**Portraits et effigies d’Anne de Bretagne et de Louise de Savoie**

Si les portraits et les effigies d’Anne de Bretagne[[1]](#footnote-1) et de Louise de Savoie[[2]](#footnote-2) sont nombreux, rares sont les images qui les montrent associées. Les deux princesses apparaissent toutefois ensemble dans les *Chroniques de Louis XII* de Jean d’Auton (BnF, ms. fr. 5083, f° 1v° ; fig. 1), dans la scène qui illustre les fiançailles entre Claude de France, fille d’Anne, et François d’Angoulême, fils de Louise, à l’occasion des États généraux de Tours en 1506[[3]](#footnote-3). L’illustration du volume revient au libraire, graveur et enlumineur lyonnais surnommé le Maître au nombril, qui a été identifié de façon convaincante par Henri Baudrier, avec Guillaume II Leroy, bien attesté dans les archives lyonnaises de 1493 à 1528[[4]](#footnote-4). En 1963, Alice et Henry Joly ont proposé d’étendre son activité à un ensemble de manuscrits enluminés, dont le corpus a été élargi depuis par François Avril, Elizabeth Burin et Bérengère Dumont[[5]](#footnote-5). Dans la miniature, les deux dames sont habillées de façon strictement comparable : elles portent une robe, pour l’une bleue, pour l’autre rouge, ornée d’une ceinture d’orfèvrerie, sur une cotte de drap d’or. Seule la couronne de la reine Anne les distingue. Hormis leur rang et leurs attributs vestimentaires, rien dans l’image ne permet d’identifier les deux princesses.

En effet, bien que le portrait véritable soit attesté depuis le milieu du xive siècle, la plupart des représentations des princes et des princesses restent pendant longtemps conventionnelles : il en va spécialement ainsi sur les sceaux et dans la plupart des scènes de dédicace des ouvrages qui montrent l’auteur offrant son livre à un (futur) protecteur, sans doute parce que le plus souvent les peintres, et plus encore les enlumineurs, n’ont jamais vu l’individu qu’ils doivent figurer. Dans la présente contribution, nous voudrions revenir sur les images d’Anne de Bretagne et de Louise de Savoie. Comme pour la plupart des portraits princiers du temps, ces effigies participent au travail de légitimation de l’une, qui fut deux fois reine de France, et de l’autre, mère de roi et régente du royaume. Confronter les images permettra de pointer ce qui les réunit mais aussi ce qui les distingue. À cet égard, la façon avec laquelle Anne et Louise convoquent vertus et héroïnes féminines sera particulièrement instructive à analyser : puisqu’elles occupent à la cour, et au-delà, une place différente et puisque leur position respective a évolué avec le temps, les modèles ne sont pas toujours assimilés avec les mêmes intentions.

**Effigies conventionnelles et portraits à la semblance**

Si, longtemps, des codes définis ont régi la conception des images princières, la préoccupation de la ressemblance n’est pas absente. En témoigne la réputation du Lyonnais Jean Perréal en tant qu’auteur de portraits peints ou dessinés[[6]](#footnote-6). On lui attribue d’ailleurs un petit diptyque dans lequel nous croyons, comme la plupart des historiens, et malgré quelques opinions divergentes, reconnaître les portraits de Charles VIII et de la jeune Anne de Bretagne (BnF, ms. latin 1190). Les portraits n’apparaissent qu’en tirant sur une languette de bois, et les planchettes ont servi plus tard de reliure à un livre d’heures. Bien que Perréal ne soit cité comme peintre attitré du roi (et plus tard de la reine) qu’à partir de décembre 1495, il a pu exécuter ces effigies du couple royal quelques années plus tôt, entre 1492 et 1494. Nous pensons qu’il faut également rendre à Jean Perréal plutôt qu’à Jean Bourdichon un portrait plus tardif de la reine, sans doute réalisé vers 1505, qui a servi de modèle au tableau (cette fois de Bourdichon ?) accompagné de l’inscription Anna Bis Regina Fr et conservé, à la fin du xixe siècle, dans la collection du comte de Lanjuinais, qui l’avait acquis en 1881 à la vente du baron de Beurnonville et qui fut présenté en 1904 à la grande exposition des *Primitifs français*[[7]](#footnote-7). Il faut en revanche définitivement écarter du corpus des portraits de la reine le diptyque avec le double portrait de Charles VIII et d’Anne de Bretagne exposé au château de Langeais. Quoique souvent reproduit[[8]](#footnote-8), il s’agit d’un pastiche, réalisé vers 1890-1900, vendu à Jacques Siegfried, propriétaire du château depuis 1886, qui l’a légué avec la demeure et sa collection à l’Institut de France en 1904. Il pourrait s’agir d’une œuvre précoce du faussaire appelé par convention le Spanish Forger, auteur de nombreuses scènes courtoises et d’effigies de personnages historiques, tels que Jeanne d’Arc ou Christophe Colomb[[9]](#footnote-9).

La comparaison des deux portraits peints authentiques avec celui dessiné par ou d’après Perréal conservé à Saint-Pétersbourg au musée de l’Ermitage (inv. 2863), ainsi qu’avec un croquis sommaire − probables portraits sur le vif de Louis XII et de la reine Anne − tracé dans un registre des comptes de l’entrée lyonnaise de 1499 (Montpellier, Bibliothèque de l’école de médecine, H. 97, vol. 31, p. 95), oblige sans doute à considérer le célèbre portrait de la reine présentée par trois saintes inséré par Bourdichon en tête de ses *Grandes heures* (BnF, ms. latin 9474, f° 3 ; fig. 2) comme une copie par le Tourangeau d’un prototype dû à Perréal[[10]](#footnote-10).

La célèbre miniature montre la reine la tête couverte de l’invariable béguin de soie blanche couvert d’un voile court ou chaperon de velours noir, que l’on prétend parfois d’origine bretonne[[11]](#footnote-11), bordé d’un galon d’or, que lui attribuent toutes ses effigies (seules les illustrations de son entrée et sacre en 1504 font exception)[[12]](#footnote-12). Elle porte une longue robe de brocart d’or à col carré, aux amples manches doublées de martre, et retenue à la taille par une ceinture de tissu bleu. Cette robe de drap d’or apparaît dans d’autres manuscrits : l’abécédaire de sa fille Claude de France enluminé par le Maître d’Antoine Roche (Cambridge, Fitzwilliam Museum, ms. 159, f° 2v°) ; une miniature attribuée à l’entourage du Maître de Jacques IV d’Écosse, probablement Gerard Horenbout, découpée dans un manuscrit musical (Paris, musée du Louvre, Cabinet des dessins, inv. RF 1699[[13]](#footnote-13)) − cette fois le col de la robe est triangulaire et la reine porte par-dessus un manteau gris doublé d’hermine − ; la miniature du Maître de Philippe de Gueldre provenant d’un graduel de la Sainte-Chapelle conservée à Nantes, les manches doublées d’hermine (Nantes, musée Dobrée, inv. 994.4.1) ; le frontispice de l’exemplaire de dédicace enluminé par le Maître de la Chronique scandaleuse de la *Légende dorée* publiée par Antoine Vérard en 1493 (BnF, Rés., Vélins 689) ; les miniatures de l’entrée et du couronnement d’Anne en 1504, dues au même artiste (André de la Vigne, *Sacre, couronnement et entrée d’Anne de Bretagne*, Waddesdon Manor, The Rothschild Collection, ms. 22) ; et par Jean Bourdichon, les *Épîtres de poètes royaux* de 1510 (Saint-Pétersbourg, BNR, Fr. F.v. XIV.8, f° 58v°) et sans doute la traduction des *Lettres de saint Jérôme* par Antoine Dufour (autrefois à Saint-Pétersbourg, BNR, Fr. F.v. I.3, f°1, localisation actuelle inconnue et connue par une photographie en noir et blanc).

Le plus souvent toutefois Anne porte une robe de velours cramoisi, également à col carré : dans le double portrait du diptyque de la BnF vers 1492 (ms. latin 1190), dans les *Héroïdes* datées vers 1493 (Los Angeles, Getty Museum, Ms. 121 [2021.7], f° 55), vers 1494 dans le livre de prière du dauphin qui la montre agenouillée près de son confesseur (New York, Morgan Library, M. 50, f° 10v°), et, plus tard, vers 1503, dans les *Remèdes de Fortune* de Pétrarque (BnF, ms. fr. 225, f° 165 ; fig. 3), vers 1504-1506 dans les *Vies des* *Femmes célèbres* d’Antoine Dufour (Nantes, musée Dobrée, ms. XVII, f° 1), vers 1507 dans le *Voyage de Gênes* de Jean Marot (BnF, ms. fr. 5091, f° 1 ; fig. 4), vers 1511 dans les *Épîtres de poètes royaux* (Saint-Pétersbourg, BNR, Fr. F.v. XIV.8, f° 40v°) et encore dans la chronique de Jean d’Auton déjà citée (BnF, ms. fr. 5083, f° 1v° ; fig. 1), sans compter le portrait Lanjuinais, si on en croit les copies.

Aucune image n’illustre son deuil de Charles VIII et la seule qui la montre en pleurs, portant une robe de velours noir (Saint-Pétersbourg, BNR, Fr. F.v. XIV.8, f° 1v°), c’est lorsqu’elle implore le retour en France de Louis XII, vainqueur des Vénitiens à Agnadel. Quelques-unes enfin la représentent en grande tenue héraldique avec surcot d’hermine et robe armoriée, couverts par un ample manteau écarlate comme les miniatures de dédicace du *Trésor de l’âme* de Robert le Chartreux publié en 1497 (BnF, Rés., Vélins 350, f° AA6v°), des *Louanges du roy douzième de ce nom* de Claude de Seyssel, imprimées par Antoine Vérard en 1508 (BnF, Rés., Vélins 2780), ou encore le vitrail occidental de la cathédrale de Nantes, également datable de 1507-1508, malheureusement détruit dans le dramatique incendie de juillet 2020[[14]](#footnote-14).

Le quasi-monopole de l’effigie royale par un artiste nommé peintre en titre du roi se retrouve sous le règne suivant avec Jean Clouet qui produit les portraits officiels de François Ier et des membres de la cour[[15]](#footnote-15). La mère du roi, Louise de Savoie, s’est aussi adressée à l’artiste pour mettre au point un portrait auquel elle restera fidèle tout au long de sa vie. C’est en effet une caractéristique des Clouet : une composition est établie avant d’être sans cesse reprise en corrigeant seulement (et plus ou moins) les effets de l’âge. Le portrait officiel de Louise connaît ainsi une permanence remarquable. Ses yeux effilés, ses lèvres minces, son menton pointu, son nez long et busqué, comme sa coiffe de veuve, apparaissent déjà dans deux médaillons, en argent et en bronze, qui la figurent de profil et qui sont datés, au vu des inscriptions qui les accompagnent, pour l’un des environs de 1504, pour l’autre de 1512[[16]](#footnote-16). Quelques années plus tard, Jean Clouet souligne ces détails physionomiques dans l’effigie qu’il compose de la mère de François Ier. Nous nous situons vers 1516-1518, comme en témoigne le fait que ce nouveau portrait de Louise figure dans le frontispice du *Petit livret faict a l’honneur de madame saincte Anne* (Paris, Bibliothèque de l’Arsenal, ms. 4009, f° 1v° ; fig. 5), un ouvrage dans lequel l’auteur François Demoulins de Rochefort fait allusion aux seuls enfants du roi et de la reine nés avant 1518[[17]](#footnote-17). Madame y est montrée en veuve : après la mort de Charles d’Angoulême, en 1496, la comtesse puis duchesse d’Angoulême ne s’était jamais remariée, une particularité que son entourage ne cessera de souligner.

Presque invariablement, son habit se compose d’une robe brune ou noire, agrémentée seulement d’un attifet et de manches en cornet fourrées d’hermine ou de martre. La coiffe, à pans courts, est doublée d’un large serre-tête blanc qui cache le front comme le bandeau des religieuses, alors que l’attifet traditionnel est entièrement noir et s’utilise sans serre-tête. Par ailleurs, le costume de la mère de François Ier est volontairement peu enrichi. Si, dans certaines des miniatures qui décorent ses livres, sa robe peut présenter des couleurs chatoyantes, comme dans les *Heures canoniales traduites en vers* (BnF, ms. fr. 2224, f° 3v°) ou dans les *Louenges a Nostre-Dame* (BnF, ms. fr. 2225, f° 3v° et 6v°), un ouvrage daté des environs de 1505-1510, ou si le vêtement peut être orné d’un collier ou d’une ceinture d’orfèvrerie, comme dans la *Vie de Nostre Dame* de Martial d’Auvergne (BnF, ms. fr. 985, f° 2v° ; fig. 6) ou dans les *Grandes Chroniques de Savoie* rédigées par Symphorien Champier (BnF, Vélins 1173, f° 1r°), Louise de Savoie est le plus régulièrement vêtue avec une sobriété qui ne correspond pas à son rang. La plupart du temps, le vêtement noir de Madame ne présente ni couleurs, ni taillades laissant apparaître les habits de dessous, ni pierreries. Aubrée David-Chapy a déjà souligné combien les sources qui relatent les grandes cérémonies du règne de François Ier, sacres et entrées publiques spécialement, rendent également compte de l’austérité des habits de la duchesse d’Angoulême[[18]](#footnote-18). Lors du sacre de la reine Éléonore par exemple, le vêtement de Louise est « sans aucun enrichissement » alors que les « chappeaulx, corsets, manteaulx et surcots » des dames, duchesses et comtesses qui accompagnent Éléonore sont « enrichis de pierreries de telle valeur que le moindre estoit estimé plus de cinquante mille escus »[[19]](#footnote-19). Cette volonté, délibérée, d’apparaître en public, même plusieurs décennies après la mort de son époux, dans un habit de deuil volontairement sombre et sobre, alors qu’elle occupe une position curiale primordiale, constitue assurément un acte politique. Ce vêtement explicite le rôle que la comtesse puis duchesse d’Angoulême entend jouer à la cour : elle n’est pas reine, elle n’est pas reine mère ; elle est une veuve éternelle, elle est mère de l’héritier de la couronne puis du roi de France, elle est chef de famille, elle est fondatrice d’une nouvelle lignée, elle est régente, elle est entièrement occupée par le destin de son fils, auquel elle entend largement contribuer.

Pour composer son portrait officiel, Louise s’était donc adressée à Jean Clouet, portraitiste officiel de son fils, seul (ou presque) habilité à peindre le roi au vif. Elle n’a pas sollicité Jean Bourdichon ou Jean Perréal, qui, à la mort de Louis XII, étaient pourtant tous les deux passés au service du nouveau souverain de France. Louise semble ainsi approuver la volonté de François Ier de renouveler l’effigie royale française. Mais, là encore, comme dans d’autres domaines, il est difficile de mesurer son degré d’intervention. La duchesse d’Angoulême a-t-elle joué un rôle dans l’introduction et/ou la promotion du peintre d’origine flamande à la Cour de France ou a-t-elle suivi les désirs de son royal fils ? Quoi qu’il en soit, le tableau original et le crayon préparatoire de Jean Clouet sont perdus. Ce dernier fut toutefois abondamment diffusé. En attestent les répliques qui nous sont parvenues, par exemple le panneau peint conservé à la Fondation Bemberg de Toulouse (inv. 1013), la miniature du f° 2v° du livre d’heures de Catherine de Médicis (BnF, ms. nouv. acq. lat. 82, datée vers 1573) ou le dessin de la Galleria degli Uffizi de Florence (inv. GDS 14893F). Surtout, cette image demeurera : alors qu’au fil des années François Ier et les membres de la famille de France demanderont à Jean Clouet de renouveler leurs portraits officiels, Louise de Savoie ne sollicitera plus l’artiste pour une nouvelle effigie de sa personne après 1516-1518. L’image de l’éternelle veuve dévouée à son fils est celle que la mère du roi entend continuellement diffuser de sa personne.

**Les princesses comme mères**

L’un des principaux rôles d’une reine est de donner un héritier à la couronne[[20]](#footnote-20). Unie successivement à Charles VIII puis à Louis XII, Anne de Bretagne n’a point failli à la tâche. Au terme de plusieurs grossesses, elle donne au premier deux fils viables : Charles-Orland, qui naît le 10 octobre 1492 mais meurt de la rougeole à l’âge de trois ans, le 16 décembre 1495[[21]](#footnote-21) ; puis Charles, né le 8 septembre 1496, qui meurt moins d’un mois après, le 2 octobre. De son union avec Louis XII, Anne n’eut de ses grossesses que deux filles qui lui survécurent : **Claude, née à Romorantin le** 14 octobre 1499, et Renée, née le 25 octobre 1510. Malgré l’absence de sources écrites à ce propos, il est probable que la reine a commandé des effigies de ses enfants : en témoignent le portrait de Charles-Orland par Jean Hey (le Maître de Moulins), alors âgé de vingt-six mois selon l’inscription portée sur le cadre, donc daté de décembre 1494[[22]](#footnote-22) ; ainsi que le tombeau de Charles-Orland et du petit Charles, exécuté par Guillaume Regnault et Jérôme Pacherot, destiné à la basilique de Saint-Martin de Tours et installé depuis la Révolution dans la cathédrale Saint-Gatien de Tours[[23]](#footnote-23).

Anne apparaît comme mère dans deux images au moins. La première est une médaille qui lui fut offerte lors de son entrée solennelle dans la ville de Vienne en 1494 (Lyon, Musée des Beaux-Arts, inv. E 368-80). À l’avers, la reine trônant à l’instar de la Vierge en majesté sur un champ semé de fleurs de lys et d’hermine tient sur ses genoux un enfant avec un dauphin à la main. Cette double métaphore visuelle, qui assimile à la fois Anne à Marie et le dauphin au Christ est explicitée par la légende : *Et nova progenies celo dimittitur alto* (« Une nouvelle progéniture est envoyée du haut des cieux »), c’est-à-dire le vers 7 de la IVe églogue de Virgile qui passait au Moyen Âge pour une prophétie de la naissance du Christ. Pour Didier Le Fur, Anne se présente ainsi comme la mère d’un nouveau Sauveur[[24]](#footnote-24). Presque dix ans plus tard, vers 1503, Anne apparaît à nouveau comme mère, cette fois portant la petite Claude sur ses genoux dans la miniature illustrant le chapitre « Du roi sans fils, douleur » de la traduction des *Remèdes de l’une et l’autre fortune* de Pétrarque enluminée par le Maître des triomphes de Pétrarque, proche collaborateur de l’enlumineur parisien Jean Pichore (BnF, ms. fr. 225, f° 165 ; fig. 3). La miniature figure le roi Louis XII, accompagné de son fidèle ministre Georges Ier d’Amboise, probable commanditaire du manuscrit, implorant l’allégorie de la Raison de lui accorder le fils qui lui fait défaut[[25]](#footnote-25). Elle illustre ainsi le paradoxe d’une reine qui n’est pas infertile (puisqu’elle a donné naissance à une fille) mais qui ne parvient pas à assurer à son royal époux l’héritier mâle qu’il attend d’elle. Ces deux commandes qui témoignent de la primauté de la maternité royale ne sont certes pas dues à la souveraine elle-même mais révèlent les attentes qui s’exprimaient à son égard.

Plus encore qu’Anne de Bretagne, la légitimité de Louise de Savoie se fonde sur la maternité. Son père, Philippe de Savoie, est un cadet (qui ne peut donc *a priori* prétendre à la succession du duché de Savoie, à laquelle il n’accédera finalement et brièvement qu’en 1496), par ailleurs désargenté[[26]](#footnote-26). En outre, Charles d’Angoulême, son époux, certes membre de la maison de Valois (celle qui règne sur le royaume de France), n’est que le chef d’une branche cadette de cette famille. La légitimité de Louise n’est donc pas acquise par sa naissance ou son mariage, elle est à construire. La comtesse puis duchesse d’Angoulême va conquérir une position remarquable en soulignant son statut de mère de l’héritier du royaume de France d’abord, du souverain ensuite. Cette ambition se donne à voir dans les portraits qui ornent plusieurs des ouvrages qui composaient sa bibliothèque personnelle.

Alors que François n’est pas encore monté sur le trône de France, la comtesse d’Angoulême apparaît régulièrement accompagnée de son fils, et parfois de sa fille Marguerite. Dans la *Vie de Nostre Dame* de Martial d’Auvergne (BnF, ms. fr. 985, f° 2v° ; fig. 6), datée des environs de 1500, on la voit assise, avec l’auteur qui lui offre un exemplaire de son ouvrage, vêtue d’une superbe robe, tissée avec des fils d’or et dont les manches sont ornées de fourrure. Le jeune François est à côté d’elle : montré avec des cheveux mi-longs, blonds, une toque noire à rabats décorée d’une enseigne et un pourpoint rouge et or, des couleurs récurrentes dans les images réalisées avant son accession au trône. François en est pourtant encore loin. Les espoirs sont toutefois déjà grands et l’image souligne l’ambition des membres de la famille d’Angoulême : le siège sur lequel sont assis les protagonistes est pourvu d’un ciel azur, ponctué, non de lys d’or, mais de fleurs stylisées ; l’habit du prince présente les couleurs emblématiques du roi Louis XII. Dans le *Séjour d’honneur* d’Octovien de Saint-Gelais (BnF, Rés. Vélins 2239, f° 1v°), daté de 1503, la mère est accompagnée de ses deux enfants, François, vêtu d’un pourpoint or et d’une toque rouge, et Marguerite. Le *Compas du daulphin* (BnF, ms. fr. 2285), un ouvrage daté de 1505-1506, insiste lui encore sur le rôle que Louise joue dans l’éducation de son fils : dans le frontispice, vêtue de son costume de veuve, la comtesse d’Angoulême tient d’une main le jeune prince, auprès duquel se tient un dauphin, et de l’autre un gigantesque compas, qui permet de dessiner un cercle, forme parfaite.

Une fois François devenu roi de France, on rencontre encore des images associant le fils et la mère. En témoignent les *Grandes Chroniques de Savoie* de Symphorien Champier, imprimées à Paris chez Jean de La Garde, le 27 mars 1516, alors que François Ier vient de rentrer d’Italie et que la première régence de Louise a pris fin[[27]](#footnote-27). L’exemplaire de présentation (BnF, Vélins 1173), sur vélin, montre l’auteur agenouillé aux pieds de Louise. Le roi est présent lui aussi. Il est séduisant de voir dans cette miniature une traduction plastique du pouvoir que mère et fils viennent de partager : le roi et Madame – couple lié par le sang mais aussi par l’exercice du pouvoir – sont assis sur un même et unique trône. Le jeune souverain apparaît dans ses « habits de roi » (chapeau ceint d’une couronne, collier de l’Ordre de Saint-Michel, manteau fleurdelisé, gants du sacre, sceptre et main de justice), des vêtements en réalité réservés à la seule cérémonie du sacre[[28]](#footnote-28). La pièce dans laquelle se déroule l’hommage du livre porte elle aussi des signes de majesté, comme l’attestent la présence du dais et celle du tissu fleurdelisé. Quant à Louise, elle apparaît, comme à l’ordinaire, dans un costume de veuve.

**Vertus et divinités antiques**

Le statut de mère de la duchesse d’Angoulême est encore valorisé dans le second volume du *Triomphe et recueil des vertuz et vertueux*, un ouvrage rédigé par le franciscain Jean Thenaud aux environs de 1519 et conservé à Paris (BnF, ms. fr. 144, f° B)[[29]](#footnote-29). Le frontispice montre Madame habillée d’une robe de couleur marron, avec une ceinture dorée ; sa tête est couronnée (elle n’a pourtant jamais été reine) tandis que, dans ses mains, elle tient un sceptre et des rayons. Louise est assise, comme sur un trône, sur le bord d’une fontaine à ses armes. Or, cette fontaine principale irrigue quatre fontaines plus petites, la première (en haut, à gauche) évoquant la Force, surmontée d’une salamandre, aux armes de François Ier ; la deuxième (en haut, à droite), la Justice, aux armes du dauphin François ; la troisième (en bas, à gauche), la Tempérance, aux armes de Claude de France ; la quatrième (en bas, à droite), la Prudence, aux armes de Marguerite d’Angoulême[[30]](#footnote-30). L’inscription latine insérée près de l’auteur agenouillé (*Dive Lathone Apollinis et Dyane Matri Virtutum Fonti Perhempni* ; « À la divine Latone, mère d’Apollon et Diane, source pérenne des vertus ») ne laisse aucun doute quant aux objectifs poursuivis par les propagandistes de la cour de France : assimiler Louise à l’une des plus célèbres mères de la mythologie antique.

Si Louise est identifiée à Latone, mère d’Apollon et Diane, Anne et ses propagandistes revendiquent pour la reine un rang plus élevé : celui de Junon, épouse de Jupiter, mère de Mars, reine des Cieux et déesse de la femme, du mariage et de la fécondité, également redoutée pour son esprit de vengeance. C’est ainsi qu’elle apparaît dans deux images, toutes les deux placées en tête des *Illustrations de Gaule et singularitez de Troye*, composées par Jean Lemaire de Belges et publiées entre 1510 et 1512. Dans l’intervalle, l’auteur est passé du service de Marguerite d’Autriche à celui d’Anne de Bretagne[[31]](#footnote-31). Dans la dédicace de son troisième livre à la reine, il la célèbre comme « Junon à laquelle tu es comparable »[[32]](#footnote-32). C’est ainsi qu’elle est figurée dans le manuscrit enluminé vers 1511 par Guillaume Leroy et conservé à la bibliothèque de la Bourgeoisie de Berne (Berne, Burgerbibliothek, codex 241, f° 1) puis dans l’édition publiée en 1512 à Paris par Geoffroy de Marnef[[33]](#footnote-33). Dans le manuscrit bernois, on peut douter que la reine s’identifie à la déesse trônant ou à la jeune fille debout à ses côtés, couronnée d’un diadème, tenant l’épée de justice et le sceptre du pouvoir, attributs qui figurent sur la cadière d’or frappée durant son bref veuvage en 1498[[34]](#footnote-34). Le doute n’est plus permis dans la gravure, également due à Guillaume Leroy, qui ouvre la version imprimée. Cette fois, la femme, trônant au centre, est non seulement identifiée en tant que Junon, comme dans le manuscrit, par une inscription et la présence du paon, mais aussi par l’écu mi-parti de France et de Bretagne qui couronne le trône et identifie désormais sans ambiguïté la reine à la déesse.

À côté de l’assimilation mythologique aux dieux et déesses antiques, un autre système d’identification perdure, celui de l’allégorie, hérité de l’Antiquité et revitalisé à la fin du Moyen Âge par le *Roman de la rose*. Les xve et xvie siècles chérissent en effet la pensée allégorique qui repose sur la personnification des vertus et des vices. Les vertus sont au nombre de sept. Les quatre vertus cardinales sont célébrées depuis l’Antiquité grecque : Prudence, Tempérance, Force et Justice. L’Église catholique leur ajoute trois vertus théologales, ayant Dieu pour objet : la Foi, l’Espérance et la Charité. Anne prétend, si on en croit ses apologues, les incarner toutes. La couronne de son cardiotaphe, conservé à Nantes au musée Dobrée, la proclame « cueur de vertus orné » et au revers, « dignement couronné »[[35]](#footnote-35). Si l’identification sur le tombeau de ses parents à Nantes comme crypto-portrait d’Anne de la statue de la Justice ou de celle de la Prudence, qui seule porte la cordelière franciscaine, paraît insuffisamment fondée[[36]](#footnote-36), la reine apparaît bien en compagnie des sept vertus dans un manuscrit controversé (BnF, ms. fr. 138, f° 1v°). Il s’agit d’une *Histoire de la Toison d’or* dont le texte a été composé pour le duc de Bourgogne Philippe le Bon par Guillaume Fillastre, alors évêque de Tournai. La copie, monumentale (485 x 360 mm), exécutée à Paris entre 1490 et 1500, s’ouvre par une miniature à pleine page due au Maître de la Chronique scandaleuse. L’image montre une dame somptueusement vêtue dont l’allure et le vêtement se conforment en tout point, malgré l’absence de couronne, à la représentation conventionnelle d’Anne de Bretagne : port altier, robe cramoisie au col carré doublée de brocart d’or et retenue par une ceinture d’azur, coiffée d’un attifet noir, tenant un chapelet. Lui font face les sept vertus personnifiées et identifiées par leurs attributs et des phylactères. La présence autour de l’image et sur de nombreux feuillets des lettres A et S utilisées comme chiffres par Anne et Charles VIII, ainsi que la présence des armes de Bretagne et de la reine au f° 223 vo, ont longtemps laissé croire à une commande personnelle de la souveraine[[37]](#footnote-37). Néanmoins, celles du commanditaire qui sont représentées au f° 45 v° en font plutôt l’hommage d’un officier à sa souveraine : il s’agit en effet, comme l’indique l’*Armorial Le Breton*, des armes d’Olivier Baraton, seigneur de La Roche-Baraton et de Champdiré, alors maître d’hôtel de la reine Anne, et plus tard de François Ier[[38]](#footnote-38).

Il en va autrement pour Louise de Savoie. Ses apologues et/ou elle-même ont privilégié une seule et unique vertu, celle de Prudence, indispensable à la pratique du bon gouvernement[[39]](#footnote-39). En témoigne le *Dialogue sur la folie du jeu* (BnF, ms. fr. 1863, f° 2v°), un traité que François Demoulins, alors précepteur de François d’Angoulême comme il l’écrit dans l’ouvrage, compose à Amboise, en 1505. Il s’agit d’un dialogue entre un confesseur et un pénitent à propos du jeu et de ses méfaits. L’action se déroule à la cour de « Dame Prudence » qui « tient toutes vertuz avec elle, mesmement Clémence, Pitié et Miséricorde ». Cette « Dame Prudence » est le double de Louise, comme l’atteste notamment la miniature qui orne le folio 2v° : à droite, le confesseur échange avec le pénitent ; à gauche, Prudence, assise sur un trône surélevé, sous un dais et devant un drap d’honneur, est entourée d’autres vertus (*Justicia*, *Fortitudo*, *Temperantia*, *Spes*, *Fides*, *Amor* et *Caritas*), qu’elle domine. Or, la robe de cette Prudence est parsemée de L dorés, l’initiale du prénom de Louise, sur lesquels sont en outre accrochés de petits F (pour François) et de petits M (pour Marguerite). Le *Traité des vertus cardinales* (BnF, ms. fr. 12247), que François Demoulins rédige pour la comtesse d’Angoulême vers 1510, constitue un autre témoignage de l’intérêt porté par Louise à Prudence. L’ouvrage actualise les nombreux traités qui, depuis le début du Moyen Âge, proposent de définir et de classer les vertus et les vices. Accompagnée d’un serpent-dragon, son animal emblématique, Prudence est peinte au plat supérieur du manuscrit ; ici, la figure n’est pas directement liée à la mère de François Ier. En revanche, celle montrée au folio 4r°, dans le même manuscrit, apparaît sous les traits de Louise : la jeune femme, en pied à l’orée d’une forêt, est vêtue de son traditionnel vêtement noir de veuve et de son attifet, doublé d’un large serre-tête blanc. Comme dans le *Compas du daulphin* (BnF, ms. fr. 2285), son rôle d’éducatrice est souligné : Louise-Prudence instruit le futur roi en lui présentant un objet rond, sans doute produit par le compas qu’elle tient dans son autre main. Il s’agit d’un « hiéroglyphe » du *Songe de Poliphile* (fo p vi), fidèlement reproduit à l’exception du fait que le ruban qui reliait, dans la version italienne, les plateaux de la balance de la justice a été transformé en cordon franciscain[[40]](#footnote-40). Le cerf qui accompagne la mère de François est lui aussi un animal traditionnellement associé à Prudence : Pline rapporte déjà qu’il fuit dans le vent pour ne pas laisser son odeur derrière lui et ainsi échapper aux chiens qui le pourchassent.

**La sainteté féminine en modèle**

Ainsi qu’on vient de le voir, et comme d’autres femmes de pouvoir du temps, Anne de France en tête, Anne de Bretagne et Louise de Savoie enracinent leur autorité dans l’Histoire, ancienne et moderne[[41]](#footnote-41). Pour Louise comme pour Anne, parmi tous les modèles invoqués, celui de la Vierge – mère la plus remarquable – est l’un des plus réguliers. Pour Louise, elle est proposée alors même que François est toujours prince d’Angoulême. On la rencontre en effet dans la *Vie à Nostre Dame* (BnF, ms. fr. 98), dont le texte est extrait des *Matines de la Vierge* de Martial d’Auvergne[[42]](#footnote-42), un livre qu’Antoine Vérard offre à Louise vers 1500. L’ouvrage s’ouvre sur deux miniatures qui montrent, en vis-à-vis (aux folios 2v° et 3r°), à gauche, Vérard présentant le livre à la comtesse et à son fils ; à droite, la Vierge et l’Enfant au paradis avec les anges et la Trinité. Une telle mise en page suscite inévitablement la comparaison entre les deux figures féminines, accompagnées chacune de leur jeune fils, d’autant plus que le geste de l’une des mains est strictement identique, comme si Louise et son fils constituaient les doubles de Marie et du Christ. Si le peintre a disposé les figures maternelles dans une même posture, il a pris soin de distinguer leur environnement terrestre pour Louise, céleste pour la Vierge.

Louise paraît avoir eu une dévotion particulière à la Vierge devant laquelle elle est souvent représentée (BnF, ms. fr. 1862, f° 59). Les *Heures canoniales* (BnF, ms. fr. 2224, f° 3v°et 4r°), comme les *Louenges a Nostre-Dame* (BnF, ms. fr. 2225, f° 6v°), figurent Louise en prière devant la Vierge de l’Annonciation, accueillant l’archange Gabriel et la colombe du Saint-Esprit. Elle réapparaît en prière devant la Vierge de pitié pleurant son fils, entourée par saint Jean et sainte Marie Madeleine dans les *Quinze Oroisons saincte Brigitte* (BnF, ms. fr. 2446, f° 11v°).

Les liens avec la Vierge sont également remarquables dans les *Chants royaux du Puy de Notre-Dame d’Amiens* (BnF, ms. fr. 145), un ouvrage composé en 1517-1518. À la fin du mois de mai 1517, François, Claude, Louise et Marguerite entreprennent un long voyage en Picardie et en Normandie[[43]](#footnote-43). Le 17 juin, la cour est à Amiens ; elle se rend notamment dans la cathédrale, où étaient accrochés des « puys ». Chaque année, la confrérie du Puy de Notre-Dame d’Amiens, une confrérie dédiée à la Vierge, organise un concours de rhétorique, à l’occasion duquel trois catégories de poèmes sont particulièrement mises à l’honneur, les ballades, les rondeaux et les chants royaux, genre privilégié de la poésie religieuse. À la fête de la Présentation de Jésus au temple, le maître, nouvellement élu, énonce une devise en l’honneur de la Vierge, appelée « palinod », qui constituera le thème et le refrain du concours de l’année suivante. À Noël, il dévoile un tableau, nommé « puy », première mise en image de la devise et qui servira, pendant toute l’année, de tableau d’autel à la confrérie. Le concours est alors lancé. Visiblement, cette collection de tableaux et de poésies impressionna Louise de Savoie qui en commanda des copies, lesquelles furent rassemblées dans le ms. fr. 145 de la BnF. L’ouvrage, enluminé par Jean Pichore et son atelier, à partir de dessins réalisés devant les tableaux par Jacques Plastel, reproduit quarante-sept des tableaux réalisés à l’occasion des concours d’entre 1458 et 1516. Tous montrent la Vierge avec l’Enfant, entourée de nombreux personnages, dans des scènes qui mettent en valeur le rôle salvateur de Marie. Agenouillé, comme un donateur, le maître tient dans ses mains un phylactère sur lequel est écrite la devise palinodale. Dans la scène de dédicace, on voit Louise, assise sur une chaire au dossier sculpté avec ses armes. Elle trône au centre de la composition, ses pieds déposés sur un coussin. Vêtue de son traditionnel costume de veuve, elle est entourée d’une nombreuse cour de dames. Dans le frontispice, comme Anne-Marie Lecocq l’a déjà signalé, la mère du roi occupe la place réservée à la Vierge dans les tableaux des puys reproduits dans le manuscrit, tandis que les deux échevins qui lui offrent le livre sont représentés comme un dévot, agenouillé aux pieds de Marie, et son saint patron[[44]](#footnote-44). Le texte fournit lui aussi d’étroits rapprochements entre Louise et la Vierge, et leurs maternités respectives :

« Tu as porté comme mère et régente

Le royal sang, le corps honorificque,

Du roy Françoys qui les François régente,

En leur causant ung espoir admirable,

Dont, quoy que la royne insupérable,

Marie, Vierge en sa maternité,

Nous a porté quant à l’humanité

Totalement du monde l’espérance,

Ainsy es tu par aultre qualité

Mère humble et franche au grand espoir de France. »

Concernant Anne, l’assimilation à la Vierge, qui apparaît dès 1494 dans la médaille offerte par la ville de Vienne, ainsi que nous l’avons vu, demeure sans équivalent. Certes, Anne est associée à son premier époux Charles VIII en prière devant la cour céleste présidée par le Christ et la Vierge trônant dans l’exemplaire de dédicace enluminé par le Maître de la Chronique scandaleuse de la *Légende dorée* publiée par Antoine Vérard en 1493 (BnF, Rés., Vélins 689). Sa dévotion à la Passion est attestée par la miniature du graduel de la Sainte-Chapelle de Paris qui la montre en prière face à Louis XII devant la couronne d’épines (Nantes, musée Dobrée, inv. 994.4.1). L’insigne relique apparaît encore au premier plan, posée au sol, devant la Vierge de pitié, le Christ mort sur ses genoux, entourée par les Saintes femmes et saint Jean, dans ses *Grandes Heures* (BnF, ms. latin 9474, f° 2v°)[[45]](#footnote-45). Dans le célèbre portrait de la reine qui lui fait face (f° 3 ; fig. 2), Anne en oraison est présentée par trois saintes qu’elle a sans doute choisies elle-même. Au premier plan figure sainte Hélène, couronnée, épouse de l’empereur Constance Chlore et mère de Constantin, à qui la légende attribue la première restauration des lieux saints et surtout l’invention de la Vraie Croix, de sorte qu’elle apparaît comme le modèle par excellence de toute souveraine chrétienne. Derrière la reine, apparaît sainte Ursule, martyre à Cologne avec les 11000 vierges qui, selon la *Légende dorée*, l’accompagnaient, et dont le culte est très populaire à la fin du Moyen Âge. Ce n’est toutefois pas à ce titre qu’elle figure dans la miniature : comme le proclament fièrement sa couronne et la bannière carrée semée d’hermine qu’elle tient, c’est ici en tant que sainte princesse bretonne (origine que lui prêtent les versions les plus répandues de sa légende) qu’elle se tient derrière la souveraine. Toutefois, à notre connaissance, ces deux saintes n’apparaissent pas ailleurs dans l’iconographie de la reine. La troisième, à gauche sur la miniature, qui, à la fois, montre la souveraine de la main droite et lui pose maternellement l’autre main sur l’épaule, en s’inclinant respectueusement vers sa fille et le Christ, est plus présente. Il s’agit en effet de sainte Anne, patronne de la reine et duchesse. Conformément à l’usage le plus courant, c’est également la sainte dont elle porte le nom qui présentait la duchesse dans le vitrail de la fenêtre occidentale de la cathédrale de Nantes. C’est elle encore qui réunit sous sa coupe la Vierge et la reine Anne (ou sa fille Claude[[46]](#footnote-46) ?) présentée à saint Claude dans l’abécédaire de Claude de France enluminé par le Maître d’Antoine Roche (Cambridge, Fitzwilliam Museum, ms. 159, f° 2v°). Dans la miniature découpée conservée au musée du Louvre (Cabinet des dessins, inv. RF 1699), elle se tient debout, derrière la souveraine en prière, tenant dans ses bras la Vierge à l’Enfant. Dans les *Grandes Heures* enfin (f° 197v°), sainte Anne apparaît comme une femme âgée assise sur une cathèdre dorée et surélevée, enseignant à la Vierge accompagnée de ses deux sœurs. Le *Mystère de Madame Anne* est joué lors des entrées de la reine à Tours le 21 décembre 1491 et le 26 novembre 1500[[47]](#footnote-47). Elle commande enfin sans doute une traduction de la *Vie de sainte Anne* par Maximien qui s’ouvre par une dédicace (Nantes, Médiathèque, ms. 652).

Le fait que ces images soient postérieures au remariage d’Anne avec Louis XII n’est sans doute pas dépourvu de signification. La société et l’Église médiévales cultivent une attitude ambivalente à l’égard du remariage des veuves[[48]](#footnote-48). D’une part, elles exaltent la chasteté qui résulte de la viduité ; de l’autre, elles s’inquiètent des dangers et du déshonneur auxquels les femmes s’exposent lorsqu’elles sont dépourvues de la protection d’un mari. Or, le *Speculum historiale* de Vincent de Beauvais et *La Légende dorée* ont popularisé la légende du triple mariage de sainte Anne (*Trinubium Annae*), qui, veuve de Joachim, aurait successivement épousé Cléophas, frère de Joseph, puis Salomé ou Salomas, pour donner naissance à Marie Jacobé et Marie Salomé[[49]](#footnote-49). Le développement du culte de sainte Anne à la fin du Moyen Âge traduit peut-être un assouplissement de la position de l’Église dont les statuts conciliaires de Tours déclarent en 1431 qu’il est « permis au conjoint survivant de convoler en secondes noces ou davantage, autant de fois qu’il lui plaira, et que c’est une erreur de penser le contraire »[[50]](#footnote-50). À Gand, les autorités auraient même encouragé les remariages de veuves au xve siècle pour favoriser la croissance démographique de la ville par le développement du culte de sainte Anne et la fondation d’une confrérie qui lui était dédiée[[51]](#footnote-51). Les images associant Anne de Bretagne à la sainte ou qui expriment sa dévotion légitiment donc le remariage de la souveraine.

À la même époque, Marguerite d’Autriche, mariée trois fois et veuve deux fois, semble d’ailleurs avoir privilégié une démarche analogue : sainte Anne entourée par deux de ses trois époux occupe une miniature pleine page d’un livre d’heures (Vienne, ÖNB, Cod. 1862) qui est associé à la tante de Charles Quint tandis que des marguerites, emblème personnel de la princesse, ornent les marges de la page en regard (f° 49v°). La princesse fait aussi copier une vie de sainte Colette qui se clôt par une prière adressée à Jésus, Marie, Anne mais aussi à Joachim ainsi qu’à toute la Sainte Parenté (Arras, Bibliothèque municipale, ms. 894). Enfin trois manuscrits musicaux de l’archiduchesse renferment une messe en l’honneur de sainte Anne (Vienne, ÖNB, Mus. 15.496, Montserrat Biblioteca del Monestir, ms. 773, Iena, Universitätsbibliothek, ms. 7)[[52]](#footnote-52).

À l’inverse, Louise, qui ne s’est jamais remariée et qui, sa vie durant, a revendiqué son statut de veuve éternelle, ne manifeste pas de dévotion spécifique à sainte Anne ou à la Sainte Parenté. Il faut attendre 1518 pour que François Demoulins de Rochefort consacre à sainte Anne un *Petit livret faict a l’honneur de madame saincte Anne et de la royne, sa fille, vierge pure, mere de Jesus-Christ*, dédié à la mère de François Ier, dans lequel, suivant en cela Lefèvre d’Etaples, il conteste vigoureusement la légende du *trinubium*, qu’il accuse de « faire injure » à la sainte en faisant d’elle « une femme lubricque », « maculée et notée de trigamie ». L’auteur y affirme au contraire que « saincte Anne, bonne et pudicque vefve, fut contante d’un seul mari ». Il fustige les femmes qui vont « se remarier deux foiz, trois et quatre foiz, en prenant couverture inconsistante en Madame saincte Anne », critique à peine voilée de la reine défunte[[53]](#footnote-53). Mais même ainsi réhabilitée, il préfère identifier Louise à la Vierge (et son fils au Christ) plutôt qu’à sa mère : « la Vierge mère de Dieu estoit de l’aage de XV ans quant elle conceut du sainct Esprit le prince de vie, comme vous estiez Madame quant de feu Monsieur vous conceustez le roy de France »[[54]](#footnote-54).

**La cour des dames**

Selon Brantôme, Anne de Bretagne « fut la première qui comança à dresser la grande Cour des Dames, que nous avons veu depuis elle jusques à ceste heure ; car elle en avoit une très-grande suitte, et de Dames et de filles, et n’en refusa jamais aulcune »[[55]](#footnote-55). Si les propos de l’auteur doivent être nuancés (les dames sont présentes à la cour de France depuis longtemps), ils rendent compte d’une particularité propre au règne d’Anne de Bretagne : depuis la fin du xve siècle, le nombre de femmes a augmenté à la cour de France, tant de façon quantitative que qualitative. Anne fut d’ailleurs la première reine de France à posséder une maison indépendante, avec une hiérarchie établie entre les dames, les demoiselles, les femmes de chambre et les nourrices. Selon Joël Cornette, l’effectif de l’hôtel de la reine passe de deux cent quarante-quatre personnes en 1492 (dont quarante-sept femmes) à trois cent vingt-cinq en 1496 (dont cinquante-trois femmes)[[56]](#footnote-56). Selon Caroline zum Kolk, l’hôtel de la reine est passé de quatre-vingt-onze postes en 1494 (dont vingt-quatre femmes, de catégories indistinctes), à deux cent quatre-vingt-onze postes en 1496-1498 (dont cinquante-quatre femmes, parmi lesquelles quarante-quatre dames et demoiselles) ; près de dix ans plus tard, en 1503-1504, l’hôtel compte deux cent quatre-vingt-quatorze emplois, dont désormais soixante-cinq femmes, parmi lesquelles cinquante-quatre dames et demoiselles[[57]](#footnote-57). Comme l’indique Brantôme, Anne considérait cette présence féminine comme une composante essentielle de sa double dignité de reine de France et de duchesse-reine de Bretagne. Ce faisant, elle donne aussi à voir la position de force de celle qui les rassemble autour d’elle[[58]](#footnote-58).

Déjà sous le règne de Charles VIII, dans le frontispice de la *Légende dorée* publiée par Antoine Vérard, Anne de Bretagne en prière ne se distingue que par sa couronne des neuf femmes qui l’entourent. Toutes arborent la même coiffe noire qu’elle, sauf deux, l’une tête nue, l’autre la chevelure couverte par une résille : sans doute s’agit-il de toute jeunes filles (BnF, Rés., Vélins 689, f° 1). Il en va de même dix ans plus tard dans les *Remèdes de Fortune* : alors que Louis XII, au centre de l’image, a une suite exclusivement masculine, la reine Anne tenant Claude sur ses genoux n’est entourée que de figures féminines (BnF, ms. fr. 225, f° 165 ; fig. 3). Les *Épitres de poètes royaux* enluminés par Bourdichon (Saint-Pétersbourg, BNR, Fr. F.v. XIV.8), déjà cités, illustrent un échange de correspondance supposée entre la reine et le roi lancé dans la guerre contre les Vénitiens. Le manuscrit comporte trois mises en scène de la reine sur les onze miniatures à pleine page que compte le recueil. Lorsqu’Anne écrit dans sa chambre, dont le lit est paré des couleurs rouges et or de son époux, au pied du lit six jeunes femmes sont assises sur des carreaux, dont l’une tient un coffret à bijoux et l’autre une broderie (f° 1v°). Lorsqu’elle exprime son courroux que son époux soit contraint de poursuivre la guerre, elle remet une lettre à deux messagers tandis qu’un groupe de femmes se tient debout, la tête penchée en signe de réprobation (f° 40v°). Enfin, quand la reine écrit une lettre pour se plaindre de l’attitude du pape une dizaine de jeunes femmes sont pareillement assises au fond de la pièce ; seuls deux messagers assurent une présence masculine (f° 58v°).

Cet entourage féminin apparaît encore dans les scènes de dédicace ou d’offrande du livre. Toujours sous le pinceau de Bourdichon, c’est Jean Marot qui offre le volume du *Voyage de Gênes* à la reine (BnF, ms. fr. 5091, f° 1 ; fig. 4). Deux dames, dont une princesse reconnaissable à sa robe de brocart d’or doublée d’hermine, et une veuve portant un attifet noir et une robe violette, se tiennent debout près de la reine, assise sous un dais ; derrière elle, un groupe de jeunes filles est entièrement vêtu de noir ; enfin, plus à l’écart près d’une fenêtre, un groupe de conseillers assiste à la scène. Plus tardive, à en juger par son encadrement d’architecture à l’antique, une autre miniature de Bourdichon montre Antoine Dufour, devenu évêque de Marseille en 1506 (deux clercs portent sa mitre et sa crosse), qui présente sa traduction des *Lettres de saint Jérôme* à Anne, assise sous un dais ; trois dames sont debout près d’elles, tandis qu’un groupe de demoiselles est assis sous la fenêtre (autrefois à Saint-Pétersbourg, BNR, Fr. F.v. I.3, f°1). La scène de dédicace des *Vies des femmes célèbres* composées pour la reine par le même Antoine Dufour en 1503 et enluminées par Jean Pichore montre le dominicain agenouillé devant la reine, toujours assise sous un dais, entourée par trois dames vêtues de robes noires doublées de martre et de petit-gris, dont deux sont debout et l’autre assise au pied de la souveraine (Nantes, musée Dobrée, ms. XVII, f° 1[[59]](#footnote-59)). Singularité de la composition, la reine apparaît une deuxième fois au fond de l’image, réconfortant d’une main sur l’épaule l’auteur auquel elle vient sans doute de passer commande et qui manifeste son impuissance en croisant les bras[[60]](#footnote-60).

Dans la scène des fiançailles des héritiers du trône des chroniques de Jean d’Auton, déjà citée, si le roi est entouré de conseillers masculins au registre supérieur, Anne et Louise, qui encadrent les fiancés unis par trois cardinaux, ont chacune une suite exclusivement féminine (BnF, ms. fr. 5083, f° 1v° ; fig. 1). La présence féminine à la cour de France qui, sous Anne de Bretagne, avait en effet connu une augmentation exceptionnelle, se poursuit sous l’élan de Louise de Savoie : alors que sa maison ne comprend que six ou sept dames et demoiselles avant 1515, elle en compte dix-huit la première année du règne de François Ier puis trente-trois au moment de sa mort, en 1531[[61]](#footnote-61). Le nombre élevé de ces effectifs féminins est éloquent : Aubrée David-Chapy a déjà souligné que l’hôtel de la mère de François Ier compte autant, si pas plus, de dames que celui de Claude de France (vingt-six dames sont mentionnées dans l’hôtel de Louise en 1522 tandis que trente-deux dames sont employées par la reine en 1523 ; trente-trois dames sont au service de Madame en 1531 tandis que quatorze dames sont enregistrées dans l’hôtel d’Éléonore d’Autriche en 1530)[[62]](#footnote-62). Il n’est donc pas étonnant de constater que Louise est, comme Anne de Bretagne, fréquemment montrée entourée d’une cour de dames. Une scène d’hommage du livre ouvre le premier volume du *Triomphe et recueil des Vertuz et Vertueux*, un ouvrage, déjà cité, que Jean Thenaud rédige en 1517 à la demande de Louise et qui est aujourd’hui conservé à Saint-Pétersbourg (BNR, Fr. F. v. XV, I). L’auteur, tonsuré et vêtu de la bure ceinturée du cordon franciscain, est agenouillé aux pieds de la mère de François Ier. Louise y trône au milieu de dames. Ces dernières sont habillées de robes colorées, ornées de colliers et de ceintures, alors que Madame est montrée dans une simple robe marron, avec un attifet, presque identique aux coiffes des religieuses. Là encore, la sobriété de l’habit individualise Louise par rapport aux autres membres féminines de la cour, d’autant que sa robe, comme le fait qu’elle tient un chapelet entre ses doigts, semble faire écho à l’habit du franciscain. C’est pourtant une quasi-reine qui est dépeinte là : elle est assise sur les marches, recouvertes d’un drap bleu et or (aux couleurs des tissus fleurdelisés), d’une architecture à l’antique, complétée d’une tenture ornée de ses armes. Les initiales inscrites dans le pavement «L»-«M»-«F» sont celles de la « Trinité d’Angoulême »[[63]](#footnote-63).

**L’exercice du pouvoir**

Pour Anne de Bretagne, l’exercice du pouvoir n’apparaît dans ses effigies qu’autant qu’elle siège en majesté. Reine de France, et seule à l’être deux fois, Anne ne le devient que par ses mariages avec un souverain français, Charles VIII puis Louis XII. Durant son premier mariage, elle ne dispose d’aucun pouvoir qui n’émane de son mari. Il en est allé autrement entre la mort de son père en 1488 et son union avec Charles VIII en décembre 1491. Alors héritière de Bretagne, elle utilise un sceau de majesté qui la montre dans le plein exercice de son autorité de duchesse, assise sur un trône et tenant une épée levée (Archives nationales, collection de moulages de sceaux, D 560) ; elle utilise plus tard, probablement en 1498, lorsque la mort de Charles VIII lui permet de redevenir pleinement duchesse souveraine, un autre sceau de majesté qui la montre trônant et tenant dans sa main droite le sceptre de reine et dans la gauche l’épée levée des ducs de Bretagne (Archives nationales, collection de moulages de sceaux, Supplément 4395)[[64]](#footnote-64). La cadière, monnaie d’or qu’elle frappe durant la même période pour revendiquer sa souveraineté retrouvée, figure Anne également en majesté, assise de face et avec les mêmes attributs, à ceci près qu’elle tient l’épée dans la main droite et le sceptre dans la gauche. Une miniature des *Héroïdes* d’Ovide, exécutée par le Maître de la Chronique scandaleuse, dans un manuscrit récemment acquis par le Getty Museum (Los Angeles, Getty Museum, Ms. 121 [2021.7], f° 55), la montre également en majesté. Le fait est d’autant plus remarquable que la composition est datée de 1493, durant sa première union. La composition est d’ailleurs ambiguë : la reine est assise sur un trône et sous un dais, de face, et elle est couronnée. Pourtant, elle baisse les yeux et ne tient ni sceptre ni épée. De plus, elle est entourée de trois dames ou demoiselles, l’une debout, les deux autres assises. La miniature nous donnerait-elle à voir l’image d’une reine qui règne mais ne gouverne pas et a perdu toute autorité sur son duché ?

Si Anne retrouve une certaine autonomie durant son union avec Louis XII, son pouvoir réel reste limité. Du moins retrouve-t-elle la dignité de reine. C’est ce que met en scène un autre manuscrit, rédigé par André de la Vigne, orné de trois miniatures dues au Maître de la Chronique scandaleuse, consacré à son sacre à Saint-Denis et à son entrée dans Paris en novembre 1504 (André de la Vigne, *Sacre, couronnement et entrée d’Anne de Bretagne*, Aylesbury, Waddesdon Manor, The Rothschild Collection, ms. 22). La première illustre son couronnement à Saint-Denis (f° 1v°), la deuxième son entrée à Paris (f° 38v°) et la dernière le banquet donné dans le palais de la Cité (f° 54v°). Anne y apparaît invariablement couronnée et vêtue d’une robe de brocart d’or. À Saint-Denis, elle est couronnée par le cardinal Philippe de Luxembourg, devant un parterre de courtisans à gauche et de prélats à droite. Mais on relève à nouveau, au premier plan, la présence féminine, avec deux princesses vêtues de robes noires doublées d’hermine − vraisemblablement Anne de France, fille de Louis XI et veuve de Pierre de Bourbon, première princesse du sang, et Louise de Savoie, veuve de Charles d’Angoulême et mère de l’héritier présomptif du royaume[[65]](#footnote-65) −, suivies chacune d’un groupe de demoiselles coiffées de noir mais vêtues de robes bleues ou rouges. Dans la scène de l’entrée parisienne, la reine est transportée dans une litière sous un dais. Elle est escortée par des prélats et des gentilshommes, mais aussi par des demoiselles à cheval et des deux veuves vêtues de noir, dans un charriot également tendu de noir. La scène finale du banquet montre la reine présidant sa tablée avec à nouveau les deux princesses vêtues de robes noires doublées d’hermine, d’une autre veuve en noir portant un collier, puis d’autres dames.

La position de Louise de Savoie – qui, durant les quinze premières années du règne de son fils, domine le Conseil et la diplomatie royale[[66]](#footnote-66) – est bien différente. Régente, la duchesse d’Angoulême a été en position d’exercer le pouvoir. Dans l’histoire de France, Louise est la première à être officiellement instituée régente alors qu’elle n’est ni fille, ni épouse de roi. Entre juillet 1515 et janvier 1516, ses pouvoirs sont limités : elle ne peut prendre aucune décision majeure puisque le chancelier Antoine Duprat accompagne François Ier en Italie avec le grand sceau de majesté, qui scelle les actes royaux et qui permet l’authentification des documents officiels. La situation est différente entre août 1523 et mars 1526 : installée à l’abbaye de Saint-Just, près de Lyon, Louise règne sur un Conseil élargi et légifère dans tous les domaines.

Il est séduisant de voir un écho à cet exercice concret du pouvoir dans le frontispice qui ouvre les *Gestes de Blanche de Castille* (BnF, ms. fr. 5715 ; fig. 7) d’Étienne Le Blanc, un ouvrage que l’on date d’avant mai 1525, alors que la seconde régence de Louise est toujours en cours[[67]](#footnote-67). Assise sous un dais de velours vert, la duchesse d’Angoulême est vêtue de son traditionnel costume de veuve. Son visage dérive, une fois encore, de l’effigie que Jean Clouet a composée d’elle vers 1516-1518. Elle est affublée de gigantesques ailes dont les significations sont multiples. C’est un rébus sur l’initiale de son prénom (aile-L) mais aussi une évocation de son rôle protecteur, d’abord protectrice du dauphin puis du roi. Mais ces ailes constituent aussi un emprunt à l’emblématique des Bourbons, traduisant de cette façon la revendication par Louise de leur héritage. Quoi qu’il en soit, dans le frontispice des *Gestes de Blanche de Castille*, attribué à Noël Bellemare, la mère du roi est montrée en gouvernante du royaume : entre ses deux mains, elle tient, plongé dans un bassin rempli d’eau, la barre d’un gouvernail, c’est-à-dire l’organe de direction du pays, symbole traditionnel du gouvernement. Remarquons encore que ce gouvernement s’étend, au-delà des murs du palais et de la cour, au royaume dans son entièreté donc : la pièce, dans laquelle évoluent les deux personnages, s’ouvre sur un vaste paysage par une loggia à l’italienne.

La même idée se rencontre, plus explicitement encore, dans le frontispice qui ouvre l’exemplaire de présentation de l’*Hystoire agregative des annalles et croniques d’Anjou* (BnF, Vélins 761) de l’écrivain angevin Jean de Bourdigné, un ouvrage paru en janvier 1529, quelques mois avant la signature de la « paix des Dames »[[68]](#footnote-68). La scène proclame publiquement le pouvoir de Louise et l’importance de son rôle politique. Elle se situe dans une grande pièce voûtée d’ogives sur colonnes. L’auteur, qui a déposé son bonnet à terre, est agenouillé devant Madame ; il lui présente son ouvrage, sur lequel est inscrite une dédicace en latin (*Dive Sabaudiensi paladi dicatus labor*, « Un travail dédié à la divine Pallas de Savoie »). Madame, figurée dans son sombre costume de veuve, est assise sur une chaire au dossier sculpté, surmontée par les armes d’Anjou. À droite, ont pris place les princes de sang ou nobles d’épée, en armure, qui, sous le règne de François Ier, dominent le Conseil. À gauche, se tient le haut clergé, parmi lesquels un cardinal et deux évêques. Derrière les prélats, on trouve les conseillers de robe longue, avec leurs bonnets carrés, qui ont acquis quelque grade dans les Universités ; en face, les conseillers de robe courte, la robe des marchands et des bourgeois. Il ne s’agit donc plus d’une cour de dames, comme on a pu le voir dans d’autres miniatures, mais d’une assemblée masculine, d’un groupe de conseillers qui participent, sous la direction de Madame, au gouvernement du royaume et à l’attribution des offices. Au-delà des périodes de régence, Louise agit donc bel et bien comme un *alter rex* qui, comme Cédric Michon l’a bien montré, continue de contrôler le Conseil jusqu’à sa mort, en 1531[[69]](#footnote-69). D’ailleurs, ce frontispice offre de nombreux points de comparaison avec des images qui montrent François Ier entouré par les membres de son Conseil. En témoignent le *Second volume de la premiere partye du blason d’armoiries*, un ouvrage composé en 1520 par Jean Le Féron (Arsenal, ms. 5255, f° 2r) ou le *Traité sur l’art de la guerre* de Bérault Stuart d’Aubigny, rédigé avant 1525 (Yale University, Beinecke MS. 695, f° 2r).

**Conclusion**

La comparaison des effigies et portraits connus d’Anne de Bretagne et de Louise de Savoie confronte l’historien d’aujourd’hui à l’image que les princesses ont voulu transmettre d’elles-mêmes mais aussi à celle que leurs contemporains ont perçue et retranscrite. Anne de Bretagne comme Louise de Savoie apparaissent comme le modèle de mères idéales, elles-mêmes incarnations de vertus et de divinités antiques. Toutes deux invoquent également des modèles (divergents) de sainteté féminine, qui recouvrent les modèles antiques du voile de la moralité chrétienne. À cette double stratification s’ajoute la volonté des contemporains des souveraines de les impliquer dans leur temps et d’illustrer, voire d’expliquer l’émergence de la cour des dames à la cour de France et de les installer dans l’exercice du pouvoir.

Or, pour être efficace, un portrait (princier) doit être reconnaissable. Cette évidence est encore plus vraie à la Renaissance : les peintres et les enlumineurs n’ont pas toujours fréquenté les personnes qu’ils doivent figurer ; de plus, les destinataires des images – vassaux, ambassadeurs, membres de cours étrangères – n’ont souvent jamais vu les individus représentés. L’apparat vestimentaire, les couleurs, les armoiries, les devises, puis, progressivement, la pérennité de traits physionomiques qui tendent à une individualisation et qui se répètent d’images en images constituent dès lors des codes nécessaires à exploiter. Il en fut ainsi pour Anne de Bretagne et Louise de Savoie : les costumes de la reine sont superbes et colorés ; ils sont sombres et sobres pour la régente.

Laure Fagnart, F.R.S.-FNRS/Université de Liège (Belgique)

Pierre-Gilles Girault, CMN / Monastère royal de Brou

1. Malgré les nombreux travaux qu’elle a suscités, il n’existe pas d’étude récente dédiée aux portraits d’Anne de Bretagne. On se reportera donc à Gabory, Émile, « Iconographie d’Anne de Bretagne », *Bulletin de la Société Archéologique et Historique de Nantes et de la Loire-Inférieure*, t. 76, 1936, p. 92-103 ; Ehrmann, Jean, « Un portrait inédit de Charles VIII, par Jean Bourdichon », *Bulletin de la Société archéologique du Finistère*, 1979, p. 265-272 ; Ehrmann, Jean, « Jean Bourdichon. Portraits royaux de Charles VIII et Anne de Bretagne », *L’Œil*, 314, septembre 1981, p. 30-37. Ses images ont été abordées plus largement par Le Fur, Didier, *Anne de Bretagne. Miroir d’une reine, historiographie d’un mythe*, Paris, Éditions Guénégaud, 2000 et Brown, Cynthia J., *The Queen’s Library: Image-Making at the Court of Anne of Brittany, 1477-1514*, Philadelphie, University of Pennsylvania Press, 2011. [↑](#footnote-ref-1)
2. Sur les portraits de Louise de Savoie, Zvereva, Alexandra, « L’éloquence du deuil : portraits de Louise de Savoie », *Louise de Savoie. 1476-1531*, éd. Pascal Brioist, Laure Fagnart, Cédric Michon, Rennes-Tours, PUR-PUFR (coll. « Renaissance »), 2015, p. 19-26 ; Zvereva, Alexandra, « Madame la Régente et la prudence personnifiée. Louise de Savoie par Jean Clouet », *Une reine sans couronne ? Louise de Savoie, mère de François Ier* [cat. exp. Écouen, musée national de la Renaissance, 15 octobre 2015-1er février 2016], Paris, Éditions de la Réunion des musées nationaux, 2015, p. 22-25. [↑](#footnote-ref-2)
3. Le Fur, Didier, *Anne de Bretagne*, *op. cit.*, p. 113-114 ; Brown, Cynthia J., *The Queen’s Library*, *op. cit*., p. 5-7. [↑](#footnote-ref-3)
4. Baudrier, Henri, *Bibliographie lyonnaise. Recherches sur les imprimeurs, libraires, relieurs et fondeurs de lettres de Lyon au* xvie *siècle*, Lyon, L. Brun, 1895-1921, 13 vol., ici vol. XI, p. 172-175. [↑](#footnote-ref-4)
5. Joly, Alice et Henry, « À la recherche de Guillaume Leroy, le peintre », *Gazette des Beaux-Arts*, VIe période, t. 61, mai-juin 1963, p. 279-292 ; Avril, François, Reynaud, Nicole, *Les Manuscrits à peintures en France (1440-1520)*, Paris, Flammarion, 1993, p. 362-365 ; Burin, Elizabeth, *Manuscript Illumination in Lyons, 1473-1530*, Turnhout, Brepols, 2002, p. 33-37 et p. 212-274, cat. 95-136 ; Dumont, Bérengère, *Guillaume II Leroy, graveur et enlumineur à Lyon au début du* xvie *siècle*, mémoire de master II sous la dir. de Sylvie Deswarte-Rosa, Lyon III, 2005, p. 28-29, 36, 57, pl. 27-28. En dernier lieu : Girault, Pierre-Gilles, « Jean Lemaire et les artistes : Jean Perréal, Guillaume Leroy et les autres », *Lemaire de Belges, rhétoriqueur de France et de Bourgogne*, éd. Ellen Delvallée, Adeline Desbois-Ientile, Pierre-Gilles Girault, Tours, PUFR, à paraître. [↑](#footnote-ref-5)
6. Sur Perréal portraitiste, voir Sterling, Charles, « Une peinture certaine de Perréal enfin retrouvée », *L’Œil,* n° 103-104, juillet-août 1963, p. 2-15, 65-65 ; Avril, François, Reynaud, Nicole, *Les Manuscrits à peintures*, *op. cit.*, p. 365-369 ; Reynaud, Nicole, « Deux portraits inconnus par Jean Perréal au Louvre », *Revue du Louvre et des musées de France*, no 46,‎ 1996, p. 36-46 ; Scailliérez, Cécile, « Quelques propositions pour Jean Perréal et le portrait français autour de 1515 », *La France et l’Europe autour de 1500 : croisements et échanges artistiques*, éd. Geneviève Bresc-Bautier, Thierry Crépin-Leblond, Élisabeth Taburet-Delahaye, Paris, École du Louvre, (coll. « Rencontres de l’École du Louvre », t. 27), 2015, p. 179-192 ; Nieddu, Luisa, « L’Art du portrait dans l’œuvre de Jean Perréal et ses liens avec le Nord », *Arts et artistes du Nord à la cour de François Ier*, éd. Laure Fagnart, Isabelle Lecocq, Paris, Picard, 2017, p. 163-176. En dernier lieu : Girault, Pierre-Gilles, « Jean Lemaire et les artistes », art. cit. [↑](#footnote-ref-6)
7. Entre autres Jacques (pseud. de Sterling), Charles, *Les Peintres du Moyen Âge*, Paris, Éditions Pierre Tisné, 1942, *xve siècle, Rép. A*, n° 16, pl. 146. En dernier lieu : Herman, Nicholas, *Jean Bourdichon (1457-1521): Tradition, Transition, Renewal*, PhD, New York University, Institute of Fine Arts, 2014, cat. 85. Le château de Loches en expose une copie exécutée vers 1900, plutôt médiocre, mais qui nous en fait connaître les couleurs. [↑](#footnote-ref-7)
8. Il figure notamment en couverture du livre de Le Fur, Didier, *Anne de Bretagne*, *op. cit*., et de la récente biographie de Cornette, Joël, *Anne de Bretagne*, Paris, Gallimard, 2021. [↑](#footnote-ref-8)
9. Girault, Pierre-Gilles, « Faux et faussaires : autour du prétendu *Spanish Forger* », *Histoire et civilisation du livre : revue internationale*, t. XVII, 2021, p. 289-302. [↑](#footnote-ref-9)
10. Zvereva, Alexandra, *Portraits dessinés de la cour des Valois. Les Clouet de Catherine de Médicis*, Paris, Arthena, 2011, p. 29. À propos des manuscrits liés à Anne de Bretagne, nous renvoyons, sauf indication contraire, à Avril, François, Reynaud, Nicole, *Les Manuscrits à peintures*, *op. cit.*, *passim*, et à Brown, Cynthia J., *The Queen’s Library*, *op. cit*., *passim*. [↑](#footnote-ref-10)
11. Sur cette prétendue origine bretonne, voir Le Fur, Didier, *Anne de Bretagne*, *op. cit*., p. 189, 198-199. Dans son commentaire de la planche « Europe xve-xvie siècles, France, costumes civils, pièces du costume féminin 1485-1510 », Racinet, Auguste, *Le Costume historique*, t. IV, *Planches et notices 201 à 300*, Paris, Firmin-Didot, 1888, insiste au contraire sur le fait qu’« Anne de Bretagne, sauf en quelques rares occasions solennelles, s’est montrée fidèle toute sa vie, avec son opiniâtreté de Bretonne (*sic*), aux modes françaises ». Plusieurs auteurs du xixe siècle ont prétendu que la reine avait adopté cette coiffe noire lors de son veuvage, mais elle la porte déjà sur des effigies antérieures à 1498. [↑](#footnote-ref-11)
12. Sur le costume des reines, voir Gaude-Ferragu, Murielle, « Habit réel, habit imaginé. La reine de France en majesté (xive-début du xvie siècle) », *Revue de l’art*, 174, 2011, p. 9-19. [↑](#footnote-ref-12)
13. Avril, François, Reynaud, Nicole, Cordellier, Dominique (dir.), *Les Enluminures du Louvre, Moyen Âge et Renaissance*, Paris, Musée du Louve, Hazan, 2011, n° 162, p. 321-324 (notice par Thomas Kren). [↑](#footnote-ref-13)
14. Gatouillat, Françoise, « Une grande commande de la reine Anne de Bretagne : la verrière occidentale de la cathédrale Saint-Pierre de Nantes », Nantes flamboyante (1380-1530). Actes du colloque au Château des ducs de Bretagne (Nantes, 24-26 novembre 2011), éd. Nicolas Faucherre, Jean-Marie Guillouët, Nantes, Société Archéologique et Historique de Nantes et de Loire-Atlantique, 2014, p. 155-167. [↑](#footnote-ref-14)
15. Zvereva, Alexandra, *Portraits dessinés de la cour des Valois*, *op. cit.*, *passim*. [↑](#footnote-ref-15)
16. L’un des médaillons dont un tirage en bronze est conservé dans la Wallace Collection de Londres (inv. S340) est accompagné de l’inscription « lvdovica.Francisci.et.Margaritae.praeclara.parens ». Un autre dont deux exemplaires sont conservés à la BnF (Méd., série royale 85 et 89) présente la légende « loyse.dvchesse.de.valois.Comtesse.dangovlesme ». Ces médaillons constituent sans doute les pendants de ceux figurant François d’Angoulême (BnF, Méd., série royale 63 et 2792). Voir Zvereva, Alexandra, « L’éloquence du deuil », art. cit., p. 24, note 8. [↑](#footnote-ref-16)
17. À propos des manuscrits liés à Louise de Savoie, nous envoyons, sauf indication contraire, à Lecoq, Anne-Marie, *François Ier imaginaire, symbolique et politique à l’aube de la Renaissance*, Paris, Macula, 1987 ; Winn, Mary Beth, « Louise de Savoie, ses enfants et ses livres : du pouvoir familial au pouvoir d’État », *Patronnes et mécènes en France à la Renaissance*, éd. Kathleen Wilson-Chevalier et Eugénie Pascal, Saint-Étienne, Publications de l’Université de Saint-Étienne, 2007, p. 251-281 ; Orth, Myra D., *Renaissance Manuscripts: The Sixteenth Century*, 2 vol., Londres, Harvey Miller Publishers, 2015.  [↑](#footnote-ref-17)
18. David-Chapy, Aubrée, « Louise de Savoie, régente et mère du roi : l’investissement symbolique de l’espace curial », *Réforme, Humanisme, Renaissance*, 79, 2015, p. 65-84, spécialement p. 72-73. [↑](#footnote-ref-18)
19. Godefroy, Théodore, *Le Ceremonial de France, ou description des Ceremonies, Rangs, & Seances observées aux Couronnements, Entrées, & Enterremens des Roys & Roynes de France, & autres Actes et Assemblées solemneles*, Paris, chez Abraham Pacard, 1619, p. 218-219. [↑](#footnote-ref-19)
20. Gaude-Ferragu, Murielle, *La Reine au Moyen Âge. Le pouvoir au féminin, xive-xve siècle*, Paris, Tallandier, 2014. Voir aussi Perez, Stanis, *Le corps de la reine*, Paris, Perrin, 2019. [↑](#footnote-ref-20)
21. Beaune, Colette, « Vie et mort d’un enfant royal : Charles-Orland (1492-1495) », *Mémoires de la Société des sciences et lettre de Loir-et-Cher*, t. 64, 2009, p. 31-45. [↑](#footnote-ref-21)
22. Tolley, Thomas, « States of Independence: Women Regents as Patrons of the Visual Arts in Renaissance France », *Renaissance Studies*, t.10, n° 2, 1996, p. 237-258, ici p. 244-245 ; Girault, Pierre-Gilles, « Jean Hey, peintre de portraits, de Marguerite d’Autriche à Anne de France », *Princesses et Renaissance(s). La commande artistique de Marguerite d’Autriche et de son entourage*, éd. Magali Briat-Philippe, Laurence Ciavaldini-Rivière, Paris, Éditions du patrimoine, 2019, en ligne. Il pourrait aussi s’agir d’une commande d’Anne de France, principale employeuse du peintre avec son époux Pierre de Beaujeu, devenu duc de Bourbon en 1488. [↑](#footnote-ref-22)
23. *France 1500. Entre Moyen Âge et Renaissance* [cat. exp. Paris, Galeries nationales, Grand Palais, 6 octobre 2010-10 janvier 2011], Paris, Éditions de la Réunion de musées nationaux, 2010, p. 155, n° 61 (notice par Geneviève Bresc-Bautier). [↑](#footnote-ref-23)
24. Le Fur, Didier, Anne de Bretagne, op. cit., p. 84-85. [↑](#footnote-ref-24)
25. Avril, François, Reynaud, Nicole, *Les Manuscrits à peintures*, *op. cit.*, n° 236 ; Lecoq, Anne-Marie, *François Ier imaginaire*, *op. cit.*, p. 27-34 ; Le Fur, Didier, Anne de Bretagne, op. cit., p. 110-112 ; Brown, Cynthia J., *The Queen’s Library, op. cit*., p. 1-3. [↑](#footnote-ref-25)
26. Cereia, Daniela, « De fille de cadet à mère de roi : chance inespérée d’un jeu politique », *Louise de Savoie. 1476-1531*, *op. cit*., p. 39-46. [↑](#footnote-ref-26)
27. Fagnart, Laure, Winn, Mary Beth, « Louise de Savoie. The King’s Mother. *Alter Rex* », *Women and Power at the French Court, 1483-1563*, éd. Susan Broomhall, Amsterdam, Amsterdam University Press, 2018, p. 85-114, surtout p. 87-91. [↑](#footnote-ref-27)
28. Chatenet, Monique, Lecoq Anne-Marie, « Le roi et ses doubles. Usages vestimentaires royaux au xvie siècle », *Revue de l’art*, 174, 2011-4, p. 21-31, ici p. 22. [↑](#footnote-ref-28)
29. Voir Thenaud, Jean, *Le Triumphe des vertuz. Premier traité : Le Triumphe de Prudence (ms. Ars. 3358, ff. 1-148)*; *Second traité : Le Triumphe de Force ; Troisième traité : Le Triumphe de Justice (ms. BnF, fr. 144)* ; *Quatrième traité : Le Triumphe de Tempérence*, éd. Titia J. Schuurs-Janssen avec la collaboration de René E.V. Stuip, Genève, Droz, 1997-2010. [↑](#footnote-ref-29)
30. Lecoq, Anne-Marie, *François Ier imaginaire*, *op. cit.*, p. 338-340. [↑](#footnote-ref-30)
31. Jodogne, Pierre, *Jean Lemaire de Belges, écrivain franco-bourguignon*, Bruxelles, Palais des Académies, (coll. « Académie Royale de Belgique, mémoires de la Classe des lettres, collection (in-4°) »), 2e série, t. XIII, fascicule 1, 1972, p. 110-131. [↑](#footnote-ref-31)
32. Le Fur, Didier, *Anne de Bretagne*, *op. cit*., p. 74-78. [↑](#footnote-ref-32)
33. Grand, Roger, « Anne de Bretagne et le premier humanisme de la Renaissance en France. Miniature inédite des *Illustrations de Gaule et singularitez de Troye* de Lemaire de Belges », *Mémoires de la société d’histoire et d’archéologie de Bretagne*, t. 29, 1950, p. 45-70 ; Dumont, Bérengère, *Guillaume II Leroy au service de Jean Lemaire de Belges. Études des gravures des Illustrations des Gaule et Singularitez de Troyes*, mémoire de master I sous la dir. de Sylvie Deswarte-Rosa, Lyon II, 2003 [↑](#footnote-ref-33)
34. Voir dans ce même volume, Fagnart, Laure, Girault, Pierre-Gilles, Vrand, Caroline, « Affirmation de soi et de son lignage. Les systèmes emblématiques d’Anne de Bretagne et de Louise de Savoie », p. ###. [↑](#footnote-ref-34)
35. Girault, Pierre-Gilles, *Les funérailles d’Anne de Bretagne, reine de France. L’hermine regrettée*, Paris, Gourcuff Gradenigo, 2014, p. 83-86 ; *Le cœur d’Anne de Bretagne* [cat. exp. Château de Châteaubriant, 14 juin-28 septembre 2014], Milan, Silvana Editoriale, 2014, *passim*. [↑](#footnote-ref-35)
36. Gourcy, Sophie de, *Le Tombeau des ducs de Bretagne, un Miroir des princes sculpté*, Paris, Beauchesne, 2015, p. 80-97. À nuancer avec Santrot, Jacques, « À Nantes, le tombeau des parents d’Anne de Bretagne, le duc François II et Marguerite de Foix », *Des Tombeaux et des dieux. Actes du colloque de la Villa Kérylos des 12 et 13 octobre 2018)*, éd. Jacques Jouanna, André Vauchez, John Scheid, Michel Zink, Paris, De Boccard, 2019, p. 265-359. [↑](#footnote-ref-36)
37. Le Fur, Didier, *Anne de Bretagne*, *op. cit.*, p. 42-45 ; Brown, Cynthia J., *The Queen’s Library*, *op. cit*., p. 15-20. [↑](#footnote-ref-37)
38. *Armorial Le Breton*, Paris, Archives nationales, Musée de l’histoire de France, AE/I/25/6, p. 49, en ligne : <http://www2.culture.gouv.fr/Wave/image/archim/0008/dafanch06_a103502n00049_2.htm>. Cf. *L’Armorial Le Breton*, éd. Emmanuel de Boos, Marie-Françoise Damongeot, Paris, Centre historique des archives nationales, Somogy, 2004, p. 224, n° 867. Cf. aussi Abbé Bourdeaut, « Joachim du Bellay et Olive de Sévigné », *Mémoires de la Société d’agriculture, sciences et arts d’Angers*, 5e série, t. 13, 1910, p. 1-54, ici p. 12. [↑](#footnote-ref-38)
39. Lecoq, Anne-Marie, *François Ier imaginaire*, *op. cit.*, p. 69-117. [↑](#footnote-ref-39)
40. À ce propos, voir dans ce même volume, Fagnart, Laure, Girault, Pierre-Gilles, Vrand, Caroline, « Affirmation de soi et de son lignage. Les systèmes emblématiques d’Anne de Bretagne et de Louise de Savoie », p. ###. [↑](#footnote-ref-40)
41. Fagnart, Laure, Winn, Mary Beth, « Louise de Savoie. The King’s Mother », art. cit., p. 85-114. [↑](#footnote-ref-41)
42. Lecoq, Anne-Marie, *François Ier imaginaire*, *op. cit.*,p. 335 ; Winn, Mary Beth, Wilson-Chvalier, Kathleen, « Louise de Savoie, ses livres, sa bibliothèque », *Louise de Savoie. 1476-1531*, *op. cit.*, p. 235-252, spécialement p. 239. [↑](#footnote-ref-42)
43. Lecoq, Anne-Marie, « Le Puys d’Amiens de 1518. La loi du genre et l’art du peintre », *Revue de l’art*, 38, 1977, p. 63-74 ; Lecoq, Anne-Marie, *François Ier imaginaire*, *op. cit.*, p. 325-335 ; Zölh, Caroline, « Retables et miniatures des Chants royaux du Puy de Notre-Dame d’Amiens : iconographie et fonction », *L’Europe des retables*, t. I, *xve-xvie* *siècles*, éd. Michel Maupoix, François Boespflig, Orléans, Rencontre avec le patrimoine religieux, 2007, p. 207-223. [↑](#footnote-ref-43)
44. Lecoq, Anne-Marie, *François Ier imaginaire*, *op. cit.*, p. 333. [↑](#footnote-ref-44)
45. Le reliquaire de la Couronne d’épines de la Sainte-Chapelle est d’ailleurs présenté par deux anges dans les *Grandes heures* (f° 211v°). [↑](#footnote-ref-45)
46. Le Fur, Didier, Anne de Bretagne, op. cit., p. 115. [↑](#footnote-ref-46)
47. *Ibidem*, p. 105. [↑](#footnote-ref-47)
48. Brundage, James Arthur, « Widows and remarriage: moral conflicts and their resolution in classical canon law », *Wife and widow in medieval England*, éd. Sue Sheridan Walker, Ann Arbor, Mich., University of Michigan Press, 1993, p. 17-31. Voir aussi le chapitre sur le veuvage de la thèse de Baron, Solène, *« Troys seurs de noble lignaige ». Commande, réception et usages des images de la parenté du Christ (France, xiiie-milieu du xvie siècle)*, sous la dir. de Didier Lett et Véronique Rouchon, Université Paris Cité et Université Lyon 2, décembre 2023, auquel nous empruntons plusieurs des observations suivantes. Nous la remercions de nous avoir permis d’utiliser ses travaux avant leur soutenance. [↑](#footnote-ref-48)
49. Brassié, Anne, Sainte Anne : de Jérusalem à Auray, Monaco, Le Rocher, 2015 ; Wirth, Jean, Sainte Anne est une sorcière, Genève, Droz, 2003 ; Bauckham, Richard, Gospel Women : Studies Of The Named Women In The Gospels, Londres-New York, T&T Clarck, 2002, p. 203-225. [↑](#footnote-ref-49)
50. Cité par Lebrun, François, « Le charivari et sa condamnation par les autorités ecclésiastiques dans la France de l’Ouest au xve siècle », *Annales de Bretagne et des pays de l’Ouest*, t. 86, numéro 3, 1979, p. 487-489 (<https://www.persee.fr/doc/abpo_0399-0826_1979_num_86_3_4676>). [↑](#footnote-ref-50)
51. Blockmans, Wim, « The Devotions of a Lonely Duchess », *Margaret of York, Simon Marmion and The Vision of Tondal*, éd. Thomas Kren, Malibu, J. Paul Getty Museum, 1992, p. 29-46, ici p. 38. [↑](#footnote-ref-51)
52. Anderson, Michel Alan, *St Anne in Renaissance Music. Devotion and politics*, Cambridge, Cambridge University Press, 2014, p. 66-67. [↑](#footnote-ref-52)
53. Demoulins de Rochefort, François, *Petit livret faict a l’honneur de madame saincte Anne et de la royne, sa fille, vierge pure, mere de Jesus-Christ* (Paris, Bibliothèque de l’Arsenal, ms. 4009, f° 4v°, 9v° et 18-18v°). [↑](#footnote-ref-53)
54. *Ibidem*, f° 34 et 34v°. Anne-Marie Lecoq relève que Demoulins se trompe ou flatte sa protectrice qui conçut François à l’âge de dix-huit ans. Voir Lecoq, Anne-Marie, *François Ier imaginaire*, *op. cit.*, p. 336. [↑](#footnote-ref-54)
55. Brantôme, *Recueil des Dames, poésies et tombeaux*, éd. Étienne Vaucheret, Paris, La Pléiade, 1991, p. 13. [↑](#footnote-ref-55)
56. Cornette, Joël, « 1488-1532. Du duché de Bretagne à une province du royaume : union forcée ou servitude volontaire ? », *Se donner à la France ? Les rattachements pacifiques de territoires à la France (xive-xixe siècle)*, éd. **Jacques**Berlioz, **Olivier**Poncet, **Paris, Publications de l’École nationale des chartes,** 2013 **(«**Études et rencontres de l’École nationale des chartes »), p. 31-54. [↑](#footnote-ref-56)
57. Zum Kolk, Caroline, « La naissance de la ‘cour des Dames’ », *Femmes à la cour de France. Charges et fonctions (xve-xixe siècle)*, éd. Caroline Zum Kolk, Kathleen Wilson-Chevalier, Villeneuve-d’Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 2018, p. 23-47, ici p. 34-35. [↑](#footnote-ref-57)
58. Viennot, Éliane, « La transmission du savoir-faire politique entre femmes, d’Anne de France à Marguerite de Valois », *La transmission du savoir dans l’Europe des xvie et xviie* *siècles*, éd. Marie Roig Miranda, Paris, Honoré Champion, 2000, p. 87-98, spécialement p. 93-96 ; Zum Kolk, Caroline, « Les femmes à la cour de France au xvie siècle. La fonction politique de la maison de Catherine de Médicis (1533-1574) », *Femmes de pouvoir et pouvoir des femmes dans l’Occident médiéval et moderne*, éd. Armel Nayt-Dubois, Emmanuelle Santinelli-Foltz, Valenciennes, Presses universitaires de Valenciennes, 2009, p. 237-258 ; Zum Kolk, Caroline, « The Household of the Queen of France in the Sixteenth Century », *The Court Historian*, vol. 14/1, juin 2009, p. 3-22. [↑](#footnote-ref-58)
59. Cassagnes-Brouquet, Sophie, *Un manuscrit d’Anne de Bretagne. Les vies des femmes célèbres d’Antoine Dufour*, Rennes, Ouest-France, 2007. [↑](#footnote-ref-59)
60. Si elles n’ont pas la même qualité, les scènes de dédicace des volumes imprimés mettent également en scène cet entourage féminin. Il en va ainsi dans le *Trésor de l’âme* de Robert le Chartreux publié en 1497 (BnF, Rés., Vélins 350, f° AA6v°) ou dans les *Louanges du roy douzième de ce nom* de Claude de Seyssel, imprimées par Antoine Vérard en 1508 (BnF, Rés., Vélins 2780). [↑](#footnote-ref-60)
61. David-Chapy, Aubrée, *Anne de France, Louise de Savoie, inventions d’un pouvoir au féminin*, Paris, Garnier, 2016, p. 607-610. [↑](#footnote-ref-61)
62. *Ibidem*, p. 611. [↑](#footnote-ref-62)
63. Knecht, Robert J., « ‘Notre Trinité !’ : François Ier, Louise de Savoie et Marguerite d’Angoulême », *Louise de Savoie. 1476-1531*, *op. cit.*, p. 93-102. [↑](#footnote-ref-63)
64. Nielen, Marie-Adélaïde, *Corpus des sceaux français du Moyen Âge*, t. III, *Les sceaux des reines et des Enfants de France*, Paris, Archives de France, 2011, n° 45, p. 114, n° 47, p. 116. Voir aussi, p. ### dans ce même volume Fagnart, Laure, Girault, Pierre-Gilles, Vrand, Caroline, « Affirmation de soi et de son lignage. Les systèmes emblématiques d’Anne de Bretagne et de Louise de Savoie ». [↑](#footnote-ref-64)
65. Sur l’ordre de préséance, voir Chatenet, Monique, et Girault, Pierre-Gilles, *Fastes de cour. Les enjeux d’un voyage princier à Blois en 1501*, Rennes, PUR, 2010 (coll. « Histoire »), p. 45. [↑](#footnote-ref-65)
66. Michon, Cédric, « Le rôle politique de Louise de Savoie », *Louise de Savoie. 1476-1531*, *op. cit.*, p. 103-116 ; David-Chapy, Aubrée, *Anne de France, Louise de Savoie*, *op. cit.*, *passim*. [↑](#footnote-ref-66)
67. Orth, Myra D., *Renaissance Manuscripts*, *op. cit.*, n° 37, p. 140-143 ; Fagnart, Laure et Winn, Mary Beth, « Louise de Savoie. The King’s Mother. *Alter Rex* », art. cit., p. 96-100. [↑](#footnote-ref-67)
68. *Ibid.*, p. 106-109. [↑](#footnote-ref-68)
69. Michon, Cédric, « Le rôle politique de Louise de Savoie », art. cit., p. 103-116. [↑](#footnote-ref-69)