

DIANE DE POITIERS ET GABRIELLE D'ESTRÉES

(PREMIER ARTICLE)



Un paysage boisé, verdoyant, que traverse un ruisseau ; au premier plan, près d'une source, Diane sortant du bain et trois nymphes. L'une d'elles pose un peignoir sur les épaules de la déesse. A gauche, deux Pans, l'un assis, l'autre jouant de la musette. Tout à droite, des chiens déchirent un cerf abattu ; tout à gauche, un cavalier sur un cheval noir, accompagné d'un chien blanc.

C'est une peinture très soignée, d'un faire minutieux, lustré et un peu glabre rappelant celui de Breughel dit de Velours, le maître anversois (1568-1625) ; elle appartient à la riche collection de M. Maurice Sulzbach, à Paris, qui m'a aimablement permis de la faire photographier (1^m28 sur 0^m95).

La tête blonde de Diane est un portrait : celui de Gabrielle d'Estrées, maîtresse de Henri IV depuis 1590 jusqu'à sa mort mystérieuse en 1599. La comparaison avec le crayon bien connu du Cabinet des estampes, par Jean de Court¹, ne laisse aucun doute à cet égard. Le cavalier n'est pas moins certainement Henri IV. Au cours d'une chasse, le roi passe auprès d'un groupe formé par Diane, des nymphes et des Pans ; il reconnaît sa favorite sous les traits de la déesse. Point n'est besoin de se souvenir d'Actéon.

Ce tableau est une imitation, presque une copie d'un autre qui se voit,

1. V. *Gazette des Beaux-Arts*, 1907, t. II, p. 43.



depuis 1846, au Musée de Rouen (n° 648)¹. C'est un grand panneau de 1^m92 sur 1^m33; on l'attribue, d'un commun accord, à l'école de Fontainebleau. Entre l'original et la variante il y a deux différences essentielles. Dans le tableau de Rouen, la tête de la déesse, vue de profil, n'a rien de commun avec celle de Gabrielle; le cavalier n'est pas Henri IV. Mais les traits de son visage et son pourpoint blanc à raies noires permettent de l'identifier avec certitude: c'est Henri II qui, pendant tout son règne, porta le demi-deuil, celui de sa



LE BAIN DE DIANE, ÉCOLE FLAMANDE, XVI^e SIÈCLE
(Collection de M. Maurice Sulzbach.)

favorite, Diane de Poitiers, pour son premier mari le Grand Sénéchal. Cette marque extraordinaire de l'affection de Henri II pour Diane, son aînée de dix-neuf ans, est attestée par des témoignages irrécusables². Si le cavalier est Henri II, la déesse est Diane de Poitiers; on l'a déjà supposé: la variante que nous publions le prouve sans réplique. Dans l'original, peint vers 1558, Henri II, grand chasseur, aperçoit sa favorite au bain dans un bois; trente ans après, un imitateur substitue Henri IV à Henri II et Gabrielle à Diane.

1. N° 856 du catalogue de 1911, par Ernest Minet; en 1858, il portait le n° 364.

2. Brantôme, éd. Lalanne: t. III, p. 271; t. IX, p. 318; Soranzo, *Relazioni*, II (1840), p. 337 (écrit en 1558).

Cela ne fait pas honneur à l'esprit d'invention du second peintre, mais prouve la célébrité du premier et de son ouvrage.

Clément de Ris, dans son livre *Les Musées de province*¹, s'est arrêté assez longuement sur le tableau de Rouen :

Le livret — écrit-il — veut y voir la belle Diane de Poitiers accompagnée de plusieurs dames de la cour. Les portraits authentiques de la maîtresse de Henri II... infirment cette opinion. Cependant les femmes représentées sont évidemment des portraits. De qui? Là est la question.



LE BAIN DE DIANE, ÉCOLE FRANÇAISE, XVII^e SIÈCLE
(Musée de Rouen.)

L'auteur oublie apparemment que le peintre ne pouvait pas donner à la déesse Diane les traits authentiques de la favorite, alors âgée de plus de soixante ans (Diane était née en 1499). D'autre part, comme nous le verrons, le type qu'il adopte est bien celui que les crayons réalistes du temps permettent d'entrevoir pour Diane, dûment rajeunie et idéalisée. Clément de Ris néglige d'identifier le cavalier; il pose une question sans y répondre et écarte ainsi la seule solution qui s'impose. Mais poursuivons.

Frappé du caractère mixte de cette peinture, italianisante mais non italienne, Clément de Ris s'exprime ainsi :

1. L. Clément de Ris, *Les Musées de province*, 2^e éd., 1872, p. 377-8.

Il résulte d'un examen attentif que le paysage, les fonds et le cavalier, d'un ton très vigoureux, tout à fait dans le caractère vénitien de 1560 à 1580, ne sont pas de la même main que les figures de femmes du premier plan. Quant à celles-ci, je serais plus embarrassé pour préciser l'école à laquelle elles appartiennent. Une des nymphes, celle de droite, a le même mouvement que le portrait de Diane du Primatice [à Fontainebleau]¹ ; elle en diffère par la touche, beaucoup plus mince, beaucoup plus dure, beaucoup moins libre. Serait-ce l'œuvre d'un de ces artistes français qui par Freminet, Dubreuil, Bunel, ont continué jusqu'aux premières années du xvii^e siècle l'influence de l'école de Fontainebleau ? Ou bien faudrait-il y voir la main d'un des Allemands ou Flamands, comme Spranger, Goltzius ou Rottenhammer, qui vers 1580 peuplaient, au moins autant que les Italiens, les ateliers de Venise ? Je pencherais assez vers cette dernière supposition.

L'hypothèse d'un tableau exécuté par différentes mains, les unes vénitiennes, les autres franco-flamandes, ne peut se soutenir en présence de l'original, et M. Gonse l'a justement écartée ; mais le fin connaisseur qu'était Clément de Ris nous instruit par son erreur même. Le tableau est bien l'œuvre d'un peintre français qui subit l'influence des Vénitiens, tout en restant français non seulement par sa touche serrée et mince, mais par le dessin de ses figures sveltes et maniérées.

Clément de Ris conclut par une assertion tout à fait inexacte, qu'il importe de rectifier une fois pour toutes :

Le livret commet une erreur en disant que ce tableau provient de la galerie du cardinal Fesch. Il y avait, en effet, dans cette galerie un tableau passant pour représenter Diane de Poitiers. Il est inscrit sous le n^o 977-1350 du *Catalogue de la galerie Fesch* par M. George (p. 236). Mais sa description n'offre rien de commun avec celle du tableau de Rouen. La lecture seule de l'article le démontre.

L'auteur a mal cherché dans le volumineux catalogue du peintre Georges, « commissaire-expert du Musée Royal du Louvre ». Le n^o 977, dont parle Clément de Ris, est, en effet, une œuvre différente, dont il n'est pas inutile, vu la rareté du catalogue (1844-45), de transcrire la description :

PRIMATICE, *Portrait de femme sous les attributs de Diane*. Entourée de petits génies, dont les uns sont placés à califourchon sur les bois d'un cerf, tandis que deux autres jouent avec l'un des trois chiens qui l'accompagnent, la belle chasse-resse, debout et vêtue d'une tunique bleue, tient d'une main une flèche et de l'autre un arc. La scène se passe au bord d'un paysage montagneux, tout auprès d'un magnifique palais. Toile. Hauteur: 4 pieds, 4 pouces ; largeur, 3 pieds, 1 pouce.

Deux autres tableaux de la même école sont décrits dans le catalogue Georges :

1. C'est le n^o 1013 du Louvre, dont il sera question plus bas.

N° 379. *Chasse de Diane*. Au bord d'une rivière qui s'enfonce dans une sombre et épaisse forêt, Diane et dix de ses nymphes ont forcé un cerf qui vient de se précipiter dans l'eau, etc. Haut., 4 pieds, 11 pouces, 6 lignes.

N° 474. École de Fontainebleau. *La nymphe de Fontainebleau*. L'artiste a représenté, sous les traits de Diane, la nymphe de Fontainebleau se reposant après la chasse, assise nue parmi les roseaux. Inscription latine, etc. Haut., 2 pieds, 5 lignes; larg., 3 pieds, 5 pouces. — Ce tableau, qui fut acquis par Léon de Laborde, appartient aujourd'hui à M. le baron E. Seillière, membre de l'Institut¹.

Mais voici, sous le n° 476, une description du tableau de Rouen qui ne laisse place à aucun doute; elle mérite d'être reproduite en partie, car l'expert Georges, souvent prodigue d'attributions ambitieuses, fait preuve ici d'intelligence et de goût :

A l'exemple de Diane de Poitiers, les dames de la cour de François I^{er} et de Henri II se firent souvent peindre avec les attributs de Diane chasserresse... Nous croyons ne pas trop nous avancer en indiquant les figures de ce tableau comme autant de portraits; et d'ailleurs il est facile d'en juger aux caractères des physionomies et plus encore aux costumes. Nous voyons ici une jeune et belle femme nue, portant un croissant sur la tête et sortant du bain; elle est entourée de trois autres personnes dont l'une, à moitié vêtue et coiffée d'un petit bonnet négligé, l'aide à s'habiller. Une seconde, également nue, est assise à côté de deux satyres dont l'un joue la cornemuse. Enfin la troisième, nue et posée gracieusement, s'enveloppe d'un magnifique châle jaune brodé. Un riche manteau rouge a été négligemment jeté sur le gazon auprès d'une source. La scène se passe dans une clairière au milieu d'une forêt; on aperçoit dans le fond un cavalier arrêté² pour regarder les belles baigneuses, tandis que ses chiens font la curée d'un pauvre cerf qu'ils viennent d'abattre. Le charme de cette peinture, sa couleur agréable, le ton brillant et vigoureux du paysage, tout, jusqu'à la pose des figures, annonce un peintre qui a étudié le Titien; on y reconnaît, en même temps, le caractère des ouvrages exécutés à Fontainebleau. C'est une production d'un grand éclat et fort gracieuse; elle trouvera, nous n'en doutons pas, un grand nombre d'amateurs. Bois. Hauteur: 4 pieds, 3 pouces; longueur: 6 pieds, 1 pouce.

Dans la préface de la partie du catalogue relative aux tableaux de l'école française, Georges exhortait les municipalités et les directeurs de musées provinciaux à profiter des occasions offertes par la vente de la collection Fesch; parmi nos musées de province, il désignait nommément celui de Rouen. J'ignore comment le tableau qui nous occupe fut acquis par ce musée; mais on l'y trouve dès 1846, un an après la vente faite à Rome.

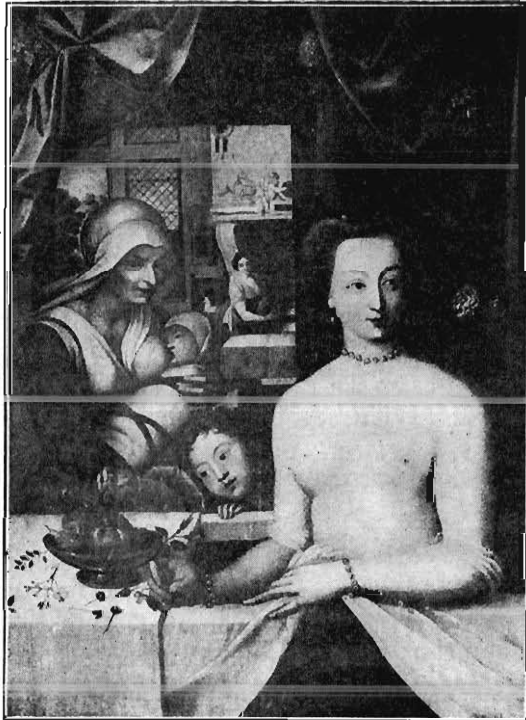
Reprenant, sur un plan plus vaste, l'œuvre de Clément de Ris, M. L.

1. Il a été gravé dans la *Gazette*, avril 1861, pl. à la p. 10.

2. Incorrect: ce cavalier continue son chemin au trot.

Gonse, en 1900, décrit et reproduit le tableau de Rouen¹, qu'il qualifie de « captivante énigme ». Citons quelques lignes bonnes à retenir :

Au fond, on voit un galant cavalier en costume Henri II... La couleur est fine et brillante, l'exécution serrée, le style dans le goût de la Renaissance française. Les figures ont des accents de portraits, et le nom de Diane de Poitiers arrive tout naturellement aux lèvres ; les souvenirs d'Anet s'offrent à l'esprit. Si un tableau a été



GABRIELLE D'ESTRÉES AU BAIN
ÉCOLE FRANÇAISE, XVII^e SIÈCLE
(Musée Condé, Chantilly.)

peint pour la célèbre châtelaine, c'est bien celui-ci. Il provient, dit-on, de la galerie du cardinal Fesch... Je crois fermement qu'il convient de rattacher l'œuvre à l'école de Fontainebleau, dont elle serait, à ma connaissance, la plus curieuse manifestation. Les nymphes ont un galbe à la Jean Goujon tout à fait délicieux ; le paysage, inspiré des maîtres de Venise, serait digne de ceux du Giorgione ou du Titien².

* *

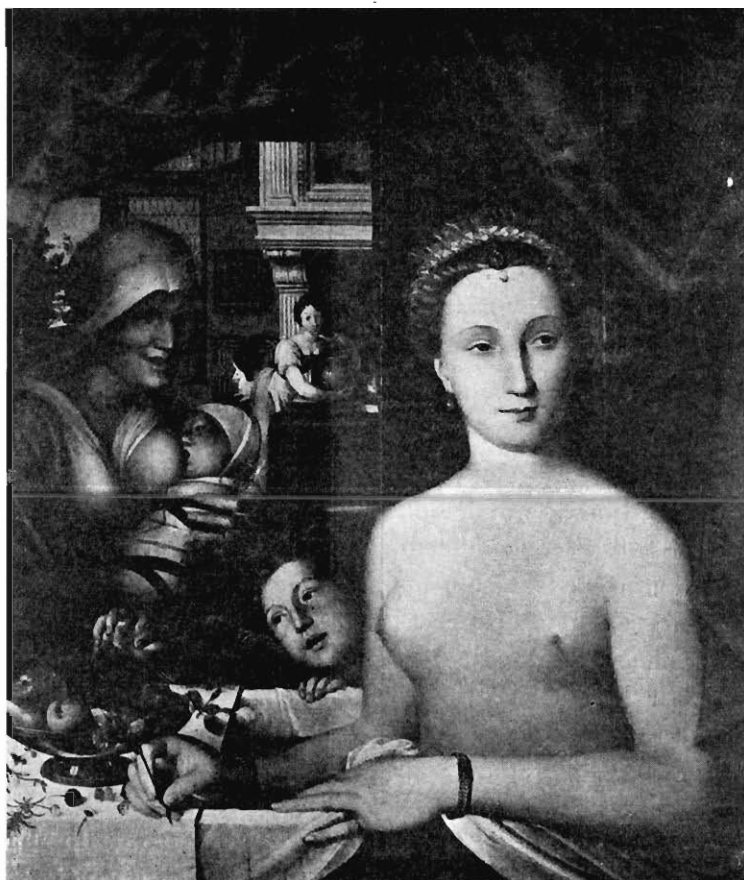
La substitution de la tête de Gabrielle à celle de Diane n'est pas un fait isolé dans l'histoire de la peinture française au xvi^e siècle. En 1900, dans sa *Notice des peintures de l'école française au Musée Condé* (n° 36), F.-A. Gruyer décrit un tableau représentant Gabrielle d'Estrées au bain, en présence

de ses deux jeunes enfants, le duc César de Vendôme (né en 1594), âgé de trois à quatre ans, et Alexandre de Vendôme (né en 1597), encore au sein de sa nourrice. L'identification de la baigneuse avec Gabrielle ne faisait pas de doute, grâce aux portraits dessinés de la Bibliothèque Natio-

1. L. Gonse, *Les Chefs-d'œuvre des Musées de France : la Peinture*, p. 285.

2. On peut rappeler, à titre de curiosité, que lorsque ce tableau fut envoyé à l'Exposition des Primitifs français en 1904 (n° 204), Bouchot y vit « une allégorie sur les amours de Charles IX et de Marie Touchet, non sur ceux de Henri II et de Diane de Poitiers ». Pas l'ombre d'un argument.

nale. Dans la *Galerie du Palais-Royal*, ce tableau fut ainsi décrit en 1785, après le décès du duc d'Orléans : « Un tableau représentant Gabrielle d'Estrées au bain, par Primatice. » Cette attribution a persisté jusqu'à nos jours, et Gruyer eut le mérite de l'écarter, tout d'abord — et cet argument suffit —



DIANE DE POITIERS AU BAIN, PAR F. CLOUET
(Collection de Sir Herbert Cook, Richmond.)

parce que Primatice, mort en 1570, ne pouvait peindre Gabrielle, née en 1571. Je cite le jugement de Gruyer sur l'œuvre elle-même :

Cette peinture ne se rattache à l'école de Fontainebleau que par des affinités presque lointaines déjà. Elle a, dans sa crudité, quelque chose de gauche. Les chairs sont d'une couleur froide, et l'effet de la figure coupée à mi-corps est loin d'être heureux. Voilà ce qu'était devenue la peinture française sous l'influence des Italiens dégénérés auxquels on avait confié les destinées de notre école. On peut nommer ici soit

Antoine Caron, soit Quesnel, ou tout autre encore dont on ne connaît guère que les noms.

Gruyer ne savait pas, en 1900, que la *Gabrielle au bain* n'était qu'une variante, et non la seule, d'une *Diane au bain* de la collection Cook à Richmond, laquelle fut révélée au public français par l'Exposition des Primitifs (1904), mais singulièrement méconnue par Bouchot, au point que l'importance capitale de cette œuvre pour l'histoire de la peinture française n'est pas encore bien appréciée aujourd'hui.

Le tableau de Richmond est un panneau de 0^m92 sur 0^m81¹. Autrefois dans la collection de Sir Richard Frederick à Burwood Park, il fut vendu le 7 février 1874 et passa la même année, pour 350 £, des mains de Sir Charles Robinson en celles de Sir Fred. Cook. Il fut exposé une première fois en 1894 à la Grafton Gallery (*Exhibition of Fair Women*) avec l'étiquette : « Diane de Poitiers » ; puis aux Primitifs français (n° 226) avec cette désignation absurde : « Portrait d'une dame au bain par Fr. Quesnel », enfin de nouveau à la Grafton Gallery en 1911 avec l'étiquette correcte : « Portrait de Diane de Poitiers par François Clouet. »

La dame est assise dans une baignoire que couvre en partie un drap blanc ; tenant de la main droite un œillet, elle a devant elle une planchette qui porte une corbeille de fruits vers laquelle un enfant joufflu tend la main. A gauche, une nourrice donne le sein à un poupon. Au fond, une servante tient un grand vase ; on aperçoit le dossier d'un siège orné d'une licorne, un tableau encadré et une cheminée dont le manteau est décoré d'un paysage. Un rideau rouge, relevé par des attaches, domine la scène. Sur le bord de la baignoire on lit la signature : « FR. JANETHI OPVS ».

Bouchot, et d'autres après lui, n'ont pas cru que cette signature fût authentique². Mais elle l'est, sans contestation possible. Nous avons au Louvre, depuis 1907, un second tableau signé de Clouet : le portrait du pharmacien et botaniste Pierre Quthe³. Resté inaperçu à la vente Demidoff de San Donato en 1870, il fut « découvert » en 1907 par le connaisseur viennois Frimmel dans la collection de Paul Kuh à Vienne⁴. Or, la signature, incontestée et incontestable, est ainsi conçue : « FR. JANETHI OPUS PE. QUTTIO AMICO

1. *A catalogue of the pictures at Doughty House, Richmond* (par M. Brockwell et H. Cook), t. III, 1915, n° 426, avec planche. Cette publication annule les précédentes (par ex. *Gazette*, 1904, II, p. 139).

2. *Catal. de l'Exposition des Primitifs français*, n° 226, p. 88 : « On lit sur la baignoire *Janethi opus*, ce qui paraît hasardé. » M. Durrieu, traitant de Clouet en 1911 (*Hist. de l'art* publiée sous la direction de M. André Michel, t. IV, p. 759), ne mentionne même pas le tableau de Richmond.

3. *Gazette des Beaux-Arts*, 1908, t. II, p. 172, avec planche.

4. *Blätter für Gemäldekunde*, 1908, p. 6.

SINGULARI AETATIS SUAE 43. 1562 ». Comment veut-on que le prétendu faussaire ait employé précisément la formule latine du tableau du Louvre, complètement ignoré en 1874 ? A cette époque, on ne possédait encore aucun tableau signé de Clouet, mais seulement le grand portrait de Charles IX à Vienne qui porte l'inscription : « Charles IX très chrétien roi de France, en l'âge



DIANE DE POITIERS
ÉCOLE FRANÇAISE, XVI^e SIÈCLE
(Ancienne collection Laurant-Richard.)

de XX ans. Peint au vif par Jannet, 1563¹ ». Un faussaire aurait inscrit sur la *Femme au bain* : « Peint par Jannet » et n'aurait pas songé à parler latin.

1. M. Dimier, en 1912 (dans le *Lexikon* de Thieme et Becker, t. VII, p. 117) dit que les mots « en l'âge de XX ans » sont apocryphes, ainsi que la date. En 1904, il proposait seulement de lire 1569 (*Burlington Magazine*, 1904, VI, p. 150).

Une observation judicieuse de M. Dimier vient encore à l'appui de la signature du tableau de Richmond : le même double rideau plissé, de soie rouge, paraît dans les petits portraits de Charles IX et de Henri II au Louvre, ainsi que dans le grand portrait de Charles IX à Vienne¹.

Si l'on a résisté au témoignage de la signature, c'est, comme l'a fait observer avec raison Sir Claude Philipps², parce que François Clouet *italianisant*



DIANE DE POITIERS
ÉCOLE FRANÇAISE XVI^e SIÈCLE
(Ancienne collection Roman.)

— il italianise dans ses deux tableaux signés — a été une révélation très imprévue pour les historiens de l'art, habitués à le considérer comme un portraitiste franco-flamand. « Qui plus est, » ajoutait Sir Claude, « nous sommes obligés de nous demander aujourd'hui si le plus magistral et le plus charmant de tous les « Clouet », l'*Élisabeth d'Autriche* du Louvre, peut être de la même main. » M. de Wurzbach a dit aussi que, sans la signature, personne n'aurait songé à donner à Clouet le beau portrait de Quthe ; on aurait pensé à Bronzino ou à Moroni. Concluons que Clouet, peintre de la Cour de 1541 à 1572, fut gagné par l'imitation des Italiens vers 1560 ; mais n'exagérons pas cet italianisme qui, surtout dans le tableau de Richmond, paraît vraiment bien superficiel³.

Bouchot et ceux qui l'ont suivi n'ont pas voulu reconnaître Diane de Poitiers dans la belle baigneuse. A ce scepticisme on peut opposer des preuves formelles. Sans reprendre la question des portraits authentiques de Diane, il me suffira de faire observer que la tête de Richmond, retournée et un peu

1. *Burlington Magazine*, 1904, VI, p. 155.

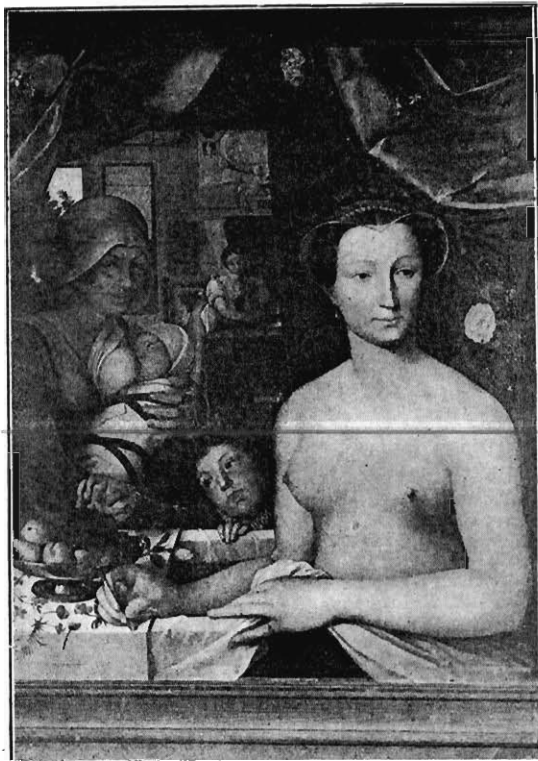
2. *Daily Telegraph*, 18 octobre 1911 (cité par Brockwell).

3. M. Dimier y voit l'influence de Primaticcio, comme ailleurs celles de Holbein, de Paris Bordone et de Moroni (Thieme et Becker, *Lexikon*, t. VII, p. 118).

rajeunie, est absolument identique à celle du beau portrait qui a passé par les collections Lestang-Parade et Laurent-Richard¹, ainsi qu'au portrait plus grossier, peint d'après le même crayon, qui représente Diane vieillie et que M. Roman exposa en 1878 au Trocadéro². C'est le même ovale, le même beau front, les mêmes yeux allongés et peu ouverts, le même nez long et mince, la même bouche précieuse, la même disproportion entre le bas du visage, très court, et la distance qui sépare les narines de la base des cheveux. Contester cela, c'est nier l'évidence ; je n'insiste pas.

*
* *

La *Diane au bain* de Clouet dut être célèbre, car nous en possédons plusieurs copies³, en dehors de la variante de Chantilly qui atteste, à sa manière, la réputation durable de l'original et qui, elle-même, a été copiée dans un tableau de la collection Peyre (au Musée des Arts décoratifs, salle 222). Une des répliques du tableau de Richmond était au château de Chenonceaux et a disparu⁴ ; mais elle nous est connue par une très consciencieuse copie de Henri Lehmann (1814-1882) qui fut successivement placée à Versailles et à Azay-le-Rideau⁵.



DIANE DE POITIERS AU BAIN
COPIE PAR LEHMANN D'UN ORIGINAL ÉGARÉ
DE L'ÉCOLE FRANÇAISE DU XVI^e SIÈCLE
(Château d'Azay-le-Rideau.)

1. Vente Laurent-Richard, 28 mai 1886, n° 8 : *Diane de Poitiers*. Bois ; 0^m18 sur 0^m16.
2. Le crayon original, représentant Diane sexagénaire, est à Chantilly (*Gazette des Beaux-Arts*, 1900, t. I, p. 365). Le portrait de la collection Roman a été donné ici même, 1878, II, p. 865. La grande peinture à mi-corps de Versailles dérive du même crayon.
3. Voir L. Dimier, *Chronique des Arts*, juin 1904, p. 189.
4. Le possesseur actuel du château, M. le sénateur G. Menier, ignore où est ce tableau. Une prétendue *Gabrielle d'Estrées* par Clouet (?) fut vendue 600 fr., en 1888, à la vente du château de Chenonceaux.
5. Publiée dans la *Revue de l'art ancien et moderne*, 1898, t. I, p. 35, comme se trouvant

Georges Guiffrey, en 1866, signalait deux tableaux à peu près identiques à Versailles (n° 4126) et au château de Chenonceaux, représentant « Diane de Poitiers dans le bain et auprès d'elle les enfants de France, d'après le Primaticcio¹ ». G. Guiffrey a très justement reconnu, à l'encontre des étiquettes, qu'il s'agissait de Diane de Poitiers, avec sa coiffure caractéristique, si différente de la chevelure ébouriffée de Gabrielle, et que la scène est relative aux soins affectueux donnés par la duchesse de Valentinois aux enfants de France.

Il y a nombre de petites différences entre le tableau de Richmond et celui que Lehmann a copié vers 1856. A en juger par la copie, l'original de Chenonceaux était d'une facture plus sèche que l'exemplaire signé. Une troisième copie, que je n'ai pas vue, a été acquise, il y a quelques années, dans le Bordelais, par M. Guérin, antiquaire à Biarritz. Un « restaurateur » du xvii^e siècle avait vêtu Diane d'une chemise transparente, addition qu'a fait disparaître le nouveau propriétaire.

On pourrait s'étonner que François Clouet, connu surtout pour ses portraits sévèrement vêtus, ait figuré Diane de Poitiers dans un bain, le torse entièrement nu. J'ai entendu émettre l'hypothèse (par Sir H. Cook et par M. Berenson) que le motif lui aurait été suggéré par l'étude de femme de Léonard de Vinci qu'on a qualifiée à tort de *Joconde nue*, dont il existe plusieurs copies dues à ses élèves². Cela n'est nullement impossible, car les Milanais n'ont pas moins été imités que les Vénitiens par les artistes français du milieu du xvi^e siècle³. Mais un pareil tableau n'a pu être peint que sur commande, et Diane qui, même âgée, était encore très fière de la beauté de son corps, dont elle prenait un soin extrême, a dû tout d'abord exprimer le désir de se faire peindre ainsi⁴, en sa double qualité de favorite royale et de gardienne zélée des enfants royaux. Je suppose même volontiers qu'elle ne fut pas la première à faire commémorer de la sorte ses charmes persistants et qu'un tableau perdu du xv^e siècle devait figurer de même la maîtresse de Charles VII, Agnès Sorel, grand'mère — il est bon de le rap-

au Louvre. Gravure dans Gavard, *Galerie historique de Versailles*, 1858, t. X (avec la légende *Gabrielle d'Estrées*).

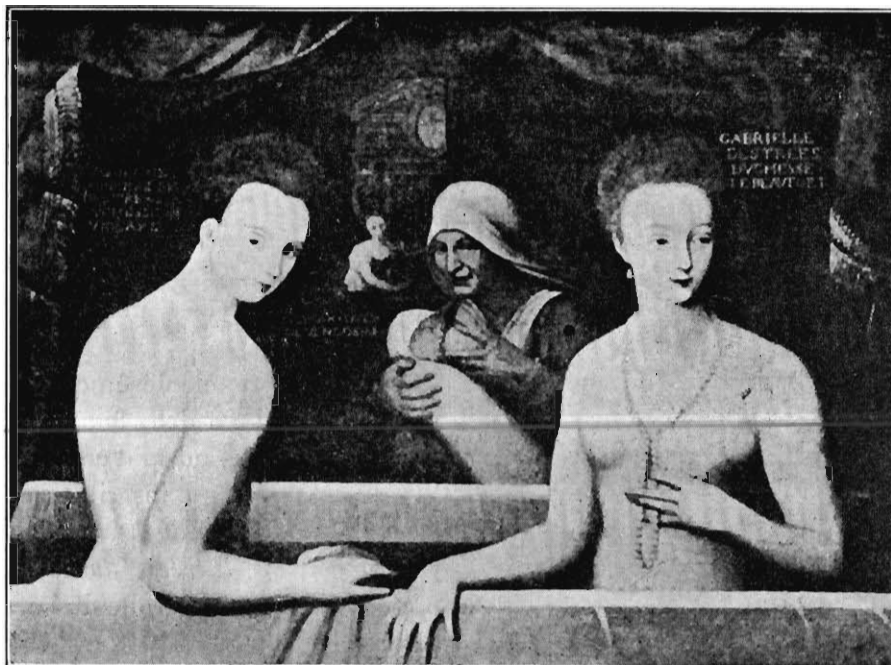
1. Georges Guiffrey, *Lettres de Diane de Poitiers*, p. 239.

2. Voir la gravure dans Müntz, *Léonard de Vinci*, pl. 19.

3. Le *François I^{er}* de Lord Ward, rendu à F. Clouet par Léon de Laborde, était attribué, par une inscription au dos, à Léonard (*La Renaissance en France*, II, p. 632). Un autre François I^{er} en saint Jean, imitation évidente de Léonard de Vinci, était attribué à ce maître avant que M. Hulin l'ait rendu à l'ainé des Clouet (*Rép. des peintures*, t. IV, p. 693). J'ai eu l'occasion de voir à Paris un portrait d'une fille de Lautrec attribué par une ancienne inscription à Léonard, qui m'a plutôt rappelé Clouet. Il serait facile de multiplier ces exemples.

4. Brantôme dit que Diane « montrait toujours sa belle gorge », même quand elle était « gentiment et pompeusement » habillée.

peler — du mari de Diane de Poitiers. Le lien pour ainsi dire graphique que nous avons signalé entre Diane et Gabrielle pourrait ainsi remonter plus haut. En tête des recueils de crayons dont la mode commence à l'époque de François I^{er}, on trouve souvent la copie d'un excellent portrait d'Agnès Sorel, qui passait, aux dépens de Jeanne d'Arc très oubliée, pour avoir sauvé la monarchie¹. Si le tableau d'Anvers² représente bien Agnès, comme il y a



GABRIELLE D'ESTRÈES ET LA DUCHESSE DE VILLARS AU BAIN
ÉCOLE FRANÇAISE, XVI^e SIÈCLE
(Anciennes collections Pichon et Janzé.)

quelque apparence, on voit que cette favorite royale n'était pas moins prête

1. Voir Bouchot, *Les Femmes de Brantôme*, p. 48; *Gazette des Beaux-Arts*, 1892, t. II, p. 119-120 (« la belle Agnès ressuscitée conduit le branle ») et la notice de la pl. 33 des *Primitifs français*, éd. in-fol.

2. *Répertoire des peintures*, t. II, p. 125, avec la bibliographie, et *Gazette des Beaux-Arts*, 1896, t. I, p. 99. Dans ce tableau d'Anvers, attribué à Fouquet, Agnès tient un enfant en l'attitude de la Vierge tenant l'Enfant Jésus. Je ne sache pas qu'on ait ainsi représenté Diane et l'un des enfants de France; mais un texte, cité par Descloseaux dans sa *Gabrielle d'Estrées*, prouve qu'on a figuré ainsi Gabrielle. M^{me} de Genlis, dans son *Histoire d'Henri le Grand* (t. II, p. 215) dit, en effet, que peu de mois avant la Révolution on voyait encore, dans une abbaye d'hommes de Caen (Saint-Étienne) une *Sainte Famille* où saint Joseph avait les traits d'Henri IV, la Vierge et l'Enfant étant représentées « par les figures charmantes de la belle Gabrielle et du petit duc de Vendôme ». Ici encore, il semble qu'il y ait comme une tradition reliant entre elles les « dames de beauté ».

que ses deux héritières à révéler les appas de sa poitrine¹. Tout à ses débuts, et même avant l'influence de l'art antique, la peinture du Nord osa figurer des baigneuses, témoin le tableau perdu de Jan van Eyck qu'a décrit en 1454 Bartolomeo Facio : il représentait de belles femmes sortant d'un bain chaud, légèrement voilées de draperies transparentes ; un miroir réfléchissait le dos de l'une d'elles, pour que rien ne demeurât caché au spectateur².

Que Clouet n'ait pas craint de figurer des nudités, c'est ce que prouve sans réplique un passage de Ronsard qui demande au peintre de la Cour de lui peindre sa belle avec tous ses charmes, alors qu'il connaît seulement son visage et son cou³. Ronsard était mieux renseigné que nous ; si Clouet n'avait peint que des figures habillées, le poète se serait exprimé autrement ou n'aurait rien dit de tel.

*
* *

Un second groupe de peintures se rattache indirectement, mais incontestablement, à la *Diane au bain* de Clouet.

C'est d'abord un tableau autrefois dans la collection de Jérôme Pichon, puis dans celle de Janzé, vendue à Paris en 1917⁴. Il y a deux femmes dans la baignoire ; la nourrice avec l'enfant et la servante au fond sont copiées sur le tableau de Clouet. Une main du début du xvii^e siècle a inscrit les noms des personnages en caractères dorés : *Gabrielle d'Estrées, duchesse de Beaufort* ; *César, duc de Vendôme* ; *Julienne-Hippolyte d'Estrées, duchesse de Villars*. Ces inscriptions sont dignes de foi ; la baigneuse à droite du spectateur est incontestablement Gabrielle d'Estrées.

Le Louvre possède une miniature en grisaille qui diffère du tableau précédent en ce qu'on y voit le visage de Henri IV écartant le rideau⁵. Un autre petit tableau avec deux baigneuses, dont l'une ressemble à celle de Richmond, se trouve à Devonshire House : je ne l'ai pas vu⁶.

Un quatrième exemplaire de la même composition, sans les noms, était en 1917 dans la collection Genevoux à Montpellier, où j'ai obtenu qu'il fût

1. Le Bourguignon George Chastelain dit d'Agnès : « Elle découvrait les épaules et le sein jusques aux tetins ». Cf. A. Gruyer, *Gazette des Beaux-Arts*, 1896, t. I, p. 97.

2. Weale et Brockwell, *The Van Eycks*, p. 196.

3. Voir R. de Maulde, *Revue de l'art ancien et moderne*, 1898, t. I, p. 29.

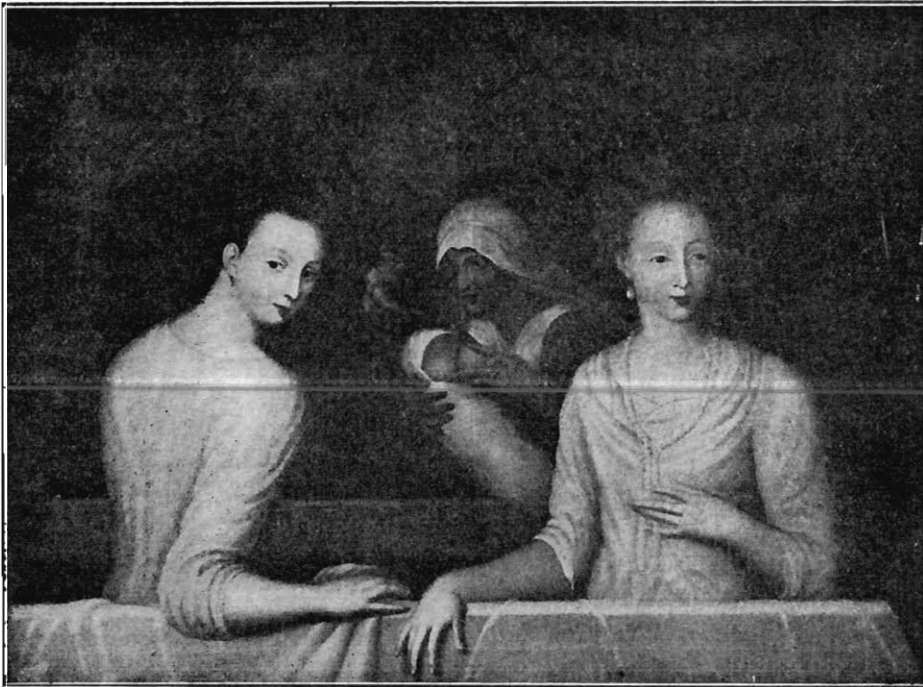
4. *Revue de l'art ancien et moderne*, 1898, t. I, p. 31 (en dernier lieu, dans la collection de la princesse de Lucinge-Faucigny). — Première vente Jérôme Pichon, 4 juin 1880, n° 22 : « Ce curieux tableau provient de l'hôtel du premier président de Verdun ; il a fait partie de la collection de M. de Sipierre et a figuré à l'exposition de portraits historiques au Trocadéro. »

5. *Chronique des Arts*, 4 juin 1904.

6. Brockwell, *Catalogue of the pictures ad Doughty House*, t. III, notice du n° 426.

photographié pour moi¹. Comme dans le tableau de Biarritz signalé plus haut, une main pudique a revêtu les baigneuses de chemises, qu'il serait facile de supprimer. La nourrice et la servante au fond sont copiées du tableau de Clouet.

Sir Herbert Cook a bien voulu me communiquer une lettre de M. J. de Mester (Bruxelles, 1^{er} octobre 1903), décrivant un tableau en sa possession : il représente deux femmes au bain, avec la nourrice et l'enfant et la servante



LA DUCHESSE DE VILLARS ET GABRIELLE D'ESTRÉES AU BAIN
ÉCOLE FRANÇAISE, XVII^e SIÈCLE
(Ancienne collection Genevoux, Montpellier.)

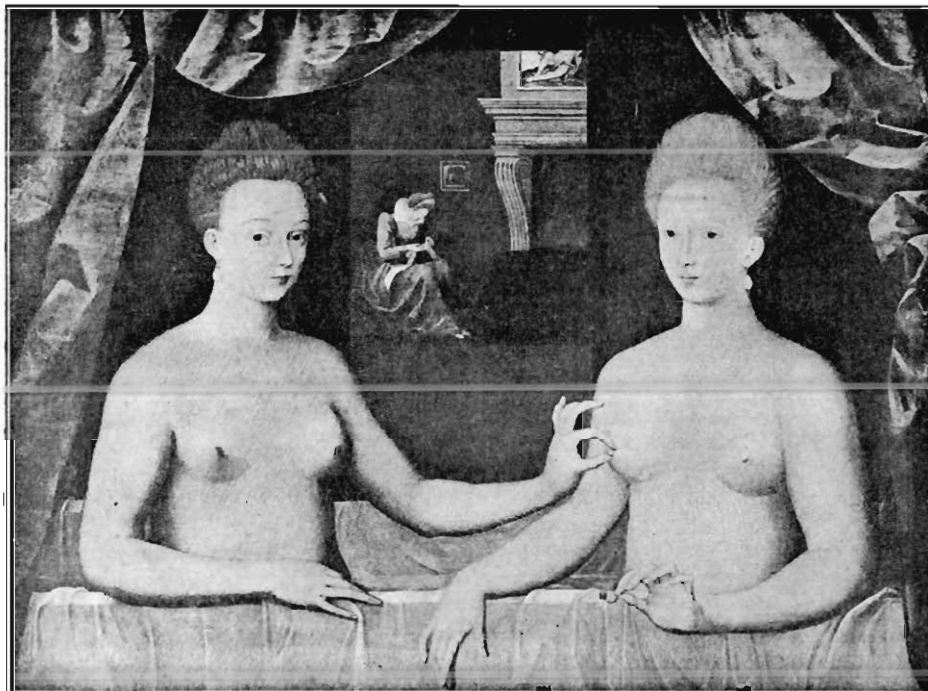
tenant une cruche, ces dernières figures empruntées au tableau de Richmond².

1. M. Genevoux est mort en 1919, léguant ce tableau et d'autres curiosités à la Société archéologique de Montpellier.

2. Le connaisseur (M. le comte de Bertier) qui a fourni à M. Desclozeaux, en 1889, les éléments de son chapitre sur l'iconographie de Gabrielle d'Estrées, énumère les répliques ou variantes que voici : 1^o le tableau Sipières-Pichon-Janzé-Lucinge; 2^o le tableau de la Préfecture de police (probablement identique au deuxième tableau Pichon); 3^o réplique du n^o 1 chez le M^{rs} de Montboissier-Canillac, auquel il est venu par héritage, ayant passé des Mazarin au duc de Nivernais, de là à la duchesse de Mortemart et enfin à la marquise de

La seconde collection Jérôme Pichon, vendue à Paris le 29 mars 1897, possédait une variante fort singulière du même tableau que le catalogue décrit ainsi, en l'attribuant dubitativement à Franz Pourbus¹ :

Gabrielle d'Estrées, maîtresse de Henri IV, et la duchesse de Villars, sa sœur. A mi-corps, des perles aux oreilles, nues, dans une baignoire, sous des draperies de soie rouge; Gabrielle occupe la droite et tient une bague d'or enrichie d'un saphir. La duchesse de Villars, à gauche, a le coude droit posé sur le bord de la baignoire et



LA DUCHESSE DE VILLARS ET GABRIELLE D'ESTRÉES AU BAIN
ÉCOLE FRANÇAISE, XVII^e SIÈCLE
(Ancienne collection Jérôme Pichon.)

de la main gauche presse le sein de sa sœur, allusion à la naissance du duc de Vendôme. Au fond, auprès d'une cheminée, une gouvernante assise est occupée à la layette. Figures grandeur nature. Bois. 0^m96 sur 1^m25².

Montboissier, née princesse de Beauvau; 4^o et 5^o deux petites copies chez M. Bryan et chez le vicomte de Turenne.

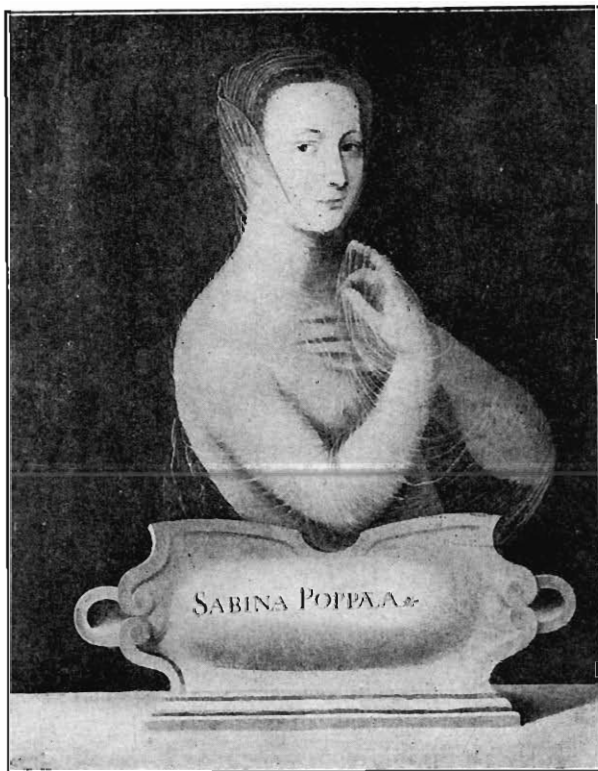
1. Vente du 25 mars au 10 avril 1897, n^o 1340, p. 141.

2. Une note sur l'exemplaire du catalogue à la Bibliothèque Doucet identifie ce tableau à celui qui fut volé autrefois à la Préfecture de Police; il aurait été apporté d'Auxerre au baron Pichon. La même anecdote se lit dans l'ouvrage de Desclozeaux sur Gabrielle d'Estrées, 1889, p. 436, d'après un témoignage oral. C'est Louis-Philippe qui, visitant la Préfecture, alors rue de Jérusalem, aurait trouvé ce tableau peu convenable et demandé

Ici, comme on le voit, la nourrice et l'enfant font défaut ; nous sommes en 1594, avant la naissance du premier-né de Gabrielle.

Il n'est pas impossible que les tableaux avec deux baigneuses au lieu d'une dérivent, eux aussi, d'un tableau perdu de Clouet où Diane aurait été représentée avec une autre personne. L'usage de se baigner à deux est antérieur au temps de Diane.

Au mois de septembre 1467, le roi et la reine furent reçus en l'hôtel de Jehan Dauvet, premier président du Parlement. Dans un des bains préparés se baignèrent M^{me} de Bourbon et M^{me} Bonne de Savoie ; dans l'autre, M^{me} de Montglat et Perrette de Châlons¹. Il y avait à cela une raison d'économie, surtout quand l'eau était parfumée ou que le liquide était du vin, du lait ou de l'huile. Des textes de livres médicaux du xv^e et du xvi^e siècle, qui m'ont été obligeamment communiqués par M. Léon Dorez, attestent la mode de ces bains coûteux, qui passaient pour effi-



DIANE DE POITIERS, DITE « SABINA POPPEA »
ÉCOLE FRANÇAISE, XVII^e SIÈCLE
(Musée Rath, Genève.)

caces dans diverses maladies, ou simplement pour favorables à la santé².

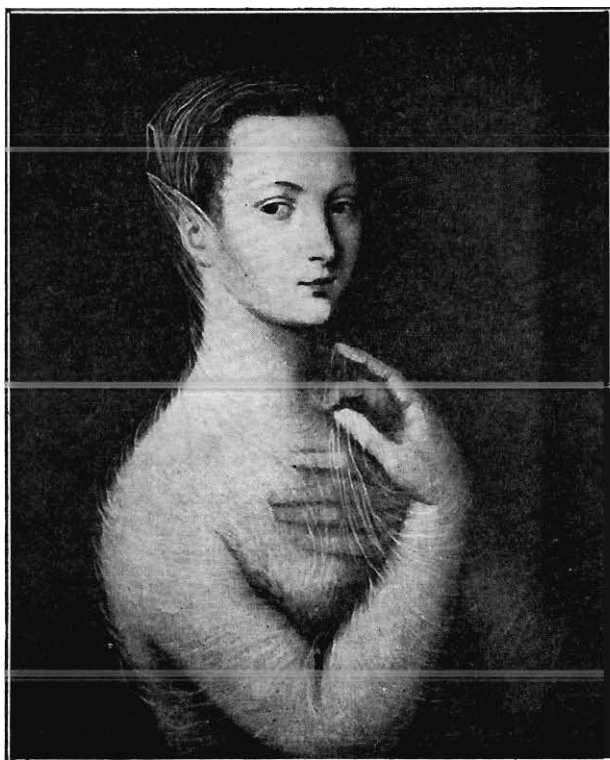
*
*
*

Dans le catalogue illustré, publié par W. A. Mansell, des photographies de tableaux appartenant aux collections anglaises, celui de Richmond porte qu'on le voilât ; quelques années après, quand le voile fut écarté, le tableau n'y était plus.

1. A. Franklin, *La vie privée d'autrefois : les soins de toilette*, p. 19.

2. Michele Savonarola, *De balneis et thermis libellus* ; — Menghi Bianchelli Faventini, *De Balneis tractatus* ; — Castor Durante, *Il tesoro della Sanità* (dédié à Sixte-Quint, 1586) ; — Joannis Valverdi Hamuscensis, *De animi et corporis sanitate tuenda*.

la légende : *Diane de Poitiers dans un bain de lait*. Renseignements pris, cette désignation est due à Sir W. Robinson. Je ne connais pas de texte contemporain qui la confirme, mais elle paraît vraisemblable. L'antiquité a cru que les bains de lait conservaient la jeunesse des femmes. Poppée, maîtresse d'abord, puis femme de Néron, en usait tous les jours, même en voyage : un troupeau d'ânesses la suivait¹. D'autre part, étant donné que Néron fut le premier persécuteur des chrétiens, comme Henri II le fut des



PORTRAIT SUPPOSÉ DE DIANE DE POITIERS
ÉCOLE FRANÇAISE, XVI^e SIÈCLE
(Ancienne collection G. Swinton.)

compagne de Néron. Est-ce une addition d'une main protestante ? Est-ce une simple allusion à la dame au bain de lait peinte par Clouet ? Je laisse la question ouverte. Ce qui est sûr, c'est que nous avons là encore une œuvre célèbre, parce que plusieurs fois répétée. Un excellent exemplaire, dont je dois une photographie à Sir Herbert Cook, a passé en vente à Londres, chez

Réformés, on comprendrait que la toute-puissante amie de Henri II, favorable d'abord, mais bientôt très hostile à la Réforme, ait été comparée à Poppée. Peut-être les considérations qui précèdent peuvent-elles servir à expliquer un curieux tableau, légué au Musée Rath, de Genève, par le sculpteur belge J. Jacquet (1830-1898)². On voit une jeune femme en buste, couverte seulement d'une étoffe très transparente qui forme voile derrière sa tête et qu'elle manie avec affectation de la main droite. Ce torse surmonte une sorte de cartouche sur lequel on lit : SABINA POPPAEA, le nom de la

1. Pline, *Histoire naturelle*, XI, 238; XXVIII, 183.

2. *Catalogue du Musée Rath*, Genève, 1906, n° 413. Bois; 0^m82 sur 0^m66.

Christie le 22 mars 1920, sous la désignation : « École de Fontainebleau. *Diane de Poitiers* ¹. » A en juger par la qualité que la photographie laisse entrevoir, c'est probablement l'original. Une réplique, apparemment inférieure, appartenait à l'historien Henry Houssaye ². Enfin, l'influence du même modèle (mais sévèrement vêtu, sans le voile) se retrouve dans un portrait attribué à l'école de Clouet, vendu avec la collection Somzée, de Bruxelles au mois de mai 1904 (n° 2204).

Quel est ce personnage assimilé à Poppée ? J'ai déjà dit que j'incline, comme les auteurs de catalogues, à y reconnaître Diane, très idéalisée et flattée, assurément, mais offrant pourtant certains caractères — notamment le peu de développement du bas du visage et la hauteur du front — qui distinguaient le charmant modèle. Quant aux artistes, il faut les chercher dans l'entourage de Clouet, homme occupé à des besognes de tout genre ³, entouré de nombreux auxiliaires et qui devait diriger plus de travaux d'art qu'il ne pouvait en exécuter lui-même.

Le type de Diane au bain n'est pas, comme on s'en assure au premier coup d'œil, identique à celui de la dame au voile ; mais on peut prouver qu'il en existe un troisième, plus semblable au second qu'au premier, auquel la désignation traditionnelle de Diane ne peut être refusée.



PORTRAIT PRÉSUMÉ DE DIANE DE POITIERS
ÉCOLE FRANÇAISE, XVI^e SIÈCLE
(Ancienne collection Henry Houssaye.)

1. Bois; 22 pouces sur 18. Ancienne collection du capitaine George Swinton. Sir H. Cook, en m'envoyant cette photographie, rapprochait l'original du tableau de Richmond *Lady in the bath*.

2. *Répertoire des peintures*, t. II, p. 738 (attribué par le catalogue à l'école de Fontainebleau).

3. « Les Comptes des Bâtiments du Roi nous révèlent que François Clouet, peintre du roi, portraitiste officiel, a été appliqué aux besognes les plus diverses : décorations de bannières ou de voitures, moulages après décès, confection, arrangement du mannequin royal et organisation des obsèques à la mort de Henri II, contrôle des monnaies ; les mêmes comptes nous révèlent, d'autre part, les noms d'une pléiade de peintres occupés à toute sorte de travaux » (F. Courboin, *Gazette des Beaux-Arts*, 1907, t. II, p. 29).

Je veux parler du petit portrait de la collection de Lord Spencer à Althorp, sur lequel un mémoire récent de M. Weiss, bibliothécaire de la Société de l'histoire du protestantisme français, a jeté une lumière inattendue¹.

C'est un portrait de Diane à mi-corps, entièrement nue. En haut à droite, on lit quelques lignes tirées du psaume XLII : « Comme le cerf bruit après le decours des eaux, ainsi bruit mon âme après toi, ô Dieu ! » Or, cette traduction est empruntée à la Bible française publiée en 1535 pour les Vau-



PORTRAIT DE DIANE DE POITIERS
ÉCOLE FRANÇAISE(?), XVII^e SIÈCLE
(Collection de Lord Spencer, Althorp.)

dois des Alpes par Pierre-Robert Olivier : c'est la célèbre *Bible olivétane*, dont un exemplaire, relié aux armes de Henri II, avec une dédicace en vers du roi à Diane, a été acquis par M. Weiss pour la bibliothèque dont il a la garde. En publiant sa découverte, ce savant a rappelé l'anecdote contée par Florimond de Rémond à propos de Clément Marot : « Le roi Henri second aimait et prit pour sien le psaume *Ainsi qu'on oit le cerf bruire*, lequel il chantait à la chasse. Madame de Valentinois qu'il aimait prit pour elle : *Du fond de ma pensée*, qu'elle chantait

en volte² ». Voilà donc un portrait de Diane nue, accompagné des lignes du psaume XLII que le roi récitait volontiers, et ces lignes sont tirées d'une

1. *Bull. de la Société de l'histoire du protestantisme français*, septembre-octobre 1915. Ce portrait a été souvent étudié et publié : L. de Laborde, *La Renaissance en France*, t. I, p. 143 ; L. Dimier, *Burlington Magazine*, t. XXIV, p. 90 ; Mary Hay, *Diane de Poitiers*, Londres, 1910, etc. Gravé par J. Thomson à Londres sous le nom de Clouet ; on trouve cette gravure dans quelques exemplaires du *Bibliographical Tour* de Dibdin (1821).

2. En promenade.

Bible française offerte à Diane par son royal serviteur, à une époque où d'autres indices autorisent à croire que le roi et la favorite, bientôt si acharnés contre la Réforme, n'étaient pas loin, comme Catherine elle-même, de s'y rallier. M. Dimier a montré, en publiant ce portrait, que les traits, bien que fort idéalisés, ne sont pas inconciliables avec ceux du crayon réaliste de Chantilly, datant de 1560. Il a aussi signalé, au revers de la toile, les restes d'une signature qui pourrait être celle de Léonard Thiry, peintre flamand mort à Anvers en 1550, lequel est mentionné dans les *Comptes des bâtiments du Roi*. Cet artiste, qui était aussi graveur, travailla sous les ordres de Rosso à Fontainebleau. Mais l'influence de Rosso sur le portrait de Diane est nulle ; s'il est vraiment l'œuvre de Thiry, ce Flamand doit avoir appartenu tout d'abord à l'atelier de Clouet.



PORTRAIT PRÉSUMÉ DE DIANE DE POITIERS
ÉCOLE FRANÇAISE (?) XVI^e SIÈCLE
(Musée de Dijon.)

Faut-il ajouter au groupe de tableaux que nous venons de passer en revue la belle femme blonde, nue à mi-corps, du Musée de Dijon, où l'on a aussi proposé de voir Diane de Poitiers¹ ? Richement parée, elle s'apprête à tirer un bijou d'une cassette ouverte devant elle ; à sa gauche est un miroir, supporté par deux statuettes de bronze, où se reflète une tête juvénile : au fond, une servante fouille dans un coffre². L'affinité de cette peinture

1. Desclozeaux signale en 1889, chez le baron Pichon au château de Montessard, un tableau du XVI^e siècle représentant Gabrielle d'Estrées nue jusqu'à la ceinture. Est-ce une réplique de celui de Dijon ?

2. Ce motif est emprunté à la *Vénus de Titien* (Tribune de Florence), peinte vers 1527.

avec celles que nous avons publiées est évidente, et pourtant la physionomie n'est pas celle de Diane, même embellie : c'est plutôt celle de Gabrielle d'Estrées. Que conclure de là, sinon qu'ici encore, comme dans les tableaux de Chantilly et de la collection Sulzbach, nous avons une variante, exécutée sous Henri IV, d'une peinture perdue du temps de Henri II¹ ? Un quatrième exemple de cette substitution singulière nous est probablement fourni par la grande *Diane* nue du Louvre (n° 1013), provenant de Fontainebleau ; ses traits sont ceux de Gabrielle², mais le modèle ainsi démarqué a été sans doute créé pour Diane de Poitiers.

*
*
*

Je n'ignore pas que les documents nous font connaître les noms d'un grand nombre de peintres du temps de Henri II ; pourtant je n'ai guère parlé jusqu'ici que de François Clouet, peintre de la Cour et de Diane de Poitiers. Les deux œuvres principales qui m'ont occupé, le tableau de Rouen et celui de Richmond, m'ont paru avoir été peints l'une et l'autre pour la favorite de Henri II ; l'attribution du second à Clouet est absolument certaine ; pourquoi donnerais-je le premier à cette école trop vantée de Fontainebleau, à des artistes italiens dont la touche expéditive et habile est tout à l'opposé du faire précieux et serré qu'on observe tant dans le *Bain de Diane* que dans la *Diane au bain*³ ? Il est curieux de constater que deux bons juges, M. Lafenestre et M. Durrieu, ont l'un et l'autre senti l'affinité de ces œuvres, sans se douter ou sans vouloir reconnaître que l'une étant incontestablement de

1. Je pourrais alléguer d'autres œuvres où se reconnaît tout au moins l'influence des types idéalisés de Diane de Poitiers : 1° une femme nue étendue sur un sofa (vente Houssaye, 22 mai 1896, qualifiée dubitativement de *Diane de Poitiers*) ; 2° l'*Artémise* de l'ancienne collection Poncelet, gravée dans la *Gazette*, 1870, t. II, p. 406 ; 3° l'allégorie de *La Paix*, nue à mi-corps, tenant une colombe, au Musée d'Aix (*Expos. des Primitifs français*, n° 223, pl. à la p. 80 ; autrefois attribuée à Jan Matsys) ; 4° un tableau allégorique conservé à Paris, 113 bis, rue de Rennes : une jeune femme tient un serpent de la main gauche levée et montre de la main droite deux colombes posées sur ses genoux, à côté desquelles est inscrit un texte évangélique (Matthieu, X, 16).

2. L. Dimier, *Burlington Magazine*, t. XXIV, p. 90. Ce tableau est peut-être celui que le P. Dan mentionne à Fontainebleau dans le pavillon des Reines Mères (Madame Gabrielle d'Estrées sous la figure de Diane) ; voir Desclozeaux, ouv. cité, p. 428 et suiv.

3. On a fait, dans les catalogues, un abus singulier de l'école de Fontainebleau et surtout du Primatice. Récemment encore (*Crayons de Chantilly*, fig. 25), M. E. Moreau-Nélaton a rendu à Clouet le beau portrait du cardinal de Châtillon à Chantilly, catalogué par Gruyer sous le nom de Primatice, peinture, dit-il, « qui pourrait bien être, comme Pierre Quthe, de bonne lignée française, en dépit de sa parenté avec les Titien et les Bronzino ».

Clouet, il est légitime de lui faire également honneur de l'autre. Écoutons d'abord Lafenestre¹ :

Dans *Diane et Actéon*², du Musée de Rouen, les nudités, nymphes, satyres, bergers³, d'une facture grasse et savoureuse, plus vénitienne que florentine, un paysage boisé, d'une vérité puissante, et un cavalier au pourpoint rayé, d'une superbe allure, témoignent qu'à Fontainebleau on savait encore regarder la nature, comprendre la vie et la représenter avec franchise. D'autre part, dans la répétition du célèbre tableau avec la dame au bain se faisant servir une collation⁴ (collection Frederick Cook), où les uns veulent voir Diane de Poitiers et les autres Gabrielle d'Estrées, attribuée aux Clouet, à Quesnel et à d'autres, l'exécution grasse et colorée, à la manière de Pieter Aertzen, de la nourrice, des enfants, des fonds, des accessoires, indique chez quelques artistes une persistance heureuse dans l'observation réaliste.

Peut-on dire plus clairement que ces deux peintures n'appartiennent pas à l'école de Fontainebleau, puisqu'elles révèlent des qualités qui lui sont précisément étrangères ?

M. Durrieu est plus bref, mais il a bien en vue les mêmes tableaux lorsqu'il écrit⁵ :

L'influence de l'école de Fontainebleau est attestée par d'autres peintures..., dames dans l'appareil le plus sommaire, sortant du bain ou procédant à leur toilette et que l'on a souvent voulu identifier avec les beautés les plus célèbres de la cour de France, à commencer par Diane de Poitiers.

Il ne s'agit plus ici de peintures de l'école de Fontainebleau influencées par Venise ou les Flandres, mais de peintures françaises influencées par l'italianisme de Fontainebleau. Là-dessus, on sera d'accord avec M. Durrieu, qui serait sans doute allé plus loin s'il n'avait partagé les scrupules de Bouchot sur l'authenticité de la signature de la *Dame au bain*.

*
* *

Pourquoi l'atelier parisien de Clouet, en concurrence avec celui de Fontainebleau, n'aurait-il produit que des portraits ou des peintures de petites dimensions ? Aucun contemporain ne l'a dit, et l'on croyait savoir le contraire au début du xviii^e siècle, où toute une série de grands tableaux d'histoire, aujourd'hui perdus, est attribuée à Clouet dans l'inventaire des tableaux du roi (1709).

1. *Gazette des Beaux-Arts*, 1904, t. II, p. 139.

2. Cette désignation n'est pas acceptable, je l'ai déjà dit.

3. Les satyres sont des Pans ; il n'y a pas de bergers.

4. C'est inexact.

5. Dans l'*Histoire de l'art* publiée sous la direction de M. A. Michel, t. IV, p. 274.

C'est Léon de Laborde qui a le premier signalé et reproduit ce texte, fondé probablement sur une tradition, ou même sur des pièces que nous n'avons plus¹. Douze ans après, il crut avoir retrouvé, sinon une des compositions décrites dans l'inventaire de 1709, du moins un grand tableau de Clouet. Mais le souvenir de cet ouvrage important s'est à tel point effacé qu'il n'en est question dans aucun des écrits de notre temps sur l'art des Valois : MM. Bouchot, Lafenestre, Durrieu, Dimier, Moreau-Nélaton n'en ont jamais soufflé mot, et quand j'ai commencé à m'y intéresser, personne n'a pu me dire où il se trouvait. L'histoire de cette peinture n'est d'ailleurs pas moins curieuse que la peinture elle-même, dont l'étude nous ramènera, par un long détour, au tableau de Richmond, en permettant, je crois, de préciser la date de son exécution et les noms des deux enfants royaux qui y figurent. N'ayant pas vu ce tableau, je m'exprimerai avec prudence ; mais j'essaierai de faire partager ma conviction qu'il a été peint pour Diane de Poitiers et par un artiste flamand de l'atelier de Clouet. Je ne ferai du reste, en tentant cette démonstration, que rendre justice au critique qui l'a déjà faite plus qu'à moitié il y a cinquante-sept ans, à l'ancien collaborateur de la *Gazette*, Louis Vitet.

1. L. de Laborde, *La Renaissance en France*, t. I, p. 110 ; t. II, p. 592.

SALOMON REINACH

(La suite prochainement.)



DIANE DE POITIERS ET GABRIELLE D'ESTRÉES

(DEUXIÈME ET DERNIER ARTICLE¹)



ÉON de Laborde, directeur général des Archives de France, écrivait le 23 octobre 1863 la lettre que voici, conservée aux archives du Louvre :

Cher ancien collègue,

J'ai été à Saint-Gratien, il y a huit jours, pour voir M. de N[ieuwerkerke]. J'ai su qu'il était dans de cruelles préoccupations; je n'en ai pas moins chargé la princesse Mathilde de lui dire qu'il y avait à Paris une merveille et qu'il nous privera de tous nos cheveux s'il ne la fait pas entrer au Musée, s'il permet qu'elle sorte de France. C'est un François

Clouet admirable, long de sept pieds, représentant Diane de Poitiers et des figures de la Cour de France. Une peinture française, tellement française que ce Clouet de 1555 a des réminiscences de nos peintres de 1755.

Je crains que la Princesse M[athilde] n'ait pas fait ma commission, ou que M. de N[ieuwerkerke] n'ait pas la tête à y penser.

Depuis ces huit jours, le propriétaire est venu me voir. Je lui ai donné les noms de Niel et de Vitet; le premier écrit une notice, le second fait un article pour la *Revue des Deux Mondes*. Je crains que tout ce bruit ne tourne la tête à M. Lachnicki, qui semblait assez raisonnable de premier abord et vouloir se contenter d'une somme une fois payée et d'une rente viagère. Allez, je vous prie, rue Neuve-Saint-Augustin n° 59; votre nom suffit, employez le mien si vous voulez, mais réussissez à nous conserver, à nous conquérir cette merveille.

Mille amitiés.

C^{te} DE LABORDE

Le 23 octobre 1863.

1. V. *Gazette des Beaux-Arts*, 1920, t. II, p. 157.

Puisqu'il faut toujours expliquer les textes qu'on publie, fussent-ils récents, je dirai que les mots « cher ancien collègue » désignent Reiset, devenu, après la disgrâce de Villot, conservateur des peintures et dessins ; Léon de Laborde le qualifie d' « ancien collègue » parce qu'il a lui-même appartenu à la conservation du Louvre, de 1845 à 1848 (aux Antiques), puis de 1850 à 1857 (au Moyen âge et à la Renaissance). Quant aux « cruelles préoccupations » de M. de Nieuwerkerke, surintendant des Beaux-Arts, auxquelles cette lettre fait deux fois allusion, elles sont précisées par ces lignes des *Mémoires* d'Horace de Viel-Castel (t. VI, p. 278), à la date du 19 octobre 1863 : « M^{me} de Nieuwerkerke est fort mal d'une troisième attaque de paralysie qui lui a laissé la bouche retournée. »

Niel était un amateur honorablement connu par la publication d'un in-folio encore utile contenant des fac-similés de portraits français au crayon du xvi^e siècle¹. Je n'ai pas besoin de rappeler qui était Vitet et quelle autorité s'attachait alors à ses jugements. Lachnicki (C. de) était un personnage singulier, dont la vie est brièvement retracée dans une notice imprimée en tête d'un catalogue de vente de sa collection (1867). Il était d'origine lithuanienne. Sous-lieutenant dans la Garde russe, il avait attiré, tout jeune, l'attention de Nicolas I^{er}, parce qu'il avait du goût pour les tableaux, et en achetait. Le tsar, qui n'y entendait rien, chargea, dit-on, cet officier de vingt ans de rechercher dans l'ancien Ermitage, dans les palais impériaux hors de la ville et les greniers du Palais d'Hiver les peintures destinées au nouveau musée. « Le jeune âge de M. Lachnicki », assure la notice, « fit sourire les Académiciens ; mais bientôt il justifia la confiance impériale en faisant sortir de la poussière des greniers la coupole de Parme du Corrège, les *Anges chez Abraham* de Rembrandt, etc. Après ce premier choix, il fit partie, avec les trois principaux peintres de l'Empire, MM. Bruni, Bassin et Neff, d'une seconde commission pour le choix définitif. » Plus tard, l'empereur l'envoya avec Bassin choisir les tableaux de la galerie du roi de Hollande (vendue en 1850) qui convenaient à l'Ermitage et en fixer le prix. « Enfin, tout récemment [c'est-à-dire vers 1867], il vint d'être appelé à succéder au défunt directeur des Beaux-Arts en Pologne. »

L'historique du Musée de peinture de l'Ermitage par Somoff², qui entre pourtant dans des détails minutieux sur les acquisitions de Nicolas I^{er}, ne mentionne pas une seule fois l'activité attribuée à Lachnicki, bien qu'il y soit naturellement question de missions confiées à Bruni, alors directeur de la seconde section de l'Ermitage. Rien non plus dans le *Catalogue raisonné* sous

1. G.-J. Niel, *Portraits des personnages français les plus célèbres du XVI^e siècle*; Paris, 1856.

2. *Ermitage Impérial. Catalogue de la galerie de tableaux*; Saint-Petersbourg, 1891, tome I^{er}, p. xviii-xxii.

le n° 82, où est décrite l'esquisse du milieu de la fresque de la coupole de la cathédrale de Parme, ni sous le n° 791 (*Abraham recevant les trois anges*). Il est donc permis de croire que Lachnicki s'est un peu vanté et que les « sourires » des académiciens russes ne jugeaient pas trop sévèrement ses prétentions.

*
* *

Le tableau qui va nous occuper appartenait à la collection particulière de Lachnicki, à Lachnov près de Grodno; l'histoire antérieure en est com-



DIANE DE POITIERS ET LA FAMILLE DE HENRI II (?)
ÉCOLE FRANCO-FLAMANDE, XVII^e SIÈCLE
(Musée de Varsovie.)

plètement inconnue. Il fut exposé à Paris, dans l'automne de 1863, au boulevard des Italiens, où avaient lieu vers cette époque des expositions rétrospectives de peinture. Nous avons vu avec quel enthousiasme en parla Léon de Laborde, qui n'hésita pas à prononcer le nom de Clouet. J'ignore si Niel donna suite à son projet d'y consacrer une notice; mais l'article de Vitet, écrit pendant l'exposition, qui dura jusqu'au 16 décembre 1863¹, parut dans la *Revue des Deux Mondes* du 1^{er} décembre sous ce titre : *Un tableau de François Clouet*. Cet article a été réimprimé en 1868 dans la quatrième

1. *Intermédiaire des chercheurs et des curieux*, t. I, p. 21.

série des *Études sur l'histoire de l'art* de Vitet (p. 117-118), avec une addition importante sur laquelle nous reviendrons et sous le titre plus réservé : *Un tableau attribué à François Clouet*.

Vitet a essayé d'abord de déterminer le sujet de cette grande composition de onze figures. Il y reconnaît l'épisode biblique de Moïse sauvé des eaux, présenté à la fille de Pharaon. Mais il n'y a là, suivant lui, qu'une allégorie : la fille de Pharaon, c'est ici Diane de Poitiers ; l'enfant qu'on lui apporte, c'est un fils de Henri II, le futur duc d'Alençon ; l'enfant joufflu à gauche du spectateur, c'est le futur Charles IX, auquel Vitet trouve quelque chose de « Néron enfant » ; l'adolescent au second plan, tout à gauche, est le futur François II ; la femme debout qui domine la scène sur la droite est *peut-être* Catherine de Médicis ; la jeune fille au milieu du second plan *pourrait être* Marie Stuart, si elle avait quelques années de moins. Parmi les femmes présentes à la scène, « il en est deux qui portent des bracelets où sont gravés des H et des doubles C adossés, chiffre officiel qui équivaut à une date et ne laisse le choix qu'entre les douze années du règne de Henri II » (p. 102)¹. Il s'agit donc de la transposition d'une scène biblique :

Nous hasardons cette conjecture, — écrit Vitet, — tout en la trouvant plus qu'étrange, puisqu'elle force à supposer que la maîtresse en titre se serait fait notifier officiellement, pour ainsi dire, la naissance de l'enfant royal. Mais pourquoi pas ? Son pouvoir avait-il des bornes ?... La légitime épouse venant faire chez la concubine ses relevailles en quelque sorte et acceptant pour son fils cet insolent patronage, c'est un degré de mortification qui paraît trop invraisemblable. Et pourtant la vie entière de Catherine, tant que vécut son époux, n'est-elle pas remplie d'avaries de ce genre ? Et ne savons-nous pas qu'elle les dévorait en silence, étouffant sa colère sous un masque de résignation ?

Vitet était trop averti pour confondre une peinture exécutée avec un fini minutieux, surtout dans les têtes et les ornements, avec les œuvres des improvisateurs italiens, élèves ou imitateurs de Jules Romain et du Parmesan, qui composaient l'école de Fontainebleau :

Nous mettons au défi tous les artistes d'outre-monts, et la colonie de Fontainebleau tout entière, d'avoir en ce temps-là rien produit de semblable. Aucun d'eux n'aurait pris la peine de travailler ainsi. Ils faisaient fi de la touche serrée ; en Italie, c'était un art perdu. Ces imitations scrupuleuses d'objets inanimés, ces fines ciselures, ces bijoux chatoyants..., ce n'était ni Primatice, ni ses subordonnés, ni aucun

1. Le conservateur actuel du Musée de Varsovie m'a écrit, à la date du 10 novembre 1919, qu'il distinguait sur des bijoux deux ornements ayant l'aspect de lettres : 1° deux s opposés ; 2° deux D entrelacés. Il ne parle pas de la lettre H vue par Vitet.

de ses compatriotes, sans distinction d'école, qui s'y seraient assujettis. Ils auraient cru tomber dans les misères gothiques, déshonorer leur pinceau.

Vitet pense d'autant plus volontiers à Clouet, qu'il connaît, grâce à Léon de Laborde, cet inventaire, dressé en 1709, qui signale au Luxembourg, sous le nom de Janet, huit grandes compositions, de 7 à 9 pieds de large, aujourd'hui disparues, dont les sujets étaient relatifs à l'histoire de Henri II et de Catherine de Médicis. Pourtant, il lui vient un scrupule : si l'auteur du tableau était un Flamand ? Mais — et ici son ignorance paraît surprenante — le seul Flamand dont la manière lui semble entrer en ligne de compte est Otto Vænius, un des maîtres de Rubens ; et Vitet sait que cet artiste, né en 1586 seulement, ne peut être l'auteur d'une peinture de 1555 environ.

Ce qui empêche Vitet d'être aussi affirmatif que le fut Laborde dans le premier feu de l'enthousiasme, c'est que le tableau du Polonais n'est pas sans défauts graves. Les mains sont infiniment moins bien rendues que les têtes ; ce sont tout au plus des ébauches. Certains bras sont trop anguleux et trop raides, certaines étoffes plates et insuffisamment indiquées. Enfin, le nouveau-né est disgracieux et incorrect, ce qui peut d'ailleurs tenir à une restauration, ~~une fente du tableau passant à travers son corps. Vitet conclut que~~ par une cause quelconque, l'œuvre est restée inachevée : « Sans offenser Clouet, on peut persister à lui en faire honneur. Sa gloire n'en peut que grandir. » Les amateurs hésiteront à acquérir une peinture qui présente ce mélange inquiétant de beautés et d'incorrections ; « sa vraie place est dans un musée et, avant tous les autres, dans le Musée du Louvre. Tel qu'il est, nous pouvons répondre que s'il apparaissait demain dans notre Salon Carré, au milieu des plus nobles chefs-d'œuvre d'Italie, d'Espagne et de Flandre, il soutiendrait dignement l'honneur de notre drapeau. »

Cette admiration, évidemment sincère, aurait été sagement gouvernée si elle eût attendu, pour s'exprimer ainsi publiquement, le lendemain de l'acquisition. En criant trop tôt au miracle, Vitet rendit l'achat impossible. C'est ce dont témoignent deux lettres conservées aux archives du Louvre. Dans la première, écrite de l'hôtel Mirabeau le 26 janvier 1864, Lachnicki fait connaître à Nieuwerkerke ses prétentions ridiculement accrues :

Monsieur le Comte,

Un voyage que j'ai fait en Allemagne m'a empêché de me présenter chez vous, Monsieur le Comte, à votre retour de Compiègne, où vous avez voulu entretenir Sa Majesté de l'achat de mon tableau de Clouet. Après mon retour de Vienne, je me suis présenté à deux reprises à votre porte, en vous laissant ma carte avec mon adresse. Je me suis bien dit que si votre démarche, Monsieur le Comte, avait réussi et que vous étiez en mesure d'acheter le tableau, vous sauriez très bien me trouver ;

mais, me trouvant sur le départ pour l'Italie, je n'ai pas voulu quitter Paris sans tirer au clair cette affaire laquelle étant assez importante matériellement pour moi, l'est aussi pour la France quant à son art et à son histoire. — Je ne sais pas si on vous a communiqué, Monsieur le Comte, que toutes les suppositions de M. Vitet, de l'Académie française, faites dans son article du 1^{er} décembre 1863 de la *Revue des Deux Mondes* quant au sujet du tableau, qu'il a avancées avec beaucoup de réserve, viennent d'être confirmées par les recherches de M. Fournier, lequel a trouvé une dédicace d'un médecin d'Henri II faite à Diane de Poitiers, où entre autres il lui dit que la raison qui l'induit à lui dédier un livre de médecine, est le soin qu'elle a toujours eu pour la santé du Roy et de la Reine « et avez toujours exercé tel « amour et piété, tant en eux comme envers Messieurs et Dames leurs enfans, « car non seulement avez eu soin de la conception et nativité d'iceux, mais aussi à « les faire dument nourrir par femmes nourrices vigoureuses... »

Après cette pièce historique, toutes les suppositions de M. Vitet se confirment ; plus de doute, c'est Diane donnant une nourrice au Duc d'Alençon, en présence de sa mère Catherine de Médicis et de la Cour de France.

Je vous demande, Monsieur le Comte, de me faire savoir jusqu'au 5 février si vous désirez ou non acquérir le tableau. Moi, de mon côté, d'après ce que j'ai dit à M. Reiset à notre première entrevue, depuis le 5 février je n'aurai plus le tableau à la disposition du Louvre pour la somme de 300 000 francs, mais pour 350 000 francs. Quant au mode de paiement, je puis m'arranger de toute manière que ça me soit payé en 10 ou en 15 ans ou du coup — ça m'est égal.

C'est M. Werle, député au Corps législatif et maire de la ville de Reims, qui a la bonté de donner hospitalité à mon tableau pendant mon absence et tant que dureront les troubles en Pologne ; c'est donc à lui que vous pourriez vous adresser, Monsieur le Comte, pour l'achat du tableau, si vous vous décidiez après mon départ.

Veillez, Monsieur le Comte, recevoir l'expression de la haute considération avec laquelle je suis

Votre très humble et très obéissant serviteur

C. DE LACHNICKI

Nieuwerkerke écrivit en haut de cette lettre : « Refuser absolument, le prix qu'il demande étant hors de proportion. » Le dossier du Louvre contient encore la minute de la lettre de refus, signée par le surintendant le 27 janvier 1864 :

Dans la lettre que vous m'avez fait l'honneur de m'écrire le 26 de ce mois, vous me demandez du tableau dont vous me proposez l'acquisition une somme si excessive, un prix tellement en dehors de toute proportion, que je me vois obligé de répondre par un refus formel à une prétention aussi exorbitante.

L'article d'Édouard Fournier, confirmant l'hypothèse de Vitet, dont fait état la lettre de Lachnicki, parut dans l'*Intermédiaire des chercheurs et des curieux* (t. I, p. 87).

Vitet, sans indiquer ce recueil, consigna l'observation de Fournier dans un appendice lors de la réimpression de son article. Le texte visé est tiré d'un livre de Guillaume Chrestian, médecin ordinaire du roi et de ses enfants, publié à Paris en 1559. La troisième partie de cet ouvrage, qui est une traduction du latin de Jacques Sylvius, est intitulée *Des mois des femmes* et dédié à la duchesse de Valentinois. Dans la dédicace de ce chapitre, Christian rappelle la sollicitude que Diane a toujours montrée de conserver la santé du roi et de la reine, ainsi que ses soins assidus pour leurs enfants, tant avant qu'après leur naissance : « Car non seulement avez eu soin de la conception et nativité d'iceux, mais aussi à les faire dûment nourrir par femmes nourrices vigoureuses, et semblablement à les faire instituer et enseigner par bons et doctes précepteurs. »

Vitet estimait, comme Édouard Fournier, que ce passage ne laissait aucun doute sur les fonctions de la favorite vieillie ; l'explication qu'il avait proposée — la légitime épouse venant chez la concubine faire ses relevailles — lui semblait ainsi purgée de l'in vraisemblance qu'elle présentait au premier abord. Nous verrons plus loin que l'interprétation de Vitet n'en a pas moins besoin d'être rectifiée.

Le 15 juin 1867, Lachnicki mit sa collection en vente à l'Hôtel Drouot. D'après un catalogue annoté que j'ai vu, le grand tableau de Clouet fut racheté 18 100 francs par le vendeur lui-même¹. Le Louvre, qui avait eu raison de n'en point donner 350 000 francs, n'était probablement pas représenté à la vente, où il aurait pu acquérir cette œuvre importante à bon compte. Du reste, la vente du 15 juin n'est mentionnée nulle part ; Vitet, réimprimant son article en 1868, n'en dit rien. Comme elle n'avait pas été annoncée à grand fracas, elle passa inaperçue. On sait assez que les fâcheux règlements des Musées nationaux rendent encore difficile, pour les conservateurs, toute acquisition en vente publique : je pourrais dresser une longue liste de chefs-d'œuvre vendus ainsi à Paris et acquis par des musées et des amateurs étrangers sans que la conservation du Louvre ait même assisté aux enchères. La situation, à cet égard, ne s'est guère améliorée depuis 1867, bien que les crédits destinés à des acquisitions soient beaucoup plus élevés qu'autrefois.

1. Le catalogue s'ouvre par le tableau de François Clouet, *Diane de Poitiers donnant une nourrice au duc d'Alençon devant la Cour de France* : « Diane présente le petit duc d'Alençon à M^{me} d'Humyères, gouvernante des enfants de France ; près d'elle est une nourrice. François II, le jeune Charles IX et la reine Catherine de Médicis assistent à cette scène de famille comme spectateurs. Élisabeth, qui épousa le roi d'Espagne, et Marie Stuart s'y trouvent aussi. » La notice renvoie à l'article de Vitet et en donne un extrait. — Le n° 24 est un portrait de femme de Rembrandt, daté de 1633, également racheté par Lachnicki pour 9 000 fr. Il racheta aussi, au prix de 4 020 fr., un prétendu Corrège provenant du couvent de la Sainte-Trinité à Valence (*Vierge et Enfant avec sainte Catherine et saint Jérôme*).

Le système en vigueur a pour conséquence inévitable qu'on paie toujours trop cher ce que l'on achète et que le bénéfice revient aux intermédiaires, qui ont su, eux, profiter des occasions.

Personne, que je sache, depuis l'article de Vitet, ne s'est enquis du tableau de Lachnicki. Georges Guiffrey, publiant en 1865 les lettres de Diane de Poitiers, le décrit brièvement d'après Vitet (p. 241); M. de Maulde le mentionna en passant, dans un article de 1898¹, mais en ajoutant qu'il avait passé en Angleterre, où il n'a jamais été. Quand, à la suite d'une lecture de l'article de Vitet, j'instituai une enquête pour retrouver cette peinture, j'en cherchai d'abord vainement une trace quelconque. Enfin, je découvris une médiocre photogravure du prétendu Clouet dans une monographie en polonais consacrée à la collection Lachnicki (Varsovie, 1903, pl. non numérotée) et une seconde, moins grande, mais meilleure, dans la *Zeitschrift für bildende Kunst* de 1910 (t. XXI), où elle est accompagnée d'une notice de W. Tatar-kiewicz (p. 266). Cette notice nous apprend que le tableau est au Musée de Varsovie², qui a dû l'acquérir entre 1903 et 1910. Bien que fondée sur l'article de Vitet, elle est intéressante par les renseignements qu'elle apporte sur la facture et la couleur, que le critique français avait décrites en termes un peu vagues. Je traduis :

Le tableau est peint sur bois, exécuté avec une minutie extrême ; dans les parties nues surtout, il a l'apparence de l'émail. Le corps de Diane est modelé avec une finesse que ne peut rendre aucune reproduction. La coloration est de la plus grande beauté. Le fond — architecture et arbres — est vert foncé ; les feuilles sombres, dessinées nettement, se détachent admirablement sur le ciel clair. La carnation douce et jaunâtre de Diane a pour pendant, en maints endroits du tableau, des visages et des bras nus du même ton ; un peu de ciel à l'horizon, le voile de la femme qui tient l'enfant, et d'autres détails, répètent la même couleur. Après elle dominent des couleurs orange et rouges d'une grande intensité, surtout dans le manteau flottant du jeune prince, auquel fait équilibre la groupe de femmes à droite. Le manteau de Diane est le seul morceau du tableau qui soit peint en bleu ; le ton est celui d'un saphir sombre.

L'auteur de l'article ne propose qu'avec réserves le nom de Clouet. L'impression de l'œuvre, dit-il, ne répond pas à l'idée que donnent les petits tableaux de ce maître. Aurait-il donc peint de grands tableaux d'une manière toute différente ? Mais peut-être cette différence s'explique-t-elle en partie par celle des sujets. M. Tatar-kiewicz ne se demande même pas si le peintre de la Cour de France n'aurait pas eu recours, pour l'exécution de ce grand tableau, à

1. *Revue de l'art ancien et moderne*, 1898, t. I, p. 36.

2. N° 330. Les dimensions indiquées sont 1^m17 sur 1^m70.

quelque artiste des Pays-Bas : nous examinerons cette question plus loin.

Ayant ainsi terminé, dans la mesure de mes connaissances imparfaites, l'histoire de cette peinture, je vais essayer d'en déterminer plus exactement le sujet et la date.

*
* *

J'admets comme incontestable qu'elle représente en effet Diane de Poitiers avec la famille de Henri II¹. Mais Vitet a eu tort d'écrire :

De tous les portraits authentiques de la duchesse de Valentinois, nous ne craignons pas de le dire, celui-ci doit être le plus vrai, le mieux compris, le plus étudié sur nature.

Au printemps de 1556 (date que je tâcherai d'établir plus loin), Diane a cinquante-sept ans ; il ne peut être question d'un portrait « étudié sur nature » qui la représenterait sous les traits d'une jeune fille. Vitet a raison de trouver quelque ressemblance entre cette



PORTRAIT DU DAUPHIN FRANÇOIS
CRAYON ATTRIBUÉ A FR. CLOUET
(Cabinet des estampes, Paris.)

figure et celle de la *Diane* du château d'Anet, sculpture colossale attribuée à Jean Goujon² et aujourd'hui au Louvre. Mais c'est là un type presque con-

1. J'ai soutenu cette thèse, à la suite de Vitet, dans une lecture faite à l'Académie des Inscriptions (*Comptes rendus*, 1919, p. 38), où j'ai également attribué à Clouet le tableau de Rouen. Malgré les objections de mon savant ami M. Durrieu, il m'est impossible de changer d'avis. Le sans-gêne du costume des personnages ne suffit pas à prouver que ce soient des bourgeois quelconques : ce sont des princes et des princesses en villégiature.

2. Cet artiste n'est jamais nommé dans les documents qui concernent la construction et la décoration d'Anet : voir Alph. Roux, *Le Château d'Anet*, p. 63 et suiv.

ventionnel, souvent reproduit à cette époque en peinture et en sculpture, comme le type de l'impératrice Eugénie dans l'art du Second Empire ; tout ce qu'on peut concéder, c'est qu'il n'est pas inconciliable avec l'idéal que le visage allongé de Diane pouvait suggérer. A lui seul, il ne suffirait nullement à faire reconnaître la favorite au centre du tableau de Varsovie.

J'hésite à croire, avec Vitet, que la scène représente Moïse sauvé des eaux. L'enfant n'est pas apporté dans une corbeille ; rien n'indique un paysage oriental. Ce sujet biblique est rare avant le xvii^e siècle ; il y en a quelques exemples dans la peinture vénitienne, mais la seule composition célèbre qui traite cet épisode est celle de Raphaël dans les Loges. Entre cette composition popularisée par la gravure de Marc-Antoine, et celle de notre tableau, il n'y a aucun rapport. Tout au plus peut-on admettre que l'artiste ait songé en passant au sujet biblique, comme le peintre du tableau de Rouen à l'histoire d'Actéon.

Si la figure centrale n'a pas été conçue comme celle de la fille de Pharaon, peut-on y reconnaître la Diane de la Fable ? Pas davantage, car il n'y a ni arc, ni carquois, ni chiens ; Diane n'est jamais représentée sans attributs. C'est une divinité pourtant, mais une nymphe locale, la nymphe du lieu où Diane de Poitiers reçoit la famille de Henri II. Ceux qui voyaient cette beauté blonde, comme ceux qui voyaient la Diane en marbre d'Anet, n'avaient pas besoin de connaître la vieille duchesse de Valentinois, telle qu'elle était en chair et surtout en os, pour savoir ce que symbolisaient ces figures, « glorification de la beauté féminine telle qu'aimaient à se la représenter, longue, élégante et svelte, les contemporains de Ronsard¹ ».

Le fait qu'une figure mythologique, une allégorie, tient lieu de la duchesse de Valentinois, permet d'écarter l'objection sérieuse que s'était faite Vitet : la famille royale ne s'humilie pas devant la vieille Égérie de son chef et l'hommage qu'on lui rend est assez voilé pour ne pas blesser l'amour-propre de la reine. Il ne s'agit pas ici d'une petite peinture qui pouvait être dissimulée dans un coin de château ou un boudoir, mais d'un grand panneau, long de 1^m70, qui a dû être exposé à tous les yeux dans une galerie ; s'il avait célébré avec insolence le triomphe de la favorite sur l'épouse légitime, il n'aurait pas survécu au règne de Diane et ne serait pas venu jusqu'à nous.

*
* *

De tous les portraits réunis dans ce tableau, celui que l'on reconnaît avec le moins d'hésitation reproduit les traits un peu tourmentés et sournois de

1. A. Michel, *Le Musée du Louvre : sculpture et objets d'art* ; Paris, 1912, p. 42.

François II (en haut à gauche). Nous avons au Cabinet des estampes un beau crayon attribué à Clouet, d'après François II en 1560¹ : c'est la même physionomie, bien que dessinée sous un autre angle. L'ambassadeur vénitien Jean Capello décrit ainsi le dauphin à l'âge de dix ans (1553) :

Il parle peu, est un peu bilieux et manque de vigueur ; pourtant, il a plus de goût aux exercices du corps qu'à l'étude des belles-lettres ; il aime beaucoup la petite reine d'Écosse qui lui est destinée pour femme ; c'est une très jolie fille de douze à treize ans².

Né en 1543, le prince paraît avoir sur notre tableau une douzaine d'années. Il fait partie, au second plan, d'un groupe de trois personnages qui dominent la scène. Le second est une jeune fille où Vitet aurait reconnu Marie Stuart si, dit-il, elle n'avait pas trois ou quatre ans de trop. L'objection ne me paraît pas valable. En 1556, François II a treize ans, sa fiancée (née en 1542) quatorze ; elle n'a pas encore grandi en maigrissant, comme on la voit dans le crayon de la Bibliothèque Nationale³ ; elle est « boulotte », comme dans le portrait, malheureusement fort effacé, de Chantilly, crayon qui représente la reine d'Écosse entre neuf ans et demi et dix ans (juillet 1552)⁴. Je ne m'explique pas que l'analogie, à mes yeux incontestable, n'ait encore été reconnue par aucun des nombreux critiques qui ont étudié l'iconographie de Marie Stuart.



PORTRAIT DE MARIE STUART
CRAYON DE L'ÉCOLE FRANÇAISE, XVI^e SIÈCLE
(Musée Condé, Chantilly.)

1. *Gazette des Beaux-Arts*, 1902, t. I, p. 81. Voir aussi le crayon de Chantilly, en tête du tome II de Rouvier, *Les Origines des guerres de religion*, Paris, 1914.

2. H. de La Ferrière, *Lettres de Catherine*, t. I, p. LVI.

3. *Gazette des Beaux-Arts*, 1892, t. II, p. 120.

4. Gravé dans L. Cust, *Portraits of Mary*, 1903, pl. II.

La troisième figure, sérieuse et digne, mais non maussade, qui semble surveiller le tableau à droite, ne peut être, comme l'a vu Vitet, que la reine Catherine. On n'a pas observé — mais cela est évident sur la photographie — qu'elle est enceinte de plusieurs mois ; ce détail, qui n'a pas été marqué sans motif par le peintre, suffit à réfuter l'opinion de Vitet que la reine fait ses relevailles chez la favorite. Quant au type de Catherine, nous ne le connaissons guère que par des portraits postérieurs à son veuvage ; tout ce qu'on peut affirmer, c'est que sa physionomie, sur le tableau de Varsovie, n'est pas essentiellement différente de celle qui lui sera prêtée plus tard.

Des autres personnages, un seul, déjà identifié par Vitet, peut être reconnu avec certitude : c'est l'enfant qui appuie son bras droit, orné d'un bracelet, sur l'épaule d'une grande femme assise à terre au premier plan. Cet enfant est le futur Charles IX, né le 27 juin 1550 ; il aurait ici six ans environ. La dame peut être M^{me} d'Humières, gouvernante des enfants de France ; mais je ne connais pas de portrait de cette femme. L'enfant au maillot n'est pas un nouveau-né : c'est un très jeune enfant, présenté à la divinité tutélaire du lieu par une nourrice ; ce ne peut être que le futur duc d'Alençon, né le 18 mai 1544. La jeune fille dont la tête se voit au-dessus est probablement Élisabeth, plus tard épouse de Philippe II, née le 2 avril 1545 ; elle serait âgée de onze ans. Cette Élisabeth de Valois était l'amie intime et la compagne d'études de Marie Stuart. La Bibliothèque Nationale conserve (n° 8660) un recueil de 63 thèmes latins, un cahier de « corrigés » comme on dirait aujourd'hui, écrits de la main de Marie Stuart du mois de juillet 1554 au mois de juillet 1555. Le texte français se compose de 62 lettres dictées à Marie par son précepteur ; 29 sont adressées à Élisabeth, deux seulement au dauphin François¹. Le Musée Condé possède un crayon d'après Élisabeth à l'âge de quatorze ans² où il est permis, bien que ce crayon soit réaliste, de reconnaître la même personne, évidemment embellie sur le tableau. La physionomie de la nourrice est très individuelle, mais je ne l'ai pas rencontrée ailleurs. Les deux autres femmes à droite sont coiffées autrement que les deux princesses et semblent appartenir à la maison royale à titre de demoiselles d'honneur ; l'une d'elles pourrait être M^{lle} de Castres, gouvernante de Marie Stuart en 1555, mais il n'y a pas lieu de s'arrêter sur une hypothèse que n'autorise même pas un commencement de preuve. Ces deux têtes anonymes sont, du reste, beaucoup moins individuelles que les autres, bien qu'il y ait lieu de les considérer aussi comme des portraits.

Je crois qu'on perdrait son temps à vouloir identifier le paysage roma-

1. Lalanne (*Athenaeum français*, 1853, p. 775).

2. E. Moreau-Nélaton, *Crayons de Chantilly*, pl. 41.

nesque, traité dans les tons très verts qui caractérisent les œuvres des Anversois à cette époque. Pourtant, il offre des éléments qui ne peuvent être dus entièrement à la fantaisie : des collines assez abruptes, deux châteaux, l'un proche et l'autre lointain, un pont à plusieurs arches sur une rivière qui ne doit pas être large. Ces caractères me semblent convenir à Chenonceaux sur le Cher, qui appartenait, depuis juin 1547, à Diane et où elle fit, jusqu'à la mort du roi, de grandes dépenses ; aussitôt après, Catherine l'acquit, l'échangeant contre Chaumont. Précisément en 1556, alors que François II avait treize ans, ce qui concorde avec son apparence sur le tableau, Diane a dû faire un séjour à Chenonceaux et y recevoir des hôtes, puisque ses comptes nous apprennent qu'elle y fit venir sa grande voiture, son « chariot branlant », comme on disait alors¹, pour faire des promenades aux environs. Catherine était déjà venue à Chenonceaux en 1552 ; cela ressort d'une lettre qui manque au recueil d'Hector de la Ferrière, mais qu'un prince Galitzin a communiquée à l'abbé Chevallier, auteur d'ouvrages érudits sur Chenonceaux². Si j'ai raison de reconnaître qu'elle est figurée presque au terme de sa grossesse, la date de la scène peut être fixée avec quelque exactitude au printemps de 1556, puisque, le 24 juin de cette année, Catherine mit au monde, à Fontainebleau, deux jumelles : Victoire et Jeanne, qui ne vécurent point. Les lettres de Catherine et celles de Diane permettent de jalonner, pour ainsi dire, leurs déplacements en 1556. Diane est à Amboise en mars, à Blois le 18 avril, à Fontainebleau le 28 août³ ; Catherine est en janvier à Chambord, de mai en août à Fontainebleau. On ne se trompera guère si l'on place à la fin d'avril ou au début de mai la visite qu'elle fit à Chenonceaux avec trois de ses fils, une de ses filles et Marie Stuart : c'est de cette visite, dont la favorite avait lieu d'être fière, que le tableau de Varsovie conserve, à mon avis, le souvenir.

On pourrait s'étonner de l'absence d'autres enfants de Catherine, à savoir : Claude, né en 1547 ; le futur Henri III, né en 1551 ; Marguerite, née en 1553 ; mais les lettres de la reine nous montrent qu'elle se séparait souvent de quelques-uns de ses enfants, quitte à insister pour être toujours exactement renseignée sur leur santé et même à recevoir des portraits exécutés d'après eux en son absence. Ainsi, le 1^{er} mai 1552, Catherine, étant à Châlons, écrit à M^{me} d'Humières, qui garde les enfants à Amboise, pour demander de leurs nouvelles ; le 1^{er} juin de la même année, elle écrit de Châlons à M. d'Humières : « Ne faudrez de faire peindre au vif par le peintre que vous

1. C. Chevallier, *Histoire de Chenonceaux*, 1868, p. 249.

2. Notamment *Archives royales de Chenonceaux*, Paris, 1864. La lettre de Catherine, adressée à l'évêque de Limoges est du 30 mars 1552.

3. G. Guiffrey, *Lettres de Diane de Poitiers*, p. 137, 140, 142.

avez par là [Germain Le Monnier] tous mes enfants tant fils que filles avec la reine d'Écosse, ainsi qu'ils sont, sans rien oublier de leurs visages ; mais il suffit que ce soit un crayon pour avoir plus tôt fait¹ ». On remarquera que Catherine demande que la reine d'Écosse (Marie Stuart) soit dessinée avec ses propres enfants ; depuis 1548, date des fiançailles de la petite reine avec le dauphin, elle était considérée comme faisant partie de la famille royale. Sur un tableau comme celui de 1556, on s'étonnerait de ne pas la rencontrer.

Diane n'était pas moins attachée aux enfants de France que Catherine, et elle prodiguait à la reine elle-même les témoignages d'affection. On pourrait arguer de flatterie le texte du médecin Christian allégué par Fournier ; mais voici un passage d'une lettre de Giov. Soranzo, ambassadeur vénitien, en 1558, qui ne dit pas autre chose :

Dimostra questa Signora [la Grande Sénéchale] di amare e portare grandissimo rispetto alla regina, ed in tutte le sue malatie ed altri bisogni serve lei e li figliuoli, come se fosse propria sua serva ; onde sebbene la regina ha avuto e forse non e ancora senza qualche gelosia di lei, pure almeno in apparenza non può mancare di non onorarla ed accarezzarla, sapendo anco di far cosa grataal re².

Il suffit d'ailleurs de lire les lettres de Diane à M^{me} d'Humières, en mai et juin 1551, touchant la santé des enfants de France et les soins qu'il convenait de prendre d'eux³, pour être édifié sur le rôle de « génie tutélaire de la famille royale⁴ » qu'avait assumé la favorite et qu'elle jouait à merveille. M^{me} d'Humières lui rendait compte, comme à Catherine, des moindres indispositions des enfants ; Diane s'enquérât de la nourrice de Charles-Maximilien, duc d'Orléans, en même temps que le roi et la reine, et elle donnait son avis sur le régime qui lui convenait : « Me semble que si lui faisiez boire du cidre ou de la bière [à la nourrice], que cela la rafraichirait fort et suis d'avis que vous le fassiez ainsi⁵ ». Il est inutile, mais il ne serait pas difficile, de multiplier les citations.

*
*
*

Nous avons vu que Léon de Laborde, averti par l'inventaire de 1709, était en quête de grands tableaux de Clouet. Un jour, il crut en avoir découvert un. Ce fut en lisant dans l'ouvrage de Waagen sur les trésors d'art de

1. Cf. E. Moreau-Nélaton, *Crayons de Chantilly*, p. 92.
2. *Relazioni degli ambasc. veneti*, éd. Alberi, 1840, t. II, p. 437.
3. G. Guiffrey, *ouv. cité*, p. 83 et suiv.
4. *Ibid.*, p. LXVIII.
5. *Ibid.*, p. 85.

l'Angleterre la notice suivante sur un tableau haut de 1^m95 et large de 1^m62 qui était à Castle Howard chez l'earl of Carlisle¹ :

Clouet. Catherine de Médicis et ses enfants, plus tard François II, Charles IX et Henri III, et la princesse Marguerite ; figures entières de grandeur naturelle, peintes avec beaucoup de soin dans la couleur pâle qui est habituelle à l'artiste et d'une grande délicatesse dans le traitement des mains. Le Louvre ne possède aucune œuvre aussi importante du meilleur peintre de portraits français de ce temps.

Léon de Laborde alla voir le tableau et fut un peu déçu². La peinture, dit-il, est plate, sans éclat, sans vigueur, sans consistance ; le dessin des mains, avec leurs doigts effilés, est d'une élégance exagérée, suivant la mode de Fontainebleau. « Je dirai », conclut le savant critique, « que c'est un très curieux et très estimable tableau de quelque peintre français, devenu à moitié italien. Je donnerai une idée exacte de sa manière en renvoyant au portrait de Henri IV enfant au musée de Versailles. Celui-là aussi fut longtemps attribué à Janet. »

Précisément, au sujet de ce dernier tableau, MM. de Nolhac et Pératé écrivent³ : « Une fine et naïve peinture de 1557, faussement attribuée à François Pourbus et qui relève bien plutôt de l'école de Clouet, nous montre Henri IV âgé de quatre ans. » Ainsi le rapprochement institué par Laborde semble plutôt propre à dissiper ses scrupules et à confirmer l'attribution proposée par Waagen.

Depuis Waagen et Laborde, il n'a plus été question du tableau de Castle Howard ; je n'en ai trouvé aucune mention dans les ouvrages, cités plus haut, sur l'art des Valois. Je dois d'autant plus de remerciements à un amateur éclairé de Londres, M. Robert Witt, qui a bien voulu faire photographier cette belle peinture à mon intention.

La vraie date de ce tableau n'est pas 1559-1560, mais 1566. François II doit être déjà mort, sans quoi Marie Stuart figurerait dans le groupe. Le prince aîné, dont le type est tout à fait conforme aux crayons du temps, est Charles IX, alors âgé de seize ans ; le second prince est Henri III, âgé de

1. Waagen, *Art treasures*, III, p. 322 (éd. allemande, II, p. 413). Ce tableau appartenait autrefois à Horace Walpole (Strawberry Hill) et fut vendu 86 £ en 1842. On ne sait rien de son histoire antérieure. Je rappelle que l'inventaire du connétable de Montmorency signale, entre autres tableaux insuffisamment décrits, un « grand portrait de la reine Catherine de Médicis et de ses enfants » (*Biblioth. de l'École des Chartes*, 1919, p. 384).

2. L. de Laborde, *La Renaissance en France*, t. I. p. 592. Voici sa description : « La reine occupe sur un second plan la gauche du tableau. Elle appuie la main gauche sur l'épaule de François II, qu'elle présente, pour ainsi dire, du haut de son estrade ; près de lui, à la droite du spectateur, se tient de face le prince Charles IX ; plus en arrière, la princesse Marguerite et, sur le premier plan, le jeune Henri III, montant de son pied gauche sur l'estrade et se tournant presque de face vers le spectateur. »

3. *Le Musée de Versailles*, p. 65.

quinze ans ; le petit prince est le duc d'Alençon, alors âgé de onze ans, et la princesse ne peut être Élisabeth, mariée en 1559 à Philippe II, mais Marguerite de France, duchesse de Valois, née en 1553, âgée de treize ans. Catherine a quarante-sept ans. Clouet n'étant mort qu'en 1572, la date de 1566 conviendrait parfaitement à une peinture où, comme l'a vu Laborde, le dessin des mains effilées trahit l'influence, d'ailleurs limitée à ce détail, des maniéristes italiens.

Entre cette belle œuvre, que j'attribue volontiers à Clouet, et le tableau de Varsovie, aucune comparaison n'est possible : cette dernière peinture ne peut être de Clouet ; elle le peut d'autant moins que, si des rapprochements sont admissibles avec certains crayons du temps, il ne semble pas que ces crayons aient servi à l'artiste, comme c'est le cas pour le tableau de Castle Howard. A qui donc attribuer celui où Laborde et Vitet ont reconnu avec trop d'empressement la main de Clouet ?

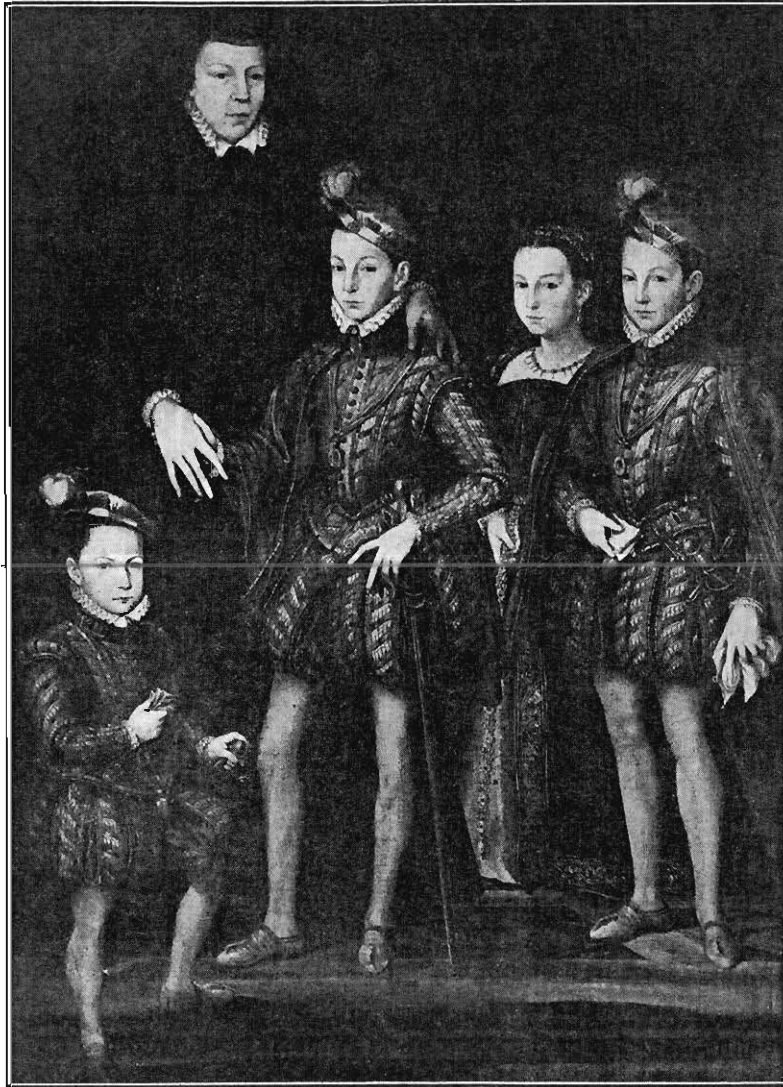
Je crois qu'on peut répondre : à un Flamand italianisant. Vitet, qui a insisté sur le caractère franco-flamand de la facture, n'a pas négligé de faire ressortir les traits italiens de la grande figure de femme assise sur la gauche qui rappelle Tintoret : on peut ajouter que la jolie figure de Marie Stuart rappelle Bronzino ou même Titien. Mais Vitet va beaucoup trop loin lorsqu'il écrit :

Ne semble-t-il pas qu'il [Clouet] veuille se donner le plaisir de singer, dans un coin de son œuvre, les grands airs, les façons magistrales de ses confrères de Fontainebleau ? La femme vue de dos n'en est-elle pas une preuve ? Regardez-là, voyez sa pose : c'est un Primitice trait pour trait ; approchez-vous, comptez les perles qui ornent sa coiffure : c'est le travail d'un Van Eyck.

D'abord, cette figure n'est pas la seule à rappeler le grand art italien ; en second lieu, cet art pouvait être étudié ailleurs que dans la colonie de Fontainebleau ; enfin, il n'était pas à propos de parler de Van Eyck pour caractériser le travail serré et minutieux dont la tradition a survécu dans les Flandres longtemps après, notamment dans les ateliers d'Anvers. Vitet a songé, comme nous l'avons vu, à l'Anversois Otto Vænius, tout en reconnaissant que la chronologie ne permettait pas de le faire intervenir ; mais il n'a rien dit de Quentin Metsys et de ses nombreux élèves et imitateurs italianisants. C'est parmi ces peintres d'Anvers, restés fidèles, malgré l'invasion de types italiens — tout d'abord de Milan et de Venise — à l'ancienne technique, que doit être cherché l'auteur du tableau de Varsovie. Rappelons que Jean, père de François Clouet, était lui-même d'Anvers, d'après une correction très vraisemblable faite par Wurzbach au texte de Guichardin où Josse de Clèves est nommé à la place de Clouet¹. Jan Metsys, le fils de Quentin, né

1. Voir *Jahrbuch der kön. preussischen Kunstsammlungen*, 1895, t. XV, p. 31, et *Jahrbuch*

vers 1510, disparaît d'Anvers entre 1544 et 1558, parce qu'il était suspect de protestantisme ; on a supposé qu'il avait passé ces années en Italie, où



CATHERINE DE MÉDICIS ET SES ENFANTS

TABLEAU ATTRIBUÉ A FR. CLOUET

(Castle Howard.)

der kunsthist. Sammlungen des allerhöchsten Kaiserhauses, 1901, t. XXII, p. 243. Guichardin parle de Gios di Cleves, « cittadino d'Anversa, tanto eccellente nel ritrare del naturale » (si bon portraitiste) que François I^{er} le fit venir à sa Cour, où il peignit le roi, la reine et d'autres princes « con summa laude ». — Il n'est pas raisonnable d'attribuer à Joos de Clèves, comme le fait Wurzbach (cf. *Rev. archéol.*, 1917, I, p. 218), le grand François I^{er} du Louvre, qui n'a rien de commun avec cet artiste.

l'on ne trouve d'ailleurs aucune trace de son activité ; il a dû plutôt les passer en France. Il y a des analogies notables entre certaines figures peintes par Jan Metsys et celles du tableau de Varsovie¹ ; ce que Vitet et Tatariewicz ont dit de la technique et de la coloration vive fait également songer à ce maître. On pourrait penser aussi au Gantois Lukas de Heere, né en 1534, formé à Anvers, qui travailla vers 1554 à Fontainebleau, puis alla en Angleterre ; on le retrouve à Gand en 1559. Entre 1554 et 1559, il a pu passer plusieurs fois d'Angleterre en France. M. de Wurzbach a soutenu, non sans vraisemblance, que Lukas de Heere est le « Maître des femmes à mi-corps » ; or, Wickhoff a essayé autrefois d'identifier ce peintre avec les Clouet et a prouvé, du moins, qu'il a subi fortement l'influence française, celle des milieux raffinés de la Cour des Valois, puisqu'il fait lire à ses musiciennes des notes écrites sur des vers de Marot².

*
* *

Il est difficile d'aller plus loin sans avoir sous les yeux le tableau de Varsovie. Mais gardons-nous de considérer comme négligeable l'impression de savants comme Laborde et Vitet. Si l'attribution à Clouet ne paraît pas pouvoir se soutenir, on peut toujours supposer un Anversois travaillant sous la direction du maître et même d'après une composition esquissée par lui. Un détail important, que je n'ai pas encore signalé, établit un lien entre le tableau de Varsovie et celui de Richmond, œuvre signée de Clouet : c'est l'enfant joufflu, presque bouffi, que l'on voit à gauche du grand tableau et à côté de Diane dans le second. Cet enfant, comme l'a vu Vitet, est le futur Charles IX, alors âgé de six ans. Il paraît, dans les deux tableaux, avec les mêmes traits. Je suis porté à conclure de là que la *Dame au bain* a également été peinte, ou du moins esquissée, à Chenonceaux au printemps de 1566. Clouet, très occupé, aura peint le tableau de dimensions modestes ; il aura abandonné l'exécution du grand à l'un de ses auxiliaires anversois ou à plusieurs.

Si, malgré les instances de Vitet et de Léon de Laborde, il a été impossible d'assurer à nos collections nationales l'œuvre importante exposée à Paris en 1863, il est permis d'espérer que la Pologne libérée lui permettra un jour de refaire le voyage de Paris pour y être soumis à l'examen de connaisseurs mieux outillés, sinon plus zélés et plus perspicaces que ceux d'autrefois.

SALOMON REINACH

1. M. Fiérens-Gevaert, analysant le talent de Jan Metsys (*Les Primitifs flamands*, t. IV, p. 270), signale avec raison dans ses œuvres des jeunes femmes au type primaticien. Metsys peut fort bien avoir appris cela en France.

2. *Jahrbuch der kunsth. Sammlungen des allerh. Kaiserhauses*, 1901, t. XXII, p. 221. Voir les articles *Clouet* et *Lukas de Heere* dans le supplément du *Lexikon* de Wurzbach.

DIANE DE POITIERS
Wmes 16 Jan. 1932
PORTRAITS AT BURLINGTON
HOUSE

TO THE EDITOR OF THE TIMES

Sir,—One hesitates to criticize the official catalogue of the French Exhibition, for the reason that it had to be compiled against time, while it is probably the best as well as the cheapest catalogue ever issued for a public exhibition under the auspices of the Royal Academy. However, that very fact is likely to tell permanently against at least one picture (No. 53), which, lent from the collection of Sir Herbert Cook, has now been given, for no very clear reason, an insufficiently full title. For it has long been known at home as "Diane de Poitiers in her Bath," was sent in as such and still bears that label. The title is now by the cataloguer watered down into "Dame au Bain." Moreover, the full signature on it is now officially given incorrectly as "Fr. Janetti [sic] Opus." But the real signature, rendered during the cleaning of last summer even more manifest than formerly, is "Fr. Janetii Opvs." When exhibited at the Grafton Gallery in 1911 it was so catalogued for the first time—it happens, by me—and that view was generally accepted; now apparently the past is to be undone.

Again, it is urged by the compilers of the catalogue that "the picture has been thought to be a portrait of Diane de Poitiers, but at the time when Clouet painted the picture Diane would have been nearing her fiftieth year [1549]—a fact which the portrait in no way reveals." That argument as to the age of the beautiful lady is difficult to sustain. Surely it is admitted that throughout the ages an official painter has often had instructions, or has exercised his prerogative, to idealize and understate the age of his fair if ageing sitter. Indeed, as Court painter to Henri II. François Clouet has here sought to rejuvenate the King's *amica*—if that were necessary.

The bibliography is so full and well chosen that it will seem to many visitors to rule out further discussion. We might have been given the dates of Diane (1499-1566) and Gabrielle d'Estrées (1571?-1599). Also, mention might have been made of M. L. Dimier's article in the *Burlington Magazine*, 1913, Vol. XXIV., page 89, on "An Idealized Portrait of Diane de Poitiers"—a totally different composition; for in that article is also given an iconography of five portrait-drawings of her from various hands, assigned to 1520, 1532, 1537, 1543, and 1560. We may assume that the Richmond picture of her was painted during the reign of Henri II. Born in 1499, she at the age of 13 married Louis de Brézé, Grand Sénéchal de Normandie, and was a widow by July 23, 1531. In 1541 she became the mistress of Henri II., who had married Catherine de' Medici in 1533, had become King in 1547, and died in 1559. Diane, ennobled as La Grande Sénéchale and from October, 1548, as Duchesse de Valentinois, had to play a rôle *secondaire* at the court of François I.; at his death she "regna en France sous le nom de Henri," built the Château d'Anet, and often had her portrait drawn and painted previous to the death of Henri in 1559; then Catherine drove Diane into retirement at Anet, where she died at the age of 66. Thus the Richmond picture would, doubtless, be painted about 1547-1559.

Who are the children in the picture? Diane, who did not lose the *fraîcheur de la jeunesse*, had no more than one child. It is alleged that she had a daughter to Henri II., and that he wished to legitimize the child, but she strongly opposed that. To Catherine de' Medici were born: François II. in 1544, and Charles IX. in 1550. It has been stated that these two children "furent élevés sur les genoux de Diane; elle est leur vraie mère; l'autre est relégué au second plan." Are these the children, future kings of France, seen in this picture? Does the Unicorn dormant, in the background, show the chastity of Diane in this regard? Gabrielle, who enjoyed the honours but not the rank of queen to Henri IV., and was about 28 at her death, had three children, two boys and a girl; they cannot figure in this painting.

It happens that you, Sir, allowed me to say in your columns on June 4, 1928, that the *coiffure* of Diane is characteristic and not to be confused with the *chevelure ébouriffée* of Gabrielle. I also gave a list of a large number of derivatives, variants, alternative versions, and copies of the parent work at Richmond. Also I indicated that M. Salomon Reinach, in the *Gazette des Beaux Arts*, in December, 1920, had published two searching articles on the subject. However, the present cataloguers have, unfortunately, not availed themselves of the views of that distinguished French critic, who also illustrated the sixteenth-century French School picture of "Le Bain de Diane," which belongs to the Rouen Museum, and by chance hangs in the present Exhibition (No. 97) under the title of "Diane au Bain." Diane is seen in the foreground attended by ladies of the Court, while the man on horseback in the background is Henri II. Yet in the catalogue that horseman is now described as "Actaeon, wearing the costume of a French nobleman of the Charles IX. period. Painted about 1560-1570." That seems rather too late. Monsieur Reinach reminds us that "Henri II. pendant tout son règne porta le demideuil, celui de sa favorite Diane de Poitiers, pour son premier mari le Grand Sénéchal. Cette marque extraordinaire de l'affection de Henri II. pour Diane, son aimé de 19 ans, est attestée par des témoignages irrécusables."

Was the bath of milk, wine, oil, or perfumed liquid? We know that Diane occasionally was represented as Sabina Poppaea. Poppaea, the wife of Nero, had a bath of milk every day, to preserve her beauty and the elegance of her person, and 500 asses were kept on purpose to accord her milk in which to bathe daily.

The difference between the features and age of Diane and Gabrielle can be seen in the drawing of the latter (No. 653) in the present Exhibition.

Yours obediently,

MAURICE W. BROCKWELL.

Richmond, Jan. 13.

* The portrait and signature are reproduced on page 14.

