du Bellay, ... contenant le discours de plusieurs choses advenues au royaume de France depuis l'an 1513 jusques au trespas du roy François I<sup>er</sup>*, Paris, 1569. MONLUC Blaise de, *Commentaires*, Bordeaux, 1592, in-fol, livre deuxième. Collection complète des mémoires relatifs à l'histoire de France, t. 23.
- <sup>17</sup> ZUM KOLK Caroline (dir.), *Itinéraire de François I<sup>er</sup>. Les lieux de séjour du roi d'après ses actes (1515-1547)*, Paris, Cour de France.fr, 2015 (<http://cour-de-france.fr/article3662.html>). Base de données constituée en collaboration avec Marion Müller, publiée le 6 février 2015. Dépouillement du catalogue des actes de François I<sup>er</sup> (tome 8) qui donne le lieu de séjour du roi. Concernant l'entrée de 1533, il subsiste le livret : *L'entree de monseigneur le daulphin faicte en l'antique et noble cite de Lyon*, Lyon, Jean Crespin, 1533.
- <sup>18</sup> SCAILLIEREZ Cécile, « De François I<sup>er</sup> à Henri IV : une peinture savante », dans ROSENBERG Pierre (dir.), *Histoire de la peinture française*, I, Paris, 2001, p. 185.

<sup>19</sup> Le tableau n'est pas répertorié par Anne DUBOIS DE GROËR. Dans son catalogue, BAUMAN Guy C., *The Jack and Belle Linsky Collection in The Metropolitan Museum of Art*, New York, 1984, p. 114–115, n° 42, le rapproche pourtant du panneau de Dijon. La provenance du tableau new-yorkais est française : il appartient au peintre, graveur et illustrateur François Flameng à Paris de 1912 à 1917-18. Sa veuve met en vente ses tableaux les 26 et 27 mai 1919 à la galerie Georges Petit, lot n° 8 : il passe alors pour un François Clouet.

<sup>20</sup> Tel est le cas également du portrait de Jacques V d'Écosse (Polesden Lacey, Royaume-Uni), peint vers 1535-37, lors de son passage en France (Dubois cat. 53 A).

<sup>21</sup> GLEIZE Émile, *Catalogue descriptif des objets d'art formant le musée Anthelme et Edma Trimolet*, Dijon, 1883, n° 88, p. 29.

<sup>22</sup> 15 x 12,5 cm, décrit comme une technique à l'huile sur tilleul.

<sup>23</sup> Huile sur bois, 15,8 x 12,7 cm.

<sup>24</sup> Huile sur bois, 14,6 x 13 cm, Inv. 41.190.533.

<sup>25</sup> DUBOIS DE GROËR Anne, *op. cit.*, préface de Sylvie Béguin, p. 9. Document du 4 avril 1643 conservé au Minutier central des notaires parisiens.

<sup>26</sup> Inv. 82802. Inscription du XVII<sup>e</sup> siècle « CORNEILLE DE LHAIE FLAMENT qui excelloit a fai(re) des petits portraits au naturel qu'on nomment Cornilla » (voir Dubois p. 266).

<sup>27</sup> DUBOIS DE GROËR Anne, *op. cit.*, cat. 77, repro. p. 51. Alexandra ZVEREVA, dans *Le cabinet des Clouet au château de Chantilly*, Paris, 2011, cat. 110, maintient l'identification de Dubois de Groër et situe le portrait vers 1550.

<sup>28</sup> MOREAU-NÉLATON Étienne, *Chantilly, crayons français du XVI<sup>e</sup> siècle*, Paris, 1910, p. 159-161.

<sup>29</sup> CRÉPIN-LEBLOND Thierry, *Les Trésors du Grand Écuyer*, cat. exp. au Musée national de la Renaissance – château d'Écouen, Paris, 1994.

<sup>30</sup> Alexandra ZVEREVA publie le résultat de son expertise sur son blog (10 juin 2014) : <http://portrait-renaissance.blogspot.fr/2014/06/portrait-de-francois-de-bourbon-comte.html/>

<sup>31</sup> *Catalogue des actes de François I<sup>er</sup>*, *op. cit.*, vol. 8, p. 188.

<sup>32</sup> ZVEREVA Alexandra, *Portraits dessinés*, *op. cit.*, cat. 273.

<sup>33</sup> RUBLE Alphonse de, *Commentaires et lettres de Blaise de Monluc, maréchal de France, édition revue sur les manuscrits et publiée avec les variantes pour la Société de l'Histoire de France*, Paris, 1864, t. 1, p. 241-253 (harangue devant le roi pour obtenir de livrer bataille) ; p. 257-286 (bataille de Cérisoles).

<sup>34</sup> inv. NG 2611, huile sur noyer, 16,5 x 13,8 cm.

<sup>35</sup> *Blasii Monluci Franciae Mareschalli vera Effigies*, gravure au burin, fin XVI<sup>e</sup> siècle, Paris, Bibliothèque nationale de France, Est. RESERVE FOL-QB-201 (8).

<sup>36</sup> GRANDMAISON Charles de, *Roger de Gaignières, ses correspondants et ses collections de peinture*, 1892, p. 107, cat. 306 : « Blaise de Montluc, maréchal de France, Corneille ». Voir aussi la thèse d'École des chartes de Clotilde Romet, *Le Collectionneur François-Roger de Gaignières (1642-1715), Biographie et méthodes de collection. Catalogue de ses manuscrits*, avec en annexe la Liste des tableaux ayant appartenu à Gaignières avec leur localisation actuelle. Il n'y a semble-t-il pas eu de copie du tableau par Louis Boudan, contrairement à d'autres.

<sup>37</sup> RUBLE Alphonse de, *Commentaires et lettres de Blaise de Monluc*, *op. cit.*, p. 325.

<sup>38</sup> Paris, Musée du Louvre, inv. 3268, 17 x 14 cm. Dossier de restauration au C2RMF : P 170.

<sup>39</sup> FISQUET Henri, *La France pontificale (Gallia christiana), Histoire chronologique et biographique des archevêques et évêques de tous les diocèses de France depuis l'établissement du christianisme jusqu'à nos jours, Métropole de Sens : Sens et Auxerre*, Paris, 1864-1873, p. 379-84. Père ANSELME, *Histoire généalogique et chronologique*, op. cit., p. 720.

<sup>40</sup> Voir la thèse de doctorat de MICHON Cédric, *La crosse et le sceptre, Les prélats d'État sous François I<sup>er</sup> et Henri VIII*. Les annexes sont présentées sur [http://cyberdoc.univ-lemans.fr/theses/2004/2004LEMA3006\\_2.pdf](http://cyberdoc.univ-lemans.fr/theses/2004/2004LEMA3006_2.pdf), les sources concernant Dinteville sont citées p. 8.

<sup>41</sup> FOISTER Susan, ROY Ashok, WYLD Martin, *Holbein's Ambassadors, Making and Meaning*, Londres, National Gallery, 1998.

<sup>42</sup> DEPROUW Stéphanie, « Le pavement du château de Polisy, un puzzle d'humaniste », *L'Estampille-L'Objet d'art* n° 441, décembre 2008, p. 60-67. DEPROUW-AUGUSTIN Stéphanie, « Deux œuvres inédites du Maître de Dinteville (Bartholomeus Pons ?) : les bannières des Arts décoratifs », dans ELSIG Frédéric (dir.), *Peindre en France à la Renaissance*, Milan, 2011, p. 137-145.

<sup>43</sup> BROWN Elizabeth A. R., « The Dinteville Family and the Allegory of Moses and Aaron before Pharaoh », *Metropolitan Museum Journal* 34, 1999, p. 73-101.

<sup>44</sup> Huile sur bois, 16,3 x 14,2 cm.

<sup>45</sup> Huile sur bois, 17 x 13,5 cm, inv. MJAP-P-845. GÉTREAU Florence, *Musée Jacquemart-André : Peintures et dessins de l'école française*, 2010, cat. 1. Acquis en 1893, à la vente Spitzer. L'inventaire de Nélie André en 1898 mentionne un « Clouet ». Le tableau a été étudié au C2RMF en novembre 1976 (dossier F 943).

<sup>46</sup> <http://www.sothebys.com/en/auctions/ecatalogue/2014/old-master-british-paintings-evening-114033/lot.39.html> Huile sur bois, 19,3 x 15,3 cm. Le tableau est agrandi en haut et en bas, sans doute pour s'adapter au cadre.

<sup>47</sup> *French Paintings of the Fifteenth through the Eighteenth Century, The Collections of the National Gallery of Art Systematic Catalogue*, Washington D.C., 2009, cat. 24, notice de John Oliver HAND. Huile sur noyer, 16,5 x 14,3 cm. Acquis lors d'une vente chez Christie's à Londres en 1965, il était auparavant conservé en Angleterre depuis les années 1832, où il passait pour un portrait de Rabelais par « Jeannet », c'est-à-dire Clouet. Chanfreiné en haut et à droite, il a donc été recoupé en bas et à gauche.

<sup>48</sup> ZVEREVA Alexandra, *Portraits dessinés*, op. cit., cat. 123. Dessin de Jean Clouet, Chantilly, Musée Condé, inv. MN 171.

<sup>49</sup> LECANU Auguste, *Histoire des évêques de Coutances*, Coutances, 1839, p. 284-87.

<sup>50</sup> *Gallia Christiana, in provincias ecclesiasticas distributa (...)*, t. 11, *de provincia Rotomagensis*, Paris, 1759, p. 900-901.

<sup>51</sup> La notice de John Oliver Hand mentionne une étude au sein du laboratoire de la National Gallery de Washington, mais non une restauration récente. Je me suis également appuyée sur le cliché très haute définition du panneau accessible sur le site Internet du Musée.

<sup>52</sup> Paris, Bibliothèque nationale de France, Des17Gaig, numérisé sur Gallica.bnf.fr. BOUCHOT Henri, *Inventaire des dessins exécutés pour Roger de Gaignières et conservés aux départements des estampes et des manuscrits*, Paris, 1891, vol. 2, n° 3813.

<sup>53</sup> MORERI Louis, *Le grand dictionnaire historique ou Le mélange curieux de l'Histoire sacrée*, IV, Paris, 1759, p. 173.

<sup>54</sup> ELSIG Frédéric, *Peindre à Lyon au XVI<sup>e</sup> siècle*, Milan, 2014, p. 11.

<sup>55</sup> Inv. D410. RAVAUD, Élisabeth, rapport d'examen avant restauration n° F 942, 31 juillet 2012. Sur celui de Dijon, je remercie Eric Laval de m'avoir communiqué oralement ses résultats.

<sup>56</sup> *The National Gallery complete illustrated Catalogue*, expanded Edition, Londres, 2011, p. 136.

<sup>57</sup> HAND John Oliver, *Joos van Cleve, The complete Paintings*, cat. n° 100 p. 175-176, repro. p. 108.

<sup>58</sup> FOISTER Susan , *Holbein in England*, cat. exp. Londres, Tate Britain, Londres, 2006.

<sup>59</sup> CRÉPIN-LEBLOND Thierry, DEPROUW Stéphanie, *De la lettre à l'émail, Léonard Limosin interprète Ovide*, cat. exp. au musée national de la Renaissance – château d'Écouen, Paris, 2010, n° 52. L'émail est conservé à Écouen, sous le n° d'inv. E. Cl. 2520, il mesure 33,8 x 23,7 cm.

<sup>60</sup> Voir l'article que j'ai rédigé à ce sujet sur mon blog : <http://deprouw.fr/blog/leonard-limosin-et-le-bref-apogee-de-lemail-peint/>

<sup>61</sup> Voir notamment BORDES Philippe, « Les Portraits de Corneille de Lyon : art de cour ou projet démocratique ? », dans ELSIG Frédéric (dir.), *Peindre à Lyon au XVI<sup>e</sup> siècle*, Milan, 2014, p. 157-169, et SCAILLIEREZ Cécile, « Des petits portraits au naturel, qu'on nomme *cornilla* », *Lyon Renaissance, Art et humanisme*, exposition au Musée des Beaux-Arts de Lyon du 23 octobre 2015 au 25 janvier 2016, Lyon, 2015, p. 144-153.