



**HAL**  
open science

# Entre art et politique : Christine de France, duchesse et régente de Savoie (1619-1663) : définition d'une identité politique et artistique au service de la dynastie

Florine Vital-Durand

## ► To cite this version:

Florine Vital-Durand. Entre art et politique : Christine de France, duchesse et régente de Savoie (1619-1663) : définition d'une identité politique et artistique au service de la dynastie. Histoire. Université Grenoble Alpes, 2018. Français. NNT : 2018GREAH042 . tel-04205830

**HAL Id: tel-04205830**

**<https://theses.hal.science/tel-04205830>**

Submitted on 13 Sep 2023

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

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

## THÈSE

Pour obtenir le grade de

**DOCTEUR DE LA COMMUNAUTÉ UNIVERSITÉ  
GRENOBLE ALPES**

Spécialité : **Histoire**

Arrêté ministériel : 25 mai 2016

Présentée par

**Florine VITALDURAND**

Thèse dirigée par **Giuliano FERRETTI**, Professeur,  
**Université Grenoble Alpes**

Préparée au sein du **laboratoire Litt&Arts UMR 5316**

Dans l'**École Doctorale des Sciences de l'Homme, du Politique et  
du Territoire 454**

**Entre art et politique : Christine de France,  
duchesse et régente de Savoie (1619-1663).**  
Définition d'une identité politique et artistique au  
service de la dynastie

Thèse soutenue publiquement le **21 juin 2018**,

devant le jury composé de :

**M. CASSEGRAIN Guillaume**

Professeur d'Histoire de l'art, Université Grenoble Alpes (examinateur)

**M. FERRETTI Giuliano**

Professeur d'Histoire moderne, Université Grenoble Alpes (Directeur de thèse)

**M. MACÉ Stéphane**

Professeur de Langue et Littérature françaises, Université Grenoble Alpes  
(examinateur)

**M. MERLIN Pierpaolo**

Professeur d'Histoire moderne, Université de Turin (examinateur)

**M. POUMARÈDE Géraud**

Professeur d'Histoire moderne, Université Michel de Montaigne - Bordeaux 3  
(Président de jury, rapporteur)

**M. ROUDAUT François**

Professeur de Littérature française, Université Paul Valéry - Montpellier 3  
(rapporteur)



## Remerciements

Au terme de ces huit années de recherche, je suis redevable à mon directeur de thèse, Giuliano Ferretti, d'avoir su relancer l'intérêt de la communauté scientifique pour cette femme de notre Histoire. En associant à cet élan des chercheurs européens de diverses disciplines et en suscitant des rencontres, des colloques, des parutions d'ouvrages auxquels j'ai participé activement, il a créé un cadre favorable à cet ample travail et nous avons étroitement collaboré sur des projets fructueux. Il est néanmoins déplorable que l'aboutissement de cette thèse ait été entaché par la composition d'un jury uniquement masculin écartant les Professeures de mon comité de suivi et par un encadrement devenu inéquitable, engendrant des variabilités de jugements du Président du jury. Ces pratiques peu adaptées à l'évolution actuelle de notre société n'honorent pas le monde académique. Certes mon directeur a déploré la durée trop importante de cette thèse, mais les circonstances de son achèvement ont découlé d'une réorientation très tardive du sujet (2016), de charges professionnelles, d'une activité éditoriale importante et de la naissance de ma fille.

Ma reconnaissance franchit donc les Alpes, pour témoigner de l'accueil toujours chaleureux qui m'a été réservé à Turin par des professeurs de l'Université et de l'École Polytechnique. M'ayant dispensé de précieux conseils et des encouragements tout en m'invitant à leur table, que soient remerciés ici Costanza Roggero, Chiara Devoti, Pierpaolo Merlin, Andrea Merlotti, Paolo Cornaglia, Mauro Volpiano, Claudio Rosso, Cristina Cuneo, Elena Gianasso, Maria Vittoria Cattaneo et Frédéric Ieva. Par ailleurs, ayant bénéficié pendant trois années de bourses de l'École française de Rome, je remercie vivement Madame Catherine Virilouvet, Messieurs François Dumasy et Fabrice Jesné.

Je remercie également les Professeurs du jury qui ont éclairé ces recherches en fonction de leurs spécialités : Guillaume Cassegrain, Stéphane Macé, Pierpaolo Merlin et François Roudaut. Pour avoir participé au bon déroulement de cette thèse, je sais gré de manière collégiale aux Professeurs de l'UFR d'Arts et Sciences Humaines de l'Université Grenoble Alpes de m'avoir confié des cours magistraux et des travaux dirigés au long de ces années, en Histoire comme en Histoire de l'Art. Tout comme je remercie les membres de l'École doctorale *Sciences de l'Homme, du Politique et du Territoire* et ceux de mon laboratoire de rattachement, *Litt&Arts*.

Mes pensées les plus affectueuses s'orientent vers mes parents Hélène et Tony, mes frères Serge et Paul, ma sœur Marion, avec un clin d'œil à Ludovic. Enfin, je dédie tout spécialement ces mots à mon époux Jean-Luc, exceptionnel de bienveillance et d'intégrité et à Chiara, notre fille adorée.

## LISTE DES ABRÉVIATIONS

AC : Archives communales

AD : Archives départementales

ADHS : Archives départementales de la Haute-Savoie

ADS : Archives départementales de la Savoie

AM : Archives municipales

AMAE : Paris, Archives du Ministère des Affaires Étrangères

ANA : Archives nationales d'Angleterre

ASMR : Munich, Archives secrètes de la Maison Royale

ASCT : Turin, Archivio Storico della Città

ASF : Archives d'État de Florence

AST : Turin, Archivio di Stato

BAV : Vatican, Bibliothèque Apostolique

BM : Bibliothèque municipale

BRT : Turin, Biblioteca Reale

BU : Bibliothèque universitaire

BnF : Bibliothèque nationale de France

BSBS : Bollettino Storico-Bibliografico Subalpino

CNI : *Corpus Nummorum Italicorum* (vol. 1, Casa Savoia)

DBI : *Dizionario biografico degli Italiani*, Rome, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1960-.

M.R. : Madame Royale

Lett. Min. Fr. : *Lettere Ministri, Francia* (AST, Corte, *Materie politiche per rapporto all'estero* )

S.A.R. / V.A.R. : Son Altesse Royale / Votre Altesse Royale

SEI : Società Editrice Internazionale

SSHA : Société Savoissienne d'Histoire et d'Archéologie

SPABA : Società Piemontese di Archeologia e Belle Arti

maz. : liasse

f. : fascicule

n. : note

(NB. Nous avons fait le choix de moderniser l'orthographe et la grammaire des sources comme celui de traduire – nous même – les citations en italien ou en anglais).



# TABLE DES MATIÈRES

<b>LISTE DES ABRÉVIATIONS.....</b>	<b>4</b>
<b>TABLE DES MATIÈRES .....</b>	<b>6</b>
<b>INTRODUCTION .....</b>	<b>16</b>
I. Un renouvellement de la politique artistique de Christine ? Historiographie, fortune critique et aspects méthodologiques .....	16
- Présentation d'un sujet novateur malgré les présomptions .....	16
- Politique et culture d'un État lié à une Europe plus septentrionale que péninsulaire.....	19
- La personnalité ambivalente d'une femme et son statut de régente.....	22
- Méthodologie et sources .....	24
II. Contexte historique .....	29
- De duchesse de Savoie (1619) à régente « consentie » (1642-1648) et « dissimulée » (1648-1663) .....	29
- La « régence contestée » : la guerre civile (1638-1642) .....	33
<u>PREMIÈRE PARTIE .....</u>	<b>41</b>

## **ENJEUX URBANISTES ET TERRITORIAUX DES DUCS DE SAVOIE ET DE CHRISTINE : L'ASPIRATION ABSOLUTISTE DE LA DYNASTIE**

<b>CHAPITRE 1. L'OBJECTIF DES DUCS DE SAVOIE : « INSPIRER LA MAJESTÉ ».....</b>	<b>42</b>
1. LA <i>MAGNIFICENZA</i> TURINOISE ET L'EMPRISE SUR LE TERRITOIRE.....	42
1.1 Un système patrimonial comme « fondement de la Monarchie » : Turin et sa « Couronne des délices ».....	42
1.2 L'enclavement du duché de Piémont-Savoie dans l'Europe des XVI <sup>e</sup> et XVII <sup>e</sup> siècles.....	49
1.3 La politique territoriale d'un État vaste et hétérogène : administration des provinces et statuts juridiques .....	51
2. LE RENOUVEAU DE TURIN ET DE SES ÉLITES SOCIALES.....	54
2.1. Le contrôle des élites turinoises dans le processus d'uniformisation de l'État et l'aristocratie appelée à résider dans la Città Nuova.....	54
2.2 Structurer une nouvelle cour princière : l'affiliation courtisane des ducs et la cour « chamarrée » de Christine .....	57
3. L'ASPIRATION ABSOLUTISTE DE LA DYNASTIE.....	62
3.1 Ville et absolutisme : la centralisation turinoise et le court règne de Victor-Amédée I <sup>er</sup> .....	62
3.2 Madame Royale : « l'autorité absolue et indépendante qui nous est due » .....	68

<b>CHAPITRE 2. L’AUGUSTA TAURINORUM, « DIGNÉ D’ÊTRE LE SÉJOUR DE SES ROIS »</b> .....	<b>74</b>
1. LES PROJETS FONDATEURS D’UNE CAPITALE GRANDIOSE.....	74
1.1 Turin capitale des ducs, l’embellissement nécessaire pour magnifier le duché .....	74
1.2 De la capitale fortifiée d’Emmanuel-Philibert à la capitale symbolique de Charles-Emmanuel I <sup>er</sup> .....	76
2. LA CAPITALE MONUMENTALE DE CHRISTINE .....	81
2.1 L’achèvement régalien de la <i>Città Nuova</i> : le parcours triomphal de la <i>Piazza Castello</i> à la <i>Piazza San Carlo</i> .....	82
2.2 Les « palais-en-châteaux » de Christine .....	84
2.3 Quelques regards de voyageurs étrangers sur la ville de Turin.....	88
3. « UNE ENTIÈRE COURONNE DE DÉLICES POUR L’AUGUSTE VILLE DE TURIN ».....	92
3.1 Le concept de « couronne de délices ».....	93
3.2 Mirafiori, Moncalieri : châteaux, jardins et mécénat religieux de Christine.....	96
3.3 Les « délices » de Christine : Le Valentino, La Vigna di San Vito. Formes, symbolique et thématique florale .....	102
 <b>CHAPITRE 3. LA DIFFUSION DE L’IMAGE DYNASTIQUE : HISTOIRE, GÉNÉALOGIE, HISTORIOGRAPHIE</b> .....	<b>112</b>
1. LA QUÊTE D’UNE « DESCRIPTION DES ÉTATS DU PIÉMONT » ET EN FILIGRANE L’« HISTOIRE DE LA RÉGENCE ».....	112
1.1 Le projet de Christine : l’histoire des États, de la Régence et les territoires .....	112
1.2 Guichenon, une méthodologie nouvelle, sous « liberté surveillée ».....	118
1.3 De l’ <i>Histoire Généalogique</i> au « Soleil en son apogée ».....	120
2. L’IMAGE GRAVÉE AMBITIEUSE DU DUCHÉ.....	123
2.1 Portraits des ducs et de Christine.....	123
2.2 Des cartes du duché au <i>Theatrum Sabaudiae</i> .....	126
2.3 La question de l’inachèvement des résidences .....	130
3. MADAME ROYALE SELON LES HISTORIOGRAPHES DU XVII <sup>E</sup> AU XIX <sup>E</sup> SIÈCLE.....	133
3.1 Critiques et pamphlets du Grand Siècle : la légende noire de Christine .....	133
3.2 L’habileté politique de Philippe d’Aglie trop menaçante pour la France.....	138
3.3 Quelques exemples au temps des Lumières. Miniatures des Lavy et médailles des <i>Histoires métalliques</i> de la Royale maison de Savoie.....	142
3.4 Historiographie et jugements critiques au XIX <sup>e</sup> siècle.....	145

<u>DEUXIÈME PARTIE</u> .....	<b>150</b>
------------------------------	------------

## **MADAME ROYALE ET LES ARTS : UN MÉCÉNAT EN DEMI-TEINTE**

### **À VISÉE AVANT TOUT POLITIQUE**

#### **CHAPITRE 4. LES CHOIX DU COUPLE DUCAL À TURIN ET DANS LE CREUSET EUROPÉEN..... 152**

1. LE RENDEZ-VOUS MANQUÉ AVEC ANTOINE VAN DYCK.....	152
1.1 Van Dyck et les princes européens.....	153
1.2 Le contexte précis de la présence du peintre flamand à Turin.....	156
1.3 Un portrait de Victor-Amédée par Van Dyck, une hypothèse peu probable.....	157
1.4 « Turin n'est pas Gênes, ni non plus l'Angleterre ». Les historiens et l'absence de sources sur le séjour de Van Dyck à Turin.....	159
2. L'HÉRITAGE ARTISTIQUE FAMILIAL ET L'ENTOURAGE À LA COUR DE TURIN.....	160
2.1 La famille Bourbon : quelle parenté dans les pratiques artistiques ? .....	160
2.2 Christine et les grands artistes romains et français de son siècle : l'intermédiaire du cardinal Maurice dans les choix picturaux .....	168
2.3 L'influence artistique de Maurice de Savoie Carignan et de Philippe d'Aglie à la cour .....	172
2.4 Victor-Amédée et Christine : la collection de peintures et leurs inventaires.....	177
3. LES CHOIX PICTURAUX DE MADAME ROYALE ET LES LACUNES HISTORIOGRAPHIQUES, DU XVII <sup>E</sup> SIÈCLE À NOS JOURS.....	180
3.1 Une culture picturale piémontaise méprisée dans l'histoire de l'art italien ? (XVII <sup>e</sup> et XIX <sup>e</sup> siècles).....	180
3.2 Le fonds <i>Lettere Ministri</i> (AST, Turin) et le réseau de Christine : une multitude d'informations mais des sources laconiques sur les artistes et les œuvres .....	184
3.3 La confrontation avec Paris : des solutions françaises dignes de son rang ? Elle, Nocret, Mignard, Beaubrun... et les Dupré .....	187
3.4 L'appel aux artistes locaux : du cercle lombardo-luganais au classicisme de Dauphin.....	192
3.5 Francesco Cairo et le renouveau pictural turinois.....	195

#### **CHAPITRE 5. « APPORTEZ MOI DES HEURES... POUR MOI QUI SUIS ANTIQUE » : LE TEMPÉRAMENT D'UNE FEMME PLUS PIEUSE ET POLITIQUE QU'AMATRICE D'ART ..... 200**

1. UN FLÉCHISSEMENT DE LA POLITIQUE ARTISTIQUE DUCALE ET UNE ACTIVITÉ CULTURELLE EN DEMI-TEINTE .....	200
1.1 Le maintien de l'héritage : la galerie de Charles-Emmanuel I <sup>er</sup> et les manuscrits de Pirro Ligorio .....	201

1.2 Une culture humaniste partielle : absence de cabinet de curiosités et de sculptures, plaisirs plus récréatifs que lettrés ? .....	206
1.3 La bibliothèque personnelle de Christine, modeste et orientée ?.....	209
<b>2. L'EMPREINTE DEVOTIONNELLE DE LA DUCHESSE .....</b>	<b>214</b>
2.1 « <i>La modestie est plus brillante quand elle refuse la Gloire</i> » (Tesauro, <i>Il Diamante</i> ) .....	214
2.2 La visite de Christine de France à Annecy en 1640 ou le simulacre d'une entrée.....	216
2.3 Saint François de Sales, vrai but du séjour annécien.....	223
<b>3. CHRISTINE, FEMME PIEUSE ET FEMME « VIRILE » .....</b>	<b>227</b>
3.1 La fermeté d'un diamant pour devise et pour corps .....	227
3.2 « Femme forte » dans ses gestes politiques, virile dans ses portraits peints et gravés.....	231
3.3 Une « guerre des monnaies » pendant la guerre civile : Madame Royale sous les auspices du Saint-Suaire contre ses beaux-frères et l'issue pacificatrice en 1642 .....	236

**CHAPITRE 6. MADAME ROYALE ET VICTOR-AMÉDÉE : LA *CONCORDIA VICTRIX* DE LEUR ALLIANCE ET LE CHOIX – AVORTÉ – DE LA PAIX .....**

<b>1. UNE UNION MARQUÉE DU SCEAU SYMBOLIQUE DE LA PAIX .....</b>	<b>242</b>
1.1 <i>L'Italia consolata</i> : l'union des lys de France aux roses de Savoie, augure d'une <i>Italia Felix</i> ....	244
1.2 L'iconologie de la paix et la symbolique des couleurs : de l'amarante au gris-de-lin.....	247
1.3 L'art de la médaille, « image savante » de l'Histoire : la <i>Concordia Victrix</i> à l'effigie des époux .....	251
<b>2. UN CHEF DE GUERRE PUISSANT ET PACIFIQUE : « VICTOR AMÉDÉE, DUC DE SAVOIE, MENÉ EN TRIOMPHE DANS UN CHAR » (Grégoire Huret, 1631) .....</b>	<b>257</b>
2.1 La passation de pouvoir de Charles-Emmanuel I <sup>er</sup> à son fils, chef de guerre triomphal.....	258
2.2 Le titre royal, sauf-conduit d'une indépendance, même relative .....	261
2.3 L'aigle impérial et la croix de saint Maurice .....	263
2.4 <i>Vicit Fortunam Virtus</i> , « la Vertu a vaincu le destin », sous l'égide de Minerve .....	266
<b>3. VICTOR-AMÉDÉE ET CHRISTINE : « DONNER DU REPOS À CETTE MAISON ET DU SOULAGEMENT À NOS PEUPLES » .....</b>	<b>269</b>
3.1 Le bonheur conjugal et la prospérité d'une bonne union dans la succession ? .....	269
3.2 Les aspirations du couple ducal : le titre royal et l'investiture du Montferrat sous la contrainte d'une « neutralité armée » à défaut de paix.....	271
3.3 La piété pour vertu morale et la paix pour « donner du repos à nos peuples » .....	276

**CHAPITRE 7. L'ESPOIR D'ALLIANCES MATRIMONIALES PRESTIGIEUSES : LES  
PORTRAITS ENTRE SAVOIE, FRANCE ET EMPIRE..... 282**

1. STRATÉGIES MATRIMONIALES POUR ASSURER LE DESTIN DE SES FILLES ET DU DUCHÉ .....	284
1.1 Marguerite et Adélaïde entre France et Bavière : ressources de Madame Royale, éloges dans la <i>Gazette</i> (Socini) et intrigues de Mazarin.....	284
1.2 Portraits et médaillons : pallier l'éloignement affectif.....	289
2. MARGUERITE-YOLANDE ET LA FRANCE. ESPOIRS DE MARIAGE ET ÉCHANGES DE PORTRAITS .....	292
2.1 Authenticité des portraits. Réflexions sur la ressemblance .....	292
2.2 Diversions et manœuvres entre France et Savoie, éloges et méfiance.....	295
3. LES CONSEILS D'UNE MÈRE À SES ENFANTS POUR BIEN GOUVERNER .....	299
3.1 Madame Royale à sa fille Adélaïde : une vision politique lucide du rôle à tenir pour une future Électrice-consort à la cour de Bavière .....	300
3.2 Les prétendantes au mariage de Charles-Emmanuel II : assurer une descendance et conserver l'alliance française, tout en gardant les rênes du duché.....	302

**TROISIÈME PARTIE ..... 311**

**LA PLACE DE MADAME ROYALE DANS LA CÉLÉBRATION DE LA DYNASTIE :**

**« UNE MAJESTÉ DIGNE D'UN EMPIRE »**

**CHAPITRE 8. MAGNIFIER LA DYNASTIE SUR LA SCÈNE EUROPÉENNE : ŒUVRER A LA  
« PRÉÉMINENCE DE CETTE ROYALE MAISON »..... 312**

1. PRÉTENTIONS MONARCHIQUES DE LA MAISON DE SAVOIE : ORIGINES, MYTHES, SYMBOLES.....	312
1.1 Les origines mythiques des ducs de Savoie : la légende saxonne de Bérold.....	312
1.2 Le Saint Suaire, image sacrée de la dynastie : œuvre des théatins, de l'impulsion du projet à la finalisation de Guarini.....	316
1.3 La quête du <i>Titolo Regio</i> et du traitement royal. De « Duchesse » à « Altesse » Sérénissime : Christine prend le nom de Madame Royale .....	320
2. AMBITIONS RÉGALIENNES DU CÉRÉMONIAL DE COUR : ÉTIQUETTE ET PROTOCOLE COMME AFFIRMATION DU POUVOIR .....	324
2.1 L'importance du cérémonial pour la maison de Savoie : tradition, continuité, esprit dynastique .....	324
2.2 Christine impose sa marque et celle de la dynastie : les questions d'étiquette et de protocole	

.....	328
2.3 « <i>La maison de Savoie est fort blessée</i> » (Monod) : les prétentions protocolaires de la duchesse en France et en terres d'Empire, en regard de la péninsule .....	335
2.4 La visite de Christine, reine de Suède : un événement savoyard ? .....	340
3. GALERIES DE PORTRAITS DYNASTIQUES : POLITIQUE ET REPRÉSENTATION .....	342
3.1 Les collections d'Henriette et Charles I <sup>er</sup> d'Angleterre, en parallèle des accords secrets du Traité de Douvres .....	342
3.2 Van Dyck et son influence : les portraits des galeries dynastiques entre Londres et Turin .....	345
3.3 Bavière : la fonction politique et dynastique de la galerie munichoise .....	348
<b>CHAPITRE 9. LA STRATÉGIE IDENTITAIRE DE LA DUCHESSE : UNE « DICHOTOMIE DIALECTIQUE » ENTRE L'ÊTRE ET LE PARAÎTRE .....</b>	<b>354</b>
1. PORTRAITS DE JEUNESSE DE CHRISTINE : DE LA COUR DE FRANCE AU TOURNANT DES ANNÉES 1630.....	355
1.1 La complexité des portraits de Frans Pourbus : l'identification des <i>Filles Royales de France</i> à renouveler ? .....	355
1.2 Jeune duchesse vêtue « à l'espagnole » ou « à la française » : le tournant des années 1630.....	361
1.3 Les similitudes dans les portraits de Madame Royale et d'Anne d'Autriche .....	365
2. DIFFICULTÉS D'IDENTIFICATION ET D'ATTRIBUTION DES PORTRAITS : PROBLÈMES HISTORIOGRAPHIQUES ET MANQUE DE FORTUNE CRITIQUE.....	367
2.1 L'état de la recherche scientifique concernant certaines typologies de portraits de Christine. Un manque de fortune critique .....	367
2.2 La présence fantomatique de portraits étranges : Boetto peintre ? Une influence de Ducayer ou Deruet en Piémont ? .....	370
2.3 Les catalogues de musées français depuis le XIX <sup>e</sup> siècle, entre erreurs d'identification et titres génériques d'« une duchesse de Savoie » .....	375
3. DU TRÔNE À L'AUTEL, L'IMAGE DE LA RÉGENTE AVANT ET APRÈS LA GUERRE CIVILE : UNE SOLUTION À LA QUESTION DE SON IDENTITÉ PICTURALE.....	379
3.1 Francesco Cairo : les portraits des héritiers et Madame Royale en <i>Sainte Christine</i> .....	379
3.2 La création du prototype en « habit de carmélite » : <i>Sainte Thérèse</i> et le voile de veuve selon Philibert Torret .....	382
3.3 Puget de la Serre : l'« identité gravée » de Christine devant un temple de gloire ou de la mémoire (Le <i>Viboccone</i> de Charles-Emmanuel I <sup>er</sup> )? .....	386

<b>CHAPITRE 10. SOUVERAINETÉ FÉMININE : LE STATUT POLITIQUE DE MADAME ROYALE DANS SES REPRÉSENTATIONS ARTISTIQUES.....</b>	<b>391</b>
1. LES MÉDAILLES D'UNE « MÈRE ROYALE À L'ESPRIT INVINCIBLE » (Tesauro) .....	392
1.1 Guillaume Dupré, portraitiste hors pair d'« une majesté digne d'un empire ».....	393
1.2 Régente du duché, mère et tutrice des ducs .....	398
1.3 <i>La guerre civile (Pharsale)</i> de Lucaïn en référence à l'ambition des Princes.....	402
1.4 « <i>Et Chrétienne fait voir à la postérité (...) qu'un bon politique aime la Vérité</i> » (Giuglaris) .....	405
2. UNE DUCHESSE ÉCLATANTE DANS L'ADVERSITÉ : LES PEINTURES MURALES DU CHÂTEAU DE SURVILLE À EYBENS (ISÈRE).....	407
2.1 Jean de Surville, « honnête homme » de la chambre de Madame Royale .....	409
2.2 « <i>Otium sine litteris mors est...</i> » (Sénèque).....	412
2.3 Christine à l'épreuve de la guerre civile ?.....	416
3. UNE SUCCESSION DYNASTIQUE ASSURÉE : LES DÉCORS PEINTS DU CHÂTEAU DE MARIGNY-SAINT-MARCEL (HAUTE-SAVOIE) .....	418
3.1 L'hommage pictural à Christine, nouvelle Artémise ? .....	418
3.2 Madame Royale statufiée : Minerve, déesse tutélaire de la dignité ducale .....	423
3.3 Les ballets, des scénographies souvent politiques : <i>Hercule et Amore</i> (Chambéry, 1640) .....	425
3.4 « <i>Si tu le tues, plus fort il renâit</i> » : Victor-Amédée, phénix renaissant de ses cendres.....	428
<b>CONCLUSION.....</b>	<b>433</b>
<b>TABLE DES ANNEXES.....</b>	<b>438</b>
<u>ANNEXE 1.</u> 1648–1654. Extraits de la correspondance de Christine de France avec A. Bailly, divers diplomates et membres de la maison de France (portraits et mariages) .....	439
<u>ANNEXE 2.</u> <i>La quête du Titolo Regio et son argumentaire pour les ducs.</i> « Mémoire fondé sur divers exemples du cérémonial que pratique la cour de France envers les ducs de Savoie et ses ambassadeurs » .....	448
<u>ANNEXE 3.</u> « 1638. Avis de Mons. le Card. de Richelieu sur la régence de Madame Royale ».....	450
<u>ANNEXE 4 :</u> Manifeste du seigneur Marquis de Leganés sur l'entrée des armées du Roi Catholique dans le Piémont. 1638, Bruxelles, H. A. Velpius, 1638.....	452
<u>ANNEXE 5.</u> Raisons de l'emprisonnement du comte Philippe d'Agliè (correspondant également aux prétentions françaises à l'époque de la conférence de Grenoble, sept. 1639). Arguments du Comte en retour .....	453
<u>ANNEXE 6.</u> Lettre de M.R. au marquis de Pianezza, Annecy, le 15 août 1640, à propos des conditions de reddition honorables à proposer à ses beaux-frères et de la situation du siège de Turin .....	456
<u>ANNEXE 7.</u> Conseils de Christine à sa fille Adélaïde en Bavière (1651).....	459
<u>ANNEXE 8 :</u> « Mémoire des portraits que le peintre Narcis a fait et livré pour M.R. depuis le	

onzième octobre 1647 » (G. Claretta, <i>Sto. Regg.</i> , 2, 1869, pp. 521-523).....	462
<u>ANNEXE 9</u> . Avis de Madame Royale sur les prétendantes au mariage de son fils (1660).....	464
<u>ANNEXE 10</u> . Jugements critiques sur Christine de France.....	468
<u>ANNEXE 11</u> . Relations de voyageurs à Turin, XVII <sup>e</sup> –XVIII <sup>e</sup> siècles.....	483
<u>ANNEXE 12</u> . Repères chronologiques.....	489
<u>ANNEXE 13</u> . Biographie résumée de Christine de France.....	494
<b>SOURCES</b> .....	<b>496</b>
<b>BIBLIOGRAPHIE</b> .....	<b>507</b>
<b>RÉSUMÉ</b> .....	<b>542</b>
<b>CORPUS DES FIGURES</b> .....	<b>543</b>





## INTRODUCTION

### I. Un renouvellement de la politique artistique de Christine ? Historiographie, fortune critique et aspects méthodologiques

#### - Présentation d'un sujet novateur malgré les présomptions

Dans *Mécènes et peintres. L'art et la société au temps du baroque italien*, Francis Haskell accorde peu de lignes au duché de Savoie :

L'architecture de Turin, durant la majeure partie du XVII<sup>e</sup> siècle, avait joué un rôle important en Europe mais le mécénat de la peinture ne s'était presque jamais élevé au-dessus de la médiocrité provinciale. Les talents locaux étaient rares, mais ils pouvaient parfois surprendre et tous les efforts pour attirer les artistes des autres villes n'étaient qu'une suite d'échecs. Les peintres, les uns après les autres, avaient refusé ce voyage au nord, ce à quoi les ducs, qui de toute manière préféraient la chasse ou la campagne militaire à la culture des beaux-arts, semblaient s'être résignés<sup>1</sup>.

La critique est sévère et le ton un peu acerbe, mais sans tenir compte de l'effet de raccourci, son avis approche la réalité, d'autant plus si l'on pense selon une perspective péninsulaire, ce qui est le cas de son ouvrage. Force est de constater néanmoins que l'auteur manque de sources en établissant un jugement insuffisamment circonstancié. Certes, il cite en note le matériel fourni par Michela Di Macco et Giovanni Romano en 1989 dans *Diana Trionfatrice*<sup>2</sup>, pour ensuite rappeler succinctement que le premier tiers du XVIII<sup>e</sup> siècle apporte – *enfin* – au duché de Savoie son heure de gloire artistique, par le biais de Filippo Juvarra, talentueux architecte de Victor-Amédée II mais aussi du prince Eugène « collectionneur privé le plus fastueux et le plus influent d'Europe »<sup>3</sup>. Concernant le siècle précédent, son chapitre sur la « scène provinciale » ne mentionne pas Turin ni même sa politique édilitaire. Aucune entrée n'apparaît dans l'*Index* sur Christine de France et son fils Charles-Emmanuel II – ce que l'on pourrait excuser –, mais il en va de même pour tous les ducs précédents. Tandis qu'une seule note de bas de page renvoie au cardinal Maurice, personnalité pourtant reconnue pour la perspicacité de sa politique artistique et son réseau influent. Pourquoi un tel avis voire un tel désintérêt ? D'autant qu'en 1991 paraissaient certaines études d'histoire de l'art, d'architecture et de littérature issues des

---

<sup>1</sup> Francis Haskell, *Mécènes et peintres. L'art et la société au temps du baroque italien*, Paris, Gallimard, 1991, p. 373.

<sup>2</sup> Michela di Macco et Giovanni Romano (dir.), *Diana trionfatrice. Arte di corte nel Piemonte del Seicento*, Turin, Allemandi, 1989.

<sup>3</sup> Francis Haskell, *Mécènes et peintres...*, *op. cit.*, p. 371-372.

cercles turinois, renouvelant des connaissances déjà bien dépoussiérées en 1963<sup>4</sup>. Parallèlement, Christine de France a su éveiller la curiosité de quelques auteurs de biographies historiques ou de romans, dont les ouvrages n'ont pas été exploités dans cette thèse, faute de rigueur scientifique<sup>5</sup>. Face à ces constats regrettables, nous proposons des réponses et des pistes de réflexion mettant en lumière une réalité plus complexe et ambivalente, à l'image de la personnalité de cette duchesse.

À travers l'analyse des choix artistiques de cette duchesse, déjà étudiés sous certains angles mais non dans une perspective plus vaste, l'idée originelle que Giuliano Ferretti m'a proposée était de dresser le panorama politique et artistique du duché au milieu du XVII<sup>e</sup> siècle sous la régence de Madame Royale. Ce sujet de thèse répondait au constat aussi étonnant qu'alarmant d'études françaises inexistantes quand l'historiographie piémontaise était trop experte, singularisée et philologique pour en dégager une vision panoptique<sup>6</sup>. On a souvent écrit que la politique artistique de Christine, Fille de

---

<sup>4</sup> Vittorio Viale (dir.), *Mostra del Barocco piemontese*, Turin, Città di Torino, 1963-1964, 3 vol.

<sup>5</sup> Anne Noschis, *Christine de France: fille d'Henri IV, duchesse de Savoie*, Vevey, Éditions de l'Aire, 2018 ; Simonetta Ronco, *Madama Cristina. Cristina di Borbone duchessa di Savoia*, Turin, Ed. del Capricorno, 2005 ; Renata Stoisa Comoglio, *La Prima Madama Reale : la vita di Cristina di Francia, duchessa di Savoia e regina di Cipro, 1606-1663*, Turin, D. Piazza, 2003 ; Armando Guarrera, *Nell'ombra del silenzio : biografie di Cristina di Francia duchessa di Savoia, regnante, sposa, amante, madre*, Poggibonsi, Lalli, 1991 ; Giulia Datta de Albertis, *Cristina di Francia. Madama Reale*, Turin, Società Subalpina Editrice, 1943. Certes, ces biographies historiques donnent corps et vie aux personnages, mais certaines sont romancées tandis que d'autres sont partielles ou manquent de rigueur académique en ce qui concerne les sources consultées.

<sup>6</sup> Sur l'art en Piémont au XVII<sup>e</sup> siècle, cf. : Vittorio Viale (dir.), *Mostra del Barocco piemontese*, *op. cit.* ; *Id.* (dir.), *Guarino Guarini e l'internazionalità del barocco*, Turin, Accademia delle Scienze, 1970, 2 vol. ; Andreina Griseri, *Le metamorfosi del Barocco*, Turin, Einaudi, 1967 ; *Id.*, « Pittura », in Vittorio Viale (dir.), *Mostra del barocco piemontese*, *op. cit.*, vol. 2. *Id.*, *Il Diamante. La Villa di Madama Reale Cristina di Francia*, Turin, Istituto Bancario San Paolo di Torino, 1988 ; Giovanni Romano (dir.), *Palazzo Madama a Torino. Da Castello medioevale a museo della città*, Turin, Fondazione CRT, 2006 ; *Id.* (dir.), *Torino 1675-1699. Strategie e conflitti del Barocco*, Turin, Fondazione CRT, 1993 ; *Id.* (dir.), *Figure del Barocco in Piemonte : la corte, la città, i cantieri, le province*, Turin, Fondazione CRT, 1988 ; Claudio Rosso, Mariarosa Masoero et Sergio Mamino (dir.), *Politica e cultura nell'età di Carlo Emanuele I*, Firenze, Olschki, 1999 ; Mina Gregori et Erich Schleier, *La pittura in Italia. Il Seicento*, vol. 1, Milano, Electa, 1989 ; Barbara Bertini Casadio et Isabella Massabò Ricci (dir.), *I rami incisi dell'Archivio di Corte : sovrani, battaglie, architetture, topografia*, Turin, Archivio di Stato, 1981 ; Michela Di Macco et Giovanni Romano (dir.), *Diana trionfatrice : arte di corte nel Piemonte del Seicento*, Turin, Allemandi, 1989 ; Giovanni Romano (dir.), *Le collezioni di Carlo Emanuele I*, Turin, Fondazione CRT, 1995 ; *Id.* (dir.), *Sebastiano Taricco e Andrea Pozzo*, Turin, Fondazione CRT, 2010 ; Chiara Gauna, « Pittura moderna a Torino nel secondo Seicento : letterati, libri illustrati e gallerie », in Giovanni Romano (dir.), *Sebastiano Taricco...*, *op. cit.*, p. 81-106 ; Michela di Macco, « Christine de France et le peintre lorrain Charles Dauphin », in Giuliano Ferretti (dir.), *De Paris à Turin. Christine de France, duchesse de Savoie*, Paris, L'Harmattan, 2014, p. 143-155 ; *Id.*, « Duchi, Madame Reali e Re sabaudi : forme dell'arte di corte a Torino dal Cinquecento al Settecento », in Enrico Castelnuovo (dir.), *La Reggia di Venaria e i Savoia...*, *op. cit.*, p. 237-270 ; *Id. et al.*, « Il ritratto e l'omaggio simbolico » (notices), in *Id.* et Giovanni Romano (dir.), *Diana trionfatrice...*, *op. cit.*, p. 18-42 ; *Id.*, « Critica occhiuta : la cultura figurativa (1630-1678) », in Giuseppe Ricuperati (dir.), *Storia di Torino. IV, La città fra crisi e ripresa (1630-1730)*, Turin, Einaudi, 2002, p. 337-430 ; *Id.*, « Quadreria di palazzo e pittori di corte. Le scelte ducali dal 1630 al 1684 », in Giovanni Romano (dir.), *Figure del Barocco...*, *op. cit.*, p. 41-138 ; *Id.*, « La pittura del Seicento nel Piemonte Sabauda », in Mina Gregori et Erich Schleier, *La pittura in Italia...*, *op. cit.*, p. 50-76 ; Enrico Castelnuovo (dir.), *La Reggia di Venaria e i Savoia. Arte, magnificenza e storia di una corte europea*, Turin, Umberto Allemandi & C., 2007, 2 vol ; Giuseppe Dardanella (dir.), *Disegnare l'ornato : interni piemontesi di Sei e Settecento*, Turin, Fondazione CRT, 2007 ; *Id.* (dir.), *Palazzo Reale a Torino. Allestire gli appartamenti (1658-1789)*, Turin, Editris 2000 ; *Id.* (dir.), *Disegni decorativi e di architettura per le corti di Carlo Emanuele I e di Cristina di Francia – dagli album Valperga –*, Turin, Banca Ceriana, 1989 ; *Id.*, « Cantieri di corte e imprese decorative a Torino », in Giovanni Romano (dir.), *Figure del Barocco...*, *op. cit.*, p. 163-252 ; Carla Enrica Spantigati, Paola Astrua, Anna Maria Bava et Sonia Damiano (dir.), *De Van Dyck à Bellotto. Splendeurs à la cour de Savoie*, Turin, Allemandi, 2009 ; Sonia Damiano, « Une dynastie en images », in Carla Enrica Spantigati et al. (dir.), *De Van Dyck à Bellotto...*, *op. cit.*, p. 78-95 ; Carla Enrica Spantigati, « La Magnificenza riconquistata », in Enrico Castelnuovo (dir.), *La Reggia di Venaria e i Savoia...*, *op. cit.*, p. 271-294 ; Maria Beatrice Failla, « Les Commandes de Christine et Victor-Amédée pour la rénovation des palais ducales », in Giuliano Ferretti (dir.), *De Paris à Turin...*, *op. cit.*, p. 157-165 ; *Id.*, « Collezioni di quadri in Piemonte nel secondo Seicento », in Giovanni Romano (dir.), *Sebastiano Taricco...*, *op. cit.*, p. 61-80 ; *Id.*, « Stratégies dynastiques et orientations de goût sous les fils de

France – et de Marie de Médicis – fut déterminante. Le cas échéant, cela aurait dû conduire avec évidence, depuis l’effervescence éditoriale turinoise du tournant des années 1990 et 2000, à des publications récentes focalisées sur ce thème, la seule lui étant dédiée étant *Il Diamante* d’Andreina Griseri datant de 1988<sup>7</sup>. Paradoxalement, c’est un historien, Claudio Rosso, qui a posé en 2008 quelques questions fondamentales concernant l’histoire croisée de l’art et du politique en analysant l’horizon hagiographique et pamphlétaire de la duchesse dans les « Due Cristine : Madama Reale fra agiografia e leggenda nera », tout en n’y répondant pas car distantes de sa discipline<sup>8</sup>. Cette « politique de prestige » dont on vante les mérites, a-t-elle été à tout le moins très convaincante ? Elle le fut en regard des grands desseins de Madame Royale, amplement analysés dans l’historiographie proche et ancienne : doter Turin d’un urbanisme aux dimensions auliques et enrichir la « Couronne de délices » de ses propres résidences, autant de scènes de théâtre servant le décor d’entrées spectaculaires et de fêtes de cour impressionnantes, brandir des alliances illustres et s’auréoler de leur symbolisme, diffuser une image prestigieuse du duché, pour ne citer que les points emblématiques portant ses propres ambitions royales comme celles de la dynastie. En outre, on remarquera parmi les grandes entreprises culturelles juste citées qu’elles rejoignent en réalité la tendance générale déjà suivie par Charles-Emmanuel I<sup>er</sup>, même si Christine a donné pour certaines un accent singulièrement éclatant. En revanche, certaines disciplines n’ont pas innervé ses grandes aspirations politiques et dynastiques et *a priori* encore moins ses appétences personnelles. C’est pourquoi il convient dès maintenant de nuancer l’idée d’une politique culturelle d’envergure, ce qu’aucun des chercheurs s’intéressant à l’histoire du Piémont n’a fait, ce que Michela di Macco ou le cercle de Giovanni Romano n’ont pas relevé. Certes certains de ces travaux sont datés, mais les récents ne font aucun constat de ce genre.

Pour comprendre cette réserve émise, il faut décomposer son action en fonction des divers domaines artistiques et sous deux angles : la duchesse a engagé de belles réalisations en particulier en urbanisme et en architecture, mais le terreau sur lequel elle a semé fut en partie celui de ses prédécesseurs qui déjà avant elle avaient façonné un certain nombre de marqueurs d’identité culturelle dynastique. Dans ce cadre, elle a cependant apposé un sceau original dans ses demeures attitrées. Ensuite, son rapport aux arts présente des inégalités, semblant être en personne peu portée sur la peinture ou la sculpture dont elle n’encourage pas le mécénat, mais férue d’arts du spectacle et extrêmement attentive à la diffusion de l’image dynastique par le biais de la gravure. Si l’on peut parler sans conteste d’une réussite stratégique en ces domaines privilégiés, elle est bien plus politique qu’artistique et dévolue à l’ambition de la maison de Savoie.

---

Charles-Emmanuel I<sup>er</sup> », in Carla Enrica Spantigati (dir.), *De Van Dyck à Bellotto...*, *op. cit.*, p. 49-55 ; Franca Varallo (dir.), *In assenza del re. Le reggenti dal XIV al XVII secolo (Piemonte ed Europa)*, Florence, Olschki, 2008 ; Clelia Araldi di Balme et Franca Varallo (dir.), *Feste barocche. Cerimonie e spettacoli alla corte dei Savoia tra Cinque e Settecento*, Milan, Silvana Ed., 2009.

<sup>7</sup> Andreina Griseri, *Il Diamante...*, *op. cit.*

<sup>8</sup> Claudio Rosso, « Le due Cristine : Madama Reale fra agiografia e leggenda nera », in Franca Varallo (dir.), *In assenza del re...*, *op. cit.*, p. 367-392.

Au fil de nos recherches s'est donc formée peu à peu l'empreinte persistante et très embarrassante d'une voie qui semblait déjà en partie tracée par les universitaires turinois, dont l'excellence des travaux, en outre, paralysait notre esprit critique face à un thème que nous abordions dans toute sa nouveauté, n'ayant pas été l'objet de notre mémoire de Master II. Or, à la lecture de sources et selon une vision transversale des études publiées, le point d'achoppement principal résidait dans la mécompréhension de la personnalité de Christine de France, ou serait-il plus juste de parler de portrait incomplet, qui d'ailleurs reste mystérieux sur encore bien des aspects. Cette aura, au lieu d'être précisée, est insufflée par Andreina Griseri dont l'étude de 1988 est pourtant le point de référence des chercheurs suivants quand il s'agit d'évoquer la duchesse. L'auteur n'éclaircit pas suffisamment cette question, car la richesse et l'érudition incontestables de ses écrits côtoie paradoxalement un manque de précisions sur certains points artistiques ou sur les sources utilisées. En conséquence, seul le temps de prendre du recul nous a permis de réorienter le sujet initial, non plus centré sur le seul « gouvernement par les arts » de Madame Royale mais sur la définition d'un caractère qui a forgé son engagement politique comme ses orientations artistiques. Nos recherches présentes associent donc les représentations de la famille de Savoie et du duché à travers les arts aux diverses facettes des actions politiques de cette duchesse, compte-tenu de son caractère très déterminé, digne d'une vraie reine dont elle n'a pas le titre. Il s'agissait d'établir les passerelles nécessaires entre l'histoire de l'art<sup>9</sup> et l'histoire pour analyser en quoi la stratégie artistique de la duchesse servit son vœu d'installer durablement la dynastie dans les rapports européens, mais surtout pourquoi elle n'a pas misé sur toutes les disciplines pour y parvenir. Dans ce but, nous avons également dirigé notre attention vers les représentations picturales et gravées qu'elle a données d'elle-même, en réfléchissant aux interactions et aux articulations des catégories du politique, de la symbolique et de l'esthétique permettant d'approcher une identité artistique et politique au sein d'une maison dont elle a épousé le destin.

### **- Politique et culture d'un État lié à une Europe plus septentrionale que péninsulaire**

Afin d'étudier la manière dont la régente de Savoie a choisi de s'inscrire, elle et sa maison d'adoption, dans le panorama culturel européen, et parce que les conclusions de cette étude tendent à nuancer cette considération dans certains domaines, il faut tout d'abord poser les préalables indispensables de la situation politique et culturelle de l'État sous ses prédécesseurs. Au milieu du XVII<sup>e</sup> siècle, le duché

---

<sup>9</sup> Tout en me positionnant théoriquement et thématiquement à la croisée des deux disciplines, histoire et histoire de l'art, l'ambition de cette thèse, les concepts invoqués et la méthodologie suivie au cours de nos recherches répondent bien plus aux exigences de la première que de la seconde. Ainsi, les références bibliographiques données aux cours de la seconde partie de cette thèse n'ont pas été automatiquement reportées en bibliographie – déjà vaste – de fin de volume. Tandis que les légendes des illustrations composant le corpus (plus de 300 images) ne se soumettent pas toutes aux normes spécifiques des publications en histoire de l'art, et sont, par ailleurs, impropres à une diffusion en l'état.

de Piémont-Savoie réussit à maintenir son intégrité et à renforcer son autorité au moment critique où d'autres petits pays européens périssent (duchés de Lorraine, de Mantoue, du Montferrat...). Il résiste d'autant plus admirablement qu'il subit une pression constante de la part des deux grandes puissances, France et Espagne, luttant pour l'hégémonie sur la péninsule italienne, à laquelle Christine fut violemment confrontée. En outre,

la tendance de la cour française à considérer les ducs de Savoie comme des ducs français, c'est-à-dire non souverains, trouve ses fondements dans cette phase de faiblesse internationale du duché. Les conséquences pesantes de la décennie 1630-1640, avec l'occupation de Pignerol de la part des français, qui se prolonge jusqu'à 1696, et le contrôle parallèle de Vercelli par les espagnols (1638-1659) minent leur capacité militaire, et donc diplomatique<sup>10</sup>.

Compte-tenu d'un territoire peu étendu à l'échelle européenne, d'une armée comparativement modeste même si elle représente un tiers des dépenses publiques à la fin du XVII<sup>e</sup> siècle<sup>11</sup>, d'une marge d'action souvent dépendante des stratégies environnantes, le maintien de ce duché s'est opéré par le biais d'une politique « de bascule » aussi opportuniste que nécessaire pour Charles-Emmanuel I<sup>er</sup> tandis que Victor-Amédée et Christine choisissaient, bon gré mal gré, l'alliance française, seule apte à leur assurer une relative indépendance à laquelle l'octroi d'un titre royal contribuait, à tout le moins théoriquement. Néanmoins, cette réussite, consacrée par la conquête de la couronne de Sicile puis de Sardaigne au début du XVIII<sup>e</sup> siècle, pose la question des choix artistiques effectués par les ducs à une époque où l'éclat d'une nation est dû « à l'empire des Arts, autant qu'à la gloire des armes<sup>12</sup> ».

L'État sabaudo-piémontais ne doit pas être considéré comme un état italien de la péninsule parce que son histoire est liée à une Europe plus septentrionale<sup>13</sup>. D'une part les ducs successifs, malgré des tentatives, se sont peu tournés vers Rome, où – nous le dirons pour les artistes – hormis la présence indéniable de Maurice et d'ambassadeurs, la communauté piémontaise et savoyarde est composée essentiellement d'acteurs du monde ecclésiastique et de pèlerins faisant acte de dévotion<sup>14</sup>. D'autre part, les territoires du duché ont des caractéristiques communes avec la France, l'arc alpin, en dépit du déplacement progressif de l'État vers l'est, la langue parlée en diverses régions et à la cour en plus de l'idiome piémontais, la culture enfin, la capitale du duché ayant été Chambéry jusqu'en 1563. Parallèlement, mais aussi plus fondamentalement, les princes de la maison appartenaient depuis 1361

---

<sup>10</sup> Walter Barberis, Andrea Merlotti, Tomaso Ricardi di Netro, « I Savoia. Storia di una dinastia », in Enrico Castelnuovo (dir.), *La Reggia di Venaria e i Savoia. Arte, magnificenza e storia di una corte europea*, Turin, Allemandi, 2007, p. 48.

<sup>11</sup> Luigi Einaudi, *La finanza sabauda all'aprirsi del secolo XVIII durante la guerra di successione spagnola*, Turin, Società Tipografico-Editrice Nazionale, 1908, cité par Geoffrey Symcox, *Victor-Amadeus II : absolutism in the savoyard state (1675-1730)*, Londres, Thames and Hudson, 1983, p. 82.

<sup>12</sup> Comte de Vareilles, *Lettres sur l'éducation des Princes dédiées à Monseigneur le Dauphin*, 3<sup>e</sup> lettre, Vienne, J.T. Trattner, 1759, p. 29.

<sup>13</sup> Ce sujet parcourt les études de l'ouvrage Paola Bianchi (dir.), *Il Piemonte come eccezione ? Riflessioni sulla « Piedmontese exception »*, Turin, Centro studi piemontesi, 2008.

<sup>14</sup> Paolo Cozzo, « In seconda fila. La presenza sabauda nella Roma pontificia della prima età moderna », in Paola Bianchi (dir.), *Il Piemonte come eccezione ?*, op. cit., p. 146-147.

au Corps germanique, exerçant la charge de vicaire impérial et bénéficiant des droits et devoirs des princes allemands, de concert symboliquement avec des origines mythiques saxonnes dont ils se prévalaient. Dès lors, ces points de mire sont essentiels dans le projet global perpétué par les ducs pour stabiliser leur État, lui assurant ainsi une longévité exceptionnelle sans équivalent dans la péninsule<sup>15</sup>. S'ils réussirent, c'est grâce à la consolidation interne des structures administratives du duché et des fonctions cérémoniales de cour tandis que leurs visées externes en direction du nord et de l'ouest (Paris, Londres, Madrid, Vienne) s'appliquaient aux alliances matrimoniales et aux représentations diplomatiques. À l'image de ce que Madame Royale a entrepris dans leur sillage. Mais on ne peut envisager la politique culturelle de chaque duc à travers un prisme similaire, compte-tenu d'une disparité des pratiques sans commune mesure avec une ambition politique inscrite elle dans la continuité. En revanche, pour ne pas se méprendre, la vision urbanistique et architecturale des princes successifs de la maison de Savoie a bien adhéré à ce même projet politique. Dans leur suite, Christine de France a merveilleusement bien endossé son rôle de princesse piémontaise. Par ailleurs, l'idée très souvent diffusée du regard artistique de la duchesse tourné vers la France pour étayer sa politique n'est pas entièrement recevable, nous le verrons entre autres pour ses portraits peints. Ses goûts francophiles sont en effet perceptibles dans le cadre des ballets de cour, dont elle a rénové les habitudes savoyardes en insufflant un goût « moderne » inspiré des fastes des Bourbons. Franca Varallo, Mercedes Viale Ferrero ou Margaret McGowan l'ont suffisamment décliné<sup>16</sup>. Son intérêt pour la musique dérive de la même inspiration, Christine créant en 1628 un *Cabinet français* regroupant des compositeurs et instrumentistes parisiens (qui disparaît en 1650)<sup>17</sup>.

Néanmoins, beaucoup de zones d'ombre persistent sur des choix picturaux tournés *a contrario* vers des talents locaux qui, selon un simple jugement esthétique et sans esprit de dénigrement de notre part, ne sont pas aptes à porter les concepts intellectuels et allégoriques des iconographes de cour (Tesauro, d'Agliè, Ménestrier dans les années 1660...)<sup>18</sup>. Nous émettons dans le chapitre correspondant diverses hypothèses pour l'expliquer, dont l'éventualité d'une volonté d'imposer à Turin une marque

---

<sup>15</sup> Walter Barberis, « I Caratteri originali del Piemonte Sabauda », in Paola Bianchi (dir.), *Il Piemonte come eccezione ?*, op. cit., p. 52-53. Cf. aussi « Introduzione » in Walter Barberis (dir.), *I Savoia : i secoli d'oro di una dinastia europea*, Turin, Einaudi, 2007.

<sup>16</sup> Clelia Arnaldi di Balme et Franca Varallo (dir.), *Feste Barocche. Cerimonie e spettacoli alla corte dei Savoia tra Cinque e Settecento*, Milan, Silvana Editoriale, 2009 ; Franca Varallo, « Le feste da Maria Cristina a Giovanna Battista », in Giuseppe Ricuperati (dir.), *Storia di Torino*, vol. IV, op. cit., p. 483-502. ; Mercedes Viale Ferrero, *Feste delle Madame Reali di Savoia*, Turin, Istituto Bancario San Paolo, 1965 ; Margaret McGowan, « Le ballet en France et en Savoie : ses effets et son public, 1650-1660 », in Marie-Thérèse Bouquet-Boyer (dir.), *Les noces de Pélée et de Thétis : Venise, 1639-Paris, 1654*, Bern, Peter Lang, 2001, p. 12-32 ; *Id.*, « La contribution du père Ménestrier à la vie des fêtes en Savoie au XVIIe siècle », in Gianni Mombello, Lionello Sozzi et Louis Terreaux (dir.), *Culture et pouvoir dans les États de Savoie du XVIIe siècle à la Révolution*, Genève, Slatkine, 1985, p. 129-146 ; *Id.*, L'art du ballet de cour en France (1581-1643), Paris, Éd. du CNRS, 1978 ; *Id.*, « Deux fêtes de Savoie en 1644 et 1645 », *Baroque*, 1972, t. 5, p. 45-58 ; *Id.*, « Fêtes de cour en Savoie. L'œuvre de Philippe d'Agliè », *Revue de la Société d'histoire du théâtre*, III, 1970, p. 181-241.

<sup>17</sup> Jorge Morales, *Sigismondo D'India à la cour de Turin. Musique, mécénat et identité nobiliaire*, Thèse de musique, musicologie et arts de la scène, R. Legrand (dir.) Université de Paris-Sorbonne, M. Privitera (dir.) Université de Palerme, 2014, p. 54. Il cite *Le fonti musicali in Piemonte*, vol. I, Turin, éd. Annarita Colturato, Lucca, LIM, 2006, p. 13.

<sup>18</sup> Nous faisons souvent référence à ces auteurs dans cette thèse : pour d'Agliè, chap. 4, 2.3 *et passim* ; Ménestrier en chap. 10, 3.3 *et passim* ; Tesauro, chap. 1, 1.1 *et passim*.

personnelle dans le panorama européen, que cela résulte d'un choix délibéré ou qu'il lui ait été imposé par un manque de perspectives plus internationales.

### **- La personnalité ambivalente d'une femme et son statut de régente**

Il a été nécessaire à l'aboutissement de notre projet d'acquiescer une assurance permettant de relever les problèmes de l'historiographie – voire ses erreurs – pour ensuite les exprimer officiellement. Nous n'en exposons pas toute la teneur en introduction puisque nous le faisons en divers lieux de cette thèse et qu'ils se rapportent à des problématiques bien précises. Cette remise en cause partielle de l'historiographie récente est corrélée au manque de fortune critique relative aux portraits de Madame Royale (partie III de cette thèse). Elle l'est aussi au vu de lacunes concernant l'analyse de la curiosité culturelle de cette duchesse qui a su s'entourer de si brillants lettrés, mais dont on ne sait jusqu'à quel point elle partageait les concepts intellectuels (partie II). Finalement, sur divers plans, on observe chez elle peu de pratiques érudites, constat que seul Augusto Bazzoni à notre connaissance a juste entrevu, en l'associant à une certaine futilité « astrologique » néanmoins courante dans le quotidien courtois et princier :

Sa culture ne fut pas très vaste bien qu'elle privilégie l'étude, les bonnes lectures et quelques sciences comme l'astronomie, inséparable chez elle de l'inanité divinatoire de l'astrologie. En revanche, elle avait de très fins critères [de jugement], un raisonnement rigoureux, une compréhension subtile et une logique persuasive<sup>19</sup>.

Christine n'a pas totalement embrassé l'esprit de l'« honnête femme » de la République des Lettres alors qu'elle fut en politique une « femme forte ». Cette dernière remarque constamment citée par ses historiographes pour lui manifester admiration et respect – à juste titre – renvoie aux difficultés de légitimation de son statut de régente. Ce problème du statut des femmes régnantes, au centre du regain d'intérêt de la recherche sur les *gender studies* initié dans les années 2000 (et dans une moindre mesure dès 1990), est plus digne encore quand on arrive à l'appréhender à l'aune des individualités. Nous en avons discuté avec Giuliano Ferretti au moment tardif et singulier où, selon les constatations contradictoires imposées par les sources consultées, il a fallu réévaluer le sujet. Nous n'avons pas la prétention d'avoir abordé la question du statut de régente d'un point de vue juridique et historique, étant donné les voies parallèles à emprunter dans le cadre d'une thèse convoquant déjà beaucoup de thématiques. En outre, le fait d'avoir réorienté le sujet initial tardivement ne nous a pas permis de consulter de manière plus exhaustive les divers ouvrages sur les régences féminines européennes, dont

---

<sup>19</sup> Augusto Bazzoni, *La Reggenza di Maria Cristina duchessa di Savoia*, vol. I, Turin, S. Franco et fils, 1865, p. 71.

les aspects juridiques restent encore en partie à explorer<sup>20</sup>. Or, envisager d'un point de vue plus personnel les conditions, contraintes, aspirations des femmes régentes serait un pari aussi audacieux qu'enthousiasmant dans le cas de Christine de France, points abordés ici partiellement et prudemment, au risque d'une prosopopée insuffisamment étayée. Par le biais des arts puisque les représentations de Christine en manifestaient l'évidence, nous sommes déjà parvenues à ouvrir quelques perspectives dans la compréhension de cette identité. À partir des portraits plus personnels, plus « authentiques » de Madame Royale, dont le prototype a été inventé à la fin de la guerre civile, nous discernons une

---

<sup>20</sup> Au sujet du pouvoir féminin et des régence, cf. entre autres : James Daybell and Svante Norrhem (dir.), *Gender and Political Culture in Early Modern Europe, 1400–1800*, Londres, Routledge, New-York, 2017 ; Alejandra Franganilo Alvarez, « Isabel de Borbon and the governance of the Spanish Monarchy », *Early-Modern Women : an Interdisciplinary Journal*, 12(1), 2017, p. 25-47 ; *Id.*, « La reina Isabel de Borbón : las redes de poder en torno a su casa (1621-1644) », thèse de doctorat d'histoire de l'Université Complutense de Madrid, Carmen Sanz Ayà (dir.) 2015 ; Murielle Gaude-Ferragu, Cécile Vincent-Cassy, « La dame de cœur » : Patronage et mécénat religieux des femmes de pouvoir dans l'Europe des XIV<sup>e</sup>-XVII<sup>e</sup> siècles, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2016 ; Marcella Aglietti, Alejandra Franganilo Álvarez, José Antonio López Anguita (dir.), *Elites e reti di potere. Strategie d'integrazione nell'Europa di età moderna*, Section II « Donne e prassi politiche : un modello alternativo ? », Pise, Pisa university Press, 2015 ; Derval Conroy, *Ruling Women. Volume 1: Government, Virtue and the Female Prince in Seventeenth-Century France*, Londres, New-York, Palgrave Macmillan, 2015 ; Andrew Cayton, « The “Rights of Woman” and the Problem of Power », *Journal of the Early Republic*, 35(2), Janvier 2015, p. 295-301 ; Aubrée David-Chapy, « Anne de France, Louise de Savoie, inventions d'un pouvoir au féminin », thèse de doctorat d'histoire, Denis Cruzet (dir.), Université Paris-Sorbonne, 2014 ; Gabriella Zarri (dir.), *Velo e velatio: significato e rappresentazione nella cultura figurativa dei secoli XV-XVII*, Rome, Edizioni di Storia e Letteratura, 2014, dont l'article d'Angela Ghirardi, « La vedova, il velo, il ritratto. Avviando la ricerca nell'Italia della Controriforma », p. 73-108 ; Anne J. Cruz and Maria Galli Stampino, *Early Modern Habsburg Women. Transnational Contexts, Cultural Conflicts, Dynastic Continuities*, Londres, New-York, Routledge, Farnham, Ashgate, 2013 et dans ce même volume Blythe Alice Raviola, « The Three Lives of Margherita of Savoy-Gonzaga, Duchess of Mantua and Vicereine of Portugal », p. 59-78 ; Allyson Poska, Abby Zanger (dir.), *Women and Gender in the Early Modern World*, Farnham: Ashgate, 2013 ; Frédérique Sicard, « La reine dans le théâtre de la cour d'Espagne : Isabelle de Bourbon, première épouse de Philippe IV », thèse de doctorat en Langues et littératures romanes, Université de Caen, Estrella Ruiz-Gálvez Priego (dir.), 2012 ; *Id.*, « Une reine entre ombres et lumières ou le pouvoir au féminin : le cas d'Isabelle Bourbon, reine d'Espagne, première femme de Philippe IV (1603-1644) », *Genre & Histoire*, 2009/4 ; Caroline Hibbard, « Early Modern Queens Revived and Revised », *Journal of women's history*, 22(2), January 2010, p. 181-190 ; Franca Varallo (dir.), *In assenza del re. Le reggenti dal XIV al XVII secolo (Piemonte ed Europa)*, Florence, Olschki, 2008 et dans ce même volume Fanny Cosandey, « De la loi salique à la régence, le parcours singulier du pouvoir des reines », p. 183-197 ; Carlo Naldi, Elena Gianasso, Costanza Roggero (dir.), *Maria Giovanna Battista di Savoia Nemours : Memorie della reggenza*, Turin, Centro studi piemontesi, 2011 ; Anne J. Cruz and Mihoko Suzuki (dir.), *The rule of women in early modern Europe*, Urbana (Ill.), University of Illinois Press, 2009 ; Maria-Antonietta Visceglia, « Politica e regalità femminile nell'Europa della prima età moderna. Qualche riflessione comparativa sul ruolo delle regine consorti », in A. Merola, G. Muto, E. Valeri, M.A. Visceglia (dir.), *Storia sociale e storia politica. Omaggio a Rosario Villari*, Milan, FrancoAngeli, 2007, p. 425-458 ; Isabelle Poutrin, Marie-Karine Schaub (dir.), *Femmes et pouvoir politique. Les princesses d'Europe*, Paris, Bréal, 2007 ; Éliane Viennot, *La France, les femmes et le pouvoir, 1. L'invention de la loi salique (V<sup>e</sup>-XVI<sup>e</sup> siècle)*, Paris, Perrin, 2006 ; Regina Schulte (dir.), *The Body of the Queen : Gender and Rule in the Courtly World 1500–2000*, New York, Berghahn Books, 2006 ; Fanny Cosandey, « Puissance maternelle et pouvoir politique. La régence des reines mères », *Clio, Histoire, femmes et sociétés*, 21/2005, p. 69-90 ; Pierre Bonin, « Régences et lois fondamentales », *Annuaire-bulletin de la Société de l'histoire de France*, 2005, p. 77-135 ; Pauline Puppel, *Die Regentin. Vormundschaftliche Herrschaft in Hessen. 1500-1700*, Frankfurt, Campus Verlag, 2004 ; Clarissa Campbell Orr, *Queenhip in Europe 1660-1815 : the role of the consort*, Cambridge, Cambridge University Press, 2004 ; Nicole Pellegrin et Colette H. Winn (dir.), *Veufs, veuves et veuvage dans la France d'Ancien régime*, actes de colloque, Poitiers, 11-12 juin 1998, Paris, H. Champion, 2003 ; Fanny Cosandey, « Francese o Straniera ? La regina di Francia fra dignità regale e successione ereditaria », *Genesis, Rivista della Società Italiana delle Storiche*, 1/1, 2002, p. 35-60 ; André Corvisier, *Les régences en Europe*, Paris, Presses Universitaires de France, 2002 ; Annette Dixon, *Women who ruled : queens, goddesses, amazons in Renaissance and Baroque art*, Londres, Merrell, 2002 ; Pauline Goemine, « Étude historiographique de trois régentes : Catherine de Médicis, Marie de Médicis et Anne d'Autriche, du milieu du XVII<sup>e</sup> au milieu du XX<sup>e</sup> siècle », mémoire de Maîtrise d'histoire, Christine Dousset (dir.), Université de Toulouse 2, 2001 ; Fanny Cosandey, *La reine de France, symbole et pouvoir*, Paris, Gallimard, 2000 ; Éliane Viennot et Kathleen Wilson-Chevalier (dir.), *Royaume de Fémynie : pouvoirs, contraintes, espaces de liberté des femmes, de la Renaissance à la Fronde*, Paris, H. Champion, 1999 ; Simone Bertière, *Les reines de France au temps des Bourbons. 1. Les deux régentes*, Paris, LGF, 1998 ; Danielle Haase-Dubosc, Éliane Viennot (dir.), *Femmes et pouvoirs sous l'Ancien Régime*, Paris, Marseille, Rivages, 1991 ; Au sujet du pouvoir féminin et des régences, Cf. également les bibliographies sur les sites internet d'Éliane Viennot [<http://www.elianeviennot.fr/>] et de la SIEFAR [<http://siefar.org/>].

attitude délibérément différente dans son rapport à l'iconographie et déroutante en regard des figurations antérieures, d'où l'expression choisie de « dichotomie dialectique » entre l'être et le paraître (chapitre 9). Christine de France garde encore en elle beaucoup de mystères, qu'il convient de relier aux grandes étapes de sa vie politique comme de femme puisque de manière très nette ses représentations à partir de la régence changent de typologies, et ce hors de toute connotation hagiographique ou rhétorique. Entre 1650 et 1660 ensuite, à l'aube d'une fin de vie que la maladie semble précipiter, c'est bien sûr la question de la succession qui se dessine et de la passation d'un pouvoir qu'elle a chèrement conservé. À nouveau ses portraits parlent pour elle, à défaut de sources explicites – ce qui est rarement offert au chercheur – délivrant à l'observateur une « majesté digne d'un empire » (celle-là même qu'elle a poursuivi dans son jeune âge, sans grand succès iconographique) tout en gardant en filigrane la marque d'une sagesse et d'une sobriété que l'épreuve de la guerre civile et une « longue et épineuse Régence<sup>21</sup> » avaient imprimé en elle. Or Aubrée Chapy, analysant les pouvoirs féminins d'Anne de France et de Louise de Savoie, relève les diverses stratégies qui s'offrent aux régentes, selon un idéal éthique et politique fondé sur la vertu, la prudence et même la feinte, auxquelles les images, signes et symboles prêtent leur force<sup>22</sup>. Au sujet de Christine, Claudio Rosso semble être le seul à avoir noté que son statut de régente devait être revisité :

Ce rôle indispensable dans l'histoire du pouvoir et dans l'évolution de l'État doit être saisi, reconstruit, évalué dans le contexte plus large dans lequel il s'exerce mais il est aussi conditionné dialectiquement en fonction de ce contexte. Analyser les représentations contradictoires qui nous sont parvenues [de Christine] signifie peut-être et surtout poser le problème du consentement, celui, apparent malgré tout, qui peut être reconstruit à travers les écrits plus ou moins apologétiques ou par le biais des œuvres d'art commandées, et celui réel beaucoup plus fuyant et insaisissable parce que les sources qui en témoignent sont généralement plus rares, plus obscures ou plus involontaires, et tout aussi souvent construites pour prouver une thèse ou alimenter une opposition<sup>23</sup>.

## - Méthodologie et sources

Dés lors, en ce qui concerne la méthodologie, ce vaste sujet est d'autant plus complexe qu'il est grevé par un manque de précisions dans les sources pourtant nombreuses. Nous l'expliquons assez en détail dans le corps du texte à propos des « choix picturaux de Madame Royale et des lacunes

---

<sup>21</sup> Amedeo di Castellamonte, *Venaria Reale. Palazzo Di Piacere, e di Caccia, Ideato Dall'Altezza Reale di Carlo Emanuel II Duca di Savoia, Re di Cipro & c. Disegnato, e descritto dal Conte Amedeo di Castellamonte. L'anno 1672*, Turin, 1674, p. 28-29.

<sup>22</sup> Aubrée Chapy, « Anne de France, Louise de Savoie, inventions d'un pouvoir au féminin », thèse de doctorat d'histoire, Denis Crouzet (dir.), Université Paris-Sorbonne, 2014.

<sup>23</sup> Claudio Rosso, « Le due Cristine... », *op. cit.*, p. 415.

historiographiques du XVII<sup>e</sup> siècle à nos jours » (chapitre 4.,3) mais encore en faisant le bilan de « l'état de la recherche scientifique concernant certaines typologies de portraits de Christine » (chapitre 9., 2.1), dénotant « un manque évident de fortune critique ». L'historiographie récente n'a donc pas posé le problème de l'ambiguïté des représentations de la duchesse, objet du chapitre 9 de cette thèse et a, de manière générale, manqué d'un point de vue critique basé sur l'interdisciplinarité (histoire politique, territoriale, princière, histoire des arts...), ce que nous avons tenté de faire. Même si nos sources ont un spectre plus large, pour les seuls fonds de la section *Corte* des Archives d'État de Turin (AST), nous avons analysé 4407 lettres manuscrites et originales, toutes lues, photographiées, classées et titrées de mots-clefs précis quand elles concernaient le sujet de thèse, et même au-delà : outre tous les arts, majeurs et mineurs, l'héraldique, les emblèmes, la littérature, les bijoux, habits, produits de consommation divers etc, nous avons aussi indexé les événements politiques, les éléments évoquant le statut de régente, le titre royal, les généalogies, les stratégies militaires, etc.) Nombre de ces sources ont été utilisées dans la thèse. Pour les correspondances du père Bailly, leur publication a été un gain de temps estimable, même si nous avons systématiquement consulté les originaux aux AST. Nous nous référons souvent à ce jésuite, fidèle épistolier de Christine, car ses lettres fournissent de riches informations sur les relations princières et de clientèle. Paradoxalement, et nous l'expliquons au paragraphe suivant, ces messages sont pauvres de références aux arts, le constat s'imposant alors : le manque de « preuves » – ou la preuve par l'absence ? – induit un certain défaut d'intérêt de la part de la duchesse pour ces questions. Cette absence de références aux artistes de la part de Christine laisse en partie supposer la relativité de son intérêt envers la peinture et la sculpture. De fait, nos hypothèses se basent moins sur des témoignages directs que sur d'autres paramètres, tels les inventaires, les registres de compte etc.<sup>24</sup>

Par ailleurs, pour l'accès à des documents originaux perdus aujourd'hui, nous avons recours parfois aux travaux publiés au XIX<sup>e</sup> siècle par Gaudenzio Claretta, spécialiste des archives turinoises et historien le plus fiable et exhaustif de cette époque<sup>25</sup>.

Aux Archives d'État de Turin, section *Corte*, une série épistolaire diplomatique conséquente, le fonds *Lettere Ministri*, a retenu toute notre attention. Seules les parties France et Autriche (*Negoziazioni con*

---

<sup>24</sup> Cf. Sources manuscrites en fin de volume. Par exemple, Michelangelo Golzio, « Inventario de' quadri di Pittura di S. A. R. (...) ritrovati l'anno 1635 nelle stanze del Palazzo di Torino, a Mirafiori et i migliori del Castello di Rivoli », 1635. Les inventaires des oeuvres d'art des palais ducaux ont été imprimés : Sandra Pinto (dir.), *Musei d'Arte a Torino. Cataloghi e inventari delle collezioni sabaude*, Turin, Allemandi, [1994-1999], 7 vol.

<sup>25</sup> Gaudenzio Claretta, *Storia della reggenza di Cristina di Francia duchessa di Savoia*, Turin, Civelli, 1868-1869, 3 vol. ; *Storia del regno e dei tempi di Carlo Emanuele II, duca di Savoia, scritta su documenti inediti*, Gênes, Tipografia del R. Istituto dei sordo-muti, 1877-1878, 2 vol. Le baron Gaudenzio Claretta (Turin 1835-Rome 1900) était docteur en droit, chercheur et historien, secrétaire de la Deputazione Subalpina di storia patria, vice-président de la Société d'Archéologie et des Beaux-Arts de la Province de Turin, membre de la Commission conservatrice des antiquités et beaux-arts etc. Passionné par des documents souvent inédits, guidé par la vérité et l'intégrité des sources, il a recueilli patiemment des documents d'archives remarquables pour l'historiographie subalpine.

*Vienna*) nous ont été bénéfiques, celle concernant Rome étant vierge de références picturales ou gravées. Tandis que celle de *Münster* nous a renseigné sur des points précis. Toutefois, malgré leur richesse informative sur beaucoup de sujets et sur le réseau de Christine, ces fonds restent laconiques sur les artistes et les œuvres, quand au contraire, dans la section *Riunite* des AST, les patentes ducales attestent de la nomination d'artistes ou les livres de compte enregistrent divers paiements concernant leurs travaux, tels qu'Alessandro Baudi di Vesme les a recensés<sup>26</sup>. Ces sources, aussi capitales qu'elles soient, restent succinctes sur les raisons d'engager tel ou tel artiste, sur la genèse des œuvres dans l'esprit du commanditaire et sur la réception qu'il en attend. En ce qui concerne les correspondances diplomatiques comme privées, la quasi absence d'occurrences précises, particulièrement au sujet des peintures, à quelques exceptions près, s'applique d'abord à Madame Royale et à Victor-Amédée, mais également à leurs interlocuteurs : ils parlent de tableaux sans citer le nom du peintre, ni le sujet de l'œuvre commandée et abordent encore moins les arguments esthétiques. Enfin, la correspondance entre les époux et avec leurs enfants évoque très rarement l'art ou les aspects culturels, et encore moins avec précision : dans le cas contraire, les historiens d'art turinois les auraient relevés.

La correspondance d'Albert Bailly à laquelle nous faisons souvent appel est de la même veine, directement muette et indirectement communicative : elle fut néanmoins salutaire pour affiner notre analyse et nos conclusions<sup>27</sup>. Finalement, et ce fut angoissant, c'est aussi sur l'absence de preuves dans les sources que nous avons appuyé notre raisonnement à propos du manque d'intérêt personnel de Christine pour les Arts et la culture, hormis dans des domaines précis liés à des enjeux politiques et dynastiques. Dans ce travail minutieux de distanciation et de critique qui est encore à approfondir, nos recherches ont été portées par cette personnalité aussi passionnante qu'ambiguë, aux dons politiques à l'évidence exceptionnels. Aux rênes du gouvernement, cette princesse habile fut digne de son père, Henri IV ; mais en qualité de mécène elle n'a pas hérité de toutes les vertus de sa mère Marie de Médicis<sup>28</sup>.

Sa position a été revisitée en France ces dernières années, à la suite d'un renouvellement des connaissances, au tournant de l'an 2000, par les universitaires turinois. L'initiative française, déjà en

---

<sup>26</sup> Alessandro Baudi di Vesme (Turin, 1854-1923), *L'arte negli stati sabaudi ai tempi di Carlo Emanuele I, di Vittorio Amedeo I e della reggenza di Cristina di Francia*, Torino, Società Piemontese di Archeologia e Belle Arti, 1932, 2 vol. ; *Schede Vesme. L'arte in Piemonte dal XVI al XVIII secolo*, Turin, Società Piemontese di Archeologia e Belle Arti, 1863-1868, 3 vol. Il fut historien archiviste, vice-directeur de la Pinacothèque Royale de Turin et grand spécialiste de l'art du duché. Sur son parcours, cf. Alessandra Giovannini Luca, *Alessandro Baudi di Vesme e la scoperta dell'arte in Piemonte. Erudizione, musei e tutela in Italia tra Otto e Novecento*, Milan, Ledizioni, 2015.

<sup>27</sup> Antoine-Philibert Albert Bailly était un prêtre savoyard, supérieur du couvent Saint-Éloi à Paris en 1647, évêque d'Aoste en 1659. Ample et fidèle épistolier de Christine de France, ses lettres et celles de M.R. sont conservées à l'AST, Corte, Lett. Min., Francia. Elles ont été publiées et annotées, en 10 volumes : Gianni Mombello (dir.), *La correspondance d'Albert Bailly. Introduction, transcription, commentaire philologique et historique, 1643-1688*, Aoste, Académie Saint-Anselme, 1998-2005.

<sup>28</sup> Cette question de l'héritage parental, politique et culturel, de Christine et de ses frères et sœurs, est un aspect digne d'une étude future. Si nous l'abordons partiellement plus loin sans pour autant avoir mené des recherches poussées, il ne faudrait pas selon nous réduire l'influence de Henri IV (mort en 1610, ses enfants étant très jeunes) aux années de présence du roi, en opposition à un règne plus long de Marie de Médicis qui serait considéré comme plus prégnant. Car l'ascendance familiale et les éventuelles démonstrations d'affiliation qui en découlent se poursuivent au-delà du décès des parents.

germe dans les travaux de Lucien Bély et d'Anna Blum sur la société des Princes et la diplomatie franco-savoyarde, a été ensuite portée par Giuliano Ferretti, ayant réussi à unir les forces vives de chercheurs européens autour de la figure de Madame Royale<sup>29</sup>. En plus d'une appétence pour les plaisirs de la vie de cour, Christine était dotée d'un caractère déterminé et d'une habile maîtrise politique révélée dans des actes qui ont ponctué un règne efficace sur la durée : la plupart de ses choix, dictés par la raison d'État, ont assuré sa propre position à Turin et son emprise sur le duché tout en renforçant la dynastie dans les rapports européens. Ayant su réunir autour d'elle les intelligences utiles à son action (la cour, les lettrés, les ambassades, le Sénat et même la France), elle a cédé bien plus rarement aux compromis qu'on ne l'a écrit. Conciliante mais pas dupe, elle a suivi une politique avant tout dictée par la nécessité de sauvegarder l'espace du duché sur l'échiquier européen et son œuvre a été essentielle pour faire du Piémont-Savoie une puissance intermédiaire estimable, bien plus qu'un simple « sas d'écluse » vers la péninsule italienne. Les compétences politiques de Madame Royale ont été très justement soulevées dès le XVII<sup>e</sup> siècle, ce que note Sven Externbrink :

Dès la mort de son époux, Christine se montra souveraine savoyarde, elle ne fut plus Christine de France, mais Christine *de Savoie*. L'ambassadeur d'Hémery l'avait remarqué dès le début de la régence<sup>30</sup>. Si Richelieu se lamentait en 1639 que le « gouvernement des femmes est d'ordinaire le malheur des États » et que Christine « fust indigne de son sang<sup>31</sup> » royal, c'est bien parce qu'il avait rencontré une *femme* d'État de même rang que lui.

Et en effet, tel que le précise Giuliano Ferretti, la duchesse a inscrit sa geste politique dans les pas de ses prédécesseurs, dont elle avait parfaitement saisi l'esprit dynastique :

L'histoire de Christine de France et celle de son duché est un cas d'école. Son action n'est pas seulement celle d'une princesse (...) qui a tout réussi dans sa vie (la politique, la religion, les arts, l'amour...) et qui plaît justement aux spécialistes des *gender studies*. Elle incarne surtout la parabole d'une duchesse s'inscrivant consciemment dans la lignée

---

<sup>29</sup> Cf. Giuliano Ferretti (dir.), *L'État, la cour et la ville. Le Duché de Savoie au temps de Christine de France (1619-1663)*, Paris, Classiques Garnier, 2017 ; *Id.* (dir.), *De Paris à Turin. Christine de France duchesse de Savoie*, Paris, L'Harmattan, 2015, dont l'article de Sven Externbrink, « L'Espagne, le duc de Savoie et les 'portes'. La politique italienne de Richelieu et Louis XIII », p. 15-33 ; *Id.* (dir.), « Christine de France et son siècle », numéro spécial de la revue *XVII<sup>e</sup> siècle*, n° 262, 2014/1 ; Alain Becchia et Florine Vital-Durand (dir.), *Édifier l'État : politique et culture en Savoie au temps de Christine de France*, Chambéry, Université Savoie-Mont Blanc, 2014 ; Pierpaolo Merlin, *Tra guerra e tornei. La Corte sabauda nell'età di Carlo Emanuele I*, Turin, Società Editrice Internazionale, 1991 ; Claudio Rosso, Pierpaolo Merlin, Geoffrey Symcox, Giuseppe Ricuperati, *Il Piemonte sabauda...*, *op. cit.*, 1994 ; Lucien Bély, « La Savoie entre Bourbons et Habsbourgs », in Georges-Henri Soutou (dir.), *La Savoie dans l'Europe*, Moûtiers, Académie de la Val d'Isère, 2002, p. 225-236 ; Anna Blum, « Les "sages jalouses". La diplomatie française en Italie à l'époque de Richelieu et de Mazarin (1635-1659) », thèse soutenue le 19 novembre 2010 à l'Université Paris-Sorbonne, sous la dir. de Lucien Bély ; Lucien Bély, *La société des princes. XVI<sup>e</sup>-XVIII<sup>e</sup> siècle*, Paris, Fayard, 1999.

<sup>30</sup> AMAE, CP, Sardaigne 26, fol. 13r-26v, lettre d'Hémery à Richelieu, 19 janvier 1638 ; Sven Externbrink, « Conserver la souveraineté. Le duché et l'alliance française pendant la Guerre de Trente Ans, 1635-1659 », in Giuliano Ferretti (dir.), *L'État, la cour et la ville...*, *op. cit.*, p. 156. Externbrink précise que d'Hémery « se plaint surtout que Christine fasse « profession de dissimuler », c'est-à-dire qu'elle ait un comportement qui à l'époque comptait parmi les bonnes qualités d'un homme politique ». Cf. Rosario Villari, *Elogio della dissimulazione*, Rome, Bari, Laterza, 1987, p. 40.

<sup>31</sup> Avenel (éd.), *Lettres [...] de Richelieu*, *op. cit.*, VI, p. 542, 554.

des grands souverains de la maison de Savoie-Piémont, d'Emmanuel-Philibert à Victor-Amédée II, lesquels ont construit avec patience, intelligence, détermination et esprit visionnaire la primauté de ce territoire dans le panorama des États d'une péninsule agitée par les graves tensions internes et internationales de la modernité<sup>32</sup>.

Christine « avait désormais assumé pleinement son rôle de souveraine piémontaise, dont la tâche première était de sauvegarder les intérêts de l'État, de la dynastie et de son fils Charles-Emmanuel II. Son statut de fille de France ne fut pas un obstacle à la réalisation de cet objectif fondamental, bien au contraire, il lui permit d'affermir l'alliance avec le royaume de son frère et d'en utiliser les forces pour consolider le duché<sup>33</sup> ».

Sur un plan personnel en revanche, à la « lecture » croisée que nous avons faite de ses portraits, il semble qu'elle ait moins sacrifié à cette raison d'État à l'heure du bilan de la guerre civile, s'investissant sous son voile de veuve de traits propres à entrevoir une philosophie morale qui n'a été détectée qu'en regard de ses positions politiques. À l'instar d'une notice succincte (et redondante dans les dictionnaires) incluse en 1779 dans *De l'éducation physique et morale des femmes : avec une notice alphabétique de celles qui se sont distinguées dans les différentes carrières des sciences et des beaux-arts, ou par des talents et des actions mémorables* :

Christine de France, mariée au duc de Savoie le premier février 1619, se rendit célèbre par ses vertus, son esprit et de grands talents et gouverna les États de son fils pendant sa minorité, avec une prudence et une sagesse qui la firent universellement admirer<sup>34</sup>.

L'image peinte et gravée de la duchesse dès 1643 rappelle ce couplet *Virtus/Fortuna*, célèbre adage cicéronien repris par de nombreux lettrés, tels Alciat ou Érasme : *Fortune est compagne de Vertu*<sup>35</sup>. Nos hypothèses conclusives proposent la même orientation, très commune dans le discours princier, mais investissant selon nous un autre champ, presque anagogique : celle d'une représentation personnelle bien moins assujettie à la rhétorique aulique habituelle. Tesauro l'exprime par ces mots : « *La modestie est plus brillante quand elle refuse la Gloire et elle augmente la Lumière quand elle la voile*<sup>36</sup> ». Sur la base des aspects paradoxaux de l'image renvoyée, se dessine une figure plus intériorisée qu'elle souhaite mettre en scène en parallèle des honneurs royaux qu'elle convoite. La seule image d'elle qui, sans déformations, traversera les siècles.

---

<sup>32</sup> Giuliano Ferretti, « Préface » in Alain Becchia et Florine Vital-Durand (dir.), *Édifier l'État...*, op. cit., p. 12.

<sup>33</sup> Giuliano Ferretti, « La France et la Savoie à la conférence de Grenoble (1639). Le duché au risque de sa disparation », in G. Ferretti (dir.), *De Paris à Turin...*, op. cit., p. 85.

<sup>34</sup> Edme Riballier Edme (avec la collab. de Mlle Cosson), *De l'éducation physique et morale des femmes : avec une notice alphabétique de celles qui se sont distinguées dans les différentes carrières des sciences et des beaux-arts, ou par des talents et des actions mémorables*, Bruxelles, chez les frères Estienne, 1779, p. 197.

<sup>35</sup> *Fortuna*, d'Achille Bocchi, *Symbolicarum Quaestionum Libri Quinque*, Liv. I, Bologna (1555) 2<sup>de</sup> éd. 1574, p. XLIX-LI, Symbole XXIII ; Anne Rolet, « Aux sources de l'emblème : blasons et devises », *Littérature*, 2007/1, n° 145, p. 53-78.

<sup>36</sup> Emanuele Tesauro, *Panegirici et ragionamenti...*, vol. I, Turin, Zavatta, 1659-1660, dédicace non paginée.

## II. Contexte historique

### - De duchesse de Savoie (1619) à régente « consentie » (1642-1648) et « dissimulée » (1648-1663)<sup>37</sup> »

Christine de France (Paris 10 février 1606 – Turin 1663), fille de Henri IV et de Marie de Médicis, est le troisième Enfant royal de France et la sœur de têtes couronnées à l'exception d'un frère : Louis XIII, Élisabeth, reine d'Espagne en 1621, Gaston d'Orléans et Henriette, reine d'Angleterre en 1625. Elle est mariée en 1619 à Victor-Amédée I<sup>er</sup> (1587-1637), duc de Savoie et prince de Piémont en 1630 au décès de son père Charles-Emmanuel I<sup>er</sup>. Rêvant elle-même d'un titre royal (dès son plus jeune âge, ce dont témoigne le nonce cardinal Bentivoglio en 1618<sup>38</sup>), elle soutiendra son époux dans l'octroi fin 1632 de la couronne de Chypre, arguant d'anciens liens matrimoniaux avec la maison de Lusignan régnant sur l'île. Côté français, les raisons principales ayant donné lieu à ce mariage sont à estimer en regard de la position stratégique de l'État sabaudo-piémontais, « porte des Alpes », le duc étant un acteur clef pour Richelieu et Louis XIII dans leur lutte contre l'influence des Habsbourg en Italie. Cette alliance franco-savoyarde pouvait donc satisfaire les ambitions de la France, avec pour premier enjeu l'acquisition d'entrées dans la péninsule, dont découlait la reprise de la forteresse de Pignerol, ancienne possession française hautement stratégique pour l'accès à la plaine du Pô. Au-delà, les intentions du cardinal ministre étaient plus ambitieuses, cherchant en réalité à « éliminer tout résidu d'autonomie au duché<sup>39</sup> ».

Un héritier masculin arrive tardivement et providentiellement de cette union, dont naîtront sept enfants (trois mourant en bas âge), pour lesquels leur mère a les mêmes ambitions régaliennes, d'ailleurs contrariées : Louis Amédée (1622-1628), Louise-Christine née en 1629, que l'on unit en 1642 – pour entériner la réconciliation après la guerre civile – à son oncle Maurice de Savoie, François Hyacinthe (1632-1638), Charles-Emmanuel, l'héritier survivant né en 1634, duc de 1648 à 1675. Il se marie successivement avec deux princesses françaises, Madeleine d'Orléans en 1663, puis suite au décès rapide de cette dernière, Marie-Jeanne Baptiste de Nemours en 1665. Suivent Marguerite-Yolande, née en 1635, qui épouse le duc de Parme en 1660 et Adélaïde-Henriette, née en 1636, épousant en 1652 le duc électeur de Bavière, la dernière Catherine-Béatrice ne vivant que brièvement (1636-1637). Au décès de Victor-Amédée en 1637, la duchesse de Savoie devient régente au nom du fils aîné, François-Hyacinthe, qui meurt un an plus tard, puis au nom du cadet Charles-Emmanuel.

---

<sup>37</sup> Selon les expressions heureuses d'Ercole Ricotti d'une régence divisée en deux phases, « consentita » (1642-1648) puis « dissimulata » (1648-1663), in *Storia della monarchia piemontese*, Florence, Barbera, 1861-1869, 6 vol (vol. 5-6 ici).

<sup>38</sup> Guido Bentivoglio, *La Nunziatura di Francia del cardinale Guido Bentivoglio. Lettere a Scipione Borghese*, Luigi di Steffani (dir.), t. 3, Florence, Le Monnier, 1867, p. 65.

<sup>39</sup> Claudio Rosso, « Il Seicento », in *Id.*, Pierpaolo Merlin, Geoffrey Symcox, Giuseppe Ricuperati, *Il Piemonte sabaudo. Stato e territori in età moderna*, Turin, Utet, 1994, p. 237.

À la cour de Turin, Madame Royale, dont la devise est « Plus de fermeté que d'éclat<sup>40</sup> », assure un long règne qui dépasse la fin officielle de sa régence pour durer jusqu'à sa mort en 1663. Maîtrisant les rouages de l'État, elle mène une politique habile, tiraillée entre les tentatives de main mise de la France et de l'Espagne sur la Savoie. Elle permet notamment au duché d'émerger à une époque de fragilités internes : minorité du prince, division dans la famille (deux beaux-frères, le prince Thomas, alors en Flandres pour servir les intérêts de l'Espagne et le cardinal Maurice à Rome pour ceux de l'empereur<sup>41</sup>) dans le contexte de la guerre de Trente ans. Christine est aidée par son conseiller dévoué, Philippe d'Agliè (Turin, 1604-1667), poète, intellectuel et homme politique si expert que Richelieu l'emprisonne. L'épreuve la plus dure qu'elle traverse vient de ses beaux-frères contestant la légitimité de sa régence et cherchant, à tout le moins, un partage d'autorité avec elle. Christine la leur refuse, bien qu'une solution pacifique et consensuelle aurait eu sa faveur. Elle est finalement obligée de renouveler son alliance nécessaire avec la France avec pour conséquence le début d'une terrible guerre civile (1638-1642) entre les deux clans, *Madamisti* contre *Principisti*<sup>42</sup>. Ces années de combats terribles pour l'État et pour ses peuples comme pour l'image de la duchesse en Piémont (Madame Royale a dû se réfugier, avec ses enfants, à Chambéry), se solderont après compromis à l'avantage de la régente en 1642.

Gérant aussi les affaires internes au duché, Christine mit en œuvre des réformes de l'appareil étatique et de l'administration des provinces, se concilia la noblesse par divers privilèges, permit à la bourgeoisie d'atteindre des charges administratives ou de justice et amorça une politique mercantiliste pertinente secondée par son fils, permettant le développement économique de ses États. En politique intérieure, Christine fut aussi efficace : le 20 juin 1648, Charles-Emmanuel ayant atteint l'âge de quatorze ans donc sa maturité, devait assumer le pouvoir seul. Christine, consciente qu'elle doit assurer une couronne pour son fils, va hâter son accession dans un tour de force que Claudio Rosso nomme coup d'État<sup>43</sup>. C'est dans la cité d'Ivrée qu'elle proclame la fin de la régence et installe son fils au pouvoir, évinçant les princes Maurice et Thomas et affirmant son rôle de maîtresse absolue du duché. Les raisons de cet acte d'affirmation de mainmise sur le pouvoir sont de plusieurs sortes : Christine, forte de la dure expérience passée de la guerre civile se méfie toujours de l'ambition des Princes de Carignan Maurice et Thomas ses beaux-frères, ayant cherché « à usurper son autorité » en

---

<sup>40</sup> Selon Luisella Giachino, l'inventeur de cette devise est Emanuele Tesaurò ; Luisella Giachino, « *Per la causa del Cielo e dello Stato. Retorica, politica e religione nei Panegirici sacri del Tesaurò*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2012, p. VI.

<sup>41</sup> Samuel Guichenon, ms. « Le Soleil en son apogée ou l'Histoire de la vie de Chrestienne de France Duchesse de Savoie, Princesse de Piémont, reine de Chypre », p. 90 (ms., 1664, Paris, Bibliothèque de l'Arsenal, f. 270, copie ms. d'A. Peyron, 4 janvier 1837, AST, Corte, Storie della Real Casa, cat. III, maz. 16, f. 29).

<sup>42</sup> Ce terme de guerre civile est déjà usité à l'époque par les historiographes de la maison de Savoie. Cf. Valeriano Castiglione, *Le pompe torinesi nel ritorno dell'altezza Reale di Carlo Emanuele duca di Savoia*, Turin, G. G. Rustis, 1645; Samuel Guichenon, *Histoire généalogique de la Royale Maison de Savoye*, Lyon, Barbier, 1660, p. 917 (sauf mention contraire, nous avons consulté cette édition) ; Emanuele Tesaurò, *Origine delle guerre civili in Piemonte in seguito de' campeggiamenti del principe Tomaso di Savoia descritti dal conte don Emanuele Tesaurò che serve per apologia contro Henrico Spondano*, Colonia, G. Pindo, 1673.

<sup>43</sup> Claudio Rosso, « La storiografia, dal mito alla ricerca » in Pierpaolo Merlin *et al.*, *Il Piemonte sabaudò*, op. cit., p. 173.

1637. D'autant qu'une partie du duché est entre leurs mains (Nice, Ivree) sans compter Villefranche pour la France. Christine va donc tenter de leur enlever ce contrôle, en profitant de leur éloignement du duché à ce moment précis. En outre, elle regrette la position plus qu'ambiguë de la France, dont elle sait qu'elle contestera son action d'évincement des princes de Carignan ayant pris le parti de se ranger à son côté après la guerre civile<sup>44</sup>. Par ailleurs, dès le mois de décembre 1647 (sans doute même avant), la duchesse est au courant d'une conjuration ourdie contre elle, son fils et quelques grands du duché « dans une sombre histoire de superstition et de haine refoulée » réveillant les factions<sup>45</sup>. Le châtement imposé par Christine est expéditif envers les auteurs de l'attentat présumé dont certains étaient liés au prince Thomas. Dans un habile tour de main établi par le marquis de Pianezza, la duchesse déclare son fils majeur en juin 1648 par le manifeste d'Ivrée (ville alors gouvernée par Thomas), sans prendre l'avis de ses beaux-frères, ni celui de la France du reste, où l'affaire « fit grand bruit à la cour<sup>46</sup> ». Dans un discours bien étudié, elle remet le pouvoir à Charles-Emmanuel II, qui « bien instruit », l'implora de l'aider dans les lourdes tâches qui l'attendaient<sup>47</sup>. Dans les faits, elle continue ensuite à superviser les affaires de l'ensemble du duché, par l'intermédiaire du Conseil d'État qui inclue les princes, période appelée symptomatiquement la régence « dissimulée » par Ercole Ricotti. *De facto*, elle récupérait l'autorité qu'elle venait de céder, Charles-Emmanuel II ne régnant véritablement qu'à la mort de sa mère le 27 décembre 1663. De nombreux exemples gravés illustrent cette situation, en particulier s'agissant de frontispices d'ouvrages des années entourant la passation de pouvoir : l'estampe de Giovanni Paolo Bianchi inaugurant le livre de Paolo Brizio, *Seraphica subalpinae...* publié en 1647 (Fig. 3<sup>48</sup>) comprend en médaillon inférieur les figures de la duchesse et de son fils, tenant la palme pour l'une, le sceptre pour l'autre, devant la perspective du Château (ancien palais des Acaïa) soit alors le siège ducal de Christine. La devise « *Stemul simul* », « Mieux ensemble » est explicite sur le partage du pouvoir envisagé en 1647, mais à l'évidence la silhouette de la régente est bien plus imposante. En 1648, un autre ouvrage du même auteur, *Progressi della Chiesa occidentale*, propose une image paratextuelle semblable, qui, sous le burin d'un certain B. Laurent, a

<sup>44</sup> AST, Corte, Lett. Min. Fr., maz. 51, f. 2, doc. 49/2, Bailly au marquis de Saint-Thomas, 3 juillet 1648 : La France fut en effet extrêmement irritée de ne pas en avoir été avertie. Mais avoir tenu Mazarin et le roi sous silence ne dérangeait pas le moins du monde le marquis de Saint-Thomas demandant au contraire au père Bailly « d'exagérer [exalter] partout la justice de l'action d'Ivrée » à Paris. Christine regrettait cette position plus qu'ambiguë de la France, qui contestait son action d'évincement des princes de Carignan (ayant pris le parti de se ranger du côté français après la guerre civile).

<sup>45</sup> *Ibid.*, maz. 50, Registro delle lettere di corte, p. 739-741; *Ibid.*, maz. 51, f. 2, doc. 20/3. Cf. sur le sujet Gaudenzio Claretta, *Storia della reggenza di Cristina di Francia duchessa di Savoia*, vol. 2, Turin, Civelli, 1669, p. 220-245 ; Claudio Rosso, « Uomini e poteri nella Torino barocca (1630-1675) », in Giuseppe Ricuperati (dir.), *Storia di Torino*, vol. IV, *op. cit.*, p. 28-29 ; Franco Barcia, « Gli avventurieri e le reggenze », *Ibid.*, p. 638 et suiv.

<sup>46</sup> AST, Corte, Lett. Min. Fr., maz. 51, f. 2, doc. 49/2, Bailly au marquis de Saint-Thomas, 3 juillet 1648 : La France fut en effet extrêmement irritée de ne pas en avoir été avertie. Mais avoir tenu Mazarin et le roi sous silence ne dérangeait pas le moins du monde le marquis de Saint-Thomas demandant au contraire au père Bailly « d'exagérer [exalter] partout la justice de l'action d'Ivrée » à Paris. Christine regrettait cette position plus qu'ambiguë de la France, qui contestait son action d'évincement des princes de Carignan (ayant pris le parti de se ranger du côté français après la guerre civile).

<sup>47</sup> Gaudenzio Claretta, *Storia della Reggenza...*, *op. cit.*, 2, p. 247-256 ; Ercole Ricotti, *Storia della monarchia...*, *op. cit.*, vol. 6, p. 61-67.

<sup>48</sup> Graveur Paul Blanc (Giovanni Paolo Bianchi), frontispice de Paolo Brizio, *Seraphica Subalpinae...*, Turin, Tarino, 1647. Dédicace à Charles-Emmanuel II. Turin, Biblioteca Civica Centrale 407.B.177.

pour décor la vue extérieure de la Piazza Castello, Christine tenant délicatement la fine cordelière des pénitentes prolongée de roses, tandis que l'héritier maintient délicatement le sceptre (Fig. 2<sup>49</sup>). Pour Madame Royale, l'élément de piété qu'incarne le cordon s'est substitué à la symbolique glorieuse des palmes, alors que pointe le *Duomo* en fond, intégrant par rapport au frontispice précédent une caractéristique propre à la dévotion de la duchesse. Le message véhiculé reste cependant le même, un pouvoir entre quatre mains centré sur le blason ducal et la couronne royale. Et quand en 1655 est imprimée une page de titre d'un ouvrage entièrement dédié à Charles-Emmanuel II, son nom est inscrit entre les personnifications des rivières Duria et Padus (le Pô et la Doire) marqueurs et richesses de la capitale piémontaise (Fig. 4<sup>50</sup>). Or la figure maternelle se trouve bien moins en filigrane de son autorité que dans une présence à la fois réelle et mémorielle. Le graveur, Francesco Curti, propose une sorte de mise en abîme du gouvernant par le biais des médaillons : le commandement de l'État est moins incarné par le bâton « délaissé » dans la main du duc que par le reflet d'une mère, présentée non pas en simple hommage mais déléguée d'une plus grande mission.

Car, assistée de quelques conseillers, Christine est la maîtresse du Piémont-Savoie. Le répit des années ultérieures parfois observé n'est que relatif car l'époque est marquée par les combats franco-espagnols en direction du Milanais, jusqu'à la Paix des Pyrénées de 1659 actant la suprématie française, aux côtés de laquelle finalement se trouve la Savoie. Pendant les années précédant cette paix la duchesse déploya à nouveau son argument le plus « coercitif » d'alliance avec l'Espagne, comme elle le fit déjà au tout début de la guerre civile, malgré, explique Rosso, ses aspirations maintes fois proclamées « d'une souveraineté incontestée et indivisible<sup>51</sup> ». La duchesse était en effet très remontée contre la France qui utilisait ses territoires comme base logistique des opérations militaires, laissant son pays épuisé<sup>52</sup>. Néanmoins, comme on peut le lire dans des relations d'ambassadeurs ou sous la plume des historiographes de la maison de Savoie, on accorde à Christine d'avoir mis toute sa volonté et ses compétences politiques au service de la gloire et de la paix.

La réussite de cette femme aussi maternelle que tenace, « ne craignant rien ni personne quand il s'agit de l'intérêt de ses enfants et de la liberté de son peuple<sup>53</sup> », ne se résume donc pas à sa capacité à résister aux pressions françaises, notamment de Richelieu, ni à ses avides beaux-frères. Son rôle de chef d'État tient en quatre axes majeurs pour le duché : elle l'allie durablement à la France et en assure l'indépendance relative ; elle consolide un absolutisme « tempéré » accompagné d'une politique artistique de prestige en matière d'architecture, de festivités et de gravure lui assurant un rayonnement

---

<sup>49</sup> 1648, B. Laurent (?), frontispice de Paolo Brizio, *Progressi della Chiesa occidentale...*, Carmagnola, Bernardino Colonna, 1648. Graveur : B. Laurenti. BNT, D.VI.194. Prévu en deux volumes mais le t. 2. n'a pas été publié.

<sup>50</sup> Francesco Curti, troisième frontispice de M. Bettini, *Apiaria universae philosophiae mathematica...*, Bologne, Gio. Battista Ferroni, 1655. (Graveur : Francesco Curti).

<sup>51</sup> ASCT, Ordinati, CXC, f. 111-112 (5 avril 1655). Cf. Claudio Rosso, « Uomini e poteri... », *op. cit.*, p. 32.

<sup>52</sup> Henri Costa de Beauregard, *Mémoires historiques sur la Royale Maison de Savoie*, vol. 2, Turin, Pierre Joseph Pic, 1816, p. 211 et p. 214, n. 161 ; Claudio Rosso, « Uomini e poteri... », *op. cit.*, p. 32 et p. 34-35.

<sup>53</sup> Samuel Guichenon, ms. « Le Soleil en son apogée... », *op. cit.*, p. 90.

européen ; elle renforce les structures administratives et étatiques, substituant au rôle d'état tampon du duché celui d'État intermédiaire ; enfin, dans la voie des ducs, elle accélère l'acquisition d'un titre royal, obtenu par Victor-Amédée II roi de Sicile (1713) et de Sardaigne (1720). Cette française devenue piémontaise meurt à Turin le 27 décembre 1663.

### - La « régence contestée » : la guerre civile (1638-1642)

La difficile période de la guerre civile doit être abordée assez amplement, car elle représente dans l'éducation politique de Madame Royale un épisode quasiment initiatique et évidemment formateur auquel elle fut confrontée de plein fouet à l'aube de sa régence. Par conséquent indispensable à la compréhension du gouvernement entrepris et d'un fort caractère si souvent loué par les historiographes, cette crise ouverte nous aide également à analyser la manière dont elle est représentée dans ses œuvres picturales ou gravées. Enfin, la décision d'inscrire le déroulement de cette guerre civile en introduction résulte justement du grand nombre de rappels à ce chapitre historique, engendrant trop de répétitions.

Peu après la mort du duc Victor-Amédée le 7 octobre 1637, Christine est déclarée par le Sénat du Piémont régente légitime du futur duc François Hyacinthe. Or l'ascension à cette régence est tout de suite contestée par ses beaux-frères, frères du feu duc, le cardinal Maurice (1593-1657) et le prince Thomas (1595-1656), espérant s'assurer un poids politique et économique plus important. Cette contestation arrive à un moment épineux pour le duché, affaibli depuis la seconde guerre du Montferrat, avec pour stigmates les conséquences des batailles et ceux de la peste de 1630<sup>54</sup>. Peu de temps après, en octobre 1638, le petit François Hyacinthe meurt laissant comme unique héritier le jeune Charles-Emmanuel, à la santé fragile disent les opposants. Dans *Le Soleil en son apogée*, Samuel Guichenon indique assez clairement les ambitions de Maurice et les procédés vindicatifs résultant de la confrontation avec Christine :

Comme ce Prince avait deux desseins, l'un d'épouser Madame Royale, ou à défaut de brouiller les cartes, le premier ayant manqué, il se retira sur le Milanais ; et attendant ce que deviendraient les pratiques de ces deux boute feux Pasero et Masserati, lesquels (...) jetèrent adroitement des semences de révolte dans les esprits des peuples, représentant

---

<sup>54</sup> Pour un aperçu de cette période, cf. Enrico Stumpo, notice de Christine de France, *DBI*, vol. 31, 1985 [[http://www.treccani.it/enciclopedia/cristina-di-francia-duchessa-di-savoia\\_\(Dizionario-Biografico\)](http://www.treccani.it/enciclopedia/cristina-di-francia-duchessa-di-savoia_(Dizionario-Biografico))]. Pour comprendre le panorama géopolitique franco-savoyard, cf. « La France et la Savoie à la conférence de Grenoble (1639), *op. cit.*. Et pour de plus amples détails sur le déroulement de la guerre civile, outre les sources déjà citées (Guichenon, Tesauro, Siri etc...), cf. Augusto Bazzoni, *La Reggenza di Maria Cristina, op. cit.* ; Gaudenzio Claretta, *Storia della reggenza...*, *op. cit.* ; Ercole Ricotti, *Storia della monarchia piemontese, op. cit.* (sans doute la plus équilibrée des études datant du 19<sup>e</sup> siècle, écrit Claudio Rosso) ; Guido Quazza, *Guerra civile in Piemonte, 1637-1642 (nuove ricerche)*, *BSBS*, LVII-LVIII, n° 57, 1959, p. 281-321 et n° 58, 1960, p. 5-63 ; Simona Cerutti, *Mestieri e privilegi. Nascita delle corporazioni a Torino (secoli XVII-XVIII)*, Turin, Einaudi, 1992, p. 135-37 ; Claudio Rosso, « Il Seicento », in *Id.*, Pierpaolo Merlin *et al.*, *Il Piemonte sabauda, op. cit.*, p. 233-242.

que le Prince Cardinal, par le décès du Duc François Hyacinthe, s'était approché d'un degré de la succession ; que le nouveau Duc était fort jeune et d'une complexion si faible, qu'il ne promettait pas longue vie<sup>55</sup>.

Les rênes du duché semblent proches aux princes Carignan, le cardinal Maurice étant le successeur en lice après son neveu. Depuis 1634 (après le traité de Rivoli) Maurice avait lâché le soutien des français pour celui de l'Espagne tandis que Thomas, ayant quitté le rôle d'ambassadeur à Paris en 1631, lâchait la France pour entrer au service de l'Espagne comme général d'armée dans les Flandres<sup>56</sup>. Alors que le décès de François-Hyacinthe précipite donc cette guerre civile, une des premières réactions de Christine est d'interdire le retour de ses deux beaux-frères sur le territoire piémontais. Cette requête d'interdiction d'entrée est récurrente de la part de la France depuis le décès de son époux et Madame Royale ne peut que la relayer auprès des princes pour conserver l'alliance française<sup>57</sup>. Néanmoins, en octobre 1638, l'affirmation est à nuancer : Christine y fut en réalité contrainte par Richelieu et d'Hémery (Louis XIII suivant, bon gré mal gré, les avis de son influent ministre), selon la stratégie habituelle de l'influent cardinal constituée d'ordres déguisés en conseils, de menaces sous-entendues etc. Madame Royale avait pourtant un temps espéré ne pas se mettre à dos ses beaux-frères, plus conciliante en cela que ne l'avait été son époux<sup>58</sup> :

La Régente eut bien voulu trouver quelque milieu pour contenter le Roi et pour ne pas désobliger le Prince Cardinal ; mais il était impossible de le chasser de Piémont s'il y venait ; C'était lui faire un grand affront ; L'y recevoir ou l'y souffrir c'était fâcher le Roi<sup>59</sup>.

Quelques ultimes tentatives de réconciliation avec les beaux-frères sont proposées à Madame Royale par le pape Urbain VIII, qui lui écrit un bref pour l'obliger à conserver Maurice dans ses États et assurer au cardinal l'autorité du duché en cas de décès du jeune duc (ce qui s'impose selon la loi salique)<sup>60</sup>. Mais Christine, consciente des intérêts du pape envers le parti de ses beaux-frères, reste sur

---

<sup>55</sup> Samuel Guichenon, ms. « Le Soleil en son apogée... », *op. cit.*, p. 136-137. Sur l'amour alors déclaré par Maurice à la duchesse, dont nous n'avons vu la trace que dans le manuscrit de Guichenon.

<sup>56</sup> D'après Tesauo, Victor-Amédée et ses frères se seraient entendus secrètement pour s'unir aux deux couronnes, afin qu'ils soient certains de gagner de l'un ou l'autre côté ; Emanuele Tesauo, *Origine delle guerre civili...*, Colonia, 1673, p. 7. Sur la position de Thomas de Savoie-Carignan en Europe, cf. entre autres Angelantonio Spagnoletti, « Tommaso di Savoia : un principe cadetto nel gioco delle potenze europee della prima metà del Seicento », in Jean-François Chauvard, Andrea Merlotti, Maria-Antonietta Visceglia, *Casa Savoia e Curia romana dal Cinquecento al Risorgimento*, Rome, École française de Rome, 2015, p. 231-258.

<sup>57</sup> AST, Corte, Tutele e Reggenze, Lieutenance générale, maz. 3, f. 1, décembre 1637, « Memoria di suggerimenti fatti a Mad. R<sup>le</sup> Cristina dal Marchese di S. Maurizio Ambasciatore in Francia sul modo con cui M.R. doveva regolarli nel principio della sur Reggenza tanto verso i sudditi che verso la Corte di Francia, ed i Principi suoi Cognati » ; *Ibid.*, maz. 3, f. 22 , décembre 1638, « Avis de Mons. le Card. de Richelieu sur la régence de Madame Royale » ; Histoire du ministère d'Armand Jean du Plessis cardinal duc de Richelieu sous le règne de Louis Le Juste, t. 3, Lyon, Olyer, 1665, p. 34 et passim.

<sup>58</sup> Samuel Guichenon, *Histoire Généalogique...*, *op. cit.*, p. 219.

<sup>59</sup> *Id.*, ms. « Le Soleil en son apogée... », *op. cit.*, p. 98.

<sup>60</sup> Cardinal de La Valette à Richelieu, après avril 1639, in *Histoire du ministère d'Armand Jean du Plessis cardinal duc de Richelieu sous le règne de Louis Le Juste*, t. 3, Lyon, Olyer, 1665, p. 31.

sa position<sup>61</sup>. Le pontife charge alors le nonce Caffarelli de suggérer à la duchesse qu'elle garde le nom de tutrice mais partage l'autorité avec son beau-frère, puis, sans le résultat escompté, réduit son offre à la restitution réciproque de quelques places de la part des deux parties ou une suspension d'armes en Italie ou encore une paix : cette dernière proposition « chatouille l'âme de Christine désireuse d'en finir avec toutes ces inquiétudes, et de travailler, vivre et régner pacifiquement comme avant<sup>62</sup> ».

Pour Christine, l'accord avec ses beaux-frères était d'une part la cohésion dynastique, de l'autre l'espoir de paix. Jeanne de Chantal exprime à la mère Madeleine-Élisabeth de Lucinge, supérieure du monastère de la Visitation à Turin, l'espoir remis entre les mains de Christine d'une réconciliation avec ses beaux-frères, « afin que par ce moyen les peuples puissent jouir d'une bonne et sainte paix tant désirée et tant désirable pour la gloire de Dieu et le salut de plusieurs. Mon Dieu, ma chère fille, que ce bonheur est souhaité de mon chétif cœur !<sup>63</sup> ».

Toutefois, comme l'écrit Guichenon dans son manuscrit *Le Soleil en son apogée*, alors qu'il s'attarde très longuement sur cette période :

Chrestienne (...) craignait également la puissance des espagnols, et le naturel impérieux des français : elle considérait d'ailleurs qu'elle ne pouvait pas résister seule à ces deux couronnes. Et quoique l'expérience du passé lui persuada assez que l'alliance des espagnols lui était moins utile que celle des français (...) il était plus sûr de conserver un ami certain que de se fier à un ennemi réconcilié<sup>64</sup>.

Ainsi, elle refuse l'accord pontifical proposé, sachant qu'elle pourrait tirer plus de profit de ses liens fraternels que d'un arrangement avec l'Espagne et qu'elle n'a de toutes façons pas les moyens d'échapper à la France « ni de disposer d'elle-même ; acceptant de mauvaise grâce de suivre le mouvement français et d'accomplir leur bon vouloir<sup>65</sup> ».

Les deux princes, d'abord aidés par l'Espagne et le général Leganés, gouverneur de Milan, organisent une attaque militaire initiant la guerre civile (1638-1642). Maurice est en Piémont en novembre 1638 et, entre mars et avril 1639, les princes et l'Espagne touchent au point culminant de leur offensive : la reddition d'une grande partie du Piémont septentrional se fait quasiment sans combats (Chivasso, Ivrea, Biella, Vallée d'Aoste...) avec le soutien d'une partie de la noblesse et de la population craignant trop d'ingérence française en Piémont. Fin avril 1639, les troupes de Thomas sont aux portes

---

<sup>61</sup> *Id.*, 15 avril 1639, in *Histoire du ministère d'Armand Jean du Plessis cardinal duc de Richelieu sous le règne de Louis Le Juste*, t. 3, Lyon, Olyer, 1665, p. 26.

<sup>62</sup> Vittorio Siri, *Memorie recondite dall'anno 1601 sino al 1640...*, vol. 8, Lyon, Anisson et Posuel, 1679, p. 734, et p. 726, 729 et *passim*. Cf. entre autres Samuel Guichenon, ms. « Le Soleil en son apogée... », *op. cit.*, p. 153-154.

<sup>63</sup> *Sainte Jeanne de Chantal, Correspondance*, éd. critique établie et annotée par sœur Marie-Patricia Burns, t. 5, (1635-1640), Paris, Cerf, 1993, Lettre 2348 du 23 septembre 1640, à la mère Madeleine-Élisabeth de Lucinge, supérieure du monastère de la Visitation à Turin.

<sup>64</sup> Samuel Guichenon, ms. « Le Soleil en son apogée... », *op. cit.*, p. 109-110.

<sup>65</sup> Vittorio Siri, *Memorie recondite...*, *op. cit.*, p. 734.

de Turin dont l'occupation finale est facilitée par une élite citadine exaspérée de la dépendance croissante de la duchesse envers les français<sup>66</sup>. Le 27 juillet, elles occupent la ville, obligeant la duchesse, sa cour restreinte et ses hommes à se réfugier dans la citadelle. Débute alors la période la plus critique pour Christine, contrainte de mettre à l'abri ses enfants, ses filles à Chambéry et le futur duc au fort de Montmélian sous la protection de son fidèle gouverneur, Octave Saint-Martin d'Agliè, marquis de Saint-Germain, lui donnant ordre de ne le laisser sortir sous aucun prétexte, et de ne livrer la place à qui que ce fut. Elle demande alors le secours de Richelieu qui accepte l'envoi d'une armée, mais en échange d'une soumission presque totale aux intérêts de Louis XIII. Le cardinal lui soumet de nombreuses requêtes, accompagnées de diverses menaces et la duchesse doit accepter de laisser à la France certaines places principales du duché (Cherasco, Carmagnola, Savigliano) pour contrôler le reste du Piémont.

Le 4 août 1639, sous les assauts des *Principisti*, Christine laisse la citadelle aux mains des français, « sur avis de ses principaux ministres et cavaliers » et fuit avec ses proches, pour gagner finalement Chambéry<sup>67</sup>. La duchesse et sa cour rapprochée quittent donc précipitamment le Piémont, laissant finalement les troupes françaises défendre Turin assiégée, les troupes de Maurice quant à elles occupant le Piémont méridional. Passant par Carmagnole puis Saluces, Madame Royale rejoint Suze puis Chambéry pour un exil de plus d'un an. Car c'est dans ce refuge au-delà des Alpes, dans ses « loyales provinces de Savoie<sup>68</sup> » que toutes les ressources de la duchesse étaient concentrées, et c'est ce qu'elle écrit, encore piégée dans la forteresse turinoise, quelques heures avant de fuir :

Nous aurons S.A.R. Monsr. mon Fils auprès de nous<sup>69</sup>, le Sénat et la Chambre qui balanceront [contrebalanceront] par leurs Arrêts et Ordonnances l'autorité que les Princes mes beaux-frères veulent usurper en Piémont. Et partant d'ici nous intéresserons davantage les français au recouvrement de l'État, et nous leur lèverons toutes sortes d'occasions de s'épauler sur nous. Et en Savoie nous serons proches de France pour solliciter les secours et les autres assistances qui nous seront nécessaires et maintiendrons par notre présence toute cette étendue du Pays sous notre autorité.<sup>70</sup>

La situation de Christine n'est en réalité pas aussi claire au-delà des Alpes, car la France exerce alors sur la duchesse toutes les pressions possibles, Richelieu cherchant à « éliminer tout résidu d'autonomie au duché<sup>71</sup> » en enjoignant Madame Royale de s'en remettre au pays allié de sa naissance

---

<sup>66</sup> Claudio Rosso, « Il Seicento », *op. cit.*, p. 237.

<sup>67</sup> AST, Corte, Lettere duchi e sovrani, maz. 60, doc. 1216, lettre autographe de M.R. à Dom Félix du 4 août 1639, de la citadelle de Turin.

<sup>68</sup> Victor de Saint-Genis, *Histoire de Savoie*, t. 2, Chambéry, Bonne, Conte-Grand et C<sup>ie</sup>, 1869, p. 367.

<sup>69</sup> Fin avril 1639, la duchesse avait fait mettre à l'abri le jeune duc au fort de Montmélian, sous la protection rapprochée du marquis Octave de Saint-Germain et celle de Dom Félix de Savoie, gouverneur de la province.

<sup>70</sup> AST, Corte, Lett. Min. Fr., maz. 40, M.R. au marquis de Saint-Maurice, 4 août 1639, fol. 176 v.

<sup>71</sup> Claudio Rosso, « Il Seicento », *op. cit.*, p. 237.

pour soustraire ses beaux-frères du giron espagnol et mettre fin à la guerre civile<sup>72</sup>. Sous la plume de Siri, les faiblesses de Christine vis à vis de ses beaux-frères sont trop évidentes et l'influence de Philippe d'Agliè ou du père Monod désastreuse (les deux étant, de fait, d'ardents défenseurs de la souveraineté de la Savoie) : « Le vrai et unique antidote du mal dont il est question est de mettre officiellement la Savoie, et *de facto* le duc entre les mains du roi ; et d'établir dans de bonnes relations avec la France ceux qui sont restés fidèles à la duchesse, par vertu ou par naissance<sup>73</sup> ». Celle-ci, clairvoyante, ne cède néanmoins pas à toutes les requêtes françaises – et s'obstine en particulier sur les plus importantes –, des requêtes particulièrement retorses dans leur énonciation et ponctuées de tentatives d'attendrissement. Surtout, elle parvient admirablement à tenir tête au cardinal lors de la conférence de Grenoble en septembre 1639 avec Louis XIII et Richelieu<sup>74</sup>. Cette entrevue, moment crucial du gouvernement de Christine<sup>75</sup>, réapparaît maintes fois dans nos recherches, autant en ce qui concerne le caractère solide et déterminé de la duchesse que ses développements dans les portraits littéraires et picturaux de la duchesse.

Madame Royale se défie du cardinal et leurs rapports sont tendus, quand il ne s'agit pas de coups de griffe de l'un envers l'autre, de la part du cardinal avant tout et du côté de Christine quand il s'agit de défendre sa position. Si Richelieu reconnaît auprès de ses proches qu'une attitude de déférence est indispensable auprès d'elle, il l'exprime avec ironie :

Je ne remarque point le soin que l'on doit avoir de plaire à Madame parce que c'est une chose si connue que je ne crois pas que personne qui puisse être employée auprès d'elle de la part du Roi puisse manquer à ce devoir<sup>76</sup>.

En janvier 1639, le cardinal de La Valette insinue toujours au principal Ministre qu'il est nécessaire d'amadouer la princesse :

Il semblerait bien à propos que vous écrivissiez une lettre de civilités à Madame, et que vous lui témoignassiez quelque estime de son esprit ; car une des choses dont elle se plaint le plus, est de la mauvaise opinion que vous avez de sa capacité<sup>77</sup>.

Certes, on trouve dans les échanges épistolaires de nombreuses occurrences sur le comportement de Richelieu, teinté de dissimulations et de mensonges servant ses stratégies, ce que Victor-Amédée en 1629 avait déjà bien noté :

J'ai beaucoup traité avec lui et c'est vraiment un grand esprit ; mais en toutes choses il

---

<sup>72</sup> AST, Corte, Tutele e Reggenze, maz. 4, f. 6, 9 octobre 1639, « Memoria delle proposizioni fatte dal Re di Francia a Mad. Reale Cristina per le condizioni sotto le quali la M.S. offerisce di conservae le piazze del Piemonte e della Savoia al Duca Pupillo ».

<sup>73</sup> Vittorio Siri, *Memorie recondite dall'anno 1601 sino al 1640...*, vol. 8, Lyon, Anisson et Posuel, 1679, p. 744.

<sup>74</sup> AST, Corte, Tutele e Reggenze, maz. 4, f. 5, 28 septembre 1639, Réponse de M.R. aux propositions du roi de France.

<sup>75</sup> Cf. Giuliano Ferretti, « La France et la Savoie à la conférence de Grenoble (1639), *op. cit.*, p. 59-86.

<sup>76</sup> AST, Corte, Tutele e Reggenze, Lieutenance générale, maz. 3, f. 22, « 1638. Avis de Mons. le Card. de Richelieu sur la régence de Madame Royale », copies ms. non paginées (cf. annexe 3).

<sup>77</sup> Cardinal de La Valette à Richelieu, 8 janvier 1639 ; in Antoine Aubery, *Mémoires pour l'Histoire du cardinal duc de Richelieu*, t. 4 (suite), Cologne, Pierre Marteau, 1667, p. 7.

veut que la décision, quelle qu'elle soit, paraisse dépendre de lui, et de lui seul ; il n'admet personne au partage de sa gloire. A-t-il chargé quelqu'un d'une affaire difficile : dès qu'il la voit en bon chemin, il trouve moyen de l'ôter des mains de celui auquel il l'avait confiée, de l'attirer à lui, de la terminer et d'en avoir tout l'honneur<sup>78</sup>.

Au printemps 1640, alors que Madame Royale est encore réfugiée dans les territoires savoyards, Casale est libérée par la France, dont les espérances de main mise sur la Savoie restent entières<sup>79</sup>. Les troupes du comte d'Harcourt poursuivent l'offensive avec le siège de Turin. Quant à l'Espagne, elle se retire peu à peu du jeu, affaiblissant la position des beaux-frères. La sortie de la guerre civile se joue ensuite dans la recherche d'un compromis entre la duchesse, le cardinal Mazarin et les deux princes, pour qui l'on cherche des conditions de reddition honorable (cf. annexe 6). Si la duchesse pense pouvoir trouver un accommodement avec Maurice, plus conciliant, elle ne se fait guère d'illusion sur la position de Thomas, qu'elle sait franchement hostile et toujours prêt à un perfide « coup de désespéré »<sup>80</sup>. Le 14 juin 1642, un accord final est trouvé. Madame Royale reste régente du duché et entend bien « conserver cette autorité absolue et indépendante qui lui est due<sup>81</sup> ». Maurice devient lieutenant général du comté de Nice jusqu'à la majorité du futur duc. Son frère reçoit le même grade pour les villes d'Ivrea et Biella. Les deux font partie du Conseil de Régence et entrent au service du roi de France, Thomas prenant la tête d'une armée franco-savoyarde. Le cardinal Maurice, enfin, lâche la pourpre pour épouser en 1642 la fille aînée de Christine, Louise (elle a 13 ans, lui 49). Dans une tristesse aussi grande que son amour fut maternel, Madame Royale tente bien de trouver d'autres partis « éclatants » pour Maurice afin d'épargner à sa fille un mariage si peu agréable<sup>82</sup>. Elle se résout toutefois à sacrifier Louise à la raison d'État, préparant ce mariage en amont – en fait depuis deux ans – afin d'en obtenir l'autorisation pontificale et de persuader Maurice du bien fondé de l'union, tandis que Thomas s'y oppose<sup>83</sup>. Ainsi le 8 décembre 1640 Christine écrit au cardinal :

Je crois que la plus grande preuve que je vous puisse donner de mon amitié est celle d'agréer vos soins et de la volonté que j'ai d'être unie plus étroitement par lien de sang à tous vos intérêts et les rendre tous communs (...) Souvenez vous qu'il faut que le bien de

---

<sup>78</sup> Victor Cousin, *La Jeunesse de Mazarin*, Paris, Didier et Cie, 1865, p. 130-131. Victor-Amédée à Mazarin en octobre 1629.

<sup>79</sup> AST, Corte, Lettere diverse Real Casa, Duchi et sovrani, Serie 1<sup>a</sup>, maz. 61, f. 3, lettre 1320 de M.R. au marquis de Pianezza, 25 août 1640. Cf. aussi Vittorio Siri, *Memorie recondite dall'anno 1601 sino al 1640...*, vol. 8, Lyon, Anisson et Posuel, 1679, p. 728. M.R. est consciente bien évidemment que les français œuvrent pour eux-mêmes avant tout, cf. chapitre 1, 3.2.

<sup>80</sup> AST, Corte, Duchi et sovrani, Serie 1<sup>a</sup>, maz. 61, f. 3, lettre 1320 de M.R. au marquis de Pianezza, 25 août 1640.

<sup>81</sup> *Ibid.*, lettre 1319 de M.R. au marquis de Pianezza, 15 août 1640.

<sup>82</sup> AST, Corte, Tutelle e Reggenze, maz. 4, f. 57, octobre 1641, « Instruction à l'abbé de la Monta in Francia ». Cf. également Ercole Ricotti, *Storia della monarchia piemontese*, *op. cit.*, vol. 5, p. 345.

<sup>83</sup> AST, Corte, Tutelle e Reggenze, maz. 4, Chambéry, 4 janvier 1640, M.R. au pape Urbain VIII : « Vengo pertanto persuada a collocare la principessa Ludovica Maria mia figlia primogenita in matrimonio al principe Maurizio cardinale mio cognato, non senza pregiudicio di maggior fortuna della suddetta figlia, richiesta in moglie da primogeniti di teste coronate, ma chi soffrirebbe di veder più lungamente questi popoli fra le sfortune d'incendio e di rapine, cagionate della guerra, circoscritto ogni altro tentativo per gioire della pace » ; Gaudenzio Claretta, *Storia della reggenza...*, *op. cit.*, 2, p. 619, n. 1, p. 157 et suiv., p. 185 : lettre de M.R. du 1<sup>er</sup> mars 1641 indiquant que Maurice n'a toujours pas accepté cette union ; Ercole Ricotti, *Storia della monarchia piemontese*, *op. cit.*, vol. 5, p. 269.

la maison et l'union de celle-ci marchent les premières et laissent les intérêts particuliers en arrière pour remédier aux maux qui vous menacent. Je parle en mère vous ne le pouvez trouver mauvais, mon sang y est trop engagé et plutôt à Dieu que j'eusse été crue car je n'ai jamais eu autre fin que le bien de la maison (...) Mon frère je ne vous en puis désirer davantage par lettres, mais je crois que votre prudence vous fera comprendre le reste, et connaître que je vous aime tendrement par la liberté que je parle et que je ne tiens autre fin que celle que vous me connaissez<sup>84</sup>.

Une lettre nous est parvenue sur la nuit de noces de Louise et Maurice, augurant d'une relation sans doute assez platonique mais plutôt heureuse : une dame d'honneur Anna Villa Asinari évoque en des termes courtois qu'au lendemain de la nuit « Madame la princesse était fraîche et allègre<sup>85</sup> ». Or, cette charge de cour principale et remarquable constituait « une sorte de *sommelier de corps* au féminin, côte à côte avec grand majordome et le grand écuyer », distingue Pierpaolo Merlin, les devoirs de la dame d'honneur la plaçant en étroit contact avec sa maîtresse, « à chaque moment de la journée »<sup>86</sup>.

C'est encore finalement au portrait vif de cette mère et régente dressé par Emanuele Tesauro, que nous nous référons pour conclure, résumant bien la position de la duchesse tout comme son caractère :

Entre les deux nations opposées, elle est toujours bien plus encline envers la France : pas seulement par raison naturelle et pour les aléas de la guerre, mais pour ses propres intérêts ; principalement au temps où, n'ayant pas de progéniture, elle voulait se tenir étroitement liée à la France pour [s'assurer] une retraite : ce à quoi coopéraient incessamment les ambassadeurs, le confesseur Monod et ses serviteurs ; laquelle partialité montrant de nombreux et grands effets au temps de son beau-père et de son mari, et principalement dans la paix de Cherasco, qui fut son Œuvre. Mais plus intimement, ce qui l'attachait était l'amour réciproque avec le roi son frère ; auquel se conjuguaient un amour excessif pour les siens, se montrant de pair une fidèle sœur et une tendre mère<sup>87</sup>.

---

<sup>84</sup> Gaudenzio Claretta, *Storia della reggenza...*, *op. cit.*, 2, p. 176, Lettre CIV, M.R. à Maurice, Turin, le 8 décembre 1640.

<sup>85</sup> AST, Corte, Lettere particolari, Anna Delibera Villa Asinari, lettre citée par Gaudenzio Claretta, *Storia della reggenza...*, *op. cit.*, 1, p. 875, n. 1.

<sup>86</sup> Pierpaolo Merlin, *Tra guerre e tornei. La corte sabauda nell'età di Carlo Emanuele I*, Turin, SEI, 1991, p. 164.

<sup>87</sup> Emanuele Tesauro, *Origine delle guerre civili...*, *op. cit.*, p. 6. Ce portrait est repris par Davide Bertolotti, *Istoria della Real Casa di Savoia*, Milan, Antonio Fontana, 1830, p. 213.



## PREMIÈRE PARTIE

### ENJEUX URBANISTES ET TERRITORIAUX DES DUCS DE SAVOIE ET DE CHRISTINE : L'ASPIRATION ABSOLUTISTE DE LA DYNASTIE

*Tentanda via est, qua me quoque possim tollere humo,  
victorque virum volitare per ora.*

Moi aussi je dois trouver la voie pour me distinguer à mon tour,  
et faire voler mon nom de bouche en bouche. (Virgile, *Géorgiques*,  
III, 8, *incipit* latin de S. Guichenon, « Le Soleil en son apogée », ms., 1664).

# CHAPITRE 1. L'OBJECTIF DES DUCS DE SAVOIE : « INSPIRER LA MAJESTÉ »

## 1. LA *MAGNIFICENZA* TURINOISE ET L'EMPRISE SUR LE TERRITOIRE

L'urbanisme et l'architecture palatiale d'une capitale sont pour les dynasties princières les domaines par excellence d'expression du pouvoir, parce que l'autorité, la légitimité, la souveraineté d'une famille semblent justement émaner d'édifices somptueux dans un cadre ordonné. Selon ces mêmes principes, les ducs de Savoie ont fait preuve à Turin d'un mécénat bien plus actif en la matière que dans d'autres domaines artistiques, accomplissant la « grande métaphore baroque du pouvoir souverain<sup>88</sup> ». Car entre tous les arts, l'architecture est sans conteste, par son ampleur et sa visibilité, celui qui a le plus fort impact sur les populations : l'ambition et la magnificence déployées pour remanier une ville se révèlent de manière efficiente non seulement aux yeux des sujets mais encore au regard des étrangers. L'effet attendu étant la stupeur<sup>89</sup>, en particulier pour un siècle baroque, le spectateur est non seulement saisi mais encore laissé dans l'expectative du pouvoir croissant des commanditaires ou princes du lieu.

### 1.1 Un système patrimonial comme « fondement de la Monarchie » : Turin et sa « Couronne des délices »

Les ducs de Savoie ont été pleinement conscients que « la magnificence des palais, des résidences de loisirs, des châteaux, des rues amples et droites inspiraient la Majesté<sup>90</sup> » et rendaient éternelle la mémoire des commanditaires<sup>91</sup>. C'est ce que constate Francesco Amedeo Ormea, prêtre de la

---

<sup>88</sup> Costanza Roggero, « L'architettura del Sovrano nel Piemonte sabauda : il sistema territoriale della città-capitale barocca, dal palazzo urbano alla 'corona di delitie' », *Arte Lombarda*, No. 141 (2), 2004, p. 5-15 (ici p. 5).

<sup>89</sup> La stupeur étant l'effet baroque récurrent au XVII<sup>e</sup> siècle ; cf. Roberto Gabetti, « Renaissance-Baroque system ». L'architettura del Seicento in Piemonte », in Giovanna Ioli (dir.), *Da Carlo Emanuele I a Vittorio Amedeo II*, San Salvatore Monferrato, Città di S. Salvatore Monferrato, 1987, p. 141.

<sup>90</sup> Francesco Amedeo Ormea, *I Gigli sfioriti. Oratione panegirica di Francesco Amedeo Ormea Prete della Congregazione dell'Oratorio di Torino Recitata da lui nelle solenni esequie delle Altezza Reali di Madama Christina, e Madama Francesca di Borbone, Duchesse di Savoia, Reine di Cipro etc. celebrate nella Collegiata di Carmagnola della medesima Città li 22, e 23 di Febraio 1664*, Turin, Gio. Sinibaldo, 1664, p. 29.

<sup>91</sup> Au sujet des résidences ducales et de leurs décors, cf. entre autres Costanza Roggero, « La corona di delitie nel Piemonte sabauda : metafora barocca » et Paolo Cornaglia, « Il palazzo Reale di Torino : architettura e decorazione per le funzioni di una regia barocca », in Marcello Fagiolo (dir.), *Atlante tematico del barocco in Italia. Il sistema delle residenze nobiliari. Italia settentrionale*, Roma, De Luca editori d'Arte, 2009, p. 18-43 ; Paolo Cornaglia, « 1563-1798 tre secoli di architettura di corte. La città, gli architetti, la committenza, le residenze, i giardini », in Enrico Castelnuovo (dir.), *La Reggia di Venaria e i Savoia. Arte, magnificenza e storia di una corte europea*, Turin, Allemandi, 2007, p. 117-184 ; Costanza Roggero, Vittorio Defabiani, Maria Grazia Vinardi, *Ville sabaude*, Milan, Rusconi, 1990 ; Giuseppe Dardanella, « Cantieri di corte e imprese decorative a Torino », in Giovanni Romano (dir.), *Figure del Barocco in Piemonte, op. cit.*, p. 163-252 ; Michela Di Macco, « Quadreria di palazzo e pittori di corte. Le scelte ducali dal 1630 al 1684 », in *ibid.*, p. 41-138 ; Andrea Barghini, « Il Palazzo Ducale a Torino (1562-1606) », *Atti e rassegna tecnica della Società degli ingegneri e degli architetti in Torino*,

Congrégation de l'Oratoire, au moment du décès de Christine de France. Il rappelle qu'elle a érigé des édifices somptueux, pour l'agrément de sa progéniture et pour soutenir un *decorum* de rang royal :

Mais comment puis-je exprimer en raccourci la grandeur de ces bâtiments, qui postés dans le panorama donnent l'apparence de collines transplantées, ils sont hauts et agréables, et si je devais n'en citer qu'un ce serait le Valentino ; situés dans les collines ils rendent crédibles tous les efforts rêvés par les géants de Phlègre ; ils sont élevés et massifs et je les passe sous silence, si ce n'est la grandeur de Moncalieri ; Si ces deux-là suffisent, je ne saurais dire si ce sont les Palais ou la Ville qui rendent éternelle la mémoire de la généreuse Christine. Je ne parle pas des autres édifices élevés dans la Cité ; je reste muet sur la nouvelle Ville commencée par son beau-père Charles pour ses noces, et qu'elle perfectionnée pour le mariage de Charles son Fils ; je ressens moins l'imperfection en me taisant sur cet ensemble qu'en en disant moins que la vérité. Vous ne pouvez pas faire un pas ni jeter un regard sans apercevoir les œuvres de Christine, et dans toutes ses entreprises se lisent Sa magnificence<sup>92</sup>.

D'ailleurs, dans les traités d'iconologie, la vertu souveraine de la *Magnificenza* propose l'architecture comme attribut essentiel et souvent unique, comme chez Cesare Ripa dont la personnification féminine, vêtue et couronnée d'or, doit avoir une physionomie similaire à la Magnanimité – écrit-il – tout en posant la main sur le plan d'un somptueux édifice<sup>93</sup>. Le plan d'architecture signifie selon Ripa que « l'effet de la Magnificence est d'édifier des temples, des palais et autres choses merveilleuses, qui regardent ou l'utilité publique ou l'honneur de l'état, la pleine autorité et encore plus la Religion<sup>94</sup> ». Ainsi, l'art de bâtir détermine à lui seul l'éclat de la puissance souveraine dans cette première entrée de Ripa. Il ne propose qu'une seule autre alternative pour la Magnificence, celle d'une personnification assise sur un trône, soit le « hiéroglyphe impérial » par excellence, tenant « une statue

---

XLII, n. 7-8, 1988, p. 127-134 ; Vera Comoli Mandracci, « Il palazzo ducale nella costruzione della capitale sabauda », in Gianfranco Spagnesi (dir.), *L'architettura a Roma e in Italia (1580-1621)*, vol. II, Rome, Centro di studi per la storia dell'architettura, 1989, p. 75-84 ; Giuseppe Dardanello, « La scena urbana », in Giovanni Romano (dir.), *Torino 1675-1699. Strategie e conflitti del Barocco*, Turin, Fondazione CRT, 1993, p. 15-64 ; Gelsomina Spione, « Progettare la decorazione per i palazzi torinesi », in Giuseppe Dardanello (dir.), *Sperimentare l'architettura. Guarini, Juvarra, Alfieri, Borra e Vittone*, Turin, Fondazione CRT, 2001, p. 197-216 ; Micaela Viglino Davico (dir.), *Ascanio Vitozzi : ingegnere militare, urbanista, architetto (1539-1615)*, Ponte San Giovanni, Quattroemme, 2003 ; Vera Comoli Mandracci, « La città-capitale e « la corona di delitie » et les articles d'Aurora Scotti, Giuseppe Dardanello et Chiara Passanti, in Michela di Macco et Giovanni Romano (dir.), *Diana trionfatrice...*, op. cit., p. 266-370 ; Andreina Griseri, « L'immagine ingrandita. Tesoro, il labirinto della metafora nelle dimore ducali e nel Palazzo della Città », *Studi piemontesi*, XII, n. 1, 1983, p. 70-79 ; Vera Comoli Mandracci, *Torino*, Rome-Bari, Laterza, 1983 ; Andreina Griseri, *Le metamorfosi del Barocco*, op. cit.

<sup>92</sup> Toutes les traductions sont de moi, sauf indication contraire. Francesco Amedeo Ormea, *I Gigli sfioriti...* cit., p. 30 ; cité par Michela Di Macco, « Christine de France et le peintre lorrain Charles Dauphin », op. cit., p. 144.

<sup>93</sup> Dans *L'Art de la peinture (De Arte Graphica)*, t. 3, 1684, p. 129), le peintre et théoricien Charles-Alphonse Dufresnoy cite l'*Iconologie* de Ripa parmi les ouvrages les plus utiles aux artistes (et aux lettrés), avec la Bible, les auteurs antiques, les livres de médailles et les mythologies. Ces lectures, écrit-il, sont « des trésors où trouver de merveilleux moyens de s'élever infiniment au-dessus des autres qui ne font que ramper ».

<sup>94</sup> Cesare Ripa, *Iconologia ovvero descrizione di diverse imagini cavate dall'antichità, e di propria inventione*, Rome, Lepido Facii, 1603, p. 301-302.

de Pallas en signe de grandes œuvres dictées par l'amour des vertus et le *decorum*, sans quoi elles ne seraient que vanités ». Dans la réalisation d'actions éminentes, l'architecture est le signe extérieur grandiose d'une beauté morale et d'une magnanimité toutes régaliennes, telles qu'Emanuele Tesauero les proposent pour les princes de la dynastie dans *La Magnificenza*, publiée à Turin en 1627 et qui n'est autre qu'un panégyrique des ducs de Savoie<sup>95</sup>. Le père jésuite turinois Tesauero, précepteur des princes de Carignan, est rapidement devenu la personnalité littéraire la plus en vue à la cour turinoise, intervenant dans la politique culturelle artistique, suggérant sujets, inscriptions et allégories pour les décors des palais, les spectacles etc. et publiant un grand nombre de volumes consacrés à cette maison<sup>96</sup>.

C'est aussi la même thèse que Philippe d'Agliè, poète, intellectuel et confident de Christine de France, soutient avec fermeté dans *Le Delitie, relatione della Vigna di Madama Reale Christiana di Francia* (1667), soit « l'interprétation du concept d'Architecture comme expression de la Magnificence Souveraine<sup>97</sup> ». Tandis que la description de Turin en 1664 par l'oratorien Ormea – évoquée plus haut – même en s'inscrivant dans le contexte d'un panégyrique de la duchesse, concorde avec les observations étrangères contemporaines, notamment celles des agents de la Sérénissime dont les relations reflètent directement les éléments les plus caractéristiques et déterminants de la société de cour qui les reçoit, nous le verrons<sup>98</sup>. Enfin, la magnificence est encore un attribut approprié à Christine d'après l'ambassadeur vénitien Belegno, écrivant en 1664, donc après le décès de la duchesse, que ses vertus étaient multiples en dépit de griefs probables :

Toutefois sa mort fut universellement déplorée, ayant toujours, avec affabilité, clémence, abondance de luxueux présents, dompté les cœurs de son peuple et des étrangers, et laissé à la cour et à la ville de Turin tant de marques de splendeur et de magnificence qu'elles suffiraient à encenser la mémoire de beaucoup de princes pour plusieurs siècles<sup>99</sup>.

---

<sup>95</sup> AST, Biblioteca Antica, maz. 1, Inv. I.II.42, Emanuele Tesauero, *La Magnificenza, Panegirico sacro del M.R.P. Emanuele Tesauero della Compagnia di Giesù detto al Serenissimo Principe Cardinale di Savoia*, Turin, 1627.

<sup>96</sup> Cf. sur Tesauero, Chiara Gauna, « L'« Iconomantia » d'Emanuele Tesauero : paroles et images à la cour de Savoie », *XVII<sup>e</sup> siècle*, n° spécial dirigé par Giuliano Ferretti, p. 125-138 ; Luisella Giachino, « Per la causa del cielo... », *op. cit.* ; Maria Luisa Doglio (dir.), *Emanuele Tesauero, Scritti*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2004 ; *Id.*, *Letteratura e retorica da Tesauero a Goffredo*, in Giuseppe Ricuperati (dir.), *Storia di Torino*, vol. IV, *op. cit.*, p. 569-330 ; *Id.*, *Introduzione alla ristampa anastatica dell'edizione Zavatta, Torino 1670 del Cannocchiale aristotelico*, Savigliano, Editrice artistica Piemontese, 2000 ; *Id.* (dir.), *Introduzione a Emanuele Tesauero, Idea delle perfette imprese*, Florence, Olschki, 1975 ; Andreina Griseri, « L'immagine ingrandita. Tesauero... », *op. cit.*, p. 70-79 ; *Id.*, *Le metamorfosi del Barocco, op. cit.* ; Mario Zanardi, Sulla genesi del « Cannocchiale aristotelico » di Emanuele Tesauero, *Studi Secenteschi*, XXIII, 1982, p. 3-61 et XXIV, 1983, p. 3-50 ; Mario Zanardi, « La metafora e la sua dinamica di significazione nel « Cannocchiale aristotelico » di Emanuele Tesauero », *Giornale Storico della Letteratura Italiana*, CLVII, 1980, p. 312-368 ; Luigi Vigliani, « Emanuele Tesauero e la sua opera storiografica », *Fonti e Studi di Storia fissanese*, Turin, Deputazione Subalpina di Storia Patria, 1936, p. 205-277 ; Ezio Raimondi, « Ingegno e metafora nella poetica del Tesauero », *Il Verri*, n° 2, 1958.

<sup>97</sup> Costanza Roggero, « Architecture et Magnificence : la célébration de Christine de France par Filippo San Martino d'Agliè », *XVII<sup>e</sup> Siècle*, Ferretti Giuliano (dir.), n° 262, 2014/1, p. 81.

<sup>98</sup> Cf. chapitre 2, 2.3.

<sup>99</sup> Luigi Firpo (dir.), *Relazioni di ambasciatori veneti al senato*, vol. XI, *Savoia*, Turin, Bottega d'Erasmus, 1983, p. 355, traduction personnelle.

À Turin, à la différence d'autres cités et régions italiennes, c'est bien dans les deux premiers tiers du XVII<sup>e</sup> siècle que l'activité d'édification devient intense et frénétique, sous l'impulsion première de Charles-Emmanuel I<sup>er</sup><sup>100</sup>. Enrico Stumpo indique que la région est quasiment partout un immense chantier : à Carignano, Carmagnola, Bra, Savigliano, Fossano, Chieri, même dans des petites communautés comme Cocconato<sup>101</sup>. Dans ce contexte, la ville se transforme de manière spectaculaire en un espace ordonnancé autour de quelques axes clefs, qui, par leur majesté et leur symbolisme, posent le décor d'un pouvoir ducal stable et magnifié face aux autres États, d'Europe comme de la péninsule. Cette conceptualisation d'une ville neuve à ériger, s'auréolant d'une certaine sacralité dans la régularité des tracés, dans l'axialité des rues et des places, concoure aussi à faire de cette capitale économique, administrative et financière la force centrifuge du duché grâce à une continuité des voies partant du centre ville vers le territoire proche.

Le concept de rationaliser la cité et ses territoires alentours pour créer un ensemble « organique » lié étroitement au centre du pouvoir reste rare pour la période du premier XVII<sup>e</sup> siècle. Or en Savoie, cette ambition naît relativement tôt, dès les années 1615 en pratique et même précédemment pour les projets théoriques donc bien avant l'expansion versaillaise. En France, la ville poitevine de Richelieu, projetée par Jacques Lemercier sur demande du cardinal au début des années 1630, se présente comme l'exemple quasiment *ex nihilo*, unique et novateur, d'un idéal orthogonal et rectangulaire inspiré des cités romaines. Le projet d'adjoindre au parc et au château existants des rues en damier, deux places majestueuses, « royale » et « cardinale », une église, a abouti à un véritable ensemble indissociable de son fondateur, même si la cité, comblée de privilèges, se délite avec leur abolition à l'ère révolutionnaire<sup>102</sup>. L'exemple est en tous cas précurseur du système versaillais, qui, trente années plus tard, devient le paradigme de création d'une ville royale, dont le château et ses infrastructures environnantes se redéployent comme « architecture parlante<sup>103</sup> » de la monarchie « panoptique » de Louis XIV. Au début de son règne personnel (1661), il souhaite raffermir son autorité et décide conjointement de réorganiser le gouvernement, de moderniser l'administration et d'agrandir le domaine de Versailles. Le roi l'a alors pensé comme une « ville/château » érigée en véritable système

---

<sup>100</sup> Sur l'urbanisme et l'architecture à Turin, cf. Andrea Merlotti, Costanza Roggero (dir.), *Carlo e Amedeo di Castellamonte. 1571-1683, ingegneri e architetti per i duchi di Savoia*, Rome, Campisano Editore, 2016 ; Enrico Castelnuovo, Enrica Pagella (dir.), *Torino. Prima capitale d'Italia*, Rome, Treccani, 2011 ; Robert Oresko, « The House of Savoy in search for a Royal crown in the Seventeenth century », in Robert Oresko, Graham C. Gibbs, Hamish M. Scott (dir.), *Royal and Republican Sovereignty in Early Modern Europe*, Cambridge, Cambridge University Press, 1997, p. 272-350 ; Geoffrey Symcox, « From commune to capital : the transformation of Turin, sixteenth to eighteenth centuries », in *ibid.*, p. 242-269 ; Giuseppe Ricuperati (dir.) *et al.*, *Storia di Torino*, Turin, Einaudi, vol. III, 1998, vol. IV et V, 2002 ; Martha D. Pollak, *Turin 1564-1680, Urban Design, Military Culture, and the Creation of the Absolutist Capital*, Chicago, London, University of Chicago Press, 1991 ; Vera Comoli Mandracci, *Torino, op. cit.* ; Andreina Griseri, *Le metamorfosi del Barocco, op. cit.*

<sup>101</sup> Enrico Stumpo, « Economia urbana e gruppi sociali », in Giuseppe Ricuperati (dir.) *et al.*, *Storia di Torino*, vol. IV, *op. cit.*, p. 251.

<sup>102</sup> Cf. Marie-Pierre Terrien, *Richelieu, histoire d'une cité idéale (1631-2011)*, Rennes, PUR, 2011.

<sup>103</sup> Joël Cornette, « Le siècle du Léviathan », in *Id.* et Alain Mérot, *Histoire artistique de l'Europe. Le XVII<sup>e</sup> siècle*, Paris, Seuil, 1999, p. 94-98.

politique, représentant et symbolisant, en plus de sa personne, le cœur de l'État. Alors que l'unité du Piémont, dont l'ensemble est très hétérogène, repose avant tout sur la maison de Savoie. Car une des vulnérabilités majeures du duché provient du manque d'homogénéité d'un pays dont l'extension et les reliefs alpins nuisent à la cohésion. Or, à une époque moderne où se constitue l'idée de primauté de l'État, la dynastie aspire à une administration plus centralisée, qui sera réellement stabilisée au XVIII<sup>e</sup> siècle par Charles-Emmanuel III<sup>104</sup>.

Ainsi, bien avant le modèle versaillais, et avec des contraintes politiques et géographiques différentes, la particularité de la vision de la maison de Piémont-Savoie dans la restructuration de Turin est d'avoir pensé asseoir son pouvoir sur une ville somptueuse tout en s'interrogeant sur la relation de la cité avec l'État dans sa totalité, en termes de gouvernement mais aussi de maîtrise territoriale. L'objectif politique et dynastique des ducs reposait sur l'idée qu'à travers l'urbanisme et la gestion du territoire se jouait leur capacité même à réguler l'espace symboliquement et réellement, pour faire corps avec la cité et dominer un ensemble de provinces variées, parfois enclavées et à la topographie souvent accidentée.

Construire l'espace physique de l'État à partir de la fragmentation des possessions et de leur profonde diversité, également culturelle, porter à maturation une perspective inédite d'expansion par le biais d'annexions aptes à garantir la continuité territoriale ; anticiper les moyens de défense compte tenu de zones de confins mouvantes et instables ; enfin, stabiliser un barycentre – la cité-capitale – comme siège emblématique polarisant toutes les activités institutionnelles et de gouvernement : voilà le grand programme poursuivi par la maison de Savoie dès le milieu du XVI<sup>e</sup> siècle<sup>105</sup>.

Cela se traduit dans l'histoire de Turin par « une longue période pragmatique », marquée par l'intention souveraine des ducs de conceptualiser pour la cité, pour les territoires alentours et pour le duché dans sa totalité, le renouvellement idéologique d'un projet qui lie de manière quasi infrangible « la Couronne et l'État<sup>106</sup> ». Or, la réussite de la maison de Savoie en la matière a été de faire progresser ce dessein selon un canevas constant, qui, en germe déjà sous Emmanuel-Philibert (donc relativement tôt dans l'Europe moderne), est concrètement entamé par Charles-Emmanuel I<sup>er</sup> pour être ensuite poursuivi non pas par son fils, Victor-Amédée I<sup>er</sup>, faute de temps dans un règne marqué par les guerres et bref – 7 ans –, mais par son épouse Christine. Elle mène à bien et amplifie les travaux prévus puis son fils Charles-Emmanuel II et ses successeurs devenus rois de Sardaigne les

---

<sup>104</sup> Cf. les articles de Gasparini, Costamagna, Genta etc in Marc Ortolani, Olivier Vernier, Michel Bottin (dir.), *Pouvoirs et territoires dans les États de Savoie*, Nice, Serre éditeur, 2010 ; dont Henri Costamagna, « Progrès et limites de la centralisation dans les provinces des États de Savoie à l'époque moderne », in Marc Ortolani, Olivier Vernier, Michel Bottin (dir.), *Pouvoirs et territoires dans les États de Savoie*, Nice, Serre éditeur, 2010, p. 193-202.

<sup>105</sup> Costanza Roggero, « L'architettura del Sovrano... », *op. cit.*, p. 5.

<sup>106</sup> Costanza Roggero, « 'Delitie' di Corte e residenze di caccia », in Costanza Roggero, Vittorio Defabiani, Maria Grazia Vinardi, *Ville sabaude*, Milan, Rusconi, 1990, p. 32.

confirmeront. Le résultat donna à Turin dans les années 1660 une physionomie que l'on retrouve encore quatre siècles plus tard dans un Royaume d'Italie aux mains de la dynastie.

Le sens de l'ordre et du *decorum* princier à l'échelle urbaine, réalisés grâce à une conception cohérente et à une unité de style dans l'élévation des façades et la construction des portiques, semble avoir été l'obsession des familles régnantes de Savoie qui poursuivirent les travaux d'embellissement des places et artères de Turin entre la fin du XVI<sup>e</sup> siècle et la plus grande partie du XX<sup>e</sup><sup>107</sup>.

Au courant du siècle la ville est intégrée à la région par un maillage de voies en éventail reliant ses portes aux territoires extra-urbains ponctués peu à peu de résidences princières qui, en plus d'être des lieux de loisirs et de chasse avant tout, balisent le territoire en des endroits stratégiques sur les grands axes de communication (fig. 5 et 6, *Cartes topographiques* de 1762 et 1785<sup>108</sup>). Turin et le complexe des palais ducaux au centre rayonnent sur les espaces ruraux des alentours, dans un système qui n'est pas de même nature que celui de Versailles. Ce dernier forme un ensemble solidaire comprenant le château, la ville, les jardins et la cour qui convergent tous vers la personne du Prince autocrate, lui-même séparé – à tout le moins formellement – du reste de ses sujets. Le « complexe » de Versailles représente le roi, lui-même indissociable de l'État français (administration et gouvernement) et l'ensemble structurel comme iconographique a pour aboutissement Louis XIV. C'est l'œuvre d'un seul homme : le portrait du roi est le commencement et la fin. La capitale savoyarde, elle, tout en devenant elle aussi le symbole même de l'État au cours du XVII<sup>e</sup> siècle, vit au cœur d'un territoire aménagé dans l'idée d'union urbaine et péri-urbaine selon une trame et une architecture construites en cohérence avec les grands axes directeurs. La démarche est totale : « elle implique et combine, aux échelles les plus vastes, l'aménagement du territoire et, aux échelles les plus fines, l'architecture<sup>109</sup> », la transformation de Turin s'accomplissant progressivement dans un « concept global ouvert sur l'avenir » repris à chaque génération. C'est un aménagement qui est l'œuvre d'une dynastie, une entreprise collective inscrite sur la durée, tandis que l'individualité de chaque souverain se dessine dans une résidence qui lui est propre. Turin existe donc aussi par sa couronne, formée d'un système de résidences, hauts lieux de la chasse mais encore de représentation.

---

<sup>107</sup> Henry A. Millon, « Espace baroque, autorité, munificence : Turin 1590 – 1760 », in Alain Berthoz et Roland Recht (dir.), *Les Espaces de l'homme*, Symposium annuel du Collège de France, Paris, Odile Jacob, 2005, p. 277 – 290 (ici p. 278).

<sup>108</sup> *Carta topografica della caccia*, 1762, AST, Corte, Carte topografiche Segrete, 15 A VI rosso et *Carta Topografica Dimostrativa dei contorni della città di Torino e campagne reali*, 1785, AST, Corte, Carte topografiche Segrete, 16 B I rosso. Une huile sur toile intitulée « Augusta Civitas Taurini » des années 1650 montre exactement ce système de voies en étoile (collection privée turinoise, publiée par Costanza Roggero, « La corona di delitie... », *op. cit.*, p. 22).

<sup>109</sup> Philippe Graff, « Turin, exemple et modèle d'une centralité urbaine planifiée selon les canons évolutifs du classicisme », *Rives méditerranéennes*, n° 26/2007, p. 31-46, p. 37.

Cette action unifiée de la dynastie de Savoie, sur la base d'opérations de fortifications, de grands chantiers architecturaux et d'aménagement des infrastructures est alors unique en Europe (ce n'est qu'un siècle après que Pierre le Grand fait de Saint-Pétersbourg sa capitale en initiant également le système des résidences impériales). C'est pourquoi la politique édilitaire et urbanistique de Turin et ses environs proches, du dernier tiers du XVI<sup>e</sup> siècle jusqu'au XVIII<sup>e</sup>, a été étudiée comme un cas paradigmatique de planification à long terme, projetant dans le tissu urbain et régional les bases sociales et territoriales d'un régime aspirant à l'absolutisme. Turin avait un « double visage » note Enrico Stumpo, en même temps capitale et place forte, cité idéale et militaire, compte-tenu de deux siècles d'affrontements en Piémont-Savoie<sup>110</sup>. Par ailleurs, la cité se définit alors avant tout comme capitale d'un petit État absolu<sup>111</sup> dans « un siècle qui, pour la première fois, assiste à la définition embryonnaire d'une identité culturelle régionale, sous l'impulsion de la Cour<sup>112</sup> », écrit Claudio Rosso. Cette identité du Piémont-Savoie, indissociable de la dynastie, dépend étroitement de la question d'aménagement du territoire, qu'il soit urbain (Turin ordonnée comme capitale) ou rural (administration des provinces et axes routiers de communication<sup>113</sup>).

La « couronne de Délices » formée peu à peu par ces résidences dans un rayon d'une dizaine de kilomètres autour de Turin est donc le résultat d'une vision ducal stratégique, unitaire et symbolique, qu'Emmanuel-Philibert avait déjà à l'esprit en réalisant diverses acquisitions foncières, créant une sorte de « domaine personnel du souverain<sup>114</sup> ». Avant même son achèvement, cette couronne, enseigne symbolique et effective de la dynastie, est au cœur des attentions juridiques sur la non aliénation des biens, plus encore que d'autres propriétés foncières de la maison déjà protégées par des édits promulgués depuis Yolande de Savoie en 1484 jusqu'à Emmanuel-Philibert<sup>115</sup>. De ce système territorial à visée aulique, dont le nom résonne avec l'ambition ducal de porter un titre royal, le décret de Charles-Emmanuel I<sup>er</sup> en 1624 en fait un ciment dynastique :

Aussi bien qu'il est impossible que la Couronne du prince puisse être conservée si elle ne demeure pas dotée d'un patrimoine approprié (...) il est nécessaire qu'un tel patrimoine,

---

<sup>110</sup> Enrico Stumpo, « Economia urbana e gruppi sociali », in Giuseppe Ricuperati (dir.) *et al.*, *Storia di Torino*, vol. IV, *op. cit.*, p. 253.

<sup>111</sup> La question du lien entre urbanisme et absolutisme est abordée plus loin.

<sup>112</sup> Claudio Rosso, « Il Seicento », *op. cit.*, p. 177.

<sup>113</sup> Sur l'aménagement des territoires des États de Piémont-Savoie, voir, en plus des études générales déjà citées, celles particulières de Maria Luisa Sturani, *Il Piemonte*, in Lucio Gambi, Francesco Merloni (dir.), *Amministrazioni pubbliche e territorio in Italia*, Bologne, Il Mulino, 1995, p. 107-154 ; Maria Luisa Sturani, « Inerzie e flessibilità : organizzazione ed evoluzione della rete viaria sabauda nei territori 'di qua dai monti' (1563-1798). I presupposti strutturali (sec. XVI-XVII) », *BSBS*, LXXXVIII, 1990, p. 455-512 ; Laurent Perrillat, « L'administration des ponts et chaussées en Savoie sous l'Ancien Régime (XVI<sup>e</sup>-XVIII<sup>e</sup> siècles) », XLe Congrès des sociétés savantes de Savoie, Saint-Jean-de-Maurienne, 2004, p. 191-216 ; Étienne Bourdon, « Les relations entre voyage, construction du savoir et connaissance des territoires à travers l'œuvre de Giovanni Tomaso Borgonio, Rives Méditerranéennes, n° 34/2009, p. 27-43 ; Marc Ortolani, Olivier Vernier, Michel Bottin (dir.), *Pouvoirs et territoires dans les États de Savoie*, Nice, Serre éditeur, 2010.

<sup>114</sup> Costanza Roggero, « La corona di delitie... », *op. cit.*, p. 20.

<sup>115</sup> *Compilation des anciens édits des princes de la royale Maison de Savoie*, « Quatrième partie des édits concernant le Domaine etc. », Chambéry, Estienne Riondet, 1679.

en tant que dot véritable et fondement de la Monarchie bien réglementée, et proprement comme chose sacrée, soit inaliénable et exclu de tout commerce<sup>116</sup>.

Dans le cours du siècle, écrit Claudio Rosso, on voit donc surgir une véritable idéologie de la capitale, sur les plans politique, rhétorique et cérémoniel<sup>117</sup>. La volonté dynastique d'ancrer la maison de Savoie dans une dimension royale se reflète avec évidence dans l'organisation des acquisitions domaniales et de l'aménagement de ses infrastructures, dont Turin est le pivot. Mais le problème majeur des ducs résidait depuis longtemps dans le manque de cohésion territoriale, au vu de l'expansion géographique du Piémont-Savoie sur l'arc alpin – d'est en ouest particulièrement – et de ses reliefs, les contraignant à une administration et une gestion juridique accrue. Par ailleurs, le duché est à l'époque moderne le théâtre d'affrontements militaires presque incessants, ponctués d'occupations françaises, qui rendent extrêmement complexes la gouvernance et l'organisation de l'État.

## 1.2 L'enclavement du duché de Piémont-Savoie dans l'Europe des XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles

La Savoie est au cœur de toutes les influences européennes, à la confluence du commerce, des idées, des nouveautés, en plus de posséder des portes vers l'Italie très convoitées par les grands pays voisins à l'esprit conquérant. Sa situation géographique est un atout car elle est stratégique : entre les pays septentrionaux et méridionaux, cet État comprend quatre cols importants qui ponctuent sa frontière à l'est (Grand-Saint-Bernard, Petit-Saint-Bernard, Mont Cenis, Mont Genève). Des marchandises y transitent, dont des matières précieuses en provenance d'Italie, et au-delà de l'Orient : soie, draps, épices. De grandes foires de change, dont celle de Chambéry, participent au développement économique de la région. Enfin, les taxes aux portes de péage de la Savoie fournissent les principales recettes du Trésor.

L'origine du comté de Savoie, d'après les premiers documents fiables, remonte au début du XI<sup>e</sup> siècle avec un personnage nommé Humbert, déjà comte de Belley, Sion et Aoste, qui devient Humbert I<sup>er</sup> de Savoie par les titres de comte de Savoie (1003) puis de Maurienne que l'empereur lui octroie (v. 1034). Feudataire impérial, Humbert I<sup>er</sup> « aux blanches mains » est considéré traditionnellement comme le fondateur de la maison de Savoie. À la fin du XIII<sup>e</sup> siècle, Chambéry devient la capitale du

---

<sup>116</sup> « Ordine da Rivoli di Carlo Emanuele I del 12 gennaio 1624 », in Felice Amato Duboin, *Raccolta per ordine di materie delle leggi cioè editi, patenti, manifesti ecc. emanati (...) dai sovrani della Real Casa di Savoia*, t. 18 et 19, Turin, L. Arnaldi, 1818-1869, Libro XII, Titolo I, p. 31-34. Cité par Costanza Roggero, « La corona di delitie... », *op. cit.*, p. 33, n. 9 : « Siccome è impossibile che la Corona del Principe possi conservarsi se non resta dotata d'un proportionato patrimonio (...) è cosa necessaria che tal patrimonio, come vera dote e fondamento della Monarchia ben regolata, anzi come cosa sacra sia inalienabile e fuor d'ogni commercio ». Si certaines résidences sont aujourd'hui perdues (abandon, destruction), elles n'ont en revanche jamais été vendues.

<sup>117</sup> Claudio Rosso, « Il Seicento », *op. cit.*, p. 179.

comté et peu après, au début du XIV<sup>e</sup> siècle, Amédée V de Savoie soutenant l'empereur (Henri VII de Luxembourg) obtient le titre avantageux de prince d'Empire. Sous son troisième descendant, Amédée VI, le comte de Savoie est intégré au Corps germanique et acquiert les droits et devoirs des princes allemands, dont celui de participer aux diètes impériales (1361). Être « prince d'Empire » et non « prince de l'Empire » représente une nette différence entre les Savoie et les autres gouvernants italiens, Médicis, Este, Gonzague, Sforza, Visconti<sup>118</sup>. Depuis Humbert I<sup>er</sup>, beaucoup de ducs de grande valeur mais aussi des régentes perspicaces comme Blanche de Montferrat, veuve de Charles I<sup>er</sup>, (milieu XV<sup>e</sup> siècle) vont, avec intelligence, améliorer la situation du comté : ils agrandissent le territoire par divers moyens et ils pratiquent une politique matrimoniale habile, deux stratégies qui leur permettent d'étendre le comté au-delà des Alpes et d'ouvrir le route du Piémont. Poursuivant cette quête de reconnaissance et d'ambition, Amédée VIII obtient de l'empereur le titre de duc en 1416, puis il octroie à son fils celui de Prince du Piémont en 1424.

Dès la fin du XV<sup>e</sup> siècle, la péninsule italienne était devenue l'enjeu de la France et de l'Empire, très convoitée par les deux grandes puissances d'alors, qui s'y sont combattues pendant les « guerres d'Italie ». La position de la Savoie, enclavée sur la route italienne, devient tour à tour pour les ducs, un handicap ou un atout, selon les événements et circonstances. De manière générale, même si elle sait souvent adroitement tirer les épingles du jeu, la Savoie est prise dans les tourbillons des conflits hégémoniques entre France et Empire. Les questions de territoire sont alors au cœur des enjeux politico-stratégiques pendant ces deux siècles marqués par toute une série de conflits territoriaux, ponctués de traités de paix et de reprises d'hostilités. Ces guerres ont comme première étape la conquête de lieux et places-fortes dont la position tactique est essentielle (comme le Marquisat de Saluces, le duché de Montferrat, la forteresse de Pignerol ou Casale, portes d'entrée vers le Piémont et la péninsule), formant une stratégie nommée la « théorie des portes » à partir des incursions de la fin des années 1620 par Richelieu. Au-delà, l'objectif de ces conflits franco-espagnols impliquant le duché de Savoie résidait dans le fait de contrer l'adversaire et d'affaiblir l'ennemi, la France essayant d'empêcher l'Empire de faire le lien entre ses territoires d'Autriche et d'Espagne, par la voie italienne, le but ultime étant bien évidemment l'hégémonie européenne.

Entre les XVI<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles les États de Savoie ont donc des frontières mouvantes, qui très généralement voient leurs territoires occidentaux intégrés à la France tandis que ceux de l'est, sous contrôle espagnol, vont être conquis par la maison de Savoie. Ainsi, le centre de gravité du duché se déplace progressivement vers l'est, vers l'Italie, formant une des constantes territoriales du duché (Fig. 7, États de Piémont-Savoie, XVI<sup>e</sup>-XVIII<sup>e</sup> s.). C'est donc depuis l'époque médiévale que se dégagent les traits fondamentaux de la géopolitique savoyarde : une situation géographique convoitée

---

<sup>118</sup> Andrea Merlotti, « I Savoia, una dinastia europea in Italia », in Walter Barberis (dir.), *I Savoia...*, op. cit., p. 90-91.

faisant du duc le « portier des Alpes », le déplacement progressif des États de Savoie vers l'est, soit vers l'Italie et la nécessité d'une habile politique de bascule pour maintenir leur souveraineté, en alternant force et diplomatie avec les grands États voisins. C'est sur ce subtil équilibre politique, ce jeu de balance entre France et Empire, que le duché de Savoie va réussir à maintenir sa cohésion à l'époque moderne, à un moment pourtant critique pour d'autres petits États européens. Les ducs poursuivent alors, avec plus ou moins de succès, une ambition politique d'envergure par rapport à la taille de l'État à l'échelle de l'Europe. Ils vont œuvrer par des moyens divers à consolider leur place en Europe (ces moyens sont diplomatiques, politiques, militaires mais aussi artistiques). Ils vont même s'inventer une place plus prestigieuse car une des constantes de l'ambition des ducs est alors de « coiffer la couronne royale », élan auquel Christine participe activement.

### **1.3 La politique territoriale d'un État vaste et hétérogène : administration des provinces et statuts juridiques**

La politique territoriale des ducs se fit donc de concert avec le progressif déplacement du centre de gravité des États de Savoie côté Piémont dont l'octroi du titre de Prince de Piémont en 1424 par Amédée VIII pour son fils est le témoignage<sup>119</sup>. Visant à soumettre leur État étendu et composite au niveau de la topographie, de la culture, des richesses, à leur ambition régaliennne, les ducs ont mené d'une part des campagnes militaires de sauvegarde de leurs portes et d'acquisitions de territoires et ont institué, d'autre part, une solide structure étatique centralisée, qui sera parachevée au XVIII<sup>e</sup> siècle par les réformes de Victor-Amédée II<sup>120</sup>. Un des moments les plus essentiels de cette politique réside dans le transfert de la capitale du duché de Chambéry à Turin décidée par Emmanuel-Philibert en 1563, *al di qua delle Alpi*<sup>121</sup>, la position de la cité piémontaise déterminant ce changement par sa centralité dans le territoire et sur les grandes voies de transit vers l'Europe occidentale et la péninsule italienne. Car le passage des montagnes alpines, certes encensées sous le burin des topographes de la dynastie à la fin du XVII<sup>e</sup> siècle, laisse aussi une impressionnante vision en période hivernale, telle celle de Gilles Caillotin, pèlerin champenois de retour de Rome en 1724 :

J'aperçus devant moi les hautes et affreuses Alpes couvertes de leurs accoutumés chapeaux blancs de neige. Il me semblait, nonobstant la grande distance des lieux, que, de leurs sourcilleuses têtes, elles supportaient l'immense voûte du firmament<sup>122</sup>.

---

<sup>119</sup> Costanza Roggero, « L'architettura del Sovrano... », *op. cit.*, p. 5.

<sup>120</sup> Cf. les articles de Gasparini, Costamagna, Genta, in Marc Ortolani, Olivier Vernier, Michel Bottin (dir.), *Pouvoirs et territoires dans les États de Savoie*, Nice, Serre éditeur, 2010.

<sup>121</sup> « al di là », côté France, « al di qua » côté Piémont.

<sup>122</sup> Ms. 2487, BM, Reims, fol. 163-164, in Dominique Julia, *Gilles Caillotin, pèlerin*, « Transcription du ms. 2487 de la bibliothèque municipale de Reims » (p. 37-267), Rome, Publications de l'École française de Rome, 2006.

Toutefois, l'affirmation d'une capitale turinoise symbolique et administrative, dont le projet de transformation se dessine dès le transfert, n'atténue pas à lui seul la question de la continuité territoriale d'un Piémont-Savoie très étendu et aux reliefs contrariés et contrariants. Elle est aussi modérée par des dispositions aux XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles permettant de contrôler les provinces et de mettre en œuvre l'autorité ducal aux confins des Alpes, par la création du Sénat de Chambéry (cour souveraine et juridiction d'appel), second pôle institutionnel du duché, puis celui de Nice, par un balisage territorial constitué des domaines de l'aristocratie ou de notables ecclésiastiques, qui, affiliés à la dynastie, assurent également une grande part de l'entretien des infrastructures<sup>123</sup>.

Cette vision ducal n'est pas nouvelle : la volonté d'uniformiser un État à cheval sur les Alpes, de la Méditerranée au lac Léman, de le structurer pour en maîtriser la fiscalité, les situations juridiques et administratives, s'était déjà imposée dans les siècles antérieurs. Il s'agissait alors de gérer un ensemble de domaines où proliféraient les *jura propria*, ses statuts propres à chaque communauté locale, déployés sous forme de privilèges, franchises, coutumes ou concessions. Par étapes successives, dès 1263 (Pierre II), les comtes puis ducs de Savoie ont abouti à l'édification de statuts généraux de Savoie, dont l'ampleur culmine entre 1423 et 1430 dans les *Decreta seu Statuta* promulgués par Amédée VIII, « l'un des corpus législatifs les plus importants du bas moyen âge<sup>124</sup> », à destination de toutes leurs possessions<sup>125</sup>. Une série d'évènements et de dispositions participent de cette consolidation de l'État : l'acquisition de Nice (1388), la récente conquête de Vercelli (1427), l'obtention de nombreuses terres du Montferrat (1435), mais aussi la fondation de l'Ordre des Saints Maurice et Lazare (1434) et enfin le titre de duc concédé par l'empereur – autorité suprême pour toute légitimité – à Amédée VIII (1416). En établissant les institutions principales du duché dans les deux villes de Chambéry et Turin, ces statuts permettaient alors à la maison de Savoie d'adapter la réalité géographique aux exigences politiques. Mais l'intelligence de leur mise en œuvre a justement résidé dans les nuances apportées à cette harmonisation du duché : cette législation, qui touchait essentiellement l'administration du prince au sens large, encadrait les pratiques de chaque

---

<sup>123</sup> Cf. pour divers exemples la *Compilation des anciens édits des princes de la royale Maison de Savoie*, Chambéry, Estienne Riondet, 1679, p. 636 et suiv. ; et les témoignages de Samuel Chappuzeau, *Relation de l'état présent de la maison royale et de la cour de Savoye par le Sieur Chapuzeau, précepteur de S.A.S le Prince d'Orange*, Paris, Louis Billaine, 1673, p. 68 et suiv.

<sup>124</sup> Henri-Louis Bottin, « Savoie et territoires conquis dans les statuts de Savoie : gestion juridique d'une politique d'extension territoriale », in Marc Ortolani, Olivier Vernier, Michel Bottin (dir.), *Pouvoirs et territoires dans les États de Savoie*, Nice, Serre éditeur, 2010, p. 131- 141 (ici p. 133).

<sup>125</sup> Les Statuts de 1430 ont été imprimés six fois au XVI<sup>e</sup> siècle. Les éditions suivantes sous le titre de *Statuta Sabaudiae* concernent des textes législatifs postérieurs. *L'editio princeps, Decreta Sabaudiae ducalia tam vetera quam nova*, est l'œuvre de Jean Fabre, imprimée à Turin en 1430. Cf. Mathieu Caesar, « L'imprimerie et les législations princières aux XV<sup>e</sup> et XVI<sup>e</sup> siècles. Quelques observations à partir des premières éditions des statuts d'Amédée VIII de 1430 », in Mathieu Caesar, Franco Morenzoni et Chantal Amman (dir.), *La Loi du Prince : les Decreta Sabaudiae d'Amédée VIII (1430)*, Turin, Biblioteca storica subalpina, 2016. Ces statuts, toutefois subordonnés à la législation ducal, au droit canonique et romain, forment un gros recueil exceptionnel pour l'historien puisqu'il comporte plus de 350 *items* répartis en cinq livres regroupant divers sujets, politiques, juridiques, sociaux, dont un ensemble de règlements des normes professionnelles, religieuses et morales.

communauté agrégée à cette souveraineté tout en respectant ses libertés. « Les statuts de Savoie [servaient] l'État mais sans blesser les États<sup>126</sup> ». Les législations successives vont adapter ces statuts en accord avec la montée en puissance des États modernes. Car après la paix de Cateau-Cambrésis (1559), Emmanuel-Philibert initie une intense activité réformatrice dans le but de porter les antiques domaines de la dynastie vers les formes de la modernité à travers l'affirmation d'un pouvoir plus centralisé du prince<sup>127</sup>. Quand le duc fait face au Piémont,

il avait sur les épaules cinq siècles d'histoire dynastique ; et une hérédité constituée d'instances étatiques et d'offices administratifs au fonctionnement éprouvé – même si temporellement désorganisés ou désimpliqués. Il ne faut pas s'étonner si les autres caractères singuliers, successifs, de l'État de Savoie – de la refondation de 1559 à la débâcle des années 1800 [Napoléonienne] – aient toujours été étroitement liés à la stabilité des institutions et à la continuité dynastique<sup>128</sup>.

Ce vaste dessein de révision de la législation ne fut toutefois pas porté à terme avant plus d'un siècle car il s'est limité, pour Emmanuel-Philibert, à l'émanation de « Nuovi ordini » traitant d'affaires essentiellement civiles et criminelles. Mais ce que le duc stabilise est déterminant : les lois ducales prévalent sur les lois communes, sur les décrets anciens, sur les coutumes provinciales<sup>129</sup>. *In fine*, Emmanuel-Philibert subordonne le droit statutaire au droit souverain. Dans ces évolutions, les Sénats, en tant que tribunaux suprêmes, vont se substituer aux statuts : celui de Chambéry est fondé en 1559, Turin un an après, puis Nice en 1614. Dans le processus d'uniformisation de l'État, si les réelles variétés régionales ne sont pas aplanies, le territoire est à la fin du XVII<sup>e</sup> siècle bien hiérarchisé au point que, pour cette époque, les concepts de centre et de périphérie peuvent être employés à bon escient<sup>130</sup>.

Or, c'est bien ainsi que Walter Barberis détermine la « clef de voûte du *State Building* » de la situation piémontaise. Interrogeant les caractères expliquant la longévité exceptionnelle de la dynastie, sans équivalents dans la péninsule, il met en lumière l'étroit rapport entre la cour et les instances administratives selon une connexion « centre-périphérie » à la fois territoriale et sociale qui a formé les fondements d'un État moderne stabilisé<sup>131</sup>. En conséquence, ce dernier se caractérisait par « une

---

<sup>126</sup> Henri-Louis Bottin, « Savoie et territoires... », *op. cit.*, p. 141.

<sup>127</sup> Cf. Pierpaolo Merlin, *Tra guerre e tornei...*, *op. cit.*, passim ; *id.*, « Amministrazione e politica tra Cinque et Seicento : Torino da Emanuele Filiberto a Carlo Emanuele I », in G. Ricuperati (dir), *Storia di Torino...*, vol. III, *op. cit.*, p. 112 et suiv.

<sup>128</sup> Walter Barberis, « I Caratteri originali... », *op. cit.*, p. 52.

<sup>129</sup> Carlo Montanari, Isidoro Carlo Soffietti, *Il diritto negli Stati sabaudi : fonti ed istituzioni (secoli XV-XIX)*, Turin, G. Giappichelli ed., 2008, p. 40-51.

<sup>130</sup> Claudio Rosso, « Il Seicento », *op. cit.*, p. 179.

<sup>131</sup> Walter Barberis, « I Caratteri originali... », *op. cit.*, p. 52-53.

relation forte et positive entre permanence de la dynastie et stabilité de l'État », induisant une confiance accrue des sujets envers leur prince<sup>132</sup>.

Peu de changements significatifs interviendront dans les années juste suivantes, jusqu'à la mise en place, de 1728 à 1738 sur volonté de Victor-Amédée II du célèbre cadastre duquel naîtra la « mappesarde », formidable outil, en particulier fiscal, et jusqu'aux diverses éditions des « Leggi e Costituzioni di Sua Maestà » qui affirmeront les règnes de ce dernier et de Charles-Emmanuel III au XVIII<sup>e</sup> siècle<sup>133</sup>.

## 2. LE RENOUVEAU DE TURIN ET DE SES ÉLITES SOCIALES

### 2.1. Le contrôle des élites turinoises dans le processus d'uniformisation de l'État et l'aristocratie appelée à résider dans la Città Nuova

Turin, siège du gouvernement et de l'administration, lieu de vie municipale et courtisane, théâtre des manifestations scénographiques de la dynastie portant l'estampille du souverain, forme avec sa couronne la « métropole » du Piémont, tout en incarnant le symbole de l'État. Tesauro offre au graveur Georges Tasnières l'occasion d'illustrer ce concept, puisque le frontispice de son ouvrage, *Historia dell'Augusta città di Torino* paru en 1679, est clair dans l'acte souverain de déplier le plan de la ville avec au second registre le territoire où se déroulent les combats (Fig. 1)<sup>134</sup>. La scène du premier plan est surplombée par l'emblème animalier de la ville sur un piédestal mais la métaphore est redoublée par un être hybride, mi-homme mi-taurin apportant les bienfaits d'une source et d'une corne d'abondance dans le coin inférieur.

Costanza Roggero rappelle que ce rôle institutionnel fondamental parcourt justement toute l'historiographie officielle de la dynastie consacrée à l'*Augusta Taurinorum*, de Philibert Pingon en 1577 à Emanuele Tesauro en 1679<sup>135</sup>.

Le concept d'État se superpose à celui de cité, en imposant le principe de l'autorité souveraine sur les autonomies municipales de matrice encore médiévale. La nouvelle orientation politique, en plus d'exercer le plus grand contrôle défensif possible des zones frontalières, poursuit comme objectif principal le principe de continuité territoriale des

---

<sup>132</sup> Jean-Claude Waquet, « Un État exceptionnellement peu italien ? », in Paola Bianchi (dir.), *Il Piemonte come eccezione ?*, op. cit., p.175.

<sup>133</sup> Cf. les articles de Gasparini, Bottin, Costamagna, Genta etc, in Marc Ortolani, Olivier Vernier, Michel Bottin (dir.), *Pouvoirs et territoires...*, op. cit.

<sup>134</sup> Georges Tasnière sur dessin de Domenico Piola, Emanuele Tesauro, *Historia dell'augusta città di Torino...*, Turin, Bartolomeo Zappata, 1679.

<sup>135</sup> Costanza Roggero, « La corona di delitie nel Piemonte sabauda... », op. cit., p. 32, note 3.

possessions, par le biais également d'annexions progressives et d'extensions ciblées<sup>136</sup>.

En outre, l'enjeu de la centralisation du pouvoir princier, avec Turin comme pivot, dépendait aussi du contrôle des élites sociales, l'aristocratie d'une part, très différente entre les élites urbaines aux rurales et d'autre part les notables de la municipalité dont les prérogatives vont évoluer au cours du XVII<sup>e</sup> siècle.

Turin a très vite surpassé les autres cités piémontaises, dans un ascendant démographique dû aux effets cumulés des migrations. L'expansion planifiée de la ville, soigneusement dirigée par les princes régnants, et l'élégance de ses édifices, publics et privés, en font un exemple instructif de l'urbanisme baroque, fournissant une indubitable image de l'ordre que les gouvernants voulaient imposer à leurs sujets. Au fur et à mesure que la cité se développait en taille et en importance, les élites civiques turinoises ont troqué l'étroite scène de la politique communale pour de plus amples opportunités au service de l'État, devenant une composante de la nouvelle noblesse que l'absolutisme avait suscité<sup>137</sup>.

Le rôle politique de la municipalité turinoise dans le cadre plus ample de l'État savoyard est encore bien perceptible à la fin du XVI<sup>e</sup> siècle, « le Conseil de la capitale étant resté l'unique importante réalité relativement autonome et forte de privilèges consacrés et codifiés, obligeant le pouvoir ducal à négocier toute demande d'argent<sup>138</sup>. Si le siècle suivant est marqué de l'empreinte croissante de l'autorité dynastique dans les rapports de force entre le souverain et la cité, dans les faits les exemples sont nombreux nuanciant ce constat. Concernant les travaux urbanistiques de Turin au cours des années 1630, la commune rechigne à payer à plusieurs reprises, invoquant ses anciennes prérogatives et tentant des bras de fer avec les officiels ducaux, pour qui néanmoins ces privilèges ardemment défendus apparaissent désormais, de nom et de fait, comme « vermoulus et rances<sup>139</sup> », dans « un lent et inexorable processus d'érosion<sup>140</sup> ». Et en effet, si le Conseil de ville de Turin peut encore s'opposer au duc Charles-Emmanuel II dans les années 1660, refusant par exemple de participer au financement d'une partie de chasse de la cour, en revanche, sous le règne de son fils Victor-Amédée II, pour une demande similaire, les autorités civiques se verront réduites à une « docile dépendance » (que sa mère Marie-Jeanne Baptiste de Nemours, avait déjà tenté d'obtenir<sup>141</sup>), obtempérant sur le champ et « dans un profond respect »<sup>142</sup>.

---

<sup>136</sup> *Ibid.*, p. 18.

<sup>137</sup> Geoffrey Symcox, « From commune to capital... », *op. cit.*, p. 268.

<sup>138</sup> Claudio Rosso, « Uomini e poteri... », *op. cit.*, p. 48.

<sup>139</sup> Dina Bizzarri, « Vita amministrativa torinese ai tempi di Carlo Emanuele I », *Torino. Rivista mensile municipale*, numéro spécial, 1928, p. 73-74. Cité par Pierpaolo Merlin, « Amministrazione e politica... », *op. cit.*, p. 156.

<sup>140</sup> Pierpaolo Merlin, « Amministrazione e politica... », *op. cit.*, p. 157.

<sup>141</sup> Geoffrey Symcox, « La reggenza della seconda Madama Reale (1675-1684) », in Giuseppe Ricuperati (dir.), *Storia di Torino*, vol. IV, *op. cit.*, p. 203.

<sup>142</sup> ASCT, *Ordinati*, vol. 196, f. 124 et vol. 251, f. 73v. Geoffrey Symcox, « From commune to capital... », *op. cit.*, p. 243-269 (ici p. 268-269).

Par ailleurs, ce siècle est aussi marqué par la volonté des ducs d'inciter l'aristocratie à résider dans la *Città Nuova*. Selon Pierpaolo Merlin, la première grande vague d'immigration de la noblesse vers Turin se situe au début du XVII<sup>e</sup> siècle alors qu'on l'avait plutôt reportée au siècle suivant dans des études antérieures<sup>143</sup>. De concert avec l'aménagement de la capitale, les élites aristocratiques sont appelées à venir habiter en ville pour qu'une cour plus structurée vienne soutenir le prince.

Déjà au siècle précédent, Charles II, puis son fils Emmanuel-Philibert avaient pris conscience du nécessaire contrôle de la noblesse, s'efforçant de circonscrire une *fidelitas* parfois mouvante (envers la France ou l'Espagne) et dont ils se méfiaient<sup>144</sup>. Avant même le transfert de la capitale à Turin, le système des « quartiers » pour les principales charges de cour institué par Charles II donnait la primauté aux nobles piémontais. Dans les provinces, une série importante d'édits témoignent dans le sens de cette maîtrise de la grande et petite féodalité, permettant aux Chambres des Comptes de Chambéry ou Turin de vérifier les demandes d'anoblissement, de contrôler la gestion et l'entretien des fiefs ou des routes<sup>145</sup>. Le contrôle des territoires s'appuyait donc aussi sur l'inféodation d'une classe nobiliaire dont on a longtemps vanté en Piémont l'ancienneté des lignages<sup>146</sup>.

Or, en aménageant la *Città Nuova* méridionale de la capitale dès les années 1630, la noblesse va être encouragée à y avoir ses résidences, dans le but d'instituer et de structurer une cour à Turin suffisamment digne de représenter le prince tout comme son propre rang. Certes Emmanuel-Philibert avait voulu une cour « fonctionnelle, restreinte et composée d'*homines novi*<sup>147</sup> » mais elle fut finalement bien plus vigoureuse intellectuellement qu'on ne l'a écrit. Elle reste néanmoins sans commune mesure avec la cour érudite de son fils, fastueuse, aristocratique et centre propulseur d'une

---

<sup>143</sup> Pierpaolo Merlin, *Tra guerre e tornei...*, *op. cit.*, p. 37, 59.

<sup>144</sup> Cf. Andrea Merlotti, « Disciplinamento e contrattazione. Dinastia, nobiltà e corte nel Piemonte sabauda da Carlo II a la guerra civile », in Paola Bianchi, Luisa Clotilde Gentile (dir.), *L'affermarsi della corte sabauda. Dinastie, poteri, élites in Piemonte e Savoia tra tardo Medioevo e prima età moderna*, Turin, Zamorani, 2006, p. 227-283 ; Enrico Genta, « Territorio, nobiltà e sovrano sabauda in età moderna », in Marc Ortolani, Olivier Vernier, Michel Bottin (dir.), *Pouvoirs et territoires dans les États de Savoie*, Nice, Serre éditeur, 2010, p. 241-249 ; Vera Comoli Mandracci, « La città-capitale e « la corona di delitie », *op. cit.*, p. 362.

<sup>145</sup> Pour une vision générale des principaux édits, cf. la *Compilation des anciens édits des princes de la royale Maison de Savoie*, Chambéry, Estienne Riondet, 1679. La table des matières est explicite.

<sup>146</sup> Sur ce sujet, cf. Merlotti Andrea, « La cour de Piémont-Savoie (XVII<sup>e</sup>-XVIII<sup>e</sup> siècle). Pratiques et modèles », *Revue d'histoire diplomatique*, CXXVIII, 2014/3, p. 251-268 ; *Id.*, « Disciplinamento e contrattazione... », *op. cit.*, p. 227-283 ; *Id.* (dir.), *Nobiltà e Stato in Piemonte. I Ferrero d'Ormea*, Turin, Zamorani, 2003 ; Blythe Alice Raviola (dir.), *Lo spazio sabauda : intersezioni, frontiere e confini in età moderna*, Milan, FrancoAngeli, 2008 ; Alessandro Barbero (dir.), *Il ducato di Savoia. Amministrazione e corte di uno stato franco-italiano (1416-1536)*, Rome-Bari, Laterza, 2002 ; Giuseppe Ricuperati (dir.), *Le Avventure di uno Stato « ben amministrato ». Rappresentazioni e realtà nello spazio sabauda tra Ancien Régime e Rivoluzione*, Turin, Tirrenia stampatori, 1994 ; *Id.* (dir.) *et al.*, *Storia di Torino*, vol. III (1998) et IV (2002), *op. cit.* ; Claudio Rosso, *Una burocrazia di Antico Regime : i segretari di Stato dei duchi di Savoia (1559-1637)*, Turin, Deputazione Subalpina di Storia Patria, 1992 ; Claudio Donati, *L'idea di nobiltà in Italia. Secoli XIV-XVIII*, Rome-Bari, Laterza, 1988, p. 247-265 ; Isabella Massabò Ricci, Claudio Rosso, « La corte quale rappresentazione del potere sovrano », in Giovanni Romano (dir.), *Figure del Barocco in Piemonte...*, *op. cit.*, p. 11-40.

<sup>147</sup> Giuseppe Ricuperati, « Premessa. Capitale, municipalità, corte : i ruoli di una città complessa », in *id.* (dir.) *et al.*, *Storia di Torino*, vol. III, *op. cit.*, p. XXII.

politique culturelle d'envergure<sup>148</sup>. C'est ainsi que Giovanni Botero dit préférer la cour turinoise de Charles-Emmanuel I<sup>er</sup> à celle romaine, dans une postface dédiée à l'archevêque d'Urbino : il vante une vie courtisane cosmopolite mais plus calme et plus courtoise, d'une grande variété d'offices et de personnes illustres soit par noblesse soit par vertus, de grandes dépenses duciales en palais, parcs, châteaux, bibliothèques...<sup>149</sup>

Car en réalité, aux XVI<sup>e</sup> – XVII<sup>e</sup> siècles, en exceptant les très grandes familles (Valperga, San Martino, Pianezza...), la majorité des élites peinait à soutenir le pouvoir ducal faute de moyens financiers et patrimoniaux dignes de leur statut. C'est toujours le cas pour la période de la régente Christine, où certes un renforcement de la classe nobiliaire est perceptible, mais l'idée que cette élite ait pris part aux plus hautes responsabilités dans l'action gouvernementale de la duchesse dérive d'une lecture aujourd'hui dépassée, écrit Enrico Genta : « Une grande partie de la noblesse piémontaise, plus encore que la savoyarde, n'était pas capable de rivaliser avec le prince et n'était pas à la hauteur, du point de vue patrimonial, des autres aristocraties européennes et des principaux patriciens citadins italiens<sup>150</sup> ». Depuis le siècle précédent déjà, les relations d'ambassadeurs vénitiens font état de ce patrimoine limité, en comparant les résidences nobiliaires piémontaises aux palais de la Sérénissime<sup>151</sup>. L'ambassadeur Gregorio Barbarigo, en 1611, dénonce la « petitesse des rentes » qui ne permet pas à la noblesse d'assurer les dépenses pourtant constitutives d'une classe qui, en Piémont et Savoie, est « bien plus pourvue de titres et de juridictions que d'utilité ». Les demeures somme toutes modestes de l'aristocratie rurale ne permettent pas d'accueillir le prince convenablement, et mes recherches sur la clientèle dynastique côté Savoie rendent également compte de châteaux provinciaux qui ne sont souvent que de simples maisons fortes.

## **2.2 Structurer une nouvelle cour princière : l'affiliation courtisane des ducs et la cour « chamarrée » de Christine**

Cette réelle distance économique et sociale qui sépare le prince du reste de la société, et en particulier de l'aristocratie, reste perceptible au tournant du siècle, car Turin comprend « beaucoup de chevaliers et de nobles, qui, n'étant pas extraordinairement influents et riches, n'osent sous aucun prétexte

---

<sup>148</sup> *Ibid.* Voir dans le même ouvrage le chapitre sur la cour et les arts d'Andreina Griseri, Anna Maria Bava et Alberto Basso. Cf. aussi Cristina Stango, « La corte di Emanuele Filiberto : organizzazione e gruppi sociali », *BSBS*, LXXXV, 1987, p. 445-502 et *id.*, « La corte di Emanuele Filiberto », in Giuseppe Ricuperati (dir.) *et al.*, *Storia di Torino*, vol. III, *op. cit.*, p. 223-242 ; Pierpaolo Merlin, *Tra guerre e tornei...*, *op. cit.* ; Vera Comoli Mandracci, Sergio Mamino, Aurora Scotti Tosini, « Lo sviluppo urbanistico e l'assetto della città », in Giuseppe Ricuperati (dir.) *et al.*, *Storia di Torino*, vol. III, *op. cit.*, p. 362 ; Andreina Griseri, *Le metamorfosi del Barocco*, *op. cit.*, p. 39-40 ; Nino Carboneri, *Ascanio Vitozzi. Un architetto tra Manierismo e Barocco*, Rome, Officina, 1966, p. 23 ; Rudolf Wittkower, *Architectural Principles in the Age of Humanism*, Londres, Tiranti, 1962, p. 118.

<sup>149</sup> Giovanni Botero, *Detti memorabili di personaggi illustri...*, Turin, Gio. Domenico Tarino, 1608, p. 350-351.

<sup>150</sup> Enrico Genta, « Territorio, nobiltà e sovrano sabauda in età moderna », in Marc Ortolani, Olivier Vernier, Michel Bottin (dir.), *Pouvoirs et territoires dans les États de Savoie*, Nice, Serre éditeur, 2010, p. 241-249 (ici p. 247).

<sup>151</sup> Enrico Genta, « Territorio, nobiltà e sovrano sabauda... », *op. cit.*, p. 247.

s'opposer aux souhaits du duc<sup>152</sup> ». Claudio Rosso explique que cet état de fait, toujours valable dans la seconde moitié du XVII<sup>e</sup> siècle, favorise la paix sociale et la stabilité politique, le spectre de la rébellion – pensons aux événements de la Fronde en France – ne pouvant être agité par une noblesse qui n'en n'a pas les moyens. Dans ce climat, la politique absolutiste ducale semble jouer sur des inégalités en moyenne peu contrastées entre les corps sociaux, favorisant de plus en plus une classe bourgeoise dont l'afflux à Turin coïncide avec une bureaucratie d'État croissante entre 1600 et 1670, tout en ménageant l'affiliation des nobles attirés par une vie courtoise plus intense<sup>153</sup>. La relation de l'abbé Pompeo Scarlatti en 1667 souligne encore la relative modestie des patrimoines aristocratiques : « Les richesses sont généralement rares, et parmi elles la majorité arrive à peine à dix mille scudi d'entrées, comme c'est le cas effectivement pour le marquis de Pianezza et trois ou quatre autres<sup>154</sup> ». Un autre témoignage abonde en ce sens, même si la prose virulente envers la dynastie de Savoie est issue d'un agent « espion » au service de Cosme de Médicis :

La cour de Savoie est nombreuse de cavaliers opportunistes [cavalieri che si mutano a vicenda], qui affectent un zèle propre à leur avancement et qui, pour cacher leur gêne, dépensent en trois mois à la cour les entrées d'une année complète<sup>155</sup>.

Et en effet, les nobles tentent d'ajuster au mieux le luxe et la parcimonie, ne faisant d'autres dépenses que celles vestimentaires qui leur permettent d'apparaître décentement en public, et, à défaut de bijoux, « ils s'ornent de plumes et de rubans<sup>156</sup> ». Or si Madame Royale mise beaucoup sur la noblesse pour fortifier sa position, en l'encadrant et la favorisant, la cour qui l'entoure reflète aussi des appétences plus frivoles :

Elle voulait aussi implanter les habitudes et les coutumes de son pays, voire contraindre les formes de l'habillement, en greffant dans notre cour cette légèreté qui, tout en se libérant de la gravité du rite espagnol, proposait de nouveaux plaisirs pour y créer un nouveau mode de vie<sup>157</sup>.

Dans les portraits à charge pour la duchesse, le constat d'une cour galante si ce n'est affriolante est en effet assez souvent relevé pour dénigrer son mode de vie, tout comme sa personne, comme dans les *Mémoires de la vie du Comte de Grammont*, où on lit que

---

<sup>152</sup> Luigi Firpo (dir.), *Relazioni di ambasciatori veneti al senato*, vol. XI, Savoia, *op. cit.*, p. 745 et suiv. Cité par Claudio Rosso, « Uomini e poteri... », *op. cit.*, p. 95-96.

<sup>153</sup> Geoffrey Symcox, « From commune to capital... », *op. cit.*, p. 243, 257. Il cite Enrico Stumpo, « La vendita degli uffici nel Piemonte del '600 », *Annuario dell'Istituto storico italiano per l'età moderna e contemporanea*, vol. 25-26 (1973-1974), p. 248 ; Jean Nicolas, *La Savoie au XVIII<sup>e</sup> siècle. Noblesse et bourgeoisie*, 2 vols., Paris, Maloine, 1978, vol. I, p. 30-38.

<sup>154</sup> ASF, Carte Strozziene, I, reg. 17, Relation de l'abbé Pompeo Scarlatti, « Relation de la cour de Savoie (1667) », fol. 144-145, cité par Claudio Rosso, « Uomini e poteri... », *op. cit.*, p. 96, note 213.

<sup>155</sup> ASF, Fondo Mediceo del Principato, Savoia, vol. 1583, doc. 25222, Lettre du 17 novembre 1674 de Francesco Bondicchi à Apollonio Bassetti; *The Medici Archive Project*, <http://www.medici.org>.

<sup>156</sup> Relation de l'abbé Pompeo Scarlatti (Archivio di Stato di Firenze (désormais ASF), Carte Strozziene, I, reg. 17, « Relation de la cour de Savoie (1667) », fol. 144-145, cité par Claudio Rosso, in Giuseppe Ricuperati (dir.) *et al.*, *Storia di Torino*, vol. IV, *op. cit.*, p. 96, note 213.

<sup>157</sup> Gaudenzio Claretta, *Storia della reggenza...*, *op. cit.*, 2, p. 600.

Madame Royale, digne fille de Henri IV, rendait sa petite cour la plus agréable du monde. Elle avait hérité des vertus de son père, à l'égard des sentiments qui conviennent au sexe ; et, à l'égard de ce qu'on appelle la faiblesse des grands cœurs, Son Altesse n'avait pas dégénéré. Le comte de Tanes était son premier ministre. Les affaires d'État n'étaient pas difficiles à manier durant son ministère. Personne ne s'en plaignait ; et cette Princesse paraissait contente de sa capacité sur les autres ; et, voulant que tout ce qui composait sa cour le fut aussi, l'on y vivait assez selon l'usage et les coutumes de l'ancienne Chevalerie. Les Dames avaient chacune un amant d'obligation, sans les volontaires, dont le nombre n'était point limité. Les Chevaliers déclarés portaient les Livrées de leurs Maîtresses, leurs Armes, et quelquefois leurs Noms. Leur fonction était de ne les point quitter en public, et de n'en point approcher en particulier ; de leur servir partout d'Ecuyer : et, dans les carrousels, de chamarrer leurs lances, leurs housses et leurs habits, des chiffres et des couleurs de chaque Dulcinée<sup>158</sup>.

Néanmoins, outre ces excès de plumitifs, les usages courtois autour de la duchesse sont souvent admirés, tel en 1657-1658, pour le marquis de Coulanges, pour qui « la plus belle cour après celle de France » est celle de la duchesse, d'une « civilité admirable », d'autant que « filles et hommes sont vêtus à la française<sup>159</sup> ». En 1702 encore, Maximilien Misson dans son *Nouveau voyage d'Italie*, constamment réédité depuis 1691, où l'aperçu est critique et l'Italie pas toujours admirable, la cour de Savoie en revanche est extrêmement civilisée, lui rappelant la France :

C'est un lieu [Turin] fort agréable ; toutes les avenues en sont riantes ; et les manières libres et sociables que nous y trouvons, nous en font respirer l'air avec d'autant plus de plaisir, que nous ne faisons que d'échapper à des sauvages coutumes du reste de l'Italie, où nous avons vu plus de statues que d'hommes. On vit à Turin à peu près comme en France ; la langue française n'y est pas moins connue que l'italienne ; le monde y est bien fait ; et la Cour du Duc, est à ce qu'on nous assure, une des plus lestes [élégante et vive] de l'Europe<sup>160</sup>.

En ville, cette cour chamarrée ne manque pas non plus de plaisirs, fêtes, bals masqués, auxquels Christine a contribué dans son jeune âge mais dont elle s'éloigne ensuite dans un âge plus avancé, laissant ces réjouissances à ses filles ou ses demoiselles de compagnie. En 1643, l'abbé Rucellai évoque dans son Journal « une société qui, même rassasiée de danser et de jouir de cette liberté quasi plus que française qui se joue ici avec des baisers et divers jeux joyeux, s'en allait à quelque festin qui

---

<sup>158</sup> Anthony Hamilton, *Mémoires de la vie du comte de Grammont*, Cologne, Marteau, 1713, p. 37-38.

<sup>159</sup> Extrait d'un manuscrit de Philippe Emmanuel marquis de Coulanges, « Relation de mon Voyage d'Allemagne et d'Italie », 1657-1658, in *Mémoires de M. de Coulanges, suivis de lettres inédites de Madame de Sévigné*, publiés par M. de Monmerqué, Paris, J.J. Blaise, 1820, p. 46.

<sup>160</sup> Maximilien Misson, *Nouveau voyage d'Italie*, 1687, La Haye, Van Bulderen, 1702, p. 49.

se donnaient par la ville jusqu'au matin, où intervenait la Princesse [Ludovica] masquée en compagnie de quelques dames favorites<sup>161</sup> ». De belles études ont déjà bien montré l'importance des ballets pour Christine, auxquelles nous nous référons en divers lieux de cet ouvrage. Mercedes Viale Ferrero indique que la duchesse y introduit des changements en fonction des habitudes de France, tel le ballet pour les noces de Marguerite avec le duc de Parme en 1660, *L'unione della pellegrina Margherita*, spectacle somptueux et comprenant des nouveautés réactualisées selon les exemples de Torelli à Paris, et surtout une recherche d'effets mélodramatiques dans les musiques<sup>162</sup>. Ces fêtes de cour représentaient des moments essentiels où fusionnaient les arts : musique, danse, décors, architecture, sculpture, peinture agissaient pour créer une « ville éphémère », lieu de parade pour les courtisans dans le rôle d'acteurs au cœur d'une « ville réelle » au décor de pierre et au cadre prestigieux.

Dans le contexte d'un mode de vie piémontais très libre, s'ajoutent d'autres témoignages d'hôtes de passage, tel le comte Maximilien Kurz, ministre de la sévère cour bavaroise qui, en 1649, juge le quotidien ducal turinois luxueux et « d'une grande liberté » : certes, Christine aime cette ambiance lui rappelant la cour française et elle a habitué ses enfants à ces gaietés. Mais cette dernière remarque sur la liberté vaut également, selon Kurz, pour « les ministres et fonctionnaires de Savoie, qui passent leurs nuits dans les salles de théâtre et aux bals, et qui n'apparaissent au travail qu'à midi<sup>163</sup> ». Un an plus tard, lors de la préparation du mariage d'Henriette à Turin, Kurz supervise le contrat qui va lier la princesse à l'Électeur de Bavière. Il est encore très « surpris par la richesse et la quantité des festivités », étant « obligé d'assister à un programme varié de fêtes privées et publiques. Quotidiennement, les divertissements s'étendent jusque tard dans la nuit, ou même tôt le matin (...) Non sans raison, l'observateur critique Maximilien Kurz remarque que les amusements et les bals manqueront à la future Électrice », au point que l'Électeur Maximilien I<sup>er</sup> « se voit obligé d'organiser des divertissements équivalents, et si possible, encore plus frappants que ceux donnés en Piémont, s'il ne veut pas échouer dans la concurrence avec les autres Cours<sup>164</sup> ». Et, malgré le deuil qui s'abat sur la Bavière à la mort de Maximilien en 1651, l'attrait pour les fêtes continue de s'y insinuer. Lors du voyage du retour, Kurz s'empresse d'écrire à Munich afin de travailler à la toilette et à l'apparence du futur époux Ferdinand Marie pour accueillir la princesse, indiquant également qu'il a trouvé un maître de danse savoyard, nommé Emanuele Somis, pour les princes, dames et pages de la cour, et qu'il y

---

<sup>161</sup> Giovanni Francesco Rucellai, *Un'Ambasciata. Diario dell'abate G. FR. Rucellai*, Florence, publié par John Temple Leader et Giuseppe Marcotti, Barberà, 1884, p. 46-47.

<sup>162</sup> Mercedes Viale Ferrero in Michela di Macco et Giovanni Romano (dir.), *Diana trionfatrice...*, op. cit., p. 89. Cf. aussi Jorge Morales, *Sigismondo D'India à la cour de Turin. Musique, mécénat et identité nobiliaire*, op. cit.

<sup>163</sup> ASMR, Munich, Korr. Akt. 631/1 (Ergatner, Lettres du 15 octobre au 4 décembre 1649), citées par Vesna Mlakar, « Le Ballet de cour de Savoie à la cour de Bavière. Le Mariage de la princesse Henriette Adélaïde de Savoie et de l'Électeur Ferdinand Maria de Bavière », in Marie-Thérèse Bouquet-Boyer (dir.), *Les noces de Pélée...*, op. cit., p. 460.

<sup>164</sup> *Ibid.*, p. 464.

demeurera plusieurs années<sup>165</sup>. Toutes ces précautions indiquent clairement que la cour bavaroise entend être à la hauteur de la situation, compte-tenu de l'influence de la diffusion de ballets, qui d'ailleurs après le deuil se multiplieront. « La cour des Wittelsbach est en train de préparer le premier véritable opéra italien avec (au moins trois) ballets. Sans doute le comte Kurz, qui au début du document développe en cinq points ses directives concernant la matière et la dimension symbolique de l'œuvre, le considère comme une réponse aux spectacles offerts à Turin<sup>166</sup> ».

Enfin, Andrea Merlotti relève que la cour chamarrée de Christine entretient à plusieurs reprises le mythe des amazones, empanaché avec excès, comme le 9 juin 1638 dans un État qui se préparait à la guerre civile : « Elle était suivie d'un bel équipage pas uniquement [composé] de cavaliers (...) mais d'un beau défilé de dames, lesquelles semblaient être ce jour-là des amazones de compagnie de la reine Arpalace<sup>167</sup> ». Deux ans plus tard, elle revient à Turin suivie de ses dames « toujours à cheval et bizarrement vêtues<sup>168</sup> ». Cependant, écrit l'historien, elles ne sont pas uniquement comparées à des amazones dans le sens d'une représentation idéale, mais d'une pratique concrète :

comme le constata, non sans un certain étonnement, Monseigneur Crescenzi lors de la partie de chasse qui se déroula en 1659 à Altessano », où les travaux de construction de la *Reggia* avaient commencé : Les princesses ainsi que toutes les autres dames montèrent à cheval et avec Monsieur le duc, le prince de Carignan et les autres cavaliers, on commença à chasser le cerf, de manière très étrange, particulièrement pour les princesses et autres dames, qui formaient une belle apparition, en regard des superbes habits qui les empanachaient et de la qualité des plumes dont elles étaient coiffées<sup>169</sup>.

Or, conclut Merlotti, « comme chacun le sait, dans l'Ancien Régime, le fait de s'afficher dans un rôle signifiait le posséder ».

---

<sup>165</sup> *Ibid.*, ASMR, Munich,, Korr. Akt. 631/3; Archives de l'Etat, Hofzahlamsrechnung HZR, Nr. 97, 1652, fol. 613 (Emanuele Somis).

<sup>166</sup> Marie-Thérèse Bouquet-Boyer (dir), *Les noces de Pélée...*, *op. cit.*, p. 467-468.

<sup>167</sup> Emanuele Tesauro, *Origine delle guerre civili*, Colonia, G. Pindo, 1673, p. 96 ; cité in Andrea Merlotti, « Les dames de Christine de France, duchesse de Savoie (1637-1663) », in Alain Becchia et Florine Vital-Durand (dir.), *Édifier l'État...*, *op. cit.*, p. 95. L'auteur cite Gaudenzio Claretta, *Storia della reggenza...*, *op. cit.*, p. 307. À propos de ce codex, voir Franca Varallo, « Introduzione, » in *Id.* (dir.), *In assenza del re...*, *op. cit.*

<sup>168</sup> Gaudenzio Claretta, *Storia della reggenza...*, *op. cit.*, p. 728 ; cité par Andrea Merlotti, « Les dames de Christine... », *op. cit.*

<sup>169</sup> BAV, Segretaria di Stato, Savoia, maz. 79, Mons. Crescenzi a Roma, 1<sup>er</sup> mai 1659 ; *Ibid.*

### 3. L'ASPIRATION ABSOLUTISTE DE LA DYNASTIE

#### 3.1 Ville et absolutisme : la centralisation turinoise et le court règne de Victor-Amédée I<sup>er</sup>

Le Piémont a été le seul état italien à évoluer dans un schéma nord européen à l'époque moderne, quand les ducs de Savoie ont renforcé leurs prétentions absolutistes avec une armée signifiante et une noblesse acquise<sup>170</sup>.

Alors que le reste de la péninsule était marqué par des valeurs latines, l'État savoyard – déjà exceptionnel par sa longévité - se durcissait, organisait son « armature étatique et militaire, dans le sens d'un alignement sur la vie des grandes cours européennes<sup>171</sup> » avec des caractères originaux de plus en plus cohérents pour légitimer la dynastie et poser les bases d'une péninsule plus tard unifiée.

Parce que les historiens ont mis l'emphase sur les événements dynastiques et sur la précoce évolution centralisatrice du duché à partir de Turin, et parce que les États de Savoie présentent encore un caractère hétérogène au début du XVII<sup>e</sup> siècle, la capitale en est venue à éclipser les autres cités du territoire dans l'historiographie. Si les recherches universitaires étrangères sont nombreuses à s'intéresser à la ville de Turin<sup>172</sup>, les études régionales sont restées longtemps dans une sphère marginale, laissées aux mains d'historiens locaux, déplore Claudio Rosso (1997) et, quand elles existent, c'est souvent avec une vision centrée sur Turin, constate Blythe Alice Raviola (2007)<sup>173</sup>. Giovanni Levi avait déjà relevé cette prééminence turinoise dans un ouvrage au titre explicite, *Come Torino soffocò il Piemonte*<sup>174</sup>. On n'est pas étonné que le choix de Turin comme nouvelle capitale ait été décisif, en terme d'attraction démographique et d'influence, quand le nombre de ses habitants passe d'environ 14.000 en 1571, 20.800 en 1620, pour atteindre à la fin du siècle suivant pas moins de

---

<sup>170</sup> Gregory Hanlon, *The twilight of a military tradition. Italian aristocrats and European conflicts, 1560-1800*, Londres, UCL Press, 1998, citation relevée par Piero del Negro, « Réflexions conclusives », in Paola Bianchi (dir.), *Il Piemonte come eccezione ?*, op. cit., p. 161.

<sup>171</sup> Jean-Claude Waquet, « Un État exceptionnellement peu italien ? », op. cit., p. 176.

<sup>172</sup> Robert Oresko, « The House of Savoy in search for a Royal crown in the Seventeenth century », in Robert Oresko, Graham C. Gibbs, Hamish M. Scott (dir.), *Royal and Republican Sovereignty...*, op. cit., p. 272-350 ; Geoffrey Symcox, « From commune to capital... », op. cit., p. 242-269 ; Martha D. Pollak, *Turin 1564-1680, Urban Design, Military Culture, and the Creation of the Absolutist Capital*, Chicago, London, University of Chicago Press, 1991.

<sup>173</sup> Claudio Rosso, « Il Seicento », op. cit., p. 173-269 et bibliographie critique p. 857 ; Blythe Alice Raviola, « Territori e poteri. Stato e rapporti interstatuali », in Paola Bianchi (dir.), *Il Piemonte in età moderna. Linee storiografiche e prospettive di ricerca*, Turin, Centro Studi Piemontesi, 2007, p. 91- 135 (p. 103 ici). En revanche, l'époque suivante du royaume de Sardaigne est bien passée au prisme de recherches plus attentives aux régionalismes ; cf. diverses études in Paola Bianchi (dir.), *Il Piemonte in età moderna. Linee storiografiche...*, op. cit.

<sup>174</sup> Giovanni Levi, *Come Torino soffocò il Piemonte. Mobilità della popolazione e rete urbana nel Piemonte del Sei-Settecento*, in Centro e periferia di uno stato assoluto. Tre saggi su Piemonte e Liguria in età moderna, Turin, Rosenberg & Sellier, 1985, p. 11-70 (p. 11-12 ici).

44.000 âmes<sup>175</sup>. En outre, Turin est même à contre-courant des autres cités italiennes qui stagnent ou déclinent démographiquement sous le coup de crises économiques, de baisse des échanges commerciaux ou d'épisodes de peste<sup>176</sup>.

Le même constat de prééminence turinoise vaut pour l'ouvrage de Marino Berengo, *L'Europa delle città*, qui, en considération des centres urbains piémontais, présente amplement Turin pendant que les autres villes du duché ne le sont qu'en relation avec le Moyen Âge, « un constat qui fait exception dans le panorama des lieux considérés par l'auteur<sup>177</sup> ». Sans doute faut-il relever que la centralisation turinoise opérée par les ducs, justement, a fait perdre aux cités provinciales une partie de leur visibilité au profit d'une capitale rénovée, attractive et par conséquent en expansion rapide. Mais, surtout, les bourgs provinciaux ont encore réellement la marque des cités médiévales communales, avec des élites au pouvoir (nobles et bourgeoises) qui se sentent toujours autorisées à traiter avec le prince mais qui voient, dans les faits, leur autonomie baisser depuis les années 1560<sup>178</sup>. Enfin, il faudrait prendre en compte le fait que cet État fut soumis à une géopolitique instable et donc particulièrement « composite » aux XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècle, en regard d'un territoire aux frontières mouvantes, de cités et places-fortes prises, occupées ou cédées... Ces diverses réalités rendent donc son histoire particulièrement complexe. Ce n'est que récemment, à la suite des travaux sur la première modernité de Luigi Marini ou Alessandro Barbero, que diverses études ou actes de colloques ont proposé une vision globale des États de Savoie dans leur diversité et examiné les expériences singulières de certaines villes et provinces du duché au sein du système gouvernemental<sup>179</sup>.

Selon Geoffrey Symcox, « l'absolutisme savoyard, dans sa période de formation entre la fin du XVI<sup>e</sup> siècle et le début du XVIII<sup>e</sup> siècle, a totalement changé le visage de la ville qu'il a choisi comme capitale. À partir du moment où elle est devenue le siège du gouvernement, la cité s'est accrue rapidement, confirmant l'affirmation de Botero sur le lien entre pouvoir étatique et croissance urbaine<sup>180</sup> ». Symcox cite le piémontais Giovanni Botero, auteur du premier livre sur la « raison

---

<sup>175</sup> Malgré des lacunes dans les données statistiques. Cf. Marina Ginatempo, Lucia Sandri, *L'Italia delle città. Il popolamento urbano tra Medioevo e Rinascimento (secoli XIII-XVI)*, Florence, Le Lettere, 1990, p. 67-68 ; Cf. Claudio Rosso, « Uomini e poteri... », *op. cit.*, p. 9.

<sup>176</sup> Claudio Rosso, « Uomini e poteri... », *op. cit.*, p. 10.

<sup>177</sup> Marino Berengo, *L'Europa delle città*, Turin, Einaudi, 1999, p. 24-26, p. 117-118 *et passim*. Cité par Blythe Alice Raviola, « Territori e poteri... », *op. cit.*, p. 103.

<sup>178</sup> Tomaso Ricardi di Netro, « Stato e amministrazione. Rappresentatività, ordini intermedi e burocrazia nel Piemonte d'Antico Regime », in Paola Bianchi (dir.), *Il Piemonte in età moderna. Linee storiografiche...*, *op. cit.*, p. 73-74 ; Pierpaolo Merlin, « Il Cinquecento », in *id. et al.*, *Il Piemonte sabaudo*, *op. cit.*, p. 10-11 *et passim*.

<sup>179</sup> À ce sujet, je renvoie aux études et bibliographies de Marc Ortolani *et al.* (dir.), *Pouvoirs et territoires dans les États de Savoie*, *op. cit.* ; Blythe Alice Raviola (dir.), *Lo spazio sabaudo...*, *op. cit.* ; Paola Bianchi (dir.), *Il Piemonte in età moderna...*, *op. cit.* ; Giuseppe Ricuperati (dir.) *et al.*, *Storia di Torino*, vol. IV, *op. cit.* ; Pierpaolo Merlin *et al.*, *Il Piemonte sabaudo*, *op. cit.* Je me borne à citer quelques auteurs ayant proposé des études sur des villes régionales et leurs élites : Aoste (Chiara Devoti, Matthew Vester), Asti (Marco Marcozzi), Biella (Andrea Merlotti), Chambéry (Frédéric Meyer), Cuneo (Paola Bianchi, Andrea Merlotti), Gênes (Carlo Bitossi, Claudio Costantini, Antoine-Marie Graziani), Genevois (Laurent Perrillat), Ivree (Guido Alfani), Montferrat (Vera Comoli Mandracci, Alberto Lupano, Blythe Alice Raviola), Nice et Villefranche (A.B. Raviola, Henri Costamagna, Philippe Graff), Saluces (Marco Battistoni), Vercelli (Andrea Merlotti)...

<sup>180</sup> Geoffrey Symcox, « From commune to capital... », *op. cit.*, p. 268.

d'État » et figure majeure de la pensée politique de la fin du XVI<sup>e</sup> siècle, parce qu'il met en lumière le lien entre pouvoir politique et accroissement urbain dans son traité « sur la grandeur des villes », un des premiers en son genre également. Botero prend comme exemples Londres, Paris ou Milan, en plus de nombreuses villes du monde, mais il ne cite pas Turin, à juste titre, car encore bien modeste à son époque : « La fécondité de la terre n'est pas suffisante pour construire la grandeur d'une cité, parce que nous voyons des provinces abondantes n'avoir aucune grande ville, comme par exemple le Piémont<sup>181</sup> ». L'auteur insiste en revanche sur la relation entre le souverain et la capitale de son État, où sa résidence est indispensable pour asseoir son pouvoir, concourir aux richesses publiques et attirer une population aisée et active :

Ce qui est extrêmement important pour apporter de la grandeur à un lieu est l'autorité suprême, qui entraîne la dépendance, elle-même favorisant la concurrence, et cette dernière la grandeur (...) Ainsi la ville s'accroît d'édifices somptueux, d'une multitude d'hommes et de richesses diverses proportionnellement à l'autorité du dirigeant<sup>182</sup>.

Or, c'est bien le rôle politique de Turin, bien plus qu'économique, qui a induit sa « métamorphose », l'urbanisme et l'architecture reflétant l'idée de domination politique mais aussi d'absolutisme. La quête de centralisation et d'unité autour du prince de Piémont-Savoie en a été le préalable dès le XVI<sup>e</sup> siècle, précocement donc, mais de manière plus pragmatique qu'idéologique. Les années « 1560 et 1717 sont les dates habituellement données pour citer l'État de Savoie comme paradigme de l'État absolu ou tout au moins comme une des expériences les mieux réussies dans le panorama européen », la première date marquant la toute dernière convocation des États généraux du Piémont (par Emmanuel-Philibert) et la seconde les réformes administratives radicales de Victor-Amédée II, créant entre autres trois secrétariats (Interne, Externe, Guerre) et une Agence générale des Finances<sup>183</sup>.

La participation de Victor-Amédée I<sup>er</sup> à cette grande entreprise de rénovation étatique et urbanistique n'est pas totalement aisée à saisir, dans la mesure où il ne règne que sept ans et qu'il accède au trône en juillet 1630 dans « la plus dramatique des conjonctures » que les États savoyards ont pu connaître au cours de tout le XVII<sup>e</sup> siècle : l'invasion française, le Trésor épuisé et la peste<sup>184</sup>. En plus de ses talents pour le commandement militaire, c'est un homme, contrairement à son père, prudent et consciencieux et une « figure beaucoup moins évanescence » que celle traditionnellement évoquée

---

<sup>181</sup> Giovanni Botero, *Delle cause della grandezza delle città*, Rome, Giovanni Martinelli, 1588, p. 13 (Livre I). Del Dominio p. 48, della nobiltà p. 50, de la résidence du prince p. 52 (Livre II) ; sur l'Italie p. 64.

<sup>182</sup> Giovanni Botero, *Delle cause...*, *op. cit.*, p. 48-49.

<sup>183</sup> Tomaso Ricardi di Netro, « Stato e amministrazione. Rappresentatività, ordini intermedi e burocrazia nel Piemonte d'Antico Regime », in Paola Bianchi (dir.), *Il Piemonte in età moderna...*, *op. cit.*, p. 67-89 ; Giuseppe Ricuperati (dir.), *Le Avventure di uno Stato « ben amministrato ». Rappresentazioni e realtà nello spazio sabauda tra Ancien Régime e Rivoluzione*, Turin, Tirrenia stampatori, 1994.

<sup>184</sup> Claudio Rosso, « Il Seicento », *op. cit.*, p. 221.

comme étant soumise à la volonté dominante de son épouse<sup>185</sup>. En effet, la politique générale de Victor-Amédée I<sup>er</sup> n'a pas été assez étudiée et sa valeur dans l'historiographie insuffisamment prouvée, compte-tenu d'un règne assez bref marqué par les guerres dans lequel l'étendue de ses projets n'a pu se réaliser. Sans doute les effets de son gouvernement auraient-ils laissé une empreinte importante s'ils avaient pu être jugés à moyen et long terme. C'est d'ailleurs ce que Gregorio Leti sous-entend quand, choisissant une qualité propre à exprimer la valeur de chaque duc de Savoie, il attribue à l'époux de Christine la vertu principale de « l'habileté à gouverner », tandis qu'il a alloué à son père Charles-Emmanuel, « le moyen d'accroître la bienveillance de ses sujets<sup>186</sup> ». Victor-Amédée est également considéré comme un « homme patient » et un « grand politique » par Pierre de Guibours (dit le père Anselme), qui, outre ses qualités de chef de guerre, loue aussi son épouse :

Victor-Amédée donna des preuves de sa valeur à la prise de Felissan, de Trin et de Millesino, au siège de Verceil, au passage des troupes françaises conduites par le marquis d'Uxelles, et aux combats de Tornavento et de Montbaldon : il mourut à Verceil l'an 1637. Sa mort affligea extrêmement Madame Royale, sa femme et tous ses sujets ; car c'était l'un des Princes du monde qui avait le plus de capacités et de vertu<sup>187</sup> (...) L'an 1619, il épousa Madame Christine de France, fille du Roi Henri IV surnommé le Grand ; l'une des meilleures Princesses du monde, douée d'une beauté merveilleuse, d'une humeur douce et affable, et principalement à ceux de sa Nation<sup>188</sup>.

Or ce mariage change la donne des rapports franco-savoyards dans les décennies à venir, constituant « le début d'une direction nouvelle » et un tournant politique majeur<sup>189</sup>. En 1630, le père de Victor-Amédée Charles-Emmanuel I<sup>er</sup>, belliqueux « Marte d'Italia<sup>190</sup> », ne trouve pas d'issue dans son conflit avec une France s'étant ravisée sur sa politique pacifique. Alors que le duc, rangé du côté de l'Espagne, voit son duché occupé par les armées de Louis XIII, ce n'est qu'à son décès en 1630 que son héritier tente d'y remédier. L'acquisition de Pignerol a alors été assurée par le traité de paix de Cherasco (6 avril et 19 juin 1631), conclu avec la France et l'Empire, qui réglait la question de la

---

<sup>185</sup> Ibid.

<sup>186</sup> Gregorio Leti, *Il Ceremoniale storico e politico : Opera utilissima a tutti gli Ambasciatori, e Ministri pubblici e particolarmente a quei che vogliono pervenire a tali Carichi, e Ministeri*, Amsterdam, Janssonio, vol. 3, Amsterdam, G. et E. Jansson, 1685, p. 98.

<sup>187</sup> Pierre de Guibours (Anselme le Père), *Le palais de l'honneur contenant les généalogies historiques des illustres maisons de Lorraine et de Savoie, et de plusieurs nobles familles de France. Ensemble l'origine et explications des armes, devises et tournois ; l'institution des ordres militaires et des principales charges et dignités de la couronne*, Paris, Étienne Loyson, 1663, p. 655.

<sup>188</sup> Ibid.

<sup>189</sup> Cf. Giuliano Ferretti, « Un mariage de paix à l'orée de la guerre. Politique, fêtes, triomphes et entrées solennelles, 1618-1620 », in *id.* (dir.), *L'État, la cour et la ville...*, *op. cit.*, p. 19. Pour la bibliographie, l'auteur renvoie entre autres à Andrea Peninni, « *Con la massima diligentia possibile* ». *Diplomazia e politica estera sabauda nel primo Seicento*, Rome, Carocci, 2015, p. 21-66.

<sup>190</sup> Ibid. L'auteur cite Valerio Castiglione, « Vita del duca di Savoia Carlo Emanuele Primo », AST, Corte, Tutela e Reggenze, maz. 4<sup>bis</sup>, liv. 1, p. 1.

succession de Mantoue et du Montferrat (Seconde guerre)<sup>191</sup>. Cette paix signée enrichissait le territoire piémontais d'une partie du Montferrat des Gonzague mais cédait en contrepartie à la France Pignerol, porte d'entrée sur la plaine du Pô, permettant le libre passage des troupes françaises. Victor-Amédée I<sup>er</sup> a ainsi fait la paix avec la France, à laquelle il est lié, bon gré mal gré, comme que le sera son épouse après lui. Il meurt en 1637 d'une maladie, juste après la grande victoire de Monbaldone sur les espagnols citée par le père Anselme (1635, alliance anti-espagnole par le Traité de Rivoli).

En politique intérieure, dans l'intervalle de paix des années 1632-1635, Victor-Amédée I<sup>er</sup> s'attèle d'abord à un chantier de restauration de l'administration économique, fiscale et judiciaire du duché. Souhaitant innover et prendre des distances vis à vis de son père, il entame des réformes de vaste envergure qui marquent un tournant dans la gestion du duché, en particulier en ce qui concerne les questions économiques. En 1637, son projet très ambitieux est celui d'un « impôt général » sur les revenus fonciers, personnels et mobiliers « à effectuer dans chaque communauté selon une unique règle et forme pour tout l'État, sur la base de formulaires supposant des données très précises et détaillées sur le nombre d'habitants et sur leurs sources d'entrées<sup>192</sup> ». Même si non mené à terme, il anticipe sur les méthodes statistiques qui s'affirmeront en Piémont au siècle suivant par le biais des intendants.

Enfin, en ce qui concerne la gestion de la politique urbaine par Victor-Amédée I<sup>er</sup>, le duc dès 1632 souhaite amplifier la ville, « non seulement de murailles, mais aussi de privilèges<sup>193</sup>», rénovant l'espace urbain et le rendant aussi plus attractif. Il institue en août 1635 le *Consiglio delle Fabbriche e Fortificazioni* afin de superviser la planification déjà commencée par Vitozzi sous Charles-Emmanuel I<sup>er</sup> et, plus généralement, pour régir les activités de construction civile et militaire de l'État de Savoie<sup>194</sup>. Sous les auspices de ce Conseil, « destiné à devenir dans les années suivantes l'organe central de l'activité d'édification promue par la cour dans la capitale et à l'extérieur », la ville neuve vitozzienne est alors totalement intégrée dans le périmètre urbain. À ces tendances d'encadrement politique, administratif et culturel tendant vers l'absolutisme, il faut ajouter l'ambition continue des ducs de coiffer une couronne royale, que Victor-Amédée I<sup>er</sup> et Christine redimensionnent et officialisent par les titres d'Altesses Royales, roi et reine de Chypre fin 1632<sup>195</sup>. Cette revendication

---

<sup>191</sup> Francesco Agostino Della Chiesa explique les origines des prétentions savoyardes sur le Montferrat, *Corona Reale di Savoia...*, Cuneo, 1655, p. 222-237. Cf. aussi du même auteur, *Relazione dello stato presente del Piemonte...*, Turin, Zavatta et Gajardo, 1635, p. 3-4 et *passim*.

<sup>192</sup> Claudio Rosso, « Uomini e poteri... », *op. cit.*, p. 17.

<sup>193</sup> ASCT, *Carte sciolte*, cat. I, Privilegi, n. 205, cité par Claudio Rosso, « Uomini e poteri... », *op. cit.*, p. 52.

<sup>194</sup> Felice Amato Duboin, *Raccolta per ordine di materie delle leggi...*, *op. cit.*, III, p. 932-934 ; Vera Comoli Mandracci, *Torino*, *op. cit.*, p. 34-35 ; Martha D. Pollak, *Turin 1564-1680...*, *op. cit.*, p. 98-103 ; Andreina Griseri, *Le metamorfosi...*, *op. cit.*, p. 40 et suiv.

<sup>195</sup> Voir entre autres Géraud Poumarède, « Deux têtes pour une couronne : la rivalité entre la Savoie et Venise pour le titre royal de Chypre au temps de Christine de France », in Giuliano Ferretti (dir.), *XVII<sup>e</sup> siècle*, numéro spécial « Christine de France et son siècle », n° 262, 2014/1, p. 53-64 ; Robert Oresko, « The House of Savoy in search of a royal crown », in Oresko, Gibbs et Scott (Dir.), *Royal and republican sovereignty...*, *op. cit.*, p. 285 ; Frédéric Ieva, « Titre royal et duché de

qui reposait pour la maison sur un ancêtre, Louis I<sup>er</sup> de Savoie ayant épousé au milieu du XV<sup>e</sup> siècle la fille du roi de Chypre, Anne de Lusignan, était âprement discutée par Venise, convoitant également ce titre sur la base du mariage de Jacques II de Lusignan avec Catherine Cornaro en 1472. Si la question est d'abord théorique, l'enjeu là aussi est avant tout pragmatique et géopolitique. La tentative de légitimation historique de cette couronne est confiée au père Monod et Victor-Amédée I<sup>er</sup> publie des édits de justice à cet effet, les historographes et mémorialistes de la maison s'emparant du sujet pour tout le siècle<sup>196</sup>. L'adjectif « royal » est apposé sur tout ce qui concerne la dynastie, à la satisfaction de Christine dont les sœurs, elles, sont reines d'Espagne et d'Angleterre et toute l'iconographie de la maison se teinte de la dimension régaliennne par le biais de symboles, d'attributs, de renouvellement du blason... Michela Di Macco évoque par exemple la possibilité qu'au château du Valentino le décor perdu de la fresque centrale du salon d'Honneur ait été dévolu à ce thème, dans une allégorie historique.

Peut-être un couronnement comparable à celui de la voûte de la salle d'Amédée VIII à Rivoli ou encore une allégorie mythologique avec le char du Soleil, allusion invariablement liée aux prérogatives ducales dominantes. Le cas échéant, il est probable qu'aux côtés de Philippe d'Agliè Valeriano Castiglione soit intervenu pour l'iconographie historique. En 1631 il écrivait : « *Hora è il Giglio, che intrecciato a gli Ulivi della Pace, gloriosamente adorna la Corona dell'Italiana felicità* »<sup>197</sup>.

Cette thématique solaire est par ailleurs celle inventée par Philippe d'Agliè dans le grand salon de la Vigna, où Christine apparaît en « Soleil, génie Royal de Madame Royale »<sup>198</sup>. Les grandes fêtes officielles en ville ne manquent pas non plus de faire appel à cette revendication, d'autant plus quand elles sont des séquences incontournables des événements politiques. Ainsi, les entrées au cours de la guerre civile et après son dénouement manifestent de cette régaliennne envers la duchesse et l'héritier dynastique, usant d'une rhétorique biblique ou mythique par le biais d'une terminologie solaire : en 1640, Christine rejoignant la capitale de ses États piémontais (territoires encore sous le joug des Carignan), se voit personnifiée dans la scénographie d'accueil du cortège en ville, sur la nouvelle porte du château ducal. Parmi d'autres allégories, alors que la cité s'inclinait sous la forme d'« un Taureau à genoux [qui] regardait Madame Royale<sup>199</sup> », cette dernière était incarnée dans « la déesse Pallas, sa

---

Savoie. Quand Victor-Amédée I<sup>er</sup> se faisait appeler Roi de Chypre », in Alain Becchia, Florine Vital-Durand (dir.), *Édifier l'État...*, *op. cit.*, p. 151-172 ; Saniye Al-Baghdadi, « La dynastie de Savoie et le traitement royal au XVII<sup>e</sup> siècle. Mythes, symboles dynastiques et une pratique religieuse impériale », in Giuliano Ferretti, *De Paris à Turin...*, *op. cit.*, p. 229-246 ; et sur les rapports avec le Saint-Siège, Martine Boiteux, « Célébrations royales de la Maison de Savoie : rituels funéraires romains », in Laurent Pérrillat (dir.), *Couronne royale*, Annecy, Académie Salésienne, 2013, p. 69-88.

<sup>196</sup> Pierre Monod, *Trattato del Titolo Regio ...*, Turin, G. D. Tarino, 1633.

<sup>197</sup> Valeriano Castiglione, « Al Serenissimo Vittorio Amedeo duca di Savoia Il Pacificante L'Abbate Don Valeriano Castiglione Milanese a dì 13 aprile 1631 », Turin, L. Pizzamiglio, 1631, p. 7 ; cité par Michela Di Macco, « Critica occhiuta... », *op. cit.*, p. 364-365.

<sup>198</sup> Cf. Costanza Roggero, « Architecture et magnificence... », *op. cit.*, p. 89-90.

<sup>199</sup> AST, Corte, Tutele e Reggenze, maz. 4, f. 40, Relation manuscrite de l'Entrée solennelle de M.R. à Turin, par Monsieur de Jorne [Jorne] à « Monseigneur » le 22 novembre 1640.

tête couronnée de lauriers, tenant en sa main droite un Soleil, foulant au pied un Dragon avec cette devise *Sol sua luce fugat*, soit la lumière solaire d'une duchesse qui fait fuir les ennemis, et au-delà, puisque la citation de Cornelius A. Lapidus est tronquée, l'inscription en appelle au soleil de Justice du Christ lui-même qui a dispersé les démons par sa venue<sup>200</sup>. « À sa gauche était le sacrifice d'un Taureau immolé par une autre déesse, aux pieds de laquelle un Lion était prosterné et cette devise, *Publicæ Saluti*. Et en sa main gauche cette autre *Per me Reges regnant*, soit « Par moi, les Rois règnent<sup>201</sup> », la suite étant « et les dirigeants décident de ce qui est juste ».

Dans un autre moment symbolique capital, le 8 avril 1645 dans cette même ville, Madame Royale et son fils, recouvrant cette fois-ci totalement leurs États et leur autorité après une paix entérinée, font leur entrée solennelle selon un programme unifiant le monarque à l'élite urbaine, tout en exploitant le *topos* encomiastique de la divinité solaire :

Turin devient le théâtre réel des représentations du prestige dynastique et du pouvoir monarchique rêvé. Au fur et à mesure de la curialisation savoyarde, les fêtes de la capitale cérémonielle se focalisent toujours plus autour du *soleil* souverain [le futur duc Charles-Emmanuel II], de sa personne et de sa vision<sup>202</sup>

En outre, en regard de ce traitement royal revendiqué, les conséquences sont autrement nombreuses, se répercutant encore dans le cérémonial ecclésiastique et diplomatique rediscuté pour des dizaines d'années dans les cours européennes, dans la place prééminente qu'exige le Piémont-Savoie dans la péninsule, tout comme dans l'aspiration du duc à la neutralité entre les deux grandes puissances européennes.

### **3.2 Madame Royale : « l'autorité absolue et indépendante qui nous est due »**

Si Victor-Amédée I<sup>er</sup> tente dès 1631 de réorganiser l'État en redistribuant les charges officielles, laïques et religieuses<sup>203</sup> Madame Royale est sans doute la dirigeante la plus concernée par le besoin de soutien aristocratique, en particulier pendant la période difficile de la guerre civile (1638-1642), menaçant la légitimité de sa régence. Et ce, d'autant plus que sa ville est aux mains des ennemis. Elle écrit en mars 1638 au cardinal Maurice :

Parmi plusieurs soins que je prends durant ma Régence j'ai cru qu'un des principaux doit

---

<sup>200</sup> Grenoble, Bibliothèque d'Étude et du Patrimoine, Fonds dauphinois, cote E.29021, « Relation des magnificences faites à l'entrée et réception de Madame Royale de Savoie dans Turin. Accompagnée de Monsieur le Comte d'Harcour, et autres Chefs de l'armée », Grenoble, Edouard Raban, 1640.

<sup>201</sup> Vulgate, Proverbes 8 :15.

<sup>202</sup> Andrea Rosselli, « Les deux soleils du duché. L'entrée à Turin de Christine de France et de Charles-Emmanuel II en 1645 », in Giuliano Ferretti (dir.), *L'État, la cour et la ville...*, op. cit., p. 402.

<sup>203</sup> Pietro Gioffredo, « Storia delle Alpi maritime », *Monumenta Historiae Patriae. Scriptores*, t. XXVI, Turin, Taurini, 1839, p. 1874-1876.

être de maintenir la noblesse dans l'affection et fidélité envers leur souverain, en leur répartissant les grâces et les honneurs dont ils se sont rendus dignes par leurs services ; C'est une des principales raisons qui m'ont convié à la promotion des Chevaliers de l'Ordre selon le choix qu'en avait déjà fait feu S.A.R. Monseigneur, à qui le décès ravit le contentement qu'il aurait eu de récompenser ses sujets et de leur faire part de l'honneur, et de l'éclat qui accompagne la grandeur, puisqu'ils l'avaient eu dans les périls et dans les autres occasions de son service. Je vous en ai voulu donner la nouvelle, croyant que vous serez bien aise de remarquer combien je travaille à tout ce qui regarde le bien de l'État, le service de S.A.R. Monsieur mon fils, et l'affermissement de sa Couronne<sup>204</sup>.

De plus, cette période de guerre n'avait pas seulement causé des dommages matériels mais de profondes déchirures dans les classes dirigeantes (dues aux positions partisans), ce qui impliquait ensuite une redéfinition du rôle de chacun. Madame Royale, après ses efforts et concessions pour rétablir la paix, entreprit avec intransigeance cette redistribution de pensions, charges, titres... en usant comme autant d'instruments pour s'affilier les courtisans et contrôler certaines provinces par le biais de feudataires alliés. *A contrario*, ces mêmes moyens, en les retirant, lui servirent à disgracier ceux qui s'étaient compromis aux côtés des princes Thomas et Maurice.

Mais c'est aussi plus tard, pendant son long « règne », que la duchesse s'attache la noblesse, non par « flagornerie servile<sup>205</sup> » mais au moyen d'une libéralité réelle célébrée par les uns et décriée par d'autres en raison de dépenses excessives. Qu'elle soit considérée comme de la générosité ou de largesses calculées, cette notion revient sans cesse dans l'historiographie de la duchesse, contemporaine ou ultérieure, comme le lui reproche *a posteriori* Augusto Bazzoni (1865) parce que contraire aux intérêts et valeurs nationalistes de son époque.

Il n'y a pas de gouvernement sans favoritisme. Cette condition, inhérente à la nature même des Cabinets, lesquels ont besoin de personnes de confiance et reconnues, devait être portée à de grandes proportions sous le régime d'une femme [Christine], facile à flatter, ouverte à la courtisanerie. Le nombre de favoris était très grand : à eux les honneurs, les bénéfices, les privilèges, la prodigalité, dont n'était pas avare la duchesse. Laquelle a poussé si loin les abus qu'elle les a portés dans le champ de l'histoire. Castiglione et Guichenon ont eu leurs récompenses<sup>206</sup>. Tous deux courtisans, ils ont pu encenser la généreuse mécène, déversant sur les Princes tous les maux de la guerre civile

---

<sup>204</sup> AST, Corte, Lettere Duchi e Sovrani, maz. 60, f. 28, Lettre 1045 du 14 mars 1638, M.R. au cardinal Maurice.

<sup>205</sup> L'expression est de Martin Warnke, *L'artiste et la cour. Aux origines de l'artiste moderne*, Paris, Éditions de la Maison des Sciences de l'Homme, 1989, p. 282 et suiv.

<sup>206</sup> AST, Riunite, Conti dei Tesorieri (Archivi Camerali), « Negli Archivi del Regno abbiamo visto un viglietto della Duchessa, la quale ordinava al Tesoriere di pagare al Castiglioni L. 1000 », écrit Augusto Bazzoni, *La Reggenza di Maria Cristina, op. cit.* p. 74, note 1.

[ce qui est faux d'après Guichenon]<sup>207</sup>.

Christine plus que ses prédécesseurs pratique la « politique du don », nourrissant son réseau clientéliste de présents divers de valeurs variables quoique souvent relevées comme démesurées par rapport au rang du destinataire<sup>208</sup>. Le père Bailly, fidèle de la duchesse, ne cesse de louer les libéralités de cette dernière. En 1650, il le rappelle à Madame de Rossillon qui lui reprochait son exubérance et son empressement auprès de Madame Royale :

Je voudrais avoir cent bouches, et tous les hommes pour auditeurs pour exprimer plus avantageusement, et avec plus de pompe la générosité de la plus digne, et plus reconnaissante Maîtresse de la terre. Les souverains, étant les images vivantes de notre Dieu, veulent comme lui qu'on prêche tous leurs bienfaits. Et certes, si c'est un crime d'exposer aux yeux de tout le monde les largesses de ma souveraine, et de ma Maîtresse (car j'ai l'honneur d'être à elle par trois qualités, de conseiller, de théologien et de prédicateur de S.A.), il faudra défendre à tout ce qu'il y a de riche en ses états, de montrer leurs perles, leurs diamants, leurs tableaux, leurs meubles, leurs patentes ou lettres d'honneur, et le reste de leurs biens, puisqu'il est vrai que tous ces trésors sont des bienfaits de leur Maîtresse. Ah, cette première accusation est ridicule ! Tant il y a que si c'est une offense de louer les bontés de Madame Royale, ce sera certainement un horrible crime de publier qu'elle n'en a point, et de se plaindre de son ménage, pour ne rien dire de plus odieux<sup>209</sup>.

Beaucoup de dons à des courtisans français sont effectués par Christine, par l'intermédiaire de l'avocat Meynier entre autres qui les ponctionne sur la rente française de la duchesse<sup>210</sup>, sans compter un mécénat religieux propre à satisfaire d'une part ses orientations spirituelles personnelles et d'autre part l'encadrement de la contre-réforme catholique dans ses États<sup>211</sup>. Enfin, les faveurs ne s'adressent pas seulement à des personnes précises, mais aussi aux populations, comme par exemple des bijoux offerts pour soulager le peuple de Gênes affaibli par la guerre en 1646<sup>212</sup>. Madame Royale en dispensant des charges et des bénéfices, sujets de nombreuses lettres diplomatiques, nourrit sa clientèle, tout comme elle palie – dans une moindre mesure – l'absence d'opulence courtisane par des présents d'ornements luxueux, la démonstration de richesses étant indispensable à la représentation de ses aspirations

---

<sup>207</sup> Augusto Bazzoni, *La Reggenza di Maria Cristina*, op. cit. p. 73-74.

<sup>208</sup> AST, Corte, Lett. Min. Fr., maz. 56, f. 1, doc. 35/2 et 37/7, lettres de Bailly à M.R. de décembre 1650.

<sup>209</sup> *Ibid.*, maz. 56, f. 1, doc. 29/4, f° 1v, Bailly à Catherine de Rossillon, s. d., automne 1650.

<sup>210</sup> *Ibid.*, Matrimoni, maz. 27, f. 3, maz. 28, f. 5, doc. 21 et f. 10.

<sup>211</sup> *Ibid.*, maz. 28, passim. Sur ce sujet, cf. Quentin Bouziat, « Le rôle de Christine de France dans l'instauration de la contre-réforme catholique en Pays de Savoie entre 1637 et 1663 », thèse d'histoire moderne (Gutton, Jean-Pierre (dir.)), Université Lumière Lyon II, 2003.

<sup>212</sup> *Ibid.*, Inventaire n. 103/103bis, Materie politiche per rapporto all'interno, Gioie e mobili, Maz. 2, f. 5.

royales. L'ensemble épistolaire des *Lettere Ministri* des Archives d'État turinoises regorge de références de dons de Madame Royale, d'objets d'art ou du quotidien, tels que diamants et bijoux, étoffes, habits, gants, parfums, livres anciens, denrées plus ou moins raffinées comme des bulbes de fleurs, le tout nous renseignant sur les modes et les modèles appréciés par le ou les protagonistes.

Néanmoins, la duchesse tient à maintenir une certaine distance avec ses courtisans par divers moyens relevés dans les registres des cérémonials : en revendiquant fermement son titre d'Altesse Sérénissime, en s'appuyant sur un protocole strict et sur des questions de préséance récurrentes, en balisant sa régence d'un grand nombre de serments de fidélité de la part de ses sujets, laissant deviner en filigrane que son pouvoir doit être incontestable<sup>213</sup>. Or, quand Christine de France évoque son autorité absolue, cela va de pair avec deux aspects, d'une part les preuves de sa légitimité au moment de la régence, d'autre part l'indépendance qu'elle appelle de ses vœux et qu'elle tente bon gré mal gré de conserver vis-à-vis de la France. Pour la première, elle et ses conseillers font appel à l'histoire d'anciennes régentes de Savoie ou de France ou à des aspects juridiques, nous l'abordons souvent dans cette étude<sup>214</sup>. Quant à la seconde, soit sa relative liberté par rapport à la France, elle est exploitée en pratique délibérément par la duchesse, comme un paravent, justement parce qu'elle lui est contestée par les *Principisti* : Christine brandit donc cet affranchissement pour rallier la municipalité de Turin et ses sujets à sa cause, contre ses beaux-frères, ce à quoi elle parviendra en 1642. C'est ce que précise aussi Claudio Rosso écrivant que plus que tout autre, Christine revendique une souveraineté qui lui est propre, une « autorité absolue et indépendante qui nous est due<sup>215</sup> ». Or, cette souveraineté, entendue théoriquement comme une effective liberté d'action face à l'allié puissant qu'est la France, est illusoire dans les faits car en conflit perpétuel avec les besoins du duché pour sortir de la guerre civile. Car la duchesse ne peut compter que sur la France pour une sortie de crise urgente, sans pour autant se leurrer sur les ambitions de Richelieu dans cette alliance.

Le 15 août 1640, alors qu'elle est encore réfugiée dans les territoires savoyards et que les troupes françaises du Comte d'Harcourt tentent depuis plus de deux mois de reprendre Turin aux mains des *Principisti* et des espagnols (les français n'occupant alors que la citadelle), elle écrit au marquis de Pianezza que la France, forte du succès du siège de Casale, a bien des raisons de soutenir sa cause, mais bien plus pour des bénéfices français que pour le reliquat d'intérêts que pourrait obtenir le duché<sup>216</sup>. Car les espérances françaises de main mise sur la Savoie restent entières, malgré un discours officiel inverse, très « fraternel ». Christine ne s'y trompe pas en écrivant à propos de Richelieu et/ou de Louis XIII :

---

<sup>213</sup> Cf. chapitre 8, 2. (protocole et étiquette).

<sup>214</sup> Cf. chapitre 3, 1.1.

<sup>215</sup> AST, Corte, Duchi et sovrani, Serie 1<sup>a</sup>, maz. 61, f. 3, lettre 1319 de M.R. au marquis de Pianezza, 15 août 1640, cf. Annexe 6.

<sup>216</sup> *Ibid.*

Outre que nous ne croyons pas que l'état de notre cause ait changé aujourd'hui par rapport au passé, ni [soit] beaucoup plus favorable pour nous (...) en réalité à quoi pourrait bénéficier le succès de Casale de tant de dépenses et de peines engagées pour le siège de Turin s'il n'en tirait pas des avantages autrement notables et inférieures à nos raisons (...) Cette nouvelle considérable [l'aide des français] une fois connue à Turin réveillera la léthargie et réduira les âmes les plus rétives à la condition de ceux qui ne peuvent espérer que de notre clémence, et craindre de la force des armées de Sa majesté. Si Elle s'est déclarée avec tant de bonté pour nous satisfaire et pour nous conserver cette autorité absolue et indépendante qui nous est due, nous sommes persuadée qu'il y n'a pas de ministres en Italie qui puissent ne pas le reconnaître<sup>217</sup>.

De tous ces éléments provient peut-être le constat de Luigi Cibrario, qui, dans les *Origine e progressi delle istituzioni della Monarchia di Savoia*, en 1669, considère :

En ce temps [1637], ni l'un ou l'autre de ces ministres [Monod et d'Agliè] n'avait d'inclination pour la France ; et même la régente, bien qu'elle retire une grande vanité de son lignage d'origine, se montrait une bonne piémontaise et avait une grande méfiance envers les français (...) À la mort du duc, le bruit courait que les français voulaient s'emparer de Vercelli, et tenir sous leur coupe le petit duc et la duchesse. Emery et Créqui se présentent à elle pour la rassurer. Entendus, mais pas crus, ils se voient répondre : *Je veux garder ma liberté* »<sup>218</sup>.

Cette autorité, si difficilement acquise, elle la conservera jusqu'à sa mort puisque, après le coup de force de 1648, si son fils règne, c'est elle en sous-main qui tient les rênes, aidée en cela par le changement qu'elle opère dans le Conseil de Régence : il devient un Conseil d'État formé de ses plus fidèles conseillers. Elle contresigne même toutes les correspondances politiques, au point que Charles-Emmanuel II ne le fait que *pro forma*...<sup>219</sup>

Comme dans d'autres cas cités précédemment, ce sont les réformes de Victor-Amédée II qui structureront et solidifieront les rapports entre le trône et l'élite de manière efficiente et durable. Dans le dernier tiers du XVIII<sup>e</sup> siècle, les observateurs français sont unanimes sur l'absolutisme de cette monarchie : En 1769, l'abbé Richard, néanmoins assez admiratif de cette cour de Piémont-Sardaigne, explique que le roi Charles-Emmanuel III « règle tout et voit tout par lui-même » avec trois ou quatre

---

<sup>217</sup> *Ibid.*, lettre 1320 de M.R. au marquis de Pianezza, 25 août 1640. M.R. est consciente bien évidemment que les français œuvrent pour eux-mêmes avant tout. Cf. aussi Vittorio Siri, *Memorie recondite dall'anno 1601 sino al 1640...*, vol. 8, Lyon, Anisson et Posuel, 1679, p. 728.

<sup>218</sup> Luigi Cibrario, *Origine e progressi delle istituzioni della Monarchia di Savoia sino alla Costituzione del Regno d'Italia*, I, Florence, M. Cellini, 1869, p. 158-161 et 164-165.

<sup>219</sup> Henri Costa de Beauregard, *Mémoires historiques sur la Royale Maison de Savoie*, vol. 2, Turin, Pierre Joseph Pic, 1816, p. 211 et note 160. Cf aussi Claudio Rosso, in Giuseppe Ricuperati (dir.), *Storia di Torino*, vol. IV, *op. cit.*, p. 31.

seigneurs de sa cour ayant le titre de ministres d'État, « mais presque sans fonction<sup>220</sup> ». Gaspard de Réal de Curban, conseiller du roi et auteur des huit volumes sur *La Science du Gouvernement (...)* qui contient les principes de commandement et de l'obéissance, rappelle en 1762 que « la maison de Savoie gouverne ses États avec une autorité absolue ». Il dit entrer dans les détails de son histoire « pour connaître les voies qui ont formé sa grandeur », pour comprendre « quelle est sa puissance actuelle et le poids qu'elle a mis dans la balance, lorsque les querelles des maisons de France et d'Autriche ont troublé le repos de l'Italie<sup>221</sup> ».

---

<sup>220</sup> *Description historique et critique de l'Italie ou Nouveaux Mémoires sur l'état de son gouvernement, des Sciences, des Arts, du Commerce, de la Population et de l'Histoire Naturelle*, Paris, Desaint et Seillant, 1769, p. 75, 79 ; cité par Éric Gasparini, « Les États de la Maison de Savoie vus de France au XVIII<sup>e</sup> siècle », in ; Marc Ortolani, Olivier Vernier, Michel Bottin (dir.), *Pouvoirs et territoires...*, op. cit., p. 18.

<sup>221</sup> *La science du gouvernement, contenant le gouvernement de France, la Fondation, la Constitution relativement aux Traités jusqu'au dernier d'Aix-la-Chapelle inclusivement, l'Etendue, les Mœurs, les Forces, le Nombre des habitants, les Revenus, les Lois de chaque état d'Europe, considéré en particulier*, Par M. de Réal, grand sénéchal de Forcalquier, t. 2, Aix-la-Chapelle [sans édit.], 1762, p. 555 et 571.

## CHAPITRE 2. *L'AUGUSTA TAURINORUM*, « DIGNE D'ÊTRE LE SÉJOUR DE SES ROIS »

### 1. LES PROJETS FONDATEURS D'UNE CAPITALE GRANDIOSE

On trouve en Europe, dès le XVI<sup>e</sup> siècle, des exemples de projets d'urbanisme ayant permis de refaçonner en partie des villes, afin de contrôler leur expansion tout en les embellissant, de régulariser leurs tracés pour plus de commodités mais aussi plus de prestige. Déjà, à la fin du XV<sup>e</sup> siècle (1592), Ercole d'Este entreprend à Ferrare une amplification urbaine, nommée l'« Addizione Erculea », confiée à Biagio Rossetti et utilisée dix ans plus tard par l'Arioste dans *l'Orlando Furioso* (III, 48) pour expliquer pourquoi les ferrarais sont redevables à leur prince. Au XVI<sup>e</sup> siècle, toujours dans la péninsule, la Florence des Médicis est restructurée, comme certaines villes portuaires (Livourne, Gênes)<sup>222</sup>. Mais dans la majeure partie des cas, l'origine des travaux d'urbanisme est principalement d'ordre pragmatique, avant tout défensif (murailles, bastions etc.) ou de salubrité.

#### 1.1 Turin capitale des ducs, l'embellissement nécessaire pour magnifier le duché

Selon Roberto Gabetti, penser la construction de la capitale d'un État comprend plusieurs motivations principales auxquelles les architectes mesurent tout leur talent : il s'agit tout d'abord de fortifier la ville tout comme d'étendre aux territoires conquis les systèmes modernes de défense puis de donner des espaces de prestige aux habitants et aux étrangers. C'est exactement ce qu'ont réalisé les ducs de Savoie successifs car « il s'agissait comme pour Garove à la Venaria, comme pour Juarra dans les résidences royales, de discuter des termes d'un *confort* moderne<sup>223</sup> ».

Au XVI<sup>e</sup> siècle, Turin a encore l'aspect d'une puissante citadelle avec un périmètre en amande entièrement bastionné, soit une structure encore médiévale, car elle n'a pas subi les transformations que la Renaissance a inspirées à d'autres grands foyers urbains de la péninsule. Ce n'est véritablement que dans les deux premiers tiers du Grand Siècle, sous l'égide de la famille ducal, qu'une « città nuova » se développe à partir des abords de l'ancienne cité en direction du sud et de l'est (Fig. 8 et 9). À l'aune de ces deux plans, avec pour origine la bourgade encore médiévale, on peut considérer pour schématiser trois grandes phases d'extension de la ville de 1584 aux années 1715-1720, la première

---

<sup>222</sup> Wolfgang Brassat, « Organiser l'espace, le cadre de la vie », in Joël Cornette et Alain Mérot, *Histoire artistique de l'Europe...*, *op. cit.*, p. 263.

<sup>223</sup> Roberto Gabetti, « Renaissance-Baroque system ». L'architettura del Seicento in Piemonte », in Giovanna Ioli (dir.), *Da Carlo Emanuele I a Vittorio Amedeo II*, San Salvatore Monferrato, Città di S. Salvatore Monferrato, 1987, p. 147.

vers le sud et à l'ouest, œuvre d'Ascanio Vitozzi pour Charles-Emmanuel I<sup>er</sup>, la seconde vers l'est (dans le prolongement d'un même concept) projetée vers 1663 sous Charles-Emmanuel II sous l'égide principale d'Amedeo di Castellamonte et la dernière se profilant dans les bastions ouest, par Filippo Juvarra sous Victor-Amédée II. Dans les intermédiaires de ces principales étapes, divers chantiers changent le profil interne de la cité, avec pour base les plans conçus par les architectes précédents, qui, poursuivant l'horizon conceptuel de Charles-Emmanuel I<sup>er</sup> redéfinissent le visage et les fonctions de la cité en les adaptant au désir de représentation aulique aspiré par les ducs et la régente. Or, cette restructuration de la cité se fait « selon le critère, précoce en Europe, de continuité et d'uniformité des façades, un concept qui suppose une sorte d'étalon architectonique et culturel<sup>224</sup> ». Certes l'évolution des styles se perçoit çà et là dans la cité, mais la mise en scène du pouvoir repose donc plus sur une détermination esthétique, architectonique et urbanistique d'ensemble que sur des édifices particuliers. Cette vision urbaine, devenue le fil conducteur des entreprises d'édification futures, est due en particulier à un architecte militaire au service d'Emmanuel-Philibert puis de Charles-Emmanuel I<sup>er</sup>, Ascanio Vitozzi, qui en a dessiné les tracés et posé les fondations dès la décennie 1580. Ces travaux d'amplification de Turin ont concerné autant les moyens défensifs que l'édification résidentielle et religieuse, selon les contingences politiques, économiques ou sociales de chaque période. Ils ont été dirigés, sur tout le siècle, par les architectes de cour Ascanio Vitozzi juste cité, Ercole Negro di Sanfront, les Castellamonte père et fils, Carlo Morello, Guarino Guarini... et ont été poursuivis par les uns et les autres selon le même projet structurel conciliant des nécessités à la fois militaires et civiles. Sous la houlette de ces derniers, dont les talents ont sans aucun doute participé à la gloire de la politique artistique ducale, soit l'architecture, la ville se transforme. À partir de nombreux et divers projets de places, de rues et de palais, dont la genèse et les évolutions complexes et composites sont parfois imbriquées entre eux, l'originalité de Turin, ni totalement baroque ni entièrement classique, correspond à la manière dont Andreina Griseri dans les *Métamorphoses du baroque* reprend l'idée pour le Piémont du « Renaissance-baroque system » étudié par Émile Kaufmann, un passage du « medieval system » à un mélange de styles propre au XVII<sup>e</sup> siècle, marqué d'influences interpénétrantes qui se terminent avec Juvarra dont les composantes architecturales sont alors clairement baroques<sup>225</sup>.

La capitale ducale, comme nous le verrons plus loin dans les récits de voyage, considérée par Michel de Montaigne vers 1580 comme « une petite ville, située en un lieu fort aquatique, qui n'est pas trop bien bâtie, ni fort agréable, quoiqu'elle soit traversée par un ruisseau qui en emporte les

---

<sup>224</sup> Vera Comoli Mandracci, « L'urbanistica della città capitale e del territorio », *op. cit.*, p. 432.

<sup>225</sup> Andreina Griseri, *Le metamorfosi del Barocco*, *op. cit.* ; Émile Kaufmann, *Architecture in the Age of Reason : Baroque and Postbaroque in England, Italy, and France*, Harvard University Press, 1955 ; Roberto Gabetti, « Renaissance-Baroque system »..., *op. cit.*, p. 146-147.

immondices<sup>226</sup> » est bien différente deux cents ans plus tard, selon la correction en marge de Gabriel Meusnier de Querlon :

Turin est bien changé depuis près de deux siècles par les soins, la magnificence et le goût de ses souverains : par l'industrie, l'émulation et l'activité de ses habitants, c'est maintenant une très belle ville où règnent la propreté, la salubrité, toutes les commodités de la vie. Elle est enfin devenue de fait, ce qu'elle était anciennement de nom, une Ville *Auguste*, digne d'être le séjour de ses Rois, *Augusta Taurinorum*<sup>227</sup>.

## 1.2 De la capitale fortifiée d'Emmanuel-Philibert à la capitale symbolique de Charles-Emmanuel I<sup>er</sup>

Emmanuel-Philibert (duc de Savoie et prince de Piémont de 1553 à 1580), brillant commandant d'armée, avait offert ses services à l'empereur contre la France jusqu'à ce que son mariage avec la fille de François I<sup>er</sup> Marguerite de Valois devienne une des clauses du Traité de Cateau Cambrésis. Or, c'est bien la redistribution des cartes lors de ce traité qui donne au duc les moyens d'affirmer sa position et celle de la dynastie, en commençant par la volonté de restructurer son État. Après l'enjeu politique et territorial du transfert de la capitale de Chambéry à Turin qu'il effectua en 1563, le projet de transformer cette ville se dessine. Le duc entreprend d'en faire une capitale de rang international et Marguerite son épouse, élevée dans une cour de France cultivée, n'est sans doute pas étrangère à cette idée de rivaliser avec les grandes villes européennes. En 1578, poursuivant son optique, Emmanuel-Philibert transfère également le Saint Suaire à Turin, donnant une visibilité encore plus évidente à une relique aussi puissante qu'attrayante, objet sacré de la dynastie. Son ostension a donné lieu, de part et d'autre des Alpes, à des manifestations de piété populaire qui ont renforcé un prestige toujours plus au centre des prétentions de la maison de Savoie. Il permettait par divers moyens d'approcher l'ambition régaliennne des ducs dans laquelle les notions de symbolisme et de sacralité sont inhérentes, mais il générait aussi des revenus substantiels issus de nombreux pèlerinages. En outre, selon Giovanni Botero, Emmanuel-Philibert était particulièrement conscient qu'un peuple frappé de dévotion était bien plus discipliné et par conséquent plus obéissant envers son prince<sup>228</sup>.

Mais, après des années d'occupation française et de guerres dans ses États, l'œuvre du duc à Turin est alors avant tout dictée par la reconstruction de l'appareil d'État, par la nécessité de défense du territoire et par l'organisation des services de la maison ducale (*casa, camera, scuderia*), pour laquelle

---

<sup>226</sup> Montaigne, *Voyages de Michel de Montaigne en Italie, par la Suisse et l'Allemagne en 1580 et 1581*, t. 3, Paris, Le Jay, 1774, p. 229-230.

<sup>227</sup> *Ibid.*, annotations de Meusnier de Querlon, p. 229-230, note c.

<sup>228</sup> Martha D. Pollak, *Turin 1564-1680...*, *op. cit.*, p. 14

son père Charles II avait déjà entamé des réformes<sup>229</sup>. Dès lors, Emmanuel-Philibert et Marguerite de Valois logent tout près du *Duomo*, dans le palais de l'évêque, San Giovanni (dit également Palazzo Vecchio, intégré aujourd'hui dans le complexe du palais royal), qu'ils réaménagent sans pouvoir se préoccuper encore de l'édification d'un nouveau palais<sup>230</sup>.

Emmanuel-Philibert et la duchesse posent alors les bases de restructurations futures de la cité au cœur du territoire par le biais d'acquisitions de parcelles et d'arasement des faubourgs<sup>231</sup>. Car Turin est encore essentiellement défensive au XVI<sup>e</sup> siècle et le restera jusqu'au début du XVII<sup>e</sup> siècle, le pays étant le théâtre de guerres ou sur le passage des troupes. La ville a, étonnamment, toujours la marque de son plan antique romain et un caractère fortement médiéval, cette bourgade fortifiée n'ayant pas été revisitée à la Renaissance (Fig. 8). Elle est alors de forme carrée, entourée de murailles et de bastions, à mi-chemin entre une place forte et la « cité idéale » du *Quattrocento*, renforcée par une nouvelle citadelle pentagonale construite en 1564 sur l'aile sud-ouest par Francesco Paciotto<sup>232</sup>. C'est ainsi que Turin apparaît sur une des gravures les plus anciennes de cette configuration urbaine, l'*Augusta Taurinorum* gravée sur bois par Giovanni Criegher en 1572 à partir d'un dessin du flamand Giovanni Caracha, qui servira d'archétype pour les cartes futures et jointe à l'ouvrage éponyme de Philibert Pingon, dédié au duc la même année (Fig. 10)<sup>233</sup>. Emmanuel-Philibert, dans un souci de rationalité inhérent à l'urgence de restructurer son État, ne put pas entreprendre tous les travaux espérés pour sa ville et pour sa propre image, même il en eut sans doute le désir en ayant fait venir l'architecte Andrea Palladio à Turin en 1568, dont par ailleurs il reçut en dédicace le livre III de son *Traité*<sup>234</sup>.

C'est effectivement par la perception aigüe que son fils, Charles-Emmanuel I<sup>er</sup>, avait de la représentation symbolique et emblématique de la maison de Savoie dans la capitale que l'urbanisme prend son envol, et dont Ascanio Vitozzi (1539 – 1625) est le grand architecte. Comme son père, le

---

<sup>229</sup> Andrea Merlotti, « Disciplina e contrattazione. Dinastia, nobiltà e corte nel Piemonte sabauda da Carlo II a la guerra civile », in Paola Bianchi, Luisa Clotilde Gentile (dir.), *L'affermarsi della corte sabauda...*, op. cit., p. 228 ; Alessandro Barbero (dir.), *Il ducato di Savoia. Amministrazione e corte di uno stato franco-italiano (1416-1536)*, Rome-Bari, Laterza, 2002 ; Cristina Stango, « La corte di Emanuele Filiberto », in Giuseppe Ricuperati (dir.) et al., *Storia di Torino*, vol. III, op. cit., p. 223-242.

<sup>230</sup> Le château à proximité n'était pas adapté à la cour ducal. Quant à l'évêque, il doit se replier au palais San Giovanni, contre la cathédrale. Vera Comoli Mandracci, Sergio Mamino, Aurora Scotti Tosini « Lo sviluppo urbanistico e l'assetto della città », op. cit., p. 356 et suiv.

<sup>231</sup> Enrico Stumpo, « Economia urbana e gruppi sociali », Giuseppe Ricuperati (dir.) et al., *Storia di Torino*, vol. IV, op. cit., p. 253 ; Philippe Graff, « Turin, exemple et modèle d'une centralité urbaine planifiée selon les canons évolutifs du classicisme », op. cit., p. 32.

<sup>232</sup> Sur ce sujet, cf. Aurora Scotti Tosini, « Lo sviluppo urbanistico e l'assetto della città », in Giuseppe Ricuperati (dir.) et al., *Storia di Torino*, vol. III, op. cit., p. 355-447 ; Costanza Roggero, « L'architettura del Sovrano... », op. cit., p. 8.

<sup>233</sup> *Augusta Taurinorum*, d'après Giovanni Caracha, gravure de Giovanni (Johan) Criegher, 1572. Archivio Storico della Città di Torino, Collezione Simeoni, D 1. Cf. Paola Sereno, « Il territorio e le vocazioni ambientali », in Giuseppe Ricuperati (dir.), *Storia di Torino*, vol. IV, op. cit., vol. 1, p. 9.

<sup>234</sup> Roberto Gabetti, « Renaissance-Baroque system ». L'architettura del Seicento in Piemonte », in Giovanna Ioli (dir.), *Da Carlo Emanuele I a Vittorio Amedeo II*, San Salvatore Monferrato, Città di S. Salvatore Monferrato, 1987, p. 147 ; Guido Beltramini, « Andrea Palladio », in *DBI*, vol. 80, 2014 [http://www.treccani.it/enciclopedia/andrea-palladio\_(Dizionario-Biografico)/].

duc choisit l'alliance espagnole en épousant en 1584 Catherine d'Autriche, fille de Philippe II d'Espagne. Sur le trône en 1580, son règne de cinquante ans est marqué par une politique dite opportuniste, le duc profitant des occasions selon les circonstances, menant parfois des entreprises hasardeuses et oscillant entre les deux blocs, France et Espagne<sup>235</sup>. Or le mécénat de Charles-Emmanuel I<sup>er</sup> fut aussi ambitieux que ses prétentions politiques et, selon Margareth McGowan à propos des spectacles, il dépassa tout ce qu'avaient pu imaginer ses aïeux<sup>236</sup>. Homme cultivé, lettré, il compose et écrit (des poèmes, des scénographies de ballets...) et les plans souverains d'architecture urbaine qu'il promet sont à l'image de sa politique artistique de prestige, caractérisée par un grand collectionnisme, de bustes *all'antica*, d'ouvrages anciens et récents : il pensa sa « galerie-musée » selon l'idée encyclopédique d'un « théâtre des merveilles » regroupant, en plus de portraits dynastiques, *naturalia*, *artificialia* et *antiquitates* dans un lieu très souvent remarqué par ses illustres visiteurs pour qui la visite était un passage obligé<sup>237</sup>. Parmi les quelques devises que Charles-Emmanuel avait choisies pour le représenter dans la dynastie, une en particulier incarnait cette œuvre de bâtisseur tout en l'allégorisant politiquement car elle comprenait l'image d'un compas, qui est selon *l'Iconologie* de Ripa l'attribut allégorique de plusieurs sciences (mathématiques, géométrie...) tout comme il est le symbole de la prudence car il donne à toutes les choses la proportion, la règle et la mesure (Fig. 11)<sup>238</sup>. Dans cet emblème, l'instrument se dresse dans la campagne devant la ville de Turin fortifiée, avec le motto *Dum premor amplior*, soit « En m'accablant, on m'étend davantage<sup>239</sup> », inscription que l'on retrouve sur les ducats frappés par le duc entre 1621 et 1627 et qui selon Ménestrier illustre « une personne dont les afflictions et les persécutions augmentent le zèle »<sup>240</sup>. Telle fut en tout cas la devise retenue parmi les autres existantes du duc pour l'incarner dans *l'Histoire Généalogique* de Guichenon ou sur la voûte de la *Camera della Torre*, anciennement Cabinet des Devises des Princes de Savoie du Palazzo Madama, peinte vers 1708 pour Marie-Jeanne-Baptiste dont l'emblème figure au centre. Huit devises l'encadraient, de Philippe Sans Terre à Victor-Amédée II,

<sup>235</sup> Pierpaolo Merlin, *Tra guerre e tornei...*, *op. cit.*; Stéphane Gal, *Charles-Emmanuel de Savoie. La politique du précipice*, Paris, Payot, 2012.

<sup>236</sup> Margareth McGowan, « Fêtes de cour en Savoie. L'œuvre de Philippe d'Agliè », *Revue de la Société d'histoire du théâtre*, III, 1970, p. 186.

<sup>237</sup> Claude-François Ménestrier, *Traité des tournois, joustes, carrousels et autres spectacles publics*, Lyon, Jacques Muguet, 1669, p. 77. Sur la manière de Charles-Emmanuel de se mettre en scène et d'utiliser les arts, cf. Pierpaolo Merlin, *Tra guerre e tornei...*, *op. cit.*, p. 159-204 ; Stéphane Gal, *Charles-Emmanuel de Savoie...*, *op. cit.*, p. 331 et suiv. Sur sa politique artistique et ses goûts, cf. Giovanni Romano (dir.), *Le collezioni di Carlo Emanuele I*, *op. cit.*

<sup>238</sup> Le compas est un attribut polysémique, récurrent des personnifications tant des sciences que d'autres disciplines. Attribut chez Ripa de l'astrologie, la mathématique, la mesure, l'économie, la perfection, la beauté, la parcimonie et en plus chez Baudouin de la corographie, la géographie, l'hydrographie, l'iconographie, l'Europe... L'interprétation de celui qui porte le compas dépend donc de son association à d'autres objets ou au *motto*, comme ici pour Charles-Emmanuel I<sup>er</sup> ; cf. Florine Vital-Durand, *Art et langage...*, *op. cit.*, p. 60.

<sup>239</sup> Claude-François Ménestrier, *Devises des Princes, Cavaliers, Dames, Savants et autres personnages illustres de l'Europe ou la Philosophie des images*, vol. 2, Paris, J. B. de La Caille, 1683, p. 52.

<sup>240</sup> *Ibid.*

« comme un hommage à une tradition particulièrement enracinée dans l'héraldique dynastique qui exalte les gestes des ancêtres<sup>241</sup> ».

C'est donc à l'architecte militaire Ascanio Vitozzi, natif de Bolsena, que Charles-Emmanuel I<sup>er</sup> confie la réalisation des ouvrages défensifs d'une part (la citadelle pentagonale au sud-ouest, zone exposée en cas d'attaque avait été confiée à Paciotto), tout en planifiant aussi l'urbanisme de la ville et projetant divers édifices religieux (le sanctuaire de Vicoforte en 1596, les églises du *Corpus Domini*, l'église Santa Maria al Monte sur le Mont des Capucins en 1611 reprise ne suite en 1615 par Carlo di Castellamonte<sup>242</sup>). Après le lancement d'un concours en 1584 « ouvert à tous les hommes de talent », dont Vitozzi est le lauréat, commence le projet de réalisation d'un nouveau palais, à partir du palais épiscopal, à l'angle nord-est de la cité<sup>243</sup>. Les travaux qui en découlent déterminent le tout début de la construction du *Palazzo novo grande* qui deviendra l'actuel palais Royal. Mais surtout, la patente ducale du 10 juin 1587 ordonne « de faire une nouvelle rue pour laquelle on ira directement de notre palais à *Mirafiores* et dans un tel but [il faut] rompre la muraille de cette ville et édifier une porte neuve<sup>244</sup> ».

Le projet définit l'entier pole de commande de la capitale, dans un contexte – même si réalisé par paliers successifs – qui prévoyait la nouvelle quadrature de la place du Château et la création d'un axe défini par les pôles constitués du nouveau palais, façade vers le sud, et de la résidence extra-urbaine de Mirafiori. L'axe détermina la percée d'une nouvelle rue dans le tissu romano-médiéval urbain de la ville et l'ouverture d'une « porte neuve » dans son enceinte<sup>245</sup>.

Cet axe sera ensuite l'élément fondamental du premier agrandissement réalisé à partir de 1619, sur l'impulsion du prestigieux mariage engagé pour son fils avec Christine de France. La piazza Castello entourée de bâtiments à portiques est donc prolongée par un **grand axe rectiligne** grâce à l'ouverture vers 1612-1615 d'une nouvelle rue, la « *contrada nova* » (actuelle via Roma), jusqu'à l'enceinte sud de la ville (1619-1620) dans la direction de la résidence ducale de *Mirafiori*. Ces tous derniers chantiers ainsi que divers aménagements ont été par ailleurs entrepris pour l'arrivée de Christine fêtée

---

<sup>241</sup> Giovanni Romano (dir.), *Palazzo Madama a Torino...*, *op. cit.*, p. 246. L'ensemble encadrait « un médaillon ovale consacré aux initiales de Marie-Jeanne-Baptiste, dont l'emblème soutenu par des angelots est porté en triomphe au milieu de la voûte », et dont le motto *In Stipite Regnat*, soit « Elle règne dans sa descendance » inscrivait la régente dans la dynastie par le biais de son fils.

<sup>242</sup> L'église Santa Maria al Monte, sur le Mont des Capucins, rive droite du Pô, est commencée en 1583, reprise en 1611 par Vitozzi puis en 1615 par Carlo di Castellamonte.

<sup>243</sup> Paolo Cornaglia, « Il palazzo Reale di Torino... », *op. cit.*, p. 34.

<sup>244</sup> AST, Camerale, art. 687, *Patenti Piemonte*, vol. 19, années 1584-1587, cc. 446v-447 ; cité par Costanza Roggero, « La corona di delitie... », *op. cit.*, p. 24.

<sup>245</sup> Paolo Cornaglia, « Il palazzo Reale di Torino... », *op. cit.*, p. 34.

en grande pompe à Turin, en 1620<sup>246</sup>. Des gravures de l'époque (Fig. 14a, 14b, 14c) permettent de comprendre cette extension urbaine, malgré des approximations pour certaines, avant et après le premier agrandissement de la ville vers la Porta Nuova voulu par Charles-Emmanuel I<sup>er</sup> dès les années 1580 et commencés fin 1632 par Carlo di Castellamonte pour Victor-Amédée. Le plan de l'ouvrage d'Andrea Scoto, paru en 1638 présente donc un schéma urbain « obsolète » ne comprenant pas encore l'extension, tout comme l'estampe figurant le siège de Turin de 1640. Tandis que la gravure de Boetto, illustrant ce même siège, insérée dans les *Campeggiamenti* de Tesauro (1674) comprend bien l'extension fortifiée vers le sud (Fig. 15).

Dans les projets primordiaux de ce règne, une seconde percée (via Palazzo di Città) est entreprise, perpendiculaire à la précédente (via Roma), reliant la piazza Castello à l'hôtel de ville. Ces deux rues composent le tracé fondateur du plan d'Ascanio Vitozzi, autour desquels au cours du siècle, dans une recherche d'équilibre, les bâtiments formant des îlots seront articulés en registres harmonieux, aux façades strictement alignées le long des grands axes orthogonaux. La vision progressive du visiteur, dès l'entrée de la Porta Nuova et continuant par la « contrada nova » vitozzienne est indiquée comme la perspective névralgique de la ville dans le *Theatrum Sabaudiae*, « d'où jusques au Palais Ducal, on voit une longue suite de Palais d'une égale hauteur, parfaitement beaux, et qui ravissent en admiration ceux qui entrent à Turin par cet endroit là<sup>247</sup> ». C'est en effet ce que les voyageurs étrangers au tournant du siècle ne cesseront de remarquer<sup>248</sup>.

Cette refondation de la ville par le duc n'est pas exempte d'une idéologie symbolique glorifiant le pouvoir ducal, comme cela est perceptible dans une très belle et rare gravure de 1583 figurant le plan de la cité de Turin encadrée d'une corniche, de Gerolamo Righettino (fig. 16)<sup>249</sup>. Cette vision de Turin est formée d'un ensemble allégorique foisonnant de détails à la gloire de Charles-Emmanuel I<sup>er</sup> et de ses territoires, par le biais des grandes villes de ses États<sup>250</sup>. L'*Augusta Taurinorum* se trouve au centre de cercles concentriques habités d'une profusion d'éléments décoratifs, de figures, cornes d'abondance, animaux terrestres et marins et représentations des villes du Piémont-Savoie. L'emblème de Turin, le taureau, est surmonté de la devise *Che conturba e acquieta gli elementi*, soit « qui bouleverse et calme les éléments », ces derniers étant représentés sous forme de personnifications, tandis que les armes duciales couronnent le tout. Costanza Roggero note que la capitale endosse un rôle prédominant et central par rapport à l'extension territoriale de l'État, se dilatant même dans le

---

<sup>246</sup> Sur cette entrée solennelle, cf. Giuliano Ferretti, « Un mariage de paix à l'orée de la guerre... », *op. cit.*, p. 78-87.

<sup>247</sup> Cf. édition française du *Theatrum, Le Théâtre des États...*, La Haye, Moetiens, 1700, p. 9. Vera Comoli Mandracci, « L'urbanistica per la città capitale e il territorio », *op. cit.*, p. 941.

<sup>248</sup> Vera Comoli Mandracci, « L'urbanistica per la città capitale... », *op. cit.*, p. 940-943.

<sup>249</sup> AST, Biblioteca antica, *Plan de la cité de Turin avec corniche allégorique* de Gerolamo Righettino (1583) ; cf. Costanza Roggero, « La corona di delitie... », *op. cit.*, p. 18-19.

<sup>250</sup> L'allusion se réfère aux diverses possessions du duché avant les cessions de la Savoie à la France du Traité de Lyon du 17 janvier 1601, mettant fin à la guerre franco-savoyarde (conflit issu du désaccord sur la possession du marquisat de Saluces entre Henri IV et le duc de Savoie). Les villes perdues, côté occidental du duché, sont donc présentes.

symbolisme des quatre éléments, correspondant aux « parties mineures de la grande machine universelle » selon la codification iconologique de Cesare Ripa, et dont le duc pourrait être le moteur<sup>251</sup>.

Ainsi, cette planification programmée et réalisée ensuite sur le long terme d'un urbanisme structurer par de grandes artères autour d'un nouveau périmètre englobait divers paramètres : la nécessité de s'entourer de murailles défensives, l'ancrage géographique et symbolique de la capitale au cœur du territoire piémontais et bien sûr, par extension symbolique, le rayonnement de la dynastie de Savoie. De Charles-Emmanuel I<sup>er</sup> à Charles-Emmanuel II, on assiste à la mise en place progressive grâce à de talentueux architectes de cour (Vitozzi, Castellamonte, Juvarra...) de l'idée de convergence centripète propre au pouvoir absolu d'un État moderne dont la trame est constituée principalement de la *via Nuova* (que la Piazza San Carlo magnifiera au milieu du siècle, Fig. 12) vers le Palazzo Madama (Fig. 22) et le futur palazzo Reale, et de la *via Pô* (« contrada di Pô »), de la place Castello vers les collines à l'est, dans l'axe du pont (actuelle Piazza Vittorio Veneto) lors de la seconde phase d'agrandissement des années 1670.

## 2. LA CAPITALE MONUMENTALE DE CHRISTINE

L'horizon conceptuel de la politique urbanistique de Charles-Emmanuel I<sup>er</sup> aboutit dès les années centrales du siècle à l'émergence d'« une capitale emblématique organiquement liée au territoire<sup>252</sup> », la cité devenant par là-même constitutive de la famille régnante et du duché. Le réseau urbain s'enrichissant peu à peu de places, de voies, d'ilots, d'églises, est polarisé d'une part de manière centripète vers la zone de commande comprenant le palais ducal de la piazza Castello et ses espaces publics attenants (religieux et administratifs). Mais ce tissu urbain est aussi réorienté selon une force centrifuge cette fois-ci, le long d'axes routiers rayonnant du centre vers l'extérieur, tout d'abord vers les résidences extra-urbaines de la dynastie jalonnant les points cardinaux du territoire, puis vers les grandes villes du Piémont (l'arc alpin empêchant d'appliquer à la Savoie ce système de réseau). « Sur

---

<sup>251</sup> Costanza Roggero, « La corona di delitie nel Piemonte sabaudo... », *op. cit.*, p. 19.

<sup>252</sup> Philippe Graff, « Turin, exemple et modèle d'une centralité urbaine planifiée selon les canons évolutifs du classicisme », *op. cit.*, p. 32.

la base des projets de Vitozzi, la ville se déploie sur le territoire comme un espace unitaire, prédestiné et planifié par la volonté du souverain, comme manifestation visible de son pouvoir<sup>253</sup>».

## **2.1 L'achèvement régalien de la *Città Nuova* : le parcours triomphal de la *Piazza Castello* à la *Piazza San Carlo***

En ce qui concerne l'architecture, Christine fut sans conteste l'héritière de Charles-Emmanuel I<sup>er</sup>. C'est donc sous l'impulsion de ce dernier que la ville prend une ampleur et une majesté nouvelles, selon les tracés de Vitozzi mais aussi grâce aux chantiers d'édification du grand ingénieur militaire et architecte Carlo di Castellamonte, poursuivis plus tard par son fils Amedeo<sup>254</sup>. Si Castellamonte père est à l'œuvre pour Charles-Emmanuel I<sup>er</sup>, l'essentiel des restructurations et des innovations qu'il a entreprises se réalisent sous le règne de son fils et successeur Victor-Amédée, puis sous celui de la régente Christine. Le projet général de ces transformations était de créer un parcours triomphal aux façades architectoniques les plus unifiées possible.

Dans une gravure de Giovenale Boetto de 1633 (Fig. 14c<sup>255</sup>) représentant une vue en perspective de Turin d'une grande rareté parce que l'extension vers la Porta Nuova souhaitée par Charles-Emmanuel I<sup>er</sup> est peu documentée dans l'iconographie. On remarque que les efforts se sont concentrés autour de nouveaux bastions au sud, alors qu'à l'est s'esquissent les périmètres orthogonaux des îlots constituant la future « *Città Nuova* ». L'estampe de Boetto présente en bas à gauche un personnage prédominant à cheval (vu comme le duc Victor-Amédée) accompagné d'un architecte tenant un plan, tous deux surplombant la cité. Cette nouvelle cité dérive d'une volonté de marquer Turin d'une scénographie moderne et princière, conçue de voies triomphales et d'ouvertures spectaculaires insérées dans des séquences rectilignes. En témoigne l'aménagement dès 1638 d'une grande place monumentale, la piazza San Carlo (du nom de Charles Borromée), aux caractéristiques toutes régaliennes et servant, selon diverses fonctions, d'emblème, de pôle d'échanges et de lieu de vie sociale (Fig. 12). En outre, cette place San Carlo fut rendue possible par l'agrandissement voulu en 1619 par Charles-Emmanuel I<sup>er</sup>, et, conçue en 1638 sous la régence de Christine, elle fut réalisée de fait dans les années 1640 d'après un projet de Carlo di Castellamonte<sup>256</sup>. Cette place est prolongée au sud par deux églises, San Carlo (nom actuel) initiée en 1619 (façade de Caronesi en 1835) et de Santa

---

<sup>253</sup> Vera Comoli Mandracci, « La città-capitale e « la corona di delitie », *op. cit.*, p. 304.

<sup>254</sup> Pour la bibliographie concernant les Castellamonte, cf. actes de colloque : Andrea Merlotti, Costanza Roggero (dir.), *Carlo e Amedeo di Castellamonte. 1571-1683, ingegneri e architetti per i duchi di Savoia*, Rome, Campisano editore, 2016.

<sup>255</sup> Estampe de Giovenale Boetto, *Vue de Turin*, 1633, in Ada Peyrot, *Torino nei secoli...*, 1965, p.15-16 (ASCT, Coll. Simeom). Pièce rare.

<sup>256</sup> Paolo Cornaglia, « Christine de France et Victor-Amédée I<sup>er</sup>, couple princier et ducal : les appartements au Palazzo Vecchio de Turin, 1620-1637 », in Giuliano Ferretti, *De Paris à Turin...*, *op. cit.*, p. 183.

Cristina en 1639 (façade de Juvarra en 1716), toutes deux se trouvant dans la perspective de la piazza Castello (place du Château, nommée piazza Reale au temps de Christine) au centre de laquelle se trouve le « Castello » en bordure de la ville médiévale, tandis que le complexe d'édifices comprenant l'ancien palais épiscopal San Giovanni (dit Palazzo Vecchio) et formant le futur Palais Royal allait terminer le prolongement (Fig. 13).

Le recours à Carlo di Castellamonte, dont la place turinoise est une des plus belles d'Europe, est un témoignage de la perspicacité de la maison de Savoie d'idéaliser ses places « royales », dont l'aménagement est d'impulsion italienne (Renaissance) et les caractéristiques achevées en France selon le modèle parisien de Louis XIV. Celle de Turin, plus ouverte que la « Place des Vosges » française inaugurée comme *Place Royale* par Henri IV, est devenue le signe distinctif d'une iconographie monarchique triomphante, proposant un champ visuel perspectif sur l'ordonnance architecturale régulière du tissu urbain. Par ailleurs, avec l'adjonction au milieu du XIX<sup>e</sup> siècle d'une statue équestre d'Emmanuel-Philibert en son centre, elle s'alignera sur « les prototypes d'un dispositif urbain qui se diffuse au XVIII<sup>e</sup> siècle dans toute l'Europe monarchique : une place dont l'ordonnance architecturale régulière sert de cadre monumental à la statue du souverain<sup>257</sup> ». Cela traduit que « la ferme volonté de Charles-Emmanuel I<sup>er</sup> de doter le centre névralgique de la capitale aussi bien de palais appropriés que de symboles dynastiques incontournables<sup>258</sup> » satisfaisait tout aussi pleinement les desseins de son fils et de sa belle-fille. Car c'est dans ce contexte que se situa en effet cette réalisation du fameux « Cavallo di marmo » incarné par Emmanuel-Philibert, hommage fait par son fils, mais réemployé ensuite pour son petit-fils Victor-Amédée comme « puissant élément symbolique dans le paysage des « signes » dynastiques<sup>259</sup> ».

Quant au palais Royal (*palazzo novo grande*) et à ses jardins, ils sont souvent cités par les voyageurs comme étant le nœud politique représentatif de la dynastie, à juste titre dans sa quête régaliennne. Or, si Christine prit part à la longue série de projets et d'interventions pour y aboutir, ce fut, au milieu des années 1640 (d'abord selon Amedeo de Castellamonte) dans le but essentiel d'en faire la résidence royale de son fils, Charles-Emmanuel II. Ainsi, pour ses noces avec Françoise d'Orléans en 1663, tous les acteurs impliqués se pressent pour finir un chantier, qui, en architecture comme en décoration, s'est étendu sur tout le siècle. Les décors peints des salles (1658-1660) ne nous sont pas tous parvenus étant donné l'utilisation postérieure du lieu par les descendants qui y ont apposé leur marque, mais ils se sont faits en parallèle du chantier de la Venaria Reale, ultime et sublime projet du fils de Christine finalisant la « Couronne de délices » turinoise (Fig. 30). Quant au parc du palais Royal, il fut lui aussi

---

<sup>257</sup> Claude Mignot, « Places royales », in Joël Cornette et Alain Mérot, *Histoire artistique de l'Europe...*, op. cit., p. 129.

<sup>258</sup> Paolo Cornaglia, « Christine de France et Victor-Amédée I<sup>er</sup>... », op. cit., p. 182-183.

<sup>259</sup> *Ibid.*

dessiné sur le long terme et selon divers projets, en commençant par le célèbre parc du Viboccone (Table 15 et détail de la fig., 142 *Regio Parco* disparu aujourd'hui<sup>260</sup>) jusqu'aux futurs jardins qui, après les premiers projets de Carlo Morello, virent leur aspect définitif à la toute fin du siècle inspiré par André Le Nôtre, avec des bassins, des allées ponctuées de fontaines et statues. Cette inspiration française sous le règne de la seconde Madame Royale s'inscrit dans les traces de la précédente puisque Christine, passionnée par l'aménagement des parterres de ses résidences (à l'instar de Mirafiori, du Valentino et de la Vigna) « témoignait d'une certaine attention vis-à-vis des nouveautés françaises, importées à la cour de Turin par des jardiniers dès 1651, après une période dominée par des artistes toscans et napolitains<sup>261</sup> » comme ce fut le cas au *Viboccone* par exemple. Enfin, ce modèle de fin de siècle dérivé du classicisme français versaillais n'est pas étranger non plus à l'idée d'attribuer au lieu et à ses propriétaires la marque symbolique d'une majesté chèrement convoitée et accomplie par Victor-Amédée II, roi de Sicile en 1713 et de Sardaigne en 1720.

Après les observations des ambassadeurs vénitiens des années 1660, les visiteurs des années successives décrivent avec assez d'admiration les nouveautés turinoises qui émergent à un rythme soutenu : l'agrandissement au sud-est et la *Contrada di Pô*, la chapelle de Guarini pour le Saint-Suaire, l'Académie militaire, le *Collegio dei Nobili* etc., tous pensés par Charles-Emmanuel II et ses architectes et en partie effectués par sa veuve Marie-Jeanne Baptiste<sup>262</sup>. Si la cité sous leur règne était loin d'être terminée, la piste programmatique du XVII<sup>e</sup> siècle était cependant enracinée dans les plans, décrets et projets successifs (et dans les gravures emblématiques du *Theatrum Sabaudiae*, en dépit de leur grande liberté) proposant des choix urbains si précis et mus par une si forte impulsion qu'ils conditionnaient les résultats futurs pour tout le XVIII<sup>e</sup> siècle et au-delà.

## 2.2 Les « palais-en-châteaux » de Christine

Dans la politique artistique de la duchesse, l'architecture, art de la magnificence comme on l'a vu, a tenu une place prédominante, d'autant que les places, les palais, les résidences servaient aussi de cadre aux nombreux spectacles dont elle était férue et qui servaient la renommée de la dynastie. Nous n'aborderons ici que de manière partielle les palais utilisés par Madame Royale comme résidences

---

<sup>260</sup> Cf. chapitre 9, 3.3.

<sup>261</sup> Paolo Cornaglia, « L'art des jardins à la cour de Christine de France », in Giuliano Ferretti (dir.), *L'État, la cour et la ville...*, *op. cit.*, p. 571. L'auteur précise qu'en 1604, les jardiniers du *Regio Parco* sont les Florentins Andrea Tarquino et son fils, ainsi que Francesco Pollone, originaire de Naples. Cf. Paolo Cornaglia, « Figure professionali, strumenti, cantieri e gestione nei giardini di corte sabaudi fra Seicento e Settecento », in Mauro Volpiano (dir.), *Il cantiere storico. Organizzazione, mestieri, tecniche costruttive*, Savigliano, L'artistica, 2012, p. 239-262 ; *id.*, « La costruzione dell'identità 'italiana' del ducato di Savoia a cavallo tra XVI e XVII secolo : il ruolo dei giardini », in Lucia Corrain, Francesco Paolo Di Teodoro (dir.), *Architettura e identità locali*, I, Florence, Olschki, 2013, p. 455-475.

<sup>262</sup> Claudio Rosso, « Uomini e poteri... », *op. cit.*, p. 9. Cf. aussi Vera Comoli Mandracci, « L'urbanistica della città capitale e del territorio », *op. cit.*, p. 375 et suiv. et *Id.*, « L'urbanistica per la città capitale e il territorio », *op. cit.*, p. 939-967.

urbaines (Palazzo Vecchio, Castello, Palais Ducal, Palais Royal) en raison de la complexité de leur élévation, en phases successives, bien analysée par les architectes de l'École Polytechnique comme par les historiens d'art de l'université de Turin<sup>263</sup>.

Il est certain que Christine, en architecture, a été conseillée à la fois par Philippe d'Agliè, nommé en 1643 « Gran Maestro delle Fabbriche » et par le prince cardinal Maurice, son beau-frère, après la guerre civile et leur réconciliation, tous deux ayant été marqués par l'ambiance émulative de Rome<sup>264</sup>. Ce constat s'applique en effet à de nombreuses entreprises en ville, laïques et religieuses pour lesquels Maurice est à l'origine des commandes financées par le couple ducal ou dans l'exemple paradigmatique de la chapelle du Saint-Suaire<sup>265</sup> mais il l'est encore dans le fait que les théatins jouent un rôle grandissant dès le milieu du siècle, proposant – comme habituellement – des solutions innovantes et d'influence romaine.

Néanmoins, il est un domaine où l'empreinte de la duchesse elle-même semble significative, celui du « palais-en-château », intéressant non seulement pour ses particularités architecturales quelque peu anachroniques pour l'époque mais aussi pour une meilleure compréhension d'un aspect du goût de Christine, non relevé jusqu'alors à notre connaissance. Par ailleurs, les apports de Madame Royale (sans doute proposés idéalement par elle mais conceptualisés par ses architectes et conseillers) concernent essentiellement les façades des résidences ducales et le système décoratif de leurs intérieurs, de manière très originale dans les stucs du Valentino par exemple. Selon Pino Dardanello, ses choix en matière d'architecture ont été décisifs pour l'image de la cité, en fixant des paramètres de référence et en orientant les manifestations du goût, pour les bâtiments officiels comme les espaces religieux. Néanmoins, ils se sont en partie « appuyés sur les idées et les orientations de la politique artistique de Charles-Emmanuel I<sup>er</sup><sup>266</sup> » auxquelles la duchesse a souhaité ajouter sa signature « architectonique » mêlant d'une part au style italien des éléments français, et projetant d'autre part la typologie nouvelle du « palais-en-château », sur la base du prototype dessiné par Carlo di Castellamonte au Valentino.

---

<sup>263</sup> Bibliographie sur le Palazzo Ducale (soit Vecchio) et le Castello : Pino Dardanello, « Le “palais-en-château”. L'art des ingénieurs et des stuccateurs pour l'image de Madame Royale », in Giuliano Ferretti (dir.), *De Paris à Turin...*, *op. cit.*, p. 199-205 ; Paolo Cornaglia, « Christine de France et Victor-Amédée I<sup>er</sup>... », *op. cit.*, *Ibid.*, p. 181-198 ; Maria Beatrice Failla, « Les Commandes de Christine et Victor-Amédée pour la rénovation des palais ducaux », *Ibid.*, p. 157-165 ; Costanza Roggero, « Architecture et Magnificence... », *op. cit.* ; Giuseppe Dardanello, « Cantieri di corte e imprese decorative a Torino », in Romano G. (dir.), *Figure del Barocco*, *op. cit.*, p. 163-252, en particulier p. 170-172 ; Michela Di Macco, « La pittura del Seicento nel Piemonte Sabauda... », in Mina Gregori *et al.*, *La pittura in Italia. Il Seicento*, Milano, 1988, p. 52-54 ; Vera Comoli Mandracci, *Torino*, *op. cit.* ; Andreina Griseri, *Le metamorfosi del Barocco*, *op. cit.* ; Andrea Merlotti, Costanza Roggero (dir.), *Carlo e Amedeo di Castellamonte. 1571-1683, ingegneri e architetti per i duchi di Savoia*, Rome, Campisano editore, 2016.

<sup>264</sup> Cf. chapitre 4, 2.3.

<sup>265</sup> Cf. Maria Vittoria Cattaneo, « Les commandes de Maurice et Louise de Savoie. Le rôle de Giovanni Pietro Tosetto, architecte de cour », in Giuliano Ferretti (dir.), *L'État, la cour et la ville...*, *op. cit.* ; Marisa Tabarrini, « The Exchange of Architectural Models between Rome and Turin before Guarini's arrival », in Michela Rosso (dir.), *Investigating and writing architectural history : subjects, methodologies and frontiers*, Turin, Politecnico di Torino, 2014, p. 96.

<sup>266</sup> Pino Dardanello, « Le “palais-en-château”... », *op. cit.*, p. 199.

Quand elle est en ville, Madame Royale va résider principalement dans deux endroits, le palais ducal rénové (Palazzo Nuovo) et le Castello (actuel Palazzo Madama), ce dernier ayant fait l'objet de plusieurs projets très « personnels » non réalisés mais significatifs dans notre étude. Après avoir habité le Palazzo Vecchio (San Giovanni, dans la zone épiscopale près du Dôme) réaménagé pour les jeunes époux par Charles-Emmanuel, elle choisit dans la « zone de commandement » au cœur de la ville, une résidence distincte et bien reconnaissable de celle des ducs précédents (le « vieux palais »). Christine opte pour l'ancien château des Acaïa (futur Palazzo Madama) sur la place du Château mais séparé de l'ancienne zone épiscopale, pour lequel en 1638 elle confie à Carlo Di Castellamonte l'aménagement de la cour intérieure et du premier étage, un grand salon autour duquel étaient distribués ses appartements (redécorés vers 1657 de manière somptueuse<sup>267</sup>). Après l'interruption des travaux pendant la guerre civile, elle lance en 1644 un nouveau projet de façade caractérisée par un ordre colossal majestueux d'après Maurizio Vanello et fait restructurer ses appartements sur projets d'Amedeo di Castellamonte (la façade actuelle et l'escalier étant l'œuvre de Juvarra vers 1715-1720). Toutefois, la conjoncture politique de l'après guerre l'amène à réviser ses plans : elle choisit symboliquement un futur palais ducal plus central (car à l'emplacement actuel de la grille du palais Royal) et plus lié à la zone des palais des anciens ducs : il s'agit du « Palazzo Nuovo » (différent du « Palazzo novo grande » en construction, futur palais Royal), venant agrandir l'ancien palais des précédents ducs de Savoie, le Palais de l'évêque ou Palazzo Vecchio (l'ensemble de son palais n'ayant pas été réalisé dans sa totalité ou aujourd'hui intégré au complexe du palais Royal)<sup>268</sup>. Entre 1643 et 1645, la mise en chantier de ce nouvel édifice ducal, comprenant également une résidence pour le prince Maurice, se fait d'après les plans de l'ingénieur Maurizio Valperga (Fig. 19)<sup>269</sup>.

Cette initiative adoptée après l'accord obtenu entre le parti pro-espagnol, soutenu par les princes Thomas et Maurice, et le parti français de Christine prenait indéniablement une valeur symbolique de pacification et de refondation de la centralité dynastique.

Or, c'est le moment où l'on perçoit les influences de Christine en matière structurelle et architectonique : d'une part la distribution des pièces selon un double parcours cérémonial à la française, avec en enfilade les séquences d'antichambres et de chambres, et d'autre part la façade

---

<sup>267</sup> Francesca Filippi, « L'appartamento di Cristina di Francia. Ricostruzione degli ambienti attraverso le fonti documentarie », in Francesca Filippi (dir.), *Gli appartamenti delle Madame Reali di Savoia. 1664 e 1724*, Turin, Museo Civico d'Arte Antica e Palazzo Madama, 2005, p. 17-29 et annexes documentaires, soit : *Inventario de mobili lasciati in heredità dalla fù Christina di Francia* (1664), p. 105-124 et *Inventario dell'Argenterie lasciate nell'heredità di fù M.R. Christina di Francia* (1664), p. 125-129.

<sup>268</sup> Cf. Paolo Cornaglia, « Dagli appartamenti di Vittorio Amedeo I... », *op. cit.* ; Maria Beatrice Failla, « Stratégies dynastiques et orientations de goût sous le fils de Charles Emmanuel I<sup>er</sup> », in Carla Enrica Spantigati (dir.), *De Van Dyck à Bellotto...*, *op. cit.*, p. 49-55 ; pour les décorations : Michela Di Macco, « Quadreria di palazzo... », *op. cit.*, p. 41-138 ; Michela Di Macco, « Critica occhiuta : la cultura figurativa (1630-1678) », in G. Ricuperati (dir.), *Storia di Torino*, vol. IV, *op. cit.*, p. 337-430.

<sup>269</sup> Le projet du palazzo Vecchio est connu grâce aux dessins de l'album Valperga. Cf. Pino Dardanello, « Le "palais-en-château"... », *op. cit.*, p. 200, 326.

unissant des éléments ultramontains et des solutions italiennes. Pour comprendre l'évolution des projets, il faut comparer l'ancienne façade pensée par Vitozzi telle qu'elle a été peinte au centre d'un tableau d'Antonio Tempesta de 1620 ou gravée (Fig. 17a, 17b et 17c), aux aspects encore tardomédiévaux, avec la nouvelle façade projetée par Maurizio Valperga (Fig. 19), constituée d'un corps principal et deux larges pavillons d'angle de dérivation française, à l'image de la Grande Galerie du Louvre d'Henri IV. Par ailleurs, tous ces projets – non réalisés – pour l'ancien Castello étudiés par Pino Dardanello viennent éclairer la typologie originale souhaitée par la duchesse et ses architectes (Fig. 20a et 20b) :

L'esthétique de Christine sera encore réaffirmée dans un dessin qui date de 1659, au moment où l'on complétait la façade du Palais ducal, qui, je crois, peut être attribué à Amedeo de Castellamonte<sup>270</sup>. La façade de sept croisées du Palazzo Madama, comme elle a été en fait bâtie en réalité, est ici enveloppée de deux pavillons grandioses, avec des toits aigus ; ainsi le palais prenait des allures de château. L'originalité de l'architecture de Christine réside en cette invention particulière de « palais-en-château » promue à partir du prototype dessiné par Carlo de Castellamonte pour le Valentino<sup>271</sup>, poursuivie aussi à Mirafiori et explicitée de nouveau dans ce dernier projet d'Amédée pour le Palazzo Madama<sup>272</sup>.

Pino Dardanello finit son chapitre sur la comparaison de cette typologie des Castellamonte « combinant des idées françaises et centre-italiennes » avec « l'accent du goût chevaleresque et néo-XVI<sup>e</sup>, suggéré par les toits aigus ornés de dentelles métalliques inspirés par l'ouvrage de Jacques-Androuet du Cerceau *Les plus excellents Bastiments de France* ». Or c'est aussi l'époque de l'achèvement de la façade du Valentino par Amedeo di Castellamonte (partie centrale) « où le fronton orné des lys de France évoque le couronnement conçu dans le projet pour le Palazzo Madama la même année<sup>273</sup> » (Fig. 21a et 21b).

Ainsi, pour le palais ducal, résidence urbaine de fonction de Christine, comme pour sa résidence préférée et privilégiée sur les bords du Pô, ce ne sont pas tant les références françaises qui importent dans le cadre de notre étude (d'autant qu'elle ne sont que partielles, des emprunts réintégrés), mais le constat que le caractère de la duchesse – précisé par nos recherches – avait pu infléchir sa politique artistique dans son ensemble, au-delà des modes : Madame Royale dit d'elle-même qu'« elle est

---

<sup>270</sup> Giuseppe Dardanello, « Lo scalone di Filippo Juvarra, la facciata seicentesca e il salone del palazzo delle Madama Reali », in Giovanni Romano (dir.), *Palazzo Madama...*, op. cit., p. 262-268.

<sup>271</sup> Costanza Roggero, « Il Valentino », in Id., Maria Grazia Vinardi, Vittorio Defabiani (dir.), *Ville Sabaude*, Milano, Rusconi, 1990, p. 200-239. Voir aussi le dessin pour le Castello del Valentino dans l'Album Valperga de la Bibliothèque Nationale de Turin (q.I.65, n. 2).

<sup>272</sup> Pino Dardanello, « Le "palais-en-château"... », op. cit., p. 202.

<sup>273</sup> *Ibid.*, p. 203.

antique<sup>274</sup> », c'est-à-dire classique mais dans un sens autre que celui qui incarne le Grand Siècle, dans un esprit qui s'éloigne de la modernité et qui pourrait s'apparenter à du « conservatisme ». Pourtant, ses partis pris en matière d'architecture et de décors sont originaux, que ce soit dans cette solution architecturale du « palais-en-château » ou dans la profusion des stucs revêtus de feuille d'or de ses résidences marquant son identité piémontaise. C'est là une intéressante ambiguïté, qui pourrait aussi expliquer sa relation à la peinture, toute en « demi-teinte ».

### 2.3 Quelques regards de voyageurs étrangers sur la ville de Turin

Au sein de la politique artistique de Madame Royale, l'urbanisme et l'architecture prennent une place considérable et, en prenant totalement part à cette transformation turinoise, non seulement elle prolongeait le programme conceptuel des ducs précédents, dont elle se sentait dépositaire, mais elle nourrissait aussi ses propres ambitions souveraines et celles de sa descendance. C'est ce que les ambassadeurs vénitiens notent, quand les relations diplomatiques avec Venise reprennent après une première rupture entre 1631 et 1662. Cette année-là, Alvisé Sagredo, ambassadeur à nouveau accueilli à Turin, s'attarde sur l'aménagement avancé de la « piazza nuova che chiamano reale » tout comme sur les grands frais pour construire de nombreux édifices – d'initiative indubitablement souveraine – à l'intérieur comme à l'extérieur du territoire urbain<sup>275</sup>. Et si Francesco Michiel, en 1671, affirme que la ville de Turin n'a rien de remarquable, il exclut la magnificence des édifications (*fabbriche*) et les nouveaux bastions, « œuvres de Madame Royale », qui ont rendue la cité plus visible et mieux dotée, dans un témoignage permettant de réaliser quels furent les changements au cours de son règne et celui de son fils<sup>276</sup>. À la même époque, sous la plume de Luigi Giuglaris, les sujets turinois peuvent en effet profiter de « tant de places et tant de forteresses lui remettant en mémoire ce qu'elle [Madame Royale] a fait et souffert pour conserver celles que nous tenions et pour recouvrer celles que nous avons perdues<sup>277</sup> ». L'auteur, historiographe et précepteur du jeune Charles-Emmanuel, augure même de « la somptuosité de tant de superbes édifices qu'elle aurait fait pendant le calme d'une douce paix, si durant les rigueurs d'une cruelle guerre, elle a pu bâtir une ville neuve avec tant de magnifiques Palais ». Enfin, le mécénat religieux de la duchesse est aussi invoqué, puisque qu'on « ne saurait se prosterner devant les Autels sans y remarquer de très riches monuments de sa libérale piété ».

Si l'on voulait résumer la transformation de Turin entre la fin du XVI<sup>e</sup> siècle et le dernier quart du XVIII<sup>e</sup>, on pourrait se rapporter à l'impression que la ville a laissée sur Michel de Montaigne lors de

---

<sup>274</sup> AST, Corte, Lett. Min. Fr., maz. 59, f. 1, p. 1096, M.R. à l'abbé Amoretti, 15 août 1654.

<sup>275</sup> Luigi Firpo (dir.), *Relazioni di ambasciatori...*, *op. cit.*, p. 906, cité par Claudio Rosso, « Uomini e poteri... », *op. cit.*, p. 8.

<sup>276</sup> *Ibid.*, p. 962-963.

<sup>277</sup> Luigi Giuglaris, *Académie de la Verité...*, *op. cit.*, p. 32.

son *Voyage* effectué en 1580-1581, l'écrivain regrettant que ce soit « une petite ville, située en un lieu fort aquatique, qui n'est pas trop bien bâtie, ni fort agréable<sup>278</sup> » alors que dans une édition posthume, publiée un siècle plus tard, Anne-Gabriel Meusnier de Querlon rectifie ce constat dans une annotation en marge :

Turin est bien changé depuis près de deux siècles. par les soins, la magnificence et le goût de ses souverains : par l'industrie, l'émulation et l'activité de ses habitants, c'est maintenant une très belle ville où règnent la propreté, la salubrité, toutes les commodités de la vie. Elle est enfin devenue de fait, ce qu'elle était anciennement de nom, une Ville *Auguste*, digne d'être le séjour de ses Rois, *Augusta Taurinorum*. « La Ville », dit Mr. de La Lande<sup>279</sup> est divisée en 144 îles ou petits quartiers, dont le nom est écrit sur les angles de chacun. La plus grande partie de ces quartiers sont quarrés [en forme de quadrilatères] : ce qui contribue à la distribution régulière de Turin, à la beauté et l'alignement de ses rues, à l'étendue des différents points de vue, et à l'agrément général de la Ville (...) On parle ici communément français et tous les gens du pays paraissent fort affectionnés pour la France<sup>280</sup>.

D'autres relations de voyageurs attestent cette fois de la découverte d'une cité turinoise en chantier, telle celle d'Henri II de Bourbon Condé en 1622<sup>281</sup> :

Turin est une ville de moyenne grandeur, proche de laquelle passe la rivière du Pô, et de la Doire ; depuis quelques années le Duc a commencé une ville neuve qui l'agrandira de beaucoup plus qu'elle n'est maintenant grande, quelques rues sont déjà bâties, et plusieurs monastères et maisons commencées : Et il y apparaît déjà deux bastions fort avancés, non encore revêtus : à l'entrée y a un portail très beau, où est écrite une inscription latine concernant le mariage du prince avec Madame fille de France.

Le Dôme autrement l'Église Saint-Jean est très belle à voir, c'est un Archevêché, là se voit cette admirable relique du Saint Suaire de Notre Seigneur : l'Église des jésuites très

---

<sup>278</sup> *Voyages de Michel de Montaigne en Italie, par la Suisse et l'Allemagne en 1580 et 1581*, t. 3, Paris, Le Jay, 1774, p. 229-230 (édition originale posthume publiée en 1774).

<sup>279</sup> Soit Jérôme de La Lande, *Voyage d'un français en Italie, fait dans les années 1765 et 1766*, t. 1, Paris, Desaint, 1769. Cf. plus loin et annexe 11 pour cette description de Jérôme de La Lande à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle.

<sup>280</sup> Annotations de Meusnier de Querlon, in Montaigne, *Voyages de Michel de Montaigne en Italie, par la Suisse et l'Allemagne en 1580 et 1581*, t. 3, Paris, Le Jay, 1774, p. 229-230, note c.

<sup>281</sup> Premier Prince de sang, héritier présomptif de la couronne jusqu'à la naissance de Louis XIII, il fut emprisonné pour avoir pris la tête du parti des Grands contre Marie de Médicis. Réhabilité, il est en 1622 commandant des armées royales françaises. Après la reddition de Montpellier, il entreprend un voyage en Italie, porté par ses affaires personnelles et non celles de la couronne de France. Cf. Louis Moreri, *Le Grand Dictionnaire Historique ou le mélange curieux de l'Histoire sacrée et profane...*, t. 4, Paris, J. Vincent, 1732, p. 74 ; Berthold Zeller, *Richelieu et les ministres de Louis XIII de 1621 à 1624 : la cour, le gouvernement, la diplomatie d'après les archives d'Italie*, Paris, Hachette, 1880, p. 166-170 ; Caroline Bitsch, *Vie et carrière d'Henri II de Bourbon, Prince de Condé (1588-1646) : exemple de comportement et d'idées politiques au début du XVII<sup>e</sup> siècle*, Paris, H. Champion, 2008.

belle, et la Madona « d'Elmonte » [église Santa Maria al Monte<sup>282</sup>] où sont les Capucins hors la ville de delà le Pô est magnifique et en belle vue ; La Citadelle est très forte composée de cinq bastions réguliers, et de la grandeur de celle d'Anvers<sup>283</sup>.

C'est entre le dernier tiers du XVII<sup>e</sup> siècle et le début du XVIII<sup>e</sup> que les commentaires sont les plus élogieux, la ville ayant connu en effet depuis Charles-Emmanuel I<sup>er</sup> une mutation considérable de ses infrastructures et constructions urbaines, nobiliaires, palatiales, religieuses. Néanmoins, le président du parlement de Bourgogne, Charles De Brosses, dans les célèbres *Lettres* relatant son voyage en Italie, en donne une vision mitigée, même si assez juste. Rendant compte de ses impressions lors de son passage à Turin en avril 1740 à son ami Monsieur de Neuilly, il écrit avoir été frappé par la sobre régularité de la ville, qui en tout état de cause flatte son goût pour l'harmonie de l'art classique dans une vision personnelle clairement française. Oscillant entre une admiration un peu condescendante et des détails critiques parfois prosaïques, il trouve l'ensemble charmant, digne d'intérêt sans être extraordinaire. Il note toutefois comme élément remarquable le *Palazzo Madama*, principal ornement de la cité grâce à la façade et à l'escalier de Juvarra, concrétisés vers 1720 selon un avis à juste titre très répandu (Fig. 22).

Turin me paraît la plus jolie ville d'Italie ; et, à ce que je crois, de l'Europe, par l'alignement de ses rues, la régularité de ses bâtiments et la beauté de ses places, dont la plus neuve est entourée de portiques. Il est vrai que l'on n'y trouve plus, ou du moins rarement, ce grand goût d'architecture qui règne dans quelques monuments des autres villes ; mais aussi on n'y a pas le désagrément d'y voir des chaumières à côté des palais. Ici, rien n'est fort beau, mais tout est égal et rien n'est médiocre, ce qui forme un total, petit à la vérité (car la ville est petite), mais charmant. Le palais du roi est assez beau ; les appartements sont vastes. Je ne les ai vus qu'en courant, non plus que les tableaux : il y en a de bons et en bon nombre ; mais que Quintin [un ami et correspondant, procureur général au Parlement de Bourgogne] ne m'en demande point de catalogue. Je n'ai eu garde de m'amuser, la plume à la main, à détailler ces peintures glaciales : les galeries ne sont pas tenables par le temps qu'il fait ; on ne peut habiter que sous les cheminées. Dans l'appartement de la reine, il y a un cabinet tout de vernis de la Chine, sur un fond noir ; cela est magnifiquement triste. Le palais, qu'on appelle le *Palais-Madame*, a une façade superbe, et bien au-dessus de celle du grand palais. La balustrade qui termine le second ordre d'architecture supporte des statues de pierre d'une grande légèreté : on peut dire

---

<sup>282</sup> L'église Santa Maria al Monte, sur le Mont des Capucins, rive droite du Pô, est commencée en 1583, reprise en 1611 par Vitozzi puis en 1615 par Carlo di Castellamonte.

<sup>283</sup> Henri II de Bourbon Condé, *Voyage de monsieur le prince de Condé en Italie depuis son partement du camp de Montpellier jusques à son retour en sa maison de Mouron*, Paris, Toussaint et Quinet, 1634, p. 5-6. Son voyage a débuté le 9 octobre 1622.

que cette façade est le principal ornement de la ville. Au dedans, on trouve un des plus beaux escaliers qu'il y ait au monde, à deux rampes et orné d'une belle architecture. La voûte qui le soutient est légère et bien tournée, et celle qui le termine, toute garnie de rosaces, de pierres variées : ne cherchez rien de plus ici. Au bout de cela, il n'y a point d'appartements ; c'est un escalier sans palais<sup>284</sup>.

Enfin, quand Jérôme de La Lande visite la « plus belle ville d'Italie » en 1765, Turin a atteint l'apogée de la vision dynastique royale :

Il y a quatre belles portes à Turin qui regardent les quatre parties du monde, *Porta Palazzo* du côté nord, *Porta di Pô* à l'orient, *Porta nuova* au midi, *Porta Sufina* au couchant. Les trois premières sont décorées de façades en marbre avec des colonnes, des ornements, des inscriptions, et surtout la rue du Pô, qui est la plus remarquable de toutes. Les dix places qu'il y a à Turin, et toutes les rues de la ville sont d'une régularité et d'un alignement qui fait le plus beau spectacle qu'on puisse voir ; trente-deux rues qui se croisent à angles droits partagent la ville en cent quarante-cinq petites îles ou quarrés, qui ont cinquante toises de longueur, plus ou moins, et qui portent ordinairement le nom d'un Saint ; on ne désigne guère les adresses par le nom des rues, mais par celui de ce Saint. On vend à Turin un grand plan où tous ces noms sont marqués (...) C'est Victor-Amédée II qui a le plus contribué à cette grande régularité, qui fait de Turin la plus belle ville d'Italie<sup>285</sup>.

Dans la littérature des récits de voyage, en majorité répétitive et peu originale et à l'esprit plus souvent conformiste que curieux, la péninsule a connu les prémices au XVII<sup>e</sup> siècle de ce que sera l'exercice en vogue du voyage aristocratique au siècle suivant. Mais le voyage d'Italie, qui pour Pierre Du Val avait « tant de charmes qu'il était difficile de s'en dispenser<sup>286</sup> », ne passe guère par Turin, le voyageur optant traditionnellement pour Gênes, Pise, Florence, Rome, Naples et Venise, cités qui avaient l'empreinte ou l'aura d'un passé prestigieux. Cette vision étrangère était peut-être aussi conditionnée de pré-supposés anciens d'une ville piémontaise ne s'étant pas encore défait de ses vestiges médiévaux. Cependant, de ces quelques avis sur Turin dont l'engagement des auteurs dépendait certes de leurs origines et des divers contextes dans lesquels ils évoluaient, il est évident que l'architecture et

---

<sup>284</sup> Romain Colomb, *Le Président De Brogges en Italie. Lettres familières écrites d'Italie en 1739 et 1740*, t. 2, Paris, E. Perrin, 1885, p. 429-430 (sur le Valentino, cf. p. 437). Ces manuscrits autographes ont été publiés pour la première fois par R. Colomb, *L'Italie il y a cent ans, ou Lettres écrites d'Italie à quelques amis, en 1739 et 1740*, Paris, Levasseur, 1836. Cf. Rosanna Rocca, Costanza Roggero, *La città raccontata : Torino e le sue guide tra Settecento e Novecento*, Archivio storico della città di Torino, 1997, p. 25-82 (ici p. 11, 89). Citation extraite d'Enrico Stumpo, *id.*, p. 253.

<sup>285</sup> Jérôme de La Lande, *Voyage d'un français en Italie, fait dans les années 1765 et 1766*, t. 1, Paris, Desaint, 1769, p. 73-74.

<sup>286</sup> Pierre Du Val, *Le Voyage et la description d'Italie*, Paris, Gervais Clouzier, 1656. Cité par Emmanuelle Hennin, « Rome, un lieu commun ? Usage et usure du *topos* dans les récits des voyageurs français à Rome au XVII<sup>e</sup> siècle », *Revue d'histoire littéraire de la France*, 2004/3 (vol. 104), p. 609.

l'urbanisme ont fourni les éléments remarquables conditionnant une vision assez unanime : celle d'une cité ayant réussi le pari de la protection défensive et de la rationalité urbaine. On louait, outre la salubrité qui y régnait, l'orthogonalité des rues et l'ouverture des places servant d'écrin à des édifices dont l'aspect extérieur marquait plus les esprits que les arrangements intérieurs, ce qui correspondait de fait aux moyens que s'étaient donnés les ducs et les régentes pour servir leurs ambitions. Néanmoins, Turin seule n'existait dans leur grand projet que par son ancrage dans un territoire maîtrisé ponctué de résidences alentours pour l'enchâsser.

### **3. « UNE ENTIÈRE COURONNE DE DÉLICES POUR L'AUGUSTE VILLE DE TURIN »**

Turin rayonne donc sur la campagne environnante à partir du palais ducal (et du futur palais royal) situés dans la « zone de commandement » de la cité, pour atteindre une série de villégiatures dynastiques, lieux de loisirs et de chasse, mais pas uniquement. Certes, ces « délices » et leurs parcs propices à l'art de la vénerie, sont, comme l'écrit Zuccaro en 1608 dans *Il Passagio per Italia*, des lieux « de festivités, de jeux, de navigations, de manèges et autres tournois et triomphes similaires, mais aussi mélodrames, fables pastorales et piscicoles, ballets, oraisons sacrées<sup>287</sup> » dont Christine perpétue et revivifie en partie la tradition héritée de son beau-père tout comme elle puise dans son engouement personnel issu de ses origines françaises. Mais elles sont aussi placées en des endroits stratégiques, afin de baliser les territoires alentours sur les grands axes de communication : vers Milan au nord, vers la France à l'ouest, vers Pignerol et Nice au sud-ouest, vers Piacenza et Rome au sud. L'ensemble est constitué peu à peu de treize résidences, remaniées au cours des siècles ou ayant émergé *ex nihilo*, de diverses typologies : Regio Parco, Valentino, Lucento, Mirafiori (résidences fluviales) ; les *Vigne*, de Madame Royale et du cardinal Maurice (sur des collines) ; les deux châteaux de Moncalieri et Rivoli, les deux résidences de chasse, Venaria Reale et Stupinigi, auxquelles il faut ajouter trois villégiatures royales, Agliè, Racconigi, et Pollenzo<sup>288</sup>.

---

<sup>287</sup> Federico Zuccaro, *Il Passagio per Italia*, Bologna, 1608, cité par D. Heikamp, *I viaggi di Federico Zuccaro*, « Paragone », 1958, n° 105, p. 52-53.

<sup>288</sup> Cf. annexe « repères chronologiques - résidences » du corpus de figures.

### 3.1 Le concept de « couronne de délices »

Le terme devenu emblématique de « couronne des Délices » fut utilisé par l'architecte Amedeo di Castellamonte dans son œuvre imprimée sur la *Venaria Reale*<sup>289</sup>, et celui de « Couronne » est théorisé par Agostino Della Chiesa, dans son ouvrage *Corona Reale...* datant de 1655<sup>290</sup>. Par ailleurs, l'idée en germe de « couronne » avait déjà été gravée sur le plan symbolique par Gerolamo Righettino (Fig. 16) figurant le plan de *l'Augusta Taurinorum* encadrée d'une corniche formant un ensemble allégorique foisonnant de détails à la gloire de Charles-Emmanuel I<sup>er</sup> et de ses territoires, par le biais des grandes villes de ses États<sup>291</sup>. Ce concept de couronne comme métaphore de la souveraineté a été amplement analysé par Costanza Roggero, rappelant que le système découlait « topographiquement » du schéma radio-centrique formé par la ville, centre politique de l'État, et les résidences de chasse et de loisirs rayonnant autour. Tandis que symboliquement, ce système était théorisé par diverses références littéraires et rhétoriques suggérées par Castellamonte lui-même ou encore par Della Chiesa, invoquant la tête des rois des siècles antérieurs, qui ceinte « d'une couronne aux lames d'or décorées de douze rayons symbolisait la plénitude de la domination (...) seulement si l'art réduisait le métal précieux à une figure circulaire ».

Dans la locution *couronne de délices* convergent donc toutes les composantes historiques et idéologiques qui dans le passé avaient soutenu avec une rigueur manifeste le processus de formation du dessin territorial des résidences savoyardes, mais à partir de ce moment-là le phénomène est substantiellement interprété comme une authentique représentation politique<sup>292</sup>.

Or on a déjà évoqué une notion importante pour la dynastie induite par Emmanuel-Philibert : le duc avait initié, même sous forme d'un projet encore en germe, l'idée même qu'un patrimoine foncier autour de Turin, « inaliénable et exclu de tout commerce » était « le fondement de la Monarchie bien règlementée ». C'est – à nouveau – sous le règne de Charles-Emmanuel I<sup>er</sup> en 1587 que s'initie le processus de rattachement des résidences royales à la capitale, l'architecte Ascanio Vitozzi ayant créé une nouvelle rue, la *contrada nuova* (actuelle via Roma) entre le château de Mirafiori et la Porta Nuova récemment ouverte dans l'enceinte de Turin<sup>293</sup>. C'est bien sur la base des projets de Vitozzi que « la ville se déploie sur le territoire comme un espace unitaire, prédestiné et planifié par la volonté du

---

<sup>289</sup> Cf. Plus loin. Costanza Roggero, « La corona di delitie nel Piemonte sabaud... », *op. cit.*, p. 26 et suiv.

<sup>290</sup> Della Chiesa 1655 « Corona Reale o sia Relatione delle Provincie... » ; Amedeo di Castellamonte, *Venaria Reale...*, *op. cit.* ; cf. Costanza Roggero, « La corona di delitie... », *op. cit.*, p. 18-19.

<sup>291</sup> *Plan de la cité de Turin avec corniche allégorique* de Gerolamo Righettino (1583).

<sup>292</sup> Costanza Roggero, « La corona di delitie... », *op. cit.*, p. 27-28.

<sup>293</sup> Chiara Devoti, « Une résidence perdue pour les princes Victor-Amédée et Christine de Savoie : le château de Millefleurs (Mirafiori) », in Giuliano Ferretti (dir.), *De Paris à Turin...*, *op. cit.*, p. 169.

souverain, comme manifestation visible de son pouvoir<sup>294</sup> ». Cet axe, débutant au-delà du château par le bois de Stupinigi, a pour point de fuite le centre ville pour aboutir au *Regio Parco* pensé comme prolongation hors les murs du nouveau palais ducal<sup>295</sup>. Ce parc, aux proportions auliques (disparu aujourd'hui), était constitué de divers éléments et infrastructures dont la symbolique humaniste a été longuement interprétée par divers auteurs, dont le Tasse, qui, à Turin vers 1579, dit s'en être inspiré pour le jardin d'Armide de la *Jérusalem délivrée* ou encore Federico Zuccari dans une célèbre description de la cité vers 1608<sup>296</sup>.

Amedeo di Castellamonte, en 1674, présente ces résidences dans son ouvrage sur la *Venaria Reale. Palazzo Di Piacere e di Caccia, Ideato Dall'Altezza Reale di Carlo Emanuel II Duca di Savoia*, illustrée de célèbres gravures de Georges Tasnières et dont le frontispice est entièrement consacré à l'art de la vénerie<sup>297</sup>. L'objet du texte est un dialogue imaginaire entre l'auteur architecte et le Bernin, tout juste rentré de France et, après d'autres visites, il souhaite découvrir le récent lieu de délices turinois du duc Charles-Emmanuel II. S'adressant au *Signor Cavaliere*, il explique que Charles-Emmanuel II a voulu « à l'imitation de ses ancêtres royaux édifier lui aussi son palais » et qu'« il ne lui restait que cette partie de minuit [mezza notte, soit au nord], non occupée, pour accomplir une entière Couronne de délices à cette Auguste Cité de Turin<sup>298</sup>».

Vous avez vu le superbe château de Rivoli édifié par Charles-Emmanuel, premier de ses aïeux, à une mi-journée le délicieux Mirafiori du duc Emmanuel-Philibert son arrière grand-père, au levant le bel et agréable Valentino de Victor-Amédée son père et parmi l'un et l'autre la grande masse du château de Moncalieri, et un peu plus bas sur la colline la Vigna, édifice de la Grande Christine sa mère<sup>299</sup>.

Ainsi, poursuit-il,

partant du château de Rivoli, et faisant le tour entre ces palais distants entre eux d'environ trois miles italiens à intervalles réguliers, on aura à la Venaria Reale achevé le voyage d'une juste journée entre les délices des forêts, les magnificences des édifices, le charme des fontaines, des allées, des jardins, chose extrêmement rare, et peut-être non observée

---

<sup>294</sup> Vera Comoli Mandracci, « La città-capitale e la « corona di delitie », *op. cit.*, p. 304.

<sup>295</sup> Marcello Fagiolo, « Introduzione ai grandi sistemi di residenze », in *id.*, *Atlante tematico...*, *op. cit.*, p. 14.

<sup>296</sup> Davide Bertolotti, *Descrizione di Torino*, *op. cit.*, p. 420. L'auteur cite une lettre du Tasse à ce propos en note 1. Sur Torquato Tasso, cf. texte de référence de Maria Luisa Doglio in Giuseppe Ricuperati (dir.), *Storia di Torino...*, *op. cit.*, 1998, p. 599-683. Le texte de F. Zuccari a été publié par Detlef Heikamp, « I viaggi di Federico Zuccaro », *Paragone*, n° IX, 105, 1958, p. 40-63.

<sup>297</sup> Amedeo di Castellamonte, *Venaria Reale. Palazzo Di Piacere e di Caccia, Ideato Dall'Altezza Reale di Carlo Emanuel II Duca di Savoia, Re di Cipro &c. Disegnato e descritto dal Conté' Amedeo di Castellamonte. L'Anno 1672*, Turin, B. Zapatta, 1674. Cette résidence clôturant la couronne du XVII<sup>e</sup> siècle, a vu une grande partie de sa splendeur exhumée par les travaux de restauration des années 1990. Construite dans les mêmes années que Versailles, le chantier, selon le projet d'Amedeo di Castellamonte, s'est amplifié ensuite sous l'égide de divers architectes dont Michelangelo Garove et finalement Juvarra vers 1716.

<sup>298</sup> Amedeo di Castellamonte, *Venaria Reale...*, *op. cit.*, p. 2.

<sup>299</sup> *Ibid.*, p. 2-3.

par V.S. dans d'autres pays d'Italie<sup>300</sup>.

Car en ce lieu « la Magnificence, qui a pour finalité l'Éternité, l'Utilité et le Decorum et a pour objet les édifices<sup>301</sup> » rend immortel le nom des bâtisseurs et témoigne finalement à la postérité de la grandeur des Princes<sup>302</sup>. C'est bien ce qu'exprime D'Agliè quand il irrigue le pouvoir de Madame Royale de métaphores architecturales. Dans ses deux ouvrages, *La Prigione di Fillindo il Costante* (datant de la période de son emprisonnement à Vincennes) et le *Delitie...* consacrées à la *Vigna* de Christine (publiées en 1667 mais rédigées antérieurement) :

L'Architecture est le langage par lequel s'exprime la métaphore du Pouvoir. L'emblème de chacun des deux écrits est représenté par un édifice : le château de Vincennes et la Vigne de Madame Royale sur les collines de San Vito à Turin. Le grand bâtiment, le monument s'identifie avec le personnage : Vincennes *est* Filindo il Costante ; la Vigne *est* Christine de France<sup>303</sup>.

Toutefois, il s'agit pour Castellamonte, d'Agliè et par extension la dynastie, d'un ancrage rhétorique et symbolique d'une vision architecturale ducal bien audacieuse, qui allait dans les faits au-delà de leurs capacités pragmatiques à venir à bout d'un tel projet. Pris entre les feux d'une âpre ambition, les « délices » accomplissaient pleinement leur rôle de lieux de loisirs et surtout de terrain de chasse, mais diverses raisons ont amputé la réalisation effective de résidences qui n'ont pas atteint la magnificence des plans d'origine des architectes ducaux et encore moins celle des gravures du *Theatrum Sabaudiae*, ouvrage pour le moins rhétorique justement. Cette question du *non finito*, abordée plus loin, dérive pour partie seulement du manque de moyens qui entravait potentiellement de telles entreprises mais elle découlait aussi de chaque ambition personnelle, de nouveaux palais s'érigeant parallèlement sans avoir forcément finalisé les chantiers précédents. Car, tout en s'insérant dans le grand projet territorial d'une couronne turinoise servant d'écrin à la cité, une autre marque identitaire des ducs et des régentes s'épanouit pour chacun d'eux dans l'acte de poser sa propre pierre à l'édifice par une résidence extra-urbaine qui lui est propre, tout comme ils l'ont fait au cœur de la cité pour leurs demeures urbaines. En ce qui concerne Christine, ce fut l'ancien palais des Acaïa en ville et le Valentino sur les bords du Pô qui lui fut offert en cadeau de mariage à son arrivée, à l'instar du château de Millefleurs reçu en legs par le couple qu'elle formait avec Victor-Amédée.

---

<sup>300</sup> *Ibid.*, p. 3.

<sup>301</sup> *Ibid.*, p. 85-86.

<sup>302</sup> *Ibid.*, p. 95.

<sup>303</sup> Paris, BNF, Département des Manuscrits, Manuscrits Italiens, n. 578, Philippe Saint-Martin d'Agliè, *La Prigione di Fillindo il Costante*, 1643, publié et analysé in Vera Comoli, Costanza Roggero, *La Prigione di Fillindo il Costante : Opera inedita di Filippo San Martino d'Agliè*, Turin, Centro Studi Piemontesi, « Biblioteca di Studi Piemontesi », 2005 ; Costanza Roggero, « Architecture et Magnificence... », *op. cit.*, p. 86.

### 3.2 Mirafiori, Moncalieri : châteaux, jardins et mécénat religieux de Christine

En 1634, lors de son voyage en Italie, Henri II de Bourbon-Condé soulignait que « les maisons de Rivole et Montcalier méritent d'être vues ; comme aussi le Valentin, la Vigne de Madame : et surtout Millefleurs maison du Prince, très jolie : y a un beau jardin, de belles eaux, un beau parc fourni d'allées : dans la Salle y a les tableaux de plusieurs beaux chevaux<sup>304</sup> ».

Ce château de *Mirafiori* (Millefleurs), surnommé par Pompeo Brambilla en 1608 « palais de l'Art et de la Nature<sup>305</sup> », est remanié par Victor-Amédée et Christine dans les années 1620-1630, et aujourd'hui disparu. Il fut légué par Charles-Emmanuel I<sup>er</sup> aux tous jeunes mariés Victor-Amédée et Christine de France qui mettent en œuvre des projets d'agrandissement, sans doute confiés à Carlo di Castellamonte et connus d'après un dessin conservé à la Bibliothèque nationale de Turin (fonds Valperga<sup>306</sup>). La présence du couple fait justement de cette demeure une des résidences de délices dynastiques de la ceinture turinoise.

À partir d'un « petit rustique » présent au deuxième tiers du XVI<sup>e</sup> siècle, Chiara Devoti rappelle que Jacques de Savoie-Nemours, établi à Turin en 1580 après la mort du duc Emmanuel-Philibert, en a fait un palais doté de jardins, qui, en 1585 « était formé d'un corps de logis simple et de deux pavillons d'angle, dont les façades étaient ornées de pilastres doublés. Des liens avec des solutions françaises ont été signalés précocement, mais suivant un dessin à l'italienne provenant du traité de Sebastiano Serlio, comme pour le château d'Ancy-le-Franc du même architecte<sup>307</sup> ». À la mort du comte de Genevois, les travaux furent complétés par Charles-Emmanuel I<sup>er</sup> très attaché à ce « palais de la Nature<sup>308</sup> » agrémenté de jardins pensés « comme lieu de réflexion conceptuelle tel qu'on le retrouve dans un livre écrit par Charles-Emmanuel lui-même : le *Libro de' Paralleli*<sup>309</sup> ». Cette résidence est le premier site ducal turinois que la toute jeune Christine découvre lors d'une fête consacrant son arrivée à Turin en 1620<sup>310</sup> : la duchesse aime déjà ce lieu au nom si évocateur, « Millefleurs », et le thème floral est d'ailleurs choisi pour l'incarner depuis son mariage : sur la place du château de Turin, en février 1620, c'est un grand tournoi qui est donné, *Le Jugement de Flore*, évènement décrit par les historiographes, dont Guichenon, éclairci par Ménestrier ou immortalisé par un grand tableau

---

<sup>304</sup> Cf. annexe 11. Henri II de Bourbon Condé, *Voyage de monsieur le prince de Condé en Italie depuis son partement du camp de Montpellier jusques à son retour en sa maison de Mouron*, Paris, Toussaint et Quinet, 1634, p. 9.

<sup>305</sup> Pompeo Brambilla, *Relatione delle feste, torneo, giostra etc. fatte nella corte del Sereniss. di Savoia nelle reali nozze delle serenissime infanti donna Margherita e donna Isabella di Savoia sue figliuole*, Turin, Fratelli Cavaleris, 1608, (BRT), *Storia Patria* 50 (672) ; Vittorio Defabiani, Chiara Devoti, « La corte, la festa, la città », in Marcello Fagiolo (dir.), *Le capitali della festa. Italia Settentrionale*, Rome, De Luca, 2007, p. 50-57.

<sup>306</sup> BNT, Fonds Valperga, Q.I 64, n° 19. Cité par Chiara Devoti, « Une résidence perdue... », *op. cit.*, p. 172.

<sup>307</sup> Chiara Devoti, « Une résidence perdue... », *op. cit.*, p. 169.

<sup>308</sup> Pompeo Brambilla, *Relatione delle feste, torneo, giostra etc. fatte nella corte del Sereniss. di Savoia nelle reali nozze delle serenissime infanti donna Margherita e donna Isabella di Savoia sue figliuole*, Turin, Fratelli Cavaleris, 1608, (BRT), *Storia Patria* 50 (672) ; Vittorio Defabiani, Chiara Devoti, « La corte, la festa, la città », in Marcello Fagiolo (dir.), *Le capitali della festa...*, *op. cit.*, p. 50-57.

<sup>309</sup> Chiara Devoti, « Une résidence perdue... », *op. cit.*, p. 171.

<sup>310</sup> Andreina Griseri, *Il Diamante...*, *op. cit.*, p. 19-20.

d'Antonio Tempesta (Fig. 17b)<sup>311</sup>. Et ce sera encore plus emblématiquement notable au château du Valentino, marque de fabrique de Christine.

À Mirafiori, Christine apprécie également le jardin, dédié à l'Art et à la Nature et ponctué en son centre des armoiries entrelacées des époux, dans les broderies végétales du parterre (à l'instar de ceux du Valentino). En outre, l'implantation du lieu permet les grandes parties de chasse dans les bois alentours dont la jeune femme, excellente cavalière, est friande. Dans les travaux d'expansion du couple ducal (pas tous réalisés, ce dont témoigne en partie les planches du *Theatrum Sabaudiae*), l'influence française est perceptible, comme dans d'autres projets de renouvellements voulus par les deux. Ici, la présence d'une culture architectonique française du début du premier XVII<sup>e</sup> siècle est manifeste : « antichambre, chambre et vestiaire dans deux pavillons symétriques, juxtaposés au corps central qui accueille une grande salle traversante<sup>312</sup> ». L'initiative du renouveau selon des modèles français ne vient pas seulement de Christine puisque Victor-Amédée, revenu de France où il découvre sa future épouse, voit son goût artistique pour les résidences évoluer vers un style « plus parisien que romain<sup>313</sup> ».

Si la duchesse y passe une partie de son temps dans les années 1625-1630, la mort de son époux en 1637 et la guerre civile qui suivit ne le lui permirent plus, son absence entraînant un premier désintérêt du lieu. Néanmoins, en 1656, lors de la visite de la reine Christine de Suède, on y chasse dans ses bois et « Castiglione en décrit la somptuosité : *admirable pour le site, somptueux pour l'habitat, délicieux pour les jardins, divertissant pour les bassins, ombreux pour les bois, commode pour les eaux courantes, où enfin les vieux chênes et les grands sapins forment des auberges de paix et de repos*. Mais avec la mort de Christine de France en 1663, c'est la fin de cette magnificence<sup>314</sup> ». Le château n'a donc pas survécu au couple, malgré quelques efforts de réparations demandés par la seconde Madame Royale, Marie-Jeanne-Baptiste, au *Consiglio delle Fabbriche* (1680), comme elle l'avait déjà ordonné pour le château du Valentino<sup>315</sup>. Cédé à l'Ordre Mauricien, officiellement dès 1753, mais en réalité déjà en 1678, Mirafiori fut démoli dans le courant du XIX<sup>e</sup> siècle<sup>316</sup>.

Dominant la plaine du Pô, deux châteaux en particulier ont permis, par leur position dominante, de remplir la fonction stratégique de contrôle du territoire : celui de Rivoli, juché à l'entrée de la vallée de Suze, point de contrôle de la route venant du col de Montcenis et celui de Moncalieri, situé sur un

---

<sup>311</sup> Samuel Guichenon, ms. « Le Soleil en son apogée », *op. cit.*, p. 66. Claude-François Méneestrier, *Traité des tournois...*, *op. cit.*, p. 116 ; *Id.*, *Des Représentations en musique anciennes et modernes...*, Paris, Guignard, 1681, p. 320-321.

<sup>312</sup> Paolo Cornaglia, « Christine de France et Victor-Amédée I<sup>er</sup>... », *op. cit.*, p. 181.

<sup>313</sup> Chiara Devoti, « Une résidence perdue... », *op. cit.*, p. 172.

<sup>314</sup> Valeriano Castiglione, *La maestà della Reina di Svecia Christina Alexandra Ricevuta negli Stati delle Altezze Reali di Savoia l'anno 1665*, Turin, Carlo Gianelli, 1656, p. 33. Cité par Chiara Devoti, « Une résidence perdue... », *op. cit.*, p. 175.

<sup>315</sup> BRT, ms. varia 282, n. 13 ; Marie-Jeanne Baptiste de Nemours au procureur patrimonial Fecia, du 14 janvier 1673, le chargeant de la surintendance des travaux du Valentino.

<sup>316</sup> Chiara Devoti, « Une résidence perdue... », *op. cit.*, p. 168, 176.

antique point de contrôle de l'accès à Turin par le sud. Christine s'intéresse de près à ce dernier, dont elle lance la rénovation dès 1647, assistée des architectes de cour habituels (Andrea Costaguta, Amedeo di Castellamonte et Carlo Morello) et de Philippe d'Agliè. Les deux principaux intérêts de ce lieu à cette période résident d'une part dans la définition architecturale classique de l'édifice et dans la connexion établie entre le château et ses jardins, dont la création suit étroitement la configuration du terrain. Dans les deux cas, l'avis de Madame Royale est attesté. D'autre part, le bourg est l'occasion pour elle d'exercer son assidue dévotion – souvent considérée comme excessive par ses contemporains – tout en œuvrant à un mécénat religieux qui semble avoir été un des reflets les plus significatifs de ses aspirations personnelles.

Le château de Moncalieri, au sud de la capitale, était relié historiquement à Mirafiori par une route au cœur du maillage de la couronne extra-urbaine turinoise<sup>317</sup> (Fig. 5). En 1724, le pèlerin Gilles Caillotin décrit dans un récit de voyage les curiosités rencontrées sur sa route, et, évoquant son impression à la vue du château de Moncalieri, il parle d'un ensemble compact et peu remarquable : car, de retour de pèlerinage à Rome, il a encore en tête les édifices romains marqués encore par la pompe du style baroque, alors que l'œuvre de Moncalieri adopte la structure architectonique de bâtiments classiques. En revanche, il explique l'intérêt de la vue sur la capitale et du paysage rural aux alentours :

Sur la pente vers la dite ville, est bâti un château qui ne paraît être qu'un simple logis à quatre faces, plus long que large, et de largeur regardant la ville de Turin, qu'on peut découvrir parce que le château, pour être supérieur en élévation à la ville de Turin, n'en peut que rendre la découverte plus agréable (...) Tout ce pays est très agréable soit qu'on en considère les coteaux, aussi bien que les vallons, de toutes parts couverts de vignes, de figuiers et autres sortes d'arbres fruitiers<sup>318</sup>.

De fait, les registres des cérémonies de la maison de Savoie font souvent état de l'accueil, par les hauts dignitaires turinois, des visiteurs étrangers à leur arrivée près de Turin, car la position du château est sur leur route en venant des Alpes, à moins de trois miles de la capitale. Les relations détaillent les plaisirs de la vénerie que l'environnement pastoral offrait à la cour, attirée par l'air salubre et la beauté du site<sup>319</sup>.

Cette demeure a été élevée à partir d'une structure médiévale et c'est en particulier Yolande de Savoie (décédée en 1478) qui initie ce qui deviendra plus tard une résidence des délices de la dynastie. Des quatre tours circulaires originelles autour du corps central il n'en reste que deux, revêtues de briques au XVIII<sup>e</sup> siècle. C'est à nouveau Charles-Emmanuel I<sup>er</sup> qui amplifie le château après 1610 selon les desseins de Carlo di Castellamonte, les travaux étant repris par son fils et son épouse. Mais le

---

<sup>317</sup> Le château appartient aujourd'hui au corps militaire des *carabinieri*.

<sup>318</sup> Ms. 2487, BM, Reims, fol. 163-164, in Dominique Julia, *Gilles Caillotin, pèlerin, op. cit.*

<sup>319</sup> Cf. entre autres sources, AST, Corte, Cerimoniale (Corti, Ambasciatori, Viaggi di principi e sovrani, Nascite e battesimi, Matrimoni) ; AST, Corti Inventariate, Francia, maz. 1, f. 15 ; BRT, Storia Patria, 726/1 et 726/2 (Cumiana, Scaravello).

renouvellement assez radical de l'édifice et son lien étroit avec ses jardins prend naissance vers 1647 quand Christine commissionne d'autres agrandissements englobant la structure précédente (pavillons, appartements...), sous l'égide des architectes de cour successifs, Andrea Costaguta (père carmélite en étroit contact avec Philippe d'Agliè), Amedeo di Castellamonte et Carlo Morello, jusqu'aux interventions de restauration de 1660, en prévision du mariage de Marguerite, nécessitant « divers travaux urgents pour la venue du Sérénissime Duc de Parme »<sup>320</sup>. Alors que les interventions architectoniques du milieu du siècle (Costaguta) restent conditionnées par l'édifice existant, tardomanériste, sans apporter de modernisation stylistique majeure, en revanche la composition d'ensemble souhaitée par la duchesse (un bloc central, prolongé d'ailes latérales et encadré de pavillons d'angle, de dérivation française) se prolongeant jusqu'aux années 1680 est un témoignage des goûts « classiques » de Christine au milieu de ce siècle (à l'instar de la rénovation du Palais San Giovanni de Turin). L'avis de Madame Royale est manifeste : « Le 10 juin 1650, Costaguta rapporte la volonté de la régente de construire un édifice « resserré » avec « des pièces sans portique », donc éloigné des inspirations italiennes<sup>321</sup>. Le fait que « la donneuse d'ordre » précise ne vouloir ni colonnes, ni arcades diffère du modèle ouvert, entre pavillon et terrasses expérimenté au Valentino, explique Paolo Cornaglia, citant par ailleurs une lettre de Costaguta de janvier 1652 dans laquelle l'architecte écrit :

Hier, j'ai rencontré ceux qui m'ont présenté le devis pour la fabrique de Moncalieri, accompagnés du contremaître Piscina, pour que je puisse établir quels sont les travaux à réaliser en premiers dans cette fabrique ; j'ai répondu que je ne déciderai rien sans l'accord de Son Altesse, d'où cette lettre que je me permets humblement de Vous adresser. *Primo*. Il est question de transporter la terre nécessaire pour réaliser le bois. *Secundo*. Il est question de creuser le sol pour construire la muraille qui doit séparer le Jardin du Bois<sup>322</sup>.

La façade est assez identique à celle visible actuellement, car contrairement à d'autres résidences dynastiques, les transformations de Moncalieri à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle, même en apportant quelques éléments à l'édifice, « n'ont pas fait varier substantiellement la physionomie externe compacte et bien définie, qui nous est parvenue jusqu'à aujourd'hui avec ses liens entre le bourg (lui ayant évolué), les jardins, le parc<sup>323</sup> ». Cette résidence, qui eut ensuite les faveurs de Victor-Amédée II – qui y mourut – est l'objet de diverses interventions au XVIII<sup>e</sup> siècle dues à Filippo Juvarra dans les années 1730 puis à Benedetto Alfieri et au messinois Francesco Martinez en seconde partie de siècle sous les règnes de

---

<sup>320</sup> AST, Corte, Matrimoni, maz. 28, f. 10.

<sup>321</sup> Maria Grazia Vinardi, « Moncalieri, luogo di Delizia », in Francesco Pernice (dir.), *Il Castello di Moncalieri. Gli Appartamenti Reali*, Turin, Celid, 1996, p. 14.

<sup>322</sup> AST, Corte, Lettere particolari, maz. 107, 31 janvier 1652 ; in Paolo Cornaglia, « L'art des jardins à la cour de Christine de France », *op. cit.*, p. 564.

<sup>323</sup> Maria Grazia Vinardi, « Moncalieri, luogo di Delizia », *op. cit.*, p. 33.

Charles-Emmanuel III et Victor-Amédée III, lui donnant son aspect actuel mais sans modifications majeures, nous l'avons dit.

Du temps de Christine, les jardins du château se dessinent selon un schéma semi-circulaire en partie centrale, avec des escaliers reliant divers niveaux, agrémentés de jeux d'eau et de fontaines, dans une configuration qui « représente la permanence de modèles culturels de dérivation toscane et laziale<sup>324</sup> ». Le même architecte, Andrea Costaguta, en est à l'origine, comme il l'a été pour ceux du Valentino et Mirafiori (pour partie). Paolo Cornaglia explique bien l'importance de cet architecte et son obédience envers la duchesse, tout comme Philippe d'Agliè est son second interlocuteur privilégié. Or, l'établissement de Madame Royale dans les demeures citées a totalement conditionné leur enveloppe végétale :

C'est entre la fin des années 1640 et le début de la décennie suivante que se situent les interventions plus ciblées de la régente, à savoir la création *ex-novo*, d'après le projet initial d'Andrea Costaguta, des jardins du Château de Moncalieri et de la Vigne. Au même titre que le Valentino, cette initiative témoigne de la contribution apportée par la souveraine au système des résidences de la cour turinoise<sup>325</sup>.

D'ailleurs la régente impose sa marque dans certains détails, comme l'atteste une correspondance de 1652 où elle précise qu'il serait nécessaire de planter des arbustes « d'agrumes et leurs vases en bois » et des arbres fruitiers pour faire « un peu de verdure et avoir des fleurs »<sup>326</sup>.

Une question reste cependant en suspens dans nos recherches, car en regard des sources d'archives consultées (nous pensons en particulier aux registres de cérémonial et aux lieux de départ des correspondances), Christine semble avoir moins fréquenté ce lieu que les courtisans eux-mêmes, sa prédilection se portant sans doute sur le Valentino et la Vigna<sup>327</sup>. Malgré sa volonté manifeste de le réaménager, ses échanges avec Costaguta le confirmant tout comme les conseils du fidèle d'Agliè (qui y avait ses appartements), elle a sans doute pensé faire surgir, comme l'indique Maria Grazia Vinardi, « un lieu de délices pour son fils Charles-Emmanuel et un monument digne de sa magnificence<sup>328</sup> ». Car les liens de Christine avec Moncalieri évoquent plus souvent dans les sources son mécénat religieux et sa dévotion, telles ses visites incontournables aux carmélites déchaussées, les religieuses

---

<sup>324</sup> Paolo Cornaglia, « La costruzione dell'identità "italiana" del ducato di Savoia a cavallo tra XVI e XVII secolo : il ruolo dei giardini », in Lucia Corrain et Francesco P. di Teodoro, *Architettura e identità locale. I.*, Florence, Olschki, 2013, p. 460. Cf. aussi *Id.*, « Dal giardino tardomanierista di Padre Costaguta al parco romantico dell'ottocento », in Francesco Pernice (dir.), *Il castello di Moncalieri. Il Parco*, Turin, Celid, 2001, p. 34-55.

<sup>325</sup> *Ibid.*, p. 562.

<sup>326</sup> Maria Grazia Vinardi, « Moncalieri, luogo di Delizia », *op. cit.*, p. 15.

<sup>327</sup> Cf. entre autres sources, BRT, *Storia Patria*, 726/1 et 726/2 : Registres des cérémonials de la cour Royale de Savoie ; AST, Corte, Materie politiche per rapporto all'estero, *Cerimoniale* (Corti, Ambasciatori, Viaggi di principi e sovrani, Nascite e battesimi, Matrimoni) ; AST, Corte, Lett. Min. Fr..

<sup>328</sup> Maria Grazia Vinardi, « Moncalieri, luogo di Delizia », *op. cit.*, p. 20.

conservant de surcroît une copie « authentique » du saint Suaire confectionnée en 1634 et précieusement vénérée en de multiples occasions<sup>329</sup>. Il convient ici de noter une particularité du caractère et de l'engagement spirituel de Madame Royale sur laquelle nous reviendrons : sa ferveur religieuse, sa pratique liturgique assidue voire excessive et les pénitences qu'elle s'infligeait<sup>330</sup>. L'implication religieuse de Christine est un aspect de sa personnalité qui n'a pas été vraiment étudié par les historiens, même s'il est constamment cité pour expliquer son mécénat. Paolo Cozzo lui-même ne s'y est pas attardé<sup>331</sup>. De fait, cela mériterait des approfondissements malgré la banalité – apparente – de cet état d'esprit pour une aristocrate au cœur du XVII<sup>e</sup> siècle, fréquentant communément les monastères féminins.

Par ailleurs, dès 1646, Pasquale Codreto, frère mineur observant, œuvrant à l'hagiographie de la dynastie, commence à rédiger une « Guirlande de quelques Bienheureux princes de la Royale maison de Savoie » incluant traditionnellement Humbert, Marguerite, Amédée IX, Louise, qu'il fait imprimer en 1655 inauguré par un beau frontispice de Giovenale Boetto (Fig. 23)<sup>332</sup>. Codreto propose dans cette « guirlande » un « Mémoire de quelques Œuvres pieuses faites par Madame Royale Christine de France Duchesse de Savoie, reine de Chypre etc. », liant de fait cette dernière à la chaîne des bienheureux ancêtres. Parmi les bienfaits de la duchesse, il évoque son mécénat à Moncalieri, pour l'institution d'une nouvelle église, celle du Santissimo Rosario :

Le 8 septembre 1638 Madame Royale par d'abondantes charités fonda l'église du Santissimo Rosario à Moncalieri tel que cela ressort des inscriptions sur la pierre intégrée à ses fondements, d'après les droits et les avers des médailles jetées en éternelle

---

<sup>329</sup> Paolo Cozzo, « “Et per maggior divotione vorrebbe che fusse della medesima grandezza et che avesse tocato la istessa santa Sindone”. Copie di reliquie e politica sabauda in età moderna », in Laura Gaffuri et Paola Ventrone (dir.), *Images, cultes, liturgies. Les connotations politiques du message religieux*, Rome, Paris, Ecole française de Rome, Publications de la Sorbonne, 2014, p. 303.

<sup>330</sup> Guichenon, dans « Le Soleil en son apogée... », *op. cit.* relève par exemple les processions qu'elle fit par deux fois de Turin à Mondovi, à pied, sous forme de pénitence, soit une distance d'environ 100 km actuels.

<sup>331</sup> Paolo Cozzo, *La geografia celeste dei duchi di Savoia...*, *op. cit.*

<sup>332</sup> Pasquale Codreto, *Ghirlanda di alcuni principi beati di Real Casa Savoia...*, *op. cit.*, dont « Memoria d'alcune Opere pie fatte da Madama Reale Christina di Francia Duchessa di Savoia, regina di Cipro etc » ; *Id.*, *L'Arco Baleno, che risplende nel serafico Cielo ; Panegirico Sacro della Beata Lodovica di Savoia, indirizzato per ossequiar li pregi di M. Reale Christiana Borbona...*, Turin, Gio. Ambrogio Niella, 1646. Le frère Codreto de Sospello a en effet rédigé différents ouvrages pour servir l'ambition ducal de sanctification de certains membres de la dynastie. Mais les béatifications de Marguerite, religieuse dominicaine (1390-1444) et d'Amédée IX (1435-1472), ne furent obtenues qu'en 1676-1677 sous Victor-Amédée II. Cf. Pier Giorgio Longo, « La vita religiosa nel XVII secolo », in G. Ricuperati (dir.), *Storia di Torino, op. cit.*, vol. IV, p. 706-707. Sur le culte des saints de la maison de Savoie et les ordres religieux à leurs côtés, cf. divers études de Paolo Cozzo, dont « Storia religiosa. Istituzioni ecclesiastiche e vita religiosa nel Piemonte in età moderna », in Paola Bianchi (dir.), *Il Piemonte in età moderna...*, *op. cit.*, p. 167-216 ; *Id.*, *La geografia celeste...*, *op. cit.*, p. 200-215 ; *Id.*, « Il clero di corte nel Ducato di Savoia fra XVI e XVII secolo », in Paola Bianchi e Luisa Clotilde Gentile (dir.), *L'affermarsi della corte sabauda...*, *op. cit.*, p. 369-374 ; Michel Merle, « Le portrait du saint prince : les représentations du bienheureux Amédée IX de Savoie durant la seconde moitié du règne de Charles-Emmanuel I<sup>er</sup> (1612-1630) », in Florence Buttay et Axelle Guillausseau (dir.), *Des saints d'État ? Politique et sainteté au temps du concile de Trente*, Paris, 2012 (Centre Roland Mousnier, 56), p. 137-152 ; Laurent Ripart, « Les saints de la maison de Savoie au XV<sup>e</sup> siècle », in Frédéric Elsig (dir.), *L'image des saints dans les Alpes Occidentales*, Actes du colloque international de Genève (17-18 juin 2013), sous presse ; Sara Cabibbo, « Dal nido savoiaro al trono d'Italia » : i Santi di Casa Savoia, in Emma Fattorini (dir.), *Santi, culti e simboli nell'età della secolarizzazione (1815-1915)*, Turin, Rosenberg & Sellier, 1997, p. 331-360.

mémoire<sup>333</sup>.

Cette fondation de l'église – édifice disparu aujourd'hui, est commémorée alors par une simple feuille, volante sans doute, distribuée lors de l'inauguration, tout comme furent jetées des médailles évoquées sur l'inscription et analysées plus loin dans notre thèse (Fig. 24<sup>334</sup>). Le feuillet volant reprend l'illustration de la pierre en bas-relief enchâssée dans le soubassement d'origine du lieu de culte et son illustration est une reprise identique de médailles émises en 1637, au moment difficile de la passation de pouvoir à la régente. Par cet acte, Madame Royale relie la fondation de l'église mondovienne à la succession dynastique, mais avant tout, comme l'indique l'inscription (épigraphique et numismatique), à son rôle de « tutrice du sceptre subalpin » et « meilleure régente ». Le terme *rectrix* donnait alors un nouveau relief au statut de la duchesse en 1638, aux prémices de la guerre civile : il la caractérisait bien comme guide et reine de la Savoie et du Piémont.

### **3.3 Les « délices » de Christine : Le Valentino, La Vigna di San Vito. Formes, symbolique et thématique florale**

Selon Francesco Agostino Della Chiesa, historiographe de Christine et du duché, le château du Valentino a été édifié par « Renato Birago Milanese », soit René de Birago, fonctionnaire du roi de France et son nom dériverait de celui de son épouse, Valenza Balbiana di Chieri<sup>335</sup>. Costanza Roggero rectifie les légendes plus ou moins romantiques autour de ce nom de baptême de la demeure, celle qui renvoie par exemple à une chapelle de Saint-Valentin, patron des amoureux et par là-même révélateur de fêtes galantes au château. Philologiquement, des documents du XIII<sup>e</sup> siècle attestent d'un « Vallantinum », soit étymologiquement un escarpement creusé par une rivière, localisé dans la région suburbaine sur la rive gauche du Pô, au sud de la capitale, le nom de Valentino, dérivant ainsi du caractère géomorphologique du lieu<sup>336</sup>.

En 1564, Emmanuel-Philibert rachète le château, alors simple pavillon de chasse, à René de Birago, dont il use pour ses loisirs et pour des réceptions avec sa femme Marguerite de Valois, fille de François I<sup>er</sup>. Après divers changements de propriétaires, le Valentino rejoint à nouveau le patrimoine ducal – même si en réalité le duc en avait toujours gardé le droit de préemption – puisque Charles-Emmanuel I<sup>er</sup> rachète le domaine en 1585 après son mariage avec Catherine d'Espagne, d'où le nom

---

<sup>333</sup> Pasquale Codreto, « Memoria d'alcune Opere pie fatte da Madama Reale Christina di Francia Duchessa di Savoia, regina di Cipro etc », in *id.*, *Ghirlanda di alcuni precipi beati di Real Casa Savoia tessuta dall'ossequio del R. P. F. Pasquale Codreto da Sospello Lettore Predicatore generale e Padre provinciale de' Minori Osservanti*, Turin, Mondovi, Ghislandi et Rossi, 1646-1655.

<sup>334</sup> Feuillet de 1638, Moncalieri, Fondamenti della Chiesa del Santissimo Rosario fondata da Madama Reale..., BRT G.4 (25).

<sup>335</sup> Agostina Della Chiesa, *Corona Reale...*, *op. cit.*, p. 273-274. Costanza Roggero, *Il Castello del Valentino*, Turin, Umberto Allemandi, 2007, p. 9.

<sup>336</sup> Costanza Roggero, *Il Castello del Valentino*, *op. cit.*, p. 9-10.

de l'époque attribué au château, « palais de la Sérénissime Infante »<sup>337</sup>. Enfin, le duc en fait un somptueux cadeau de noces pour Christine en 1619, et celle-ci, du haut de son jeune âge (elle n'a que 13 ans), commande un an seulement après son arrivée l'agrandissement de cette demeure tout en projetant d'étendre ses propriétés par une *Vigna* sur la colline en face de l'autre côté du Pô « dans la prospère zone de San Vito<sup>338</sup> » (Fig. 25 et 32). En promouvant la transformation de l'édifice en *maison de plaisance*, d'après « la Magnificence de ses Idées » écrit Castiglione<sup>339</sup>, le projet de Christine était de substituer à ce qui n'est encore qu'un palais embryonnaire une résidence fluviale officielle qui la représenterait publiquement dans une ostentation plus proclamatrice – ce dont la gravure de Borgonio du *Theatrum Sabaudiae* témoigne (Fig. 29). En effet, le Valentino est le symbole par excellence de la duchesse, l'édifice finissant sa vie de cour avec la mort de Madame Royale. En position stratégique, la demeure est le lieu d'arrêt avant l'entrée officielle dans Turin, et par conséquent elle est également le point de départ des nombreux cortèges en direction de la cité qui émailleront les festivités courtoises.

Costanza Roggero offre des arguments non négligeables sur le lien probable entre la reconstruction du château du Valentino par Christine dès 1620 et celle envisagée par sa mère, *ex nihilo*, du palais du Luxembourg dont la première pierre est posée en 1615 selon le projet de Salomon de Brosse (Fig. 26a). L'affiliation réside moins dans les décors intérieurs que dans les projets architectoniques d'une « monumentalité imposante » et dans la concomitance des travaux, ceux de la reine de France ayant été interrompus pendant son exil<sup>340</sup>. Les travaux commandés à Carlo di Castellamonte sur la base d'un style piémontais mais déjà portés par une inspiration française, sont initiés dès 1620, peu après l'arrivée de la jeune duchesse à Turin<sup>341</sup>. Ils vont durer jusqu'en 1660, interrompus par ce que Della Chiesa nomme les « injures du temps<sup>342</sup> », soit le péril essentiel de la guerre civile des années 1638-1642. Une seconde phase de projets est alors entamée, sous la direction du fils Amedeo, interprétant le palais différemment et avec encore plus d'ambition que son père, par l'instauration du « pavillon-système » articulé autour de quatre tours, dont deux ailes ne seront jamais menées à terme. L'édifice réalisé à cette époque comprend un corps central, une galerie et deux tours pavillonnaires, surmontés d'un toit déterminé encore maintenant comme « à la française », soit avec une pente raide et des ardoises, matériau extrêmement rare en Piémont (Fig. 26b). En revanche, les décors intérieurs ne dérivent pas d'éléments ultramontains, ajoutant à la nouveauté architecturale du château une originalité s'imposant comme la marque personnelle de Christine<sup>343</sup>.

---

<sup>337</sup> L'unique représentation du château de cette époque se trouve à la BnF : vers 1620, « Veduta della città di Torino ».

<sup>338</sup> Costanza Roggero, « La corona di delitie nel Piemonte sabaudo... », *op. cit.*, p. 20.

<sup>339</sup> *Id.*, *Il Castello del Valentino*, *op. cit.*, p. 12.

<sup>340</sup> *Id.*, « Architecture et Magnificence... », *op. cit.*, p. 94.

<sup>341</sup> Les projets initiaux sont contenus dans l'Album Valperga.

<sup>342</sup> Francesco Agostino Della Chiesa, *Corona Reale di Savoia...*, Cuneo, 1655, p. 273.

<sup>343</sup> Sur l'originalité des apports de Christine, cf. aussi Pino Dardanella, « Le "palais-en-château"... », *op. cit.*, p. p. 199 et suiv.

Della Chiesa remarque en 1635 dans sa *Relazione dello Stato presente del Piemonte* que, parmi « les choses les plus admirables de la cité », la duchesse avait enrichi le Valentino d'« habitations royales, de très belles fontaines, de charmants et délicieux jardins et d'un grand bois, tous conçus par le Comte Carlo di Castellamonte, si embellis que vous diriez que ce lieu est un paradis terrestre<sup>344</sup> ».

Il est absolument surprenant de tourner les yeux vers le superbe palais appelé Valentino, rare pour sa variété, admirable ornement, célèbre pour son magistère dans lequel brille la grandeur de l'âme de Madame Royale régnant maintenant, qui l'a reconstruit à partir des fondations, laquelle, comme le soleil au zénith, distribuant la fécondité de la lumière dans des œuvres plus qu'héroïques, en a fait presque un miracle de l'art (...) Vous y découvrirez de superbes salles avec des figures et des peintures diverses, toutes riches en mobilier ; vous y verrez des jardins riches en variétés infinies de plantes, de grottes d'allées et de perspectives, avec tant d'appareils artificiels qu'ils ne permettent à l'œil humain aucun autre jugement que de conclure qu'il s'agit d'une véritable demeure royale<sup>345</sup>.

Quant aux décors du Valentino, un des ensembles les plus intégraux qui nous soit parvenus du premier XVII<sup>e</sup> siècle, une grande part de leur mystère a été dévoilée dans les études déjà citées et nous ne reviendrons pas ici sur la totalité de l'iconographie propre à chaque salle, riche et complexe (d'autant que des zones restent lacunaires), tentant juste d'en souligner les grandes lignes directrices et quelques points utiles à notre étude.

Le premier étage, le *piano nobile* et de représentation, aux décors innervés des métaphores de Philippe d'Agliè et, selon la tradition, de la rhétorique d'Emanuele Tesauro, comprend un haut Salon d'honneur central autour duquel s'articulent les appartements de Madame Royale au sud, dits « vers Moncalieri », correspondant à une première phase ornementale des années 1630-1640, et ceux du prince héritier au nord, dès 1645 (Fig. 27). Des maîtres de culture lombardo-luganaise sont appelés à travailler aux stucs, dorures et peintures des deux ailes, dont l'esthétique des plafonds et des murs est bien distincte, l'éclat des stucs dorés d'Isidore Bianchi di Campione puis ses fils Pompeo et Francesco pour Madame, et, une blancheur surprenante dans l'appartement symétrique de Charles-Emmanuel II, œuvre des Bianchi en 1646, des Recchi, originaires de Côme, suivis en 1660 de la famille de stucateurs d'Alessandro Casella de Lugano. Le thème central des fresques du salon d'honneur, d'Isidore Bianchi (également présent à Rivoli et au Palais Royal) et où les Recchi et Giovanni Battista Cortella interviennent ultérieurement, exalte l'alliance entre la Savoie et la France, selon un parcours visuel centrifuge de divers tableaux représentant

---

<sup>344</sup> Della Chiesa explique les origines des prétentions savoyardes sur le Montferrat, *Corona Reale di Savoia...*, *op. cit.*, p. 222-237. Cf. *Id.*, *Relazione dello stato presente del Piemonte...*, Turin, Zavatta et Gajardo, 1635 ; Costanza Roggero, « La corona di delitie nel Piemonte sabauda... », *op. cit.*, p. 25.

<sup>345</sup> Agostino Della Chiesa, *Corona Reale...*, *op. cit.*, p. 273-274.

les exploits glorieux des ducs de Savoie, illustrés par des inscriptions et des légendes dictées, dit-on, par Emanuele Tesauro. Le thème dominant que l'on retrouve sur les grands panneaux est l'exaltation de la Maison grâce à l'évocation de lointains hauts faits militaires évoquant les solides rapports d'amitié et d'alliance entre la France et la Savoie<sup>346</sup>.

L'inventaire de 1644 précise le nom des salles : celles de Madame Royale comprennent le Cabinet des Fleurs et doré, la salle de la Naissance des fleurs ou du Valentino, puis les salles des Lys, des Roses, des Planètes ou du Zodiaque et la salle Verte (Fig. 27 et 28). Les cinq pièces consacrées à son fils, composant l'appartement « vers Turin » opposent la blancheur et la plasticité technique des stucs à la profusion de dorures célébrant sa mère. Elles sont aussi d'une toute autre veine symbolique, plus officielle et politique, déclinées selon les thèmes de la Guerre, des Fêtes et des Fastes, de la Chasse, de la Magnificence, de la Négociation ou des Traités et du Cabinet des Travaux d'Hercule. L'appartement du duc héritier abonde des motifs de fruits, symboles de la fertilité d'un bon gouvernement, alors que celui de Christine célèbre, entre nymphes et *putti*, l'élément floral, soit le printemps et la jeunesse, autour duquel s'impose la présence récurrente des lys de France et de la rose de Chypre (Fig. 25b), prérogatives des époux de Savoie<sup>347</sup>. De concert avec le lys, encensé par Ormea dans le panégyrique de la duchesse *I Gigli sfioriti*<sup>348</sup>, cette rose représentée dans les stucs en forme de fleur plate à plusieurs pétales, est employée dans le décor des salles en guise d'emblème dynastique et symbolique de la figure féminine de Christine, d'autant plus à la suite des vicissitudes politiques liées à l'aspiration au titre royal de la dynastie par Victor-Amédée I<sup>er</sup> en 1632. Par ailleurs, dans son *Apothéose* dédiée à la duchesse après son décès, Ménestrier rappelle qu'elles ont été choisies par les souverains de Savoie pour orner le collier de l'Ordre de l'Annonciade parce qu'elles sont « des fleurs armées [d'épines] et toutes de Cœur » et qu'elles couronnent une héroïne « digne d'être l'étoile des Rois et de servir d'exemple à tous les souverains<sup>349</sup> ».

La salle de la « Naissance des fleurs » ou « du Valentino » (Fig. 28), sur projet de Castellamonte, consacre l'illustre mariage entre France et Savoie avec au centre du plafond Christine en déesse Flore, distribuant des fleurs comme autant de bienfaits à venir pour le duché. Mais la présence de Charles-Emmanuel dans le décor rappelle en outre sa propre intercession auprès des époux car, tout contre celui dédié à la duchesse, le thème de l'éducation d'Achille par Chiron affirme en filigrane que le duc

---

<sup>346</sup> Costanza Roggero, « L'architecture de la magnificence. Le modèle du Valentino », in Giuliano Ferretti (dir.), *L'État, la cour et la ville...*, op. cit., p. 475. Les inscriptions latines et les planches d'explication des épisodes historiques peints du grand salon sont transcrites in G. Vico, *Il Real Castello del Valentino...*, op. cit., p. 76-81.

<sup>347</sup> Au sujet de la rose réemployée à juste titre comme « rose de Chypre » face aux lys de France, cf. Pierre Monod, « Discorso sull'origine e discendenza della Real Casa di Savoie Savoia da quella di Sassonia », AST, Corte, Storia della Real Casa, cat. 1, maz. 1, f. 3, fol. 5.

<sup>348</sup> Francesco Ormea, *I Gigli sfioriti...*, op. cit.

<sup>349</sup> Claude-François Ménestrier, *L'Apothéose de l'Héroïne chrestienne, ou les Devoirs funèbres rendus à la mémoire de Madame Royale Chrestienne de France, Duchesse de Savoye, reyne de Chypre, etc.*, Lyon, s.l., 1664, p. 9-10.

père veille à la conduite de cette jeunesse : le centaure le représente pour son signe zodiacal, le Capricorne, créature également hybride, mais surtout il est l'« animal identitaire » du duc en numismatique par exemple<sup>350</sup>. Dans cette salle « du Valentino », du nom de la demeure bien-aimée de Christine, sa personne se transforme à l'aune des *Métamorphoses* d'Ovide en divinité du printemps, créant un lien quasiment fusionnel entre la duchesse, ce thème mythologique et la résidence sur les berges du Pô<sup>351</sup>. Cette dimension florale et lyrique s'étend aux jardins évoqués par Della Chiesa, « riches en variétés infinies de plantes, de grottes d'allées et de perspectives », et de surcroît, amplifiés par « tant d'appareils artifices », ils célèbrent conjointement « une véritable demeure royale<sup>352</sup> » signée des monogrammes entrelacés du couple dans les parterres.

Pour saisir à quel point la thématique florale est ultra présente autour de la personnalité de Christine et connaître l'amplitude des sources littéraires et emblématiques en ce domaine, il suffit de consulter le célèbre ouvrage d'Andreina Griseri, *Il Diamante*<sup>353</sup>. Par la symbolique des fleurs – sans prendre en compte une espèce en particulier, chacune ayant son propre langage, emblématique, poétique ou ésotérique – les idées essentielles de beauté et de fertilité se propagent par glissement symbolique et rhétorique sur l'action de Madame Royale, qui nourrit la terre de ses sujets et embellit celle de la dynastie. De manière plus quotidienne, la duchesse partageait cet attrait pour les fleurs et les jardins avec ses proches et ses architectes le cas échéant (à Mirafiori, ou avec Costaguta à Moncalieri) mais surtout avec d'Agliè, dans une passion que l'on retrouve au confluent de sa poésie, de ses allégories et de ses mises en scène. Le comte Philippe fait à plusieurs reprises l'éloge de la duchesse en Flore et en « nouvelle divinité agreste<sup>354</sup> » et dans *Le Delitie. Relatione della Vigna di Madama Reale Christiana di Francia* (Turin, 1667) il vante le lien identitaire entre la déesse « Signora e Padrona di tutti i fiori » et « Madama Reale stessa, nata frà Gigli è un Giglio pieno di Virtù<sup>355</sup> », ce dont le frontispice de l'ouvrage témoigne (Fig. 31<sup>356</sup>).

Par ailleurs, les lettrés contemporains n'ont pas manqué de proposer les emblématiques connexions entre le monde végétal et Christine, à l'instar d'une référence de la *Harangue funèbre* que Ménestrier rédige pour elle : afin de symboliser les œuvres de Madame Royale, vues du ciel après sa mort, il invoque un parterre de fleurs, avec comme explication dans le texte et comme légende, sur son mausolée :

---

<sup>350</sup> Cf. chapitre sur les « guerres » de monnaies et médailles, 5, 3.3.

<sup>351</sup> Costanza Roggero, « Architecture et magnificence... », *op. cit.*, p. 492.

<sup>352</sup> Agostino Della Chiesa, *Corona Reale...*, *op. cit.*, p. 273-274.

<sup>353</sup> Andreina Griseri, *Il Diamante...*, *op. cit.*

<sup>354</sup> Sur ce thème, cf. *Ibid.*, p. 130 et de manière plus ample, « Il Giglio di Francia », p. 15-34, « L'iniziale nascosta. Cristina come Flora », p. 113-136, « I fiori cifrati », p. 173-182.

<sup>355</sup> Philippe Saint Martin d'Agliè, *Le Delitie. Relatione della Vigna di Madama Reale Christiana di Francia, Regina di Cipro, posta sopra i monti di Torino. Dedicata all'Altezza Reale del Serenissimo Carlo Emanuel II, Duca di Savoia, Principe di Piemonte, Re di Cipro, &c. Opera di Filindo il Costante*, Accademia Solingo, Turin, Gio. Giacomo Rustis, 1667, p. 39-40, Turin, ASCT, Collezione Simeom, B 82.

<sup>356</sup> Dessin de G.T. Borgonio, gravure de J.B. Girardin, « Le couronnement de Christine en Flore », in Philippe Saint Martin d'Agliè, *Le Delitie...*, *op. cit.*

Le Soleil est dans un Ciel serein, au-dessous duquel la terre paraît couverte de fleurs avec ces mots de l'Apothéose d'Hercule ET COELIS MEOS SPECTO LABORES. Cette grande dame voit depuis le Ciel ses héroïques travaux et les beaux monuments qu'elle a laissés de ses vertus *Royales et Chrestiennes*<sup>357</sup>.

Les thèmes mythologiques abondent dans les fêtes éphémères et les ballets, tout comme, bien évidemment, dans la littérature des panégyristes, mais ils sont finalement rares dans l'iconographie de la duchesse, en exceptant le Valentino quand elle est encore jeune ou le pinceau de Charles Dauphin la campant en héroïne équestre, à la fin de sa vie. Entre les deux, malgré la diversité typologique de ses portraits, jusqu'à celui emblématique en habits de veuve, ce sont surtout les aspects politiques, historiques et dynastiques qui prévalent, laissant transparaître ses qualités physiques et intellectuelles qui ont impressionné ses contemporains comme les historiens futurs. Tel est le cas dans les décors peints de sa *Vigne* édifiée face au Valentino, au centre de la colline par-delà le Pô, qui forment comme un écho à la galerie parisienne maternelle du Luxembourg. Cette Vigna di San Vito (aujourd'hui Villa Abegg) fut la seconde maison de plaisance propre à Madame Royale, qu'elle fait façonner (Castellamonte et Costaguta y travaillent, entre autres architectes) comme lieu complémentaire spécifique pour sa régence (Fig. 32 a, b, c<sup>358</sup>).

Déjà, pour le Valentino, Christine avait semblé être portée par l'élan créateur de sa mère, aspect pour lequel Costanza Roggero offre des arguments architectoniques et temporels non négligeables. À la Vigna, l'inspiration maternelle est tout aussi signifiante, picturalement. Dans cette « villa des délices », construite selon les souhaits de la duchesse dès 1622, le programme décoratif – aujourd'hui perdu – fut encore inventé par Philippe d'Agliè qui en publie le discours symbolique en 1667 dans *Le Delitie. Relatione della Villa di Madama Reale*. L'envergure du lieu et des décors était manifeste : l'agencement thématique des douze appartements au premier étage s'articulait autour du grand salon central où se trouvaient dix tableaux illustrant les grandes actions de Christine<sup>359</sup>. À la différence du Valentino où les événements de l'histoire dynastique sont à l'honneur dans le salon central, ceux de Madame Royale dans ses appartements sur un mode allégorique et mythologique, tandis que la succession dynastique se découvre dans l'enfilade des salles réservées au fils héritier<sup>360</sup>, celui de la Vigna est entièrement dédié à Christine, telle sa mère au Luxembourg. Peinte par le français Mathieu, d'influence Rubénienne, cette série, d'après Michela Di Macco, semble renvoyer à l'image maternelle dans toute sa puissance, sa fille étant décidée à l'imiter. La galerie peinte par Rubens pour Marie de Médicis de 1622 à 1625 proposait un cycle exclusivement consacré à la gloire de la reine de France à

---

<sup>357</sup> Claude-François Ménéstrier, *L'Apothéose de l'Héroïne Chrétienne...*, *op. cit.*, p. 16-17.

<sup>358</sup> Vue de la Vigna de M.R. en fond de frontispice, in P. d'Agliè, *Le Delitie...*, *op. cit.*

<sup>359</sup> Michela Di Macco, « Christine de France et le peintre lorrain Charles Dauphin », *op. cit.*, p. 145 ; Michela Di Macco, « Critica occhiuta... », *op. cit.*, p. 370.

<sup>360</sup> Sur les décors du Valentino, voir les ouvrages de Costanza Roggero, dont ses dernières conclusions dans l'article « L'architecture de la magnificence. Le modèle du Valentino », *op. cit.*, p. 16 et suiv.

la fin de son exil, au moment crucial d'affirmation, aux yeux de l'Europe, de son retour au pouvoir. On sait que cette galerie, pensée comme un tout, fut un paradigme du pouvoir au féminin, donc de la régence, ce que Fanny Cosandey démontre brillamment<sup>361</sup>. Lui ayant assuré un éclat sans précédent, l'ensemble pictural est l'expression de la puissance de Marie de Médicis car il la représente telle qu'elle se pense, et telle qu'elle veut être, en reine de France, pour enfin occuper une place que l'institution n'accorde qu'au monarque. L'historienne dévoile que la régente, par le biais de Rubens, souhaitait se montrer en tant que souveraine presque « absolue », à une époque où royauté rimait avec masculinité (l'hérédité royale se transmettant de père en fils selon la loi salique). « C'est tout le problème de l'expression d'une gloire au féminin qui est alors posé et de la représentation d'une épouse royale qui, pour être au sommet de la hiérarchie sociale, n'en est pas moins une éternelle sujette<sup>362</sup> ». À travers ce cycle, la reine voulait afficher ses ambitions tout en ménageant la susceptibilité de Louis XIII. C'est pour cela que, dans cette œuvre, « elle ne détient pas le pouvoir souverain [dont Henri IV, en apothéose au centre du cycle, est encore auréolé] mais elle en représente la grandeur. Elle peut donc en être l'expression sans qu'il y ait de confusion avec celui qui a hérité du trône », sans crime de lèse-majesté<sup>363</sup>. Or, si sa fille, Christine, entendait non pas rivaliser avec la prestigieuse galerie parisienne, mais sans doute « imiter la célébrité de sa mère<sup>364</sup> » en exposant ses gestes illustres dans les décors du grand salon de sa *Vigna*, c'est dans l'imagination symbolique et la verve poétique de Philippe d'Agliè que la duchesse plaçait toute son ambition. Très différent du cycle du Luxembourg, le registre rhétorique des inventions du magistral scénographe est truffé de références littéraires, bibliques, mythologiques et iconologiques, des *Métamorphoses* d'Ovide (tel au Valentino) aux citations de saint-Augustin. Nous ne développerons pas ici toutes les « Delitie » de cette demeure, composées « d'une main savante »<sup>365</sup>, nous limitant à l'aune des travaux de Costanza Roggero sur la relation de la *Vigna* de Philippe d'Agliè, à donner l'horizon pictural du grand salon dans lequel Christine est à la fois incarnée en « Soleil et Génie » selon la vision idéologique complexe du comte. Le programme du parcours d'honneur de l'étage noble converge vers le centre des appartements, soit cette « Grande Salle » :

Après avoir décrit avec une grande richesse de détails et une multiplicité de renvois érudits le projet décoratif qui se déroule en séquence dans les peintures des douze Salles et des quatre Cabinets du Palais, le registre de la narration change radicalement de ton et s'ouvre sur un chapitre final d'un style élevé, annoncé dès le début par le titre : « Il Sole Genio Regio di Madama Reale, Delitia d'ogni Virtù. Inventione per le Pitture della Sala

---

<sup>361</sup> Fanny Cosandey, « Représenter une reine de France. Marie de Médicis et le cycle de Rubens au palais du Luxembourg », *CLIO. Histoire, femmes et sociétés*, n°19/2004, p. 63 et suiv.

<sup>362</sup> *Ibid.*

<sup>363</sup> *Id.*, p. 68.

<sup>364</sup> Michela Di Macco, « Christine de France et le peintre lorrain Charles Dauphin », *op. cit.*, p. 145.

<sup>365</sup> Cf. Costanza Roggero, « Architecture et magnificence... », *op. cit.*, p. 89-90.

Grande<sup>366</sup> ».

Dans le salon d'honneur, l'hagiographie de Christine est relayée par d'Agliè pour « la mémoire publique » dans un décor retraçant « l'Histoire des faits glorieux de Madame Royale », soit les moments fondamentaux de sa vie. Basant l'*Invention* (soit le processus de création) sur les « Délices des Vertus de Madame Royale, véritable Couronne de toutes les autres Délices », les réflexions théoriques de l'auteur annoncent que « le moment conclusif du projet décoratif général a été atteint<sup>367</sup> », ce qui correspond à l'inscription de la duchesse dans sa dynastie. Ici, contrairement au Luxembourg centré sur la reine de France sur un registre pleinement horizontal, les quatre coins et les bordures de la voûte du grand salon de la *Vigna* consacrent le thème de la célébration dynastique, par le biais de symboles et armoiries des membres de la famille pendant que les dix tableaux sous la corniche encensent les vertus de la duchesse et sa « Magnificence souveraine ».

Par ailleurs, à l'instar du Valentino, la *Vigna* est agrémentée de nombreuses toiles de peintres régionaux, et d'un artiste en particulier, Giulio Maino d'Asti, qui déjà dès 1607 avait fourni la Grande Galerie de Charles-Emmanuel I<sup>er</sup>. D'après Alessandro Baudi di Vesme, il œuvre en 1621 à des tableaux pour la *Vigna*, en 1633 il réalise des portraits des Princesses de Savoie et quatre ans plus tard, avec Francesco Franceschi et Francesco Cairo, des tableaux des saints thébains<sup>368</sup>.

Le terme même de *Vigna*, signifiant une propriété de campagne suburbaine pourvue d'espaces de productions horticoles, indiquait à l'époque qu'aux fastes intérieurs de la *villa* répondait l'agrément des jardins aux allées ponctuées de statues et de fontaines. Or, Madame Royale, nous l'avons vu, s'intéresse de près aux ornements et compositions végétales de ses résidences. Il en est de même dans cette demeure, selon une lettre de l'architecte Andrea Costaguta à destination de la duchesse, écrite en juin 1650 alors qu'il s'apprête à en réaliser le jardin :

J'espérais pouvoir Vous apporter aujourd'hui, Votre Altesse, les dessins de la vigne avec ses jardins, le bois et la place devant le Palais (...) Le jardin mesurera 50 trabucchi de profondeur et 32 trabucchi entre le Palais et le bois. Il sera de toute beauté. Je n'ose pas dessiner les compartiments dans le Jardin car je ne sais pas comment Vous souhaitez les agrandir<sup>369</sup>.

Ces mots nous font comprendre dans quelle mesure la princesse est soucieuse de connaître par avance les plans détaillés des compartiments du parterre. Entre son arrivée à Turin en 1620 et sa disparition en 1663, les jardins fleurissent tout autour d'elle conclut Cornaglia. Par ailleurs, Michela Di Macco

---

<sup>366</sup> « Le Soleil, Génie Royal de Madame Royale, Délice de toute vertu. Inventions pour les peintures de la Grande Salle », Philippe d'Agliè, *Le Delitie...*, *op. cit.*, p. 177, cité par Costanza Roggero, « Architecture et Magnificence... », *op. cit.*, p. 89-90.

<sup>367</sup> Costanza Roggero, « Architecture et Magnificence... », *op. cit.*, p. 89.

<sup>368</sup> Alessandro Baudi di Vesme, *Schede Vesme. L'arte in Piemonte dal XVI al XVIII secolo*, Turin, SPABA, 1863-1868, 3 vol., (ici vol. 2, p. 640-643).

<sup>369</sup> AST, Corte, *Lettere Particolari*, maz. 107, Andrea Costaguta à M.R., 10 juin 1650.

rappelle qu'à la Vigna comme au Valentino les sciences naturelles et ses transpositions symboliques et cognitives traduisaient

les prédilections de la duchesse et des intellectuels de son cercle lettré, dont Giovanni Tarino qui entretient avec Christine des relations épistolaires sur la propriété des fleurs et des animaux, servant d'intermédiaire pour l'acquisition de natures mortes (« deux tableaux de fruits » de Luca Forte, envoyés de Naples et installés dans la « petite galerie de Madame Royale »)<sup>370</sup>.

L'historienne d'art précise en outre que ce même Tarino proposa à Christine la mise en œuvre [non réalisée], à la Venaria, d'une « Chambre des curiosités » dont l'exposition de *naturalia* et d'*artificialia* aurait suivi les modèles illustres déjà célèbres du temps de Charles-Emmanuel I<sup>er</sup>. Enfin, elle remarque aussi l'intérêt de la duchesse à user d'un langage symbolique chiffré (codé), à partir de peintures de nature-mortes composées d'essences florales ou d'espèces animales que la duchesse commande à Giovanni Tarino, parce qu'elles servent « pour l'écriture chiffrée ».

L'étude des vertus et qualités propres à chaque espèce naturelle se manifestait publiquement dans la Vigne de Madame Royale, et dans les salons littéraires en divertissements symboliques. Parmi ceux-ci, « lo scrivere in griffa », soit le langage chiffré et « curieux » faisait partie des plaisirs culturels prisés par la duchesse<sup>371</sup>.

Ainsi, Christine, entre une participation presque concrète à la confection des jardins des résidences et une curiosité symbolico-ésotérique propre à la culture savante (dont nous ne savons pas néanmoins à quel degré elle fut du ressort de la duchesse ou encouragée par son cercle lettré), ne peut être évoquée pour ses deux demeures favorites sans exprimer ce lien entre Architecture et Nature. En complément de ces aspects renvoyant à la personnalité même de la duchesse, le Valentino et la Vigna, lieux de plaisance et d'agrément pour elle, ses proches et les visiteurs illustres de passage, remplissent de concert en termes de perception et de réception leur fonction de représentation politique, historique et dynastique.

En ce qui concerne les goûts bibliophiles de Madame Royale, ils croisent de manière certaine son ambition dynastique puisque dès les années 1640 elle entreprend ses agents en vue d'historiographies et de généalogies sur la maison de France. Outre son intérêt – encore à établir – pour les pratiques littéraires érudites de son époque<sup>372</sup>, il s'agissait pour elle de repérer la personne apte à satisfaire ses exigences et éloignée des cercles d'historiographes déjà en place à Turin, pour rendre par écrit toute

---

<sup>370</sup> Michela Di Macco, « Critica occhiuta... », *op. cit.*, p. 370 ; Cf. notices de M. Di Macco in *id.* et Giovanni Romano (dir.), *Diana trionfatrice...*, *op. cit.*, p. 98, 105 et 110.

<sup>371</sup> Notices de M. Di Macco in *id.* et Giovanni Romano (dir.), *Diana trionfatrice...*, *op. cit.* p. 105.

<sup>372</sup> Cf. l'interrogation que nous posons dans le chapitre sur sa bibliothèque, chap. 5, 1.3.

la splendeur de la maison de Savoie aux fins de diffusion de son image à grande échelle, européenne.

## CHAPITRE 3. LA DIFFUSION DE L'IMAGE DYNASTIQUE : HISTOIRE, GÉNÉALOGIE, HISTORIOGRAPHIE

### 1. LA QUÊTE D'UNE « DESCRIPTION DES ÉTATS DU PIÉMONT » ET EN FILIGRANE L'« HISTOIRE DE LA RÉGENCE »

#### 1.1 Le projet de Christine : l'histoire des États, de la Régence et les territoires

En effet, à l'époque de la fin de la guerre civile, Madame Royale entreprend ses agents en vue d'historiographies et de généalogies sur la maison de France. D'après les nombreuses occurrences à ce sujet dans ses correspondances diplomatiques, elle a déjà vers 1642 l'intention de faire écrire une histoire de la maison de Savoie, selon, écrit-elle, la conception générale de « description des États du Piémont ». Mais en réalité, on lit entre les lignes des diverses lettres, qu'il s'agit parallèlement de composer l'histoire de la « Régence de Madame<sup>373</sup> ».

Les échanges épistolaires de la duchesse de Savoie avec ses conseillers depuis 1637 – et même jusqu'en 1648 – abordent de manière récurrente la question de la légitimité de son gouvernement, dans divers plaidoyers ayant recours à l'histoire, aux aspects juridiques et au caractère de la duchesse, que l'on décrit apte à ce rôle. Car « les difficultés principales de Christine, comme Marie de Médicis et Anne d'Autriche, rencontrées dans la revendication de son propre rôle de souveraine, dérivent en grande partie du fait qu'elle était une femme, étrangère de surcroît, et sa décision de gouverner était donc considérée comme ambitieuse et agressive<sup>374</sup> ». D'où le caractère viril que Madame Royale tend à démontrer et que tous ses historiographes exposent, tel Castiglione en 1642 pour l'anniversaire de la duchesse : « Oui Vous êtes née femme, mais non pas efféminée, et à l'esprit totalement approprié à gérer les guerres et traiter les paix<sup>375</sup> ».

Par ailleurs, les correspondances diplomatiques de Madame Royale nous révèlent qu'en réalité trois desseins s'entrecroisent dans cette entreprise historiographique qu'elle souhaite dès les années 1640 : tout en comprenant, nous l'avons dit, des aspects politiques et juridiques tel le statut de régente, cette « description des États » doit être secondée par des portraits gravés des membres de la dynastie et par une cartographie récente et globale du Piémont-Savoie. L'ensemble semble préfigurer d'une part

---

<sup>373</sup> AST, Real Casa, Cat. III, Storie particolare, Cat. 3a, maz. 2 d'addizione, lettres de Ranchin à Vibo, Paris, 20 juillet 1643 et 28 avril 1644 et f. 6, juillet 1643 de Maurizio Vibò à Ranchin.

<sup>374</sup> Alessia Porpiglia, « L'immagine storiografica di Cristina dall'ottocento a oggi... », in Franca Varallo (dir.), *In assenza del Re*, op. cit., p. 576.

<sup>375</sup> *Ibid.* L'auteur cite Martha D. Pollak, *Turin 1564-1680...*, op. cit.

l'ouvrage futur de Guichenon – et celui resté manuscrit, *Le Soleil en son apogée...* – parmi beaucoup d'autres concurrents dont certains ont aussi écrit sur la dynastie et d'autre part le *Theatrum Sabaudiae* et ses belles cartes de Tommaso Borgonio, qui seront la grande œuvre de Christine mais réalisée par son fils et sa seconde épouse dans les années 1670-1680. Par conséquent, ce qui nous intéresse ici est la participation active de Madame Royale pour ancrer son histoire dynastique dans l'Histoire européenne – car tel est l'enjeu.

Nous n'abordons pas non plus ce chapitre dans un esprit d'exhaustivité, extrêmement complexe en regard, justement, des contenus et du grand nombre d'historiographies, imprimées ou non, parfois inachevées : celles du Père Monod, fidèle au duc et à la duchesse, d'Emanuele Tesauo, affilié aux princes Carignan mais écrivant *Il Diamante* expressément pour elle, de Luigi Giuglaris, précepteur de leur fils (*La Scuola della Verità*, 1650...), de Saint-Réal (*Panégryque de la Régence*, 1650), de l'abbé Orafi avec *Il Tempio della Gloria* (1655), de Valeriano Castiglione, d'Agostino Della Chiesa... ou encore de Giovanni Andrea Pauletti (*Storia di Torino*, 1676) pour ne citer qu'eux.

Bien avant que l'œuvre de Guichenon ne paraisse, les efforts de Christine sont incessants pour trouver l'auteur apte à répondre à ses ambitions d'inscrire la dynastie, et son propre gouvernement, dans l'histoire du temps, « pour lui donner tout le lustre et tout l'éclat qu'on s'en peut promettre<sup>376</sup> ». Néanmoins il semble que la duchesse n'ait alors pas souhaité faire appel aux panégyristes juste cités (Giuglaris, Castiglione, Orafi, Della Chiesa...), ne recherchant pas des auteurs tels ces « *Artisans of Glory* préoccupés d'exalter tout en restant à la limite de la crédibilité<sup>377</sup> » mais des historiens capables de vraies recherches érudites. Le père Monod, historiographe de la maison, s'il avait été moins « politique », aurait pu figurer parmi les aspirants potentiels, car avec lui « l'historiographie savoyarde devait sortir enfin de l'isolement culturel mortifère » opéré précédemment dans la répétition des anciennes chroniques médiévales<sup>378</sup> ». Mais il était loin d'être le candidat idéal car trop impliqué par ses écrits véhéments et ses positions embarrassantes pour la France – et pour la duchesse – et de toutes façons incarcéré à la forteresse de Miolans depuis mai 1640 (où il meurt en 1644).

Dans cette quête, Madame Royale commence par se renseigner auprès de son agent Clerc à Lyon en novembre 1642 sur les œuvres d'un nommé François Ranchin (avocat à Montpellier), « traitant des États et Empire du monde<sup>379</sup> ». L'agent répond à ce sujet au marquis de Saint-Thomas que ce monsieur Ranchin n'a composé jusqu'à présent que des livres de médecine, tandis que seul Monsieur Davity pourrait en être l'auteur. En effet, Andrea De Pasquale<sup>380</sup> l'identifie à une réédition d'un

---

<sup>376</sup> AST, Corte, Lett. Min. Fr., maz. 54, f. 3, p. 475, Turin, 5 février 1650, M.R. aux Messieurs de Sainte-Marthe.

<sup>377</sup> Selon l'expression célèbre d'Ornest Ranum (1981).

<sup>378</sup> Valerio Castronovo, *Guichenon e la storiografia del Seicento*, Turin, Giappichelli, 1965, p. 97-98.

<sup>379</sup> AST, Corte, Lett. Min. Fr., maz. 43, f. 5, doc. 31/1 du 13 novembre 1642.

<sup>380</sup> Andrea De Pasquale est conservateur des bibliothèques, Directeur de la Bibliothèque nationale centrale de Rome en 2018 et auparavant au même poste à celle de Turin.

ouvrage analogue de Pierre d'Avity, gentilhomme de la chambre du roi, auteur de traités de médecine, dont Ranchin a en réalité révisé la seconde édition<sup>381</sup>.

Madame Royale commande néanmoins à ce dernier une *Description des États de Savoie*, qui est en cours entre 1643 et 1644 puisque Maurizio Vibò (conseiller et premier secrétaire de Madame Royale) écrit à l'auteur que quelques modifications sont à apporter à son livre<sup>382</sup>.

En parallèle, quand Madame Royale fait cette commande à Ranchin, elle lui expose une autre priorité, celle des questions de succession et de régence féminine. Car la duchesse stipule bien qu'il doit aborder sa *Description des États* à partir de « mémoires sur les régences de Savoie et de France » « pendant la minorité ou l'absence des Sérénissimes Ducs<sup>383</sup> » que Bailly et d'autres diplomates doivent prospecter et qu'elle doit transmettre elle-même à l'auteur afin qu'il les intègre à l'ouvrage de manière « bien ample et exacte ». Un peu avant elle et dans un autre contexte, ce vif intérêt pour les histoires féminines dynastiques occupa également une autre duchesse expatriée du nom de « Chrestienne », Christine de Lorraine, qui après son arrivée en Toscane « encouragea divers auteurs à écrire sur l'histoire familiale et fit elle-même des recherches sur les femmes de la maison de Lorraine », en analysant le statut social des femmes de sa maison d'adoption du Moyen Âge à son époque<sup>384</sup>. En outre, le père de la grande-duchesse de Toscane, le duc Charles III de Lorraine, était le parrain de la future Madame Royale, tandis que sa fille en tant que maraine, lui léguait son prénom.

Pour Christine de France, s'intéresser de près à la mémoire des régentes à qui elle a succédé dans l'histoire de la dynastie est une affaire primordiale compte-tenu des difficultés qu'elle a rencontrées en 1637 lors d'une passation de pouvoir contestée au point d'initier une guerre civile. Or ces questions s'imposent à nouveau à elle dans l'approche imminente de la majorité de son fils en 1648 et de son accession au trône. Or, à propos de son gouvernement jalonné d'épreuves et de sa prise de pouvoir en tant que régente, la plume des historiographes comme celle de la duchesse elle-même se réfère bien souvent à Yolande, dont la régence permet à Christine un ancrage historique légitimant sa propre situation<sup>385</sup>. Yolande de Valois, fille de Charles VII et de Marie d'Anjou, duchesse de Savoie par son mariage en 1452 avec Amédée IX (le Bienheureux), fut régente du duché pour son fils Philibert I<sup>er</sup>

---

<sup>381</sup> D.V.T.Y., *Les empires, royaumes, estats... et principautés du monde*, Saint-Omer, 1614 (1<sup>ère</sup> éd. ; 2<sup>de</sup> éd. revue par Ranchin, Paris, 1635 et 1643).

<sup>382</sup> AST, Real Casa, Cat. III, Storie particolare, Cat. 3a, maz. 2 d'addizione, lettres de Ranchin (sans destinataire, excepté « Monsieur », sans doute Maurizio Vibò), Paris, 20 juillet 1643 et 28 avril 1644 et f. 6, juillet 1643, Maurizio Vibò à Ranchin.

<sup>383</sup> AST, Corte, Mat. pol. interno, Storia Real Casa, Cat. 3a, maz. 2 d'addition.

<sup>384</sup> ASF, Mediceo del Principato, 6023, c. 269-74, spécialement 270r-273r, in Christina Strunck, « How Chrestienne Became Cristina Political and Cultural Encounters between Tuscany and Lorraine », in id., *Medici Women...*, op. cit., p. 164 et p. 174, n. 105.

<sup>385</sup> AST, Corte, Tutela e Reggenze, maz. 3, f. 38 et passim ; *Ibid.*, Duchi e Sovrani, maz. 61, f. 2 (année 1639) et passim ; Scipion Guillet, *Le Renouvellement des anciennes alliances & confédérations des maisons et couronnes de France et de Savoye en la pacification des troubles d'Italie, et au mariage du sérénissime V. Amédée prince de Piemont avec madame Chrestienne sœur de sa majesté*, Paris, Veuve Jacques du Clou et Denis Moreau, 1619, p. 324 et passim ; Samuel Guichenon, *Histoire généalogique...*, op. cit., t. 3, 1778, p. 45 ; Valeriano Castiglione, ms. « Storia della Reggenza... », op. cit., Livre VII « 1640 », 1656 ; Pierre de Guibours (Anselme le Père), *Le palais de l'honneur contenant les généalogies historiques des illustres maisons de Lorraine et de Savoie...*, Paris, Étienne Loyson, 1663, p. 656-657.

jusqu'en 1478. Dévote et vertueuse, elle est une référence morale par excellence car elle obtint la régence au cœur de rivalités et de convoitises assez analogues à celles endurées par Christine<sup>386</sup>. Mais avant tout, elle est un modèle juridique auquel Madame Royale se compare au moment où elle doit légitimer sa position : de même Castiglione et divers juristes de la maison précisent qu'elle en appelle à cette ancêtre devant les députés du Sénat de Savoie. C'est aussi ce qu'écrit le père Anselme (Pierre de Guibours, généalogiste français), dans son chapitre sur les membres de la maison de Savoie :

Le tableau de son règne [Charles-Emmanuel] ressemble fort à celui du Duc Philibert I. du nom. Ces Princes étaient pupilles quand ils succédèrent à l'État de Savoie et eurent pour mères des Princesses du Sang de France ; l'un sous la tutelle de Yolande, l'autre sous celle de Christine : la Régence fut disputée à la Duchesse Yolande, par les comtes de Romont et de Bresse ses beaux-frères ; et celle de Madame Royale, par le Prince Maurice Cardinal, et par le Prince Thomas aussi ses beaux-frères ; Yolande fut assiégée à Montmélian par les Princes mécontents et par ses sujets révoltés ; Madame Royale le fut aussi à Turin : le Roi Louis XI. prit la protection du Duc Philibert son neveu et de sa sœur Yolande ; et le Roi Louis XIII. celle de Charles-Emmanuel son neveu et de Madame Royale sa sœur. Le Duc de Bourgogne traversa la régence de Yolande. L'Empereur et le roi d'Espagne, celle de Madame Royale : Et si la première eut le bonheur de voir naître et mourir les factions qui avaient divisé la Savoie et le Piémont, la seconde a eu le même avantage. Enfin si la conduite de la Duchesse Yolande eut l'honneur d'avoir parmi tant de troubles et de disgrâces retiré l'État de son penchant ; Madame Royale a eu aussi la gloire de l'avoir conservé, lorsqu'on le croyait à la veille de sa ruine<sup>387</sup>.

Les archives turinoises sont jalonnées de références en « *consultations en droit* » de la légitimité de la régence que des notaires ducaux ou jurisconsultes exposent. À l'exemple, en 1639, de « Due consulti in jure per provare che la Tutela e regenza de Stati del Duca Carlo Emanuele II apparteneva a Madama Reale Cristina » :

Il n'y point de doute en droit que Madame Royale par préférence à tous autres ne puisse et ne doive être tutrice et administratrice des personnes et biens des Ser.<sup>mes</sup> princes de la Maison Royale de Savoie et enfants de feu S.A.R.<sup>le</sup> sans même être obligée à aucune caution parce que la disposition dudit droit y est formelle et expresse en la Constitution de l'Empereur Justinien In nouvelle 118 *De haeredibus ab intestato venientibus* cap. 5 (...)

---

<sup>386</sup> À ce sujet, voir l'excellent article de Laura Gaffuri, « Lo statum reginale tra distinzione ed eccezione : il caso sabauda (XV secolo) », in Jean-Philippe Genet et E. Igor Mineo (dir.), *Marquer la prééminence sociale*, Rome, Paris, École française de Rome-Publications de la Sorbonne, 2014, p. 129-156. Cette contribution analyse les rituels de l'attribution de la régence, au second XV<sup>e</sup> siècle savoyard, aux duchesses de Savoie Yolande de France et Blanche de Monferrat, en soulignant la signification politique des pratiques symboliques adoptées dans les deux cérémonies.

<sup>387</sup> Pierre de Guibours (Anselme le Père), *Le palais de l'honneur contenant les généalogies historiques des illustres maisons de Lorraine et de Savoie...*, Paris, Étienne Loyson, 1663, p. 656-657.

[qui concerne les successions des descendants en ligne directe et collatérale]. Quant aux statuts et coutumes de Savoie, il est à présumer qu'elles sont conformes au droit commun puisqu'il n'apparaît pas du contraire<sup>388</sup>.

Le juriste rappelle ensuite l'*Histoire de la Royale Maison de Savoie* de Paradin, dans laquelle Yolande de Savoie fut tutrice pendant dix ans... tout comme il le réitère pour d'autres régentes, Blanche de Montferrat, Marguerite d'Autriche (femme de Philibert dit le Beau, duc de Savoie) qui eut la tutelle de ses deux neveux...

dont l'on peut tirer deux grands et invincibles arguments, le premier que si les femmes et tantes ont eu la tutelle et l'administration des neveux des plus grands monarques de la terre, à plus forte raison la mère la doit avoir de ses propres enfants (...) L'autre que les constitutions de l'Empereur Justinien sont si générales et justes qu'elles s'étendent et doivent avoir lieu jusque dans les maisons impériales et par conséquent aux royales par le trivial axiome de droit *ubi lex non distinguit nec nos distinguere debemus et argumento a minori ad maius*. (...) Sur toutes ces raisons sont fondés les divers arrêts des Sénats et Chambres de Savoie et de Piémont qui confirment et autorisent ladite tutelle et lesquels seuls servent de titre authentique à Madame Royale<sup>389</sup>.

Les questions de passation de pouvoir pour Christine s'imposent à nouveau à elle en 1648 pour une transmission autre, celle de la fin de sa régence, puisque son fils âgé de quatorze ans est en droit de régner<sup>390</sup>. En juin 1648, par le manifeste d'Ivrée (ville alors gouvernée par Thomas), elle le déclare majeur et lui livre officiellement les rênes du pouvoir. Dans les faits, elle continue ensuite à superviser les affaires de l'ensemble du duché, par l'intermédiaire du Conseil d'État qui inclue les princes, période appelée symptomatiquement la « régence dissimulée » par Ricotti. Et comme nous le disions en introduction, elle récupérait ainsi l'autorité qu'elle venait de céder, Charles-Emmanuel II ne régnant véritablement qu'à la mort de sa mère. Il est évident que, bien avant même cette nouvelle épreuve de force, la clairvoyance de Christine comme sa conscience d'avoir seule les capacités nécessaires pour tenir le duché s'étaient développées. On pourrait même se demander si l'intention de la duchesse de ne pas en lâcher totalement les rênes n'était pas dès 1642 au cœur de ses préoccupations et recherches livresques, s'intéressant de si près au statut des femmes régnautes. Néanmoins rien n'indique qu'il s'agisse de cela dans ses correspondances puisque seules des « histoires de régences » ou une « Histoire de sa régence » sont invoquées. Toutefois Madame Royale se renseigne encore à ce sujet juste avant la majorité de son fils puisqu'en janvier 1648, le père Bailly (supérieur des Barnabites à Paris) explique au marquis de Saint-Thomas :

---

<sup>388</sup> AST, Corte, Tutela e Reggenza, maz. 3, f. 37, 1639.

<sup>389</sup> *Ibid.*

<sup>390</sup> Cf. Introduction, « Contexte historique ».

Pour les livres que vous m'avez demandés sur les régences, il n'y en a point d'imprimé, mais je fais chercher dans les registres du Parlement depuis l'année 1634 jusqu'à la régence de la reine [Anne d'Autriche, régente en 1643] et tout ce qu'on m'en apportera vous sera envoyé. Vous avez vu l'ordre que Monsieur Doujat tient dans ses Traités des intérêts des Princes<sup>391</sup>. Voici un commencement de la suite, elle commence par les choses d'Italie, par le premier ordinaire vous en verrez faire la clôture par le Piémont. On m'a dit que Monsieur le Président Chamousset [gouverneur de Chieri] travaille après le grand ouvrage de la Régence de Madame<sup>392</sup>. Si cela est, je n'en parle plus, car il y a de la gloire à céder cet avantage à une personne si digne, si capable, si passionnée pour le service de Madame, mais aussi, si l'avis qu'on m'en a donné ne se trouvait point véritable, je vous supplie, Monsieur, de me faire préférer à tous les autres, et d'assurer S.A.R. que les plumes de mes amis lui rendront cette illustre tâche dans six mois<sup>393</sup>.

Donc Bailly aurait voulu participer à cette histoire de la régence, même sans en être le scribe, en pensant sans doute déjà à Guichenon dont il soutiendra un an plus tard fortement la candidature. L'historien bressan « issu d'une famille de la bourgeoisie de toge, étrangère au manège de la cour <sup>394</sup>» a été engagé pour écrire son *Histoire généalogique* après l'été 1650, ouvrage qui ne paraît qu'en 1660 à Lyon pour la première édition, mais est en réalité terminé en 1656 d'après l'auteur qui demande à Christine si elle souhaite le manuscrit pour l'examiner pendant l'hiver avant l'impression<sup>395</sup>. Guichenon ne fut pas le seul prétendant à cette historiographie, puisqu'en février 1650, la duchesse exprime ce souhait d'une histoire de la dynastie aux frères de Sainte-Marthe, Scévole et Louis, historiographes de Louis XIII, reconnus, ayant publié jeunes, en 1619, puis en 1647 une *Histoire généalogique de la Maison de France* ainsi que d'autres généalogies de grandes familles<sup>396</sup>. Christine leur confirme son dessein de :

mettre au jour les plus belles circonstances de l'Histoire de cette Royale Maison de Savoie en publiant les alliances qu'elle a eues de temps en temps avec celle de France. Je prends à faveur les offres que vous me faites de nous faire voir une copie des choses que vous en direz avant que le mettre sous la presse. On aura grand soin de vous le renvoyer avec les remarques qui pourront servir ou à l'embellissement ou à l'éclaircissement

---

<sup>391</sup> Œuvre du Duc de Rohan, parue pour la première fois en 1638.

<sup>392</sup> Cette histoire de la régence de Christine par Chamousset n'a, si ce n'est jamais été terminée, à tout le moins jamais publiée.

<sup>393</sup> AST, Corte, Lett. Min. Fr., maz. 51, f. 2, doc. 21/2, Bailly à Saint-Thomas, Paris, 16 janvier 1648. En décembre 1648, dans une lettre à Christine, Bailly parle déjà d'une histoire de sa régence, sur laquelle « on travaille » ; *Ibid.*, maz. 51, f. 2, doc. 89/2.

<sup>394</sup> Valerio Castronovo, *Guichenon e la storiografia...*, *op. cit.*, p. 61.

<sup>395</sup> Lettre de Guichenon à Christine de France, de Bourg-en-Bresse, du 24 septembre 1656 in Gaudenzio Claretta, *Storia della reggenza...*, *op. cit.*, *Documenti*, p. 253, doc. CXLVII.

<sup>396</sup> M. Fevret de Fontette, *Bibliothèque Historique De La France, contenant le catalogue des ouvrages imprimés et manuscrits qui traitent de l'Histoire de ce Royaume...* par feu Jacques Lelong... , Paris, Hérissant, 1771, p. XC.

quoique l'on ne doive pas chercher un pinceau plus délicat que le vôtre pour lui donner tout le lustre et tout l'éclat qu'on s'en peut promettre<sup>397</sup>.

Non seulement l'intention est de mettre en lumière les liens dynastiques côté français, mais la duchesse entend aussi exercer un regard pointu sur le contenu, qui, s'il est forcément favorable à sa maison, doit être façonné pour le rendre encore plus évidemment prestigieux. La *Généalogie de la Sérénissime Maison de Savoie* de Scévole et Louis de Sainte-Marthe est restée manuscrite, à l'instar de celle de l'agent de la duchesse Bonnefont, secrétaire d'ambassade, qui en septembre 1650 « compte être appelé rapidement à Turin où il pourra consigner à Madame Royale [son] ouvrage des princes et princesses de la Royale Maison de S.A.R. », « à l'exemple de ce qu'[il a] fait d'entreprendre celle de la Maison de France<sup>398</sup> » ou encore les nombreux feuillets de l'« *Historia della reggenza di Madama Reale* » de Castiglione (1656)<sup>399</sup>.

## 1.2 Guichenon, une méthodologie nouvelle, sous « liberté surveillée »

Enfin Guichenon « satisfèra mieux les goûts de la duchesse », pour ses écrits antérieurs consciencieux (l'*Histoire de la Bresse et du Bugey* tout juste publiée à Lyon en 1650 est dédiée à Christine), pour son attention aux aspects juridiques (c'est un homme de loi) privilégiés depuis longtemps en Piémont, en plus de la langue française maternelle, la duchesse étant « sensible à l'idiome national »<sup>400</sup>. En 1653, alors qu'il est à Paris pour consulter des sources et vérifier les généalogies des maisons apparentées à la dynastie de Savoie, Madame Royale le recommande dans tous les milieux intéressés, sachant aussi qu'il « confère de son ouvrage avec ses amis les plus savants et les plus curieux afin de le rendre toujours plus parfait<sup>401</sup> ».

Toutefois, le bressan dut rester patient et se montrer habile face à ses nombreux concurrents interpellés par la cour de Savoie. Son travail engendrait également des réticences, car il était d'un type assez nouveau dans le contexte de l'époque, compte-tenu d'une méthodologie assez stricte et de sources qu'il soumettait à une certaine critique. Car « la méthode de l'historien français, bien qu'elle résulte en certains points stylistiques du formalisme de l'école humaniste, rompt de manière décisive avec les schémas traditionnels de l'historiographie politico-dynastique de type Renaissance<sup>402</sup> ». Les écrits de

---

<sup>397</sup> AST, Corte, Lett. Min. Fr., maz. 54, f. 3, p. 475, Turin, 5 février 1650, MR aux Messieurs de Sainte-Marthe.

<sup>398</sup> *Ibid.*, maz. 58, f. 1, doc. 3/4, Bonnefont à Monseigneur (Votre Excellence), 3 mai 1651.

<sup>399</sup> *Ibid.*, maz. 55, f. 1, doc. 54/2, Bonnefont à M.R., Montpellier, 20 septembre 1650 ; Valeriano Castiglione, « *Storia (Historia) della reggenza di Madama Reale* », 1656, AST, Corte, Storia Real Casa, Storie particolari, maz. 17, f. 1.

<sup>400</sup> AST, Corte, Storia della Real Casa, maz. 2 ; in Valerio Castronovo, *Guichenon e la storiografia...*, op. cit., p. 65-66 et p.100.

<sup>401</sup> AST, Corte, Lett. Min. Fr., maz. 59, f. 1, p. 681-682 : Turin, 19 avril 1653, M.R. à Guichenon ; BRT Sto Pat 726, p. 86 et passim, diverses lettres de recommandation de M.R., dont une à l'abbé d'Agliè pour bien recevoir Guichenon.

<sup>402</sup> Valerio Castronovo, *Guichenon e la storiografia...*, op. cit., p. 69.

Guichenon étant marqués par l’empreinte d’une « liberté surveillée<sup>403</sup> » : le fil des relations de Guichenon avec la cour de Turin et les piémontais est ainsi déroulé par Castronovo, expliquant à quel point l’historien dérangeait de part et d’autre des Alpes par ses méthodes d’enquêtes et sa volonté d’accéder directement aux sources documentaires<sup>404</sup>. C’est ce que note aussi Alessia Porpiglia :

L’historiographie piémontaise du XVII<sup>e</sup> siècle est l’expression d’un rapport contradictoire entre la cour savoyarde et l’histoire, une sorte de « mercantilisme culturel » pour lequel souvent étaient invités à Turin des historiens renommés, destinés à exalter la politique du duché en raison de ses origines nobles et antiques, mais à qui était refusé l’accès aux documents d’archive et qui trouvaient ensuite des obstacles à la publication de leurs écrits par crainte qu’ils favorisent d’autres états<sup>405</sup>.

Ainsi on arguait côté piémontais comme français que les résultats obtenus par Guichenon étaient, dans certains domaines, préjudiciables à la « raison d’État », comme en 1662 encore, quand l’ambassadeur de Savoie écrit au marquis de Saint-Thomas :

Le seigneur de S. Marthe hier soir m’a dit en tant qu’historiographe royal avoir reçu l’ordre de mettre en vote tous les passages douteux ou manquant de preuves ou aux prétextes altérés, puis de les remettre aux mains du Chancelier, de l’Histoire moderne de Savoie de Monsieur de Guichenon<sup>406</sup>.

Du côté des dirigeants turinois, Madame Royale, le marquis de Pianezza ou Philippe d’Aglie demandent que Guichenon « revoie sa copie », en particulier pour les questions du titre de Chypre concernant aussi Venise – avec laquelle Christine entend radoucir les relations<sup>407</sup> – et pour la période débutant en 1637, ce que l’auteur fait avec diligence puisque « sa parole [le livre] ne sortira jamais de son cabinet que sur l’ordre des puissances auxquelles je l’avais dédiée »<sup>408</sup>. Toutefois, dès 1650, la duchesse lui avait déjà prouvé sa confiance en ayant donné l’ordre de l’ouverture de fonds publics d’archives, par une ordonnance renouvelée en 1652, au point de s’attirer de vives doléances du sénat et de la Chambre des Comptes de Savoie<sup>409</sup>. En effet, si la France trouvait que le climat d’alliance des deux maisons régnantes était trop nuancé, voire mis en cause par l’auteur, les cercles politiques et administratifs sabaudo-piémontais avaient eux des animosités multiples et moins circonscrites

---

<sup>403</sup> *Ibid.*, p. 60 et sur ses premiers liens avec Christine, p. 61-66.

<sup>404</sup> *Ibid.*, p. 74 et suiv.

<sup>405</sup> Alessia Porpiglia, « L’immagine storiografica... », *op. cit.*, p. 559-560. Elle cite Giuseppe Ricuperati, introduction de *I volti della pubblica felicità. Storiografia e politica nel Piemonte settecentesco*, Turin, Albert Meynier, 1989.

<sup>406</sup> AST, Corte, Lett. Min. Fr., maz. 73, f. 2, doc. 69/2, Giovan Battista Ponte au marquis de Saint-Thomas, Paris, septembre 1662.

<sup>407</sup> *Ibid.*, maz. 86 ; Dès 1637 Christine souhaite renouer les liens avec Venise (cf. longue lettre de M.R. au marquis de Saint-Maurice, du 19 octobre 1637).

<sup>408</sup> *Ibid.*, maz. 73, f. 2, doc. 69/2.

<sup>409</sup> AST, Riunite, Archivio Camerale, *Avvisi*, 4 octobre 1650 ; AST, Corte, Storia della Real Casa, cat. II, maz. 10 ; Gaudenzio Claretta, « Sui principali storici piemontesi », *Memorie della Reale Accademia delle Scienze di Torino*, vol. XXX, p. 122-123.

temporellement : cela concernait par exemple les origines des comtes de Savoie pour la Chambre de Chambéry ou, à Turin, les interventions des acteurs de la guerre civile, puisque les crispations entre *Madamisti* et *Principisti* n'étaient ni résolues ni absoutes vers 1660<sup>410</sup>.

### 1.3 De l'*Histoire Généalogique* au « Soleil en son apogée »

Plus généralement, l'*Histoire généalogique* de Guichenon, même considérée ensuite comme le meilleur traité historique sur la dynastie – pour ce qui est de l'époque moderne – par les historiens français et par les italiens contemporains<sup>411</sup>, est souvent vue par les sujets sabaudo-piémontais, du XVII<sup>e</sup> au XIX<sup>e</sup> siècle, comme l'œuvre d'un étranger et plus spécifiquement d'un écrivain français. Déjà ses contemporains dénonçaient ses origines, à l'instar de Tesauro pour qui « Guichenon l'étranger (...) sous prétexte de dire la vérité des choses de la Maison Royale fait démentir tous les historiens savoyards et piémontais ». Tandis qu'Alexandre Jolly, secrétaire d'État savoyard et compilateur d'édits et règlements de la dynastie, écrivait au marquis de Saint-Thomas, qu'ayant « dessein de travailler à l'histoire de la Savoie », il serait plus

raisonnable que je voue mes actions et mes études à mon souverain afin qu'un étranger [Guichenon] n'ait pas toute la gloire de lui donner ce que je lui dois. Il me semble autant que l'on peut juger de l'événement des affaires, qu'un français ne dira jamais librement la vérité des choses comme elles sont ; mais qu'il s'accordera ou consacrerait volontiers aux intérêts et aux auteurs partisans de sa nation<sup>412</sup>.

Les polémiques enflent jusqu'à l'excès chez le prieur Nasi proclamant que « la maison Royale doit plutôt soutenir les contre-vérités de ses antiques historiens, lesquels sont devenus des gloires de la Maison, que la vérité prétendue de ceux [Guichenon] qui la discréditent avec des nouveautés soumises à la censure<sup>413</sup> ». Au fond, note Castronovo, « au patriotisme savoyard seront plus chers les travaux locaux de Pingon ou de Della Chiesa – même naïfs, provinciaux ou peu critiques – car alignés sans réserve à la célébration intégrale de la dynastie ou dans le processus culturel de « naturalisation » piémontaise de la maison ». C'est ainsi que la critique piémontaise des XVIII<sup>e</sup> et XIX<sup>e</sup> siècles a considéré Della Chiesa comme « le père de l'historiographie savoyarde moderne », « écrivain sincère et exact » selon Galeani Napione ou même « Le Muratori du Piémont » selon Gaudenzio Claretta<sup>414</sup>.

---

<sup>410</sup> Valerio Castronovo, *Guichenon e la storiografia...*, *op. cit.*, p. 79.

<sup>411</sup> Cf. par exemple côté français : Alphonse De Beauchamp, « Christine de France », in Michaud *et al.*, *Biographie universelle ancienne et moderne*, t. 8, Paris, Michaud, 1813 ; Jean Frézet, *Histoire de la maison de Savoie*, vol. 1, Turin, Alliana, 1827 ; Thomas Blanc, *Abrégé de l'Histoire de la Maison de Savoie*, t. 3, Lyon, Girin et Rivière, 1668 ; Henri Costa de Beauregard par exemple utilise Guichenon comme source principale.

<sup>412</sup> Gaudenzio Claretta, *Sui principali storici...*, *op. cit.*, p. 145-146.

<sup>413</sup> BRT, Misc. 65.35, in Valerio Castronovo, *Guichenon e la storiografia...*, *op. cit.*, p. 160.

<sup>414</sup> Valerio Castronovo, *Guichenon e la storiografia...*, *op. cit.*, p. 99, n. 32.

Certes, écrit Castronovo, il y a chez Guichenon les « échos » d'une historiographie officieuse, destinée à la propagande politique, malgré les engagements de l'auteur dans sa préface de n'avoir comme seul but « la vérité et la réputation, parce que l'une les met à couvert du blâme et du mépris, et l'autre les garantit de l'oubli<sup>415</sup> ».

À la base de la dissertation en faveur des prétentions savoyardes il y avait, en fait, « non une harangue riche d'ornements », mais « un travail qui lui avait coûté – dira Beauregard – beaucoup de recherches et de fatigues ». En pratique, plus des deux premières années d'études de l'histoire savoyarde ont été consacrées quasiment entièrement aux enquêtes antiquaires et diplomatico-constitutionnelles sur la souveraineté et sur les prétentions au pouvoir royal de la monarchie piémontaise. Mais la méthode d'investigation, également, constituait « une note originale en rapport aux précédentes hypothèses sur la question<sup>416</sup>.

D'ailleurs Guichenon se trouve à Turin en 1657 pour des vérifications ou des recherches de sources aux archives de cour, auprès de « M. Lagery qui en a la garde », et à son départ, il lui manque encore des renseignements puisqu'il n'a pas eu le loisir de « prendre copie de quelques titres de l'archive de S.A.R. qui lui sont absolument nécessaires pour son histoire<sup>417</sup> ». Des nombreuses correspondances entre la duchesse et ses diplomates en France à propos de l'ouvrage à venir, on constate à quel point le texte est analysé, donc reporté. Mais il faut également prendre en compte d'autres raisons, émanant entre autres des ambitions de Christine pour marier sa dernière fille, ce qu'elle aimerait voir apparaître le cas échéant dans cette *Histoire*. Guichenon lui-même attend les festivités du mariage de Marguerite avec le duc de Parme pour en intégrer les éloges, d'autant que « Ménestrier l'y avait encouragé : après avoir lu la relation du carrousel que d'Agliè lui avait envoyée, il la juge « une pièce digne de la force de son esprit [et dont la] description mérite d'être un ornement de votre Histoire »<sup>418</sup>. C'est ce que Guichenon confirme à la duchesse le 12 janvier, ajoutant à cet événement des considérations politiques :

La conclusion de la paix, celle du mariage de Madame la princesse Marguerite [avec Ranuccio Farnèse en mai] et la restitution de Verceil sont de trop bonnes nouvelles et trop importantes à la Royale Maison de Savoie pour n'en pas témoigner ma joie (...) Je crois Madame que mon Histoire, qui est imprimée, ne se peut mieux achever que par cette glorieuse relation puisqu'il faut des siècles entiers pour produire de si grandes choses et

---

<sup>415</sup> Guichenon, *Histoire généalogique...*, *op. cit.*, préface.

<sup>416</sup> Valerio Castronovo, *Guichenon e la storiografia...*, *op. cit.*, p. 69.

<sup>417</sup> Lettre de Guichenon à Christine de France, de Bourg-en-Bresse, du 15 août 1657, in Gaudenzio Claretta, *Storia della Reggenza...*, *op. cit.*, 3, *Documenti*, p. 253, doc. CXLVIII.

<sup>418</sup> Lucette Desvignes, « La fausse suivante, Le Triomphe de l'amour et la tradition française », *Revue d'Histoire du Théâtre*, 1970, n. 22, p. 217. Ménestrier avait été introduit à la cour de Savoie par Guichenon, avec qui il faisait des recherches sur les fêtes depuis l'an mil, in Christian Sorrel, *Histoire de la Savoie. Images & récits*, Montmélián, La Fontaine de Siloé, 2006, p. 236.

une si riche matière en doit faire la fin<sup>419</sup>.

Finalement, Guichenon entendait proclamer dans cet ouvrage le grand mérite de Christine dans le rétablissement du duché, dans les pas de son époux. En effet, « étant donné la situation désormais compromise du petit État « occupé par ses ennemis et déchiré par ses amis », tel que l'avait laissé l'« exubérance de Charles-Emmanuel I<sup>er</sup> », Victor-Amédée I<sup>er</sup>, « esprit beaucoup plus modéré, et plus porté à la paix que son père » n'avait pu prendre les quelques « résolutions nécessaires pour éviter la décadence entière de sa Maison »<sup>420</sup>. La vingtaine d'années de la régence de Madame Royale avait permis selon l'historiographe bressan de circonscrire « ce processus désastreux de désintégration » et la « réintégration de l'autorité de l'État et de ses organes », un nouveau cycle pour l'évolution du duché de Savoie s'ouvrant à partir de 1642, malgré une présence transversale des français<sup>421</sup>. En conséquence, l'auteur, au service de la duchesse, prétendait par une si vaste entreprise mettre en exergue de manière moins équivoque une certaine autonomie du duché par rapport aux autres puissances.

Mais l'*Histoire Généalogique* n'est pas selon son auteur l'ultime de son œuvre car il consacre une œuvre plus spécifique à sa maîtresse, « Le Soleil en son apogée ou l'Histoire de la vie de Chrestienne de France Duchesse de Savoie, Princesse de Piémont, reine de Chypre »<sup>422</sup>. Ce projet était déjà en germe en 1661 et souhaité par la duchesse, mais il le rédige immédiatement après le décès de Christine survenu le 27 décembre 1663 sans pouvoir le mener suffisamment à terme puisqu'il meurt lui-même neuf mois plus tard<sup>423</sup>. Restée manuscrite, cette œuvre contient des éléments particuliers absents de son *Histoire Généalogique* et l'exemplaire original fut retrouvé par Amedeo Peyron (abbé philologue et historien turinois) qui en fit une copie manuscrite en 1837, actuellement à la bibliothèque de l'Arsenal. Dans la préface, Peyron rappelle le bref éloge funèbre à Madame Royale fait par Guichenon dans son *Histoire*, se terminant ainsi :

Entre tant de panégyriques qui ont été dressés à la louange de cette grande Princesse, celui que le R. P. Pierre Marcellin Orafi lui dédié en italien l'an 1655, intitulé *Il Tempio della Gloria*, a été reçu avec applaudissements ; le C. Emmanuel Tesauro en a aussi publié un très excellent intitulé *Il Diamante* ; et nous espérons dans quelques temps, suivant le commandement que nous en avons de cette A.R. [Altesse Royale] de faire

---

<sup>419</sup> Lettre de Guichenon à Christine de France, de Bourg-en-Bresse, du 12 janvier 1660 in Gaudenzio Claretta, *Storia della Reggenza...*, *op. cit.*, 3, *Documenti*, p. 254-255, doc. CL.

<sup>420</sup> Guichenon, *Histoire Généalogique...*, *op. cit.*, II, p. 883, cité par Valerio Castronovo, *Guichenon e la storiografia...*, *op. cit.*, p. 159.

<sup>421</sup> Valerio Castronovo, *Guichenon e la storiografia...*, *op. cit.*, p. 159.

<sup>422</sup> Samuel Guichenon, ms. « Le Soleil en son apogée... », *op. cit.*

<sup>423</sup> AST, Corte, Lett. particolari, maz. 58, Guichenon à M.R., 26 septembre 1661 ; Samuel Guichenon, « Le Soleil en son apogée... », *op. cit.*, p. 4.

l'histoire entière de sa vie, qui passera pour un miracle du siècle, non point par la considération des ornements que nous prétendons d'y donner, mais par la beauté et par la grandeur du sujet<sup>424</sup>.

Les raisons exposées par Guichenon pour écrire cette « biographie » sont multiples, parce que tout n'a pas été dit sur ce vaste sujet qui

n'est pas un simple panégyrique où il n'y a qu'une extraordinaire profusion de louanges et d'éloges : c'est une histoire fidèle ou plutôt une véritable relation de la vie et des actions de Chrestienne de France à laquelle j'ai donné pour titre – Le Soleil en son apogée – parce que cet astre dans sa plus grande élévation obscurcit la splendeur des autres<sup>425</sup>.

Enfin, parce qu'il regrette aussi que rien n'ait été écrit sur elle en langue française :

Ce serait un reproche honteux à notre nation qu'une fille de France n'eut été louée que par des plumes étrangères et qu'elle fut privée du tribut légitime que lui doit ce florissant Royaume qui l'a vue naître, qui l'a élevée et qui tire la principale gloire du bonheur de sa naissance<sup>426</sup>.

## 2. L'IMAGE GRAVÉE AMBITIEUSE DU DUCHÉ

### 2.1 Portraits des ducs et de Christine

Pour compléter ce chapitre sur l'ambition historiographique de Christine d'exalter la dynastie sans omettre l'efficacité de sa régence, on apprend, toujours dans les correspondances diplomatiques avec la France, que la duchesse pense de concert aux figures gravées des membres de sa maison qui vont l'illustrer, à l'instar de ceux du futur *Theatrum Sabaudiae*.

Si l'exercice des généalogies illustrées est courante depuis les origines du genre, il est en effet particulièrement florissant à Paris dans les années 1640-1660, où les plus belles réussites voient le jour à la suite de la création de l'Imprimerie royale par Richelieu (1640), avec « la collaboration des grands peintres qui fournissent des dessins (Claude Vignon, Nicolas Poussin, Jacques Stella, Pierre de Cortone...) et des grands graveurs qui les interprètent (François Chauveau, Abraham Bosse, Claude

---

<sup>424</sup> Samuel Guichenon, *Histoire Généalogique...*, *op. cit.*, chap. XXXVII, p. 913.

<sup>425</sup> *Id.*, « Le Soleil en son apogée... », *op. cit.*, p. 6.

<sup>426</sup> *Ibid.*, p. 1-2.

Mellan, Karl Audran, Grégoire Huret, Gilles Rousselet, Pierre Daret...) <sup>427</sup> ». Ainsi paraissent les *Tableaux historiques où sont gravés les illustres Français et Étrangers de l'un et de l'autre sexe...* de Pierre Daret, Louis Boissevin et Balthazar Moncornet, publiés à Paris en 1652 et comportant des gravures des personnalités les plus éminentes des XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles, « faites d'après les plus fameux maîtres des différentes écoles » <sup>428</sup>. Issu d'une famille d'origine bruxelloise, Daret, après de probables voyages à l'étranger, dans les Flandres, en Italie, commence une carrière de graveur d'interprétation qui dure vingt-cinq ans à Paris, de 1629 à 1654, où, devenu l'un des plus habiles – « un des meilleurs graveurs de l'époque avec Bosse et Rousselet » écrit Jean-Marc Chatelain – il reçoit le titre de graveur ordinaire du roi <sup>429</sup>. Or, Christine de France est bien représentée dans cet ouvrage, pour un portrait gravé maintes fois ensuite par Jean Frosne, Balthazar Moncornet, Gilles Rousselet ou d'autres (Fig. 135, 137a, 138, 139 etc.). Le jeune Daret la représente déjà vers les années 1630 dans une rare gravure conservée au musée national du Château de Pau (Fig. 118 <sup>430</sup>). L'image qu'il renvoie de la duchesse, dont la fortune fut aussi rare que l'estampe elle-même, est celle d'une attitude régaliennne, figée et hiératique, sous un baldaquin, en habits d'apparat sur son trône, portant le sceptre. À l'instar de cette singularité, nous n'avons pas trouvé dans les correspondances de la duchesse ou de ses agents de renvoi nominatif au célèbre graveur. L'époque est certes à la quête du titre royal, d'où la nécessité pour la duchesse à l'« orgueil dynastique » éprouvé d'incarner une *regalità* de circonstance, comme de passion en réalité :

Il suffit de regarder le portrait gravé de Pierre Daret, qui présente la duchesse vêtue d'une hermine parsemée de lys français, assise en position élevée sous un baldaquin décoré de roses et de nœuds savoyards, pour en mesurer la fermeté dans ses leçons de royauté <sup>431</sup>.

En ce qui concerne la réalisation d'illustrations destinées à servir une *Histoire généalogique* de la maison, les correspondances diplomatiques délivrent quelques informations, mais encore éparses et qui n'aboutiront que dans l'œuvre de Guichenon. En mars 1640 l'abbé Della Montà « sollicite l'abbé Mondino pour les portraits d'hommes illustres et cherche les meilleurs et plus naturels qu'il soit possible <sup>432</sup> » et de 1650 à 1651, les références à ses effigies sont à nouveau fréquentes. Parallèlement, il s'agit aussi de penser à la diffusion de l'image dynastique savoyarde par les auteurs français, tel le secrétaire Bonnefont précisant à sa maîtresse qu'il a bien communiqué aux frères de Sainte-Marthe

---

<sup>427</sup> Jean-Marc Chatelain, « Pour la gloire de Dieu et du roi : le livre de prestige au XVII<sup>e</sup> siècle », in Henri-Jean Martin, *La Naissance du livre moderne. Mise en page et mise en texte du livre français (XIV<sup>e</sup>-XVII<sup>e</sup> siècles)*, Paris, Cercle de la Librairie, 2000, p. 354.

<sup>428</sup> Pierre Daret, Balthazar Moncornet, *Tableaux historiques où sont gravés en taille-douce les illustres Français et Étrangers de l'un et de l'autre sexe, remarquables par leur naissance et leur fortune, doctrine, piété, charges et emplois, avec les Éloges sommaires...*, Paris, Louis Boissevin, 1652, 1654, 1656 (comportant 149 beaux portraits, selon les éditions).

<sup>429</sup> Jean-Marc Chatelain, « Pour la gloire de Dieu et du roi... », *op. cit.*, p. 365.

<sup>430</sup> Musée national du château de Pau, n° Inv. P.68.7.3.

<sup>431</sup> Expression et citation in Michela Di Macco, « Critica occhiuta... », *op. cit.*, p. 427.

<sup>432</sup> AST, Corte, Lett. Min. Fr., maz. 41, f. 2, doc. 8/4, Paris, Abbé Della Montà à M.R., 7 mars 1640.

« un recueil d'éloges sommaires de tous les princes de la dynastie, avec les portraits au crayon de chacun et les armes des reines et de toutes les princesses des princes qui s'y étaient alliés », pour servir à la suite de leur *Histoire généalogique de France* dans laquelle ils traiteront celle de Savoie<sup>433</sup>. Or, ce recueil est de la main même de Bonnefont, parlant à cette occasion de « dresser et mettre en ordre son ouvrage » « touchant des alliances qui ont été depuis Humbert et Amédée I<sup>er</sup> jusqu'à présent », dans une œuvre d'envergure puisqu'il évoque « 280 portraits et éloges » presque achevés le 30 août 1650 (doc. 50/4) que Madame Royale lui demande d'adresser aux Sainte-Marthe pour leur traité<sup>434</sup>. En octobre de la même année, il est toujours question de collecte d'images des membres historiques de la maison, tel l'agent Clerc s'adressant au marquis de Saint-Thomas : « Je vous envoie les deux chronologies en latin avec deux feuillets des portraits des comtes et ducs de Savoie que [vous] m'avez demandés. Je vous peux assurer, Monsieur, n'en avoir point pu trouver de plus beaux<sup>435</sup> ».

Cette vaste entreprise de recherche de portraits a servi sans aucun doute à enrichir les illustrations insérées dans l'œuvre de Samuel Guichenon, dont une étude récente a mis au jour la genèse, du point de vue de des graveurs et qui viennent recouper la correspondance citée plus haut du bressan avec la maison de Savoie<sup>436</sup>. Henriette Pommier, dans un article auquel nous n'avons pas eu accès, a en effet utilisé un document d'archives inédit nous renseignant sur la commande et la réalisation des illustrations destinées à son *Histoire généalogique*. Le 28 septembre 1657,

les graveurs en taille-douce Antoine de Pienne et Hans Jacob Thurneysen, résidant à Bourg, s'engagent devant notaire à réaliser pour Guillaume Barbier, maître imprimeur du roi, « deux cent soixante-dix planches gravées tant en armoiries qu'en monnaies, et seize tombeaux ou monuments, d'après les dessins qui leur seraient remis ». Ils devaient rendre leur ouvrage à Barbier ou à Guichenon à Bourg, dans un délai de neuf mois. Ils recevraient en paiement cinq cents livres tournois, le cuivre étant fourni poli et prêt à graver par le commanditaire.

Nous ne pouvons en déduire qu'ils réalisèrent aussi les portraits, ceux pour lesquels Philippe d'Agliè à envoyé à Guichenon des copies exécutées « à partir des peintures de la Galerie du Château<sup>437</sup> », mais l'appel aux célèbres artistes, le parisien De Pienne et le suisse Thourneysen ami de Charles Dauphin, nommés graveurs ducaux vers 1660, confirme bien que toute l'ambition de la régente était en partie

---

<sup>433</sup> AST, Corte, Lett. Min. Fr., maz. 55, f. 1, doc. 28/10.

<sup>434</sup> *Ibid.*, maz. 55, f. 2, doc. 50/4, 30 août 1650 ; cf. aussi doc. 29/2, 31/6, 33/6, Montpellier, Abbé Della Monta à M.R. 21, 28 juin, 19 juillet 1650.

<sup>435</sup> *Ibid.*, maz. 55, f. 1, doc. 102/1, Clerc à St Thomas, Lyon, 19 octobre 1651.

<sup>436</sup> Henriette Pommier, « Antoine De Pienne et Hans Jacob Thurneysen graveurs de l'Histoire généalogique de la maison de Savoie », *Nouvelles de l'estampe*, n° 260 (automne 2017), p. 4-27.

<sup>437</sup> Lettres de Philippe d'Agliè à Guichenon, de mars à octobre 1658, cf. Valerio Castronovo, *Guichenon e la storiografia...*, *op. cit.*, p. 81-82.

déposée dans le pouvoir de propagande que seules les gravures et le livre permettaient à grande échelle.

## 2.2 Des cartes du duché au *Theatrum Sabaudiae*

En parallèle d'une histoire généalogique illustrée d'armoiries, sceaux, médailles, portraits, la cour de Savoie fait des recherches récurrentes entre 1649 et 1653 concernant la cartographie<sup>438</sup>, dans la mesure où les dernières cartes du duché suffisamment étoffées datent de Giovanni Antonio Magini, entre 1608 et 1620<sup>439</sup>. Toutefois le célèbre cartographe reste une référence et un appui non négligeable pour ses successeurs puisqu'en 1683 encore, la magnifique planche gravée en couleur de Borgonio, consacrée au *Pedemontium* dans le *Theatrum Sabaudiae* (Fig. 33) comporte aussi des éléments issus de celles de Magini<sup>440</sup>.

Les agents de la duchesse se renseignent d'abord sur celles « des provinces et gouvernements de France<sup>441</sup> » tout en allant à la reconnaissance de cartographes compétents. Or, le baron de Cize de Grésy, ambassadeur de Savoie en Suisse, explique au marquis de Saint-Thomas, en janvier 1653 que « ce serait à la vérité une chose bien curieuse et honorable à l'État d'avoir une carte exacte qui comprendrait depuis la mer Méditerranée jusqu'au pays de Vaud, incessamment il n'y a que Monsieur Samson capable de cet ouvrage<sup>442</sup> », puisqu'il est

celui qui est dans la plus grande réputation, et qui à la vérité fait les plus fidèles, les plus exactes et les plus belles que l'on saurait voir ; il m'a montré le dessin de celle de toute la Savoie, où les six provinces sont bien distinctes, et où je crois il n'a pas oublié un village qui soit tant soit peu de considération ; enfin l'on ne saurait voir pour la Savoie une plus belle carte si elle était gravée, ce qu'il ne prétend toutefois de faire à cause de la dépense dont il ne pourrait jamais se rembourser ; il a aussi le dessein de celle du Piémont fait avec la même diligence<sup>443</sup>.

---

<sup>438</sup> AST, Corte, Lett. Min. Fr., maz. 55, f. 1, doc. 106/1 ; f. 5, doc. 6/1 ; f. 5, doc. 14/2 ; f. 5, doc. 40/2 ; maz. 58, f. 4, doc. 9/4 ; f. 4, doc. 9/4 ; f. 4, doc. 13/2.

<sup>439</sup> Cf. Roberto Almagià, *L'« Italia » di Giovanni Antonio Magini e la cartografia dell'Italia nei secoli XVI e XVII*, Napoli-Città di Castello, 1922.

<sup>440</sup> Sur Tommaso Borgonio cartographe, cf. Guido Gentile, « Dalla “Carta generale de’Stati di S.A.R.”, 1680, alla “Carta corografica degli Stati di S.M. il Re di Sardegna, 1772” », in Barbara Bertini Casadio et Isabella Massabò Ricci (dir.), *I rami incisi...*, *op. cit.*, p.112-167.

<sup>441</sup> AST, Corte, Lett. Min. Fr., maz. 58, f. 4, doc. 13/2, Paris, baron de Cize de Grésy à St-Thomas, 14 octobre 1652.

<sup>442</sup> *Ibid.*, maz. 60, f. 1, doc. 5/4, le baron de Grésy à St-Thomas, 10 janvier 1653.

<sup>443</sup> *Ibid.*, maz. 58, f. 4, doc. 17/4, le baron de Grésy à St-Thomas, Paris, 4 octobre 1652.

En effet, les cartes de Nicolas Sanson d'Abbeville, « géographe ordinaire » du roi de France, figurent alors parmi les plus modernes de France. On lui demande donc de s'atteler à cette tâche<sup>444</sup>, lui qui venait de publier en 1647 une carte de la Lombardie. Ce à quoi le cartographe prestigieux répond par une demande d'avance de frais, n'ayant pas les moyens de les faire imprimer et vendre à son compte<sup>445</sup>. Il précise en outre que « la carte du Piémont et de la Savoie étant particulière, dans la France elle n'aura pas grand débit, hors que ce soit quelque curieux », en plus du fait d'une concurrence « des hollandais ou autres qui ne manqueraient pas d'en faire des copies qu'ils vendraient ici à Paris<sup>446</sup> ». À cette époque paraissent plusieurs cartes de Sanson, éditées chez Jaillot, toutes à l'exécution remarquable : une du Dauphiné de 1652, suivie en 1654 de celle de la République de Gênes, la principauté de Piémont, le Montferrat et partie du Duché de Milan. Vient ensuite celle de 1662, très belle, s'étendant de la Savoie et du Piémont à la Lombardie orientale (Fig. 34). C'est une carte importante pour la région car elle indique les voies de communication entre le Val d'Aoste et le Faucigny et entre le Piémont et le Dauphiné. Elle présente un « parcours routier » qui relie Chamonix à Courmayeur, indiqué comme *Col Major*, l'antique passage hypothétique à travers le Mont-Blanc. Ce dernier est identifié par le toponyme *Les Glacières*<sup>447</sup>. L'autre, de 1665, « Estats du Duc de Savoye au-delà des Alpes et vers l'Italie qui passent communément sous le nom de Piémont », présente « une foule d'éléments nouveaux, soit pour l'horographie et l'hydrographie, soit pour les centres habités et les confins (...) la plus précieuse de toutes<sup>448</sup> » (Fig. 34 et 35).

Mais c'est bien évidemment par le biais de l'entreprise éditoriale du *Theatrum Sabaudiae* que la représentation du duché atteint son paroxysme, tel qu'on le voit dans la belle réédition de Luigi Firpo (Fig. 29, 30, 33 etc.)<sup>449</sup>. Par le faste de ses gravures en couleur, des espaces urbains (plans des cités)

---

<sup>444</sup> *Ibid.*, maz. 55, f. 5, doc. 6/1 ; maz. 58, f. 4, doc. 33/2 ; maz. 60, f. 1, doc. 5/4 et *passim*.

<sup>445</sup> Sur les cartes d'Italie de Sanson, cf. Roberto Almagià, *L'« Italia » di Giovanni Antonio Magini e la cartografia dell'Italia nei secoli XVI e XVII*, Napoli-Città di Castello, 1922, p. 126-153.

<sup>446</sup> AST, Corte, Lett. Min. Fr., maz. 60, f. 1, doc. 6/2, le baron de Grésy à St-Thomas, le baron de Grésy à St-Thomas, Paris, 17 janvier 1653.

<sup>447</sup> Nicolas Sanson d'Abbeville, « Les Montagnes des Alpes où sont remarquables les passages de France en Italie, le duché de Milan, et les Estats du duc de Savoye », Paris, H. Jaillot, 1662 (éd. 1690, BnF, département Cartes et plans, GE C-9074). Citation in « Catalogue de la Collection du docteur Bernard Blanc », vente aux enchères Alde, Paris, les 17 et 18 décembre 2010, n° 122, p. 33.

<sup>448</sup> Nicolas Sanson d'Abbeville, « Estats du Duc de Savoye au-delà des Alpes et vers l'Italie qui passent communément sous le nom de Piémont », Paris, P. Mariette, 1665, BnF, département Cartes et plans, GE DD-2987 (5042). Roberto Almagià, *L'« Italia » di Giovanni Antonio Magini e la cartografia dell'Italia nei secoli XVI e XVII*, Napoli-Città di Castello, 1922, p. 126.

<sup>449</sup> *Theatrum statuum Regiae celsitudinis Sabaudiae ducis*, (éd. orig., Amsterdam, Blaeu, 1682 ; Le *Theatrum Sabaudiae* a été réédité : Luigi Firpo (dir.), *Theatrum Sabaudiae (Teatro degli Stati del Duca di Savoia)*, Turin, Città di Torino, Archivio Storico, I, 1984 et II, 1985 ; cf. aussi Anne Weigel, « Le Theatrum Sabaudiae. Regards sur la Savoie du XVII<sup>e</sup> siècle », in *Mémoires et documents*, Société savoisiennne d'histoire et d'archéologie, Tome CII, 2000 ; *Id.*, « La représentation de la montagne dans le Theatrum Sabaudiae (1682) », in Coll., *La montagne et ses images: du peintre d'Akrésilas à Thomas Cole*, Comité des travaux historiques et scientifiques, n° 116, Paris, C.T.H.S., 1991, p. 287-303 ; Maria Luisa Doglio, « Immagini e metamorfosi di Torino », in Rosanna Rocca et Costanza Roggero Bardelli (dir.), *La Città raccontata : Torino e le sue guide tra settecento e novecento*, Turin, Archivio storico della città di Torino, 1996, p. 1-24 ; Mireille Vedrine, « Giovanni Tomaso Borgonio. Carta generale de stati di sua Altezza Reale, 1680 », in Coll., *La Carte de Savoie: histoire de la représentation d'un territoire*, Chambéry, GEMAP, 1988, p. 61-73.

comme des domaines ruraux, des vues de monuments emblématiques comme des résidences (même idéalisées) de Piémont-Savoie, il constitue selon Giuseppe Ricuperati « un véritable projet d'anticipation, surtout en ce qui concerne les transformations prévues pour la capitale, l'achèvement de la *villa nova* et de son centre idéal, la place San Carlo<sup>450</sup> ». Certaines planches gravées de l'ouvrage sont des projets architecturaux à venir mais aussi, sans doute, des « palais idéaux », pour lesquels le concept d'« inachevé » évoqué plus haut n'est peut-être pas étranger puisqu'ils n'ont pas été réalisés ensuite.

Le portrait de Marie-Jeanne-Baptiste de Savoie Nemours qui inaugure l'ouvrage face à son époux dans le frontispice du premier volume est une adjonction postérieure au décès de Charles-Emmanuel. Car finalisé en 1682 sous la seconde régente, le *Theatrum sabaudiae* fut initié par Christine et Charles-Emmanuel son fils en 1657, ce dont témoignent les représentations emblématiques du château du *Valentino* de la duchesse et de la *Reggia di Venaria* pour son fils (Fig. 29 et 30). L'œuvre fut réellement pensée comme une entreprise éditoriale et « promotionnelle » sans précédent, pour laquelle le Conseil municipal participa aussi activement et financièrement<sup>451</sup>. Ses nombreuses planches gravées par Giovanni Tommaso Borgonio et confiées dans les années 1670 aux Blaeu, éditeurs de cartographies les plus remarquables de l'époque, en font toute la richesse esthétique et documentaire. Cet instrument de célébration de la dynastie on ne peut plus « communicant » pour sa renommée constituait un programme ambitieux « pas seulement politique mais aussi urbanistique et de planification territoriale dans un sens plus vaste qui associait la capitale à la fois à l'ambiance ducal des résidences extra-urbaines et au territoire rural et productif<sup>452</sup> ».

Nous avons relevé plus haut à quel point les recherches au cœur des préoccupations de Christine depuis les années 1640 avaient pu être les prémices de ce *Theatrum*. Étienne Bourdon a consacré un article sur les nombreux voyages de Borgonio dans les Alpes, de 1676 à 1680<sup>453</sup>. Cependant, Paolo Cornaglia émet l'hypothèse que ce vaste projet ait pu être en cours en novembre 1652 par le biais de l'architecte Costaguta et de dessins d'un « jeune Quadropane », qui par ailleurs doivent être payés afin qu'il puisse travailler « avec le cœur tranquille » :

Je me réserve d'entretenir Son Altesse, car le Jeune Quadropane doit réaliser tous les dessins des palais et des châteaux de Son Altesse : le palais Novo, le Parc, la vigne, Moncalieri, Millefiori, Rivoli et Valentino. Plaise à Son Altesse de lui enjoindre de travailler en toute sérénité, car je veux lui confier toutes les perspectives des Jardins et

---

<sup>450</sup> Giuseppe Ricuperati, in *Id.* (dir.), *Storia di Torino, op. cit.*, vol. IV, p. XXIV.

<sup>451</sup> ASCT, Ordinati, CXCIII, f. 152r, 3 agosto 1660 ; ASCT, Carte Sciolte, 1537 F et H.

<sup>452</sup> Vera Comoli Mandracci, « L'urbanistica della città capitale e del territorio », *op. cit.*, p. 459.

<sup>453</sup> Étienne Bourdon, « Les relations entre voyage, construction du savoir et connaissance des territoires à travers l'oeuvre de Giovanni Tommaso Borgonio », *Rives méditerranéennes*, « Voyages et construction du territoire », 34/2009, p. 27-43 ; voir aussi Bernard Savary, « Évolution de la cartographie des Etats de Savoie (1555-1860) », *Images de la montagne. De l'artiste cartographe à l'ordinateur*, Catalogue d'exposition, Paris, Bibliothèque nationale, 1984, p. 81-94 ; Laura et Giorgio Aliprandi, « Le relief des Alpes sur la carte de « Madama Reale » réalisée par le cartographe G. T. Borgonio en 1680 », dans *Images de la montagne, op. cit.*, p. 95-104.

des Bois, afin que les grandeurs de la maison de Savoie retentissent dans le monde entier. Je conseille néanmoins à Son Altesse de revoir le dessin de Rivoli et, à la place des clochers, de faire bâtir deux beaux pavillons avec des jardins. [...] Il faudra enlever ceux de droite, à l'entrée de la cour, pour qu'ils ne cachent pas la fabrique. Et je voudrais réaliser la façade du Valentino vers le Pô, qui est très belle [...] je vais confier au Jeune toutes les perspectives des fabriques, lesquelles seront d'une extrême beauté<sup>454</sup>.

Cornaglia indique ne pas savoir si ces dessins peuvent correspondre à « une phase naissante du grand projet du *Theatrum Sabaudiae* », ou s'il s'agit d'un plan uniquement focalisé sur les résidences et d'une base pour les tableaux qui seront peints par Giovanni Battista Abret.

S'adressant à toutes les cours d'Europe, les précieuses planches du *Theatrum* illustraient de manière grandiose cette notion de territoire qui est un aspect absolument capital pour un État en général et pour le duché de Savoie en particulier, d'autant plus que son étendue relative ne pouvait pas rivaliser avec celles des grands voisins européens. En outre, maîtriser la représentation du territoire est un aspect dans la consolidation du duché savoyard vers l'État moderne. Christine, jeune épouse, avait eu besoin à son arrivée à la cour de Turin de « marquer son territoire » et d'affirmer la dignité de son statut de Fille de France face aux diverses hostilités que son origine française et ses habitudes « étrangères » provoquaient. Or, elle eut besoin ensuite d'asseoir une autorité qu'elle aurait souhaité incontestable à l'époque de la guerre civile. C'est ce qu'elle fait dès le début de sa régence dans certaines de ses représentations, comme dans les médailles à son effigie de 1637-1638 (Fig. 41) que nous analysons en troisième partie<sup>455</sup>. À l'instar de celle dont l'avertissement mentionne la duchesse en tant que *Rectrix* du duché, en la caractérisant bien comme guide et même reine du Piémont-Savoie. Et le revers illustre l'idée de territoires dont elle est dépositaire, en comprenant un paysage de plaine bordé d'une montagne rocheuse où s'élève une construction, accompagné de l'« âme » *Hinc mea virtus*, soit « De cet endroit-ci je tiens ma force », en référence non seulement aux possessions qu'elle gouverne mais aussi aux fleurs de lys de la maison de France<sup>456</sup>.

Nous pourrions citer également les décors du Palazzo Vecchio (palais San Giovanni) pour lequel l'itinéraire du programme pictural des salles se construit selon un parcours qui commence par la célébration des fastes généalogiques de la Maison, suivi immédiatement dans le Salon d'Honneur de la vue de l'extension géographique du duché, par le biais d'allégories des Provinces. Ainsi, l'hommage aux territoires du duché vient, hiérarchiquement, juste après la commémoration de la dynastie. Cette

---

<sup>454</sup> AST, Corte, *Lettere Particolari*, maz. 107, Christine au père Francesco Andrea Costaguta (architecte) du 10 novembre 1652 (ms. en italien) ; cité par Paolo Cornaglia, « L'art des jardins à la cour de Christine... », *op. cit.*, p. 561.

<sup>455</sup> Cf. chapitre 10, l.2.

<sup>456</sup> Isabella Massabò Ricci, Claudio Rosso et Giovanni Demanuele, « La moneta tra economia e rappresentazione del potere », in Michela Di Macco, Giovanni Romano (dir.), *Diana Trionfatrice...*, *op. cit.*. Giovanni Demanuele cite Jacopo Gelli, *Divise, motti, imprese di famiglie e personaggi italiani*, Milan, s.l., 1916, p. 310-311.

salle des provinces, « l'une des plus vastes du palais », réaménagée lors « d'une nouvelle campagne de décoration lancée après la montée sur le trône du prince de Piémont en tant que duc Victor-Amédée I<sup>er</sup> et l'acquisition de la dignité royale en 1632<sup>457</sup> », comprenait seize grandes toiles allégoriques des territoires du duché dans l'antique salon du palais sous Charles-Emmanuel I<sup>er</sup>. Or elle est complétée selon l'inventaire de 1635<sup>458</sup> par deux autres peintures, celles du Genevois et du Montferrat, pour s'adapter aux événements politico-stratégiques, dont la première investiture du Montferrat accordée par l'empereur Ferdinand II à la Savoie en août 1632 mais encore le renouvellement des armoiries de Victor-Amédée par rapport à son père, incluant ces deux provinces, dans un acte proprement identitaire<sup>459</sup>.

Tout en s'insérant dans le grand projet territorial d'une couronne turinoise servant d'écrin à la cité, une autre marque identitaire des ducs et des régentes s'épanouit pour chacun d'eux dans l'acte de poser sa propre pierre à l'édifice par une résidence extra-urbaine qui lui est propre, tout comme ils l'ont fait au cœur de la cité pour leurs demeures urbaines. Ce fut le cas de Christine, dans l'ancien palais des Acaïa en ville et au Valentino sur les bords du Pô. Une des conséquences fut l'aspect inachevé de certaines résidences, entre autres raisons.

### 2.3 La question de l'inachèvement des résidences

Les planches du *Theatrum Sabaudiae* attestent pour la plupart de projets grandioses des résidences et de leurs jardins, sans pour autant que leur réalisation n'ait été achevée de manière similaire (Fig. 32 pour l'exemple de la Vigna di San Vito). Par ailleurs, nombre des chantiers palatiaux de la couronne turinoise n'ont jamais abouti totalement, par la démesure des entreprises par rapport au projet initial, par les changements selon les règnes et les aléas des architectes à l'œuvre, par les conditions de ressources financières que supposent de tels travaux. Néanmoins, d'autres raisons, moins pragmatiques et plus idéologiques, peuvent être invoquées.

Nous avons la preuve que la question se posait déjà pour les contemporains, à l'exemple d'une séquence introductive de l'œuvre de 1674 d'Amedeo di Castellamonte, *Venaria Reale. Palazzo Di Piacere e di Caccia...*, dialoguant avec le Bernin. L'auteur le guide dans le complexe, tout en

---

<sup>457</sup> Paolo Cornaglia, « Christine de France et Victor-Amédée I<sup>er</sup>... », *op. cit.*, p. 194-195.

<sup>458</sup> *Ibid.*, p. 190 ; Roberto Caterino, « Iconografie nel Palazzo della seconda Madama Reale », in Giovanni Romano (dir.), *Palazzo Madama...*, *op. cit.*, p. 239.

<sup>459</sup> Samuel Guichenon, *Histoire généalogique ...*, t. 3, Turin, Briolo, 1778, p. 26. Cf. chapitre 6, 3.2.

dissertant avec lui. Cependant, plutôt que de continuer le chantier de la Venaria, le Bernin suggère de terminer les édifices inachevés, « afin que son Altesse puisse en jouir » :

Me ferez-vous grâce, Monsieur le Comte, de passer l'ennui du voyage en me disant quelles raisons ont poussé S.A.R. à construire ce palais de la VENARIA REALE alors que j'en ai vu tant d'autres de plaisir autour de cette ville de Turin, qui ne sont pas (comme je l'ai observé) encore terminés, S.A.R. pouvait en les perfectionnant profiter plus rapidement et à moindre coût de leur délicieux séjour, d'autant plus que le site de la Venaria semble être réprouvé pour son air insalubre<sup>460</sup>.

Amedeo di Castellamonte lui répond que les raisons pourraient être de deux ordres, « même s'il est souvent difficile de pénétrer dans l'esprit des hommes, et en particulier dans celui des Princes ». Il objecte d'abord que chaque gouvernant œuvre à son propre plaisir à travers une résidence qui lui est propre mais que le duc s'inscrit aussi dans la continuité de ses royaux ancêtres, la Venaria venant parachever « une entière Couronne de délices pour l'Auguste ville de Turin<sup>461</sup> », sur la portion de territoire encore non occupée dans l'ellipse des propriétés duciales.

L'architecte ducal donne ensuite une seconde raison : celle de la chasse, au cerf et autres animaux dont regorge cette région, dans un type d'exercice prisé par les princes pour se détacher du sérieux de leur devoir de gouvernance. Par conséquent, les palais en ville ne peuvent pas répondre à ces attentes-là. Il réfute enfin l'idée d'un air insalubre en ce lieu, « cette opinion étant infondée », s'attardant au contraire à en vanter longuement les mérites.

Si ces « palais du plaisir<sup>462</sup> » ne nous sont pas tous parvenus en intégralité, parce qu'ils ont été endommagés, détruits ou transformés au cours des siècles, on peut toutefois en retracer les plans et l'architecture par recoupements de diverses sources. Ainsi, les planches du *Theatrum Sabaudiae* sont utiles, même si souvent sous forme de projets, soit idéalisés soit non réalisés, les gravures ne correspondant pas en totalité à la réalité architecturale et horticole des demeures du XVII<sup>e</sup> siècle. On pourrait même y voir une sorte d'extension de la vision rhétorique des États de Piémont-Savoie, telle que son image a été véhiculée par les nombreux lettrés de la dynastie. Une autre documentation picturale de grand intérêt correspond au cycle de vues des palais et résidences duciales récemment attribué au peintre Giovanni Battista Abret, cycle remontant aux années 1670 et constituant une sorte d'atlas de la production de cette longue régence<sup>463</sup>.

---

<sup>460</sup> Amedeo di Castellamonte, *Venaria Reale...*, *op. cit.*, p. 2-4.

<sup>461</sup> *Ibid.*, p. 3.

<sup>462</sup> *Ibid.*, p. 2.

<sup>463</sup> Paolo Cornaglia, « L'art des jardins à la cour de Christine... », *op. cit.*, p. 561. Il cite Clelia Arnaldi di Balme, « Maestro delle Residenze sabauda », fiches 5.1-5.7, in Enrico Castelnuovo *et al.* (dir.), *La reggia di Venaria Reale e i Savoia. Arte, magnificenza e storia di una corte europea*, Turin, U. Allemandi, 2007, 2 vol., II, p. 96-98.

Enfin, la raison idéologique du *non finito*, alors que l'architecture est par excellence le symbole de la puissance dynastique, réside peut-être, soulève Costanza Roggero, dans « le non-fini architectonique, dû en majeure partie au manque de ressources et à des raisons de contingence, fournit cependant la référence à l'idée initiale, dans le signe de la continuité »<sup>464</sup>. En effet, il faut prendre en compte le délicat problème des ressources financières, comme pour les édifices dans lesquels on perçoit les trous ménagés pour les échafaudages en vue du ravalement des façades<sup>465</sup>. Et, en complément de la réponse à la question posée par Le Bernin à Amedeo di Castellamonte, sur la raison et l'utilité d'édifier la Venaria quand beaucoup de palais sont encore peu utilisés, il faut ajouter que chaque duc a l'habitude de bâtir sa propre résidence en démontrant qu'il est lié à la dynastie tout en imposant sa nouvelle image et une nouvelle mode, propres à lui cette fois-ci<sup>466</sup>.

Pour Charles-Emmanuel II, ce lieu devait être avant tout celui de l'*ars venandi* et le complexe royal marque l'époque clôturant la suprématie de Christine, tel que l'écrit Andrea Merlotti : « Ce n'est pas un hasard si le salon de la Venaria représentait non pas l'histoire de la dynastie, mais son présent, afin de proclamer le rôle du duc et de son entourage<sup>467</sup> ». Le fils de Madame Royale, tenu éloigné du pouvoir le plus longtemps possible et élevé dans des valeurs plus pacificatrices que militaires, avait déjà tenté de rompre les liens de subordination maternelle. À l'exemple de ses projets matrimoniaux soumis à l'appréciation de Christine, on apprend que le duc s'enhardit à contrecarrer ses plans, mais finalement plus sur le ton de l'humour ou sous le coup de la colère<sup>468</sup>. Cependant il avait déjà, avant le décès de sa mère, commencé à imposer sa marque en ce haut lieu de Délices mais aussi en ville comme au palais Royal, même s'il n'eut réellement la voie libre qu'en 1664 pour accomplir ses desseins, dont celui de choisir en secondes noces Marie-Jeanne-Baptiste de Savoie-Nemours. Celle-ci même qui tenta sans succès d'exercer son emprise sur son fils Victor-Amédée II, premier « vrai » roi de la dynastie.

---

<sup>464</sup> Costanza Roggero, « L'architettura del sovrano... », *op. cit.*, p. 5.

<sup>465</sup> Aubin-Louis Millin de Grandmaison, *Voyage en Savoie, en Piémont, à Nice et à Gênes*, t. 1, Paris, Wassermann, 1816, p. 167. Cette relation de voyage est utile pour un aperçu de la ville au début du XIX<sup>e</sup> siècle : les bastions et les portes en partie détruits donnent une autre ampleur à la cité et des perspectives nouvelles sur la campagne environnante (p. 165 et suiv.).

<sup>466</sup> Costanza Roggero, « La corona di delitie... », *op. cit.*, p. 25.

<sup>467</sup> Andrea Merlotti, « La corte sabauda fra Seicento e Settecento », in Lucio d'Alessandro, Félix Labrador Arroyo, Pasquale Rossi (dir.), *Siti Reali in Europa. Una storia del territorio tra Madrid e Napoli*, Università degli Studi Suor Orsola Benincasa, 2014, p. 180.

<sup>468</sup> Gaudenzio Claretta, *Adelaide di Savoia, Duchessa di Baviera, e i suoi tempi. Narrazione Storica scritta su Documenti inediti*, Turin, G.B. Paravia, 1877, p. 118-119.

### 3. MADAME ROYALE SELON LES HISTORIOGRAPHES DU XVII<sup>E</sup> AU XIX<sup>E</sup> SIÈCLE

La régence de Christine de France a été, si ce n'est oubliée, malmenée par l'historiographie française qui en donna une vision déformée, hormis dans quelques entrées de dictionnaires. Et encore ! « Les manuels universitaires ou les ouvrages généraux français, il faut en convenir, ne mentionnent Christine que rarement. François Lebrun dans son panorama du XVII<sup>e</sup> siècle européen – *best seller* des bibliothèques universitaires – à l'intérieur du court extrait qu'il consacre au duché de Piémont-Savoie, relève seulement que celui-ci « se trouve, avec des alternances de soumission et de mauvaise volonté, à la remorque de la politique française » ; la régente n'apparaît nullement. D'autres auteurs l'ignorent complètement<sup>469</sup> ». Elle est heureusement aujourd'hui l'objet de nouvelles parutions françaises, au premier rang desquelles celles initiées par Giuliano Ferretti. Il manque néanmoins une réelle monographie.

Côté italien, en revanche, outre des monographies (mais souvent romancées, partielles ou manquant de rigueur<sup>470</sup>), les ouvrages sur cette période compilent un certain nombre d'études historiques, artistiques et littéraires sur l'œuvre de la duchesse, des ducs et de leur cour, issues du milieu universitaire turinois en grande majorité et de l'École Polytechnique pour l'urbanisme et l'architecture. Ces travaux ont pu heureusement nuancer certains écrits du XIX<sup>e</sup> siècle (jusqu'au XX<sup>e</sup> côté français), ayant longtemps interprété la régence des deux « Mesdames Royales » et même le siècle en son entier, comme une phase de repli et de délitement<sup>471</sup>.

#### 3.1 Critiques et pamphlets du Grand Siècle : la légende noire de Christine

Sans nous attarder longuement sur les hagiographies de la duchesse, que nous abordons en divers lieux de cette recherche, nous en proposons en préambule un raccourci, significatif mais forcément réducteur, issu de quelques lignes rapportées par Guichenon *Des Mémoires de messire Michel de Castelnau*, rédigées en 1659 par Jean Le Laboureur. L'auteur bressan, qui en parle comme « l'un des plus beaux esprits de ce siècle », le cite en marge : « cette Princesse *a fait des choses extraordinaires*

---

<sup>469</sup> Alain Becchia, « Christine de France dans l'historiographie française », in *Id.* et Florine Vital-Durand (dir.), *Édifier l'État...*, *op. cit.*, p. 23. François Lebrun, *Le XVII<sup>e</sup> siècle*, Paris, Armand Colin, 1967., p. 170.

<sup>470</sup> Cf. note bibliographique n° 5, p. 16.

<sup>471</sup> Cf. entre autres Claudio Rosso, « “La più gelosa e sensibile materia che s'habbia la corte di Roma”. I contrasti secenteschi fra Torino e Roma sull'immunità fiscale del clero », in Jean-François Chauvard, Andrea Merlotti, Maria-Antonietta Visceglia, *Casa Savoia e Curia romana...*, *op. cit.*, p. 341-356.

*dans la nécessité où les armes l'ont contrainte, ayant conservé ses conquêtes avec une douceur qui a converti la rébellion en fidélité et les ruines de la guerre en une abondance de biens*<sup>472</sup> ».

Engagé dans les traces de Guichenon mais de manière plus succincte et reprenant la citation précédente, Thomas Blanc dédie son *Abrégé de l'Histoire de la Maison de Savoie* (Lyon, 1668) à Charles-Emmanuel II, en proposant un discours courtisan et complaisant au sujet de sa mère, dont on retrouve trace chez bien d'autres auteurs inspirés par le bressan :

Cette Princesse qui a été l'ornement de son sexe, et de son siècle, a fait des choses extraordinaires dans la nécessité où les armes l'ont contrainte, ayant conservé ses conquêtes avec une douceur qui a converti la rébellion en fidélité, et les ruines de la guerre en une abondance de biens. On ne saurait dire combien de monastères elle a fondé, combien d'Églises elle a réparées : les Capucins, les Carmes, les Carmélites, les Minimes, les Religieuses de Sainte Marie, les Observantins, les Dominicains, les Chartreux, les Célestins, et les Jésuites gardent encore les monuments de sa piété, et charité, dont elle a laissé d'immortelles marques, non seulement dans ses États, mais encore dans Grenoble<sup>473</sup>, et autres lieux du Royaume de France. Enfin ce fut Elle qui par un vœu solennel, mit sa personne, celle de Son Altesse Royale, ses États, et toute la Maison de Savoie sous la protection de la sainte Vierge<sup>474</sup>.

D'une toute autre veine et dans un autre contexte, Gregorio Leti, dans ses *Ritratti Historici, Politici, Chronologici e Genealogici Della Casa Elettorale di Brandeburg* (Amsterdam, 1687), accorde à des personnalités féminines un plaidoyer sans équivoque de leur bon gouvernement, bien plus admirable que celui des hommes. Il cite les deux régentes de Savoie :

Faites amende honorable au sexe féminin, et confessez en cents langues que la prudence ne manque pas aux dames, ni la valeur, ni l'ingéniosité, ni la fermeté, ni de substance pour bien régner, mais des occasions de régner (...) Le gouvernement des femmes est si admirable qu'il ne paraît jamais sur les trônes, que par Miracles (...)

Enfin, deux régentes en Savoie, Christine de Bourbon et Jeanne Baptiste de Savoie Nemours, ont fait des miracles de bon gouvernement, en un temps de conjonctures les plus graves et périlleuses et il est certain que ces Princesses ont régné l'une après l'autre en un temps où chacun présageait l'ultime ruine de ce duché, ainsi que celle de toute

---

<sup>472</sup> Samuel Guichenon, *Histoire généalogique.., op. cit.*, p. 912. Note en marge : « Monsieur le Laboureur en ses additions sur les Mémoires de Castelnau pag. 752 ». Il s'agit de quelques lignes sur les mérites de Christine de France, in Jean Le Laboureur, *Les Mémoires de messire Michel de Castelnau, seigneur de Mauvissière...*, t. 1, Paris, P. Lamy, 1659, p. 751.

<sup>473</sup> Il s'agit du monastère de la Visitation de 1621, sur « les vignes de Chalamont ». Cf. Lettre de François de Sales à la mère de Chastel de février 1620, in *Œuvres de Saint François de Sales, Évêque et Prince de Genève et Docteur de l'Église*, édition complète, t. XVII, vol. 19, Annecy, Abry, 1911, doc. MDCXIV, p. 146.

<sup>474</sup> Thomas Blanc, *Abrégé de l'Histoire de la Maison de Savoie*, t. 3, Lyon, Girin et Rivière, 1668, p. 247-248.

l'Italie : de toutes façons avec leur cœur, avec leur valeur elles ont rétabli le bon ordre du gouvernement ; elles ont remis leur État tranquille à leur fils ; ont libéré cette Italie de tous les désordres, bien que tous croyaient proche et manifeste un danger ou de graves dommages<sup>475</sup>.

Néanmoins de son vivant, Christine de France a également pu voir circuler de nombreux pamphlets sur son compte, le plus célèbre étant intitulé de manière explicite *Relation de la Cour de Savoye ou les Amours de Madame Royale*. Toute une légende calomnieuse s'est développée autour de la figure de la duchesse, qui, bien analysée par Claudio Rosso, est évidemment truffée de lieux communs issus de certains écrits du XIX<sup>e</sup> siècle influencés par les libelles de son époque ou bien, diversement, attirés par certains aspects de sa vie aussi fascinants que méconnus, si ce n'est secrets. Le pamphlet juste cité, d'un auteur anonyme, constitue le texte de base d'une série de copies quasiment conformes, reprenant toutes le cœur d'un argumentaire reposant sur « la double accusation des errances amoureuses de la duchesse et celle de son irresponsabilité politique<sup>476</sup> ». Il fut publié à Paris en 1667, c'est-à-dire après la mort de la duchesse mais il a sans aucun doute circulé bien avant, sous le manteau ou publiquement. En voici des extraits significatifs<sup>477</sup> :

Christine vécut en l'opinion de tous dans la réputation d'une femme d'honneur jusqu'en l'année 1637. Mais en ce temps-là elle commença de donner quelques soupçons de sa mauvaise conduite<sup>478</sup>.

Et tout en déroulant le fil des infidélités amoureuses de Christine, l'auteur en arrive à un verdict en apothéose :

Mais pour faire le roman plus divertissant, le hasard changea la scène, et troubla le repos de ces amants. Le Duc découvrit la turpitude, et commit par de témoignages trop convaincants, que non seulement sa femme lui ôtait l'honneur, mais qu'elle ruinait ses affaires les plus importantes, pour favoriser ses adultères (...)

En effet, il n'y a aujourd'hui une femme plus cruelle sur la terre, plus injuste, et plus impudique, elle est toute dévouée à ses paillardises et à ses barbaries. La vie des hommes ne lui est de rien, car après avoir fait empoisonner son mari et ses enfants, quelle

---

<sup>475</sup> Gregorio Leti, *Ritratti Historici, Politici, Chronologici e Genealogici Della Casa Elettorale di Brandeburg...*, Amsterdam, R. Roger, 1687, p. 414-416. Il faut néanmoins tenir compte du fait que Leti vit de ses écrits, parfois ambigus compte-tenu de ses dédicataires divers, étant un « aventurier de la plume » selon Ricuperati, qui, tel Luca Assarini, fait de l'histoire contemporaine une *veritas filia temporis* (« Introduzione », in F. Varallo (dir.), *In Assenza del Re*, *op. cit.*, p. IX).

<sup>476</sup> Giuliano Ferretti, « La France et la Savoie à la conférence de Grenoble... », *op. cit.*, p. 82.

<sup>477</sup> BRT, *Miscellanea* 293, n. 12, *Relation de la Cour de Savoye ou les Amours de Madame Royale*, Paris, 1667, 36 p. À la BRT, plusieurs copies manuscrites existent de cette édition, cf. Claudio Rosso, « Le due Cristine... », *op. cit.*, p. 405, note 26. D'autres versions sont également présentes à l'AST, Corte, *Storie della Real Casa*, cat. III, maz. 16, f. 10 : « Memoria sulla condotta di Madama Reale Cristina dal 1619 » ; également in AST, Corte, *Storie particolari*, maz. 16, f. 28, l'« Histoire de Madame Christine Duchesse Royale de Savoye » du Comte de La Marmorata (marquis Thomas Félix Ferrero, ambassadeur de France sous la seconde Régence).

<sup>478</sup> AST, Corte, *Storie particolari*, maz. 16, f. 28, « Histoire de Madame Christine... », *op. cit.*, p. 3.

considération la peut empêcher d’empoisonner et de faire poignarder ceux qui ne lui plaisent pas, elle hait son peuple, elle hait la Maison de Savoie, et si son fils en était, il ne serait déjà plus au monde. Cependant, elle couvre tous ses dérèglements du voile de Piété, elle contrefait la dévote, et quoique l’hypocrisie soit aujourd’hui la vertu de toutes les cours, on peut dire que c’est en Piémont qu’elle est en trône<sup>479</sup>.

Christine ne fut d’ailleurs pas la seule accusée d’empoisonnement envers son époux Victor-Amédée, puisque le duc de Créqui le fut aussi. La thèse n’est soutenable pour aucun des deux, les historiographes s’attachant à louer l’honnêteté de duc français, même sous diverses pressions<sup>480</sup> et la duchesse ayant tout à perdre dans cet assassinat, d’autant que ses preuves d’affection en tant qu’épouse étaient fréquentes. En outre, elle semble avoir tout de suite apprécié son époux, et ce, dès sa nuit de nocce. Giuliano Ferretti éclaircit ce moment crucial qui vit la toute jeune fille heureuse au réveil, sa gouvernante constatant « qu’on on la voyait entièrement changée, que si le soir auparavant elle pleurait sans cesse », malgré les tentatives de consolation d’Anne d’Autriche, « maintenant elle était « *molto allegra e contenta* ». D’après elle, on ne pouvait imaginer ni plus grande familiarité, ni plus grande confiance que celles qui s’étaient établies entre Christine et Victor-Amédée<sup>481</sup> ». La belle entente se poursuit dans les années futures, et en plus du fait que la duchesse s’adresse à son « cher cœur » dans les lettres à son mari, ce qui est aussi valable entre elle et sa sœur Henriette entre autres, les anecdotes épistolaires ne manquent pas concernant cet attachement, même si parfois elle joue d’une certaine habileté pour parvenir à ses fins. Ainsi à la fin de l’année 1635, alors que le duc, allié de la France depuis le traité de Rivoli (11 juillet 1635), se bat contre l’Espagne et le marquis de Léganés<sup>482</sup>, Christine lui dit ne pas vouloir qu’il reste sur le front de guerre car elle sent le danger, au point de simuler une maladie pour le faire revenir<sup>483</sup>. Car « je vous aime plus que ma propre vie<sup>484</sup> » écrit-elle encore, en tant qu’« esclave et obligée servante »<sup>485</sup>, parce que son époux lui manque certes, mais également dans l’espoir de retrouvailles lui permettant d’être enceinte, événement qu’elle attend depuis longtemps et dont l’avenir de la dynastie dépend. Et quand justement Victor-Amédée

---

<sup>479</sup> *Ibid.*, p. 3, 8, 23.

<sup>480</sup> Samuel Guichenon, *Histoire Généalogique...*, *op. cit.*, p. 917 et passim ; Samuel Guichenon, ms. « Le Soleil en son apogée... », *op. cit.*, p. 79-80 et passim.

<sup>481</sup> Giuliano Ferretti, « Un mariage de paix à l’orée de la guerre... », *op. cit.*, p. 46-47.

<sup>482</sup> Le traité de Rivoli prit la forme d’une alliance défensive et offensive signée entre la France, les ducs de Parme et de Mantoue et le Piémont. « Victor-Amédée I<sup>er</sup> entra en campagne avec ardeur et arracha aux Espagnols le petit fort de Breme (1635) sur la frontière avec l’État de Milan. Après les victoires de Tornavento (22 juin 1636) et de Mombaldone (8 septembre 1637), le 25 septembre le duc se porta à Verceil. Dans cette ville, Victor-Amédée I<sup>er</sup> tomba mortellement malade et s’éteignit le 7 octobre 1637, in Frédéric Ieva, « Le Piémont entre la Régence et la Guerre civile... », *op. cit.*, p. 113.

<sup>483</sup> Gaudenzio Claretta, *Storia della Reggenza...*, *op. cit.*, 1, p. 148-149 : lettre de M.R. à Victor-Amédée, vers la fin de l’année 1635.

<sup>484</sup> *Ibid.*, p. 198-199.

<sup>485</sup> *Ibid.*, p. 96.

est atteint au visage dans le siège de Verrua en avril 1635, elle s'enfièvre : « le méchant qui vous a blessé, je le voudrais tuer ou si je ne le pouvais moi-même je le ferais bien faire »<sup>486</sup>.

Si « ces écrits diffamatoires pouvaient indubitablement servir les français », ils faisaient aussi le jeu de tous les rivaux et adversaires de Christine, à commencer certainement par les *principisti* mécontents<sup>487</sup>.

Les princes de Carignan ont aussi tenté d'alimenter cette machine de dénigrement, en s'appuyant à l'époque du déclenchement de la guerre civile sur deux « boute feux », le commandeur Giovanni Tommaso Pasero, secrétaire d'État sous Victor-Amédée, et le comte Baldassare Masserati, général des Postes, pour discréditer Christine en Piémont, avec un certain succès<sup>488</sup>.

Toutefois, moins de vingt ans plus tard, certains rapports écrits indiquent que les tensions antérieures ayant affecté le gouvernement des ducs et de Christine se sont estompées. Juste après le décès de la duchesse, un événement important témoigne de la détente des relations turinoises et vénitiennes : l'ambassade de la Sérénissime est à nouveau active en Piémont après une interruption de trente années (1631-1662), révélatrice d'une période de « crise ouverte<sup>489</sup> » entre Venise et la maison de Savoie, évoquée plus loin à propos de la quête du titre royal à laquelle aspirent les deux parties. L'ambassadeur Catterino Belegno, en 1664, puise dans les deux légendes, noire et dorée :

La mort, qui appelle au tribut humain dans son âge tendre François-Hyacinthe, son frère aîné, et les instructions de Victor son père mirent les rênes du gouvernement entre les mains de Christine de France sa mère et tutrice, princesse qui a laissé douter si elle méritait les applaudissements ou les blâmes du monde, ayant assemblé de multiples vertus et de nombreux défauts, une grande prodigalité mais des affaires déplorables et beaucoup de lascivité comme une dévotion exemplaire. Le désir de dominer et de promouvoir beaucoup de favoris la fit dépasser certaines limites, un peu aux dépens de son fils, le maintenant tant qu'elle vivait dans des divertissements futiles, sans bien pouvoir aux devoirs et à l'éducation d'un prince. Toutefois sa mort fut universellement déplorée, ayant toujours, avec affabilité, clémence, abondance de luxueux présents, dompté les cœurs de son peuple et des étrangers, et laissé à la cour et à la ville de Turin tant de marques de splendeur et de magnificence qu'elles suffiraient à encenser la mémoire de beaucoup de princes pour plusieurs siècles. De plus, elle a dû lutter plusieurs fois contre le destin, et braver avec une force virile les périls de l'Etat, dans lequel, à la fin, pour toute sa gloire, elle a laissé son fils libre et maître pacifique, après l'avoir

---

<sup>486</sup> *Ibid.*

<sup>487</sup> Claudio Rosso, « Le due Cristine... », *op. cit.*, p. 404.

<sup>488</sup> Cf. Samuel Guichenon, *Histoire Généalogique...*, *op. cit.*, p. 926 ; *Id.*, ms. « Le Soleil en son apogée... », *op. cit.*, p. 124-125, 135-136 ; Augusto Bazzoni, *La Reggenza di Maria Cristina*, *op. cit.*, p. 120 et suiv. ; Gaudenzio Claretta, *Storia della Reggenza...*, *op. cit.*, 1, p. 116.

<sup>489</sup> Jean-Pierre Pantalacci, « Le regard des ambassadeurs vénitiens... », *op. cit.*, p. 5.

miraculeusement sauvé des griffes des deux puissants princes [français et espagnol]<sup>490</sup>.

### 3.2 L'habileté politique de Philippe d'Agliè trop menaçante pour la France

Dans la liste de tous les « Amours de Madame Royale » dénoncés par le célèbre pamphlet anonyme, le nom de d'Agliè est resté le plus célèbre. La relation rapporte qu'en 1634 Victor-Amédée charge l'évêque de Verina, napolitain, de jouer aux espions dans ses affaires politiques et courtisanes. C'est ainsi qu'

il apprit mille choses au duc qu'il avait ignoré jusqu'alors, lui faisant voir qui lui était fidèle, et qui ne lui était pas, et après avoir doré la pilule, il assura qu'il y avait une très particulière intelligence entre Madame Royale et le comte Philippe d'Agliè : cela ne fut pas tenu assez secret, il laissa échapper quelques paroles qui firent connaître à la Duchesse qu'il savait de ses nouvelles<sup>491</sup>.

La suite des propos est évidemment encore à charge pour Christine, qui selon l'auteur réussit à obtenir du pape un mandement à cet évêque de s'en retourner à Naples, cela fut exécuté si secrètement, qu'avant que le Duc en sut rien, le nonce Caffarelli, qui était gagné par Madame, reçut les ordres et fulmina les bulles d'excommunications contre Verina, s'il ne partait à l'heure même du Piémont<sup>492</sup>.

La véracité de cette liaison n'atteignait pas ces sommets de médisances pamphlétaires, même si celle que lui a prêtée le même plumitif avec le chevalier de Surville, valet de chambre de la duchesse, fut sans doute plus platonique<sup>493</sup>. L'importante correspondance de la duchesse avec ce dernier ne traite que de sujets stratégiques concernant la France, et, s'adressant invariablement à « Madame », Surville évoque essentiellement des manœuvres militaires et politiques sur les « affaires du Dauphiné<sup>494</sup>», ponctué de rares échos personnels restreints à des cadeaux courtois. Les termes épistolaires utilisés par Christine et d'Agliè sont eux affectueux. Pendant la longue incarcération à Vincennes, ils s'écrivent qu'ils s'aiment, le comte lui parlant comme à une « véritable amie », ce que Christine est sans conteste tout en usant du même langage pour son frère aîné Octave, le fidèle marquis de Saint-Germain<sup>495</sup>. Dès lors, hormis ce vocabulaire attendu entre personnes véritablement proches, rien d'autre ne filtre sur des relations plus intimes avec le comte, d'autant qu'une partie des archives de la famille d'Agliè a

---

<sup>490</sup> Catterino Belegno, ambassadeur vénitien en Savoie en 1664, in Firpo, Luigi (dir.), *Relazioni di ambasciatori veneti al senato*, t. 11, Turin, Bottega d'Erasmus, 1983, p. 354-355. Cf. également Jean-Pierre Pantalacci, « Le regard des ambassadeurs vénitiens sur les États de Savoie », in Marc Ortolani, Olivier Vernier, Michel Bottin (dir.), *Pouvoirs et territoires...*, op. cit., p. 3-11.

<sup>491</sup> *Relation de la Cour de Savoye ou les Amours de Madame Royale*, Paris, 1667, p. 9-10.

<sup>492</sup> *Ibid.*

<sup>493</sup> Cf. chapitre 10, 2.1.

<sup>494</sup> AST, *Corte, Mat. Pol., Lett. Partic*, STU-SY, maz. 89.

<sup>495</sup> BRT, Varia 526. Diverses lettres de M.R. à Philippe d'Agliè emprisonné à Vincennes.

disparu ou n'a jamais été dévoilée. Costanza Roggero en indique l'origine :

Sur ce personnage tombe cependant, aussitôt après sa mort (19 juillet 1667), une *damnatio memoriae* qui efface les traces et les références dans les documents d'archives. Un fait qui semble trouver confirmation dans une lettre du roi Charles-Albert de 1843 dans laquelle il refuse au comte Litta la consultation de documents conservés « aux Archives, qui ont rapport au compte Philippe d'Ayé et au cardinal de Richelieu » au motif qu'« il y a des faits qu'il est préférable de laisser ignorer ; et d'autres connus, qu'il est inutile d'offrir aux discussions<sup>496</sup> ».

L'auteur signale « en outre l'absence de ses portraits, et pas seulement dans les collections ducales », puisque la seule image considérée effectivement comme son portrait, gravée par Giacomo Piccini, inaugure un ouvrage dédié au comte de Lorenzo Honesti (Fig. 37)<sup>497</sup>. Deux autres œuvres, de Francesco Cairo, incluent un personnage sous les traits probables du favori de Christine, *La Fille du pharaon accueillant Moïse sauvé des eaux* de 1645 et surtout *Le Sauveur, Sainte Christine et Saint Valentin* pour l'église San Salvator en 1646, toutes deux des images dévouées « au culte de Christine de France<sup>498</sup> » et dans lesquelles la protagoniste féminine semble avoir les traits de la duchesse.

Parmi tous les brocards ayant circulé autour de cette vie prétendument corrompue, telle une « lettre jetée à Turin dans une église l'an 1652, touchant la conduite de Madame la duchesse de Savoie »<sup>499</sup>, certains ont pu être ourdis par Richelieu, insinue Jean Frézet<sup>500</sup>, qui reprend par ailleurs l'avis d'Henri Costa de Beauregard. Ce dernier, dans un état d'esprit admiratif du gouvernement de la régente, évoque des « bruits injurieux sur sa réputation » et « dénués de fondement<sup>501</sup> ». Il faut néanmoins préciser que Costa de Beauregard utilise comme source principale *l'Histoire Généalogique* de Samuel Guichenon, acquis à la Savoie – même si ses recherches ont des bases certaines et une méthodologie assez rigoureuse. La plume de l'historien bressan rappelle dans « Le Soleil en son apogée », manuscrit écrit juste après le décès de Christine, que la verve du cardinal français était sans concessions et particulièrement offensive à l'époque de l'entrevue de Grenoble en septembre 1639, quand la guerre civile piémontaise était une préoccupation principale dans les rapports franco-savoyards. En échange de leur aide, Richelieu et Louis XIII revendiquaient la main mise sur la forteresse de Montmélian

---

<sup>496</sup> Clelia Gallina, « Le vicende di un grande favorito : Filippo San Martino d'Agliè », in *BSBS*, III-IV, p. 193. Citée par Costanza Roggero, « Architecture et Magnificence... », *op. cit.*, p. 83.

<sup>497</sup> Lorenzo Honesti, *Il segretario di lettere e di Stato diviso in concetti, e massime politiche*, Venise, Giunti, 1652, AST, Biblioteca antica, Q, V, 13. Cf. Andreina Griseri, *Il Diamante...*, *op. cit.*, p. 178 et suiv.

<sup>498</sup> Cf. chapitre 4, 3.5.

<sup>499</sup> Institut de France, Paris, Manuscrits de la collection Godefroy, Cote : Ms Godefroy 232 / Fol. 228 : « Lettre jetée à Turin dans une église l'an 1652, touchant la conduite de Madame la duchesse de Savoie » ; Turin, 15 août 1652.

<sup>500</sup> Jean Frézet, *Histoire de la maison de Savoie*, vol. 1, Turin, Alliana, 1827, p. 513.

<sup>501</sup> Henri Costa de Beauregard, *Mémoires historiques sur la Royale Maison de Savoie*, vol. 2, Turin, Pierre Joseph Pic, 1816, p. 268-269.

(principal « verrou défensif de la région<sup>502</sup> » permettant de maîtriser la partie française de la Savoie) et celle de Miolans, l'envoi des enfants de Christine à Paris, pour y être élevés dans le giron français (la requête se limitera ensuite au seul Charles-Emmanuel), le dépôt de places fortes (Coni, Nice, Villefranche, cités du Montferrat) qui seraient ensuite rendues après la guerre et l'accès à certains cols stratégiques pour le passage vers l'Italie. En réalité, sous couvert d'un accord entre les deux États, ces occupations auraient donné à la France la tutelle sur le pays, obligeant Christine à une « abdication déguisée<sup>503</sup> », ce dont elle est consciente. Or, lors de la rencontre, le cardinal, certain de pouvoir « intimider M.R.<sup>504</sup> » et la rendre, comme ses proches, « tous souples comme un gant »<sup>505</sup>, se heurte pourtant à leur obstination puisqu'aucun des arguments français n'atteint ses objectifs<sup>506</sup>. Suite au résultat amer de ces tractations, Richelieu tente non seulement de soudoyer ou menacer les membres du conseil de la duchesse, mais il s'en prend aussi à Madame Royale, écrit Guichenon. Le cardinal revenant à la charge, la duchesse lui tient un long discours avec beaucoup de majesté et d'assurance : elle a tenu ses engagements, il est inutile de lui demander plus. Richelieu est surpris et vexé,

de sorte que dans un emportement qui n'est pas concevable, il dit à la Régente, la prenant par les glands de son collet, que ne voulant pas se résoudre à donner cette satisfaction au Roi, il lui déclarait que la France l'abandonnerait et la laisserait à la merci de ses ennemis, ce qu'il accompagna de jugements et de paroles si peu civiles, que cette grande Princesse ne les pouvant souffrir lui répartit qu'il perdait le respect et qu'il ne se souvenait plus qu'il parlait à une Fille de France<sup>507</sup>.

Richelieu se plaint au roi de la dureté de Christine et de l'obstination de ses ministres, tandis que l'épisode se termine peu après, lors d'une entrevue officieuse réunissant les trois : le cardinal demande au roi de ne pas écouter sa sœur, qui a « une éloquence enchanteresse et un esprit artificieux ». Ce à quoi l'intéressée répond que « son courage était à l'épreuve des menaces » et si la France l'abandonnait, elle trouverait assez de protection ailleurs [auprès des espagnols]<sup>508</sup>. Guichenon précise ensuite que si le roi soutient sa sœur, l'ascendant du cardinal l'emporte :

Le Cardinal en usa ainsi croyant intimider M.R. et la porter plus facilement à lui avouer ce qu'il en souhaitait ; aussi avait il dit auparavant de cette visite, parlant de cette Princesse et de ceux de son Conseil, qu'il les voulait rendre tous souples comme un gant. Le Roi témoigna sur le champ de n'être pas satisfait de l'emportement du Cardinal, et du peu de respect qu'il avait pour sa Sœur, et en sa présence, et lui dit sortant de la chambre

---

<sup>502</sup> Cf. Giuliano Ferretti, « La France et la Savoie à la conférence de Grenoble... », *op. cit.*, p. 69.

<sup>503</sup> Gabriel De Mun G., *Richelieu et la maison de Savoie. L'ambassade de Particelli d'Hémery en Piémont*, Paris, Plon, 1907, p. 351-352 ; cité par Giuliano Ferretti, « La France et la Savoie... », *op. cit.*, p. 69.

<sup>504</sup> Samuel Guichenon, ms. « Le Soleil en son apogée... », *op. cit.*, p. 214-215.

<sup>505</sup> *Ibid.*, p. 213-214.

<sup>506</sup> Giuliano Ferretti, « La France et la Savoie à la conférence de Grenoble... », *op. cit.*, p. 77.

<sup>507</sup> Samuel Guichenon, ms. « Le Soleil en son apogée... », *op. cit.*, p. 211-212.

<sup>508</sup> *Ibid.*, p. 213-214.

de S.A.R. : je suis venu ici pour aider ma sœur, et pour la consoler, et non pas pour l'affliger. Mais à la fin le Cardinal qui avait un grand empire sur son esprit le persuada qu'il n'y avait rien d'extraordinaire ni d'injuste en cette politique<sup>509</sup>.

Or, au cœur de cette politique combative, le comte Philippe d'Agliè représente une des plus grandes menaces pour la France, encourageant la résistance de la duchesse aux exigences et manœuvres françaises (cf. annexe 5), en particulier lors des négociations en amont et en aval de cette entrevue. La vexation de Richelieu fut à la hauteur des paroles extrêmement violentes qu'il proféra envers le comte et le cardinal lui en tint une telle rancœur qu'il « attendit avec patience l'occasion opportune pour se venger<sup>510</sup> » et sans aucun doute museler cet encombrant perturbateur. Car, si le cardinal menace Christine d'« être rejetée du monde entier » en perdant le soutien de la France, il brandit également celle d'« emprisonner d'Agliè auteur de sa ruine »<sup>511</sup>. Or, malgré la faiblesse de sa position, et sans doute encouragée par l'outrance des arguments exposés à l'égard de son fervent dévoué, Madame Royale résiste à la pression, le roi devant « se contenter de ce qui pouvait échapper à l'obstination » de sa sœur. Usant d'un subterfuge, Richelieu fait arrêter d'Agliè en décembre 1640 lors d'un dîner, bridant ainsi le dangereux conseiller pour l'enfermer d'abord à Pignerol puis durablement à la prison de Vincennes. Il y reste incarcéré jusqu'en janvier 1643, la mort de Richelieu (4 décembre 1642) et l'aide de Mazarin, devenu influent, mettant fin à son emprisonnement<sup>512</sup>. Astreint à résidence à la cour de France dans un premier temps, il rentre en Piémont quelques mois plus tard où il reçoit la charge de capitaine de la Garde Royale, outre celle déjà citée de « Grand Maîtres des Édifices »<sup>513</sup>.

Dans cet âpre contexte dont les controverses ont été alimentées par la calomnieuse *Relation de la Cour de Savoye*, les travaux sur la légende noire de Madame Royale par Claudio Rosso posent aussi la question de la participation de Richelieu à ces insinuations malveillantes, étant donné une rhétorique semblable dans les écrits du cardinal à l'époque de la rencontre de Grenoble.

Nous n'avons pas ici les éléments nécessaires pour identifier l'auteur ou les auteurs du libelle ; le fait qu'il soit écrit en français pourrait faire penser qu'il ait été élaboré dans le cadre de la machine propagandiste dirigée par Richelieu et Mazarin, dont la politique après la guerre civile fut toujours ciblée sur le contrôle la régente, la maintenant dans une étroite dépendance du gouvernement transalpin (...) Les écrits diffamatoires pouvaient

---

<sup>509</sup> *Ibid.*, p. 214-215.

<sup>510</sup> Frédéric Ieva, « Le Piémont entre la Régence et la guerre civile... », *op. cit.*, p. 119.

<sup>511</sup> Vittorio Siri, *Memorie recondite dall'anno 1601 sino al 1640...*, vol. 8, Lyon, Anisson et Posuel, 1679, p. 748.

<sup>512</sup> Bibliographie sur Philippe d'Agliè, notice de Renzo de Felice, *DBI*, vol. 1, 1960 [[http://www.treccani.it/enciclopedia/filippo-san-martino-conte-di-aglie\\_\(Dizionario-Biografico\)](http://www.treccani.it/enciclopedia/filippo-san-martino-conte-di-aglie_(Dizionario-Biografico))]. Philippe d'Agliè fut de 1627 à 1630 aide de chambre du cardinal Maurice. Le quotidien avec le prince de Carignan, homme raffiné et mécène, la fréquentation de l'*Accademia dei Desiosi* et de l'effervescente cour romaine développèrent en lui un vif intérêt pour les lettres.

<sup>513</sup> Franca Varallo, « Le feste... », *op. cit.*, p. 489.

indubitablement servir les français<sup>514</sup>

### **3.3 Quelques exemples au temps des Lumières. Miniatures des Lavy et médailles des *Histoires métalliques* de la Royale maison de Savoie**

Si l'on se réfère ensuite à l'historiographie du XVIII<sup>e</sup> siècle évoquant Christine de France et qui se résume à quelques entrées dans des dictionnaires, la duchesse de Savoie est en effet louée pour son courage, sa prudence et sa piété. Cette vision est un héritage des années juste postérieures à sa mort, d'auteurs du Grand Siècle s'étant inspiré d'historiographes de la dynastie de Savoie du temps de la duchesse et ayant échappé à la rancœur française véhiculée entre autres par Richelieu et ses sbires au moment de la guerre civile.

En comparaison des siècles précédent et suivant, l'historiographie française de la seconde moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle est peu significative et avare d'éditions sur le royaume de Piémont abordant le cas de la duchesse. Les entrées des dictionnaires français ne sont ni plus disertes ni plus marquantes, oscillant, sous forme de reprises ou d'aménagements, entre les jugements de Guichenon, Blanc, Leti ou encore Vittorio Siri. Ainsi, dans le dictionnaire dirigé par Louis Moreri en 1731 :

Cette sage Princesse gouverna les États de son fils durant sa minorité, avec une prudence admirable, quoique dans un temps très difficile. Elle fonda aussi grand nombre de monastères ; répara plusieurs églises, et mit par un vœu solennel, les Provinces, et la personne de son fils, sous la protection de la Sainte Vierge. Toutes ces belles actions furent couronnées par une sainte mort, le 27 décembre 1663. (*Voyez Vittorio Siri, dans ses Mémoires et dans son Mercure*)<sup>515</sup>.

Ou encore, sous forme de notice succincte en 1779 :

Christine de France, mariée au duc de Savoie le premier février 1619, se rendit célèbre par ses vertus, son esprit et de grands talents, et gouverna les États de son fils pendant sa minorité, avec une prudence et une sagesse qui la firent universellement admirer<sup>516</sup>.

Côté italien le nombre de publications n'est pas significativement plus important, étant donné l'affirmation d'une censure d'État qui retarde longuement les parutions voire les empêche, même quand il s'agit de commandes du gouvernement, parce que les résultats ne proposent pas une image

---

<sup>514</sup> Claudio Rosso, « Le due Cristine... », *op. cit.*, p. 404.

<sup>515</sup> Louis Moreri, *Le grand dictionnaire historique ou le mélange curieux ...*, t. 3, Bâle, Jean Brandmuller, 1731, p. 149 (1<sup>ère</sup> édition, Lyon, 1674).

<sup>516</sup> Edme Riballier Edme (avec la collab. de Mlle Cosson), *De l'éducation physique et morale des femmes : avec une notice alphabétique de celles qui se sont distinguées dans les différentes carrières des sciences & des beaux-arts, ou par des talents & des actions mémorables*, Bruxelles, chez les frères Estienne, 1779, p. 197.

« adéquate aux requêtes de la dynastie »<sup>517</sup>. En revanche on peut utiliser l'iconographie de Christine pour avoir une idée assez précise de la réception de son règne. En ce qui concerne les portraits, les plus courants rencontrés sont toujours ceux issus du prototype de Philibert Torret, digne dans son voile de veuve, que l'on retrouve dans les salons de nombreuses familles aristocrates de part et d'autre des Alpes (Fig. 101, 130, 133, 136...) <sup>518</sup>, tandis que circulent quelques rares peintures où elle est identifiée, souvent des copies fantaisistes ou des erreurs sur la personne. En revanche, l'art numismatique ne nous trompe pas.

Certaines médailles de la dynastie de Savoie sont restées célèbres car reproduites dans le médaillier d'Humbert II de Savoie (1980). Provenant de la *Storia metallica* de Charles-Emmanuel III restée sous forme des miniatures peintes ou d'estampes (dès 1757 – v. 1780) et de celle de Galeani Napione réalisée pour Charles-Félix de Savoie (1828), elles datent du deuxième tiers du XVIII<sup>e</sup> siècle, pour leurs dessins et matrices, et du début du XIX<sup>e</sup> siècle, pour leur fonte<sup>519</sup>. Ce fut Charles-Emmanuel III, sans doute stimulé par des initiatives analogues en France, Angleterre ou Suède, qui eut l'idée d'honorer la maison de Savoie par une *Storia metallica* qui commence par Bérold, comme traditionnellement<sup>520</sup>. Ces *Histoires métalliques* nourrissant les échanges entre maisons régnautes et élites sont toujours révélatrices, de la part de leurs concepteurs, d'une certaine image pensée et réactualisée, au sens propre comme symbolique, dans un contexte contemporain, ici celui de l'enracinement des origines de la maison. Nous voulons en montrer un rapide exemple pour Christine de France. Cette série de médailles était prévue à partir de miniatures peintes, commandées à Lorenzo Lavy selon Fava, « le plus éminent graveur de son temps<sup>521</sup> » ou, selon Vesme, à Giuseppe son frère, et devait comprendre « 71 portraits en miniature des souverains de Savoie et de leurs épouses, depuis les origines de la monarchie, chaque portrait lui ayant été payé 200 livres<sup>522</sup> » (Fig. 39a). La série est exécutée en quinze à vingt ans (1758-1766 d'après Vesme), mais le projet n'est alors pas totalement abouti puisque l'effigie de Charles-Emmanuel III date sûrement de 1779<sup>523</sup>. Le style miniaturiste des Lavy, empreint de néoclassicisme, démontre clairement une exécution de fin d'Ancien Régime, et, comme l'écrit Anna Serena Fava, ses concepteurs ont pu s'inspirer de portraits anciens, sans aller au-delà du XV<sup>e</sup> siècle. Pour le portrait de Victor-Amédée (Fig. 39b) on peut distinguer des emprunts

---

<sup>517</sup> Cf. Alessia Porpiglia, « L'immagine storiografica di Cristina dall'ottocento a oggi... », *op. cit.*, p. 560 et p. 561, n. 8.

<sup>518</sup> Fig. 101 : salon du château de Chamoux-sur-Gelon (anciens propriétaires comtes de Gerbais de Sonnaz).

<sup>519</sup> BRT, Manosc. St. Pat., p. 620, sec. 18., « Medaglie della Real Casa di Savoia da Amedeo VIII a Carlo Emanuele III » ; Gianfrancesco Galeani Napione, *Storia metallica della Real Casa di Savoia*, Turin, Imprimerie royale, 1828 ; Humbert II de Savoie, *Le medaglie della Casa di Savoia*, vol. I, partie III, Rome, P.P. Santamaria, 1980.

<sup>520</sup> Cf. Anna Serena Fava, « Le illustrazioni della Storia politica civile militare della dinastia di Savoia », in Barbara Bertini Casadio et Isabella Massabò Ricci (dir.), *I rami incisi...*, *op. cit.*, p. 181 ; Alessandro Baudi di Vesme, *Schede...*, *op. cit.*, vol. 2, p. 617-619.

<sup>521</sup> Anna Serena Fava, « Le illustrazioni... », *op. cit.*, p. 181.

<sup>522</sup> Alessandro Baudi di Vesme, *Schede*, *op. cit.*, vol. 2, p. 617.

<sup>523</sup> Ibid., p. 619. Anna Serena Fava, « Le illustrazioni... », *op. cit.*, p. 183 ; Serafina Pennestri (dir.), *Uomini libri medaglieri. Dalla Storia metallica di casa Savoia alle raccolte numismatiche torinesi*, Rome, Istituto poligrafico e zecca dello stato, 1995.

conjoints de celui de Giovanna Garzoni et des nombreuses versions du portrait en pied duc dont on a pensé, sans doute à tort, qu'il avait été inspiré d'un original de Van Dyck (Rome, Quirinale ; Château de Racconigi ; Munich, Alte Pinakothek, Modène, collection privée...)<sup>524</sup>. Quant à l'effigie de Christine par Lavy, il peut être comparé au portrait de Frans Pourbus le Jeune conservé à la Galerie Estense de Modène, pour lequel nous soupçonnons qu'il s'agit de Christine et non d'une de ses sœurs comme l'attribution habituelle le veut<sup>525</sup>. Néanmoins, dans tous les cas, les figures sont soit un peu idéalisées soit « lissées », s'adaptant au style fin et élégant du temps du néoclassicisme plus ou moins tardif.

En ce qui concerne le portrait de Madame Royale en buste illustrée dans le médailler d'Humbert II (Fig. 40<sup>526</sup>), aucune image du XVII<sup>e</sup> n'a pu en être le modèle exact étant donné sa coiffure anachronique, du 1<sup>er</sup> Empire, mais ses habits et son profil ceint d'une fraise s'inspirent des médailles de la duchesse de la fin des années 1630. Gravée par Pietro Palmieri (d'après les épreuves des Lavy et sans doute sur dessins d'Angelo Boucheron) pour la *Storia metallica* de Galeani Napione de 1828, réalisée pour Charles-Félix de Savoie, la figure de Christine est un cas intéressant dans notre étude actuelle pour le regard postérieur porté sur les membres de la dynastie, par le biais des emblèmes et devises qu'on leur attribue dans une optique à la fois politique et historiographique<sup>527</sup>. Cette médaille a pour revers emblématique un autel de pierre gravé de ces mots : *Constantia invicta externo et domest. bello pacisq. studio probata*, évoquant son indéfectible constance en tant que mère et régente, dans les affaires extérieures comme privées, approuvée dans la guerre comme dans la paix. Les deux figures féminines de part et d'autre de l'autel sont la Justice brandissant une épée et appuyée sur une colonne et à droite la Paix, tenant des lauriers et mettant le feu à un faisceau d'armes derrière elle. Pour autre exemple, celle de la même série figurant son fils aîné François-Hyacinthe, propose au revers le même thème de la régence salutaire de Christine, incarnée par Minerve tenant une lance et protégeant de son bouclier et de son giron un jeune enfant, avec ces mots : *Opportuna matris tutela*.

---

<sup>524</sup> Cf. chapitre 4, 1.3.

<sup>525</sup> La médaille de Marie-Jeanne Baptiste par Lavy laisse un doute, car l'identification semble approuvée par E. Romanello, alors que le modèle de référence est selon nous un portrait d'Anne d'Autriche par les Beaubrun, lui-même souvent confondu avec la seconde Madame Royale. Ce qui montre une fois encore les problèmes d'identification récurrents dans le temps. Cf. notice de E. Romanello, *Istituto centrale per il catalogo e la Documentazione* (ICCD), Regione Piemonte, [<http://www.catalogo.beniculturali.it/opendata/?q=dataset/regione-piemonte/resource/>].

<sup>526</sup> Médailler d'Humbert II de Savoie, *Le medaglie della Casa di Savoia...*, *op. cit.*, Part. I, Pl. 19, n° 69 à 71 pour Victor-Amédée, Christine et leurs deux fils.

<sup>527</sup> Gianfrancesco Galeani Napione, *Storia metallica della Real Casa di Savoia*, Turin, Imprimerie Royale, 1828.

### 3.4 Historiographie et jugements critiques au XIX<sup>e</sup> siècle

Cet exemple de médailles de Lavy, sans être exclusif, est assez représentatif de ce que les quelques historiographes acceptés par la cour de Savoie au XVIII<sup>e</sup> siècle, jusqu'au règne de Charles-Félix, ont pu donner de l'image de la duchesse. Au contraire, la suite du XIX<sup>e</sup> siècle est marquée de façon magistrale par un « moment magique de l'historiographie piémontaise<sup>528</sup> » offert par toute une véritable école d'historiens : Prospero et Cesare Balbo, Federico Sclopis, Luigi Cibrario, Amedeo Peyron, Alessandro Baudi di Vesme, Ercole Ricotti. De grande érudition et culture juridique, ils se sont engouffrés dans la brèche permise par l'accession au trône de Charles Albert en étant conscients du nouveau rôle national de leur souverain. Évoluant dans le milieu de l'Académie des Sciences puis de la *Deputazione di Storia Patria*, cette dernière constituant le point de rencontre et de fusion des impulsions idéologiques de lettrés et spécialistes, qui, dans la culture d'État, tentaient d'identifier le rôle national du Piémont. Ces historiens voulaient chacun à leur manière « démontrer comment le *Risorgimento* italien avait eu ses premiers éléments de vie et de force dans les institutions civiles et militaires grâce auxquelles la petite principauté piémontaise était devenue la vraie créatrice de l'indépendance de la nation<sup>529</sup> ». De manière générale, l'image de Christine de France se trouva alors diminuée par l'aversion commune qu'avaient les piémontais de toute ingérence étrangère dans leurs affaires nationales et communales, dont la régente était en quelque sorte le porte-drapeau<sup>530</sup>. Considérée à la solde des français et manipulée par l'intrigant Richelieu, ce le fut à juste titre pour le cardinal : lors de l'entrevue de Grenoble de septembre 1639, certain de pouvoir « intimider M.R.<sup>531</sup> » et la rendre, comme ses proches, « tous souples comme un gant<sup>532</sup> ». Richelieu se heurte pourtant à son obstination, qualificatif détourné par lui ou par d'autres pour exprimer de manière négative son aveuglement ou son manque de jugement. Elle fut aussi considérée par les historiens du XIX<sup>e</sup> siècle comme pleine d'ambition, ce qui est exact, tel que l'exprime Cibrario en évoquant « le règne d'une femme belle, jeune, légère, nourrie d'adulation et de flatteries, n'échappant pas au favoritisme (...) Christine vécut ainsi de manière impérieuse. Très exclusivement jalouse de l'autorité, elle ne voulait de consort ni de lit ni de trône<sup>533</sup> ».

---

<sup>528</sup> Giuseppe Ricuperati, « Lo stato sabaudo e la storia da Emanuele Filiberto a Vittorio Amedeo II. Bilancio di studi e prospettive di ricerca », *Studi piemontesi*, avril 1980, p. 22.

<sup>529</sup> Alessia Porpiglia, « L'immagine storiografica di Cristina... », *op. cit.*, p. 564.

<sup>530</sup> Cf. annexe 10 « Jugements critiques ».

<sup>531</sup> Samuel Guichenon, ms. « Le Soleil en son apogée... », *op. cit.*, p. 214-215.

<sup>532</sup> *Ibid.*, p. 213-214.

<sup>533</sup> Luigi Cibrario, *Origine e progressi delle istituzioni della Monarchia di Savoia...*, *op. cit.*, p. 164-165. « Era gelosissima del commando, e non voleva consorte nè di toro nè di trono ». L'expression « nè di toro nè di trono » traduite par nous en « ni de lit ni de trône » pourrait être extraite de Cassiodore ou Jordanès, et sans doute dans ce cas-ci une allusion lettrée à la reine des Ostrogoths Amalasunta dont les vicissitudes rappellent celles de M.R. (pouvoir disputé, exil, retour à la cour avec son fils...). Fille de Théodoric, veuve d'Eutarico et en proie aux jalousies courtisanes, elle choisit comme consort Teodato pour ne pas régner seule ; or il la trahit : Paolo Pontari, « Un *Catalogus Mulierum illustrium* nell'Italia Illustrata di Biondo Flavio ? », in Franca Varallo (dir.), *In assenza del Re. Le reggenti...*, *op. cit.*, p. 47-48, et surtout Paolo Brizio, *Progressi*

Enfin on reprocha aussi à Madame Royale une dévotion excessive, bien souvent affectée ou calculée en fonction de ses intérêts et allant jusqu'au fanatisme selon Bazzoni<sup>534</sup>.

Par ailleurs, à l'heure où Turin cessa d'être capitale de l'Italie (1865), les ducs de Savoie ayant permis l'agrandissement de leurs territoires et leur unification furent mis en lumière par les historiens au détriment de ceux dont les règnes ne virent pas l'horizon savoyard amplifié. Par conséquent, sur la base d'un travail minutieux en archives et à partir de documents souvent inédits, l'orientation historiographique des turinois se tourna généralement vers une réhabilitation des beaux-frères Maurice et Thomas, princes de Carignan, dont Charles-Albert était le descendant.

Certains d'entre eux néanmoins tentèrent de peser les aspects positifs et négatifs de sa régence, reconnaissant les valeurs de la duchesse et son caractère apte à gouverner l'État, tel Ercole Ricotti ou Gaudenzio Claretta. Le premier (d'origine vénitienne), la considéra loyale aux intérêts de la maison de Savoie malgré ses origines françaises, mais jugea qu'elle n'avait pas pu suffisamment tenir les rênes du pouvoir dans les temps difficiles, dans une *Storia della monarchia piemontese* (1861-1869, en 6 vol.) jugée par Claudio Rosso comme la plus équilibrée sans doute des études datant du XIX<sup>e</sup> siècle. Ricotti soutint aussi vaguement certaines accusations pamphlétaires du XVII<sup>e</sup> siècle sur l'inconduite et la légèreté de Madame Royale et il reprit les descriptions parfois lyriques du portrait de Christine par Augusto Bazzoni, évoqué ensuite, comme bien d'autres historiens contemporains l'ont fait : Cibrario, Claretta et même côté français, Victor de Saint-Genis ou Eugène Burnier...<sup>535</sup>. Voici comment il résumait le caractère et les actions de la duchesse en 1869 :

Du reste, Christine avait largement toutes les qualités qui peuvent ajouter de la valeur au pouvoir : caractère pénétrant, élégance sans affectation, parole prompte, esprit certes léger mais perspicace et prudent, cœur magnanime et joyeux. Elle était de tempérament galant et amoureux, capable d'élever une voix un peu masculine avec une éloquence populaire, soucieuse de son autorité, versatile parfois et obstinée, très méfiante et pourtant incapable de garder un secret, splendide dans le don, également encline aux amusements et à la dévotion, tout aussi impérieuse et attachante. Et de son visage éclairé de ses yeux bleus et pleins de feu entre des cheveux blonds, elle montrait une majesté digne du commandement auquel elle aspirait, comme fille du grand Henri IV. Telle était cette femme, entre les mains de laquelle tombait inopinément le gouvernement du Piémont et de la Savoie. Il ne lui manquait pas les vertus pour le diriger en temps ordinaires. Malheureusement l'État se trouvait dans des conditions difficiles<sup>536</sup>.

---

*della Chiesa*..., 1648, p. 315-316, citant Cassiodore (liv. X, I) à propos de Christine. Cf. aussi Procope, *De bellum goth.*, I, 257 et Jordanès, *De Rebus Geticis*, c. 88].

<sup>534</sup> Augusto Bazzoni, *La Reggenza di Maria Cristina*, op. cit., p. 70-73.

<sup>535</sup> Cf. annexe 10 « Jugements critiques ».

<sup>536</sup> Ercole Ricotti, *Storia della monarchia piemontese*, op. cit., vol. 5, p. 115-117.

En 1865, soit quatre années auparavant, le portrait physique de Madame Royale par Augusto Bazzoni, très flatteur et dont Ricotti et d'autres se sont inspiré, laisse songeur tant il est précis pour un auteur du XIX<sup>e</sup> siècle n'ayant pas connu la duchesse<sup>537</sup>. En outre Bazzoni cite peu de sources. D'origine vénitienne, « il s'est forgé intellectuellement dans l'ambiance florentine de Vieusseux<sup>538</sup> » ouverte et progressiste. Dressant une image de la beauté de Christine assez lyrique, son portrait psychologique, très flatteur pour certains aspects (esprit pénétrant, forte volonté, intelligente, digne sans prétentions...<sup>539</sup>), varie aussi entre l'atténuation de ses inconduites, tels sa légèreté amoureuse – qu'il rappelle tout de même – et l'amplification d'autres points de son tempérament, telle sa « puissance fascinatrice » qui mettait tout un chacun à ses pieds ou encore une dévotion feinte quand elle est utile à ses desseins politiques. Sur ce dernier aspect, il mentionne une sorte de fanatisme au quotidien, citant des épisodes célèbres de Guichenon à propos de l'ambiance des carmélites déchaussées à laquelle, il est vrai, Madame royale était sensible dans sa maturité. Au-delà de ces remarques, Bazzoni est un des rares historiens (le seul à notre connaissance) à avoir fait allusion à la culture de Christine « ni profonde ni vaste » – ce vers quoi une partie de nos recherches a abouti – tout en ne manquant aucunement de logique, de clairvoyance, et de raisonnement<sup>540</sup>.

Marie Christine fut belle, d'une beauté plus italienne que française : ses traits expressifs, déliés et harmonieux rappelaient la splendide grâce de Marie de Médicis. Sa physionomie douce et sereine avait des pointes de majesté, qui loin d'imposer un sentiment de froideur, portaient à la confiance. Son fréquent sourire spontané et ingénu, donnant parfois l'impression de bonté, incitait à éprouver une sympathie, un élan d'admiration et de respect. Quand son visage devenait sévère, ou impérieux, personne ne pouvait résister à son regard pénétrant et enflammé. Sa copieuse chevelure blonde, ses yeux bleus, son nez assez grand mais parfait, sa bouche un peu large mais harmonieusement composée formaient un ensemble séduisant aux attraits peu communs<sup>541</sup>.

Il faut pour finir ce chapitre citer Gaudenzio Claretta, dont l'œuvre prolifique et minutieuse fut essentielle pour l'image de Christine de France dans l'histoire du duché, pour laquelle il reprocha à ses prédécesseurs une vision trop manichéenne des deux partis, celui de la duchesse et celui des beaux-frères<sup>542</sup>. Le baron remarqua également que cette princesse avait été jugée par certains historiens avec une rigueur excessive, parce qu'ils n'avaient pas consulté certains documents indispensables et par esprit partisan dont ils ne savaient pas se défaire<sup>543</sup>. Légitimement, il objecta que le gouvernement de

---

<sup>537</sup> Augusto Bazzoni, *La Reggenza di Maria Cristina*, *op. cit.*, p. 70-73.

<sup>538</sup> Alessia Porpiglia, « L'immagine storiografica di Cristina... », *op. cit.*, p. 566.

<sup>539</sup> Cf. annexe 10 « Jugements critiques ».

<sup>540</sup> Augusto Bazzoni, *La Reggenza di Maria Cristina*, *op. cit.*, p. 71.

<sup>541</sup> *Ibid.*, p. 70.

<sup>542</sup> Gaudenzio Claretta, *Storia della Reggenza...*, *op. cit.*, 3 vol.

<sup>543</sup> *Ibid.*, 2, p. 599.

Christine fut conditionné par les difficiles conjonctures militaires, politiques et financières et pressuré par ses liens français car « en tant que fille de la France, elle croyait devoir défendre avec une ferveur excessive les intérêts de sa nation<sup>544</sup> ». Elle ne cessa, écrit l'auteur, d'être « une sage épouse, une mère très aimante et une bonne souveraine pour ses peuples » (ce dont les lettres de Christine témoignent), avec cette « veine de légèreté féminine et émotionnelle » qui ne concède en rien à la faiblesse de son sexe », comme s'il répondait aux diatribes de Richelieu contre Christine :

La faiblesse de son sexe, la légèreté de son esprit, rempli d'autant de présomption qu'il était dénué de jugement, l'aversion que tout son pays avait de sa conduite, la lâcheté et l'infidélité des Piémontais, le peu d'expérience de quelques uns de son conseil, la timidité des autres et le désir que tous eurent de se conduire en sorte qu'ils pussent aussi bien trouver leur compte avec ses frères, s'ils venaient à leurs fins, comme avec elle si leurs desseins demeuraient sans effet, furent cause de sa perte. Outre que le gouvernement des femmes est d'ordinaire le malheur des États, celle-ci avait tant de mauvaises qualités pour conduire des peuples, qu'il fut impossible de la porter à ce qui était du tout nécessaire pour se bien acquitter d'une telle charge<sup>545</sup>.

*A contrario* Claretta trouve en elle « une grandeur d'âme, un courage, une libéralité et une dévotion, et tout sauf une ingéniosité médiocre », tout en relevant à quel point sa foi religieuse dicta nombre de ses actions et la renforça dans les adversités de sa régence.

Ainsi, qu'il s'agisse de Samuel Guichenon qui, en 1660, lui dédia toute son exaltation dans l'*Histoire généalogique de la Maison de Savoie*, de détracteurs qui pourtant l'ont blâmée pour son aliénation à la France, pour ses « vices » ou encore la « faiblesse de son sexe » et bien sûr dans les études plus récentes, on accorde très souvent à Christine d'avoir mis toute sa dignité de Fille de France et de duchesse piémontaise au service d'une tradition de gloire et de paix.

Or, cette « tradition de gloire » marque les mémoires grâce à un moyen, qui est l'Art, permettant la renommée d'un acteur de l'Histoire et de ses actions. Cette idée fait l'objet d'intenses débats au XVII<sup>e</sup> siècle, écrit Thomas Kirchner pour introduire son ouvrage : *Le héros épique. Peinture d'histoire et politique artistique dans la France du XVII<sup>e</sup> siècle*. Il précise :

Vers 1608, dans un rapport commandé par Henri IV, Pierre-Antoine Rascas de Bagarris, le directeur du Cabinet royal des médailles expliquait la nécessité d'une telle alliance :

Ce qui donne la gloire et la mémoire aux Princes, ne sont que deux sortes de choses. Dont l'une sont les actions, surtout héroïques, lesquelles produisent le sujet de la gloire, et de la mémoire (...) L'autre sorte de choses qui donne la gloire et la mémoire sont celles qui les

---

<sup>544</sup> *Ibid.*, p. 600.

<sup>545</sup> Richelieu, *Lettres, instructions diplomatiques et papiers d'État du Cardinal de Richelieu*, dir. D.L.M. Avenel, t. 6, Paris, Imprimerie nationale, 1863, p. 539.

établissent, ou leur donnent leur dernier être parfait, en les perpétuant après le siècle, à la postérité : lesquelles choses dernières il est impossible d'imaginer pouvoir être autres que les Muses, c'est à dire les Sciences et les Arts<sup>546</sup>.

L'invitation au roi était sans détour. La politique, si elle voulait réellement être efficace, devait donc imaginer des moyens capables de traduire visuellement son importance. Or Christine en a été consciente quand elle édifiait ses palais, faisait rayonner la capitale des feux de sa « magnificence souveraine » ou quand elle l'orchestrait de festivités éphémères éblouissantes. Néanmoins, elle n'investit pas totalement ce rôle dans d'autres domaines, et, comme l'a juste suggéré Augusto Bazzoni, ses aspirations personnelles dans la République des Lettres n'embrassaient pas la culture universelle de l'« honnête homme ». Ce constat transparait dans les jugements critiques des historiens du XIX<sup>e</sup> siècle par l'absence même de références évidentes à une politique artistique embrassant tous les arts, quand encore ils abordent le sujet. Évoquer Madame Royale revient essentiellement selon eux à analyser son action aux rênes de l'État et à l'aune de son statut de femme régnante, d'ailleurs déterminé comme plus ou moins légitime selon l'engagement et l'affiliation des auteurs dans le contexte de leur époque.

---

<sup>546</sup> Thomas Kirchner, *Le héros épique. Peinture d'histoire et politique artistique dans la France du XVII<sup>e</sup> siècle*, Paris, Éd. de la Maison des Sciences de l'Homme, 2008.

## DEUXIÈME PARTIE

### MADAME ROYALE ET LES ARTS : UN MÉCÉNAT EN DEMI-TEINTE À VISÉE AVANT TOUT POLITIQUE

*Il est difficile de pénétrer le secret du génie des hommes,  
et principalement celui des Princes.*

(A. di Castellamonte, *Venaria Reale. Palazzo Di Piacere e di Caccia*, 1674).

Les notions d'art et d'exercice du pouvoir sont intimement liés dès qu'il s'agit, pour le monarque, ses conseillers et les artistes à leurs côtés, de penser le contenu et la forme des œuvres selon une stratégie de représentation et une réception donnée. Dans toute œuvre d'art, deux réalités différentes coexistent, le sujet représenté (iconographie, composition, style etc.) et la représentation de ce sujet. C'est par le biais de la mise en scène (la représentation) que l'auteur met le sujet dans une perspective donnée. Ce sont ces paramètres qui conditionnent la perception initiale du regard du spectateur, tandis qu'agit en lui ensuite l'ensemble des composantes de l'œuvre façonnant sa propre réception. Or, cette dialectique représenté /représentation, qui permet de « réceptionner » le message que l'œuvre d'art véhicule, sert les idées de communication, de persuasion – et même de propagande pour la cour de Savoie – dont une dynastie a besoin pour rayonner.

L'art aulique, pour s'exposer auprès de son public, dispose de moyens divers : aux élites restreintes les appartements princiers et galeries dynastiques, au peuple de surcroît les édifices érigés dans la cité et les festivités dont ils sont l'écrin, enfin à un public encore plus vaste la gravure et le livre, à l'ample diffusion. Or, outre la littérature peu abordée dans notre étude, ce sont ces trois derniers domaines (architecture, spectacles, gravure) que Madame Royale a privilégiés pendant son règne, délaissant en partie la peinture voire totalement la sculpture pour des raisons que nous tentons de cerner, sous forme d'hypothèses. Sur la base de nos recherches en archives et des études déjà publiées concernant des aspects précis, ce constat général s'est appuyé sur la rareté, dans les correspondances, des références aux artistes engagés, que ce soit de la part de la duchesse comme de ses agents diplomatiques en charge des commandes, quand au contraire les patentes ducales attestent de leur nomination ou les livres de compte les divers paiements engendrés par leurs travaux. Ces dernières sources aussi capitales qu'elles soient restent très succinctes et ne répondent pas à toutes nos interrogations sur les raisons d'engager tel ou tel artiste, sur la genèse des œuvres dans l'esprit du commanditaire et sur la réception qu'il en attend.

## CHAPITRE 4. LES CHOIX DU COUPLE DUCAL À TURIN ET DANS LE CREUSET EUROPÉEN

### 1. LE RENDEZ-VOUS MANQUÉ AVEC ANTOINE VAN DYCK

Antoine Van Dyck aurait pu être une opportunité « en or » offerte à la duchesse pour obtenir un portrait d'elle prestigieux à la hauteur du rang qu'elle revendiquait, que ce soit à Turin (hiver 1622-1623) ou dans la prolifique carrière postérieure du peintre. Alessandro Baudi di Vesme, grand spécialiste de l'art du duché, précise d'ailleurs que « dans sa vie courte et nomade, Van Dyck eut trois fois le loisir de mettre son brillant pinceau au service des princes de Savoie et toujours sous un ciel différent<sup>547</sup> ». Victor-Amédée et Christine, même jeune (elle a dix-sept ans), n'ont-ils pas pressenti que « le choix d'un peintre renommé devait, à travers la reconnaissance du talent, répondre à une nécessité politique majeure<sup>548</sup> » ? D'autant que la représentation de soi, surtout sous la forme d'un portrait en pied, pour lesquels l'artiste excelle, est incontournable de la politique d'un prince avisé comme l'écrit Jean Puget de la Serre, biographe de Marie de Médicis, celui même dont l'un des ouvrages proposera vers 1656 un bel hommage au « portrait-type » de sa fille régente de Savoie, nous le verrons<sup>549</sup>.

Ce que nous appelons le « rendez-vous manqué » de Christine avec le peintre flamand, à l'aune de diverses recherches et des nôtres, prend l'allure d'un scénario aporétique auquel ni les historiens d'art ni nous-même n'avons su répondre. La question est pourtant cruciale si l'on tient compte du fait que Madame Royale n'a pas eu beaucoup l'occasion d'avoir de grands maîtres internationaux à sa portée. Si des membres de la maison de Savoie ont en effet demandé leur portrait à Van Dyck, Christine elle n'a pas bénéficié de la réputation du peintre, pas plus que son époux, nous le supposons. Pourquoi ? D'autant que le flamand travaillant vite et ne demandant pas des heures de pose à ses modèles, la question du temps imparti pour réaliser un portrait peut être éliminée. Par ailleurs, si la duchesse et son époux n'ont pu profiter de l'aubaine de sa présence à Turin, pour quelles raisons n'ont-ils pas tenté ensuite de lui commander une œuvre, même à distance, puisque le flamand a peint des portraits de mémoire, à plusieurs reprises dans les années 1630<sup>550</sup>. Enfin, notre intention dans ce chapitre qui peut sembler long en regard d'un sujet auquel personne ne peut répondre actuellement, était justement de faire le point sur les recherches et d'indiquer quelle fut notre tentative pour y répondre.

---

<sup>547</sup> Alexandre Baudi di Vesme, « Van Dyck peintre de portraits des princes de Savoie », *Miscellanea di Storia Italiana*, t. XXIV, 1885, p. 101-153 (ici p. 101).

<sup>548</sup> La phrase est extraite de Pierre Gatulle, « La grande Cabale de Gaston d'Orléans aux Pays-Bas espagnols et en Lorraine : le Prince et la guerre des images », *Dix-septième siècle*, 2006/2 (n° 231), p. 313.

<sup>549</sup> Jean Puget de la Serre, *Histoire curieuse de tout ce qui s'est passé à l'entrée de la Reyne, mère du Roy très-chrestien, dans les villes des Pays-Bas*, Anvers, B. Moretus, 1632, p. 69.

<sup>550</sup> Cf Eglal Henein, « Édition critique de la troisième partie de L'Astrée (1619, 1621) », Tufts University [[https://astree.tufts.edu/\\_analyse/illustrations.html](https://astree.tufts.edu/_analyse/illustrations.html)].

## 1.1 Van Dyck et les princes européens

Van Dyck va séjourner trois mois à Turin dans la suite de la comtesse d'Arundel (ils arrivent de Venise et il l'accompagne aussi à Milan et Mantoue), nous reviendrons sur ce contexte. C'est un jeune peintre, à la réputation déjà établie. Sa période italienne, de 1621 à 1637, fut extrêmement fructueuse, particulièrement en ce qui concerne le portrait d'apparat qu'il élabore alors dans les pas de Rubens tout en l'amenant au sommet du genre et de sa renommée<sup>551</sup>. La maison de Savoie commande des portraits au peintre : celui du duc Charles-Emmanuel I<sup>er</sup> (connu seulement par la gravure reproduite (Fig. 42) et ceux de deux de ses fils, absolument somptueux : de Thomas (équestre – Galleria Sabauda – et en buste – Berlin – mais peints en Flandres dix ans plus tard, donc pas de l'époque du séjour de Van Dyck (Fig. 43a à 43c) et celui du troisième fils, Emmanuel-Philibert, prince d'Oneglia et vice-roi de Sicile (Fig. 44, tableau exécuté à Palerme en 1624). Certaines commandes des Savoie ont donc bien été passées mais en dehors du contexte turinois.

Par ailleurs, divers catalogues de collections personnelles ou d'expositions entre 1815 et le début du XX<sup>e</sup> siècle ont reconnu Madame Royale dans les traits de femmes peintes par Van Dyck, dont un portrait de la collection du comte d'Aberdeen (actuellement à la Frick Collection) considéré ensuite comme figurant Paola Adorno, marquise génoise, identification finalement rejetée (Fig. 45)<sup>552</sup>. C'est le cas également (et encore récemment<sup>553</sup>) pour l'œuvre représentant *l'Abbé Scaglia adorant la Vierge et l'Enfant* (Fig. 46, v. 1634, National Gallery), où l'on a proposé Christine dans la figure virginale, pour des traits physiques communs mais sans doute parce que l'abbé Alessandro Cesare, mécène privé du peintre, fut un agent diplomatique de Charles-Emmanuel de Savoie. Après diverses autres erreurs d'identification, le modèle a été déterminé comme étant Marie-Claire de Croÿ, duchesse d'Havré, compte-tenu de la ressemblance avec d'autres portraits d'elle par Van Dyck (en particulier celui du Fine Arts Museum of San Francisco).

Certaines œuvres exécutées par l'artiste aujourd'hui perdues peuvent être identifiées avec une grande probabilité grâce au célèbre recueil, *l'Iconographie de Van Dyck*, dont le peintre même est à l'origine. À son retour à Anvers vers 1627, il compose les dessins de personnages illustres contemporains, en

---

<sup>551</sup> Sur Van Dyck, pour les plus récents, cf. Stijn Alsteens, Adam Eaker (dir.), *Van Dyck : The Anatomy of Portraiture*, New York, The Frick Collection, 2016 ; C. Brown, H. Vileghe, *Van Dyck. 1599-1641*, catalogue d'exposition, Anvers et Londres, Anvers, 1999 ; A. Wheelock, S.J. Barnes, J. Held, *Van Dyck Paintings*, Washington, 1990 ; Susan Barnes, Nora De Poorter, Oliver Millar *et al.*, *Van Dyck : a complete catalogue of the paintings*, New Haven, London, Centre for Studies in British Art by Yale University Press, 2004 ; Carla Enrica Spantigati *et al.* (dir.), *De Van Dyck à Bellotto...*, *op. cit.* ; Maria Grazia Bernardini (dir.), *Anton van Dyck : riflessi italiani*, Milan, Skira, 2004 ; pour les études anciennes, Alexandre Baudi di Vesme, « Van Dyck peintre de portraits des princes de Savoie », *op. cit.* ; Maurice Vaes, « Il soggiorno di Antonio Van Dyck alla corte di Torino : 4 dicembre 1622 - febbraio 1623 », BSBS, vol. XLIV, n° 1, 1942.

<sup>552</sup> John Smith, *A Catalogue Raisonné of the Works of the Most Eminent Dutch and Flemish painters*, Londres, Smith and Son, 1831, p. 152 ; Moses Foster Sweetser, *Van Dyck*, Boston, Cambridge, s.e., 1878, p 36 et p 144. Cf. notice de Xavier Salomon pour les ultimes actualisations, in Stijn Alsteens, Adam Eaker (dir.), *Van Dyck : The Anatomy of Portraiture*, *op. cit.*, p. 94-95, 117.

<sup>553</sup> Natalia Gritsai, *Antoine van Dyck (1599-1641)*, Paris, Parkstone International, 2013, p. 142-143.

grave lui-même une partie tandis qu'il confie les autres à des graveurs de son entourage. Ainsi, grâce à l'estampe figurant Charles-Emmanuel I<sup>er</sup> (fig. 42), on imagine ce qu'a pu être le portrait du duc, *a priori* sur le modèle d'une œuvre originale de Van Dyck, faite soit lors de son séjour turinois (1622-1623), soit de mémoire dans les années 1630<sup>554</sup>. Ce tableau perdu assez rapidement, peut-être dans l'incendie du château de Rivoli de 1691<sup>555</sup>, est un portrait néanmoins étrange, à mi-corps, gravé et signé par Rucholle, ce que Baudi di Vesme ne met pas du tout en doute, car « il travaillait sous les yeux mêmes de Van Dyck<sup>556</sup> ». Parmi ces gravures « d'après Van Dyck », on retrouve celles de Charles-Emmanuel I<sup>er</sup> et de Thomas (Fig. 42 et 43b), mais aucune figurant Victor-Amédée ou Christine<sup>557</sup>.

En dehors des divers séjours du flamand hors de son pays, il a peint des personnalités des cours princières européennes pendant leur exil aux Pays-Bas ou à Bruxelles dont, par exemple, Gaston d'Orléans ou sa seconde épouse, Marguerite, plusieurs fois entre 1630 et 1640 (Pinacothèque de Brera, Offices...)<sup>558</sup>. Les princes en exil font même le voyage jusqu'à Anvers pour se faire portraiturer par le maître dont la renommée internationale est bien établie. Il s'agit souvent de portraits en pied « qui proclament le rang et le pouvoir légitime<sup>559</sup> ». Marie de Médicis et son fils Gaston en ont tous deux bénéficié, selon des intentions et des circonstances différentes. À l'automne 1631, alors que le fils a accompagné sa mère en exil, ils n'ont pas manqué de rencontrer le peintre à Anvers dans son atelier<sup>560</sup>. On ne sait si c'est l'époque à laquelle Van Dyck réalise le portrait de Gaston, comme il s'attachera à réaliser, dans la décennie 1630, celui d'autres princes malcontents et réfugiés aux Pays-Bas. C'est ce qu'explique Bellori en 1672 dans ses *Vite* :

Quant aux portraits, pour lesquels Van Dyck obtint les plus grands éloges, demeurant à Bruxelles, il peignit quasiment tous les Princes et les grands hommes qui se trouvaient à l'époque en Flandre, car il avait acquis à juste titre une réputation que, depuis Titien, aucun autre peintre n'avait méritée ; et il est vrai qu'outre la ressemblance des traits, il conférait aux visages une noblesse certaine et une grâce dans les attitudes, pour lesquelles Appelle, ayant peint Alexandre et Antigone, fut grandement célébré. Il portaitura l'Infante

---

<sup>554</sup> Van Dyck a peint des portraits de mémoire, à plusieurs reprises dans ses années là, selon l'avis de Sue Reed, conservateur au Museum of Fine Arts de Boston ; cf. Eglal Henein, « Édition critique de la troisième partie de L'Astrée (1619, 1621) », *op. cit.*.

<sup>555</sup> Beaucoup d'historiens se sont penchés sur les œuvres de Van Dyck, mais aucune trace de ce tableau n'est apparue dans les écrits ou dans les comptes des archives savoyardes du XVII<sup>e</sup> siècle.

<sup>556</sup> Alexandre Baudi di Vesme, « Van Dyck peintre de portraits des princes de Savoie », *op. cit.*, p. 104.

<sup>557</sup> *Le cabinet des plus beaux portraits de plusieurs Princes et Princesses, Hommes illustres, fameux peintres et autres. Faits par le fameux Antoine Van Dyck, Chevalier et Peintre du Roi, que l'auteur a fait graver à ses propres dépens, par les meilleurs graveurs de son temps*, La Haye, Alberts et Vander Kloot, 1728.

<sup>558</sup> Pierre Gatulle, « La grande Cabale de Gaston d'Orléans aux Pays-Bas espagnols et en Lorraine : le Prince et la guerre des images », *Dix-septième siècle*, 2006/2 (n° 231), p. 309, 312.

<sup>559</sup> *Ibid.*, p. 313.

<sup>560</sup> Cf. l'historiographe de la reine, Jean Puget de La Serre, *Histoire curieuse de tout ce qui s'est passé à l'entrée de la Reyne, mère du Roy très-chrestien, dans les villes des Pays-Bas*, Anvers, B. Moretus, 1632, p. 68-69.

en pied [Isabelle-Claire Eugénie d'Autriche], et Marie de Médicis Reine Mère assise, le duc d'Orléans son fils, au temps où ils s'étaient réfugiés en Flandre. Sont encore de sa main les portraits du Cardinal Infant [Ferdinand, gouverneur des Pays-Bas espagnols], du Prince Thomas de Savoie en armure et à cheval, et beaucoup d'autres grands personnages<sup>561</sup>.

Mais, au sujet de ce portrait de Gaston, Pierre Gatulle précise :

La production ne semble pas résulter d'une commande : le prince n'a jamais conservé le tableau avec lui. Antoon Van Dyck l'emporta à Londres quelques mois plus tard lorsqu'il fut appelé par Charles I<sup>er</sup>, entamant ainsi une période glorieuse de mécénat royal jusqu'à sa mort en 1641<sup>562</sup>.

Quant à Jean Puget de la Serre, biographe de la reine Marie de Médicis, lui non plus ne tarit pas d'éloges sur Van Dyck, le considérant à la hauteur des excellents Titien ou Rubens.

Mais si faut-il que je publie en faveur de la vérité, que Monsieur Van Dyck a remporté le prix sur tous les plus grands Peintres (...) ce Peintre plus ingénieux nous fait voir dans le seul portrait de la Reine toutes les beautés du monde, sans dérober rien à la nature que l'invention de faire adorer son art. Sa Majesté lui fit l'honneur d'aller chez lui, où elle vit dans la salle le cabinet de Titien [série d'œuvres exposées par Van Dyck] : je veux dire, tous les chefs d'œuvre de ce grand Maître. Mais j'ose soutenir, sans flatterie, que Monsieur Van Dyck partagera bientôt avec lui la gloire de sa renommée : car si cet excellent Peintre a été l'ornement de son siècle, celui-ci est la merveille du sien<sup>563</sup>.

Enfin, nous ne ferons que citer les somptueuses représentations picturales de sa sœur Henriette, puisque Van Dyck séjourna longtemps à la cour d'Angleterre, nous l'avons vu : en buste, à mi-corps et en pied, dans tout son apparat ou dans des scènes plus intimes, la reine expose toute sa grandeur (Fig. 47a à 47h). Ces œuvres sont conservées aujourd'hui dans tous les musées d'Europe, comme autant de témoignages de leur diffusion à l'époque, tel celui peu connu de nos jours du musée Louis-Philippe du château d'Eu (Fig. 47a) qui pourrait être de la main du flamand, si ce n'est d'un excellent copiste<sup>564</sup>.

---

<sup>561</sup> Giovanni Pietro Bellori, *Le vite de' pittori, scultori ed architetti moderni*, Rome, Mascardi, 1672, p. 258-259.

<sup>562</sup> Pierre Gatulle, « La grande Cabale... », *op. cit.*, p. 309.

<sup>563</sup> Jean Puget de la Serre, *Histoire curieuse...*, *op. cit.*, p. 69.

<sup>564</sup> Cf. chapitre 8, 3.2.

## 1.2 Le contexte précis de la présence du peintre flamand à Turin

En août 1622, la comtesse d'Arundel (sans son époux) écrit de Venise à Christine de France, par l'intermédiaire de Piscina, Grand Chancelier, pour lui annoncer son arrivée prochaine en Piémont où elle désire « faire la révérence à Madame Sérénissime<sup>565</sup> ». On sait par ailleurs qu'elle avait choisi de passer l'hiver à Turin pour ne pas passer les Alpes dans des conditions climatiques difficiles. Accompagnant la comtesse anglaise, Van Dyck séjourne à la cour de Savoie de novembre 1622 à février 1623. Cette courte période de la vie du peintre reste assez obscure, malgré les études faites en amont de l'exposition « De Van Dyck à Bellotto<sup>566</sup> » et en dépit d'intéressantes recherches d'un auteur anonyme du XVIII<sup>e</sup> siècle, laissées dans un manuscrit autographe retrouvé à la bibliothèque du Louvre<sup>567</sup>. Baudi di Vesme pense que la cour de Turin n'était pas, à cette époque, « un asile favorable aux arts », compte tenu de la situation politique : le duc de Savoie se trouvait alors aux prises avec la question de la Valteline, furieux contre la France de ne pas mettre en œuvre le traité d'alliance offensive signé le 7 février 1623 pour chasser les espagnols de cette région. Mais, étonnamment, il se trompe d'une année sur les dates du séjour de Van Dyck, ce qui annule cet argument-ci, mais non la suite de son étude. Quoiqu'il en soit, nous n'avons trouvé aucune raison au manque de traces et d'écrits sur le séjour du peintre, que les historiens entre le XIX<sup>e</sup> et aujourd'hui ont pourtant âprement recherchées. En outre, le registre du cérémonial de la maison de Savoie tenu par Scaravello, reprenant l'antécédent de Cumiana, précise dans une note de l'auteur que « le livre de 1623 à 1632 n'a pas pu être retrouvé<sup>568</sup> ».

Apportons quelques précisions par rapport à la duchesse de Savoie. La comtesse d'Arundel est bien reçue à son arrivée à Turin en novembre 1622, compte-tenu de son statut de première Dame de la cour d'Angleterre et épouse de Thomas Howard, Lord d'Arundel, grand courtisan anglais, diplomate occasionnel et collectionneur d'art avisé<sup>569</sup>. Mais si des fêtes sont données en ce début d'année 1623 pendant son séjour turinois, ce n'est finalement pas tant pour elle que pour célébrer diverses autres occasions, comme la signature du traité de Paris le 7 février, l'anniversaire de Christine le 10 ou encore l'arrivée de la princesse de Condé à Turin le 23<sup>570</sup>. Et le 12 mars 1623, on ne sait pourquoi Christine n'est pas présente pour saluer le départ de la comtesse comme le veut l'usage, puisque les

---

<sup>565</sup> AST, Corte, Lett. Min., Florence, Piscina à M.R., 27 août 1622, citée par Alessandro Baudi Vesme, *Schede...*, *op. cit.*, vol. 3, p. 1073.

<sup>566</sup> Carla Enrica Spantigati (dir.), *De Van Dyck à Bellotto...*, *op. cit.*

<sup>567</sup> Ce manuscrit a servi de base pour des biographies du XIX<sup>e</sup> siècle. Alexandre Baudi di Vesme, « Van Dyck peintre de portraits des princes de Savoie », *op. cit.*, p. 101.

<sup>568</sup> BRT, *Storia Patria*, 726.

<sup>569</sup> Mary F. S. Hervey, *The life, correspondence and collection of Thomas Howard, earl of Arundel*, Cambridge, 1921, p. 224 et passim.

<sup>570</sup> BAV, ms. Urb. Lat., 1903, « Avvisi al Duca d'Urbino », fol. 153, 154, 211; cité par Maurice Vaes, « Il soggiorno di Antonio Van Dyck... », *op. cit.*, p. 230. Par ce traité, la France s'allie avec la Savoie et Venise pour la récupération de la Valteline, entre autres. Cf. *Recueil des traités de paix, de trêve, de neutralité (...) et d'autres actes publics...*, vol. 3, Amsterdam, T. Boom, 1700, p. 189.

correspondances d'Arundel précisent seulement que « le Duc de Savoie, le Prince de Piémont et Thomas, toute la noblesse de cour et la garde à cheval et à pied lui firent cortège jusqu'en dehors de la ville<sup>571</sup> ». De plus, Charles-Emmanuel, le cardinal Maurice son fils et une partie de sa cour, avaient rejoint Louis XIII, alors en Provence pour signer le Traité de Montpellier (18 octobre 1622 mettant fin aux rebellions huguenotes du Languedoc). Le duc cherchait à obtenir son appui dans les affaires du marquisat du Montferrat, et le roi de France espérait une alliance avec Venise et la Savoie pour contrer la montée en puissance des Habsbourg. Les deux se retrouvent en Avignon en novembre 1622<sup>572</sup>. Or Christine, son épouse et les princes Maurice et Thomas rejoignent la cour française à Lyon le 13 décembre, y sont reçus par la reine Mère et le roi par diverses festivités et ne rentrent à Turin que le 28 décembre<sup>573</sup>. Par conséquent ils ne sont pas présents lors de l'arrivée de Van Dyck, même s'ils ont tout de même résidé à Turin pendant 1 à 2 mois conjointement à l'artiste. Seul finalement Charles-Emmanuel semble avoir bénéficié de sa présence, pour le portrait connu aujourd'hui par la gravure de Rucholle d'un duc encore assez jeune.

### 1.3 Un portrait de Victor-Amédée par Van Dyck, une hypothèse peu probable

Il existe plusieurs versions ou copies d'un portrait en pied de Victor-Amédée qui aurait été inspiré d'un original de Van Dyck (Rome, Quirinal ; Château de Racconigi ; Munich, Alte Pinakothek, Modène, collection privée...). Le duc y est vêtu d'une armure d'apparat ornée de palmettes et de nœuds de Savoie (Fig. 48), une armure bien réelle confectionnée pour lui en 1608 à l'occasion du mariage des princesses Marguerite et Isabelle de Savoie (ses sœurs), tandis que deux autres analogues étaient fournies à deux de ses frères, Thomas et Emmanuel-Philibert<sup>574</sup>. Pour une des versions du portrait en question de Victor-Amédée, conservé au château de Racconigi (galerie du levant), Michela Di Macco, à la lueur de sa restauration, l'estime de la moitié du XVII<sup>e</sup> siècle tout en précisant qu'il s'agit d'« une réplique d'un modèle prestigieux », sans néanmoins citer Van Dyck. Elle propose divers auteurs possibles, tels Francesco Cairo, Philibert Torret ou Pellegrino Brocardo<sup>575</sup>. En revanche, Maria Beatrice Failla, pour la version du Quirinale (quasiment identique), émet l'hypothèse que Cairo, portraitiste à la cour de Savoie dès 1634, ait pu en être l'auteur, en prenant comme modèle un original de Van Dyck, compte tenu, écrit-elle, de la qualité de l'ensemble et des habits portés par le duc, dont

---

<sup>571</sup> ANA, Report of the Royal Commission on Historical Manuscripts, ms. Sackville, 7<sup>e</sup> report, p. 258. Cité par Mary F. S. Hervey, *The life, correspondence and collection of Thomas Howard, earl of Arundel*, Cambridge, 1921, p. 226.

<sup>572</sup> Valeriano Castiglione, ms. « Vita di Vittorio Amedeo... », *op. cit.*, fol. 181-183 ; Pietro Gioffredo, « Storia delle Alpi maritime », *Monumenta Historiae Patriae. Scriptores*, t. XXV, Turin, Taurini, 1839, p. 1809-1810.

<sup>573</sup> AST, Corte, Cerimoniale, décembre 1622, maz. 9, Relation imprimée du séjour de la cour de Savoie à Lyon.

<sup>574</sup> Maria Beatrice Failla, notice fig. I.4, in Carla Enrica Spantigati (dir.), *De Van Dyck à Bellotto, op. cit.*, p. 85 ; Maria Beatrice Failla, notice fig. 31.2, in Enrico Castelnuovo (dir.), *La Reggia di Venaria e i Savoia, op. cit.*, p. 42 ; Michela Di Macco, in *Id.* et Giovanni Romano (dir.), *Diana trionfatrice...*, *op. cit.*, p. 20.

<sup>575</sup> Michela di Macco et Giovanni Romano (dir.), *Diana trionfatrice...*, *op. cit.*, p. 20.

la fameuse armure<sup>576</sup>. Certes, c'est bien cette même cuirasse d'apparat que porte Emmanuel-Philibert, prince d'Oneglia, dans le somptueux portrait fait par Van Dyck en 1624 à Palerme (Fig. 44)<sup>577</sup>, mais pour Victor-Amédée, le lien avec le flamand ne peut pas être fait si facilement, ni pour la seule raison de la présence d'une armure, ni pour des rapprochements stylistiques. Que l'œuvre n'ait pas les subtilités de la main de Van Dyck, particulièrement en ce qui concerne la physiologie du visage, cela peut se comprendre au vu du grand talent du flamand, difficile à égaler, et il suffit de comparer les deux œuvres pour s'en convaincre. Prendre comme modèle un original ou en faire une adaptation (s'en inspirer) n'engage pas les mêmes questionnements, or ici la seconde démarche est évidente. Tandis que la première supposerait une fidélité même approximative, que dément la raideur perceptible dans le haut du corps, malgré la contrainte de l'armure. En tout état de cause, l'attribution à Cairo dans sa « première période » pourrait être possible puisque les quelques œuvres qui nous sont parvenues d'avant 1635 sont de qualité médiocre (si encore l'attribution est juste), mais nous ne comprenons pas la datation aux environs de 1650 (pour celui de Racconigi). Par ailleurs, la paternité d'une ou des versions de ce portrait de Victor-Amédée pourrait également être envisagée pour Philibert Torret, artiste au talent somme toute modeste. Quant à l'évocation du niçois Pellegrino Brocardo comme auteur, cela reste une hypothèse. Il était gouverneur du château de Rivoli, aide de chambre du duc et peintre ordinaire de la maison de Savoie. Michela di Macco rappelle qu'il était peintre de miniatures avant tout, or les dentelles du col du duc de Savoie, écrit l'historienne d'art, rappellent l'art de Giovanna Garzoni, miniaturiste elle aussi<sup>578</sup>. En outre, Christine apprécie alors les « qualités vertueuses et honorables qui brillent dans la personne de notre gouverneur bien-aimé et fidèle<sup>579</sup> » et celui-ci a réalisé au moins un tableau à l'effigie de Victor-Amédée pour la Vigna<sup>580</sup>. Pour conclure, les versions du portrait de duc laissent perplexes sur une possible œuvre originale de la main de Van Dyck, pour une ultime raison. Compte-tenu de la renommée rapide du flamand et des gravures que chacune de ses œuvres a inspirées (gravures signées « d'après » le maître et reconnues par les spécialistes actuels comme telles), dans le cas où l'original aurait été perdu, une trace gravée aurait sans doute persisté. En tout état de cause, dans ce tableau, Victor-Amédée se pare sous son armure de l'aura du « fantôme » de Van Dyck, dont l'absence du nom dans les livres de compte des archives turinoises ne rend pas plus probable la consistance. En revanche, cette image du duc est persistante pour la dynastie, telle celle envoyée en 1663 à la cour bavaroise des Wittelsbach (Fig. 48b<sup>581</sup>). Le souhait de son épouse est évident dans le choix des tableaux offerts pour orner la galerie munichoise de portraits en pied, d'apparat, dont la belle qualité reflète l'évolution de

<sup>576</sup> Maria Beatrice Failla, notice fig. I.4, in Carla Enrica Spantigati (dir.), *De Van Dyck à Bellotto...*, op. cit., p. 85.

<sup>577</sup> Van Dyck, *Emmanuel-Philibert de Savoie, prince d'Oneglia*, huile sur toile, Dulwich Picture Gallery, Londres.

<sup>578</sup> Michela di Macco et Giovanni Romano (dir.), *Diana trionfatrice...*, op. cit., p. 20.

<sup>579</sup> Lettre patente de M.R., Rivoli, 15 août 1643, AST, Riunite, Camerale, Patenti controllo finanze, reg. 122, f. 316, transcrite in Alessandro Baudi Vesme, *Schede...*, op. cit., vol. 1, p. 210.

<sup>580</sup> Michela di Macco et Giovanni Romano (dir.), *Diana trionfatrice...*, op. cit., p. 20.

<sup>581</sup> Munich, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, v. 1663, *Victor-Amédée*, n° 7505.

Philibert Torret (à moins d'une œuvre d'atelier) pour celui de Madame Royale, âgée mais aux traits rajeunis. La série, conservée dans la *Charlottengang* de la Résidence de Munich, château des princes électeurs puis rois de Bavière comprend ses enfants, Charles-Emmanuel I<sup>er</sup>, l'Infante Isabelle, Thomas, Maurice puis Françoise d'Orléans. Quant à Victor-Amédée I<sup>er</sup>, il apparaît bien selon cette même typologie supposément inspirée du flamand.

#### **1.4 « Turin n'est pas Gênes, ni non plus l'Angleterre ». Les historiens et l'absence de sources sur le séjour de Van Dyck à Turin**

Si les historiographes du duché au temps de Christine (Castiglione, Guichenon etc.) n'évoquent pas l'artiste flamand, les historiens turinois du XIX<sup>e</sup> siècle et les spécialistes d'histoire de l'art de notre époque se sont penchés sur la question. Déjà Andreina Griseri notait très justement en 1963 que l'artiste en Piémont « n'avait pas trouvé un terrain facile : Turin n'était pas Gênes, ni non plus l'Angleterre<sup>582</sup> ».

Dans leurs diverses études ou dans les catalogues d'exposition de 2004 (« *Riflessi italiani...* », Milan) et 2009 (« *De Van Dyck à Bellotto...* », Bruxelles), les historiens et historiens d'art, anciens ou récents (Griseri, Di Macco, Spantigati...) ont cherché les traces du séjour de Van Dyck à Turin (déc. 1622 - février 1623), entre autres pour l'exposition à la Galleria Sabauda<sup>583</sup>. S'interrogeant sur l'absence de portraits de Christine par Van Dyck, ils n'ont pu, faute d'éléments, ni s'y s'attarder ni y répondre. De mon côté, j'ai vérifié les registres de comptes pour les 3 à 4 mois où il résidait à la cour savoyarde (avec la comtesse d'Arundel), sans plus de résultats que dans les inventaires de la dynastie ou les correspondances de la duchesse, des diplomates etc. Nous avons aussi cherché du côté des études sur les membres de la famille Scaglia di Verrua, parmi lesquels l'abbé Philibert était grand écuyer de Madame Royale et surtout ambassadeur extraordinaire à Paris, tout comme nous avons analysé les nombreux ouvrages des spécialistes du maître flamand<sup>584</sup>.

Andreina Griseri suppose que Christine choisit Francesco Cairo dans les années 1630 en opposition à l'art sophistiqué de Van Dyck, comme si le style même du flamand ne lui correspondait pas<sup>585</sup>. L'auteur mentionne l'art sans pompe et sans concession de Cairo que la duchesse souhaitait voir ressortir de ses portraits, afin qu'ils ne soient pas idéalisés selon les canons de l'élite de cour. Mais à

---

<sup>582</sup> Andreina Griseri, *Le metamorfosi del Barocco*, *op. cit.*, p. 48.

<sup>583</sup> *Ibid.* ; Michela Di Macco, « Quadreria di palazzo... », *op. cit.*, p. 50-51 ; *Id.* et Giovanni Romano (dir.), *Diana trionfatrice...*, *op. cit.*, p. 21-22 ; Carla Enrica Spantigati, « Anton Van Dyck e la corte di Torino », in *Id.* (dir.), *De Van Dyck à Bellotto...*, *op. cit.*, p. 147-148.

<sup>584</sup> Toby Osborne, « The House of Savoy and the Theatre of the World. Performances of Sovereignty in Early Modern Rome », in Matthew Vester (dir.), *Sabaudian Studies. Political Culture, Dynasty, et Territory. 1400-1700*, Kirksville, Truman State University Press, 2013, p. 167-190.

<sup>585</sup> Andreina Griseri, *Il Diamante...*, *op. cit.*, p. 73.

nouveau, il ne s'agit que d'hypothèses, car les sources n'offrent aucune réponse sur l'absence de liens entre Christine et Van Dyck. Certes, la duchesse ne semble pas attacher autant d'importance à un style qui la mettrait en valeur et qui puisse être considéré comme de belle facture puisque les portraits qui nous sont parvenus n'ont pas tous la qualité que l'on supposerait. On pourrait alors arguer de sa volonté d'être représentée en femme « virile », substituant à sa féminité une physionomie plus austère. Mais ce constat ne répond pas à l'interrogation en regard des représentations de sa jeunesse plutôt amènes (soit dans les années 1620-1630).

Par ailleurs, en retour du portrait des enfants royaux de Van Dyck qu'Henriette, reine d'Angleterre fait envoyer à sa sœur Christine en 1635 (Fig. 50, portrait conservé à la Galleria Sabauda dont nous parlons plus loin<sup>586</sup>), Madame Royale lui fait parvenir une œuvre de sujet et composition similaires, sans doute de Francesco Cairo, seul artiste pouvant alors, non pas rivaliser avec le flamand mais ne pas faire perdre à la maison son honneur : « l'orgueil dynastique de Christine ne lui permettait pas d'abaisser le niveau<sup>587</sup> ». Enfin, Andreina Griseri ajoute que le peintre était trop attaché à Thomas et à son réseau, dont la duchesse voulait sans doute s'éloigner, ce qui est vraisemblable. D'autres raisons pourraient être invoquées, malgré leurs faiblesses, comme l'impossibilité pour Madame Royale de rivaliser avec les princes européens (question de statut et de puissance) pour attirer Van Dyck auprès d'elle ou au moins lui demander un portrait à distance (ce qu'il faisait). On peut malheureusement opposer à l'argument le statut de ses beaux-frères n'ayant pas été un frein à leurs commandes.

## **2. L'HÉRITAGE ARTISTIQUE FAMILIAL ET L'ENTOURAGE À LA COUR DE TURIN**

### **2.1 La famille Bourbon : quelle parenté dans les pratiques artistiques ?**

Pour contextualiser et comprendre le manque d'appétence de Christine pour certains arts, privilégiant l'architecture, les spectacles et la gravure, on peut tenter la comparaison avec son milieu d'origine, la cour de France et les pratiques artistiques de cet entourage. Y-a-t'il eu une sorte de filiation des enfants de France en ce domaine, issus d'une famille Bourbon du côté paternel (peu célébrée pour son mécénat avant le milieu du XVII<sup>e</sup> siècle) et d'une mère Médicis, dont on connaît la renommée artistique de la famille ? Christine et sa fratrie ont-ils hérités des penchants des uns ou des autres ? Le sujet mériterait certes un réel approfondissement en complément de ces quelques paragraphes qui

---

<sup>586</sup> Cf. chapitre 8, 3.2

<sup>587</sup> Michela Di Macco, « Critica occhiuta... », *op. cit.*, p. 427.

n'ont pas la prétention de s'inscrire dans les études spécialisées d'histoire de l'art du XVII<sup>e</sup> siècle, mais seulement dans une étude iconographique du point de vue de l'historien<sup>588</sup>.

Le premier postulat à poser réside dans une politique artistique de la famille de France du temps de Henri IV et Marie de Médicis marquée de l'empreinte de la reine mère : non seulement elle est une fine amatrice d'art, sachant en jouer sur le terrain politique, à l'instar de son ascendance toscane, mais c'est aussi elle qui détermina les premières représentations figurées du roi de France et de son fils, le futur Louis XIII. Il faut également considérer le contexte artistique européen de la première moitié du XVII<sup>e</sup> siècle, pour lequel le centre culturel par excellence est Rome, où tous les chemins convergent car il s'y déroule une vie cosmopolite et effervescente propice à la création et à l'émulation entre artistes. Dès le milieu du siècle, le « centre de gravité » de la scène artistique européenne change : c'est vers la France et le classicisme du grand Siècle que les artistes et les regards vont se tourner, Rome perdant son hégémonie au profit de Paris. D'ailleurs, l'éloignement des artistes français du foyer artistique romain, si dynamique jusqu'alors, a des raisons à la fois locales et extérieures à la ville. D'une part l'élection du pape Innocent X en 1644 complique leur situation, car le souverain pontife devient ouvertement favorable à l'Espagne catholique. Or le mécénat pontifical conditionne le choix des artistes à qui confier des commandes, tout comme il influence grandement leur carrière. Pour les ducs de Savoie et la régente, il était sans doute bien difficile dans ce contexte d'attirer les talents reconnus, la cour se contentant souvent des élèves d'ateliers ou de maîtres en vogue. Dans le même temps, Paris devient la nouvelle capitale des arts car la stabilité politique en France non seulement rassure mais encourage un mécénat actif des grands (à commencer par Richelieu puis Mazarin) tout comme l'action culturelle d'État promeut la création de l'Académie (1648) qui s'attache à stabiliser, codifier l'art français et à le faire rayonner. Dans la seconde moitié du siècle, le « bon goût » viendra de Versailles.

Certes les règnes de Louis XIII et de Louis XIV sont marqués par un essor de la peinture française mais l'usage est sans doute trop commun de considérer cet extraordinaire renouveau comme une sorte de revendication d'un art national après une période jugée moins faste, celle du roi Henri IV et des artistes de la seconde école de Fontainebleau (Toussaint Dubreuil et son entourage, Ambroise Dubois,

---

<sup>588</sup> Bibliographie très partielle sur l'art et le portrait de pouvoir à la cour de France au XVII<sup>e</sup> siècle : Colette Nativel (dir.), *Henri IV. Art et pouvoir*, Rennes, PUR, Tours, PUF, 2016 ; Diane H. Bodart, *Pouvoirs du portrait sous les Habsbourgs d'Espagne*, Paris, CTHS, INHA, 2011 ; Chantal Grell (dir.), *Anne d'Autriche. Infante d'Espagne et reine de France*, Éditions Centro de Estudios Europa Hispánica / Perrin / Centre de recherche du château de Versailles, 2009, p. 323-347 ; Jean-François Dubost, *Marie de Médicis. La reine dévoilée*, Paris, Payot, 2009 ; Jean-Vincent Blanchard et Héléne Visentin (dir.), *L'in vraisemblance du pouvoir. Mises en scène de souveraineté au XVII<sup>e</sup> siècle*, Fasano, Schena ed., Paris, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 2005 ; Olivier Bonfait et Brigitte Marin (dir.), *Les portraits du pouvoir*, Rome, Académie de France, Paris, Somogy, 2003 ; Édouard Pommier, « Le portrait du pouvoir : de la norme à la réalité », in Olivier Bonfait et Brigitte Marin (dir.), *Les portraits du pouvoir*, op. cit., p. 3-17 ; Id., *Théories du portrait. De la Renaissance aux Lumières*, Paris, Gallimard, 1998 ; Allan Ellenius (dir.), *Iconographie, propagande et légitimation*, Paris, Presses Universitaires de France, 2001 ; Thierry Bajou, *La peinture à Versailles. XVII<sup>e</sup> siècle*, Paris, Réunion des Musées nationaux, Buchet/ Chastel, 1998 ; Daniel Arasse, « L'art et l'illustration du pouvoir », in *Culture et idéologie dans la genèse de l'État moderne*, Collection de l'École française de Rome, 1985 ; Françoise Bardou, *Le portrait mythologique à la cour de France sous Henri IV et Louis XIII. Mythologie et politique*, Limoges, Picard, 1974.

Jacob Bunel...). Car c'est surtout sur l'impulsion de Richelieu, Mazarin et évidemment Louis XIV qu'un renouvellement se fait jour. L'école qui se manifeste alors selon la traditionnelle opposition des deux courants qui dominent vers le milieu du siècle, l'art baroque et l'art classique, ne présente pas en réalité une séparation dialectique et stylistique si nette. Même à la cour de France, non seulement les deux s'imbriquent et coexistent – à tout le moins jusque dans les années 1660 – mais l'on peut encore considérer qu'à ces deux grands styles s'ajoute un maniérisme tardif jusqu'au milieu du siècle. Cela est tout aussi valable en province, et ça l'est en Piémont, ce que, parmi d'autres auteurs, Andreina Griseri a bien mis en évidence dans *Le metamorfosi del barocco*<sup>589</sup>.

Au sujet de politique artistique, l'époque de Henri IV, apparue autrefois comme plutôt sombre, a aujourd'hui été revalorisée par l'étude de l'art de cour raffiné pratiqué à Fontainebleau, au Château neuf de Saint-Germain en Laye ou encore dans le brillant foyer lorrain<sup>590</sup>. Mais la conscience du roi en ce domaine, mis à part le plaisir esthétique de l'art, portait plus sur son rôle didactique, misant essentiellement sur l'image comme moyen d'asseoir un pouvoir qui lui a été plusieurs fois contesté. Premier Bourbon, à l'origine protestant et illégitime pour certains fervents catholiques, il doit s'appuyer sur une longue et illustre lignée pour légitimer sa place sur le trône. En outre, il tente de reconstituer l'unité nationale après de longues guerres de religion comme civiles, ce dont ses effigies s'imprègnent, à l'instar de gravures ou peintures de Toussaint Dubreuil, Ambroise Dubois, Jacob Bunel, où le roi en Hercule terrasse l'hydre de Lerne – l'hydre symbolisant la Ligue catholique – dans une image qui l'héroïse en l'assimilant à un demi-dieu antique (Fig. 52a et 52b). Hormis en divinité, le roi peut également figurer en « Grand Seigneur » sous le crayon de Jacob Bunel (fig. 52c). L'attitude ouverte de Henri IV, l'architecture imposante et stable sont à l'image du roi et de son gouvernement. Armure, heaume, bâton de commandement servent au guerrier, mais nul besoin des armes dans un pays qu'il a pacifié et qu'il peut transmettre puisque deux médaillons présentent le jeune Louis XIII et Élisabeth, future reine d'Espagne. Les plus belles œuvres picturales du roi sont sans conteste issues du pinceau de Frans Pourbus le Jeune, portraiturant la famille (fig. 53a et 53b). Mais l'initiative revient à la reine : réclamant que le peintre se fixe à ses côtés, celui-ci travaille à l'instigation de la reine mère « à laquelle il a toute raison d'être fidèle – lui, l'ancien serviteur des Habsbourg, l'obligé des Médicis »<sup>591</sup>. Certes Henri IV, outre la gravure qui servait ses ambitions, aimait la musique, les ballets, les châteaux dont les aménagements du Louvre témoignent et il en va de même pour sa fille Christine dans tous ces domaines. Cependant – tout comme elle ensuite – son activité de mécène reste relative dans d'autres disciplines. Ainsi, s'il essaie de se constituer un noyau d'artistes qui travaillent à son

---

<sup>589</sup> Andreina Griseri, *Le metamorfosi del Barocco*, op. cit., p. 85-88 et passim.

<sup>590</sup> Cf. Colette Nativel (dir.), *Henri IV. Art et pouvoir*, Rennes, PUR, Tours, PUF, 2016.

<sup>591</sup> Blaise Ducos, *Frans Pourbus le Jeune (1569-1622). Le portrait d'apparat à l'aube du Grand Siècle entre Habsbourg, Médicis et Bourbons*, Dijon, Fatou, 2011, p. 104.

image – et la reine Marie n’y est pas étrangère – c’est avant tout pour mettre en scène ses actions politiques, dans une finalité à laquelle sa fille sera très sensible.

Pour toutes les grandes familles princières, les notions d’art et d’exercice du pouvoir étaient intimement liés, le monarque, ses conseillers et les artistes devant penser stratégiquement le contenu et la forme des œuvres incarnant la monarchie. En ce sens, Marie de Médicis, issue d’une famille dont la tradition portait sur les arts autant par inclination que par pragmatisme, voit sa position s’affaiblir à la mort de Henri IV, en particulier face à l’ambition des Grands du royaume. Régente d’un enfant un peu frêle, étant malgré tout une étrangère (souvent décriée), elle a un besoin de reconnaissance auxquels les arts vont pourvoir, par le biais de somptueux portraits officiels. Ayant hérité des dons des Médicis, la reine mère a su mobiliser les talents des artistes pour célébrer sa grandeur et servir sa politique, ce dont témoigne, pour ne citer que cet exemple emblématique, la galerie du Luxembourg, pensée à son image souveraine. Vers 1620, la reine, revenue de son exil forcé, est rentrée bon gré mal gré dans les grâces de son fils, malgré un poids politique désormais moindre. Elle commande alors à Rubens un cycle de tableaux pour décorer la grande galerie de son palais à Paris, illustrant « Les histoires de la très illustre et gestes héroïques de Marie de Médicis ». Par le biais de ce cycle, exclusivement consacré à sa gloire, la reine entendait affirmer à toute l’Europe son retour au pouvoir, se donnant à voir telle qu’elle se pense, et telle qu’elle veut être, en reine de France, pour enfin occuper une place que l’institution n’accorde qu’au monarque (l’hérédité royale se transmet de père en fils selon la loi salique). Sa fille Christine, par l’intermédiaire de d’Agliè, a peut-être tenté de s’inspirer de cette galerie pour sa Vigna car sans l’égaliser, le programme décoratif de la résidence portait également sur les actions politiques de la duchesse. De plus, Costanza Roggero émet l’autre hypothèse d’une influence probable du palais parisien pour le Valentino, selon des raisons de concomitances chronologiques dans l’histoire de leur construction, mais également d’après certaines affinités dans les projets à l’origine des choix décoratifs<sup>592</sup>. « L’image évidente d’un grand modèle international de résidence royale » proposé par la reine de France était forcément inscrite dans les perspectives ambitieuses de Christine, inaugurant le chantier de sa propre résidence sur les bords du Pô seulement deux mois après son entrée officielle dans Turin.

Louis XIII savait également ce que l’art pouvait représenter en terme d’influence, même si là encore, les traces qu’il a laissées de son mécénat artistique sont mitigées. Quand son père meurt, c’est un enfant (neuf ans) et il revient à sa mère de forger et diriger son image, avec une conscience aigüe d’une représentation symbolique et idéologique du roi de France à inventer, qui ne soit pas liée à un

---

<sup>592</sup> Cf. chapitre 2, 3.3.

roi en particulier – il meurt en étant immédiatement remplacé : « le roi est mort, vive le roi ! ». Car c'est la dynastie même qui doit être incarnée dans chaque portrait, devenu en lui-même le « symbole du roi ». Ainsi, les tableaux mettant en scène son fils vont s'inspirer des représentations de Henri IV, dans leur organisation comme dans la posture du modèle. Mais la reine va bien au-delà, en commuant les beaux portraits de Louis XIII par Frans Pourbus le Jeune en paradigme de l'art scellant un dessein politique : par l'absence d'attributs royaux traditionnels auprès du jeune Louis, Marie de Médicis, qui en est l'instigatrice, opère un « rapt de *regalia* » servant sa régence contestée, « dans le but de faire valoir sa prééminence<sup>593</sup> ».

Quant aux talents de mécène de ce roi dans son âge plus mûr, ils ont fait l'objet d'une seule étude globale et conséquente, Richelieu à son tour ayant eu toutes les faveurs. Anne Le Pas de Sécheval établit que les champs d'action du roi ont été décisifs en matière de modifications architecturales, décorations des châteaux de la Couronne, protection d'édifices religieux et contribution à l'urbanisme de la capitale<sup>594</sup>. Gérard Sabatier en revanche Par ailleurs, pendant son règne, « on assiste alors à une intense production graphique, mais aussi un recours accru au spectaculaire, le ballet de cour ou les grandes entrées dans les villes. <sup>595</sup> ». Les liens avec sa sœur Christine sont ici apparents, ayant elle aussi misé sur l'architecture, l'urbanisme, les spectacles et la diffusion du livre et de ses illustrations. Néanmoins, il faut avouer que les domaines cités sont les moyens de communication essentiels pour tout absolutisme en construction, et pas uniquement dans le cas des Bourbons.

On reconnaît aussi au roi son appréciation de certains artistes, tel le lorrain Georges de La Tour nommé peintre officiel et qui se voit proposer un logement au Louvre. Et, même si cela frise le *topos* d'un « compatriote », on lit sous la plume de Dom Calmet que le roi en 1639, recevant un premier *Saint Sébastien* de La Tour, « pièce d'un goût si parfait que le Roi fit ôter de sa chambre tous les autres tableaux pour n'y laisser que celui-là<sup>596</sup> ». C'est aussi Louis XIII qui, par l'intermédiaire du duc de Béthune, fit revenir Simon Vouet de Rome pour Paris, le nommant Premier Peintre du roi. Néanmoins, ses manifestations d'éclat en matière d'art pictural restent assez ponctuelles, faisant en cela penser au père. La Grande Galerie du Louvre dont le thème herculéen de la voûte fut confié à Nicolas Poussin, « lui aurait donné une expression monumentale par son caractère colossal » si elle avait été achevée<sup>597</sup>. En dépit de ces exemples il faut reconnaître l'empreinte de Richelieu dans la cohérence d'une politique royale développée en parallèle d'un mécénat personnel et de collections

---

<sup>593</sup> Blaise Ducos, Frans *Pourbus le Jeune...*, *op. cit.*, p. 99.

<sup>594</sup> Anne Le Pas de Sécheval, « La politique artistique de Louis XIII », thèse d'histoire de l'art sous la direction d'Antoine Schnapper, Université Paris-Sorbonne, 1992.

<sup>595</sup> Gérard Sabatier, *Le Prince et les arts. Stratégies figuratives de la monarchie française, de la Renaissance aux Lumières*, Seyssel, Champ Vallon, 2010, p. 242.

<sup>596</sup> Dom Calmet, lorrain, moine et érudit bénédictin, « Histoire des hommes illustres qui ont fleuri en Lorraine », 1741, p. 948, cité par Paulette Choné, *Georges de La Tour: un peintre lorrain au XVII<sup>e</sup> siècle*, Tournai, Casterman, 1996, p. 76.

<sup>597</sup> Gérard Sabatier, *Le Prince et les arts...*, *op. cit.*, p. 242.

plus ambitieuses. Le cardinal œuvrait en ce domaine pour tout le crédit que les arts et le mécénat pouvaient apporter à l'image de la France :

L'exercice d'un « mécénat universel » ou l'action d'un « militantisme » culturel correspondait à l'idée que l'homme d'État d'Ancien Régime se faisait de la grandeur de la France, qui se fondait autant sur la puissance militaire que sur la force de sa civilisation. En effet, le prestige élevé que la couronne tirait de la protection des arts se traduisait, sur le plan politique, par une légitimation accrue du gouvernement. Le cardinal Mazarin, dont la magnificence a été aussi grande que celle de Richelieu, a exprimé encore mieux cette vision en affirmant qu'il n'y avait point de gloire sans statues, sans peintures et sans mélodies<sup>598</sup>.

Richelieu est animé d'une conscience aigüe des liens indissociables entre art et pouvoir : sa présence est bien plus prégnante que celle du roi dans la politique artistique de prestige menée alors à Paris, ce dont témoignent ses portraits en pied par Champaigne, à la limite du crime de lèse-majesté. Par conséquent, dans un article sur les manifestations du mécénat de Henri IV et de Louis XIII dans leurs oraisons funèbres, Jacques Hennequin reste justement dubitatif sur la mémoire que ces rois Bourbons ont laissée : concernant le mécénat du premier, seules trois oraisons sur quarante existantes font référence à un mécénat, plutôt littéraire<sup>599</sup>. Quant à son fils, « les historiens ont souligné à l'envi l'intérêt personnel du roi pour les arts, mais le peu d'encouragements qu'il prodigua aux artistes<sup>600</sup> », ce que l'étude d'Hennequin confirme sans doute, évoquant quelques rares références à ce propos dans les quarante-cinq oraisons funèbres qui lui sont consacrées, mais encore uniquement à propos d'édifices religieux, pour vanter sa piété et inscrire le roi défunt en intercesseur de la divinité.

Nos investigations sur le mécénat d'Henriette, sœur de Christine devenue reine d'Angleterre, même encore partielles, mènent à un résultat en demi-teinte : elle semble ne pas avoir été aussi amatrice d'art que n'a pu l'être son époux, Charles I<sup>er</sup>, ou à tout le moins selon des perspectives différentes. Il semble également, pour le couple, que la peinture, hormis les portraits, n'ait pas été suffisamment utilisée à la cour des Stuart comme un instrument de légitimation du pouvoir royal, pourtant fortement mis à mal<sup>601</sup>. D'après Griffey et Hibbard, en terme d'œuvres d'art et de collectionnisme, l'inventaire de Colombes constitué d'œuvres choisies par Henriette est notable car il révèle non seulement ses

---

<sup>598</sup> Giuliano Ferretti, « Chansons et lutte politique au temps de Richelieu », in Georgie Durosoir (dir.), *Poésie, musique et société : l'air de cour en France au XVII<sup>e</sup> siècle*, Liège, Mardaga, 2006, p. 43-65 (ici p. 43). Pour les expressions, l'auteur cite Marc Fumaroli, « Le Cardinal de Richelieu, Fondateur de l'Académie française », in Coll., *Richelieu et le monde de l'esprit*, Paris, Imprimerie nationale, 1985, p. 217 et Madeleine Laurain-Portemer, *Études mazarines*, Paris, Brocard, 1981, p. 353-356.

<sup>599</sup> Hors discours, poèmes et harangues funèbres. Jacques Hennequin, « Les oraisons funèbres de Henri IV et de Louis XIII. Manifestations du mécénat », in Roland Mousnier et Jean Mesnard (dir.), *L'Âge d'or du mécénat (1598-1661)*, Paris, Éditions du CNRS, 1985, p. 329-331.

<sup>600</sup> Ibid., p. 331.

<sup>601</sup> Chrystèle Orcel, *La peinture européenne à la cour des premiers Stuarts : esthétique et politique*, thèse d'histoire (Gérard Labrot dir.), Université de Grenoble 2, 1997.

goûts picturaux pour les anciens et les modernes mais il révèle aussi en terme d'iconographie son engagement catholique dans un pays protestant<sup>602</sup>. Toutefois, comme nous le précisons plus loin, il faut relativiser l'analyse des goûts d'Henriette par rapport à ces inventaires car une grande partie provenait de la résidence londonienne de Somerset House et d'autres collections constituées essentiellement par son époux. On apprend que 30% de cet ensemble privilégié par Henriette sont des chefs-d'œuvre, surtout italiens, du Corrège, de Titien, Tintoret, le Pérugin, Palma le Vieux, Andrea del Sarto, Guido Reni, Giulio Romano, Bassano, Feti, Manfredi... Si un agent pontifical écrit que la reine aime par dessus-tout les tableaux de De Vinci et Del Sarto<sup>603</sup>, il s'agissait sans doute de madones ou de Saintes Famille.

La question reste en partie ouverte sur les préférences esthétiques d'Henriette, d'une part sur le plan du collectionnisme et de l'amour de l'art donc de l'inclination personnelle, d'autre part en fonction de la destination de l'œuvre. Quelques éléments de réponse se trouvent dans les recherches citées et particulièrement dans les analyses artistiques proposées par Jérémy Wood au sujet d'Henriette. Les premières, sans que le sujet soit au cœur de leurs préoccupations, semblent hésiter, mais leurs recherches soulèvent que la politique artistique de la reine, en ce qui concerne la peinture (car elle s'attache peu à la sculpture, ce qui témoigne déjà un penchant peu « connaisseur »), dérive plus de son attachement à la religion – catholique de surcroît, dans un pays anglican – que d'une curiosité artistique affirmée. Tandis que le second atteste qu'Henriette « privilégie les portraits de ses proches et les images de la Sainte Famille sur tous les autres sujets<sup>604</sup> » et en effet, son attention se porte plus sur le sujet de l'œuvre que son esthétique, à l'instar de ce que l'on dénote parfois pour la duchesse de Savoie. Ainsi, peu d'allégories ou de scènes mythologiques sont présentes dans ses collections quand les œuvres pieuses sont majoritaires (Christine aura cette préférence aussi), faisant émerger dans certains cas ses goûts « pudibonds », tel le tableau d'une *Madone à l'Enfant* de Fontebuoni ornant sa chambre à coucher, au style raide et figé<sup>605</sup>.

Finalement, si les enfants de Henri IV et de Marie de Médicis ne sont pas de grands amateurs d'art à l'image encyclopédique de ceux que l'humanisme de la Renaissance ou la République des Lettres ont pu engendrer, il faut nuancer ce constat pour l'architecture palatiale, la gravure, les édifices religieux, et en extraire l'exemple de Gaston d'Orléans, à part dans la fratrie. Il fut certes considéré en premier lieu par les historiens comme le prince rebelle s'opposant à son frère et à juste titre au cardinal de

---

<sup>602</sup> ANA, Henrietta Maria, « Inventory taken at Colombes », State Papers, Public Record Office, 78/128, f° 190-206 ; Erin Griffey, Caroline Hibbard, « Henrietta Maria's inventory at Colombes. Courtly magnificence and hidden politics », *Journal of the History of Collections*, 24/2, 2012, p. 159-181 ; cf. aussi Erin Griffey, *On Display Henrietta Maria and the Materials of Magnificence at the Stuart Court*, Yale, Yale University Press, 2016.

<sup>603</sup> Erin Griffey, Caroline Hibbard, « Henrietta Maria's inventory... », *op. cit.*, p. 168, n. 120.

<sup>604</sup> Jeremy Wood, « Orazio Gentileschi and some Netherlandish artists in London : the patronage of the Duke of Buckingham, Charles I and Henrietta Maria », *Simiolus*, 28, n° 3, 2000-2001, p. 122.

<sup>605</sup> *Ibid.*, p. 122, note 105.

Richelieu, non par simple jalousie mais en raison d'un désaccord profond sur la gestion politique du royaume. Mais la thèse de Jean-Marie Constant et son ouvrage avec Pierre Gatulle ont récemment analysé le mécénat de Gaston sous de nouveaux angles, appréciant « un prince mécène, humaniste et collectionneur, passionné d'art, de culture, de livres, d'architecture et de botanique », illustré d'un catalogue exposant une partie de son précieux cabinet de curiosités, connu en son temps comme « un des plus riches de l'Europe »<sup>606</sup>. Bien avant eux Georges Dethan avait tout de même relevé cet aspect d'homme de grande culture, commandant et achetant des tableaux, collectionnant les médailles. Or Edric Caldicott ajoute à la connaissance de ce Fils de France, évoquant les passions artistiques de Gaston bien supérieures à son propre besoin de représentation :

En 1630, au milieu de ses déboires politiques, il fit venir de l'Italie quatre-vingt statues, bustes et têtes antiques. L'importance de ces collections, dont nous allons reparler, est telle qu'elle évoque le travail d'un savant plutôt que celui d'un mécène (...) Il n'y a rien chez Gaston d'Orléans qui ressemble à l'encensement officiel (...) il existe très peu de bustes et de portraits de lui-même<sup>607</sup>.

À la lueur de ces quelques constats et en dépit de leurs lacunes, il semble que l'héritage culturel de Henri IV n'ait eu une influence que partielle sur l'ouverture d'esprit artistique de ses enfants, Louis XIII, Christine, Henriette étant finalement des connaisseurs, certes, mais non émérites. Alors que leur frère Gaston fut un mécène et un collectionneur avisé, ayant apparemment hérité de passions plus maternelles. Il resterait à étudier le cas d'Isabelle d'Espagne, que nous n'avons pas pu aborder dans nos recherches hormis en ce qui concerne les portraits, d'autant que les études récentes se sont penchées sur sa place au sein de la cour espagnole selon un axe avant tout politique, telles celles d'Alejandra Franganillo et Frédérique Sicard<sup>608</sup>.

---

<sup>606</sup> Jean-Marie Constant et Pierre Gatulle, *Gaston d'Orléans. Prince rebelle et mécène*, Rennes, PUR, 2017 ; Pierre Gatulle, *Gaston d'Orléans, entre mécénat et impatience du pouvoir*, Seyssel, Champ Vallon, 2012.

<sup>607</sup> Georges Dethan, *Gaston d'Orléans : conspirateur et prince charmant*, Paris, Arthème Fayard, 1959, p. 319 et note 41, cité par Edric Caldicott, « Gaston d'Orléans : mécène et esprit curieux », in Roland Mousnier et Jean Mesnard (dir.), *L'Âge d'or du mécénat...*, *op. cit.*, p. 42).

<sup>608</sup> Alessandra Franganillo, « La reina Isabel de Borbón : las redes de poder en torno a su casa (1621-1644) », thèse de doctorat d'histoire de l'Université Complutense de Madrid, Carmen Sanz Ayán (dir.) 2015 ; Frédérique Sicard, « La reine dans le théâtre de la cour d'Espagne : Isabelle de Bourbon, première épouse de Philippe IV », thèse de doctorat en Langues et littératures romanes, Université de Caen, Estrella Ruiz-Gálvez Priego (dir.), 2012 ; *Id.*, « Une reine entre ombres et lumières ou le pouvoir au féminin : le cas d'Isabelle Bourbon, reine d'Espagne, première femme de Philippe IV (1603-1644) », *Genre & Histoire*, 2009/4.

## 2.2 Christine et les grands artistes romains et français de son siècle : l'intermédiaire du cardinal Maurice dans les choix picturaux

Il est vrai que la question des choix (ou non choix ?) de Christine en matière d'artistes reconnus est cruciale, cependant nous avons constaté dans l'exemple de Van Dyck la difficulté d'y répondre correctement faute de sources explicites. Par ailleurs, les œuvres de peintres français dont on parle souvent à propos de ses portraits, estimés plus loin dans cette étude, ne répondent pas non plus à l'idée de « confrontation avec la cour de Paris » : les « solutions alternatives françaises dignes de son rang » ne sont pas des productions probantes aptes à rivaliser de majesté (Elle, Noret, Mignard, Beaubrun) excepté les Dupré en tant que médailleurs. Si Madame Royale choisit au contraire de passer commande auprès d'artistes régionaux, stucateurs ou peintres (ou les deux), pour ses résidences par exemple (le cas de ses portraits étant à nuancer, nous le verrons), était-ce dans l'idée d'ancrage piémontais et de légitimation de sa position de régente considérée comme trop affiliée à la France ? Là ne peut pas être l'unique raison, sans compter une dynastie de Savoie peu apte à satisfaire l'ambition de grands artistes pour parfaire leur carrière, dans un horizon culturel happé par l'effervescence romaine et la stabilité parisienne. Cette manière un peu réductrice de présenter nos interrogations n'a pas pour but de dénigrer des talents locaux hautement estimables, ni de les omettre dans le panorama artistique de la péninsule amplement étudié par les historiens d'art turinois<sup>609</sup>. Nous ne souhaitons pas non plus donner l'impression que seuls les grands Maîtres « assis à la table du Prince » sont dignes d'intérêts pour analyser la politique artistique de Christine de France ou celle plus générale des ducs de Savoie. Néanmoins, cette étude dans son ensemble rappelle les principaux moteurs de l'action de Christine, sa propre position d'abord, dont les défaillances présumées en politique comme au quotidien sont des armes puissantes de ses détracteurs, puis celle de la dynastie qu'elle souhaite perpétuer en ancrant la maison de Savoie sur l'échiquier européen. Pour ce faire, la renommée internationale de certains artistes aurait dû l'interpeller davantage.

Ainsi Madame Royale, pourtant fille de France, élevée à la cour parisienne, ayant pour modèle sa mère, une Médicis, n'attira pas – ou ne put pas appeler – à la cour de Savoie les personnalités artistiques européennes du moment. Elle privilégia avant tout des artistes locaux, du nord de l'Italie, de culture lombardo-piémontaise. Jeune duchesse, elle ne sut pas, on l'a dit, profiter du séjour de Van Dyck dans sa capitale pour en obtenir le portrait raffiné qui aurait servi son besoin de reconnaissance, ni dix années plus tard quand la prolifique carrière du flamand était à son apogée. En revanche, elle aurait plus difficilement sollicité les services de Rubens : il meurt en 1640 à Anvers et n'est en Italie que bien plus tôt (1600-1608), puis à Paris auprès de Marie de Médicis. Son époux et elle confirmèrent

---

<sup>609</sup> Cf. bibliographie sur l'art piémontais en introduction.

les peintres de cour de Charles-Emmanuel I<sup>er</sup>, tel le français Philibert Torret (dit Narcisse) qui est resté à leurs côtés ne faisant carrière qu'à Turin. Christine ne semble pas non plus avoir tenté d'attirer vers elle les grands peintres romains ou bolonais que Maurice, lui, avait fréquentés, tel Pierre de Cortone ou Guido Reni dont la copie de *l'Aurore*, probablement de la main de Vittorio Bombarchi, peintre du cardinal Maurice, avait justement été offerte à la duchesse et à son époux par le cardinal pour orner le plafond du grand salon du Palais ducal<sup>610</sup>. Francesco Albani (L'Albane) ne fut pas plus présent à la cour turinoise, si ce n'est par ses tableaux des *Quatre Éléments* dont la trace se retrouve dans l'inventaire de 1644 comme étant exposés au Valentino dans la *Stanza delle Rose* des appartements de parade de la duchesse « pour la proximité de la consonance thématique avec les décorations de la *Stanza del Zodiaco* d'Isidore Bianchi et où elles se trouvent encore en 1665<sup>611</sup>. Les quatre fameuses toiles avaient été en fait commandées par Maurice à l'Albane, en 1625, par l'intermédiaire de Sementi et destinés à sa Vigne, terminées en 1628 mais envoyées à Turin seulement en 1635. Ainsi le rôle de Maurice, grand amateur d'art, est primordial dans la constitution des collections ducales (également héritées de Charles-Emmanuel I<sup>er</sup>), quand son frère Thomas était éloigné des centres culturels du temps et tourné vers d'autres préoccupations, militaires avant tout.

Quant aux artistes français alors reconnus, pour ne citer que les plus emblématiques comme Nicolas Poussin ou Simon Vouet, ils sont revenus de Rome au milieu du siècle pour œuvrer essentiellement auprès des Bourbons, et si l'on trouve quelques unes de leurs œuvres dans les collections ducales turinoises, l'initiative revient encore à Maurice, qui en outre lui avait déjà commandé une *Allégorie en l'honneur de la Maison de Savoie* vers 1625-1626. Les études citent également les portraits de cour de Pierre Mignard (frère de Nicolas), de son neveu Paul plus tard, de Jean Nocret ou les frères Beaubrun (Henri et Charles), selon une typologie très commune dans les cours princières d'Europe ne permettant donc pas d'affirmer un esprit de compétition mais au minimum de s'aligner sur les modes. Andreina Griseri le sous-entend bien, admettant qu'ils « étaient prêts à assujettir l'art du portrait à une « routine » de célébration<sup>612</sup> ». Ce n'est qu'en fin de vie de la duchesse que l'on trouve à son service des artistes à la renommée plus internationale, tels le français Charles Dauphin, élève de Simon Vouet ou le flamand Jan Miel, son rival. Dans les années 1650, un autre peintre, Esprit Grandjean, natif de Chambéry, moins connu mais au talent certain, réalise des portraits à Turin après s'être formé à Rome, parmi lesquels le beau portrait de Christine gravé par Despienne (Antoine De Pienne<sup>613</sup>), qui ornera l'*Histoire Généalogique* de Guichenon (Lyon, Barbier, 1660). Finalement, en ce qui concerne certains grands peintres, tel Dauphin, il semble que ce soit encore le cardinal de Savoie qui ait servi d'intermédiaire ou qui l'ait présenté à la cour de Savoie, l'artiste lorrain ayant d'abord œuvré auprès

---

<sup>610</sup> Cf. notices de Michela di Macco et Giovanni Romano (dir.), *Diana trionfatrice...*, op. cit., p. 101.

<sup>611</sup> *Ibid.*

<sup>612</sup> Andreina Griseri, *Le metamorfosi del Barocco*, op. cit., p. 48.

<sup>613</sup> Cf. partie I, 2.1.

du cardinal Maurice, après avoir été mis en contact avec lui par Cassiano del Pozzo<sup>614</sup>. Il fut suivi de Bartolomeo Caravoglia, Giovanni Andrea Casella et Carlo Metrano, artistes alors émergents qui ont pu être attirés par une cour turinoise consolidée par Christine et son fils dans ces mêmes années 1650 et qui ont travaillé entre autres au Dôme de Turin, emblème dynastique magnifié par la présence du Saint Suaire<sup>615</sup>.

Dans ce panorama artistique peu élargi à des talents plus internationaux, les sources d'archives et les correspondances renseignent peu sur la participation même de la duchesse à le construire. Cette absence de références aux artistes de la part de Christine laisse quelques doutes sur son intérêt pour échafauder l'image de la dynastie par le biais de la peinture. De fait, nos hypothèses se basent plus sur la carence des preuves que sur la présence de témoignages directs, en prenant en compte bien sûr d'autres documents, tels les inventaires, les registres de compte etc. Selon ce constat, l'avis d'un agent de la cour de Florence en 1636 n'a que peu d'effets, et s'il met en lumière la fierté que la duchesse retire de ses collections, ses observations nous semblent lettre morte :

L'autre soir j'étais avec Madame Royale au Valentino, laquelle m'a demandé comment lui paraissait sa maison et je lui répondis qu'elle était digne de tant de Princesses ; puis elle m'a appelé dans la chambre où sont exposées les peintures que V.A. lui a offertes en me disant qu'elle détenait de belles œuvres que son frère le Prince Cardinal [Maurice] lui avait données ; j'ai répondu que V.A. n'aurait jamais cru qu'elles puissent être aussi belles s'il ne les avait pas vues lui-même et je les ai jugées en effet plus dignes d'un Valentino et de Son Altesse Royale que d'une Rome (...) Elle a ajouté qu'elles étaient vraiment belles. J'assure à V.A. que Madame Royale met beaucoup d'ambition dans ces tableaux et s'enorgueillit plus que toute autre chose de ceux qui ornent le Valentino, et en vérité il en est ainsi<sup>616</sup>.

*A contrario* de cette citation extraite d'un contexte que nous ne mesurons pas et pour clore ce paragraphe, émettons quelques pistes probables pour expliquer un « horizon d'attente » relativement peu ambitieux de Christine en matière picturale. La première, nous l'avons déjà proposé, mais sans sources étayant ce point de vue, concerne l'ambition même des grands artistes peu enclins à se mettre au service d'une dynastie alors d'importance « intermédiaire », sans statut royal véritable et de surcroît instable politiquement. La seconde découle du prix des œuvres qui conditionnait forcément les achats. Toutefois les correspondances que Christine avec ses ambassadeurs regorgent d'allusion aux pierres précieuses et bijoux, servant soit de monnaie d'échange, soit de rétribution ou simplement de parure

---

<sup>614</sup> Cf. Michela di Macco, « La pittura del Seicento... », *op. cit.*, p. 53.

<sup>615</sup> *Ibid.*, p. 62-63.

<sup>616</sup> ASF, Fondo Mediceo del Principato, Savoia, vol. 2961, doc. 23531, Lettre du 3 septembre 1636 (auteur et destinataire « Votre Altesse » inconnus).

ou de trésor à la duchesse, aspect bien documenté par Andreina Griseri dans *Il Diamante*. Or, les moyens financiers octroyés par Christine en ce domaine semblent correspondre à une grande partie de son budget, par choix et sans commune mesure avec les peintures. Cela étant, dans ses lettres, la duchesse ne cesse aussi de s'inquiéter des finances de son État, et, manquant de numéraire, elle demande à la France des aides financières de manière assez récurrente, avant la fin de la guerre civile bien sûr (en particulier en 1641) mais aussi dans les décennies qui suivent. L'essentiel des recettes du Trésor était alors ponctionné par les dépenses de guerre et l'entretien de la Maison ducal, et le Piémont-Savoie, s'il se trouve au carrefour des routes commerciales, n'en est pas pour autant un état très développé dans le domaine du commerce apte à procurer du capital, l'aristocratie ayant une « préférence pour la rente foncière et la recherche des charges et des offices qui procurent l'anoblissement ou tout au moins la considération<sup>617</sup> ».

Ce qui nous conduit vers un troisième point, moins hypothétique, celui de l'aspect matériel des commandes d'objets précieux. Or, dans la hiérarchie des objets de valeur, la peinture n'a pas une place primordiale, les tableaux restant des objets « secondaires » en regard du mobilier, des tissus luxueux et surtout des tapisseries qui témoignent plus somptueusement de la richesse du prince, et de fait, sont décrits beaucoup plus minutieusement dans les inventaires<sup>618</sup>. Costanza Roggero rappelle pour les décors du Valentino que les « familles d'artistes appelées en Piémont pour proposer des manières et des solutions d'un goût novateur par rapport au passé, destinées à se répandre rapidement dans les résidences souveraines et les demeures de l'aristocratie » l'étaient aussi pour des « dépenses moindres » engagées<sup>619</sup>. C'est encore ce qu'explique Charles-Emmanuel II en 1672 au comte Gazelli son agent à Rome, à propos de l'ameublement de la Venaria Reale : « Je voudrais avoir des tableaux de perspectives, de campagnes, des fruits, des batailles, des marines, des bambocciades, des visages de belles femmes (...) mais je ne veux pas dépenser plus de trois à quatre *doppie* par pièce<sup>620</sup> ». Les correspondances diplomatiques de Christine et les registres du cérémonial font amplement référence aux objets décoratifs précieux dont la part belle est en effet donnée aux tapisseries, très usitées lors de spectacles, fêtes, banquets, entrées solennelles<sup>621</sup>. Les achats de textiles somptueux, pour lesquels les liens avec la Flandre n'avaient pas été interrompus, abondent dans les livres de compte à l'exemple de Victor-Amédée qui, pour combler sa future épouse, commande *les Histoires d'Artémise* lors de son séjour à Paris en 1619-1620<sup>622</sup>. Ce sont ces mêmes tapisseries qui orneront plus tard la pièce de

---

<sup>617</sup> Paul Guichonnet, *Histoire de la Savoie*, *op. cit.*, p. 183.

<sup>618</sup> Gérard Labrot, *Peinture et société à Naples : XVI<sup>e</sup> – XVIII<sup>e</sup> siècle, commandes, collections, marchés*, Seyssel, Champ Vallon, 2010 ; *Id.*, « Autour d'un prince : art et collections », in Sandra Costa (dir.) cycle de conférences du CRHIPA, Département d'Histoire de l'Art, Université Grenoble Alpes, avril 2008 ; *Id.*, *Palazzi napoletani : storie di nobili e cortigiani 1520-1750*, Naples, Electa Napoli, 1995.

<sup>619</sup> Costanza Roggero, « L'architecture de la magnificence. Le modèle du Valentino », *op. cit.*, p. 477.

<sup>620</sup> Alessandro Baudi di Vesme, *Schede...*, *op. cit.*, vol. 2, p. 513.

<sup>621</sup> AST, Corte, Cerimoniale, maz. 1<sup>o</sup> d'addition ; AST, Corte, Lettere ministri, passim (très nombreuses références aux tapisseries sur tout le siècle).

<sup>622</sup> Maria Beatrice Failla, « Stratégies dynastiques et orientations de goût... », *op. cit.*, p. 54.

réception de la régente. Lors des noces d'Henriette-Adélaïde et de Ferdinand de Bavière célébrées fastueusement en décembre 1650 à Turin, Valeriano Castiglione décrit la duchesse recevant les invités au « Château » (*palazzo Nuovo*, dans l'axe de la *contrada nuova* de Vitozzi) dans la chambre de Parade, où elle recevait d'ordinaire les ambassadeurs : il s'y trouvait « des tapisseries de soie et d'or, historiées des fameuses actions de la reine de Carie, Artémise, garante de l'Amour conjugal<sup>623</sup>».

### 2.3 L'influence artistique de Maurice de Savoie Carignan et de Philippe d'Agliè à la cour

Dans la politique artistique de Madame Royale, les rôles du cardinal Maurice, son beau-frère (après la guerre civile et leur réconciliation) et de Philippe d'Agliè, son fidèle conseiller et courtisan, furent fondamentaux, tous les deux ayant développé leur goût pour les arts dans le milieu culturel fervent de Rome<sup>624</sup>. Par ses relations et par l'envoi d'œuvres, Maurice va introduire à Turin la « première culture barbérianienne » dont le classicisme bolonais de Guido Reni. Le jeune Maurice, dès l'âge de quatorze ans, est promu au collège des cardinaux du pape Paul V Borghese, selon la volonté de son père Charles-Emmanuel d'en faire un cardinal, pour rehausser la présence et l'influence des Savoie auprès de la curie romaine, tel qu'il l'explique dans une longue lettre adressée à son autre fils Victor-Amédée :

Parce que tous les grands progrès se font à partir de Rome, tels les titres royaux et impériaux et autres (...) Et comme les papes ne durent pas longtemps, il faut stabiliser encore les choses de Rome avec un cardinal issu de cette Maison ; et pour cela il convient que Maurice mon quatrième fils devienne cardinal, comme bientôt le demandera le pape pour pouvoir à Rome, avec la faction du cardinal Aldobrandino, qui se montre actuellement à mes côtés et d'autres seigneurs cardinaux de mes amis, avoir toujours la plus valide part dans le Pontificat. Ainsi il faudra toujours veiller à garder ce soutien si important et nécessaire pour le bien, la grandeur et la paix du Prince et de nos États et confirmation des privilèges<sup>625</sup>.

---

<sup>623</sup> Valeriano Castiglione, *Li Reali Himenei De' Serenissimi Principi Sposi Henrietta Adelaide Di Savoia*, Turin, A. F. Cavalerii, 1651, p. 17. Au sujet de ces noces, voir Franca Varallo, « Le feste da Maria Cristina a Giovanna Battista », *op. cit.*, p. 492-494.

<sup>624</sup> Giuseppe Ricuperati, in *Id.* (dir.), *Storia di Torino*, vol. IV, *op. cit.*, p. 26. Sur la vie intellectuelle de Maurice à Rome et à Turin, cf. Michela Di Macco, « "L'ornamento del Principe". Cultura figurativa di Maurizio di Savoia (1619-1627) », in Giovanni Romano (dir.), *Le collezioni di Carlo Emanuele I*, *op. cit.*, p. 350-374 ; Michela Di Macco, « Quadreria di palazzo... », *op. cit.*, p. 44-47 ; Matthias Oberli, « 'Magnificentia Principis' : das Mäzenatentum des Prinzen und Kardinals Maurizio von Savoyen (1593-1657) », Weimar, Verlag und Datebank für Geisteswissenschaften, 1999 ; Riccardo Merolla, « L'Accademia dei Desiosi », *Roma moderna e contemporanea*, III, 1995, p. 121-155.

<sup>625</sup> AST, Corte, Storia Real casa, cat. 3, maz. 15, sans date, « Instruction écrite de la propre main du duc Charles-Emmanuel I<sup>er</sup> pour le Sérénissime Prince du Piémont au sujet de la manière d'agir avec les autres princes ». Cette très longue

Forte de l'impressionnante activité de son beau-frère à Rome, Christine elle aussi cherche en 1642, après le mariage de Maurice avec sa fille, à obtenir une pourpre cardinalice pour sa dynastie, sans succès alors, ni même quand elle réitère sa demande en 1655. « L'expérience du cardinal Maurice était destinée à être unique et non renouvelable<sup>626</sup> ».

C'est seulement entre 1623 et 1627, sous le pontificat d'Urbain VIII, que le cardinal Maurice s'installe très confortablement à Rome, avec une maison composée de deux cents personnes<sup>627</sup> au palais Orsini de Montegiordano (dans le Rione Ponte, point stratégique au pied du pont Saint-Ange)<sup>628</sup>. En liens étroits avec la cour pontificale, depuis qu'il avait appuyé l'élection d'Urbain VIII, Maurice réunit autour de lui une cour fastueuse, assumant le rôle de représentant de la dynastie de Savoie, et, par la magnificence déployée, assurant la visibilité et le prestige de la dynastie. Par intérêt personnel comme par raison d'État, il est un mécène artistique et un intellectuel actif, utilisant les cérémonies, publiques et privées comme moyen de communication pour servir la politique ducale (aspirant à la royauté). Surtout, il fonde en 1626, dans le palais qu'il occupe, cette *Accademia dei Desiosi*, entouré de divers intellectuels proches des Barberini transférés de Bologne à Rome, unis à des résidents romains à la culture grande et sophistiquée, tel Cassiano dal Pozzo (Turin, 1588 – Rome, 1657)<sup>629</sup>.

À Turin, les bases culturelles des édifices de Castellamonte du premier quart du siècle comme de leurs décorations intérieures doit être recherché, écrit Andreina Griseri, « avant tout dans le classicisme romano-bolonais importé par le cardinal Maurice, et en partie avec Cassiano del Pozzo (...) les deux, également tournés vers les peintres de Bologne ou de France « étant dans un certains sens considérés comme une vraie « intelligentsia » en contact avec le milieu cultivé de la Rome des années 1620, en rapport continu avec la France<sup>630</sup> ». Par ailleurs, la formation de la collection de peintures de Maurice, indépendante de celle du duc, a constitué un acte important pour la dynastie, car, formée d'œuvres d'un « classicisme ouvert » allant du Guerchin, à l'Albane, Reni, Sementi, le Dominiquin, qu'il envoyait à Turin ou qui l'ont suivi, elles se retrouvent aujourd'hui en grande partie dans la pinacothèque savoyarde. En outre, les liens qu'il entretient avec la cour pontificale sont aussi source d'enrichissement des collections ducales, comme le prouvent les remerciements de Victor-Amédée au cardinal Antonio Barberini, neveu d'Urbain VIII. Par l'intermédiaire du comte Ludovic d'Agliè, son

---

lettre aborde autant la politique, la stratégie militaire que les mariages, toujours en rapport avec les autres princes européens. Elle est transcrite par Ercole Ricotti, *Storia della monarchia piemontese, op. cit.*, vol. 3, p. 427.

<sup>626</sup> Paolo Cozzo, « In seconda fila... », *op. cit.*, p. 151.

<sup>627</sup> BAV, ms. Urbinates Latini, 1089, fol. 149v et 185v. ; cf. Toby Osborne, « The House of Savoy and the Theatre of the World. Performances of Sovereignty in Early Modern Rome », in Matthew Vester (dir.), *Sabaudian Studies. Political Culture, Dynasty, et Territory. 1400-1700*, Kirksville, Truman State University Press, 2013, p. 167.

<sup>628</sup> Jorge Morales, *Sigismondo D'India à la cour de Turin...*, *op. cit.*, p. 514 et note 52 ; L'auteur renvoie à Giovanni Battista Adriani, *Memorie della vita e dei tempi di monsignor Gio. Secondo Ferrero Ponziglione, referendario apostolico, primo consigliere e auditore generale del principe cardinale Maurizio di Savoia*, Turin, Ribotta, 1856, p. 227-230.

<sup>629</sup> Cf. Michela di Macco, « Quadreria di palazzo... », *op. cit.*, p. 44 et suiv. ; Pietro Redondi, *Galileo eretico*, Turin, Einaudi, 1988, p. 89.

<sup>630</sup> Andreina Griseri, *Le metamorfosi...*, *op. cit.*, p. 114-115.

ambassadeur à Rome, il loue les œuvres « d'une très belle qualité et des plus fameux pinceaux qui soient en Italie<sup>631</sup> ». Leur identification reste néanmoins inconnue, souligne Michela di Macco, proposant éventuellement une *Madeleine* du Chevalier d'Arpin entrée dans les collections ducales entre 1631 et 1635. Les choix classiques de Maurice ne sont pas pour déplaire pas à Christine, qui se dit « antique<sup>632</sup> » : tout en ayant fait appel à Francesco Cairo, prétendant marcher dans les pas de l'école de Bologne, la duchesse expose alors dans sa chambre du château de Rivoli deux œuvres de Guido Reni, un portrait du pape Grégoire XV et une *Renommée* offerte par d'Agliè (et d'ailleurs attribuée aujourd'hui à Sementi)<sup>633</sup>. Pour des raisons financières, le cardinal rentre à Turin en janvier 1627 : des dépenses excessives pour entretenir son train de vie, sa cour et ses appétences artistiques lui ont fait contracter de nombreuses dettes, déjà au bout d'une année de vie romaine<sup>634</sup>. En 1635, le sculpteur François Duquesnoy, dit « le Flamand », réalise un très beau portrait en marbre de Maurice (Fig. 54, aujourd'hui à la Galleria Sabauda), un buste « auquel Bellori dans ses *Vite* confère la valeur d'exemplarité en tant que démonstration de la qualité du sculpteur<sup>635</sup> ». Le cardinal se trouvait alors à Rome où il effectue encore divers séjours ponctuels et il fut pour lui un mécène bienveillant, écrit Bellori. Ce magnifique buste est moins inspiré de la vérité ou du « naturalisme » quasiment palpables des œuvres du Bernin, dont il a tiré les leçons pourtant, que d'un style classique inspiré de l'Antiquité « cher à l'Accademia dei Desiosi<sup>636</sup> ». Forcé de s'éloigner de sa capitale au cours de la guerre civile, en 1637, il n'y retourne qu'une fois la paix conclue. C'est le moment où, ayant encore d'avantage besoin du soutien des élites étrangères (et pontificales) pour nourrir ses ambitions en Piémont, il n'hésite pas à dépenser plus de 30.000 scudi pour aménager son palais et les alentours de magnifiques appareils décoratifs en l'honneur de la montée sur le trône impérial de Ferdinand III<sup>637</sup>. À l'heure de la paix, rentré dans les bonnes grâces de Christine et ayant épousé sa fille Louise, il partage alors son temps entre la lieutenance de Nice, héritée des traités d'après guerre et sa *Vigna* sur les collines à l'est de Turin. Continuant ses activités intellectuelles et culturelles dans une nouvelle Académie, « dei Solinghi », à laquelle Philippe d'Agliè est aussi affilié, il est aussi un des principaux dédicataires des ouvrages de Tesauro, « seigneur absolu » du cardinal, parmi lesquels *La Magnificenza* (1627), *Il cilindro* (1657) et le célèbre *Cannocchiale* (1654). Par ailleurs, parmi les ouvrages dédiés à Madame Royale, nombreux sont ceux concernant Maurice : *Le Due Croci* (1653), *Il Forte Armato*

<sup>631</sup> AST, Lette. Min., Roma, maz. 44, f. 1; cf. aussi maz. 34, f. 11 et 26.

<sup>632</sup> Cf. chapitre 5, 1.

<sup>633</sup> Alessandro Baudi Vesme, *Schede...*, op. cit., vol. 3, p. 904-905. Cf. Mina Gregori, « Contributo per un'analisi del percorso di Francesco Cairo », in Coll., *Francesco Cairo. 1607-1665*, Varese, Musei Civici, 1983, p. 15-32 (ici p. 20).

<sup>634</sup> AST, Corte, Lettere Principi diversi, Cardinale Maurizio, maz. 10 à 14 et Materiale politico per rapporto all'estero, Lett. Min., Roma, maz. 37, f. 2. Cf. Tobias Mörschel, « Il cardinale Maurizio di Savoia e la presenza sabauda a Roma all'inizio del XVII secolo », *Dimensioni e problemi delle ricerca storica*, XIV/2, 2001, p. 158 ; Giovanni Battista Adriani, *Memorie della vita...*, op. cit., p. 232-233.

<sup>635</sup> Giovanni Pietro Bellori, *Le vite de' pittori, scultori ed architetti moderni*, Rome, Mascardi, 1672, p. 283 ; Michela Di Macco, « Critica occhiuta... », op. cit., p. 356.

<sup>636</sup> Sonia Damiano, « Une dynastie en images (notices) » et Claria Gorio, « notice François Duquesnoy », in Carla Enrica Spantigati (dir.), *De Van Dyck à Bellotto...*, op. cit., p. 78 et p. 87-89.

<sup>637</sup> Michela Di Macco, « "L'ornamento del Principe"... », op. cit., p. 374, n. 107.

(1654), *San Maurizio* (1656), *La Simpatia* (1656)<sup>638</sup>. Ce climat de paix retrouvé entre la duchesse et son beau-frère « se manifesta également dans d'autres domaines, comme les fêtes organisées en 1645 par le prince à Nice pour l'anniversaire de la naissance de Madame Royale<sup>639</sup> ». Enfin, le cardinal Maurice fut aussi un grand amateur d'architecture, dont profitèrent Victor-Amédée et Christine en plus du soutien de Philippe d'Agliè nommé en 1643 « Gran Maestro delle Fabbriche »<sup>640</sup>. En effet, il revient au cardinal toute une série d'entreprises éditaires (le palais Chiabrese, la Villa dite de la Regina...<sup>641</sup>) mais aussi la relance des projets de la chapelle du Saint Suaire, toujours en discussion vers 1650-1656<sup>642</sup> et il fut encore un conseiller artistique précieux pour Charles-Emmanuel II, écrit Matthias Oberli<sup>643</sup>.

Christine eut pour proche conseiller et confident Philippe Saint-Martin d'Agliè, dont on ne sait à quel point elle était proche, d'autant que l'accès à certaines sources manquent depuis le décès même du comte. Elle fut pour lui sa « maîtresse de vie et de biens [di vita e di roba]<sup>644</sup> », étant auprès d'elle, écrit-il, « pour passer sa vie et ses biens à son service<sup>645</sup> ». D'Agliè fut de 1627 à 1630 aide de chambre du cardinal Maurice et son vif intérêt pour les lettres et les arts s'est enrichi du quotidien romain et de la fréquentation de l'*Accademia dei Desiosi* du prince de Carignan<sup>646</sup>. Christine tira éminemment parti de cet entourage raffiné, sa politique s'appuyant sur des spectacles grandioses, dotés d'appareils éphémères somptueux et en particulier de chorégraphies inventives et poétiques du comte d'Agliè, son chorégraphe attiré rompu aux usages de cour français. Ainsi, même l'expert en scénographie Ménestrier reste ébahi au souvenir – relayé par d'autres que lui – du spectacle musical mémorable de 1628, donné pour l'anniversaire de Madame Royale, *La Nave della Felicità* : « Il ne s'est guère vu de fête plus complète, plus magnifique et plus agréable que celle-là »<sup>647</sup>. En effet, au cœur du grand salon du palais ducal rempli d'eau, apparaissait dans un système de machineries spectaculaire un vaisseau garni de voiles accueillant une table de quarante convives. Servis par des

---

<sup>638</sup> Cf. Luisella Giachino, « Per la causa del cielo... », *op. cit.*, p. 2-3.

<sup>639</sup> Maria Vittoria Cattaneo, « Les commandes de Maurice et Louise de Savoie... », *op. cit.*

<sup>640</sup> Marisa Tabarrini, « The Exchange of Architectural Models between Rome and Turin before Guarini's arrival », *op. cit.*, p. 96 ; Susan Elizabeth Klaiber, « The first ducal chapel of San Lorenzo : Turin and the Escorial », in Claudio Rosso, Mariarosa Masoero et Sergio Mamino (dir.), *Politica e cultura nell'età di Carlo Emanuele I*, *op. cit.*, p. 329-43 ; Susan Elizabeth Klaiber, « Le fonti per San Lorenzo », in Giuseppe Dardanella, Susan Klaiber and Henry A. Millon (eds.), *Guarino Guarini*, Turin, Allemandi, 2006, p. 329-37.

<sup>641</sup> Maria Vittoria Cattaneo, « Les commandes de Maurice et Louise de Savoie... », *op. cit.* ; Giuseppe Dardanella, « Cantieri di corte e imprese decorative a Torino », in Giovanni Romano (dir.), *Figure del Barocco...*, *op. cit.*, p. 163-252.

<sup>642</sup> Andreina Griseri, « Guarini : architettura, nature, universo », in Giuseppe Ricuperati (dir.), *Storia di Torino*, vol. IV, *op. cit.*, p. 303.

<sup>643</sup> Matthias Oberli, « 'Magnificentia Principis' : das Mäzenatentum des Prinzen und Kardinals Maurizio von Savoyen (1593-1657) », Weimar, Verlag und Datebank für Geisteswissenschaften, 1999.

<sup>644</sup> Gaudenzio Claretta, *Storia della Reggenza...*, *op. cit.*, vol. 1, p. 371.

<sup>645</sup> *Ibid.*

<sup>646</sup> Cf. chapitre 4, 2.3. Sur la vie intellectuelle de Maurice à Rome et à Turin, cf. Matthias Oberli, « 'Magnificentia Principis' : das Mäzenatentum des Prinzen und Kardinals Maurizio von Savoyen (1593-1657) », Weimar, Verlag und Datebank für Geisteswissenschaften, 1999 ; Michela Di Macco, « "L'ornamento del Principe"... », *op. cit.*, p. 350-374 ; Riccardo Merolla, « L'Accademia dei Desiosi », *Roma moderna e contemporanea*, III, 1995, p. 121-155.

<sup>647</sup> Andreina Griseri, *Il Diamante...*, *op. cit.*, p. 269.

tritons, les invités étaient entourés d'appareils animés pour faire vivre les quatre éléments, dans une iconographie d'ensemble qui nous est approximativement connue par le burin habile de Giovenale Boetto (Fig. 55). Nous avons déjà relevé que le comte fut aux côtés de la duchesse dans beaucoup de ses entreprises édilitaires et qu'il transcrivit symboliquement l'ensemble des décorations de la Vigna de Christine, *Le Delitie. Relatione della Vigna di Madama Reale Christiana di Francia* (Turin, 1667). En outre, Ménestrier parle du comte en l'inscrivant dans l'héritage culturel de son oncle Ludovic, que nous avons cité comme conseiller dans l'inventaire des collections artistiques ducales de 1635. Appelé marquis Saint-Martin d'Agliè, il semble avoir transmis ses passions à son neveu :

Le marquis d'Agliè, seigneur piémontais de l'ancienne et illustre famille des comtes de S. Martin, descendus des anciens marquis d'Ivrée, et rois de Lombardie, est celui à qui la Cour de Savoie doit une partie de ses plus belles et plus riches inventions (...) Les changements de Millefleurs dont Charles Emmanuel avait formé la pensée pour l'an 1608. La prise de l'île de Chypre de l'an 1611 (...) Le secours de Rhodes de l'an 1619. Avec toutes les réjouissances, bals, ballets, courses, mascarades, machines et autres pareilles choses faites pour le mariage de Madame Chrétienne de France<sup>648</sup>.

L'an 1624. Monsieur le Comte Philippe d'Agliè son neveu, commença à lui succéder pour la conduite de ces Inventions, qu'il a rendues les plus spirituelles du monde, par une infinité de Desseins ingénieux. Jamais on ne vit un Cavalier plus accompli, puisqu'outre les Exercices de guerre, où il avait paru avec honneur, il était un des principaux Ministres d'État, Grand-Maître de la Maison Royale de Savoye, Surintendant des Finances, Chevalier de l'Ordre de l'Annonciade, et versé dans les connaissances de l'Histoire, de l'Antiquité, de la Politique et de toutes les belles lettres. Composait excellemment en vers latins, italiens, et français : jouait de toutes sortes d'instruments, composait en musique, et a été sans difficulté le premier Maître de tous les divertissements ingénieux (...) [suit une liste de vingt-sept spectacles inventés par d'Agliè] « et cent autres pareils desseins de Carrousel, Mascarades et Ballets. L'abbé Scotto, l'abbé Tesauo, le Président Cauda, le P. Giuglaris, Dom Oregiano et Monsieur Pastorel, sont ceux qui ont travaillé aux desseins de plusieurs autres fêtes de cette Cour<sup>649</sup>.

---

<sup>648</sup> Claude-François Ménestrier, *Traité des tournois...*, *op. cit.*, p. 88-89.

<sup>649</sup> *Ibid.*, p. 89-90. Le jésuite Pier Paolo Oregiano était écrivain et précepteur de Charles-Emmanuel II puis en 1640 de sa sœur Louise. Mais en 1643, Christine l'éloigne car ses discours « sont licencieux et pleins de très mauvais sentiments », cité par Gaudenzio Claretta, *Storia della Reggenza...*, *op. cit.*, vol. 2, p. 484-485 et *Id.*, *Storia della Reggenza...*, *Documenti*, p. 283. Nous n'avons pas trouvé trace de ce Pastorel, cité seulement ici et dans un ouvrage du XIX<sup>e</sup> siècle, mais sans références : Loreto Pasqualucci, Augusto Bonafaccia, *Feste*, Rome, Tip. dell'Ospizio di S. Michele, 1883, p. 48.

## 2.4 Victor-Amédée et Christine : la collection de peintures et leurs inventaires

Ce chapitre n'entend pas proposer une étude d'historien d'art sur les artistes de la cour de Savoie au cœur du XVII<sup>e</sup> siècle, n'ayant aucun « péché d'orgueil » face à l'étendue du sujet dont les travaux de spécialistes se sont emparés avec justesse. L'ambition n'est pas non plus de juger de l'intérêt ou de la qualité de l'art piémontais, comme nous l'avons dit, mais de poser les questions permettant de replacer la politique artistique de Christine dans un panorama plus vaste. Or, dans cette perspective, la vision italienne et européenne de Francis Haskell citée en introduction, malgré sa rudesse, freine l'élan d'une histoire turinoise centrée sur ses artistes. S'il rappelle le rôle important de l'architecture de Turin en Europe, il regrette un « mécénat de la peinture [qui] ne s'était presque jamais élevé au-dessus de la médiocrité provinciale ». Malgré de rares talents locaux qui toutefois « pouvaient parfois surprendre », les ducs « préférant la chasse ou la campagne militaire à la culture des beaux-arts, semblaient s'y être résignés<sup>650</sup> ».

Aborder la question des collections du couple ducal revient, dans le cadre de nos recherches, à soulever un aspect qui n'apparaît pas dans les études turinoises, celui de l'absence – encore – de sources impliquant la duchesse dans la constitution des collections<sup>651</sup>. Christine est alors presque invariablement citée conjointement à son époux dont elle agréé les décisions, sans aucun doute pour la raison juste citée, mais aussi parce que les témoignages d'archives à ce sujet sont de l'initiative du duc, chef de l'État et signataire des actes officiels, patentes, paiements etc. Quand la duchesse devient régente, le thème de la collection ducale n'est plus abordé, sauf pour signifier qu'elle en maintient l'héritage. Une de nos conclusions, hypothétique ou par défaut, est que Victor-Amédée, malgré un règne court comparé à celui de la régence, s'est plus préoccupé que son épouse de cette activité pourtant essentielle de la politique artistique princière, par l'achat de nouvelles œuvres et la stabilisation des inventaires.

Deux inventaires des collections picturales ducales sont réalisés du temps du duc, l'un en 1631, fait par le lettré Lorenzo Scotto et par Ottavio Baronis, avec pour but un compte-rendu comptable mais aussi l'estimation du goût pour le collectionnisme de Charles-Emmanuel (les sculptures acquises par le duc font aussi l'objet d'un relevé). Suit un second en 1635 confié à Antonio Della Cornia, dans l'intention d'estimer les biens mais aussi leur qualité : le talent de collectionneur du duc Victor-Amédée semble digne d'intérêt et peut-être n'a-t-il pas eu le temps de réaliser toutes ses ambitions lors

---

<sup>650</sup> Francis Haskell, *Mécènes et peintres. L'art et la société au temps du baroque italien*, Paris, Gallimard, 1991, p. 373.

<sup>651</sup> Les travaux essentiels reviennent, outre les *Schede* d'Alessandro Baudi di Vesme, à Andreina Griseri, « Pittura », in Vittorio Viale (dir.), *Mostra del barocco piemontese*, *op. cit.*, vol. 2. ; *Id.*, *Le metamorfosi del barocco...*, *op. cit.* ; Michela Di Macco, « Critica occhiuta... », *op. cit.* ; *Id.*, « Quadreria di palazzo... », *op. cit.* ; Maria Beatrice Failla, « Collezioni di quadri in Piemonte nel secondo Seicento », *op. cit.* ; Chiara Gauna, « Pittura moderna a Torino... », *op. cit.* ; Sonia Damiano, « Une dynastie en images » (notices), in Carla Enrica Spantigati *et al.* (dir.), *De Van Dyck à Bellotto...*, *op. cit.* p. 78-95.

de son court règne. Toutefois, son esprit en ce domaine n'est pas totalement novateur, sans doute conditionné également par l'ambiance classique développée par Maurice tout comme il tend à maintenir l'héritage paternel. Charles-Emmanuel I<sup>er</sup>, très cultivé, lettré et écrivain lui-même, était à jour des modes qui lui étaient contemporaines, affichant des goûts picturaux d'abord tardo-maniéristes puis ralliés au naturalisme romain, côté caravagesque<sup>652</sup>.

En 1633, peu avant le moment du transfert de Francesco Cairo (originaire de Varese) à la cour, où Isidore Bianchi est investi depuis 1631 du titre de « peintre ordinaire », le duc ordonne le paiement de 10.000 scudi d'Italie au « garde-robe » Bartolomeo Barroero « pour le prix de tant de choses et de tableaux » achetés auprès de collectionneurs milanais<sup>653</sup> ». Michela di Macco précise qu'il s'agissait d'œuvres originales et de copies, « qui, selon l'habitude du XVII<sup>e</sup> siècle, étaient reconnues de plein titre comme des substituts des originaux, avec valeur d'achèvement ». Les tableaux en question entrant dans les collections du duc proviennent d'artistes contemporains estimés, tels Giampietrino, Luini, Bramantino, Bergognone et de plus anciens tels Giorgione, Palma le Vieux, Titien, Bassano, pour des « œuvres d'antiques maîtres lombards et vénitiens, dans la tradition du collectionnisme borroméen rénové selon les tendances les plus modernes promues par la peinture néo-vénitienne<sup>654</sup> ». La liste des tableaux acquis par le duc est un bon témoignage de ses goûts : œuvres d'origine du *Cinquecento* lombard et des maîtres vénitiens cités tandis que quelques copies de Titien sont réalisées expressément pour lui. Ainsi la salle d'apparat de Madame Royale au palais ducal est décorée d'œuvres picturales majoritairement vénitiennes, car, à ce sujet, Michela Di Macco note que cet aspect révèle le goût artistique du duc (et non pas de Christine), celui-ci ayant grandi dans l'appréciation des maîtres de la Sérénissime léguée par son père. Victor-Amédée s'était entouré d'œuvres de Véronèse et de Bassano, que l'on retrouve selon l'inventaire dans la « camera grande » de Madame Royale (chambre de parade) dont un *Christ à Emmaüs* considéré alors comme un Titien (en fait une copie de l'œuvre de Titien aujourd'hui au Louvre, faite par Scarsellino d'après Della Cornia)<sup>655</sup>. Dans cette même salle, le célèbre *Christ à Emmaüs* de Véronèse, cadeau somptueux du couple au duc de Créqui (en note de l'inventaire de 1635) et aujourd'hui au Louvre<sup>656</sup>.

C'est dans l'inventaire de 1631 qu'est nommé pour la première fois Francesco Cairo (pour des œuvres anciennes, acquises par son père). À ces acquisitions de 1633, le duc ajoute une sélection des meilleurs tableaux d'autres résidences, Mirafiori et Rivoli par exemple, pour compléter la petite galerie du palais ducal. L'historienne d'art indique encore que, dès son accès au trône, Victor-Amédée entend être reconnu comme un grand collectionneur, ce pour quoi il s'avise des conseils du duc de Créqui et d'Antonio Della Cornia et probablement aussi de Francesco Cairo. Par ailleurs, Victor-Amédée prend

---

<sup>652</sup> Sur son acquisition de tableaux, cf. Michela di Macco, « La pittura del Seicento... », *op. cit.*, p. 51 et suiv. ; *Id.*, « Critica occhiuta... », *op. cit.*, p. 410 et suiv.

<sup>653</sup> Michela di Macco, « Critica occhiuta... », *op. cit.*, p. 411.

<sup>654</sup> *Ibid.*

<sup>655</sup> Michela Di Macco, « Quadreria di palazzo... », *op. cit.*, p. 42 et suiv.

<sup>656</sup> *Ibid.*, p. 97.

soin de confier la gestion des collections paternelles, contenant la bibliothèque et les antiquités, à un « conservateur philologiquement cultivé » apte à s'occuper des précieux codex, des médailles et des statues<sup>657</sup>. La charge sera assignée au savoyard Pierre Ludovic Boursier, dont nous reparlerons à propos des fameux manuscrits de Ligorio, devenus quasiment un trésor dynastique.

Pour le second inventaire, en 1635, le recours à Della Cornia fut proposé par le comte Ludovic Saint-Martin d'Agliè (appelé marquis), oncle de Philippe, premier majordome de Charles-Emmanuel, ambassadeur de Savoie à Rome entre 1627 et 1637 où il participe à l'*Accademia dei Desiosi* avec Maurice, puis précepteur des enfants ducaux et surintendant des finances de Christine. Della Cornia, natif de Milano da Bernardo est lui-même peintre, déjà recommandé par le duc de Créqui, ambassadeur de Louis XIII à Rome et il est présent dans l'inventaire de la collection du cardinal Ludovico Ludovisi comme « unique en ce métier et pour imiter l'antique<sup>658</sup> ». Ce choix est révélateur de l'ambition artistique du duc, car fréquenter Ludovisi était une carte de visite optimale parmi les collectionneurs. Affilié à l'*Accademia di San Luca* de Rome, Della Cornia avait aussi travaillé pour les Barberini, pour Mazarin (à l'époque diplomate pontifical) le conseillant dans certains achats ou pour le cardinal Fabio Chigi<sup>659</sup>. Dans ces inventaires apparaît bien évidemment l'héritage paternel, Charles-Emmanuel en amateur avisé ayant acquis des œuvres d'artistes renommés, conservées essentiellement à la Galleria Sabauda : Titien, le Guerchin, le Corrège, Orazio Gentileschi, dont la très belle *Annonciation* fut donnée au duc par le peintre lui-même en 1623. En outre, les œuvres actuelles de ce musée turinois, issues en partie des acquisitions ducales et royales, ont considérablement été enrichies par celles du prince Eugène de Savoie-Carignan, collectionneur infatigable et encyclopédique dans le premier XVIII<sup>e</sup> siècle, en particulier de peintures flamandes et hollandaises (Van Eyck, Christus, Memling, Rembrandt...)<sup>660</sup>.

Si les goûts de Victor-Amédée sont moins connus que ceux de son frère le cardinal Maurice et que ceux de leur père, il n'en reste pas moins que le duc a tenté d'enrichir les collections ducales du mieux possible en fonction du temps qui lui fut imparti. À ce propos Maria Beatrice Failla écrit :

Les relations avec Paris se trouvaient également consolidées par les liens d'amitié entretenus par le duc avec Mazarin ; des liens noués à l'époque du siège de Casale et de la paix de Cherasco, où le jeune prélat avait joué un rôle de premier plan, ouvrant une voie

---

<sup>657</sup> Michela di Macco, « Critica occhiuta... », *op. cit.*, p. 411.

<sup>658</sup> Alessandro Baudi di Vesme, *Schede...*, *op. cit.*, vol. 3, p. 404.

<sup>659</sup> *Ibid.* ; Michela Di Macco, « Critica occhiuta... », *op. cit.*, p. 360 ; *Id.*, « 'L'ornamento del Principe'... », *op. cit.*, p. 349-374 ; *Id.*, « Quadreria di Palazzo... », *op. cit.*, p. 42 et suiv. ; Maria Beatrice Failla, « « Stratégies dynastiques et orientations de goût... », in Carla Enrica Spantigati (dir.), *De Van Dyck à Bellotto...*, *op. cit.*, p. 54 ; Claudio Rosso, « Uomini e poteri... », *op. cit.*, p. 41-42 ; Gaudenzio Claretta, *Storia della Reggenza...*, *op. cit.*, vol 1, p. 28-29 ; Angelo Angelucci, « Lista di pitture e sculture eseguite o comperate per la Casa di Savoia », in *Rivista contemporanea*, LII et LIII, Turin, 1868, p. 117-120 ; Vittorio Angius, *Sulle famiglie nobili della monarchia di Savoia...*, Turin, Fontana et Isnardi, 1841-1857, vol. 1, p. 416 .

<sup>660</sup> Cf. entre autres l'exposition de 2012 à la Venaria Reale, « I quadri del Re. Una quadreria alla Reggia : le raccolte del Principe Eugenio » et le catalogue affilié, carle Enrica Spantigati (dir.), *Le raccolte del principe Eugenio condottiero e intellettuale. Collezionismo tra Vienna, Parigi e Torino nel primo Settecento*, Milan, Silvana Editoriale, 2012.

royale dans les rangs de la diplomatie française<sup>661</sup>.

En effet, « Je ne nie pas avoir quelque familiarité avec la peinture » écrivait Victor-Amédée à Mazarin en 1638 », rare témoignage de référence à l'art dans les correspondances du duc.

Il resterait néanmoins à effectuer une étude plus approfondie des instruments de travail essentiels que constituent les inventaires turinois, non pas factuelle, descriptive ou philologique (comme celles qui existent déjà<sup>662</sup>) mais analytique, comparative et critique, telles que Gérard Labrot le propose par exemple pour les collections napolitaines, à l'image de celles des Gaetani. Cette famille – au statut aristocratique moindre que les ducs de Savoie – affirme un goût moderne au milieu du XVII<sup>e</sup> siècle, dans une recherche de renouvellement par rapport à la tradition, dans un esprit d'émulation innovant. Il s'agissait pour eux d'afficher leur magnificence dans les salles d'apparat et de savourer les plaisirs de l'existence – à travers l'art – dans les salles constituant leur domaine privé. Si cette vision est approchée par Victor-Amédée, dans les peintures néo-vénitienes qu'il acquiert, elle ne semble pas rejoindre celle de Christine, aux goûts classiques. Hormis la période de maturité de Cairo tout comme celle de Dauphin, la duchesse encourage des commandes très ciblées sur le cercle de peintres et stucateurs lombardo-piémontais (malgré l'originalité qui en découle) ou sur quelques artistes français n'ayant aucunement bousculé les conventions. À ceci il convient de mentionner son manque d'intérêt apparent pour la culture antique, pour le collectionnisme ou les sculptures.

### **3. LES CHOIX PICTURAUX DE MADAME ROYALE ET LES LACUNES HISTORIOGRAPHIQUES, DU XVII<sup>E</sup> SIÈCLE À NOS JOURS**

#### **3.1 Une culture picturale piémontaise méprisée dans l'histoire de l'art italien ? (XVII<sup>e</sup> et XIX<sup>e</sup> siècles)**

L'historiographie de cour du XVII<sup>e</sup> siècle aborde la politique artistique de Madame Royale dans son ensemble en évoquant assez invariablement l'architecture, les fêtes et les entrées, à l'instar de Guichenon dans *Le Soleil en son apogée* qui ne cite absolument aucun peintre par ailleurs<sup>663</sup>. Certes Castiglione dans ses très nombreux manuscrits a pu évoquer des artistes et des œuvres mais rien en ce

---

<sup>661</sup> Maria Beatrice Failla, « Stratégies dynastiques et orientations de goût... », *op. cit.*, p. 53-54.

<sup>662</sup> Sandra Pinto (dir.), *Musei d'Arte a Torino. Cataloghi e inventari delle collezioni sabaude*, 7 volumes, Turin, Allemandi, n. d. [1994-1999]. Les études de Griseri, Di Macco etc. effectuent en partie cette analyse, mais de manière plus littéraire, philologique ou descriptive que comparative, à l'aune du monde universitaire italien. En outre la profusion de détails émaillant les travaux de Griseri, en dépit de leur grand intérêt, nuisent à une vision plus synthétique que nous avons essayé de rendre dans le chapitre suivant.

<sup>663</sup> Samuel Guichenon, ms. « Le Soleil en son apogée... », *op. cit.*

sens n'a été relevé auparavant, excepté une occurrence, erronée : sa « Lettre panégyrique à Guido Reni peintre fameux pour les portraits des deux reines sœurs Christine et Henriette », à propos de laquelle Baudi Di Vesme écrit qu'elle ne lui est jamais parvenue, en dehors du fait que Reni n'a pas peint ces tableaux à sa connaissance<sup>664</sup>.

Bien sûr, la littérature encensant le duché et sa politique culturelle ne manque pas, précise Chiara Gauna :

Une des émergences en ce sens est bien sûr le *Theatrum Sabaudiae*, qui en 1682, après une longue gestation, garantit aux Savoie une fulgurante carte à jouer en Europe ; mais l'on reconnaît une égale centralité à l'*Opera Omnia* d'Emanuele Tesauro, régisseur incontesté de la plupart des importantes entreprises décoratives de cour mises en chantier à Turin dans la seconde moitié du XVII<sup>e</sup> siècle<sup>665</sup>.

Toutefois, le bel ouvrage du « Théâtre des États de Savoie » illustré avec magnificence par Borgonio, sert la dynastie par le biais de la gravure, de l'architecture, de l'urbanisme et de la topographie, domaines dans lesquels le duché a placé tous ses atouts, et qui, outre les charmes rhétoriques de Tesauro, se place sur la scène internationale avec son titre en écho aux « Théâtres du Monde » du Grand Siècle. Si effectivement Tesauro occupe une place incontestable, car bénéficiant à la cour turinoise « du monopole des programmes iconographiques, auxquels il subordonne les artistes, même dans la reconnaissance de leur valeur<sup>666</sup> », son œuvre dépend toutefois du genre hagiographique et rhétorique, étrangers à l'émergence au cours de ce siècle de critiques d'art et théoriciens du « beau idéal » dont Vasari avait été le lointain précurseur. La peinture et la sculpture, genres primordiaux dans ces essais « critiques » du XVII<sup>e</sup> siècle, à l'image des *Vite*, semblent ne pas pouvoir rivaliser en Piémont avec entre les grands centres d'arts de la péninsule, Rome par-dessus tout, et Paris. Ces ouvrages ont sans aucun doute manqué en Piémont :

Même dans une intense période de réflexion sur les traditions figuratives régionales – pensons seulement, dans la seconde moitié du XVII<sup>e</sup> siècle, à Boschini, Soprani, Bellori, Malvasia ou Baldinucci – il n'est produit en Piémont qu'une littérature artistique réticente, inadaptée, autant en qualité que quantité, pour soutenir, expliquer et détailler les inclinations spécifiques de la culture figurative piémontaise<sup>667</sup>.

Le *Vite* de Giovanni Pietro Bellori en effet ne citent pour la dynastie que le buste en marbre de Maurice par le français Duquesnoy et le portrait équestre de Thomas par Van Dyck, tous les deux précisés avant dans notre étude, mais son avis est à l'image des aspects internationaux et philo-français de son œuvre<sup>668</sup>. Du reste, seul le cavalier Marin semble avoir de façon assez univoque dans

---

<sup>664</sup> Alessandro Baudi di Vesme, *Schede ....*, *op. cit.*, vol. 3, p. 904.

<sup>665</sup> Chiara Gauna, « Pittura moderna a Torino... », *op. cit.*, p. 81.

<sup>666</sup> Michela Di Macco, « Christine de France et le peintre lorrain Charles Dauphin », *op. cit.*, p. 145.

<sup>667</sup> Chiara Gauna, « Pittura moderna a Torino... », *op. cit.*, p. 81.

<sup>668</sup> Giovanni Pietro Bellori, *Le vite de' pittori, scultori ed architetti moderni*, Rome, Mascardi, 1672, p. 258-259 et p. 283.

son œuvre littéraire loué des artistes régionaux qu'il appréciait, « parmi ceux que Lanzi traite avec tant de mépris parce qu'il n'a pas trouvé de références à ces noms chez d'autres auteurs », accuse Baudi di Vesme<sup>669</sup>. Enfin, et la remarque n'est pas anodine, Paolo Cozzo indique que beaucoup d'artistes ou artisans piémontais ont fait un séjour à Rome plus ou moins significatif, s'y installant parfois avec leurs familles. Notant néanmoins que le sujet est à renouveler, datant d'Antonio Bertolotti (1875-1878) et d'Alessandro Baudi di Vesme (1932), il cite un certain nombre de noms : Costanzo de Petri (un « *pedemontanus pictor* » actif dans les années 1640), le mosaïste Giambattista Calandra et le stucateur Ariodante Barozzo de Vercelli, le graveur Giacomo Gherardi de Carmagnola, le peintre Francesco Rizzo et le miniaturiste Maurizio Carolino de Pignerol (au service de Maurice)... et l'architecte de cour Carlo di Castellamonte en 1604 pour réaliser la chapelle dédicatoire de Charles-Emmanuel I<sup>er</sup><sup>670</sup>. Dans cette liste, hormis le dernier, excepté le fait que nous-même ne les connaissons pas, aucun n'est cité dans les études récentes sur l'art piémontais<sup>671</sup>, témoignage s'il en est d'une activité non représentative de personnalités aptes à promouvoir le duché à l'échelle de la péninsule, à moins qu'ils n'aient fait carrière qu'à l'extérieur. Par ailleurs, hormis la présence indéniable du cardinal Maurice et de divers ambassadeurs turinois, la communauté piémontaise et savoyarde à Rome, si elle n'est « pas négligeable » numériquement, est composée essentiellement d'acteurs du monde ecclésiastique au service de la dynastie et de pèlerins faisant acte de dévotion.

La production historiographique du XIX<sup>e</sup> siècle reste très peu disert sur la politique artistique de Madame Royale. Hormis le rappel des grands axes cités précédemment par les auteurs du XVII<sup>e</sup> siècle (urbanisme, architecture, spectacles, gravure), les historiens sont quasiment muets sur ce sujet. Peut-être ont-ils été préoccupés par une culture piémontaise ignorée jusqu'alors ou sous-estimée par des jugements de valeur peu aptes à encenser leur histoire nationale. Gaudenzio Claretta donne son point de vue sur la politique artistique de la régente, déplorant les lacunes de l'histoire de l'art italien dans un quasi mépris de la peinture en Piémont :

Il s'agit maintenant de traiter l'ultime partie de la biographie contemporaine, concernant les amateurs des Beaux-Arts. Et je m'empresse d'observer qu'avec les documents trouvés, je peux aussi sortir de l'oubli des noms inconnus et dignes d'éloges, et d'ôter la pénalité que beaucoup de gens avaient placée sur notre cour, d'avoir peu favorisé les arts : si une telle réprimande pourrait mieux convenir aux temps postérieurs et à presque

---

<sup>669</sup> Alessandro Baudi di Vesme, *Schede...*, *op. cit.*, vol. 2, p. 642 ; Luigi Lanzi, *Storia pittorica della Italia dal risorgimento delle belle arti fin presso al fine del XVIII secolo*, V, Silvestri, Milano, 1823.

<sup>670</sup> Antonio Bertolotti, « Artisti subalpini in Roma nei secoli XV, XVI e XVII. Notizie e documenti raccolti nell'Archivio di Stato romano », *Atti della Società di Archeologia e Belle Arti per la Provincia di Torino*, 1, 1875-1877, p. 259-314 ; *Id.*, « Artisti subalpini in Roma nei secoli XV, XVI e XVII. Appendice », *Atti della Società di Archeologia e Belle Arti per la Provincia di Torino*, 2, 1878, p. 121-182, Alessandro Baudi di Vesme, « L'arte negli Stati sabaudi... », *op. cit.*, p. 427-428, 459, 608, 701-702, 809-814, 829.

<sup>671</sup> Cf. bibliographie en introduction, note 6.

tout le dix-huitième siècle, ce n'était ni le cas à l'époque de Charles-Emmanuel I<sup>er</sup>, ni à celle de la régente Christine, qui l'on peut dire, a fait des miracles malgré les déplorables conditions financières. Ainsi, de cet examen, on reconnaîtra les lacunes inexcusables dans l'histoire picturale de l'Italie, qui, regardant le Piémont, n'occupe que quelques pages pour seulement quelques noms illustres, alors que les personnes nommées ici ne méritent pas une simple attention mais bien des éloges<sup>672</sup>.

L'auteur mentionne ensuite Giovanale Boetto, de Fossano, peintre et graveur qui démontra un très grand talent de chalcographe, « à la manière de Callot et de Stefano della Bella<sup>673</sup> » mais qui fut aussi militaire, ingénieur et architecte de la maison de Savoie dès les années 1620<sup>674</sup>. Claretta a raison de relever ces qualités-là pour une œuvre gravée raffinée et assez prolifique, même si Baudi di Vesme remarque que le nombre d'épreuves est quant à lui restreint<sup>675</sup>. Christine s'est emparée du grand talent du graveur qui est à la hauteur de son ardeur à diffuser l'image dynastique. Proposant des solutions plus authentiques que rhétoriques (éloignées des métaphores de Tesauro), Boetto travaille à la fois sur les contrastes d'ensemble et sur les nuances des tracés, avec des effets visuels assez étonnants dans ses gravures, qu'elles soient des portraits ou des frontispices d'événements majeurs de la dynastie. Toute la richesse de la production de Boetto, auquel Andreina Griseri a dédié une monographie, se base sur une mise en scène de la vie courtisane de manière spectaculaire et efficace, même émaillée de métaphores allégoriques. Dans une esthétique souvent baroque et un rendu introspectif de ses modèles ou dans la précision d'orfèvre de cartographies, il allie « la force et l'extrême douceur<sup>676</sup> ».

Enfin, Chiara Gauna relève très justement que, sur la base d'informations abondantes concernant la culture piémontaise, la « solide tradition de recherches archivistiques et documentaires » a été fixée dès les années 1880 « par l'œuvre monumentale d'Alessandro Baudi di Vesme, qui a innervé en profondeur les études relatives à la culture figurative du baroque piémontais<sup>677</sup> ». L'œuvre de l'historien archiviste, vice-directeur de la Pinacothèque Royale de Turin, a certes la valeur d'une immense compilation anthologique et patrimoniale mettant en lumière les artistes et les sources associées, mais sans but analytique et sans conclusions majeures propres à saisir les prédilections de Christine<sup>678</sup>.

---

<sup>672</sup> Gaudenzio Claretta, *Storia della Reggenza...*, *op. cit.*, vol. 2, p. 518.

<sup>673</sup> *Ibid.*, p. 518-519.

<sup>674</sup> Andreina Griseri, Nino Carboneri, Carlo Morra, *Giovanale Boetto*, Fossano, Cassa di Risparmio, 1966, p. 35 *et passim*.

<sup>675</sup> Alessandro Baudi di Vesme, *Schede...*, *op. cit.*, vol. 1, p. 143-148.

<sup>676</sup> Andreina Griseri *et al.*, *Giovanale Boetto...*, *op. cit.*, p. 33.

<sup>677</sup> Chiara Gauna, « Pittura moderna a Torino... », *op. cit.*, p. 81.

<sup>678</sup> Alessandro Baudi di Vesme, *Schede...*, *op. cit.*, 3 vol. ; *Id.*, *L'arte negli stati sabaudi...*, *op. cit.* ; *Id.*, *Le Peintre-Graveur italien. Ouvrage faisant suite au Peintre-Graveur de Bartsch*, Milan, Hoepli, 1906 ; *Id.*, *Catalogo della Regia Pinacoteca di Torino*, Turin, Vincenzo Bona, 1899 et 1909 ; *Id.*, « Saggio d'iconografia sabauda, ossia elenco di ritratti incisi o litografati dei principi e delle principesse di Savoia, redatto da Alessandro Vesme, vice-direttore della regia Pinacoteca di Torino », *Atti*

### 3.2 Le fonds *Lettere Ministri* (AST, Turin) et le réseau de Christine : une multitude d'informations mais des sources laconiques sur les artistes et les œuvres

Certaines recherches spécifiques effectuées aux Archives d'État de Turin m'ont permis d'explorer dans les fonds documentaires de la maison de Savoie une série épistolaire conséquente, dans la section *Corte*, le fonds « Lettere Ministri, Materie politiche per rapporto all'estero ». Il regroupe une importante correspondance (des centaines de pièces manuscrites) entre Madame Royale, le duc, des membres influents de la cour et les ambassadeurs savoyards (diplomates en poste ou « extraordinaires ») en France, à Rome, à Venise, à Florence, en Autriche, ou encore des marchands, fournisseurs de biens et bijoux de la maison, l'ensemble couvrant la période du XV<sup>e</sup> siècle au milieu du XIX<sup>e</sup> siècle.

Madame Royale sut s'entourer de fidèles pour la conseiller ou l'épauler en politique, ajoutant à son habileté personnelle en la matière, et il en est de même en peinture, de chevalet et de grands décors, comme en architecture. Son entourage est en effet le creuset de personnalités compétentes et efficaces pour servir sa cause dans les domaines artistiques (en tant qu'ambassadeurs en France par exemple) et d'Agliè en est un des premiers acteurs, auquel il faut adjoindre, hormis les lettrés de cour, le cardinal Maurice, nous le verrons. « À l'instabilité politique correspondait une stabilité dans le personnel diplomatique<sup>679</sup> », formé de conseillers dévoués à sa cause : Dom Félix de Savoie, son proche beau-frère (fils naturel de Charles-Emmanuel I<sup>er</sup> et d'Argentine Provana<sup>680</sup>), le comte Philippe d'Agliè, son frère aîné Octave, marquis de Saint-Germain (gouverneur de Turin et de Montmélian pendant la guerre civile), le marquis de Pianezza, Claude-Jérôme Chabod, marquis de Saint-Maurice... sans omettre, dans un autre registre, le père Albert Bailly, grand correspondant de la duchesse et futur évêque d'Aoste. Toujours pour la période nous concernant, les auteurs et destinataires du duc et de la duchesse sont multiples. Citons, en plus de ceux déjà nommés, le comte de Druent Francesco Provana, grand chambellan de Victor-Amédée I<sup>er</sup> ; l'abbé Philibert Scaglia comte de Verrua, grand écuyer de Madame Royale et ambassadeur extraordinaire à Paris ; Carlo Bernardino Ferraris, secrétaire de l'ambassade de Savoie à Paris ; le marquis Guillaume-François (Carron) de Saint-Thomas, premier secrétaire d'État à Turin ; l'abbé Andrea Mondino, agent général des affaires du duc de Savoie, ambassadeur à Paris, « agent de Richelieu », expert en art et objets précieux, puis conseiller

---

*della Società di Archeologia e Belle Arti per la provincia di Torino*, vol. V (1887-1894), 1889, p. 157-208 ; *Id.*, « Van Dyck peintre de portraits des princes de Savoie avec le fac-simile d'un autographe inédit de l'artiste », *Miscellanea di Storia Italiana*, s. II, t. XXIV, 1885, p. 99-153. Sur le parcours de cet auteur archiviste, cf. Alessandra Giovannini Luca, *Alessandro Baudi di Vesme...*, *op. cit.*

<sup>679</sup> Frédéric Ieva, « Le Piémont entre la Régence et la Guerre civile... », *op. cit.*, p. 113 . Cf. entre autres Pierpaolo Merlin, « Au service de la régente. Ministres et conseillers entre sens de l'État et luttes de faction », in Giuliano Ferretti (dir.), *L'État, la cour, la ville...*, *op. cit.*, p. 167-192.

<sup>680</sup> Don Félix, très aimé de Christine pour son indéfectible fidélité, était le fils naturel de Charles-Emmanuel I<sup>er</sup> et d'Argentine Provana. Il fut gouverneur de Nice, puis de Savoie.

« financier » de Mazarin... Tous ces personnages sont de précieux intermédiaires pour les acquisitions de la duchesse et du duc, mais aussi des agents d'information « aux premières loges » alimentant les rouages des échanges politiques et culturels entre la Savoie et les pays voisins. Ils font très souvent référence à des personnages influents des élites savoyarde et française, rapportant leurs faits ou leurs propos. Pour le fonds concernant la France, ils évoquent en premier lieu le roi Louis XIII – frère de Christine – et la famille royale des Bourbon en général, puis Richelieu, Mazarin... Les sujets abordés varient entre les problèmes politiques (comme les nouvelles parisiennes des Frondes parlementaires et princières, les querelles entre Grands...), les enjeux mondains et dynastiques (tels les mariages princiers), les sujets judiciaires (évocation de procès divers), de société ou de cour (témoignages de confiance ou de défiance envers les uns ou les autres...), et enfin les questions de la vie quotidienne, culturelle et économique des ducs.

Cet ensemble épistolaire fournit, en ce qui concerne notre sujet d'étude, des informations sur les commandes, les acquisitions, les cadeaux, les échanges d'objets d'art ou du quotidien, tels que diamants et bijoux (souvent comme monnaie d'échange ou liquidités nécessaires dans les temps difficiles), tableaux et portraits, cartes géographiques des provinces, tapisseries, étoffes, habits, gants, parfums, livres anciens. On apprend aussi l'intérêt des courtisans pour diverses denrées et produits plus ou moins raffinés, essences végétales ou florales, épices, chocolat. Ce fonds nous renseigne également sur les modes et les modèles appréciés par le ou les protagonistes. Les références aux portraits m'ont évidemment particulièrement intéressée malgré le manque de précisions dont ils sont l'objet : de la duchesse et de ses filles, de princesses européennes, ces tableaux étant demandés, attendus, payés, commentés dans quelques cas précis seulement, au sein de rapports courtois, plus ou moins affectueux, de convenance voire tendus ou caustiques. Néanmoins, et c'est entre autres le sujet de mon étonnement, le contenu des portraits, le sujet des tableaux ou les peintres eux-mêmes sont rarement évoqués (pas même leurs noms, sauf exceptions), et quand ils le sont, c'est avec une grande économie dans les termes. Il est alors difficile de faire le lien avec les œuvres dont il est question dans les correspondances, si ce n'est par recoupement de dates et de destinataires.

En revanche, on retire de ces correspondances un grand nombre de données factuelles (données comptables : lettres de change, montants et paiements des opérations...) et l'on peut recueillir des indications complémentaires grâce au caractère même des lettres, variant d'un correspondant à un autre selon son appartenance au cercle diplomatique traditionnel ou à l'entourage, plus officieux, de personnes assez intimes pour être moins assujetties au protocole. En mai 1654, Mademoiselle de Montpensier, sous la plume d'Albert Bailly, « travaille à son image que M.R. lui a demandée en miniature ou enluminée » en rappelant sa ressemblance avec sa tante puisqu'elle a « l'honneur de [lui] ressembler, sur tout des yeux, et du tour du visage ». Mais les expressions peuvent être plus incisives. En octobre 1654, alors que commencent les rumeurs d'un possible mariage de Louis XIV avec Marguerite, fille de Christine, en « second choix » après l'Infante d'Espagne, une femme de chambre rapporte les mots du roi de France à propos du portrait de la princesse de Savoie : « Elle n'est pas

belle, mais elle est fort agréable, et c'est de ces sortes de femmes qu'il faut aux rois ». Et, bien que des esprits malveillants aient assuré « qu'elle était bossue (...), naine, qu'elle avait les jambes gâtées et blessées, et qu'enfin elle avait le visage et les bras tout velus », les appréciations consignées par les agents de Savoie sont finalement flatteuses.

En ce qui concerne les œuvres picturales en général, la quasi absence d'occurrences épistolaires déjà remarquée plus haut, que ce soit dans ses correspondances diplomatiques, ses lettres privées à son époux, aux conseillers ou aux lettrés (dont D'Agliè) vise autant Madame Royale que ses interlocuteurs. Passant par exemple commande de portraits, la duchesse cite évidemment la personne qu'elle souhaite voir figurer mais sans précisions sur ses exigences, qu'il s'agisse du peintre (bien souvent non nommé), de la composition même de l'œuvre ou du sujet représenté. En outre, cela rend encore plus difficile l'identification des œuvres en question, dont l'iconographie n'est pas abordée et que seule leur mention est fréquente dans les correspondances. L'inverse est tout aussi vrai, ses diplomates ne s'étendant que très rarement sur le sujet. Christine demande en avril 1654 à l'abbé Amoretti, son conseiller et agent diplomatique en France<sup>681</sup> divers portraits de candidates pour la main de son fils, ainsi que leur âge, sans autres précisions que leurs identités : « la seconde du duc d'Orléans [Marie Françoise Élisabeth de Savoie, fille du duc de Nemours et d'Élisabeth de Bourbon-Vendôme et future reine du Portugal], celle d'Angleterre [sa nièce, fille d'Henriette], celle du Portugal [Catherine, future reine d'Angleterre]<sup>682</sup> ». L'abbé lui répond un mois après, que pour cela, « il est nécessaire de passer entre les mains d'un peintre, lequel est le plus excellent de tous les peintres<sup>683</sup> » sans autre développement. Cela étant, sans doute s'entretenait-elle oralement avec certains intermédiaires de l'achat ou la commande d'œuvres, à l'instar de sa sœur Henriette, reine d'Angleterre, qui s'en remet à l'ambassadeur sur un autre sujet, non moins important et qui requiert de la discrétion : « Je n'en ajoute pas plus sur les affaires du pays car vous saurez tout par votre ambassadeur<sup>684</sup> » écrit-elle à Christine le 29 avril 1650. On peut supposer qu'il en allait de même pour Madame Royale, quoique justement ses correspondances sont en très grande partie dédiées aux activités de l'État, dont les manifestations les plus sensibles, de stratégie politique et militaire, sont transmises par lettres « chiffrées » soit codées.

De surcroît, nous n'avons pas trouvé de sources écrites retraçant la manière dont la duchesse veut être elle-même représentée, alors que ses lettres peuvent évoquer avec une exactitude d'orfèvre une commande de bijoux à Paris qu'elle détaille longuement jusque dans la manière d'assembler les diverses pierres précieuses entre elles « pour les faire à la mode que l'on porte présentement en

---

<sup>681</sup> Giovanni Battista Amoretti, abbé d'Abondance en Chablais, grand aumônier de Christine.

<sup>682</sup> AST, Corte, Lett. Min. Fr., maz. 61, f. 6, doc. 10/2, Amoretti à M.R., 17 avril 1654.

<sup>683</sup> *Ibid.*, doc. 11/2, Amoretti à M.R., 10 mai 1654.

<sup>684</sup> Lettre du 29 avril 1650, in Hermann Ferrero, *Lettres de Henriette...*, *op. cit.*, p. 84.

France » et « avec toute la délicatesse et diligence possibles<sup>685</sup> ». Une autre circonstance encore voit l'attention envers les portraits se développer chez la duchesse et ses interlocuteurs (comme chez les destinataires) à l'occasion de stratégies matrimoniales, comme nous l'abordons plus loin. L'échange de portraits de candidates au mariage ou encore de futurs époux probables est de circonstance : nombreux sont les relations et témoignages à la vue des images princières pour vérifier soit la beauté et l'allure du personnage, soit encore obtenir d'émissaires de confiance des comparaisons avec le modèle original. Les critiques vont bon train si l'authenticité est mise en doute, les portraits étant disséqués sans ménagements : allure, traits du visage, yeux, nez, dents, mains, taille, font l'objet de remarques. Autre exception, sa fille Henriette-Adélaïde, Électrice de Bavière, dont la politique artistique à Munich est déployée avec faste, qui elle s'attarde sur les portraits à son effigie, son emphase étant à la hauteur du mutisme de sa mère, et, si elle ne cite pas toujours le nom du peintre, nous renseigne de manière intelligible sur ses impressions. Elle critique des images trop peu complaisantes envers elle, écrivant en 1653 comme à d'autres occasions, que « le peintre ne vaut rien », que la beauté de son habit, certes notable, ne compense pas un portrait qui « est laid, comme moi et encore davantage, me faisant le visage plus long que je ne l'ai<sup>686</sup> » (Fig. 89a et 89b, Mayer, Delamonce). Enfin, il faudrait remarquer que l'abbé Albert Bailly, fidèle épistolier de la duchesse, cite plusieurs fois les portraits de sa maîtresse, dont il est un des plus ardents entremetteurs. Il s'agit invariablement des représentations de Madame Royale empruntes de dévotion, incarnée en sainte Thérèse ou sainte Christine, tout comme celles où elle est parée de son voile de veuve : à nouveau, l'abbé ne donne pas une description factuelle de sa « très sainte et très uniquement adorée Carmélite<sup>687</sup> », mais fait l'apologie de leur réception en France<sup>688</sup>.

### **3.3 La confrontation avec Paris : des solutions françaises dignes de son rang ? Elle, Nocret, Mignard, Beaubrun... et les Dupré**

Parmi ses peintres, Christine avait choisi les français – Elle, les Beaubrun, les Dufour – mais aussi Cairo, venu de Milan. À tous elle avait imposé ce que l'on pourrait définir comme « l'attraction du premier plan », le genre cher à Philippe d'Agliè<sup>689</sup>.

Dès les années 1630, quand les collections picturales du duc et de Christine sont augmentées et

---

<sup>685</sup> BRT, *Storia Patria* 497, fol. 427, lettre de M.R. à l'abbé D'Agliè du 11 décembre 1652.

<sup>686</sup> AST, Corte, Materie politiche per rapporto all'interno, Lettere diverse Real Casa, Lettere Principi diversi, maz. 20, Adélaïde à M.R., 21 nov. 1653 ; Carlo Merkel, *Adelaide di Savoia, Elettrice di Baviera*, Turin, Fratelli Bocca, 1892, p. 342, 371.

<sup>687</sup> AST, Corte, Lett. Min. Fr., maz. 54, f. 1, doc. 34/2, Bailly à St. Thomas, Paris, 4 juin 1649.

<sup>688</sup> Cf. chapitre 9, 3.1 et 3.2.

<sup>689</sup> « L'attrazione del primo piano », in Andreina Griseri, *Il Diamante...*, op. cit., p. 72.

inventoriées, Michela Di Macco note à quel point « ces événements propres au collectionnisme offrirent l'occasion à Christine de France, sœur de Louis XIII, de réitérer sa volonté de se confronter de la même manière aux grandes dynasties européennes et en particulier la française<sup>690</sup> ». Et l'historienne rappelle qu'à la cause diplomatique a été en fait sacrifié le chef-d'œuvre des collections duciales, le *Christ à Emmaüs* de Véronèse aujourd'hui au Louvre, donné en 1635 justement au duc de Créqui, dans un acte révélateur de l'accueil fastueux qui lui été réservé<sup>691</sup>. C'est ce qu'indique l'inventaire de cette année-là, la toile étant jusqu'alors conservée dans la chambre de parade de Madame Royale où se trouvaient également un ensemble de « tableaux venus de Venise » et estimés par Della Cornia comme « des plus beaux et des meilleurs ». Rien n'indique néanmoins qu'elle ait pris part à cette initiative « collectionniste » et en dépit des études turinoises, la mise au goût du jour français de la part de Christine en Piémont n'est pas si évidente, ni sur la qualité des commandes, ni sur celle des peintres attachés à la cour.

La question un peu lancinante dans notre esprit de portraits de Christine effectués par les peintres ultramontains « parce que son regard se tournait vers la cour parisienne » mérite plus d'attention et de recherches que celles déjà accordées. Les études publiées, par Andreina Griseri d'abord, puis Michela Di Macco et le cercle de chercheurs autour de Pino Dardanello, présentent Madame Royale souhaitant « se confronter avec la cour de Paris », la capitale de sa naissance, en cherchant « des alternatives françaises dignes de son rang »<sup>692</sup>. Or les artistes si souvent cités quand on évoque les portraits de la duchesse (Elle, Mignard, Beaubrun...) sont en réalité quasiment absents d'un corpus probable, hormis les œuvres qu'elle a pu commander à l'effigie d'autres princes de sa famille élargie. Les peintres dont il est question sont français ou à l'œuvre en France : Jean Nocret, évoqué juste après, la dynastie des « Elle », le premier de la lignée, simplement « Ferdinand » (v. 1580-1637), son fils Louis Elle dit « Ferdinand l'aîné » (1612-1689), pour ne citer qu'eux, ne laissent pas une grande trace iconologique de Madame Royale. Quant aux frères Charles et Henri Beaubrun, portraitistes entre 1630 et 1675, on en trouve de rares témoignages dans les relations diplomatiques de Christine, à partir de 1662 – selon nos recherches – et l'expression d'un « fameux Beaubrun » suivie ensuite de quelques autres mentionnant « les Beaubrun » en 1666, donc après le décès de la duchesse. Et en effet, Sonia Damiano indiquant que la cour turinoise dès 1644 entretient des contacts avec l'atelier parisien des Beaubrun, ne cite qu'un seul portrait mais de la seconde Madame Royale<sup>693</sup>. Enfin la famille Mignard n'est pas mieux représentée, aucune lettre à notre connaissance n'évoquant Pierre (de retour de Rome en 1657) ni son frère Nicolas, tandis que la présence de son fils Paul, à Turin et à la cour de Bavière auprès

---

<sup>690</sup> Michela Di Macco, « Quadreria di palazzo... », *op. cit.*, p. 97 ; *Id.*, « Critica occhiuta... », *op. cit.*, p. 426.

<sup>691</sup> *Id.*, « Quadreria di palazzo... », *op. cit.*, p. 97.

<sup>692</sup> Nous empruntons les expressions à Michela Di Macco, « Quadreria di palazzo... », *op. cit.*, p. 48-54 ; Andreina Griseri, *Il Diamante...*, *op. cit.*, p. 72-73 et passim. Quant aux Dufour, nous n'avons pas eu le temps de saisir en quoi ils étaient reliés aux portraits de Christine, le cas échéant.

<sup>693</sup> Sonia Damiano, « Une dynastie en images », *op. cit.*, p. 79.

d'Henriette-Adélaïde est mieux documentée, mais postérieure au règne de la régente<sup>694</sup>.

Depuis le séjour de Van Dyck à Turin en 1622, écrit Michela Di Macco, le couple ducal avait souhaité aligner l'image de la cour à la stature européenne imposée par les portraits du flamand :

Une solution alternative possible se trouvait dans la peinture internationale du peintre « flamand-parisien » Ferdinand Elle, précurseur de la renommée des Beaubrun et de Mignard, auquel la dynastie de Savoie a alors recours pour de nombreux portraits de divers membres, par le biais de l'abbé Scaglia di Verrua, ce dernier intervenant aussi pour obtenir le transfert de l'artiste en Piémont<sup>695</sup>

Cet autre « flamand », naturalisé français en réalité, arrive très jeune à Paris (à 20 ans, en 1601) où il crée un atelier qui lui succède pendant deux générations. Devenu peintre ordinaire de Louis XIII et un temps maître de Nicolas Poussin, son corpus d'œuvres reste néanmoins clairsemé. Dès 1618 Victor-Amédée lui commande quatre-vingt portraits à destination de son épouse, de Thomas et de lui-même<sup>696</sup>. Le 31 décembre, seule une vingtaine est en cours d'achèvement, parmi lesquels, M. de Mayenne, M. de Luynes et ses frères, Mademoiselle de Soissons<sup>697</sup>. En septembre 1620, « Ferdinand » hésitant à faire le voyage a donc été appelé à la cour, pendant les nombreuses correspondances sur cette tentative ne révèlent qu'un manque d'ardeur à la tâche : l'artiste traîne, il invoque sa mauvaise santé, la peste qui l'a fait fuir de Paris pour les Flandres... Apparemment peu préoccupé de son arrivée à Turin, il ne fait que repousser le moment, comme il semble embarrassé par le grand nombre de portraits<sup>698</sup>. Ils ne parviendront pas tous en Piémont, puisque le 12 mars 1621 Victor-Amédée se plaint au comte de Verrua de ne pas les avoir tous obtenus<sup>699</sup>. En 1623 et 1624, le duc espère encore voir l'artiste intégrer sa cour, alors que Ferdinand tergiverse, pour finalement ne pas s'y rendre, semble-t-il<sup>700</sup>. Ses fils, Louis (1612-1689) et Pierre (1617-1665) ont également pu réaliser des tableaux pour la dynastie, mais la seule impression persistante reste celle d'une inspiration pour les artistes piémontais<sup>701</sup>. C'est *in fine* Philibert Torret (dit Narcisse) arrivé de Paris en 1626 pour devenir peintre ordinaire de Charles-Emmanuel, reconduit ensuite dans ses fonctions par Victor-Amédée en 1637, qui

---

<sup>694</sup> Reinhold Baumstark, « Abbild und Überhöhung in der höfischen Malerei unter Henriette Adelaïde und dem jungen Max Emanuel », in Hubert Glaser (dir.), *Kurfürst Max Emanuel : Bayern und Europa um 1700*, Munich, Hirmer Verlag, 1976, p. 171-205 (p.172-173) ; Henriette Graf, *Die Residenz in München : Hofzeremoniell, Innenräume und Möblierung von Kurfürst Maximilian I. bis Kaiser Karl VII*, Munich, Bayerische Verwaltung der Staatlichen Schlösser, Gärten und Seen, 2002, p. 39-40.

<sup>695</sup> Cf. Michela di Macco, « Quadreria di palazzo... », *op. cit.*, p. 50. Sur cette dynastie, cf. Alessandro Baudi di Vesme, *Schede...*, *op. cit.*, vol. 2, 1966, p. 576-578. Sur la dynastie des Elle, cf. Elodie Vaysse, *Les Elle "Ferdinand", la peinture en héritage. Un atelier parisien au Grand Siècle (1601-1717)*, Thèse Diplôme d'archiviste paléographe, Marianne Grivel et Alain Mérot (dir.), Paris, Ecole des Chartes, 2015.

<sup>696</sup> AST, Corte, Lett. Min. Fr., maz. 19, f. 2, doc. 10/2, Paris, 12 janvier 1620, A.M. Scaglia à Victor-Amédée.

<sup>697</sup> *Ibid.*, doc. 32/4 ; maz. 19, f. 2, doc. 113/2 ; maz. 25, f. 1, doc. 121/2 et passim.

<sup>698</sup> *Ibid.*, doc. 10/2, 111/2, 135/4 ; maz. 23, f. 1, doc. 108/2 ; maz. 25, f. 1, doc. 121/2 et passim.

<sup>699</sup> *Ibid.*, maz. 20, f. 3, doc. 14/2, Turin, 12 mars 1621, Victor-Amédée au comte de Verrua.

<sup>700</sup> *Ibid.*, maz. 23, f. 1, doc. 108/2, Paris, 14 juillet 1623, A.M. Scaglia à Victor-Amédée ; maz. 24, f. 2, doc. 42/2, Paris, 4 avril 1624, A.M. Scaglia à Victor-Amédée.

<sup>701</sup> Franca Varallo, *Feste barocche...*, *op. cit.*, p. 124.

proposera ensuite une typologie représentative des choix personnels de Christine, sans pour autant égaler la scène parisienne, nous le verrons.

Voyons également, à titre d'autre exemple d'un art du portrait ne relevant pas de l'éminence pour Madame Royale, l'éventuelle main de Jean Nocret pour la représenter (Fig. 56)<sup>702</sup>. Une œuvre de la *Galleria Sabauda*, datée de 1634, présente Madame Royale assise, en robe rouge au large décolleté de dentelle noire et dont le manteau de velours bleu parsemé de fleur de lys est posé sur le siège, dans un feinte négligence. Sa main gauche tient un petit chien et la droite pointe une couronne royale (fermée). Selon Baudi di Vesme, c'est Christine sans aucun doute, mais il ne l'attribue qu'à l'« école française<sup>703</sup> ». Quant à Andreina Griseri, elle pose la question de la main de Nicolas Mignard<sup>704</sup>. Jean Nocret avait d'abord travaillé pour Maurice, dès 1638, pour un tableau de la *Bataille de Costantin* prévu pour le palais du cardinal à Rome<sup>705</sup>. De retour de Rome en 1644, il devient peintre et valet de chambre du roi et premier peintre de Monsieur, Gaston, frère du roi pour être ensuite admis en 1663 à l'Académie royale de peinture et de sculpture, où plusieurs postes importants lui sont confiés. Baudi di Vesme, pour qui les archives turinoises avaient peu de secrets, n'offre pas beaucoup plus de références. Or, dans les correspondances diplomatiques avec la France, le constat est identique pour tout le règne de Christine, ce qui met en doute finalement les portraits d'elle réalisés par le peintre et même cette attribution datée de 1634. Nocret a peint en effet de nombreuses princesses européennes (Portugal, Angleterre, France, Savoie...) dans un style traditionnel et suivant une composition très classique, qu'Andreina Griseri définit comme une « routine » de célébration<sup>706</sup> », ayant sans aucun doute attiré les épigones, compliquant *de facto* les attributions. Surtout, nous constatons que les références épistolaires entre France et Savoie citant Nocret ne relient jamais à un portrait de Christine alors qu'on apprend en revanche qu'elle reçoit des œuvres de sa famille de la main éventuelle de Nocret. Le 27 juillet 1651, des portraits sont apportés à Turin par l'agent de Madame Royale en France, soit ceux du duc, de la duchesse d'Orléans et de la Grande Mademoiselle :

J'enverrai au premier jour à M. le baron des Friques les portraits de Monsieur et de Madame et de Mademoiselle [d'Orléans]. Le second est miraculeux de la main du fameux Nancre. Il a eu de la peine d'achever celui de Mademoiselle, car elle était devenue un peu maigre et elle disait qu'elle ne voulait point paraître en Piémont sans son embonpoint. Une belle lettre qu'elle a reçue de V.A.R. l'a comblée de joie, elle l'a fait voir à toute la terre<sup>707</sup>.

---

<sup>702</sup> Jean Nocret ?, *Christine de France*, v. 1634, Turin, Galleria Sabauda.

<sup>703</sup> Alessandro Baudi di Vesme, *Catalogo della Regia Pinacoteca di Torino*, Turin, Vincenzo Bona, 1899, p. 27.

<sup>704</sup> Andreina Griseri, *Il Diamante...*, *op. cit.*, p. 51.

<sup>705</sup> Alessandro Baudi di Vesme, *Schede...*, *op. cit.*, vol. 3, p. 740.

<sup>706</sup> Andreina Griseri, *Le metamorfosi...*, *op. cit.*, p. 48.

<sup>707</sup> AST, Corte, Lett. Min. Fr., maz. 57, f. 1, doc. 32/4, f. 2v, Bailly à M.R., 27 juillet 1651.

La graphie étant mauvaise, Antonella Amatuzzi a lu « Nanéré » et en a déduit hypothétiquement qu'il pouvait s'agir d'un « Le Nain », ce qui ne paraît pas plausible, les frères n'ayant pas fait de voyage en Italie<sup>708</sup>. Nous pensons donc à Nocret, suivant l'orthographe fluctuante de l'époque – celle de Christine étant encore plus calamiteuse que celle de son agent, tout comme son écriture. Néanmoins, et cela rejoint nos conclusions, ce n'est pas directement Madame Royale qui s'adresse aux peintres, ces derniers semblant même être au service des personnalités dont elle demande les portraits (et non au sien) ou simplement proposés par les diplomates eux-mêmes. Ainsi, de la même manière sans doute que pour les dernières œuvres citées de 1651, deux lettres des 7 et 15 juillet 1662 nous apprennent en termes très succincts que la régente attend un autre portrait, celui de Françoise d'Orléans, évidemment en lien avec le futur mariage de Charles-Emmanuel II<sup>709</sup>. Or l'agent Camillo Bevilacqua Villa écrit à Christine « que le peintre qui faisait le portrait étant tombé malade », sans citer son nom, la mère de la princesse en a commandé elle-même un autre « que fera le fameux Beaubrun », avec un délai rallongé de quinze jours, selon une expression qui pourrait laisser penser que ce Beaubrun n'a encore jamais travaillé pour Christine<sup>710</sup>. Enfin en 1664 une lettre de la main de Nocret parle de tableaux commandés par « feu Madame Royale » mais il s'agit de Françoise d'Orléans. L'artiste rappelle en effet au Comte Pietro Carroccio, ambassadeur auprès de Louis XIV, que la jeune duchesse à son départ de Paris pour la cour de Turin lui avait réclamé vingt-deux portraits, pour elle, sa mère, ses sœurs et « autres personnes de qualité qui ne pouvaient espérer un plus grand trésor que celui de sa chère ressemblance », pour un montant de trois mille livres. Les tableaux ayant été achevés, Nocret supplie d'être payé<sup>711</sup>.

En revanche, vers 1635, l'appel aux graveurs de médailles (entre autres fonctions) de la célèbre dynastie des Dupré marque la politique artistique de Christine d'une attention vive et distinctive propre au « connaisseur », dont témoigne la véritable acuité de ses portraits numismatiques<sup>712</sup>. Le genre numismatique nous ramène aux choix effectués par Christine plus tournés vers la gravure, objet d'une diffusion bien plus ample que la peinture. Or Sergio Mamino, dans le cadre de son étude sur les médailles de la dynastie, met encore en relation la présence des Dupré à la cour de Savoie

avec le milieu culturel animé par Christine de France et aux choix qui déjà au début de la troisième décennie du siècle, après ses noces avec Victor-Amédée, s'étaient orientés vers les modèles français, autant pour le portrait que, plus en général, pour les coutumes et le style de vie, pour se mettre au niveau des nouveautés du moment. Ce sont les années pendant lesquelles se définit un programme de diffusion de l'image ducale confié à la

---

<sup>708</sup> Antonella Amatuzzi, in Gianni Mombello (dir.), *La corrispondance d'Albert Bailly*, vol. 3, Aoste, Académie Saint-Anselme, 1999, p. 257, n. 11.

<sup>709</sup> AST, Corte, Lett. Min. Fr., maz. 73, f. 4, doc. 113/2, Camillo Bevilacqua Villa à M.R., 15 juillet 1662.

<sup>710</sup> *Ibid.*, maz. 73, f. 4, doc. 107/2, Camillo Bevilacqua Villa à MR.

<sup>711</sup> *Ibid.*, maz. 76, f. 2, doc. 32/2 du 2 février 1664, Nocret au Comte Pietro Carroccio.

<sup>712</sup> Cf. chapitre 10, 1.1.

personnalité de peintres comme Ferdinand Elle, dont l'atelier parisien devient vite une référence, aussi pour la cour de Savoie ; Philibert Torret, accueilli à Turin en 1626 (...), Francesco Cairo - figure à l'expérience confirmée et de grande réputation, qui toutefois ne paraissait pas apte à rivaliser avec les artistes dont les autres centres du pouvoir, comme la cour de Charles I<sup>er</sup> d'Angleterre, pouvaient en revanche se vanter<sup>713</sup>.

Tout est dit en quelques phrases.

### **3.4 L'appel aux artistes locaux : du cercle lombardo-luganais au classicisme de Dauphin**

Dès son arrivée à Turin, puis le long de son règne, Madame Royale favorise des peintres et stucateurs originaires des régions adjacentes dont la carrière est marquée d'une grande stabilité à la cour, tout en renouvelant les artistes déjà actifs auprès de son beau-père ou de son mari. Quelques français font l'objet de commandes de portraits, des peintres piémontais et lombards sont officialisés, tandis qu'aucune tendance espagnole n'est approchée pour des raisons politiques évidentes. Elle privilégie ainsi une génération d'une solide culture lombarde issue essentiellement de Morazzone, actif déjà pour Charles-Emmanuel I<sup>er</sup> comme en 1623 au château de Rivoli avec Isidore Bianchi, père de la dynastie. Christine s'affilie Giulio Maino d'Asti, le milanais Francesco Cairo, l'excellent graveur Giovanale Boetto ou les peintres et stucateurs Bianchi de Campione pour ne citer que ceux-là, néanmoins tous sont déjà actifs auprès de Charles-Emmanuel ou de Victor-Amédée.

Au château du Valentino, nous avons vu qu'elle fait intervenir ces derniers cercles artistiques lombardo-luganais issus des ateliers des Bianchi, Recchi et Casella dans deux grandes phases de travaux allant de 1630 à 1660. Il en est de même dans sa seconde résidence, la Vigna où Giulio Maino d'Asti peint des tableaux en 1621 tout en ayant déjà servi son beau-père dès 1607 pour sa Grande Galerie. Maino réalise encore, selon l'inventaire du palais ducal de 1632 publié par Campori en 1870, des portraits des Princesses de Savoie en 1633 et encore entre 1635 et 1637 des « portraits des princes à cheval » pour le « palais royal »<sup>714</sup>. Ces portraits équestres sont sans doute ceux des ancêtres de la maison, Amédée le bienheureux, Amédée le comte Vert, Charles... cités dans l'inventaire de 1635 de Della Cornia et attribués à Maino. Ce dernier est d'ailleurs très apprécié de Giambattista Marino (le cavalier Marin), qui, ayant séjourné à Turin au moins entre 1608-1609 et 1615, possède des œuvres de l'artiste dans sa galerie et lui dédie un sonnet, comme il le fait pour d'autres artistes œuvrant en

---

<sup>713</sup> Sergio Mamino, « Il ritratto dinastico nelle medaglie e nelle incisioni », in Giuseppe Ricuperati (dir.), *Storia di Torino*, IV, *op. cit.*, p. 325-326. Il cite Andreina Griseri, *Il Diamante...*, *op. cit.*, p. 15 et suiv., p. 242-66 ; cf. aussi Michela Di Macco, « Quadreria di palazzo... », *op. cit.*, p. 48 et suiv. ; *Id.*, « Il ritratto e l'omaggio simbolico », *op. cit.*, p. 18-19.

<sup>714</sup> Alessandro Baudi di Vesme, *Schede...*, *op. cit.*, vol. 2, p. 642. Il cite Giuseppe Campori, *Raccolta di cataloghi ed inventarii inediti di quadri, statue, disegni, bronzi, dorerie, smalti, medaglie, avorii, ecc : dal secolo XV al secolo XIX*, Turin, C. Vincenzi, 1870.

Piémont, tels Mancini, Brandin, Flaminet ou encore Raffaello Rabbia. Car le poète Marino s'attache à faire connaître les peintres locaux :

Que les peintres loués par le cavalier Marini ne fussent pas tous de grande valeur, est une chose indubitable. Mais il n'en est pas moins vrai que plusieurs parmi ceux que Lanzi<sup>715</sup> traite avec tant de mépris parce qu'il n'a pas trouvé de références à ces noms chez d'autres auteurs, étaient à cette époque reconnus, et peut-être auraient-ils été estimés encore aujourd'hui si l'on connaissait quelques unes de leurs œuvres authentiques<sup>716</sup>.

Cela dit, Giulio Maino était employé et rétribué par Charles-Emmanuel I<sup>er</sup>, une distinction que le duc n'attribuait pas à de « vulgaires peintres » note Vesme. Christine renouvelle ses pensions, tout en s'inscrivant dans une tradition qu'elle alimente de nouveaux chantiers. Elle satisfaisait ainsi ses propres aspirations même si ce témoignage de la confiance portée aux goûts sûrs du duc dénote hypothétiquement et moins honorablement un manque de jugement personnel. Car c'est seulement assez tardivement qu'elle évolue vers d'autres ambiances, en particulier romaines, à nouveau importées en Piémont par d'autres personnalités qu'elle.

La période des années 1650-1660 est marquée à Turin par l'arrivée d'artistes prometteurs dans la suite de Dauphin, tels Bartolomeo Caravoglia, Giovanni Andrea Casella ou Carlo Metrano, sans doute attirés par une cour turinoise stabilisée, nous l'avons dit, et par une cité dont les chantiers architecturaux déjà florissants depuis le début du siècle proposaient des solutions modernes sous l'égide de l'entourage avisé privilégié par la duchesse, son beau-frère, d'Agliè, les architectes de cour mais encore son fils<sup>717</sup>. Charles Dauphin, talentueux élève de Simon Vouet et *a priori* révélé par Cassiano dal Pozzo puis Maurice, assure à Christine un classicisme qui lui correspond bien, surpassant les autres peintres de cour grâce à son emphase et son esprit d'interprétation<sup>718</sup>. Devenu un de ses peintres favoris, ses beaux portraits équestres et mythologiques (fig. 57a et 57b, Racconigi) sont tout à fait insolites dans le répertoire antérieur des effigies de Christine, alors qu'une autre typologie, celle des grands portraits en pied, réapparaît de manière plus grandiose par rapport aux anciennes compositions de Torret aux figures un peu figées (Fig. 58a et 58b). Ces deux dernières typologies sont en effet beaucoup plus ambitieuses, tant au niveau du genre que du style, et il faut les relier à des chapitres de la vie de la duchesse assez significatifs, la construction de la *Venaria Reale* par son fils dont la décoration de la Salle de Diane ou encore les mariages de ses enfants avec des princes ou princesses européennes, comme ici en Bavière.

---

<sup>715</sup> Luigi Lanzi, *Storia pittorica della Italia dal risorgimento delle belle arti fin presso al fine del XVIII secolo*, V, Silvestri, Milano, 1823.

<sup>716</sup> Alessandro Baudi di Vesme, *Schede...*, *op. cit.*, vol. 2, p. 642.

<sup>717</sup> Michela di Macco, « La pittura del Seicento... », *op. cit.*, p. 62-63.

<sup>718</sup> Michela Di Macco, « Christine de France et le peintre lorrain Charles Dauphin », *op. cit.*, p. 147.

En prévision des noces de celui-ci avec Françoise d'Orléans en 1663, ce sont les décors du nouveau Palais Royal qui sont engagés sous la houlette de peintres également actifs sur d'autres chantiers ducaux (la *Venaria*, l'Hôtel de Ville) et de diverses provenances : Charles Dauphin, Jan Miel, Luca Dameret, Giovanni Paolo et Giovanni Antonio Recchi, Bartolomeo Caravaglia etc.<sup>719</sup> Cependant, cette nouvelle atmosphère artistique recherchée est aussi l'œuvre de Charles-Emmanuel II, espérant répondre en partie par la voie artistique à ses ambitions politiques en se tournant vers les solutions romaines et ses plus grands talents.

L'autonomie culturelle de Charles-Emmanuel II s'exprime par des choix figuratifs d'orientation romaine. Les artistes tessinois et lombards de la nouvelle génération et Dauphin ne perdaient pas leurs pleins droits à la cour, mais le duc en personne semblait préférer la détermination convaincante du classicisme vigoureux de Jan Miel<sup>720</sup>.

Or, explique Michela Di Macco, il n'a pas échappé aux observateurs diplomatiques que la volonté ducale était de se procurer « des traitements avantageux à Rome<sup>721</sup> ». Le duc avait été au courant des travaux de la galerie d'Alexandre VII au Quirinal et avait choisi d'appeler un peintre alors au service du pape Chigi, sous la direction de Pierre de Cortone. Il s'agit de Jan Miel recruté comme « peintre ordinaire » à Turin pour le palais royal ou la *Venaria*, sans doute dans l'idée de s'approprier l'élève du célèbre Andrea Sacchi, très apprécié à la cour turinoise, dans l'espoir de résultats pouvant rivaliser avec le classicisme romain de Carlo Maratti, collègue de Miel<sup>722</sup>. Ce dernier œuvre dans diverses salles des appartements ducaux du Palazzo Reale (alcôves, chambres de parade) et se pose rapidement en rival du lorrain, plus affilié à Christine, créant en quelques sortes deux factions pour deux styles assez opposés : un classicisme de Dauphin jugé par ses détracteurs un peu trop exubérant et coloré, proche de Simon Vouet et un regard issu du classicisme romain plus porté vers la nature et moins soumis à la rhétorique pour Miel. À l'image, écrit Di Macco, de ce que Monseigneur Roberti, nonce apostolique disait de la situation politique de 1660 : « Cette cour commence déjà à se diviser en deux factions : l'une pour Madame, l'autre pour le Duc<sup>723</sup> ». « Seule la survie de Dauphin à Miel dans le temps a permis au lorrain de conserver la primauté qui semblait menacée ces années-là<sup>724</sup> ».

---

<sup>719</sup> Michela di Macco, « Critica occhiuta... », *op. cit.*, p. 378-379. Ces peintres réalisaient les toiles dans leurs ateliers puis les marouflaient sur place, excepté pour Jan Miel, travaillant *in situ*.

<sup>720</sup> *Ibid.*

<sup>721</sup> Luigi Firpo (dir.), *Relazioni di ambasciatori...*, *op. cit.*, XI, *Savoia (1496-1797)*, p. 399, Relation de Francesco Michiel, ambassadeur ordinaire de Charles-Emmanuel II de 1668 à 1670.

<sup>722</sup> Michela di Macco, « Critica occhiuta... », *op. cit.*, p. 379.

<sup>723</sup> Andrea Merlotti, « “Multis melior pax una triumphis”. Lo Stato sabaudo all'inizio del ducato di Carlo Emanuele II », in *Coll., L'Oratorio della Compagnia di San Paolo a Torino. Il restauro del ciclo pittorico nelle collezioni Intesa Sanpaolo*, Turin, Allemandi, Intesa Sanpaolo, 2013, p. 24 et p. 26, n° 13 ; cité par Michela Di Macco, « Christine de France et le peintre lorrain Charles Dauphin », *op. cit.*, p. 147.

<sup>724</sup> Michela Di Macco, « Christine de France et le peintre lorrain Charles Dauphin », *op. cit.*, p. 147.

Nos interrogations restent entières sur le choix assez ciblé de la duchesse envers des artistes régionaux, avant l'arrivée de peintres classiques tels Dauphin. Nous avons émis l'idée d'un ancrage piémontais qu'elle recherchait probablement, à moins d'envisager des raisons autres, de contingence, de circonstances, d'économie, comme l'entrevoit Gaudenzio Claretta indiquant qu'en politique artistique « elle a fait des miracles malgré les déplorables conditions financières<sup>725</sup> ». De manière corrélée, on aurait pu penser que le besoin de légitimation de sa position de régente trop affiliée à la France ait concouru à focaliser son regard vers le nord italien. Néanmoins, pour ses portraits, elle opte aussi pour des peintres français : « Philibert Torret dit Narcisse répondait à merveille aux attentes de la duchesse : elle était encore liée aux modèles parisiens du portrait précieux de Ferdinand Elle que les Beaubrun auraient développé plus tard<sup>726</sup> », jusqu'à l'arrivée de Dauphin, dont les portraits « appartiennent à des registres de qualité et d'innovation supérieures ».

Il existe encore l'éventualité, tout à fait acceptable et peut-être complémentaires à d'autres citées, d'une volonté d'imposer à Turin une marque personnelle dans le panorama européen (par le biais des stucateurs du Valentino d'abord, de la peinture de Dauphin ensuite et sans doute dans son mécénat pictural religieux, non abordé ici), que cela résulte d'un choix délibéré ou qu'il lui ait été imposé par un manque de perspectives plus internationales. Néanmoins, et c'est là une difficulté supplémentaire, parmi les artistes régionaux cités, beaucoup travaillaient déjà sous les deux ducs précédents, son beau-père puis son époux. Comme si la politique artistique de la duchesse ne s'inscrivait pas tant dans une histoire personnelle que dans celle d'une entreprise dynastique, sauf à considérer l'appel à Dauphin au moment où les ambitions politiques de son fils réveillent de concert ses ardeurs artistiques. Là encore, « le bât blesse », puisque le lorrain arrivé en 1652 à Turin devient peintre officiel en 1658, non pas de Christine mais du prince de Carignan, cousin du duc, question posée par Michela Di Macco mais sans apporter de réponse<sup>727</sup>. De ces divers constats et à l'aune de notre étude globale, il reste l'hypothèse moins élogieuse mais cohérente dans le parcours de Christine que les influences des « personnalités » l'environnant aient pu être déterminantes dans ses choix picturaux les plus remarquables.

### 3.5 Francesco Cairo et le renouveau pictural turinois

Selon Michela di Macco, le renouveau pictural turinois a lieu au tournant des années 1650, initié par l'artiste de cour natif de Varese (au nord de Milan), Francesco Cairo, qui « prépare la route pour une mutation du goût<sup>728</sup> », sa peinture ayant évolué à l'époque de la régence d'un « caravagisme

---

<sup>725</sup> Gaudenzio Claretta, *Storia della Reggenza...*, *op. cit.*, vol. 2, p. 518.

<sup>726</sup> Michela Di Macco, « Christine de France et le peintre lorrain Charles Dauphin », *op. cit.*, p. 146.

<sup>727</sup> *Ibid.*, p. 145.

<sup>728</sup> *Id.*, « La pittura del Seicento nel Piemonte sabauda », *op. cit.*, p. 62. Au sujet de Francesco Cairo, cf. Francesco Frangi, *Francesco Cairo*, Turin, Allemandi, 1998 ; Giovanni Testori *et al.*, *Francesco Cairo. 1607-1665*, Varese, Bramante Editrice,

divergent<sup>729</sup> » vers des accents plus néo-vénitiens. D'autres acteurs de ce renouveau travaillent pour Madame Royale ou son fils, Caravoglia, Casella, Dauphin... que nous n'abordons que très ponctuellement dans cette étude, nous étant restreinte aux portraits de la duchesse. Par ailleurs, pour appréhender ce panorama de façon plus exhaustive, il conviendrait aussi de prendre en compte le mécénat religieux de Christine, autant architectural que pictural, dont les tableaux d'autel sont sans doute le domaine majeur vers lequel elle a tourné son regard, comme son esprit. Nous n'en citons brièvement que trois dans le chapitre sur les portraits de dévotion de Christine, deux de Cairo, *La Fille du pharaon accueillant Moïse sauvé des eaux* de 1645 (Fig. 59a, Galleria Sabauda) et *Le Sauveur, Sainte Christine et Saint Valentin* pour l'église San Salvario en 1646 (Fig. 59b) et une de Caravoglia, *Esther et Assuerus* (Fig. 59c, v. 1650, Asti, palazzo Civico) car en plus d'être emblématiques de cette période de changement figuratif des œuvres et du goût, ils la représentent non seulement symboliquement mais aussi physiquement et politiquement.

Des œuvres anciennes de Francesco Cairo avaient déjà été acquises par Charles-Emmanuel, ce dont l'inventaire de 1635 témoigne. Néanmoins, absolument tous les tableaux qui y figurent et qui lui sont attribués, en nombre important, sont qualifiés de « médiocres » par Della Cornia, le rédacteur, jugement étonnant en regard des qualifications relevées par les ducs pour le peintre. Cela est dû peut-être à l'évolution stylistique postérieure de la peinture de Cairo car ce même Della Cornia atteste dans son testament (1668) de l'estime qu'il a pour son art, léguant au « Sig. Gio. Batta Mazzochi [son] cher ami deux portraits de la main du feu Sig.r Cavagliere Cairo Pittore, soit le visage de Notre Seigneur et un autre de la Vierge, plus un reliquaire d'ébène avec huit reliques des Saints Martyrs, qui sont près de mon lit et ceci en mémoire de notre amitié<sup>730</sup> ». Baudi Di Vesme, pour un des tableaux de cet inventaire, doute de sa paternité, non pour sous-entendre une certaine médiocrité, juste pour une question de style. Il s'agit d'un portrait que nous évoquerons plus loin « du Sérénissime Prince de Piémont [sans doute François-Hyacinthe] assis avec une perdrix en main » inventorié dans la « Camera Reale » est jugé par le spécialiste « plutôt d'une main flamande que de celle du Cairo » (Fig. 131)<sup>731</sup>. Car le parcours pictural de Francesco Cairo est assez méconnu dans les premières années, engendrant des interrogations, en particulier à propos de divers portraits des enfants de Savoie.

---

Edizioni Lativa, 1983, p. 153-155 ; Maria Beatrice Failla *et al.*, *Asti nel Seicento. Artisti e committenti in una città di frontiera*, Gênes, Sagep Editori, 2014.

<sup>729</sup> Marco A. Bazzocchi, « Nel buio della carne, nella carne delle immagini », *Arabeschi*, n° 11, janvier-juin 2015, p. 75.

<sup>730</sup> AST, Testamenti pubblicati del Senato, XI, testament de Michelangelo Golzio, 13 janvier 1668, f. 201-208 (155-162), in Gaudenzio Claretta, *Storia del regno e dei tempi di Carlo Emanuele II, duca di Savoia, scritta su documenti inediti*, vol. 2, Gênes, Tip. del R. Istituto dei sordo-muti, 1878, p. 506.

<sup>731</sup> Cf. chapitre 7, 3.1. Sandra Pinto (dir.), *Musei d'Arte a Torino...*, *op. cit.*, p. 14, n° 236. Alessandro Baudi di Vesme, *Catalogo della Pinacoteca...*, *op. cit.*, p. 28.

Outre la peinture, les qualités de Cairo ont été immédiatement appréciées dans d'autres disciplines puisque, en plus de son travail de copiste, il joua aussi le rôle de médiateur pour les acquisitions milanaises de Victor-Amédée en 1633 tout comme il fut nommé très vite chevalier de l'Ordre Mauricien. Ses œuvres, présentes dans les collections d'amateurs raffinés, Amedeo Dal Pozzo, marquis de Voghera ou Michelangelo Golzio, vont évoluer par le biais de ses fréquentations turinoises et des ensembles picturaux des palais ducaux, au point que sa propre collection reflète en partie les tendances duciales des années 1640-1650. Mais surtout, son art des années 1635-1640 abandonne progressivement le « ton vibrant de pathétisme » du borroméisme milanais « pour un naturalisme caravagesque bien représenté dans la collection turinoise »<sup>732</sup>. Enfin, si la vie personnelle du peintre ne suivit pas une voie aussi respectable que celle picturale lui apportant la reconnaissance, à l'exemple entre autres d'un scandale amoureux dont le duc lui-même reçut les plaintes, il fut malgré tout constamment protégé<sup>733</sup>. Il ne s'éloigne de la cour qu'en 1638 au début de la guerre civile piémontaise pour y revenir en 1644, profitant de cette période pour effectuer des séjours à Rome et en Lombardie qui vont enrichir son art d'influences nouvelles, tout en gardant un style qui lui est propre. Son style se développe déjà à partir des années 1635-1638, quand le spectre de ses tableaux évolue entre personnages extatiques, tel le ténébreux *Saint-François* aux déformations encore maniéristes (Fig. 60b, *Saint-François en extase*, v. 1630-1633) aux diverses versions d'*Herodiade*, devenues emblématiques dans l'œuvre du peintre, affichant à l'excès les têtes renversées aux bouches entrouvertes (Fig. 60a, v. 1633-1635). On constate ensuite une évolution plus nette, d'après les images plus apaisées qu'il réalise de Madame Royale en *Sainte Christine* (musée du Castello Sforzesco de Milan) dans les années 1635-1640 ou entre 1644 et 1648 (Londres, collection particulière) (Fig. 61a et 61b)<sup>734</sup>. Les atmosphères ont changé, le doux modelé des corps surgissant de lumières rasantes et de sources lumineuses réduites, s'éloignant en cela du Caravage qui avait porté le clair-obscur à ses limites. Cairo en propose une solution alternative, empreinte de *morbidezza*. Ainsi, Francesco Cairo « prépare la route pour une mutation du goût »<sup>735</sup> comme l'écrit Michela Di Macco, seulement à l'issue de son séjour romain et lombard où il s'imprègne également d'inspirations génoises. Cela correspond picturalement au moment où il réalise le tableau d'autel figurant *Le Sauveur, Sainte Christine et Saint Valentin* pour l'église San Salvario en 1646 (Fig. 59b, église San Salvario). Ce renouvellement pictural de Cairo s'exprime encore parfaitement dans l'autel majeur (1647) du Sanctuaire de l'Apparition de Savigliano pour lequel, ayant pour lointain modèle Van Dyck, il est aussi « attentif aux valeurs chromatiques vénitiennes et imprégné de culture ligure, confronté au Grechetto », ce qui se traduit par des coups de pinceaux colorés appliqués d'un geste spontané et sûr,

---

<sup>732</sup> Michela di Macco, « Critica occhiuta... », *op. cit.*, p. 367.

<sup>733</sup> Andreina Griseri, *Le metamorfosi...*, *op. cit.*, p. 82.

<sup>734</sup> Francesco Frangi, *Francesco Cairo*, Turin, Allemandi, 1998, p. 252, n° 44 du catalogue et p. 79-80. Cf. Notice de Michela Di Macco, in Véronique Damian (dir.), *Pittura italiana tra Sei e Settecento*, catalogue de la galerie Canesso, Paris, 2004, p. 36-39.

<sup>735</sup> Michela di Macco « La pittura del Seicento... », *op. cit.*, p. 62.

loin du luminisme « compartimenté » [et peaufiné] de la tradition lombarde<sup>736</sup>. Cette analyse experte résume bien l'évolution stylistique de Cairo, dont le talent se déploie particulièrement dans les œuvres religieuses, tableaux d'autel comme effigies de saintes.

Il est évident que son art présente de grandes qualités et une originalité singulière au sein de la cour turinoise, à l'image du *Saint Sébastien soigné par Irène* du musée des Beaux-Arts de Tours (Fig. 60c) ou des divers portraits de saints conservés dans le monde (Turin, Milan, Vicenza, Londres, New-York, Boston...). Ses œuvres « matures » sont donc extrêmement intéressantes dans le parcours figuratif des représentations de Madame Royale, même si l'on regrette une finesse psychologique moindre par rapport à celle irriguant les traits de modèles d'autres grands portraitistes du temps, au-delà des frontières du duché.

---

<sup>736</sup> *Ibid.*



## CHAPITRE 5. « APPORTEZ MOI DES HEURES... POUR MOI QUI SUIS ANTIQUE » : LE TEMPÉRAMENT D'UNE FEMME PLUS PIEUSE ET POLITIQUE QU'AMATRICE D'ART

### 1. UN FLÉCHISSEMENT DE LA POLITIQUE ARTISTIQUE DUCALE ET UNE ACTIVITÉ CULTURELLE EN DEMI-TEINTE

Madame Royale n'est pas du tout « avant-gardiste », ses choix, nous l'avons dit, sont déterminés par des goûts classiques dans le sens de « traditionnels », hérités en partie de son entourage et en particulier du cardinal Maurice, bien plus ambitieux en la matière. Le problème continue de se poser à nous : les goûts « modernes » de Christine parfois relevés n'ont rien de l'évidence. Elle dit elle-même qu'elle appartient à cette génération de l'ancienne mode, quand elle recommande à l'abbé Amoretti, en août 1654 :

Apportez moi des Heures [livres d'heures] mais de celles d'Annissey [Annecy] car celles à la mode ne sont pas bonnes pour moi qui suis antique [d'autrefois]<sup>737</sup>.

Certes, c'est l'époque de son âge mur, animée d'une plus grande dévotion, attachée à l'art religieux de la Contre-Réforme pour lequel Cairo comble ses attentes et elle est en cela très proche de sa sœur Henriette, avec une dévotion personnelle plus grande encore, à la limite de l'excès dira-t-on parfois à son époque. Par ailleurs, étudier son comportement en matière artistique nous a conduit à un autre constat : elle s'attache à conserver l'héritage artistique de ses prédécesseurs, celui de Charles-Emmanuel I<sup>er</sup> en particulier parce qu'il est le plus grandiose. Elle ne le suit pas dans cette voie humaniste aux intérêts encyclopédiques, marquant la régence d'un certain fléchissement de la politique artistique ducale (hormis l'architecture, les spectacles, la gravure) : par l'absence d'un collectionnisme d'amateur avisé qui traduit un certain manque d'inclination ou de vision artistique personnelle ; par celle de cabinets de curiosités dont son cercle lettré lui propose la création, mais *a priori* sans suite malgré une attention portée sur la botanique et son symbolisme – la botanique étant une science alors émergente, ce qui manifesterait au contraire un intérêt moderne ; par le don de tableaux à Richelieu dont on ne connaît ni les auteurs, ni les sujets à travers la correspondance qui les évoque, par une bibliothèque *a priori* enrichie de manière partielle et orientée, par la sculpture enfin, absente des passions traditionnelles de la duchesse à une ère pourtant encore baroque... La culture

---

<sup>737</sup> AST, Corte, Lett. Min. Fr., maz. 59, f. 1, p. 1096, M.R. à l'abbé Amoretti, 15 août 1654.

humaniste classique des intellectuels de son époque semble chez elle restreinte ou vaudrait-il mieux dire en demi-teinte : la duchesse n’embrasse pas l’entière curiosité de l’« honnête homme »<sup>738</sup>.

En opposition à ce constat, elle s’est entourée tout au long de son règne de personnalités extrêmement brillantes, des poètes tel D’Aglì dont elle a admiré les scénographies des ballets ou des décors, des rhétoriciens tel Tesauro, dont la verve parfois complexe laisse entendre que la duchesse était sensible à des concepts plus intellectuels. Là réside un nouveau paradoxe, un peu à l’image des diverses typologies de ses portraits. Enfin, la peinture ne fut pas un domaine de prédilection, on l’a vu, n’ayant pas non plus œuvré à la création d’une académie de peinture, référence artistique s’il en est pour un mécène du Grand Siècle. Ce genre d’institution est la marque de la volonté d’un prince d’encourager des talents, locaux ou étrangers, de les regrouper, de les renforcer et de les rendre visibles, ambitions différentes de celles de la Compagnie de Saint-Luc turinoise fondée en 1652. L’Académie de Saint-Luc de la capitale piémontaise ne sera créée que sous la régence de Marie-Jeanne-Baptiste de Savoie-Nemours.

En revanche, la première Madame Royale met un point d’honneur et beaucoup d’énergie à conserver un héritage à l’instar de son action après un vol de tableaux de Raphaël dans la petite galerie du palais ducal de Turin agrémentée par son époux. On ne sait pas, une fois encore, quelles étaient ces œuvres, ne pouvant que supposer, sur la base de l’inventaire de 1635 attestant de deux peintures du maître, deux *Madones à l’Enfant* (aujourd’hui conservées au musée Condé de Chantilly et au Museum of Art de Worcester, Massachusetts<sup>739</sup>). Plusieurs lettres sont émises à ce sujet entre 1647 et 1652 dans lesquelles on perçoit la grande préoccupation de Christine pour retrouver le voleur et son précieux butin. Ayant décelé un « mémoire » de tableaux de belle qualité chez un vendeur de Grenoble, œuvres qui pourraient correspondre pour partie au vol, on s’empresse de les comparer à l’« inventaire de la garde-robe ». Peine perdue car en 1652 l’abbé d’Aglì se résigne à écrire à Saint-Thomas : « Je n’ai plus ouï parler des tableaux et du mémoire envoyé. Il est vrai que l’on à autre chose à songer<sup>740</sup> ».

## **1.1 Le maintien de l’héritage : la galerie de Charles-Emmanuel I<sup>er</sup> et les manuscrits de Pirro Ligorio**

Les alliances matrimoniales furent exaltées dans les programmes décoratifs qu’Emmanuel-Philibert et son fils Charles-Emmanuel I<sup>er</sup> adoptèrent entre 1560 et 1630 pour toutes leurs résidences. Le cas le plus célèbre est certainement celui de la grande

---

<sup>738</sup> Certes l’expression « culture humaniste », prise ici de manière sans doute trop générique, serait à développer et à contextualiser.

<sup>739</sup> Michela di Macco, « Critica occhiuta... », *op. cit.*, p. 412.

<sup>740</sup> AST, Corte, Lett. Min. Fr., 1647, maz. 50, f. 1, doc. 14/1 ; maz. 51, f. 1, doc. 8/1 ; 1652, maz. 57, f. 2, doc. 238/2, 239/2, 258/2.

galerie que Charles-Emmanuel I<sup>er</sup> fit réaliser au début du XVII<sup>e</sup> siècle dans le palais ducal de Turin. Tous les souverains de la Maison de Savoie y apparaissaient accompagnés de leurs épouses respectives<sup>741</sup>.

Partant de Bérold jusqu'à Victor-Amédée I<sup>er</sup>, cette grande galerie, unissant le palais ducal au complexe d'édifices qui formeront ensuite le *Palazzo Reale*, fut peinte à fresque par Federico Zuccari et ses collaborateurs<sup>742</sup>. Détruite par un incendie en 1659, on peut la reconstituer partiellement, grâce, d'une part, aux descriptions dès 1607 par Zuccari lui-même et à celles de 1608 de Pompeo Brambilla<sup>743</sup>, d'autre part grâce aux eaux fortes et chalcographies de Boetto pour la thèse des Robilant<sup>744</sup>. Sur les parois de cette galerie, dans des niches entre les fenêtres, devaient se trouver « trente-deux princes à cheval de cette sérénissime Maison » accompagnés de leurs devises « faites de prises de cités et de châteaux, que tout le paysage rendra au mieux, le prince se tenant devant plus grand que nature, et dans les deux niches proches il y aura les épouses et tout autour leurs armes et autres emblèmes<sup>745</sup> ». Cet ensemble constitua le cœur de l'autocélébration de la dynastie, montrant « les actions les plus illustres des héros de cette grande Maison Royale et l'effigie au naturel de chacun d'eux<sup>746</sup> ». Elle suscita, entre autres, les commentaires élogieux du prince de Condé et de l'abbé du Val qui la visitèrent l'un en 1622 et l'autre en 1656<sup>747</sup>. Néanmoins, le projet initial des décors peints de Zuccaro subit des transformations, voulues par le duc qui tenait à regarder de près ce lieu, et finalement, la place accordée aux illustres ancêtres se réduisit quelque peu, passant du registre médian au supérieur, pour octroyer plus d'espace à la somptueuse bibliothèque ducale et aux objets précieux et autres instruments scientifiques voués à l'observation des mondes naturel et céleste<sup>748</sup>. Ainsi, le programme idéologique des fresques encensant la dynastie partageait cet espace avec l'exposition d'un Savoir Universel, que le duc, cultivé, pratiquait.

---

<sup>741</sup> Andrea Merlotti, « Politique dynastique et alliances matrimoniales de la Maison de Savoie au XVII<sup>e</sup> siècle », in *XVII<sup>e</sup> siècle*, n° 243, 2009/2, p. 242. Sur la grande galerie (in Merlotti, p. 242, note 7), cf. J. Kliemann, *Gesta dipinte. La grande decorazione nelle dimore italiane dal Quattrocento al Seicento*, Milan, Silvana Editoriale, 1993, p. 203-208 ; Anna Maria Bava, « La collezione di pittura e i grandi progetti decorativi », in Giovanni Romano (dir.), *Le Collezioni di Carlo Emanuele I*, op. cit., p. 211-264.

<sup>742</sup> Cf. Gaudenzio Claretta, *Il pittore Federico Zuccaro nel suo soggiorno in Piemonte e alla corte di Savoia (1605-1607) : secondo il suo « Passaggio per l'Italia »*, Turin, Bourlot, 1895, p. 54-55.

<sup>743</sup> Federico Zuccari, *L'idea de' pittori, scultori et architetti del cavalier Federico Zuccaro, divisa in due libri. Al Serenissimo Carlo Emanuele Duca di Savoia, Principe di Piemonte*, Turin, Disserolio, 1607 ; Pompeo Brambilla, *Relazione delle feste, torneo, giostra etc. fatte nella corte del Sereniss. di Savoia nelle reali nozze delle sérénissime infanti donna Margherita e donna Isabella di Savoia sue figliuole*, Turin, Fratelli Cavaleris, 1608, (BRT), *Storia Patria* 50 (672).

<sup>744</sup> Cf. Andreina Griseri et al., *Giovenale Boetto...*, op. cit., p. 178 et passim.

<sup>745</sup> Gaudenzio Claretta, *Il pittore Federico Zuccaro...*, op. cit., p. 54-55.

<sup>746</sup> Ilario Manfredini, « Identità storica e progettualità ideologica nell'età di Emanuele Filiberto e nei primi anni di Carlo Emanuele I », in Marco Bellabarba, Andrea Merlotti (dir.), *Stato sabauda e Sacro Impero Romano*, Bologne, Il Mulino, 2014, p. 233-250.

<sup>747</sup> Henri II de Bourbon Condé, *Voyage de monsieur le prince de Condé en Italie...*, op. cit., p. 7-8 ; Pierre Du Val, *Le Voyage et la description d'Italie*, op. cit., p. 60. Cités par Andrea Merlotti, « Politique dynastique et alliances matrimoniales... », op. cit., p. 242, n. 8. Du Val ne dit rien de plus que la relation du Prince de Condé, il recopie même à l'identique certaines phrases tout en étant de manière générale moins précis.

<sup>748</sup> Franca Varallo, « Dal Teatro alla Grande Galleria. La biblioteca ducale tra Cinque e Seicento », in Coll., *Il Teatro di tutte le Scienze e le Arti. Raccogliere libri per coltivare idee in una capitale di età moderna. Torino, 1559-1861*, Turin, Archivio di Stato, Centro Studi Piemontesi, 2011, p. 25.

Cette « bibliothèque-musée » avait d'ailleurs été instituée lors des visites officielles comme lieu de passage incontournable de présentation dynastique et d'ostentation de la culture ducale, comme put en bénéficier par trois fois la reine Christine de Suède en 1656 pour laquelle la galerie avait été restaurée sous le contrôle d'Amedeo di Castellamonte, écrit Castiglione, après « les désagréments de la guerre civile<sup>749</sup> ». Cette dernière précision, apparemment mineure, révèle tout de même qu'entre 1642 et 1656, le lieu illustre n'a pas fait l'objet de toute l'attention nécessaire, alors que l'épisode douloureux et ruineux de la guerre civile était dépassé. Pourtant, les motivations de Christine à protéger ce haut lieu et ses trésors étaient probablement multiples.

Tous ceux qui se sont occupés de grandes familles et d'archives nobiliaires n'ont pas pu se soustraire à l'influence d'une masse de documents centrée sur le contrôle constant du patrimoine, et tous ont dû se confronter au problème de la double valeur économique et symbolique des choses et, aussi, de l'art. En effet, dans les archives des aristocraties italiennes, le thème de la transmission de la mémoire et de l'autoreprésentation familiale se mêle aux liens privilégiés entre la lignée et le mécénat public et privé auquel, par tradition, se rattachait l'identité familiale, tout comme dans le cas des collections d'art<sup>750</sup>.

Si l'aspect financier des collections entre en jeu dans l'esprit de la duchesse, celui de « trésor dynastique » se révèle bien plus prégnant, se posant comme garante de la continuité de la culture des ducs. Elle l'affirme haut et fort, comme le prouve l'épisode fameux des « *codici* de Ligorio », dans lequel Madame Royale montre toute sa véhémence et toute l'autorité que lui permet cette circonstance exceptionnelle. Michela Di Macco résume cet événement, qui n'a rien d'anecdotique, expliquant comment Christine de France prend une position ferme à propos de manuscrits de Pirro Ligorio : il s'agit d'une série de trente précieux volumes appartenant à la bibliothèque ducale que Richelieu a convoitée (appuyé par Cassiano del Pozzo, l'abbé Mondino ou encore Mazarin) en 1641, puis à nouveau Mazarin en 1642-1643<sup>751</sup>. La régente, consciente de leur préciosité, écrit au comte de Moretta :

---

<sup>749</sup> Cf. Valeriano Castiglione, ms. « *Historia della Reggenza...* », *op. cit.*, p. 38 et Michela Di Macco, « *Critica occhiuta...* », *op. cit.*, p. 342. Cf. annexe 11 : Henri II de Bourbon Condé, *Voyage de monsieur le prince de Condé en Italie depuis son partement du camp de Montpellier jusques à son retour en sa maison de Mouron*, Paris, Toussaint et Quinet, 1634, p. 5-8. Sur cette galerie, cf. entre autres, Franca Varallo, « *Dal Teatro alla Grande Galleria. La biblioteca ducale tra Cinque e Seicento* », *op. cit.*, p. 25-34 ; Massimiliano Rossi, « *L'idea incarnata. Federico Zuccari, la Grande Galleria di Torino e l'immagine ermetica di Carlo Emanuele I di Savoia* », in Fabrizio Meroi (dir.), *La magia nell'Europa moderna. Tra antica sapienza e filosofia naturale*, Florence, Olschki, 2007, vol. II, p. 546-548 et 553.

<sup>750</sup> Sandra Costa-Giorgi, « *Correspondances et inventaires...* », *Rives Méditerranéennes*, « *Du lien politique au lien social : les élites* », Lucien Faggion (dir.), 32-33/2009, p. 25. L'auteur cite Renata Ago, « *Collezioni di quadri e collezioni di libri a Roma tra XVI e XVIII secolo* », *Quaderni storici*, 110/2002, p. 379.

<sup>751</sup> De très nombreuses missives font état de cette affaire, AST, Corte, Lett. Min. Fr., maz. 40 à 42. Sur ce sujet, cf. Pietro Vayra, « *Il Museo Storico della Casa di Savoia nell'Archivio di Stato di Torino* », *Curiosità e ricerche di storia subalpina*, IV, Turin, 1880, p. 135-167 ; Andreina Griseri, « *Quei "Benedetti Ligorii" alla Corte di Cristina di Francia* », in Caterina

Je n'aurai point encore cette mortification d'ôter à cette maisons les trésors que le siècle lui ont fait mettre ensemble, et ne donnerai pas cet avantage à mes ennemis de dire que je les aie distribués, comme ils disaient si faussement, [c'] est pour cette raison que je tiendrais bon, et que je crois que monsieur le Cardinal se contentera des copies<sup>752</sup>.

Deux jours après, elle envoie une autre missive, posant les divers arguments de son refus, puisqu'elle n'a pas réussi à « détourner adroitement la demande » des français :

Quoi que c'en soit, nos ennemis n'auront jamais tant d'avantage sur nous de pouvoir dire avec vérité que nous ayons dispersé mal à propos les trésors de cette Couronne, outre que, quand même ce serait une chose de moindre considération, nous n'y pourrions pas consentir à cause de l'excommunication qu'il y a contre tous ceux qui voudront tirer de la Galerie de S.A.R. plusieurs livres qui y sont, entre lesquels ceux du Ligorio sont des premiers au rôle. Nous désirons que vous vous informiez secrètement de la façon que M. Mazarin aura parlé de cette affaire à Monsieur le Cardinal, et comment le dit sieur Cardinal aura reçu notre excuse, et s'il se contentera de la susdite copie<sup>753</sup>.

En effet, Charles-Emmanuel avait obtenu assez exceptionnellement que tout acte de vente ou de don de cette collection et d'autres livres puisse être puni d'excommunication<sup>754</sup>. Christine avait déjà au début du mois précisé que son beau-père avait, par cet acte, souhaité empêcher ses successeurs « de les égarer sous quelque prétexte que ce fut », dans le cas où ils n'auraient pas été, peut-être « si curieux que lui des dits livres<sup>755</sup> ».

Mazarin, tout comme Richelieu, se montreront très vexés du refus de Christine. Le comte de Moretta lui-même tente de faire oublier l'évènement, par nécessité politique et militaire, conseillant à la régente de reporter la réponse sur Les Ligorio le plus loin possible, afin de « ne pas obscurcir à nouveau l'âme du Cardinal », « parce que, attendant la venue de Mazarin pour conclure certaines choses d'intérêt majeur, je ne voudrais pas exacerber Sa Majesté, d'autant que les battements des tambours devant sortir très vite en campagne, cela fera peut-être oublier le désir de ces livres<sup>756</sup> ».

À propos de cette affaire – presque d'État, Gaudenzio Claretta s'attarde sur la personnalité du savoyard Ludovic Pietro Boursier, originaire de Chambéry, hébraïsant, médecin, auquel Victor-Amédée avait confié l'illustre charge de conservateur des collections ducales dont la grande galerie

---

Volpi (dir.), *Il libro dei disegni di Pirro Ligorio all'Archivio di Stato di Torino*, Rome, Edizioni dell'Elefante, 1994, p. 31-42 ; Michela Di Macco, « Quadreri di palazzo.. », *op. cit.*

<sup>752</sup> AST, Corte, Lett. Min. Fr., maz. 40, f. 3, fol. 267-268. M.R. au comte de Moretta, 26 mai 1641. Nombreuses sont les références aux *codice* de Ligorio de la part de Christine et de ses ambassadeurs (au moins une quinzaine de lettres diplomatiques en parlent pour les années 1641-1642, cf. *ibid.*, maz. 40, 41, 44), indiquant à quel point cet épisode fut important, d'autant que ces volumes antiques étaient convoités par beaucoup d'amateurs.

<sup>753</sup> AST, Corte, Lett. Min. Fr., maz. 40, f. 3, fol. 273. M.R. au comte de Moretta, 28 mai 1641.

<sup>754</sup> Andrea De Pasquale, « Le biblioteche personali di Cristina di Francia e di Maria Giovanna Battista di Savoia Nemours », in Franca Varallo (dir.), *In assenza del Re...*, *op. cit.*, p. 496, n. 3.

<sup>755</sup> AST, Corte, Lett. Min. Fr., maz. 40, f. 3, fol. 264. M.R. au comte de Moretta, 2 mai 1641.

<sup>756</sup> *Ibid.*, fol. 179. Lettre du 15 mai 1641 de Moretta à M.R.

paternelle était le joyau<sup>757</sup>. L'auteur souligne que Charles-Emmanuel I<sup>er</sup> avait acheté 80.000 ducats le manuscrit en trente volumes reliés avec soin, œuvre de Pirro Ligorio, archéologue romain, comprenant des descriptions de monnaies grecques et romaines, d'inscriptions et de statues. Plusieurs princes, dont Christine de Suède, en demandent des copies. Richelieu prétend vouloir en faire des copies en France, d'où la réponse de Christine qu'elle s'emploie à les lui fournir, à ses frais<sup>758</sup>. Quant à Mazarin, jouant sur l'état de dépendance de la duchesse vis à vis de la France, « il lui en demanda expressément les originaux pour le roi, en 1641. Elle avait refusé, provoquant l'amertume du cardinal<sup>759</sup> ». Or, en 1647, ces volumes sont dispersés (certains sont chez l'éditeur Tarino pour les fameuses copies) et on en cherche la cause. Boursier s'en défend en écrivant à la duchesse qu'il en prend soin comme s'il s'agissait de ses enfants<sup>760</sup>. C'est l'occasion pour Boursier de souligner la nécessité de transférer les ouvrages les plus précieux dans un autre lieu « car ils seront plus assurés dans la rue tant est publique l'accès de la Galerie nonobstant que l'on serre soir et matin d'une part et d'autre ». On retrouvera d'ailleurs plus tard chez lui certains livres et objets de cette collection, comme témoigne son fils qui en restitue une partie à la mort de son père.

Cet épisode dégrada les relations entre Madame Royale et Richelieu, déjà peu cordiales, car seule la mort de ce dernier mit fin à leur dispute sur ce sujet. Finalement, Christine propose aussi à Mazarin des copies pour lesquelles elle détache ses meilleurs secrétaires « qui travailleront sans discontinuer avec l'assistance du médecin Boursier<sup>761</sup> », et ce, pendant au moins six mois<sup>762</sup>. Enfin, une des conséquences de cette affaire sur la culture de cour de la dynastie fut la décision qui suivit de « réfléchir sur ce vaste répertoire de l'antique pour en réaliser les copies. La charge fut assumée par le peintre Giovanni Domenico Tignola, encore peu connu, mais qui devait avoir une carrière prospère, étant devenu premier prier de la Compagnie de Saint-Luc turinoise, en 1652, date de sa fondation<sup>763</sup> ». Ce regroupement professionnel de maîtres turinois, fondée sur la base d'une université d'artistes formée au début du siècle, sera suivie d'une Académie éponyme sous la seconde Madame Royale, en 1678, mais selon le schéma déjà inauguré en France d'une école d'excellence réservée aux trois arts majeurs, peinture, sculpture, architecture, les artistes étant logés et protégés par la dynastie selon la vision d'une politique artistique plus élargie.

---

<sup>757</sup> Gaudenzio Claretta, *Sui principali storici...*, *op. cit.*, p. 499 et suiv.

<sup>758</sup> Les manuscrits sont conservés à l'AST, Biblioteca antica.

<sup>759</sup> AST, Corte, Lett. Min. Fr., maz. 40, f. 3, fol. 267-268.

<sup>760</sup> Gaudenzio Claretta, *Sui principali storici...*, *op. cit.*, p. 243.

<sup>761</sup> AST, Corte, Lett. Min. Fr., maz. 40, f. 3, fol. 267r. Lettre du 21 mai 1641.

<sup>762</sup> *Ibid.*, fol. 273, 303...

<sup>763</sup> Michela Di Macco, « Quadreria di palazzo... », *op. cit.*, p. 49.

## 1.2 Une culture humaniste partielle : absence de cabinet de curiosités et de sculptures, des plaisirs plus récréatifs que lettrés ?

Jean Balsamo dans « Le Prince et les Arts en France au XVI<sup>e</sup> siècle » rappelle le sentiment de l'ambassadeur vénitien Giovanni Correrio écrivant en 1569 à propos des passions artistiques reconnues de Catherine de Médicis, princesse toscane devenue reine de France :

L'importance accordée par les historiens au paradigme médicéen trouve ses origines dans la présence en France de Catherine de Médicis, autour de qui s'est cristallisée la question de l'italianisme. Un ambassadeur de Venise pouvait noter : « On reconnaît en la reine l'esprit de sa famille, elle veut laisser une mémoire après elle : des édifices, des bibliothèques et des collections d'antiquités (...) La reine recherchait les œuvres de qualité afin de constituer un album, du règne de François I<sup>er</sup> à celui de Charles IX, en une collection cohérente, unissant la curiosité prosopographique à l'exigence artistique<sup>764</sup>.

Christine de France ne fut pas de celles-là. Ni une grande collectionneuse, ni férue d'un savoir encyclopédique, elle n'a pas utilisé dans leur plus large spectre toutes les formes communes de l'art de cour princier et ne s'est pas constitué un cabinet de curiosités remarquable. On ne peut louer un héritage médicéen dans son rapport à la culture humaniste des arts, sciences et lettres, hormis la tradition artistique des fêtes de cour et de l'art de bâtir. En revanche, la duchesse en ces domaines a su bénéficier du talent de d'Agliè, de Tesauro et de Ménestrier plus tardivement, comme des grands architectes à l'œuvre dans Turin, applaudis ou encensés par la cour turinoise et nombre d'observateurs étrangers. Le cercle de lettrés qui l'entourait avait cette connaissance universelle des hommes de la République des Lettres, tentant d'inciter la duchesse à en être aussi prédisposée. C'est un peu en ce sens que l'on peut traduire la pensée de Michela Di Macco, rappelant qu'à la Vigna comme au Valentino les sciences naturelles et ses transpositions symboliques et cognitives traduisaient « les prédilections de la duchesse et des intellectuels de son cercle lettré, dont Giovanni Tarino » avec qui elle s'entretenait sur la propriété des fleurs et des animaux<sup>765</sup>. L'auteur précise en outre que ce même Tarino proposa à Christine un « Cabinet des curiosités » pour la Venaria, dont l'exposition de *naturalia* et *d'artificialia* aurait suivi les modèles illustres déjà attestés du temps de Charles-Emmanuel I<sup>er</sup>.

On pourra reporter dans cette salle toutes les choses curieuses que l'on pourra avoir, provenant autant de la nature que de l'art, comme des oiseaux, poissons, quadrupèdes, minéraux et pierres précieuses, choses mécaniques ingénieuses, armes antiques et

---

<sup>764</sup> Niccolò Tommaseo, *Relations des ambassadeurs vénitiens sur les affaires de France au XVI<sup>e</sup> siècle*, Paris, 1838, t. II, p. 155, cité par Jean Balsamo, « Le prince et les arts... », *Seizième Siècle*, n° 7, 2011, p. 322-323.

<sup>765</sup> AST, Corte, Lettere particolari, Tarino ; cité par Michela Di Macco, « Critica occhiuta... », *op. cit.*, p. 370 et *Id.*, notices in *id.* et Giovanni Romano (dir.), *Diana trionfatrice...*, *op. cit.*, p. 98, 105 et 110 ; Alessandro Baudi di Vesme, « L'arte negli Stati Sabaudi... », *op. cit.*, p. 266 et *id.*, *Schede...*, *op. cit.*, vol. 2, p. 380.

modernes, machines de guerre singulières, livres curieux et autres choses semblables dignes d'admiration<sup>766</sup>.

Le projet de cette *Stanza delle curiosità* à visée encyclopédique correspondait selon l'historienne d'art aux « prédilections » de Christine. Si on ne peut douter que l'idée lui aurait plu, elle ne fut apparemment pas réalisée. Sans doute les préférences de son fils en décidèrent autrement, « l'arrangement pictural de la Venaria étant finalement différent, selon le goût de Charles-Emmanuel pour les *bambocciate*, les scènes de chasse, les *vedute* et paysages, tableaux acquis en grand nombre à Rome<sup>767</sup> ». Christine elle aimait les tableaux de natures mortes dont les compositions florales agrémentaient ses résidences et nous avons déjà évoqué son intérêt aigu pour les jardins, échangeant des propos sur la botanique, si ce n'est experts, à tout le moins *amateurs*. Toutefois, à nouveau, sa curiosité en ce domaine paraît cantonnée aux aspects décoratifs entourant ses résidences (certes innervés du symbolisme allégorique de d'Agliè tel au Valentino) et à l'agrément que procurent les espèces végétales qui en ornent les parterres. À moins que notre quête de sources et témoignages ait achoppé en regard de quelques exceptions rencontrées : dans ses liens avec Giovanni Tarino, Michela Di Macco informe de la curiosité de la duchesse pour les « plaisirs culturels » de divertissements symboliques, de langages chiffrés... comme l'indique une lettre de Tarino au sujet de « choses délectables à l'œil et à l'esprit<sup>768</sup> ».

Dès lors, Madame Royale concentre en elle une série de contradictions qui rendent encore moins perceptibles les mystères qui l'entourent...

Nous avons rappelé dans notre ouvrage sur l'art et son langage dans les frontispices de livres de sciences à l'époque classique que les aristocrates romains bâtissaient leurs villas selon des critères favorables à *l'otium*, ce « repos cultivé » opposé au *negotium* dans la mesure où il n'apporte aucun bénéfice matériel<sup>769</sup>. Ponctuées de statues, ces demeures et leurs jardins comme havres de paix propices à la réflexion et à l'érudition nourrissaient le ravissement intellectuel des élites. Charles-Emmanuel I<sup>er</sup> était de cette veine là, forgeant emblématiquement le *Regio Parco* selon ces mêmes critères. Les textes du Tasse, de Zuccari, de Coppino, Chiabrera ou du Marino prouvent à quel point cet endroit fut pensé comme lieu suprême de contemplation et de méditation sur l'âme humaine et les mystères divins, tout en étant clairement pour les contemporains « la réverbération de l'empreinte du pouvoir ducal sur le territoire<sup>770</sup> ». Or, dans le beau frontispice dédié à la duchesse inaugurant un

---

<sup>766</sup> AST, Corte, Lettere particolari, Tarino ; cité par Michela Di Macco, « Critica occhiuta... », *op. cit.*, p. 370.

<sup>767</sup> Michela Di Macco in *id.* et G. Romano (dir.), *Diana trionfatrice...*, *op. cit.*, p. 98. Les tableaux en question expédiés de Rome, également des commandes du duc pour Moncalieri, sont de Francesco Antonio et Giovanni Peruzzini, Salvator Rosa, Ferdinand Voet.

<sup>768</sup> Cf. notices 118 à 120 de Michela Di Macco in *Id.* et G. Romano (dir.), *Diana trionfatrice...*, *op. cit.*, p. 105, 111.

<sup>769</sup> Florine Vital-Durand, *Art et langage...*, *op. cit.*, p. 16.

<sup>770</sup> Costanza Roggero, « La corona di delitie... », *op. cit.*, p. 24.

ouvrage de Puget de la Serre (Fig. 142)<sup>771</sup>, l'édifice marquant le paysage en son centre rappelle le *Viboccone*, un « Temple de Gloire » certainement en référence au parc royal. Dans la composition de la gravure, il n'est pas anodin que ce lieu prestigieux fasse le lien entre le personnage vivant de Madame Royale et son effigie finalisée par le pinceau de la déesse Athéna. Nous ne savons malheureusement pas si les citations érudites proviennent du créateur – inconnu – de l'image, si elles ont été induites par l'auteur de l'ouvrage ou si elles émanent de l'esprit de Christine...

Dès lors, nous n'entendons pas affirmer un total manque d'intérêt général de Christine pour les arts, *Il Diamante* d'Andreina Griseri suffit pour comprendre à quel point la vie de la duchesse fourmille de références culturelles sous toutes ses formes. En outre, la prudence oblige à considérer les sources qui nous auraient échappé. L'impression persiste tout de même d'un manque d'ampleur de ses appétences personnelles envers certaines disciplines, ne mettant pas en lumière une individualité s'épanouissant dans une vie quotidienne cultivée. Encore faut-il nuancer ce jugement devant l'originalité de ses choix architectoniques dans l'édification des « palais-en- châteaux » qu'elle remanie en inaugurant un style franco-piémontais qui lui est propre<sup>772</sup>. Au demeurant, aucun témoignage – à notre connaissance – n'atteste dans les sources ou les écrits de visiteurs illustres ou simples *amateurs* les inclinations naturelles de Christine à se nourrir intellectuellement de la beauté de l'art, ce qui est différent des relations écrites évoquant les œuvres d'art de ses résidences. Si la visite de la reine Christine de Suède en 1656 à Turin n'a pas laissé beaucoup de traces écrites en dehors du cercle lettré turinois<sup>773</sup>, Michela Di Macco note que le peintre d'inspiration classique Luigi Scaramuccia, invité à visiter les collections duciales, en a fait des louanges appuyées. En effet, dans ses *Finezze de' penelli...* imprimées en 1674, le chapitre où il est guidé vers « d'autres Délices et visites de Peinture » témoigne de son admiration pour le Valentino où il a vu « dans une telle quantité d'objets une grâce continuelle » et des œuvres témoignant d'un « goût très raffiné et sublime », ou encore au palais des ducs comprenant alors la plupart des chefs-d'œuvre de la maison, où il vit tant de « trésors insoupçonnés de peinture » dont celles de Véronèse et Bassano (aujourd'hui à la Galleria Sabauda) ou encore la *Vénus nue* de Palma le Jeune (toujours *in situ*)<sup>774</sup>. Néanmoins, le jugement de Scaramuccia n'a pas beaucoup de valeur critique, lui-même ayant été un temps actif à Turin et ami de Francesco Cairo. Il n'est pas non plus question ici du regard personnel de Madame Royale sur les bienfaits de la culture sur l'esprit. Ce constat est à l'origine de la question déjà posée sur la place qu'ont occupée ses proches dans le choix, le programme et la distribution des œuvres. Il est certain que la duchesse a cherché à satisfaire son ravissement quotidien en s'entourant d'objets précieux, de miniatures, de bijoux, mais dans un esprit peut-être plus récréatif qu'humaniste ou lettré.

---

<sup>771</sup> Cf. chapitre 10, 3.3.

<sup>772</sup> Cf. chapitre 2, 2.2.

<sup>773</sup> Cf. chapitre 8, 2.4.

<sup>774</sup> Di Macco, « Critica occhiuta... », *op. cit.*, p. 420.

Enfin, on ne peut prétexter du manque de temps qui a pu lui être imparti au cours d'une régence difficile dont les aspects politiques lui auraient ôté le loisir de cultiver son érudition et de travailler, par exemple, à former à Turin une peinture de cour plus prestigieuse. Son beau-père, dans l'espace d'un règne à peine plus long que celui de Christine, a trouvé le temps entre deux guerres de s'adonner à des penchants plus savants. Elle n'a donc pas hérité du talentueux mécénat médicéen, pourtant basé sur les idées d'ostentation et de rivalité auxquelles logiquement elle était sensible. Elle n'eut pas les qualités de « médiatrice culturelle » propre aux femmes de la dynastie florentine ayant eu un rapport plus passionné à l'art<sup>775</sup>. Fut-elle plus portée sur la littérature que la peinture ? D'un côté, elle s'entoure de lettrés dont les *concetti* devaient la satisfaire – voire la nourrir intellectuellement, de l'autre sa bibliothèque laisse planer quelques doutes car elle semble partielle. En dépit de demandes d'ouvrages à ses diplomates en France très présentes dans les correspondances, son choix est ciblé, il satisfait sa pratique religieuse ou fournit des matériaux historiques et politiques utiles à des ambitions assez pragmatiques. En revanche, ses demandes répétées de textes classiques uniquement en traduction française et en prose, posant en outre de grandes difficultés à ses agents, pourraient révéler une attention à des pratiques plus modernes et à une érudition « dépoussiérée » telles que l'écrit Pierre Bayle, dont la conception de la « science moderne » a été analysée par Marc Fumaroli étudiant le passage fondamental entre la *Res publica* latine et la nouvelle République des Lettres françaises<sup>776</sup>.

### 1.3 La bibliothèque personnelle de Christine, modeste et orientée ?

À la lueur du chapitre d'ouvrage d'Andrea De Pasquale – conservateur des bibliothèques, actuellement Directeur de la Bibliothèque nationale centrale de Rome, et autrefois au même poste à Turin – et de nos recherches dans les correspondances diplomatiques, les goûts bibliophiles de Christine mériteraient une étude plus approfondie croisant les sources, ses échanges avec les lettrés de cour et les études plus générales sur la période<sup>777</sup>. Car actuellement le panorama dessiné reste factuel et s'il donne l'impression d'une bibliothèque peu encyclopédique, telle qu'elle le fut avec un contenu différent pour la seconde Madame Royale Marie-Jeanne-Baptiste de Nemours, il est aussi difficile de savoir quelles sont réellement les lectures de la duchesse Christine et celles qu'elle réserve à son fils par exemple.

Malgré une seconde moitié de siècle d'épanouissement éditorial turinois sans précédent, Andrea De Pasquale fait le constat d'une époque d'appauvrissement de la politique bibliothécaire de cour à la

---

<sup>775</sup> En exceptant toujours l'art des ballets. Cristina Strunck, *Medici Women as cultural mediators...*, *op. cit.*, p. 160.

<sup>776</sup> Cf. Marc Fumaroli, *La République des Lettres*, Paris, Gallimard, 2015.

<sup>777</sup> Andrea De Pasquale, « Le biblioteche personali di C. di Francia e di M.G. Battista di Savoia Nemours », *op. cit.*, p. 495-515.

même période, pour diverses raisons supposées, comme un manque d'attention, des accidents divers (guerres, incendies...), des déplacements d'ouvrages par manque de place, et surtout un désordre dans les collections amenant jusqu'à sa totale décadence à la fin du siècle. Ainsi, l'héritage des deux ducs précédents, en particulier de Charles-Emmanuel I<sup>er</sup> et ses riches collections antiques, encyclopédiques, assorties de *mirabilia* et *naturalia*, s'il a été en partie préservé, n'a pas continué de s'accroître, provoquant sous le règne des deux « Madame Royale » une « substantielle cristallisation de la bibliothèque qui maintint de fait l'aspect et la consistance du passé<sup>778</sup> ». À nouveau, en ce qui concerne Christine à tout le moins, la question reste ouverte d'une politique artistique « incomplète », en regard d'une conservation aléatoire des collections héritées. Néanmoins, concernant les genres d'ouvrages qu'elle requiert, il convient de s'interroger à ce sujet et nous remarquons qu'il manque une étude plus ample qui devrait être conduite à la lueur d'analyses plus complètes des inventaires d'une part, des correspondances également, pour ensuite tenter des comparaisons avec d'autres pratiques bibliophiles contemporaines, de la maison de Savoie et d'ailleurs.

Par l'intermédiaire de ses diplomates, en particulier le marquis de Saint-Thomas, Clerc, Bonnefont et Mondino, on sait que l'intérêt principal de Christine en ce domaine porte sur l'acquisition de livres religieux, de livres d'heures, de dévotion, d'offices de la Vierge, d'Anciens et Nouveaux Testaments, des Pères de l'Église, d'hagiographies, la plupart reliés de manière précieuse, en « satin », en maroquin, en peau, de divers coloris et dorés<sup>779</sup>. L'observation est peu étonnante, en regard de sa spiritualité, parfois exacerbée, nous l'avons dit. Elle sollicite aussi, pour elle ou pour l'éducation de son fils, des catéchismes, comme en 1645 le *Catechismo Reale* que l'abbé Scaglia di Verrua lui envoie à l'attention de Charles-Emmanuel, ouvrage qui, « même s'il ne convient pas sur tous les points, est ingénieux, bien étudié et d'un bon style<sup>780</sup> », écrit le religieux.

L'autre genre très représenté et correspondant à un vif centre d'intérêt de la duchesse est celui des textes classiques, grecs et romains, que l'on retrouve dans les inventaires mobiliers ou dans les collections d'œuvres léguées en 1723 à la bibliothèque de l'Université de Turin : Quinte-Curce, très présent, Polybe, Terence, Lucien, Cicéron, Virgile, César, Sénèque, Tacite, autant d'auteurs révélant une inclination bibliophile notable<sup>781</sup>. Christine les commande à ses agents uniquement en traduction française, jamais en langue originale. Le fait qu'elle requiert des œuvres non seulement récentes mais aussi traduites en prose, comme pour Sénèque – impossible à dénicher pour le secrétaire Bonnefont – est sans doute à relier avec une culture « à la pointe » de la modernité, les pratiques humanistes émergentes de cette époque insistant sur l'usage des langues nationales<sup>782</sup>. Il serait nécessaire, bien évidemment, de réfléchir aux commandes précises de la duchesse, aux auteurs concernés, afin de

---

<sup>778</sup> *Ibid.*, p. 496-500.

<sup>779</sup> AST, Corte, Lett. Min. Fr., *passim*. Cette question des matières et coloris des reliures serait également à approfondir, déterminant des usages bibliophiles divers.

<sup>780</sup> AST, Corte, Lett. Min. Fr., maz. 48, f. 1, doc. 127/2.

<sup>781</sup> Andrea De Pasquale, « Le biblioteche personali... », *op. cit.* p. 504-505.

<sup>782</sup> AST, Corte, Lett. Min. Fr., maz. 57, f. 3, doc. 56/1 et 58/2, Bonnefont à St-Thomas, 30 août et 6 septembre 1658.

comprendre la politique de traduction souhaitée par elle et la cour turinoise. Parallèlement, quelques demandes de Madame Royale, souvent pour son fils, concernent des romans et des œuvres poétiques, avec un intérêt spécial pour certains ouvrages au grand succès européen, comme *La lyre du jeune Apollon ou la muse naissante du petit de Beauchasteau*, de François Mathieu Chastelet de Beauchasteau (dédié au roi, Paris, Charles de Sercy, 1657). Poète et enfant célèbre, né à Paris en 1645 et vu comme un petit prodige, il parlait tout jeune plusieurs langues et composait des vers avec facilité et une grande liberté de ton permise par son jeune âge et son talent. En outre, l'ouvrage comprend une série de portraits gravés, dont un de Christine en habituel voile de veuve, œuvre de Frosne, gravure au burin reprise de nombreuses fois dans d'autres contextes, d'autres styles et avec d'autres parures, par le même auteur et par d'autres (Fig. 135, 137a, 138, 139 etc.)<sup>783</sup>.

Enfin, et de manière significative, elle demande des livres historiques, en rapport avec les stratégies familiales ou la gestion politique de l'État<sup>784</sup> : en 1649, elle lance une recherche sur la traduction de « Ryer » [Du Reyer] de l'*Histoire de la guerre des Flandres* de Fiamino Strada et sur une autre traduction du même auteur d'un livre de Jacques-Auguste De Thou, une *Histoire des choses arrivées de son temps*, preuve d'un esprit ouvert à des pratiques récentes. Les autres requêtes sont très diverses, sur le traité de Münster, le rétablissement du roi d'Angleterre (son neveu), les origines des lignées de la maison royale de France... mais en revanche, elle s'intéresse très peu aux livres de science ou de géographie, hormis pour sa quête de « Description des États du Piémont » abordée en première partie. Différente est la bibliothèque de la seconde Madame Royale qui comporte quelques livres de morale, de dévotion et d'histoires de saints, une petite quantité d'ouvrages de culture classique mais une plus grande part sur des produits spécifiques tels le café ou le chocolat. En revanche, comme sa belle-mère, la collection d'œuvres à caractère historique et politique est particulièrement riche. On y recense des œuvres d'histoire de l'Europe et bien sûr, du Piémont avec de nombreux textes regardant l'histoire de France et les mémoires de dignitaires de cour, dont le *Journal de Richelieu* édité à Paris en 1655 et l'*Histoire* du même cardinal de 1664-1665, avec ligature à ses armes et monogramme<sup>785</sup>.

En comparaison d'une bibliophilie méritant certains éloges, l'attention que Christine témoigne au genre pictural est moindre. Cela se perçoit dans les rapports qu'elle entretient avec Richelieu, au sein desquels leurs échanges épistolaires traitant de dons de tableaux montrent certaines « défaillances », à tout le moins de la part de la duchesse. La relation de défiance qui s'est instaurée entre eux lors du chapitre de la guerre civile piémontaise est néanmoins – ou justement – émaillée de cadeaux de la part de Madame Royale : hormis des pierres précieuses, on lit en divers lieux de la correspondance

---

<sup>783</sup> Fig. 138 de notre corpus : *Christine de France*, graveur Jean Frosne, in Beauchasteau, *La Lyre du jeune Apollon ou la Muse naissante du petit Beauchasteau*, Paris, Charles de Sercy, 1657, p. 12.

<sup>784</sup> Cf. chapitre 3, 1.1.

<sup>785</sup> Andrea De Pasquale, « Le biblioteche personali... », *op. cit.*, p. 513 et n. 78 à 85.

diplomatique qu'elle envoie des tableaux au cardinal ministre, puisqu'il en est si friand<sup>786</sup>. C'est le cas lors de l'épisode des manuscrits de Ligorio<sup>787</sup>, quand Mazarin, vexé de ne pas être arrivé à ses fins, refuse la bague de mille *doppie*<sup>788</sup> que la duchesse de Savoie lui offre et, de plus, ne veut pas emporter de Turin à Paris certains tableaux qu'elle destinait à Richelieu et pour lesquels il devait servir d'intermédiaire<sup>789</sup>. Or, si Christine l'évoque dans plusieurs lettres, elle ne s'explique jamais sur les tableaux eux-mêmes, ne cite pas les peintres, ni les sujets. Elle écrit au comte Umberto Solaro della Moretta, son ambassadeur en France (de 1639 à 1643) :

Nous vous envoyons les tableaux que Mons. Mazarin s'est excusé de n'avoir pas la commodité de porter en France, ou pour dire plus franchement qu'il nous a voulu rendre lorsqu'il n'a pas pu avoir de nous les livres qu'il désirait. Vous les présenterez à Mons. le Cardinal de notre part en lui disant qu'ayant su qu'il agréerait de nous quelques tableaux, nous avons fait le choix de ceux que nous savions être des plus prisés per feu S.A.R. Monseigneur<sup>790</sup>.

L'attitude de Madame Royale ne s'accorde pas avec le collectionnisme passionné de son destinataire, à qui elle ne peut qu'offrir des tableaux assez précieux<sup>791</sup>. Car Richelieu est un véritable amateur, Roger de Piles l'avait déjà noté écrivant à Philippe Rubens, le frère aîné du grand peintre : le cardinal a une « connaissance parfaite de toutes les belles choses » et aimant la peinture, « tous les beaux tableaux qui sont en France lui sont passés par les mains<sup>792</sup> ». Le constat de l'absence d'indication et d'intérêt de la part de Christine pour les œuvres est frustrant, il faut l'avouer, d'autant que « durant sa visite dans le nord de l'Italie en 1629-1630, Richelieu admire beaucoup la galerie de Charles-Emmanuel à Rivoli<sup>793</sup> ».

Richelieu, à l'évidence, ne dédaigna pas de trafiquer et de spéculer sur les tableaux, mais le désir de s'assurer une réputation flatteuse de connaisseur, d'arbitre et d'initiateur en matière de goût (...) ne l'animait sans doute pas moins que l'appât du gain. Collectionneur fastueux, il contribua plus qu'aucun autre curieux du temps à orienter et à

---

<sup>786</sup> AST, Corte, Lett. Min. Fr., maz. 40, f. 3, fol. 268v, M.R. à Moretta, 26 mai 1641. Le sujet et l'auteur des tableaux est très rarement exprimé par Christine, comme si ces dons étaient pour elle « anecdotiques », non pas par leur valeur, mais par l'intérêt artistique qu'elle leur octroie.

<sup>787</sup> À ce sujet, cf. chapitre précédent 5, 1.3.

<sup>788</sup> Gaudenzio Claretta, *Storia della Reggenza...*, op. cit., vol. 1, p. 288.

<sup>789</sup> AST, Corte, Lett. Min. Fr., maz. 40, f. 3, fol. 267r., M.R. au Comte de Moretta, 21 mai 1641.

<sup>790</sup> AST, Corte, Lett. Min. Fr., maz. 40, f. 3, fol. 268v., M.R. à Moretta, 26 mai 1641.

<sup>791</sup> Sur le collectionnisme de Richelieu, cf. Jean-Claude Boyer, Barbara Gaetgens, Bénédicte Gady, *Richelieu, patron des arts*, Paris, Maison des Sciences de l'Homme, 2009 ; Hilliard T. Goldfarb (dir.), *Richelieu, l'art et le pouvoir*, Montréal, Musée des Beaux-Arts, Gand, Wallraf-Richartz-Museum, 2002 ; Antoine Schnapper, *Curieux du Grand Siècle. Collections et collectionneurs dans la France du XVII<sup>e</sup> siècle*, II, Paris, Flammarion, 1994 ; Joseph Bergin et al., *Pouvoir et Fortune de Richelieu*, Hachette-Pluriel, 1988, chap. VIII ; Roland Mousnier (dir.), *Richelieu et la culture*, Paris, Éditions du CNRS, 1987 ; Roland Mousnier et Jean Mesnard (dir.), *L'Âge d'or du mécénat...*, op. cit. ; Coll., *Richelieu et le monde de l'esprit*, Paris, Imprimerie nationale, 1985 ; Claude Ferraton, « La collection du duc de Richelieu au Louvre », *Gazette des Beaux-Arts*, juin 1949, p. 437-448.

<sup>792</sup> Lettre de Roger de Piles à Philippe Rubens, 5 mars 1677, extraite de Charles-Louis Ruelens, « La vie de Rubens par Roger de Piles », *Rubens Bulletin*, Annales, II, 1883, p. 163, n. 10.

<sup>793</sup> R. J. Knecht, *Richelieu*, Londres, New-York, Routledge, 2013, p. 205.

élargir le goût pour la peinture en France<sup>794</sup>.

Mais sur ce point, à nouveau, le manque d'intérêt de Christine pour les œuvres est évident : on ne peut identifier dans les archives quels furent les tableaux offerts et les études turinoises d'histoire de l'art et des collections de la dynastie ne peuvent pas plus s'attarder sur ce point que nous-même<sup>795</sup>.

Enfin, pour terminer ce tour d'un horizon que nous avons cru plus vaste au début de cette thèse, notons l'absence de sculptures d'elle, qu'elles soient mythologiques ou sous forme de bustes dynastiques tout comme celle d'un collectionnisme en ce sens. Bien sûr elle encouragea les stucateurs pour les décors de ses résidences, certes de très bonne qualité et engageant sa propre représentation symbolique, mais elle ne commanda pas, *a priori*, de statues à son effigie, ni à celle de ses proches. Aucun hommage sculpté figurant son époux n'a été demandé, car la seule qui nous soit parvenue de Victor-Amédée n'était qu'un réemploi. Le duc s'est vu en effet attribuer une statue équestre déposée au pied de l'escalier d'honneur du Palazzo Reale en 1663 (à l'occasion du mariage de son fils), formant un célèbre groupe sculpté, le « Cavallo di marmo », à l'origine une représentation d'Emmanuel-Philibert que son fils Charles-Emmanuel I<sup>er</sup> avait fait réaliser. Ce dernier, en revanche, était un collectionneur d'antiques et comptait la sculpture comme art de cour par excellence, à l'instar de son frère Maurice. Des bustes sculptés des deux frères sont toujours conservés. D'ailleurs ce « Cavallo di marmo », en réalité fait de marbre et de métal, était ambitieux : il devait comporter quatre statues de « princes sérénissimes »<sup>796</sup>. Le marbre avait été confié au sculpteur Andrea Rivalta, qui œuvrait à cette époque-là dans les chantiers de la cour et réalisait également des sculptures pour le Viboccone et la terrasse de la Grande Galerie ou en restaurant, par exemple, les statues des « gladiateurs » à l'entrée du château. Le bronze était dû à Federico Vanello, fondeur d'artillerie, qui réalise à la même époque le modèle en terre-cuite nécessaire pour la fusion et fournit, en décembre de la même année, le matériel pour fondre les quatre statues des ducs qui complétaient le groupe. Enfin le piédestal en pierre avait déjà été commandé et payé en octobre 1619 à Giacomo Vanello<sup>797</sup>. Ainsi, Charles-Emmanuel I<sup>er</sup>, « sensible à la représentation de sa dynastie et de ses points forts » commande d'autres monuments équestres, en particulier lors du réaménagement de la cité et de son agrandissement côté sud à l'occasion de l'arrivée de Christine de France à Turin en 1620 ou de la construction de la façade du Palazzo Reale. Cette année-là, des arcs triomphaux ponctués de statues d'Isidore Bianchi et d'Antonio Castelli rehaussent la scénographie et deux monuments équestres sont érigés en l'honneur de Bérold, prince saxon considéré comme fondateur de la dynastie de Savoie, l'un

---

<sup>794</sup> Alexis Merle du Bourg, « Les Rubens de duc de Richelieu. Précisions et réfutations de certaines idées reçues », *Rubens Bulletin*, n° 1, 2007, non paginé. *Id.*, Peter Paul Rubens au Grand Siècle, sa réception en France, 1640-1715, Rennes, PUR, 2004, p. 114-117.

<sup>795</sup> Pour exemple, in Giovanni Romano (dir.), *Figure del barocco...*, *op. cit.*, une seule occurrence renvoie à Richelieu (p. 49).

<sup>796</sup> Anna Maria Bava, « Antichi e moderni... », *op. cit.*, p. 135-175.

<sup>797</sup> Paolo Cornaglia, « Christine de France et Victor-Amédée I<sup>er</sup>... », *op. cit.*, p. 2-3.

« à l'extérieur de la Porta Nuova<sup>798</sup> », l'autre parmi d'autres statues ornant le portail et la corniche du « Palazzo Novo Grande » (Palazzo Reale) telles qu'on les distingue – vaguement – dans la célèbre toile d'Antonio Tempesta (Fig. 17b).

## 2. L'EMPREINTE DEVOTIONNELLE DE LA DUCHESSE

### 2.1 « *La modestie est plus brillante quand elle refuse la Gloire* » (Tesauro, *Il Diamante*)

On ne peut évoquer le caractère de Madame Royale sans noter son engagement spirituel, sa ferveur religieuse, sa pratique liturgique assidue, même excessive, ses exercices de dévotion « où elle était continuellement<sup>799</sup> » et les pénitences qu'elle s'infligeait, tels des chemins de croix. En 1642, Madame Royale met les États de Savoie sous la protection de la Vierge, et son veuvage, auquel elle tient dans ses portraits, a également un impact sur ses habitudes laïques, comme par exemple de ne plus danser dans les ballets soit « ne plus réciter en public » depuis la mort de son époux<sup>800</sup>. Sa dévotion peut parfois sembler traditionnelle, si ce n'est affectée :

Dans le couvent des carmélites elle donnait à manger à trois pauvres chaque année le jour de St. Joseph, en honneur de Jésus, Marie et Joseph ; elle choisissait un homme, une femme et un enfant, et les habillait tous trois, les faisant servir à table de la même manière qu'elle était elle-même traitée, puis baisait leurs pieds<sup>801</sup>.

Néanmoins, même sous une plume enjolivée, Guichenon termine *le Soleil en son apogée* par la dévotion de la duchesse, son ascétisme, ses contritions, relevant par exemple les processions qu'elle fit par deux fois de Turin à Mondovi, à pied<sup>802</sup>.

Hormis en parallèle de son mécénat religieux très actif, cet aspect de la personnalité de Christine a été peu étudié en tant que tel et il mériterait des approfondissements compte tenu de l'état d'esprit exacerbé de cette princesse dévote au cœur du XVII<sup>e</sup> siècle<sup>803</sup>. Certes, Christine régnait sur une

---

<sup>798</sup> *Ibid.*

<sup>799</sup> AST, Corte, Lett. Min. Fr., maz. 62, f. 4, doc. 20/8, Bailly à M.R., Paris, 29 mai 1654.

<sup>800</sup> Maria Letizia Sebastiani, notice du ballet Gridelino, in Clelia Arnaldi di Balme et Franca Varallo (dir.), *Feste...*, *op. cit.*, p. 104.

<sup>801</sup> Guichenon est cité par Augusto Bazzoni, *La Reggenza di Maria Cristina...*, *op. cit.*, p. 70-73.

<sup>802</sup> Samuel Guichenon, ms. « *Le Soleil...* », *op. cit.*, p. 373 et suiv.

<sup>803</sup> Cf. entre autres Elisabetta Lurgo, « Femmes mystiques, femmes fondatrices : Marie du Bienheureux Amédée (1610-1670) et Antea Gianetti (1577-1630) », *Chrétiens et sociétés*, n°24, 2017, p. 31-45 ; *Id.*, « I monasteri femminili nel Piemonte di età moderna: una introduzione », in Francesco Novelli ed Edoardo Piccoli (dir.), *Sguardi incrociati su un monastero vittoniano. La chiesa di Santa Chiara a Torino*, Gênes, Sagep Editori, 2017, p. 15-37 ; Elisabetta Marchetti, « Per una storia dei monasteri carmelitani scalzi: tra potere e fedeltà », in Coll., *Mujeres entre el claustro y el siglo. Autoridad y poder en el mundo religioso femenino, siglos XVI-XVIII*, Madrid, Silex Ediciones, 2018, p. 231-248 ; *Id.*, « Caratteri e sviluppo del Carmelo teresiano in Italia: studi e prospettive », in Marina Caverio, Maria Pia Donato, Giovanna Fiume (dir.), *Donne, potere, religione. Studi in onore di Sara Cabibbo*, Milan, Franco Angeli, p. 111-122, 2017 ; Cecilia Castiglioni, « La foi, le pouvoir et le prestige : les églises et les congrégations religieuses turinoises soutenues par Christine de France », *XVII<sup>e</sup> siècle*, Giuliano Ferretti (dir.), n° 262, 2014/1, p. 111-123 ; Luisella Giachino, « Il teatro del dolore. Il funerale di Cristina di

dynastie pour laquelle Paolo Cozzo a bien prouvé l'importance du sacré, mais l'historien lui-même n'a pas relevé les pratiques religieuses de la duchesse et leur implication dans sa vie personnelle et politique. Christine fut dévote, avec une grande sincérité par ailleurs malgré les doutes de certains commentateurs et une spiritualité teintée de diverses superstitions propres à l'époque. Elle le fut de façon certaine dans son âge mûr, au point que l'image qu'elle transmet d'elle et qui restera dans les siècles futurs, en peinture et en gravure, est celle d'une veuve dont la coiffe austère rappelle les pénitentes. Dans certains de ses portraits, tels ceux de Francesco Cairo, elle est incarnée en sainte Christine, et c'est « en habit de carmélite » c'est-à-dire en « sainte Thérèse » que la décrit le père Bailly d'après la typologie picturale de Philibert Torret. Dans les correspondances, on loue la duchesse pour sa bienfaisance et sa piété et ses rapports fréquents avec divers Ordres sont relevés tout comme son encouragement pour la fondation de nouveaux couvents. Sa dévotion pour sainte Thérèse l'a conduite à introduire les Carmélites à Turin, dans un couvent jouxtant l'église Sainte-Christine et à sa mort, c'est en habit du carmel qu'elle est inhumée selon sa demande et de ce fait encensée par ses panégyristes. Ménestrier, dans *L'Apothéose de l'héroïne chrétienne*, décrivant les « devoirs funèbres » rendus à Chambéry au décès de Christine, évoque la duchesse « sous l'habit de Carmélite dans une guirlande faite de branches de cèdres, qui sont des arbres du Mont-Carmel » sur la quatrième face de son mausolée, supportée par le Temps et l'Éternité<sup>804</sup>. Dans un niveau *d'inventio* plus complexe, Tesauro interpelle « l'humilité royale et la royauté humble<sup>805</sup> » de Christine dans le panégyrique éponyme du corps de la devise de Madame Royale, *Il Diamante*<sup>806</sup>. En symbiose avec l'état d'esprit de dévotion que nous venons d'évoquer, le frontispice de son ouvrage, de la main de Nicolas Auroux pour les trois volumes des *Panegerici*, est éloquent (Fig. 62)<sup>807</sup> : aux angles saillants de l'emblème de Madame Royale au centre du blason répond la silhouette féminine plus effacée et totalement recouverte d'un voile, à l'image d'une souveraine dont la grandeur d'âme, écrit-il, provient de l'association de la Force à une plus grande Modestie encore. Christine ici ne fait que tenir son blason couronné, tandis que la Renommée pointe son index sur le diamant en son centre. Cette dernière est mise en évidence par le nimbe que forme l'étoffe au-dessus d'elle, à l'inverse de Christine au visage ombré. C'est bien elle, la Gloire, qui est ceinte de lauriers, non le personnage physique de la duchesse, qui tient certes le flambeau allumé de la Connaissance mais sans l'exposer, la vraie lumière de l'intelligible étant toute intérieure<sup>808</sup>. Madame Royale persistera dans la mémoire des hommes par son

---

Borbone Savoia », in Marco Piccat et Laura Ramello (dir.), *Memento mori. Il genere macabro in Europa dal Medioevo a oggi*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2014 ; Maria-Luisa Doglio, Carlo Delcorno (dir.), *Prediche e predicatori del Seicento*, Bologne, Il Mulino, 2013.

<sup>804</sup> Claude-François Ménestrier, *L'Apothéose de l'Héroïne chrestienne...*, *op. cit.*, p. 7-8.

<sup>805</sup> Luisella Giachino, Introduction, « Per la causa del Cielo... », *op. cit.*, p. 5.

<sup>806</sup> Emanuele Tesauro, *Il Diamante. Panegerico academico del conte D. Emanuele Tesauro, Cavalier Gran Croce de'Santi Maurizio e Lazaro. Sopra la divisa della Regale Altezza di Madama Cristina di Francia, Duchessa di Savoia, Reina di Cipri*, Turin, Bartolomeo Zavatta, 1659.

<sup>807</sup> Andreina Griseri, *Il Diamante...*, *op. cit.*, p. 40 et Alessandro Baudi di Vesme, *Schede...*, *op. cit.*, vol. 1, p. 57.

<sup>808</sup> Cesare Ripa, *Iconologia...*, *op. cit.*, 1603, p. 70, la « Cognitione ».

action politique et son rôle dynastique, incarné par ses armes et la couronne royale fermée, cependant que son corps non seulement lui appartient mais n'est pas le centre d'intérêt. En effet, si la torche est l'attribut de la vue dans la représentation allégorique des cinq sens, l'objet a aussi valeur de *Vanitas*, symbole de mort depuis l'Antiquité, et qui, comme le crâne et le sablier, propose une méditation sur le passage fugace de la vie et de ses plaisirs. Quand un génie renverse le flambeau de la vie, il évoque alors la Mort et la Résurrection<sup>809</sup>. La duchesse, par le biais de Tesauro et du graveur du frontispice, donne une leçon d'humilité personnelle, à l'image de la fin de son règne, et son hommage appuyé vise son propre rôle au sein de la dynastie. Or la rhétorique de l'auteur dans la dédicace redouble les effets de la devise de Christine, « Plus de fermeté que d'éclat », tout comme il glose l'image dans son ensemble : « *La modestie est plus brillante quand elle refuse la Gloire et elle augmente la Lumière quand elle la voile*<sup>810</sup> ».

Dans le duché de Savoie, comme dans toutes les principautés de l'Europe occidentale, la construction de l'État moderne entre le XVI<sup>e</sup> et le XVII<sup>e</sup> siècles trouve dans la dimension religieuse du prince et de la cour un facteur essentiel de cohésion et de consolidation<sup>811</sup>.

Christine a bien vécu politiquement et publiquement comme les ducs de Savoie successifs, des « princes ambitieux voulant affirmer leur pouvoir politique en se dotant d'une identité religieuse forte et animant ainsi un État champion de la catholicité<sup>812</sup> ». Néanmoins sa foi fut en parallèle très intérieure, ce qu'elle démontre lors de sa visite aux annéciens en 1640, où elle subordonne sa puissance, non pas à l'honneur d'une entrée mais à sa dévotion.

## 2.2 La visite de Christine de France à Annecy en 1640 ou le simulacre d'une entrée

La ville d'Annecy s'apprête à fêter, au milieu du mois d'août 1640, l'arrivée de Christine de France, régente du duché de Savoie (Fig. 63a et 63b). Depuis le décès de son époux Victor-Amédée I<sup>er</sup>, le 7 octobre 1637, cette fille de France gouverne au nom de leur jeune fils, François-Hyacinthe (mort un an

---

<sup>809</sup> Guy de Tervarent, *Attributs et symboles dans l'art profane*, Genève, Droz, 1997, p. 221 ; Alexandre Lenoir, *Le Musée des Monuments français*, vol. 3, Paris, 1802, p. 92-93.

<sup>810</sup> Emanuele Tesauro, *Il Diamante...*, *op. cit.*, dédicace non paginée.

<sup>811</sup> Paolo Cozzo, *La geografia celeste dei duchi di Savoia. Religione, devozioni e sacralità in uno Stato di età moderna (secoli XVI-XVII)*, Bologne, Il Mulino, 2006, p. 266 ; Laurent Ripart, « Les saints de la maison de Savoie au XV<sup>e</sup> siècle », *op. cit.* ; Outre cet ouvrage Paolo Cozzo a consacré nombre d'articles à la religiosité princière à l'époque moderne, sujet sur lequel on peut aussi citer le récent article de Michel Merle, « Le portrait du saint prince : les représentations du bienheureux Amédée IX de Savoie durant la seconde moitié du règne de Charles-Emmanuel I<sup>er</sup> (1612-1630) », in Florence Buttay et Axelle Guillausseau (dir.), *Des saints d'État ? Politique et sainteté au temps du concile de Trente*, Paris, 2012 (Centre Roland Mousnier, 56), p. 137-152 ; Cecilia Castiglioni, « La foi, le pouvoir et le prestige... », *op. cit.*

<sup>812</sup> Frédéric Meyer, « Les élites diocésaines en Savoie à la fin du XVII<sup>e</sup> siècle », *Rives méditerranéennes*, 32-33, *Du Lien politique au lien social : les élites*, 2009, p. 173-174.

après) puis du cadet, Charles-Emmanuel, qui a six ans en 1640. Rapidement, sa régence est fortement contestée par ses beaux-frères, les princes Maurice et Thomas de Savoie, qui initient les hostilités aidés par l'Espagne, plongeant le duché de Piémont-Savoie dans une guerre civile entre partisans et adversaires de « Madame Royale » (*Madamisti* et *Principisti*) et la contraignant à se réfugier au-delà des monts, à Chambéry, fin août 1639.

Un an plus tard, avertis très tardivement de son arrivée, les annéciens sont diligentés par la municipalité afin que la « machine », complexe, de l'entrée solennelle soit mise promptement en mouvement. « Dès le 13 août 1640, Annecy posséda pendant huit jours dans ses murs l'illustre veuve, dans une succession ininterrompue de fêtes, dont un concert sur l'eau et un simulacre de combat naval<sup>813</sup> ». En réalité, il n'y eut pas cette fois-ci, en comparaison d'autres « joyeux avènements », autant d'éblouissantes festivités que l'annonce Jean Mercier<sup>814</sup>. Il est vrai que l'époque n'était pas aux grandes réjouissances : l'année précédente, Madame Royale avait fui Turin assiégée par les *Principisti* pour se réfugier à Chambéry, dans ses « loyales provinces de Savoie » où l'essentiel de ses ressources se trouvait désormais et où elle comptait bien maintenir son autorité<sup>815</sup>. Mais si l'arrivée de Christine n'a pu être anticipée par les élites de la ville, c'est que la duchesse elle-même ne les a pas informées de son projet. Elle ne souhaitait pas d'entrée solennelle, ni de déploiement de faste, désirant seulement se recueillir sur la dépouille de François de Sales<sup>816</sup>. Cependant, la municipalité d'Annecy n'entendait pas laisser filer l'opportunité de réaliser une entrée en l'honneur de la duchesse, car, en retour, il s'agissait d'attendre des bénéfices de cette rare occasion de célébrer la princesse. Dans un contexte de guerre civile déstabilisant, Christine semble, pourtant, n'avoir pas négligé l'importance de l'entrée, autant pour son prestige que pour la joie et la « consolation » de ses sujets. Si elle se désintéresse d'Annecy, hormis en tant que ville salésienne, la correspondance de la duchesse évoque à plusieurs reprises deux entrées solennelles – non réalisées – qu'elle souhaitait voir mises en œuvre à Chambéry puis à Grenoble<sup>817</sup>, en rappelant la passion qu'elle aurait de faire réussir une affaire qui a été si chère à ses prédécesseurs<sup>818</sup>. Concernant la première, elle écrit, le 9 juillet 1640 à son ambassadeur en France le Comte de Moretta :

---

<sup>813</sup> Jean Mercier, *Souvenirs historiques d'Annecy jusqu'à la Restauration*, Annecy, Nierat et fils, 1878, p. 410-411.

<sup>814</sup> Notre source principale est la relation, diffuse, de cette entrée conservée aux archives municipales d'Annecy : « Délibérations du Conseil de Ville, t. 44, 1<sup>er</sup> mai 1638 – 23 avril 1642 » (désormais AMA, Reg. Délib., t. 44). À la différence de Chambéry, il n'y a plus trace de la comptabilité communale annécienne de cette période. Il n'existe pas non plus de relation imprimée (mais, parmi les entrées princières annéciennes, seule celle de 1663 en l'honneur des jeunes époux ducaux Charles-Emmanuel II et Françoise d'Orléans, a été publiée). Cf. Giuliano Ferretti, « Mariages princiers dans la maison de Savoie. Ménéstrier et les entrées à Annecy et Chambéry (1663) », in Gérard Sabatier (dir.), *Claude-François Ménéstrier...*, *op. cit.*

<sup>815</sup> AST, Corte, Lett. Min. Fr., maz. 40, f. 176 v, M.R. au marquis de Saint-Maurice, 4 août 1639.

<sup>816</sup> AMAE, Reg. Délib., t. 44, fol. 162 v.

<sup>817</sup> *Ibid.*, fol. 138 v : Lettre à l'Évêque de Grenoble de juillet 1640, dans laquelle Christine annonce qu'elle veut faire une entrée à Grenoble, avec pour dessein d'unir l'abbaye d'Hautecombe à la mense épiscopale de cette ville. L'abbé d'Hautecombe, Adrien de Saluces, étant décédé il y a quelques jours, le revenu de l'abbaye était vacant. Néanmoins, la duchesse semble avoir recours au même expédient (le décès de l'abbé) pour faire valoir une entrée à Chambéry et d'éventuels revenus à l'ancienne capitale ; *Ibid.*, fol. 137 r.

<sup>818</sup> *Ibid.*, fol. 159 r, M.R. au Comte de Moretta, 11 septembre 1640.

Nos peuples en ressentiront une joie infinie, et nous perpétuerions notre mémoire en cet État où l'exécution d'une Entrée sera d'un grand décor (...) et nous désirons avec grande passion que vous fassiez trouver bon à Sa Majesté [Louis XIII] et à Mons. le Cardinal [Richelieu] ce dessein que nous avons et que vous les disposiez à le favoriser et seconder en ce qui dépendra d'eux, leur remontrant l'obligation très grande que nous leur aurons de faciliter une chose qui nous sera de gloire et réputation, comme aussi de singulière consolation à ces Peuples<sup>819</sup>.

Parmi les pratiques d'affirmation du pouvoir des cours princières européennes, l'entrée solennelle en est une des formes les plus spectaculaires, dont l'enjeu et l'impact sont constitutifs des rapports des sujets à leur souverain tout comme du statut d'une ville dans son État. Au-delà de sa passion pour les arts du spectacle, « Madame Royale était consciente que l'entrée était un moyen privilégié pour faire rayonner sa dignité et asseoir ainsi le pouvoir de la dynastie<sup>820</sup> » et que, au-delà de sa dimension éphémère propre à la réalité de la fête, ce consensus entre dirigeants et dirigés « n'était au fond qu'une forme nouvelle d'urbanité, où les acclamations du peuple et de ses représentants traduisaient leur accord au pacte entre le souverain et ses sujets que la mise en scène de la fête renouvelait sur le plan symbolique<sup>821</sup> ». Car les devoirs réciproques sont convenus : par son accueil et par le serment de soumission et de fidélité qu'elle rend au prince en lui remettant ses clefs, la ville, en contrepartie, s'assure de la confirmation de ses privilèges, voire de leur extension. Or, la lecture des délibérations du Conseil de ville annécien d'août 1640 relatant le séjour de Madame Royale dans leur cité, laisse paraître une initiative avortée : l'entrée, souhaitée par une partie du Conseil seulement, car contestée par ailleurs, se révèle aussi précipitée que mal conduite. En filigrane des quatre parties de cette étude – les échanges préalables avec la duchesse et les enjeux de la municipalité, les préparatifs hâtifs et controversés, la relation des cérémonies et la ligne votive suivie par Christine – on entrevoit un accueil embarrassé qui n'aboutit qu'à un simulacre d'entrée.

---

<sup>819</sup> *Ibid.*, fol. 137 r, M.R. au Comte de Moretta, 9 juillet 1640. Christine s'adresse au Roi de France, son frère, parce que la domination française s'étend aux portes de la Savoie, mais surtout parce qu'elle en espère un soutien matériel ou financier en des temps critiques où il est difficile d'assurer les finances.

<sup>820</sup> Giuliano Ferretti, « Mariages princiers... », *op. cit.*, p. 267.

<sup>821</sup> *Ibid.*, p. 264. Parmi les autres études récentes sur ce thème : Giuliano Ferretti, « L'entrée de Charles-Emmanuel II et Françoise d'Orléans à Turin (1663) », in Alain Becchia, Florine Vital-Durand (dir.), *Édifier l'État...*, *op. cit.*, p. 123-148 ; Marie-France Wagner, *Les entrées royales et solennelles du règne d'Henri IV dans les villes française (1594-1605)*, Paris, Garnier Classiques, 2010 ; Lucien Bély, « Des entrées et réceptions solennelles des princes et grands seigneurs », in Gérard Sabatier (dir.), *Claude-François Ménéstrier...*, *op. cit.*, p. 167-179 ; Jean-Vincent Blanchard, Hélène Visentin (dir.), *L'invraisemblance du pouvoir : mises en scène de la souveraineté au XVII<sup>e</sup> siècle*, Paris, Université Paris-Sorbonne, 2005 ; Françoise Siguret, *Les Fastes de la Renommée, XVI<sup>e</sup>-XVIII<sup>e</sup> siècles*, Paris, CNRS Éd., 2004 ; Daniel Vaillancourt, Marie-France Wagner, « Repenser le champ politique du solennel : entrée royale et pouvoir », *Bulletin d'histoire politique*, AQHP / LUX, 2004, vol. 12, n°2, p. 161-173 et n°3, p. 105-117 ; Pascal Lardellier, *Les miroirs du paon : rites et rhétoriques politiques dans la France de l'Ancien Régime*, Paris, Champion, 2003 ; Daniel Vaillancourt, Marie-France Wagner (dir.), *Le roi dans la ville : anthologie des entrées royales dans les villes françaises de province, 1615-1660*, Paris, Honoré Champion, 2001 ; *Id.* (dir.), *Les entrées royales*, numéro spécial de la revue *XVII<sup>e</sup> Siècle*, n° 212, 2001/3.

Car, malgré l'empressement décrit par les syndics, le résultat n'a pas été à la hauteur des espérances et encore moins à celle d'une entrée, aussi élémentaire soit-elle (décors non finis à temps, parcours direct vers le *Te Deum* etc.). D'autre part, il persiste un sentiment curieux d'une entrée qui lui est proposée avec insistance alors qu'elle n'y tient pas. La question des privilèges est a priori le moteur principal pour la ville, mais l'on peut aussi supposer qu'elle cherche par le biais de cette illustre visite à combler un manque d'honneurs et à élever illusoirement son statut. Quant à la duchesse, plusieurs hypothèses peuvent être avancées : soit elle se fait prier et affecte ensuite de rendre une faveur aux syndics pour les flatter et, de ce fait, les soumettre à sa volonté ; soit elle se joue d'eux, sachant qu'Annecy ne compte pas parmi les villes plus importantes à qui le rituel solennel est plus traditionnellement réservé, hormis les grands avènements (noces princières etc.). Le Conseil en est bien conscient quand il qualifie le peuple annécien de « petites forces » et de « petite volée » [condition]<sup>822</sup>; soit elle leur concède une entrée, sachant qu'elle n'en sera pas une puisque les capacités de la ville sont limitées et surtout que tout est déjà joué dans l'esprit de la duchesse : elle a depuis longtemps prémédité ce voyage selon un vœu de venir visiter le corps du bienheureux François de Sales. Toutes ces suppositions peuvent s'entremêler, car finalement Madame Royale ne fera que de maigres concessions et n'octroiera à la cité qu'un maintien des privilèges existants.

Le compte-rendu des délibérations du Conseil de ville du jeudi 9 août 1640 consigne tout d'abord, comme c'est l'usage, la présence des syndics et conseillers assistant à la séance, à commencer par les premiers syndics, le seigneur Valentin Du Rouvenoz<sup>823</sup>, Prosper Garbillon, Guychard Rosset et le procureur de ville Claude Chardon<sup>824</sup>. Annecy est alors la capitale de l'apanage des Genevois-Nemours depuis 1514<sup>825</sup>. Les trois instances l'administrant sont le Conseil présidial (cour souveraine et juridiction d'appel, l'équivalent du Sénat de Chambéry), la Chambre des comptes (distincte de celle de Chambéry) et le Conseil de ville. Ce dernier comprend dès 1634 quatre syndics, un noble, un avocat, un procureur et un notable bourgeois ; vingt-quatre conseillers, dont six nobles, six avocats, six

---

<sup>822</sup> Même si ces termes découlent des convenances entre les sujets et leur souverain; AMA, Reg. Délib., t. 44, fol. 167 r-167 v.

<sup>823</sup> « Du Rouvenoz » dans les délibérations.

<sup>824</sup> AMA, Reg. Délib., t. 44, fol. 162 v ; Le 1<sup>er</sup> mai 1640 ont été élus syndics Valentin Du Rouvenoz seigneur d'Apponex, avocat au sénat de Savoie, Prosper Garbillon avocat du même sénat, Guichard Rosset et Claude Longis. Les autres assistants sont Marin Pelard seigneur Du Noyret d'Épagny et premier syndic en 1638, Jacques de Lallée seigneur de Songy, le Seigneur Battandier (Battendier, Bapendier), Guy Estiot (Estyot) docteur en médecine et syndic en 1641, Noël Meclard syndic en 1639, Pierre Ribiollet avocat et syndic en 1638, Catherin Gaillard, procureur, Pierre Mariglier procureur, Claude Greyfié procureur fiscal de la Chambre des comptes, Jean Favre procureur et syndic en 1641, Mattieu Gaultier notable bourgeois et Jeanthon Brunier (Breunier) syndic en 1639 ; AMA, Reg. Délib., t. 44, fol. 146.

<sup>825</sup> Sur l'ample sujet de cet apanage, cf. Laurent Perrillat, *L'apanage de Genevois aux XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles : pouvoirs, institutions, société*, Annecy, Académie salésienne, 2006.

procureurs et six notables ; un secrétaire ; un avocat et un procureur de ville<sup>826</sup>. Toutes ces charges municipales, judiciaires et administratives, dynamisent la cité et favorisent son économie<sup>827</sup>.

Le 9 août 1640, le contenu des délibérations comprend d'une part l'annonce de la venue de la duchesse et d'autre part la consultation de cette dernière par l'intermédiaire du gouverneur « pour connaître les devoirs qui incombent à la ville<sup>828</sup> » comme c'est l'usage avant toute célébration d'évènement. Le Conseil demande en particulier au gouverneur de supplier M.R.<sup>829</sup> de « vouloir leur faire la grâce, comme elle l'avait toujours fait espérer, que la ville d'Annecy puisse rendre ses devoirs et qu'ainsi rien ne lui soit reproché<sup>830</sup> ». De plus, les syndics invitent la duchesse à « vouloir honorer la ville de ses commandements pour savoir comment ils se devaient comporter en ce devoir »<sup>831</sup>. La réponse de Christine est très claire. N'envisageant aucun appareil ni aucune fête, elle leur signifie par là que l'entrée en tant que cérémonie n'aura pas lieu et « qu'elle irait droit à la cathédrale où l'on chanterait un *Te Deum Laudamus* et de laquelle s'en irait au Château<sup>832</sup> ». En choisissant l'hymne d'action de grâce comme seule destination du parcours, elle y met également un terme, car, chanté solennellement à la cathédrale, il est « le lieu ultime de toutes les cérémonies, même lors de déambulations plus ou moins improvisées<sup>833</sup> ». Cependant, la relation longue et diffuse de cette « entrée » laisse planer l'équivoque sur les volontés contraires des deux parties, Madame Royale étant aussi réticente que le Conseil est empressé. Par ailleurs, l'entrée, d'ordinaire, implique les diverses institutions urbaines (Chambre des Comptes, Sénat, évêché etc.) qui participent à l'évènement et le structurent, entre autres dans la création de monuments éphémères sur le parcours. Selon le schéma des magnificences, la confrontation politique entre les corps de la ville s'exprime, dans laquelle le prince souhaite affirmer sa position dominante. Ici, outre les syndics de cette assemblée et deux acteurs de la noblesse locale, aucune mention des autres autorités publiques n'est faite. De ce constat découle une interrogation essentielle : certains membres du Conseil devaient avoir particulièrement intérêt à monter une « entrée », surtout dans ce cas, exceptionnel, où elle n'est pas demandée par l'autorité souveraine<sup>834</sup>. Car, le plus souvent, c'est le prince qui l'impose à la ville, cette dernière ne pouvant s'y soustraire malgré les frais élevés à assumer. Et les conflits sont fréquents, d'ordre

---

<sup>826</sup> Jules Philippe, *Annecy et ses environs*, Annecy, Louis Thésio, 1860, p. 55.

<sup>827</sup> Jean Nicolas, *La Savoie au XVIII<sup>e</sup> siècle. Noblesse et bourgeoisie*, t. 1, Paris, Maloine, 1978, p. 427. Cf. Paul Guichonnet, *Histoire d'Annecy*, op. cit., p. 141, 147 et passim.

<sup>828</sup> AMA, Reg. Délib., t. 44, fol. 162 v - 164 r.

<sup>829</sup> Madame Royale.

<sup>830</sup> AMA, Reg. Délib., t. 44, fol. 162 v.

<sup>831</sup> *Ibid.*, fol. 163 r. L'entrée dont il est question semble être celle d'Anne de Lorraine, veuve d'Henri I<sup>er</sup> duc de Nemours, qui a eu lieu en novembre 1633. La précédente entrée d'une duchesse de Nemours avait été celle d'Anne d'Este, fille d'Hercule II de Ferrare et de Renée de France, veuve de François de Guise, le 17 juillet 1566, à l'occasion de son mariage avec Jacques de Savoie, duc de Genevois-Nemours.

<sup>832</sup> *Ibid.*, fol. 163 r.

<sup>833</sup> Marie-France Wagner, « De la ville de province en paroles et en musique à la ville silencieuse ou la disparition de l'entrée royale », *Les entrées royales, XVII<sup>e</sup> Siècle*, op. cit., p. 464. L'auteur cite l'entrée du roi de France à Montpellier en 1622, relatée dans le *Mercure François*, t. VIII, 1626, p. 846. Et sur les enjeux de ces rituels, cf. entre autres Michèle Fogel, *Les Cérémonies de l'information dans la France du XVI<sup>e</sup> au XVIII<sup>e</sup> siècle*, Paris, Fayard, 1989.

<sup>834</sup> Sur ces questions, je remercie Giuliano Ferretti pour les remarques et appréciations fournies.

financier certes, mais surtout sur des questions de hiérarchie sociale et politique entre l'aristocratie et la bourgeoisie. D'après les délibérations du Conseil d'Annecy d'août 1640, la motivation explicite des syndics est celle, habituelle, de la confirmation des privilèges de la ville, en contrepartie des solennités et festivités en l'honneur de la duchesse. Déjà confirmés par patentes de Christine en 1638, l'enjeu principal pour la municipalité est alors d'obtenir leur perpétuité ainsi que leur étendue à toute la province de Genevois<sup>835</sup>. À Annecy, les privilèges, octroyés par les franchises, n'ont jamais été accordés perpétuellement : ils ne sont renouvelés tous les dix ou quinze ans qu'en échange d'une coquette somme pour laquelle la ville s'endette<sup>836</sup>. Ces requêtes exprimées dans le compte rendu le sont aussi implicitement quand « les bourgeois » estiment devoir « rendre leurs devoirs » en déployant des efforts considérables de manière « à ce que rien ne leur fut imputé<sup>837</sup> ».

Madame Royale reçoit les clefs dorées de la ville, liées par un grand ruban gris-de-lin et présentées dans un bassin d'argent. Cet objet, récurrent dans la cérémonie de remise des clefs est, dans le cas de cette « entrée », mentionné comme le présent fait à l'illustre régente. Selon l'épigramme récitée par la jeune fille, ce bassin n'est qu'une « petite offrande », alors que la tradition suppose que l'on offre un luxueux présent, comptant parmi les plus lourdes dépenses engagées, preuve supplémentaire du fauxsemblant de cette solennité. Étant donné le peu de temps imparti pour les préparatifs mais aussi par souci d'économie et par opportunité, ce bassin a eu deux usages : celui de réceptacle des clefs emblématiques et celui de présent. Au-delà, cet accessoire est sans doute un réemploi car il était déjà conservé dans les « archives » de la ville, ayant été commandé à Genève plus d'un an auparavant, pour la somme de 1600 florins, afin d'être offert à Dom Félix de Savoie, en témoignage de reconnaissance<sup>838</sup>. Ceci, bien sûr, n'est pas dit dans la relation mais, d'après les registres, ce présent n'a pas pu être offert au gouverneur et ensuite aucune allusion à l'objet ne survient jusqu'à cet événement d'août 1640.

Après avoir reçu les clefs, la duchesse les remet entre les mains de Messieurs les Syndics en disant qu'elle ne pouvait les confier qu'aux personnes qui en étaient les plus fidèles gardiens<sup>839</sup>. Puis le cortège s'ébranle, accompagnant Madame Royale dans sa litière coiffée du dais soutenu par les syndics tandis que les serviteurs de ville portent les bâtons syndicaux<sup>840</sup>. Dans les rues pleines d'enfants de la ville et de « mousquetaires »,

M.R. alla en cet ordre, avec tout le clergé, la noblesse tant de sa cour que celle de la Ville

---

<sup>835</sup> « 1638. Lettres patentes de M.R. portant confirmation des privilèges de la ville », ADS, 189 E, AC, Chambéry, dépôt 31-32 ; AMA, Reg. Délib., t. 44, fol. 161 v, 166 v, 173 v-177 v. Les privilèges annéciens sont énumérés par Nestor Albert, *Histoire de Mgr C.-F. de Thiollaz, premier évêque d'Annecy (1752-1832)*, t. I, Paris, Champion, 1907, p. 376-377.

<sup>836</sup> Sophie Zanardo, « Les entrées ducales à Chambéry et à Annecy en 1663 », mémoire de Master I d'Histoire sous la direction de Giuliano Ferretti, Université Grenoble Alpes, 2007, p. 48.

<sup>837</sup> AMA, Reg. Délib., t. 44, fol. 162 v.

<sup>838</sup> AMA, Reg. Délib., t. 44, fol. 119, 120, 124.

<sup>839</sup> *Ibid.*, fol. 171 v.

<sup>840</sup> *Ibid.*, fol. 171 v.

(...) conduits par ledit Seigneur de Songy (...) jusque devant l'Église Cathédrale de St-Pierre où elle fut récupérée par Monseigneur Évêque et son clergé<sup>841</sup>. L'on y chanta le *Te deum laudamus* en fort belle et mélodieuse musique et après on se rendit dans le château [des ducs de Genevois]<sup>842</sup>.

Enfin,

le soir de son arrivée, après avoir soupé, Madame Royale se mit à la fenêtre de la cour visant sur les galeries, où elle vit paraître un feu d'artifice en l'air [où] paraissait en claire flamme W [Vive] SAVOYE qui joua [réussit] fort bien, ayant eu M. Pierre Champroux secrétaire de Ville la direction de tel feu d'artifice, qui fut exécuté par des ouvriers de la fabrique<sup>843</sup>.

D'autres festivités ont eu lieu les jours suivants, sur la demande de la duchesse qui « avait entendu qu'en la Ville la Jeunesse pratiquait quantité de nobles exercices et qu'ils étaient fort adroits en jeux comme l'arc et l'arbalète et qu'elle en voulait voir les preuves<sup>844</sup> », le plus fameux étant le *tir au papegay* (ou jeu du perroquet) se déroulant au Pâquier et consistant en une cible de tir faite d'un oiseau de bois ou de carton suspendu au bout d'une perche<sup>845</sup>. Ce jeu mettait en scène les exploits des chevaliers tireurs dont Christine « reçut un indicible contentement », au point qu'elle gratifia généreusement le meilleur d'entre eux, Jean Amédée Avet, à qui elle donna cent ducats, puis en donna trente au vainqueur du tir à l'arc. « Monsieur Du Rouvenoz premier syndic présenta à M.R. les tireurs et remontra que la plupart et des meilleurs étaient en Piémont au service de S.A.R. tant dans l'escadron de Savoie que dans l'infanterie<sup>846</sup> ».

Il y eut également une grande fête nautique sur le lac dont le clou fut une naumachie, qui, au soulagement des conseillers, se déroula sans incident :

L'on lui avait fait préparer des bateaux tant pour sa personne que pour toute sa cour et les gardes. Il se trouva en un bateau une musique qui mélodieusement l'entretint. Après arrivèrent quantité de petits bateaux avec des pêcheurs garnis de leurs filets, lesquels devant M.R. lui firent voir quantité de poissons qu'ils prirent, dont elle en eut un grand

---

<sup>841</sup> Il s'agit de la cathédrale Saint-Pierre. À l'origine église des Cordeliers, elle est progressivement appelée cathédrale, sans en avoir le titre, depuis son utilisation dès 1568 par le Chapitre et les évêques de Genève, réfugiés à Annecy suite au succès de la Réforme, Jean Mercier, *Souvenirs historiques...*, *op. cit.*, p. 298-300.

<sup>842</sup> AMA, Reg. Délib., t. 44, fol. 172 r. Le *Te Deum*, hymne d'action de grâce qui conclut le plus solennellement le parcours, est « chanté invariablement à la cathédrale, lieu ultime de toutes les cérémonies, même lors de déambulations plus ou moins improvisées »; Marie-France Wagner, « De la ville de province... », *op. cit.*, p. 464. Sur les enjeux de ces rituels, cf. entre autres Michèle Fogel, *Les Cérémonies de l'information dans la France du XVI<sup>e</sup> au XVIII<sup>e</sup> siècle*, Paris, Fayard, 1989.

<sup>843</sup> AMA, Reg. Délib., t. 44, fol. 172 r. Une des industries les plus importantes d'Annecy à cette époque est la fabrique d'armes à feu de Pierre Champroux. D'une famille modeste (père aubergiste), il use de son influence pour entrer dans la haute administration financière et se faire nommer en 1643 trésorier général de Savoie ; Paul Guichonnet, *Histoire d'Annecy*, *op. cit.*, p. 141-142.

<sup>844</sup> AMA, Reg. Délib., t. 44, fol. 172 r.

<sup>845</sup> Cf. André Perrin, *La bazoche, les abbayes de la jeunesse et les compagnies de l'arc, de l'arbalète et de l'arquebuse en Savoie...*, Chambéry, Bottero, 1865 et plus généralement, Jean-Yves Champeley, « Organisation et groupes de jeunesse dans les communautés d'entre Rhône et Alpes à l'époque moderne », thèse de l'université de Lyon II, sous la direction de Jean-Pierre Gutton, 2010.

<sup>846</sup> AMA, Reg. Délib., t. 44, fol. 172 v.

contentement. Comme M.R. s'apprêtait à voir tirer les poissons des filets, il parut deux armes navales avec leurs étendards qui rendirent un combat à la mousquetaire<sup>847</sup>.

### 2.3 Saint François de Sales, vrai but du séjour annécien

En marge des fêtes laïques proposées à la duchesse comme au peuple, Christine de France marqua son passage annécien de l'empreinte de sa dévotion, puisque, dès les premiers mots de la relation, il est dit qu'elle venait à Annecy pour se recueillir sur le corps du Bienheureux François de Sales<sup>848</sup>. L'évêque de Genève, en résidence à Annecy, mort en 1622 à Lyon mais inhumé dans le monastère de la Visitation, a marqué non seulement la ville de sa dévotion, de sa simplicité et de son dévouement, mais aussi toute l'Europe catholique grâce à la diffusion immédiate de son *Introduction à la vie dévote*<sup>849</sup>. La duchesse ne manque pas de se joindre à la ferveur collective portée envers l'illustre évêque et ses religieuses dépouilles, qui furent gardées jalousement par la ville elle-même<sup>850</sup>. Fin mars 1640, elle était déjà à Annecy et vint offrir sa couronne au tombeau de François de Sales, et, par ce geste symbolique, placer les États de Savoie sous la protection de ce qui avait été jadis son premier aumônier en titre<sup>851</sup>. En outre, à la suite de la très désirée béatification du Bienheureux, elle offrira en 1662 une riche chasse d'argent en hommage à ses reliques<sup>852</sup>.

Parmi les divers motifs qui motivent les voyages princiers, tels que Claude-François Ménéstrier les a distingués, il y a le voyage de piété<sup>853</sup>. C'est ainsi que la duchesse a conçu sa visite dans la ville du saint salésien, pour y accomplir un vœu. Pendant son séjour de huit jours, « elle s'en alla visiter toutes les églises, notamment l'église collégiale de Notre Dame [de Liesse] où Monseigneur Baytaz doyen avec tout le chapitre la vint recevoir (...) avec le dais jusque dans la dite église où elle visita la chapelle du tombeau des princes de Genevois de Nemours<sup>854</sup> » (Fig. 63a et 63b). Les effets divers de la Réforme catholique dans cette province avaient été un élément moteur de l'accroissement d'activités et de l'expansion d'Annecy, d'autant que Genève passée à la Réforme, avait vu fuir une

---

<sup>847</sup> AMA, Reg. Délib., t. 44, fol. 172 v.

<sup>848</sup> AMA, Reg. Délib., t. 44, fol. 162 v.

<sup>849</sup> La première édition a été publiée à Lyon chez Pierre Rigaud en 1608. À propos de la Visitation et des reliques du saint, cf. Roger Devos, *L'origine sociale des Visitandines d'Annecy aux XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles : vie religieuse féminine et société*, Annecy, Académie salésienne, 1973, p. 46, 58 et *passim*.

<sup>850</sup> Joseph-Antoine Besson, *Mémoires...*, *op. cit.*, p. 74. Alessandra Torsello, « Jeanne de Chantal et l'expansion de l'ordre de la Visitation au XVII<sup>e</sup> siècle en Piémont », in *Visitation et Visitandines...*, *op. cit.*, p. 195-211.

<sup>851</sup> AM d'Annecy, Reg. Délib., t. 44, fol. 129 v. ; *Sainte Jeanne de Chantal, Correspondance*, éd. critique établie et annotée par sœur Marie-Patricia Burns, t. 5, (1635-1640), Paris, Cerf, 1993, Lettre 2284, p. 864-865.

<sup>852</sup> Roger Devos, *L'origine sociale des Visitandines...*, *op. cit.*, p. 274.

<sup>853</sup> Lucien Bély, « Des entrées et réceptions solennelles... », *op. cit.*, p. 171. Ménéstrier énumère dans son manuscrit ces motivations : entrevues avec un souverain, traité de paix, victoire, prise de territoire, visite des États, mariage... ; BM Lyon, MS 943.

<sup>854</sup> *Ibid.*, fol. 173 r. L'église Notre-Dame de Liesse abrite les tombeaux de comtes de Genève depuis Amédée III (1367), devenant ainsi lieu de culte et nécropole des comtes de Genevois. Le Saint Suaire y fut exposé en 1566 lors du mariage du duc Jacques de Genevois-Nemours et d'Anne d'Este, avant son transfert en 1578 à Turin.

partie du clergé<sup>855</sup>. Or, Madame Royale sut rappeler, en ces quelques jours, à quel point elle était la garante d'une maison et d'un État dans lesquels la religion était l'une des composantes essentielles. Rapportée à la province, c'est aussi dans cette perspective de lier étroitement le religieux et le politique dans le cadre urbain que Madame Royale s'adresse aux annéciens dans ses manifestations de dévotion de part la cité. Le Conseil en est conscient, en entamant la relation par ces mots :

C'était par un pieux dessein que l'Altesse Royale de Madame avait dès longtemps prémédité son voyage dans sa Ville d'Annecy afin de rendre un vœu qu'elle avait fait de venir visiter le corps du bienheureux François de Sales qui git en dépôt dans l'Église du Couvent des Religieuses de la Visitation ; tout de même que son âme bienheureuse est au Ciel, pour être le procureur de son peuple de Genevois ses patriotes, pour en implorer les grâces vers la divine Majesté, tant pour l'obtention de nos prospérités temporelles que spirituelles, dont il a semblé en avoir rendu une grande preuve en l'arrivée de cette grande Princesse dans l'esprit de laquelle il a fait paraître au vrai les zélées affections et fidélités de ce peuple, faisant recevoir leurs bonnes volontés par de grands effets de magnificence, afin que, dans les devoirs qu'ils rendaient de cette solennité, la bonté ineffable de cette Royale Altesse suppléât à leurs petites forces et que selon leur petite volée [condition], ils pussent s'acquitter en quelque façon de leur devoir<sup>856</sup>.

On remarque ici que le désir premier de la duchesse de prier sur la tombe de François de Sales est dévié par le rédacteur, Champroux, au nom du Conseil : il tente de justifier les prétentions de la ville en prétendant que l'évêque défunt est le « procureur de son peuple », soit le mandataire chargé de ses intérêts, également temporels. Le but initial de la visite est détourné au service d'une « entrée » étayée sur l'illustre représentant, intercesseur divin et porte-parole des fidèles annéciens pour suggérer, *nil sine nomine*, le bien-fondé des revendications futures. Toutefois, Christine n'en est pas dupe en ne concédant à la ville que le strict minimum tout en parvenant même à faire fléchir le Conseil là où, les années précédentes, il avait tenu bon. Pendant son séjour, Madame Royale logeait chez les religieuses de la Visitation et les comptes rendus des délibérations font état à plusieurs reprises de l'implication de la duchesse dans un vieux conflit entre les Visitandines et la municipalité, à propos de l'extension de leur premier monastère (Fig. 63b)<sup>857</sup>. La duchesse demande que la ville alloue à la Visitation une partie de la place attenante à son église, pour agrandir celle-ci « en regard du corps du Bienheureux qui repose là dedans<sup>858</sup> ». Or, cet agrandissement du monastère aux dépens de la place du marché au bois et aux foins est un point d'achoppement pour le Conseil, qui déjà en 1628 avait refusé d'y céder,

---

<sup>855</sup> Roger Devos, *L'origine sociale des Visitandines...*, *op. cit.*, p. 60 *et passim* ; Paul Guichonnet, *Histoire d'Annecy*, *op. cit.*, p. 134 *et passim*.

<sup>856</sup> AMA, Reg. Délib., t. 44, fol. 167 r-167 v.

<sup>857</sup> AMA, Reg. Délib., t. 44, fol. 165 v, 173 v, 210 v. On retrouve le même antagonisme pour la construction du second monastère de la Visitation.

<sup>858</sup> AMA, Reg. Délib., t. 44, fol. 165 v.

malgré la demande appuyée du prince Thomas de Savoie, beau-frère de Christine<sup>859</sup>. En contrepartie, le Conseil avait concédé aux Visitandines d'acheter une maison attenante, pour, après démolition, faire l'extension désirée – qu'elles n'ont pas faite<sup>860</sup>. Mais, le 15 août 1640, le climat et l'interlocuteur ont changé : la ville décide d'« obéir aux commandements de M.R. », de la contenter en donnant « la dite place sans faire autre considération à telle ordonnance », de « se soumettre entièrement à ses volontés<sup>861</sup> ».

Finissant son séjour, « M.R. partit de cette ville pour s'en aller à Clermont chez Monsieur de Morgenex<sup>862</sup>. Avant son départ elle gracie tous les prisonniers « par un indu [faveur] de liberté en considération de son entrée et réception dans la ville. Puis le corps de la ville, toute la cavalerie lui firent compagnie jusqu'à la Balme où il lui fut faite autre harangue<sup>863</sup> ». Le compte rendu est scandé des moments où sont prononcées les harangues par « les corps du Conseil, de la Chambre, de la Ville » et il se conclut sur ce même rituel, comme s'il s'agissait encore d'insinuer que la visite de Christine fut une véritable entrée<sup>864</sup>. Ces discours sont si importants qu'ils occupent une bonne partie du cérémonial, mais, « chargés de séduire tout en convainquant, ils sont réellement prononcés ou non dans la sphère qu'est la ville en fête<sup>865</sup> ». Or, si leur répétition dans le texte permet de donner au séjour de Madame Royale le caractère solennel voulu par les syndics, aucune des harangues n'est retranscrite dans le registre.

Ce compte rendu des délibérations confus, équivoque et lacunaire sur la visite de Christine de France à Annecy en août 1640 est à l'image de toutes les hésitations et dissensions d'un projet porté bien maladroitement par le Conseil et son secrétaire. Bien que Champroux insiste çà et là sur la satisfaction de la duchesse, les espoirs des syndics sont à terme contrariés :

Lorsqu'elle passait par la ville tout le monde criait après elle « Vive Savoie », de sorte qu'elle publia d'avoir reçu un extrême contentement de la ville et fit dire, que si l'on demandait quelque chose, elle offrait de l'accorder avec la même affection qu'elle a vu que la ville s'est portée à son endroit<sup>866</sup>.

---

<sup>859</sup> Devos, XX, p. 63-64 ; Jean Mercier, *Souvenirs historiques...*, *op. cit.*, p. 320-322.

<sup>860</sup> Il s'agit de la maison du sieur Gojon, de l'autre côté du canal en face de leur église.

<sup>861</sup> AMA, Reg. Délib., t. 44, fol. 165 r – 166 v.

<sup>862</sup> De la célèbre famille des Gallois de Regard, Alexandre-Gaspard de Regard de Morgenex est alors écuyer de M.R.. Celle-ci le nomme en 1643 Conseiller d'État et grand voyer de Savoie, cf. Laurent Perrillat, « L'administration des Ponts et Chaussées en Savoie sous l'Ancien Régime (XVI<sup>e</sup>-XVIII<sup>e</sup> siècles) », *Échanges et voyages en Savoie*, Saint-Jean-de-Maurienne, XL<sup>e</sup> Congrès des sociétés savantes de Savoie, 2005, p. 199-200 ; AST, Riunite, Camerale Savoia, inv. 17, registre n° 63 (1642-1643), fol. 128.

<sup>863</sup> AMA, Reg. Délib., t. 44, fol. 173 r.

<sup>864</sup> AMA, Reg. Délib., t. 44, fol. 172 r, 163 v, 164 v, 170 r, 172 r.

<sup>865</sup> Marie-France Wagner, « De la ville de province en paroles et en musique à la ville silencieuse ou la disparition de l'entrée royale », *Les entrées royales, XVII<sup>e</sup> Siècle*, *op. cit.*, p. 458.

<sup>866</sup> AMA, Reg. Délib., t. 44, fol. 173 r.

Il n'en fut pas ainsi. Malgré son insistance, le Conseil n'obtient pas la perpétuité des privilèges ni leur étendue à toute la province de Genevois : seul leur maintien est accordé, soit le renouvellement tous les quinze ans pour quatre mille ducats<sup>867</sup>. Sur le refus de la duchesse de les amplifier, on peut arguer du fait que la ville avait une importance secondaire – hormis en terme d'influence spirituelle – et Madame Royale en 1640 semble n'avoir eu pour elle aucun dessein précis, contrairement à Chambéry ou même Grenoble<sup>868</sup>. Leurs privilèges n'augmenteront pas non plus ensuite, et, à la mort d'Henri II de Genevois-Nemours en 1659 quand l'apanage revient à la couronne de Savoie, les annéciens perdent le Conseil présidial et la Chambre des comptes, ce qui relègue leur ville au rang d'une simple judicature-mage. « Un concert de lamentations remonte alors jusqu'à Turin<sup>869</sup> ».

Le but du Conseil de ville de réaliser une « entrée » suffisamment solennelle dans l'espoir d'étendre certains privilèges ne fut donc qu'une manœuvre finalement assez malheureuse. Dès le départ, Madame Royale n'a pas donné sens à cette « entrée », aspirant à laisser de son passage la seule empreinte de sa dévotion personnelle, au sein d'une « politique du sacré » plus vaste héritée des ducs précédents<sup>870</sup>. Elle n'a encouragé, par conséquent, aucun « parcours signifiant, monumental et mémorisable<sup>871</sup> » auquel un arc de triomphe et quelques inscriptions allégoriques auraient au moins servi de trompe-l'œil. Et si vingt-trois ans plus tard, pour l'entrée honorant le mariage de Charles-Emmanuel II et Françoise d'Orléans, Annecy concentre ses efforts sur l'arc triomphal orné d'allégories, le parcours s'est finalement révélé modeste en regard des huit monuments éphémères dressés à Chambéry la même année<sup>872</sup>. Enfin, le passage de la duchesse dans cette ville en 1640 n'a pas non plus bénéficié de l'envergure politique de son retour en Piémont imminent, le 18 novembre : la cité de Turin présageant la fin de la guerre civile fête en grande pompe, *Sic transit Gloria mundi et omnia sumus*, « la meilleure et la plus grande princesse » et son « entier rétablissement dans la paisible possession de tous ses États<sup>873</sup> ».

---

<sup>867</sup> Confirmation accordée en septembre 1640 ; *Ibid.*, fol. 174.

<sup>868</sup> AST, Corte, Lett. Min. Fr, maz. 40, f. 138 v : Lettre à l'Évêque de Grenoble, juillet 1640. Christine annonce qu'elle veut faire une entrée à Grenoble dans l'idée d'unir l'abbaye d'Hautecombe à la mense épiscopale de cette ville. L'abbé d'Hautecombe, Adrien de Saluces, juste décédé, le revenu de l'abbaye était vacant. Toutefois, la duchesse semble avoir recours au même expédient (le décès de l'abbé) pour faire valoir une entrée à Chambéry et d'éventuels revenus à l'ancienne capitale ; *Ibid.*, fol. 137 r, M.R. au Comte de Moretta, 9 juillet 1640.

<sup>869</sup> Roger Devos, « La période moderne (1536-1792) », *op. cit.*, p. 143.

<sup>870</sup> Sur la « politica del sacro » des ducs de Savoie, cf. Paolo Cozzo, *La geografia celeste dei duchi di Savoia. Religione, devozioni e sacralità in uno Stato di età moderna (secoli XVI-XVII)*, Bologne, Il Mulino, 2006, p. 266.

<sup>871</sup> Christian Biet, « Les monstres aux pieds d'Hercule. Ambiguïtés et enjeux des entrées royales ou l'encomiastique peut-elle casser les briques ? », *XVIIe siècle*, 3/2001 (n° 212), p. 392.

<sup>872</sup> Cf. Giuliano Ferretti, « Mariages princiers... », *op. cit.*, p. 275-278.

<sup>873</sup> AST, Corte, Tutele Reggenze e Luogotenenze Generali, maz. 4, f. 40, 22 novembre 1640, Relation manuscrite de l'entrée de Christine à Turin par M. de Jorne.

### 3. CHRISTINE, FEMME PIEUSE ET FEMME « VIRILE »

#### 3.1 La fermeté d'un diamant pour devise et pour corps

Christine de Bourbon, fille de Henri IV Roi de France et duchesse de Savoie, choisit le diamant pour propre devise, avec le motto : PLUS DE FERMETÉ QUE D'ÉCLAT qui est celui observé par Giorgio Agricola, *De Gemmis. Adamas omnium Gemmarum est durissimus, absque colore\**; Symbole de grande âme, qui vaut beaucoup plus par sa force d'âme et sa vertu, que par les apparences externes. Tel Caton, *Esse malebat, quam videri bonus* [« il aimait mieux être honnête que de le paraître »<sup>874</sup> »], comme l'a dit Salluste. Elle aimait faire des choses louables, sans chercher les louanges et voulait être vertueuse sans le paraître<sup>875</sup>.

Hormis dans sa jeunesse, Christine de France était de cette veine là, préférant « être honnête que de le paraître », à l'image de sa volonté de ne recevoir ni embaumement ni funérailles fastueuses (ce que son fils ne pourra évidemment pas respecter)<sup>876</sup>. Avec le temps elle choisit pour ses portraits l'austérité, autant par convenance que par inclination personnelle. Elle ne s'allégorise pas non plus sur un mode héroïque, hormis toute jeune au Valentino, dans les spectacles et les ballets ou sous le pinceau de Charles Dauphin, à la fin de sa vie et dans un but qui n'est pas vraiment le sien. Elle opte, en revanche, sur l'éclat du diamant et sur sa fermeté pour l'incarner symboliquement dans une devise qui sans aucun doute est restée plus célèbre que son propre visage<sup>877</sup>.

Dérivé d'*adamas*, mot d'origine latine signifiant « dur » est utilisé pour nommer le diamant dès l'Antiquité, mais son étymologie dérive du grec *adamastos*, soit indomptable, inflexible, inébranlable. C'est aussi le corps le plus dur que l'on connaisse alors, qui peut fendre tous les autres mais ne cède à aucun, même si sa symbolique est devenue polysémique, représentant de concert la pureté, le Bien... Le diamant est encore pour Pline la plus précieuse des pierres, aussi puissant que réfractaire à toute violence : il a une « force invincible qui méprise les deux agents naturels les plus violents, le fer et le

---

<sup>874</sup> Salluste met ici en parallèle le caractère de César à celui de Caton, *Guerre de Catilina*, 54 : « Caton avait le goût de la modération, de la convenance, surtout de l'austérité ; il luttait, non d'opulence avec les riches, non d'intrigue avec les intrigants, mais de courage avec les braves, de retenue avec les modestes, de réserve avec les purs ; il aimait mieux être honnête que de le paraître ; et ainsi, moins il recherchait la gloire, plus elle venait à lui » (trad. F. Richard, Paris, Garnier, 1933).

<sup>875</sup> Filippo Picinelli, *Mondo simbolico formato d'imprese scelte, spiegate, ed illustrate...*, « Diamante, cap. XVI », Milan, F. Vigone, 1669, p. 552. Dans l'édition de 1654, moins augmentée, la référence à Christine n'apparaît pas. Dans celle-ci, la référence au diamant s'inspire grandement de Tesauro, *Il Diamante...*, *op. cit.*, dédicace à Christine (non paginée), p. 1.

<sup>876</sup> Luisella Giachino, « Il teatro del dolore... », *op. cit.*, p. 317, 319.

<sup>877</sup> Selon Luisella Giachino, l'inventeur de cette devise est Emanuele Tesauro ; Luisella Giachino, « Per la causa del cielo... », *op. cit.*, p. VI.

feu » et sur lequel « se brisent les enclumes et les marteaux de fer<sup>878</sup> ». C'est d'ailleurs à cet auteur que Tesauro fait allusion en première page de sa dédicace à Christine, fixant le diamant « comme pierre angulaire de la grandeur morale et politique de Christine », explique Andreina Griseri<sup>879</sup>. Il fait ainsi l'éloge de la duchesse et de son emblème :

J'ai dédié à l'impression, il y a déjà quelques temps, un de mes volumes de Panégyriques, inauguré sous le Nom immortel de V.R.A. Nom qui suffit à pérenniser toute Œuvre par elle-même fragile et caduque. Comme à l'époque de Tibère c'est tout l'Art de rendre éternel les plus fragiles œuvres de cristal grâce à une Vertu brillante comme le diamant<sup>880</sup> (...) Je reviens à nouveau pour donner lumière et fermeté au Cristal de la brillante Vertu de ce Nom, devenu plus grand que lui-même, après avoir en un gouvernement quasi miraculeux, rasséréné cette Patrie avec le foudre de ses vertus héroïques, et secoué la force du destin avec une puissance invincible. Si bien qu'Elle, alliant la Force à la Modestie, s'est appropriée la moitié des éloges, professant dans sa devise héroïque PIU DI SODEZZA CHE DI SPLENDORE ; à l'exemple du diamant, qui parmi toutes les gemmes est le plus Fort, mais le moins brillant : *Adamas omnium Gemmarum Durissimus, absque colore* : en particulier, comme ce même Diamant vainc toute gemme de sa lumière externe, car, étant plus solide il la repousse vers lui avec plus de force ; de même la Modestie est plus glorieuse car elle rejette la gloire et augmente la lumière lorsqu'elle la couvre. Et quelle merveille, si tant d'esprits ingénieux de notre temps, pour donner (comme chaque auteur le désire naturellement) de la clarté et de l'immortalité à leurs œuvres, ambitionnent d'inscrire du Nom triomphant de CHRISTINE<sup>881</sup>.

La devise est brièvement annoncée par Samuel Guichenon, dans l'*Histoire généalogique* :

Enfin nous pouvons dire sans exagération, après les choses que nous avons vues et ouïes, que CHRESTIENNE DE FRANCE est le modèle d'une Princesse achevée, le Tableau raccourci de toutes les vertus, et que le Ciel lui a donné toutes les qualités nécessaires pour gouverner un Empire. Et comme son humeur s'est toujours portée à s'attacher plus aux choses qu'aux apparences, elle a pris pour Devise un Poinçon de Diamant avec ces paroles, PLUS DE FERMETÉ QVE D'ÉCLAT<sup>882</sup>.

Le diamant est la pierre préférée de la princesse pour orner ses bijoux, comme l'attestent les inventaires de ses biens mais aussi la correspondance des ambassadeurs (en relation avec les

---

<sup>878</sup> Pline, *Histoire naturelle*, Livre XXXVII, chap. 15.

<sup>879</sup> Andreina Griseri, *Il Diamante...*, op. cit., p. 39.

<sup>880</sup> Tesauro cite Pline l'Ancien, *Hist. nat.*, Livre 36, chap. 26 ; Emanuele Tesauro, *Il Diamante...*, op. cit., dédicace non paginée (p. 1).

<sup>881</sup> *Ibid.*, p. 1-2.

<sup>882</sup> Samuel Guichenon, *Histoire Généalogique...*, op. cit., p. 913.

acquisitions et les dons) et l'iconographie des portraits de la duchesse<sup>883</sup>. Griseri a bien sûr développé avec force détails la genèse de cette devise dans son ouvrage éponyme : « Accompagné de son *motto*, le Diamant reflète en soi la ligne morale de Christine, sa dureté effilée jusqu'à l'absence de scrupules, qui lui permet de défendre ses choix politiques et ceux du quotidien strictement liés<sup>884</sup> ». Certes, le diamant évoque dans notre esprit la noblesse de la pierre précieuse, son éclat, sa rareté, son prix... mais Tesauro précise que « l'on peut appeler le diamant Roi des Gemmes et Christine Diamant des Reines dans une même proportion<sup>885</sup> ». Dès lors, c'est une pierre aux multiples facettes qui reflète cette ligne morale comme politique, avec toute sa force et une luminosité plus symbolique que réelle. À l'image, à nouveau, que la duchesse souhaite donner d'elle-même, car « en somme elle ne pouvait avec aucune autre Devise que le Diamant représenter la Tutelle héroïque d'une Mère Aimante<sup>886</sup> ». C'est encore selon cette rhétorique que Luigi Giuglaris envisage Madame Royale dans l'*Académie de la Vérité*, sorte de traité politique à l'usage du duc mais aussi de tous les princes. Le jésuite, éloquent orateur et prédicateur, est précepteur de Charles-Emmanuel II dès 1648, d'où l'envol de ces mots :

Si les tempêtes font les bons Nochers [capitaines de marine] vous en avez tant combattus, ces années passées, Madame, où votre courage ayant été mis très souvent à l'épreuve, la Divine Providence a bien fait voir, que ce rare Diamant posé sous la pesanteur des marteaux, toujours entier, était mille fois plus dur qu'il ne paraissait éclatant : vous avez su, Madame, parfaitement renouveler la gloire de cette incomparable Veuve Galle Placidie, qui comme vous Fille, , Épouse, et Mère d'un grand monarque, mérita le titre de Maîtresse de l'Univers, pour s'être rendue tellement savante dans la suite d'une mauvaise fortune, que pendant qu'elle fut la Tutrice de son Fils Valentinien III. Elle le fit paraître comme un Jupiter, parce qu'elle l'avait enseigné comme une Minerve ; ses peuples ne reconnurent son mérite qu'après l'avoir perdue, et comme sa présence les avait fait vivre heureux, son absence les rendit misérables<sup>887</sup>.

Il y a évidemment pléthore de renvois vers cet emblème de la part des historiographes de Madame Royale, une thématique largement analysée dans les études turinoises<sup>888</sup>. La *Harangue funèbre de Madame Chretienne de France* du Père Barreme, jésuite d'origine lyonnaise qui prononça, outre celle-

---

<sup>883</sup> Isabella Massabò Ricci, Claudio Rosso et Giovanni Demanuele, « La moneta tra economia e rappresentazione del potere », *op. cit.*, p. 13-14. Inventaires conservés à l'Archivio di Stato, Turin, *Corte, Real Casa, Gioie e mobili*, m. 2, n. 19. L'auteur cite Maria Luisa Doglio, « Lettere inedite di Emanuele Tesauro », in *Lettere italiane*, XXXI, 1979. À propos des bijoux de la duchesse, voir Andreina Griseri, *Il Diamante*, *op. cit.*, p. 35-52.

<sup>884</sup> Andreina Griseri, *Il Diamante...*, *op. cit.*, p. 39.

<sup>885</sup> Emanuele Tesauro, *Il Diamante...*, *op. cit.*, p. 5.

<sup>886</sup> *Ibid.*, p. 48.

<sup>887</sup> Luigi Giuglaris, *Académie de la Vérité*, *op. cit.* p. 31- 32 (n.p). Publiée à Turin en 1650 et traduite ensuite en français, *L'Académie de la Vérité* eut une fortune considérable en Europe, jusqu'au XIX<sup>e</sup> s. avec encore une édition polonaise en 1802.

<sup>888</sup> Cf. entre autres, Maria-Luisa Doglio, Carlo Delcorno (dir.), *Prediche e predicatori del Seicento*, Bologne, Il Mulino, 2013, p. 161-191 ; Luisella Giachino, « Il teatro del dolore. Il funerale di Cristina di Borbone Savoia », in Marco Piccat et Laura Ramello (dir.), *Memento mori. Il genere macabro in Europa dal Medioevo a oggi*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2014, p. 315-329 ; Luisella Giachino, « Per la causa del cielo... », *op. cit.*

ci à Chambéry, celle de saint François de Sales à Grenoble, évoque « la fermeté qu'elle a toujours eue, à maintenir les sages ministres et les irréprochables officiers nonobstant la politique étrangère (...) et malgré l'ambition des cours...<sup>889</sup> ». Et la devise est profitable à l'auteur souhaitant mettre en scène le statut précaire de régente, la loi salique évinçant les femmes du trône, explique Tesauro :

Où chercher plus loin pour quelle raison dans une poitrine féminine s'est formé un cœur aussi fort que celui de CHRISTINE ? Il suffirait pour vaincre chaque force d'être née de l'héroïque lignée du *Grand Hugues* [Capet], qui pour planète avait Mars et le fer pour élément (...) Cette Vertu héroïque est multiple dans la ligne guerrière des Bourbons, dont également les femmes à la férocité virile ont clairement montré dans les turbulences du royaume que leur héroïque Vertu ne suivait pas la loi salique : c'est là que le droit des Gens fait un grand tort au droit naturel, excluant de la succession du règne ces femmes fortes, qui ne sont pourtant pas exemptes de vertus régaliennes. Mais d'une plus grande force encore a-t-elle [Christine] hérité des influences héroïques de la planète paternelle. Je parle du *Grand Henri* dignement appelé le *Mars Gaulois*, qui justement comme Mars, né sans père vivant, éduqué par une Junon masculine, nourri entre les guerriers, qui eut le bouclier pour berceau, pour hochet les trompettes, les trophées pour divertissement infantile : pour défendre sa liberté, il s'habilla d'une armure sur son vêtement d'enfant (...) *Henri le Grand, invincible dans la Magnanimité et dans la Clémence*<sup>890</sup>.

Tesauro rappelle ensuite que le diamant fut un emblème déjà utilisé par Henri IV, ce dont témoigne certaines médailles évoquées par Jacques de Bie ou Ménestrier, telle celle du mariage avec Marguerite de Valois, marquée du motto *Simul et Semper* (Ainsi toujours ensemble) et « d'un diamant au milieu de deux amalthées regorgeant de fruits, le soleil et la lune opposés au-dessus » pour exprimer que « le temps ne pourrait altérer la fermeté de leur concorde et alliance<sup>891</sup> ». Or, l'emblème est même un héritage d'après Ménestrier, démontrant que Gabriel Simeoni a inventé exactement la même devise pour Antoine de Bourbon, père de Henri IV : « C'était une bague avec un diamant, le Soleil et la Lune dans le cercle de l'anneau, avec ces mots *Simul et Semper* : Ainsi toujours ensemble. C'était, dit-il, pour représenter la force et la perpétuité de leur amour, avec l'éclat de leur conduite et de leurs belles actions<sup>892</sup> ». Christine récupère donc cet héritage, tout comme il est ensuite transmis à sa fille Henriette-Adélaïde par Ménestrier. Dans un autre ouvrage, la *Science et art des devises*, il narre le renouvellement de l'emblème maternel pour l'Électrice de Bavière, ayant épousé en 1652 l'Électeur

---

<sup>889</sup> Père De Barreme, *Harangue funèbre de Madame Chretienne de France, duchesse de Savoie et Reine de Chypre, prononcée par le R. P. De Barreme de la Compagnie de Jesus, au service solennel que les Messieurs du Corps de Ville de Chambéry ont fait à cette princesse*, Paris, François Muguet, 1664, p. 13.

<sup>890</sup> Emanuele Tesauro, *Il Diamante...*, *op. cit.*, p. 15. Tesauro cite en marge Pietro Mattei, *Continuazione dell'Istoria di Enrico IV*, Venise, Barezzi, 1658.

<sup>891</sup> Jacques De Bie, *Les Familles de la France illustrées par les monuments des médailles anciennes et modernes...*, Paris, Camusat, 1636, p. 111.

<sup>892</sup> Claude-François Ménestrier, *La Philosophie des images composée d'un ample recueil de devises...*, t. 1, Paris, J.B. de La Caille, 1682, p. 252-253.

Ferdinand Marie. Elle a trente-quatre ans en 1670, date de la publication de l'ouvrage : le diamant d'Henriette-Adélaïde a autant de fermeté que d'éclat et de majesté, contrairement à celui de sa mère, paré lui de plus de solidité et de consistance que d'une splendeur trop éclatante. *Passant par la cour de Bavière l'an 1670, j'eu l'honneur de saluer Madame l'Électrice Adelaïde de Savoye, et Madame la Princesse Électorale, aujourd'hui Madame la dauphine, et je présentais des Devises à ces deux Princesses.*

Pour Madame l'Électrice.

XXI. Un Diamant.

CHI ME VEDE ME PREGGIA.

Peut on me voir sans m'estimer.

*Au grand lustre de ma naissance,  
A la forme que j'ai prise ajouté de l'éclat,  
J'ay du brillant solide, et pour en faire état.  
On a durant longtemps éprouvé ma constance.  
Je n'ay pas moins de fermeté,  
Que d'éclat et de majesté,  
Pour faire honneur au diadème.  
Cent autres qualités me mettent hors de prix,  
Et l'on fait qu'un Prince qui m'aime,  
A peine pût me voir que ses yeux furent pris<sup>893</sup>.*

### 3.2 « Femme forte » dans ses gestes politiques, virile dans ses portraits peints et gravés

En complément de toute la symbolique que la pierre précieuse du diamant diffuse dans les représentations mentales quand on évoque Madame Royale, on observe dès sa régence les marques « viriles » de ses actions politiques, tout comme elles imprègnent peu à peu ses portraits, dans lesquels elle met en avant un visage sévère et un air déterminé. Outre la diffusion de son image par le biais de représentations d'apparat, où elle est plus ou moins parée, avec ou sans références à ses origines de Fille de France, c'est au contraire dans ses portraits en voile de veuve à destination d'un public plus large et également provincial, qu'elle distille des éléments de masculinité (Fig. 135, 138 et suiv.)<sup>894</sup>.

---

<sup>893</sup> Claude-François Ménéstrier, *La Science et l'art des devises...*, Paris, R.J.B. de La Caille, 1686, p. 200-201.

<sup>894</sup> Au sujet des habits de veuvage et du voile, cf. Nicole Pellegrin, *Voiles, une histoire du Moyen Âge à Vatican II*, Paris, CNRS Éditions, 2017 ; Id. et Colette H. Winn (dir.), *Veufs, veuves et veuvage dans la France d'Ancien régime*, actes de colloque, Poitiers, 11-12 juin 1998, Paris, H. Champion, 2003 ; Maria Giuseppina Muzzarelli, *Histoire du voile. Des origines*

Dès lors, elle garde quasiment constamment une marque distinctive picturale ou gravée, en plus des habits du veuvage, incarnée par sa collerette, accessoire typiquement masculin très proche des rabats d'ecclésiastiques ou de notables. Ce tour de cou d'après nous, insuffle au modèle des caractéristiques « viriles » à une époque où gouverner est une affaire d'hommes et où la duchesse a dû combattre les hostilités que sa régence engendrait.

Or il semble que Christine dès son plus jeune âge s'enorgueillissait déjà de ressembler physiquement à son père, selon les propos d'Henrietta de Quigini Puliga, romancière du XIX<sup>e</sup> siècle publiant sous le pseudonyme de Brada (Bradamente) et évoquant avec enthousiasme la toute jeune Christine :

Elle ne doute de rien, et surtout pas d'elle-même, elle se glorifie et s'en glorifiera jusqu'à son dernier jour, d'avoir eu pour père un « si grand Roy » ; fille des Lys d'Or, elle les aimera toujours avec passion, sans que jamais cependant cette affection la fasse forfaire à ses devoirs d'épouse, de mère, de régente. Physiquement, elle est grande pour son âge ; elle se vante de ressembler à son père, quoiqu'elle ait quelque chose de l'opulente beauté italienne de sa mère, mais à cette heure de sa jeune vie, ses traits sont encore délicats, et n'ont pas revêtu cette empreinte de virilité qu'ils prendront de bonne heure<sup>895</sup>.

Cette heure sera celle de la guerre civile, alors que Castiglione, entre autres historiographes, la définit au tournant de l'entrevue de Grenoble de septembre 1639, en femme masculine, « pour ainsi dire une virago<sup>896</sup> » dans le sens noble de l'expression « femme forte ». Lors de ce même événement grenoblois, le caractère de Christine, parce qu'elle doit défendre « corps et âme » ses États à défaut de son entière liberté, est en effet si fort qu'elle fait sortir violemment Richelieu de ses gonds<sup>897</sup>. Néanmoins, en contrepartie de son enveloppe virile, le « cœur de femme » de Christine est aussi reconnu plein de tendresse envers son frère Louis XIII, à qui elle pardonne beaucoup, comme il l'est bien évidemment envers ses enfants, dont l'éloignement lors de la guerre civile lui a beaucoup coûté. À ce sujet, Mercedes Viale Ferrero rappelle une lettre de l'abbé d'Agliè envoyée en 1639 à la duchesse, évoquant la séparation douloureuse, autant pour elle que pour Charles-Emmanuel : « Il est

---

*au foulard islamique*, Paris, Bayard, 2017 ; Gabriella Zarri (dir.), *Velo e velatio: significato e rappresentazione nella cultura figurativa dei secoli XV-XVII*, Rome, Edizioni di Storia e Letteratura, 2014, dont l'article d'Angela Ghirardi, « La vedova, il velo, il ritratto. Avviando la ricerca nell'Italia della Controriforma », p. 73-108 ; Cordula Van Wyhe, « The Making and Meaning of the Monastic Habit at Spanish Habsburg Courts » in Anne J. Cruz et Maria Galli Stampino, *Early Modern Habsburg Women. Transnational Contexts, Cultural Conflicts, Dynastic Continuities*, Farnham, Ashgate, 2013.

<sup>895</sup> Henrietta de Quigini Puliga (Brada) « La jeunesse de Madame Chrestienne de France », *La Revue de Paris*, Juillet-Août 1920, 27<sup>e</sup> année, t. IV, p. 139. Henrietta Consuela Sansom, comtesse de Quigini Puliga, femme de lettres et romancière française, née à Paris, a épousé en 1868 le comte de Puliga, conseiller de la Légation d'Italie à Paris. À la mort de ce dernier, elle subvient aux besoins de sa famille par l'écriture de chroniques et nouvelles dans le *Journal des débats*, *Le Figaro*, la *Revue de Paris* ainsi que dans plusieurs autres périodiques, avec un grand succès d'auteur ; notice IdRef (Identifiants et Référentiels pour l'Enseignement supérieur et la Recherche), [<https://www.idref.fr/137539878#>].

<sup>896</sup> Valeriano Castiglione, ms., « Historia della Vita del Duca di Savoia Vittorio Amedeo », AST, Corte, Storia della Real Casa, cat. 3a, maz. 16, f. 8, fol. 43.

<sup>897</sup> Samuel Guichenon, ms. « Le Soleil en son apgée... », *op. cit.*, p. 214-215.

vrai que tous le monde essayait de le divertir (...) mais chacun de ses discours se terminait par sa chère Mamamina (...) et il disait toujours que bientôt il irait à Turin, et il rejette avec dérision toute nouvelle contraire ; disant que la bonne nouvelle serait d'aller voir Maman à Turin<sup>898</sup>. En revanche, hors de l'amour maternel et fraternel, la duchesse démontre parfois beaucoup de rancœur, souvent à juste titre. Exprimant dans une lettre ses sentiments au père Monod, elle rappelle, « peut-être trop librement », que sa mansuétude n'est pas perpétuelle si les liens de fidélité à son endroit ont pu être rompus. Ainsi, au sujet de son « frère » le cardinal Maurice, elle écrit : « je ne cesserai de continuer ma coutume de rendre le bien pour le mal (...) mais il verra à la première occasion comme j'ai très bonne mémoire<sup>899</sup> ».

Outre cet aspect, très peu relevé, ce sont bien son habileté politique, sa prudence, son courage et sa détermination pendant la guerre civile qui sont repris en cœur par les historiographes comme dans les journaux et chroniques de son époque. À la lecture des panégyriques, Madame Royale apparaît dans toute la gloire héroïque d'une cavalière intrépide, particulièrement le 9 juin 1638, quand elle décide de se rendre à Vercelli assaillie par les Espagnols, « vêtue en guerrière et montant sur un palefroi de bataille<sup>900</sup> ». Selon Felice Girardi, en 1664 dans le *Mercurio*, elle est partie avec détermination, vêtue d'une cuirasse, suivie d'un impressionnant équipage afin d'haranguer ses troupes pour combattre l'ennemi et défendre l'honneur du pays<sup>901</sup>. Quant à Gaudenzio Claretta, il reprend le style emphatique d'Emanuele Tesauero, qui, dans les *Origine delle guerre civili*, décrit cette brillante mise en scène de Christine en « amazone alpine », tandis que Gregorio Leti la qualifie de « plus intrépide des Amazones de son sexe »<sup>902</sup>. La duchesse elle-même explique les raisons de cet engagement dans une lettre au marquis de Saint-Maurice du 30 mai 1638 : « Nous espérons secourir Verceil, et pour [leur] donner du courage j'entends m'y rendre en personne, parce que je ne crains rien quand il s'agit de l'intérêt de mes enfants et de la liberté de mon peuple<sup>903</sup> ». Après la prise de la cité par les espagnols, la résolution de la duchesse est également soulignée de l'autre côté des Alpes, comme dans *Le Mercure français* de l'année 1639, indiquant comment *La duchesse de Savoie anime les soldats et les habitants de Turin* (alors que le prince Thomas et le marquis de Leganés se présentent pour assiéger la cité) :

Il fut question de donner ordre aux nécessités les plus pressantes, ce qui ayant été fait de

---

<sup>898</sup> Abbé d'Agliè à M.R., 15 juillet 1639 (AST, Corte, Lett. part.) citée par Mercedes Viale Ferrero, *Feste delle Madame Reali di Savoia*, Turin, Istituto Bancario San Paolo, 1965, p. 37.

<sup>899</sup> AST, Corte, Lettere Duchi e sovrani, maz. 63, f. 61, lettre autographe n° 2258 : M.R. au père Monod, du 30 juillet, sans année.

<sup>900</sup> Cristina Trivulce Belgiojoso, *Histoire de la Maison de Savoie*, Paris, Michel Lévy Frères, 1860, p. VIII et p. 212.

<sup>901</sup> Felice Girardi, *Il Mercurio del decimosettimo secolo nel quale si contengono i fatti piu illustri succeduti nel mondo dal 1601 no al 1650*, Naples, G. Passaro, 1664, p. 372.

<sup>902</sup> Emanuele Tesauero, *Origine delle guerre civili...*, Colonia, G. Pindo, 1673, p. 96. Gregorio Leti, *Il Ceremoniale storico e politico...*, Amsterdam, Jansson, 1685, p. 95.

<sup>903</sup> Giulia Datta de Albertis, *Cristina di Francia. Madama Reale*, Turin, Società Subalpina Editrice, 1943, p. 138, source non citée.

très bonne sorte, tant pour les fortifications que pour l'apprêt des munitions de guerre et de bouche, la Duchesse de Savoie croyant que sa présence ne serait pas inutile à relever le cœur des soldats et à étonner les rebelles, sortit de la citadelle dont elle avait pris le gouvernement, se fit mener à la place d'armes, parcourut quasi toutes les rues, recommanda la fidélité et le service de son Fils à tous les habitants qu'elle rencontra, avec des paroles si obligeantes, qu'elles servirent merveilleusement à porter les gens de guerre à une vigoureuse défense, et les bourgeois à quelque devoir. En effet, l'avant-garde espagnole s'étant avancée, les troupes de la Duchesse lui allèrent au devant avec tant de cœur, que ne se pouvant lasser de bien faire, elles furent sept fois à la charge, et opiniâtèrent le combat jusqu'à la nuit<sup>904</sup>.

Guichenon, dans *Le Soleil en son apogée*, note pour le même épisode :

Elle parut toujours intrépide sur les bastions parmi les mousquetades, les bombes et les coups de canon ; à l'attaque de la ville vieille par les français, elle les anima par sa présence et Courcelles fut blessé fort proche d'elle ; elle secourut de ses propres mains les blessés, consola ceux que la mort menaçait (...) Cette même fermeté d'esprit et de courage éclatât encore à son départ de la citadelle. Car bien qu'elle fut escortée de l'escadron de Savoie (...) le danger était grand qu'elle ne fut attaquée par le Prince Thomas et par les espagnols qui avaient manqué leur coup (...) Les dames de sa suite craintives de leur naturel s'en épouvantaient fort et les ombres de la nuit leur figuraient des régiments entiers de cavalerie sur la route. Mais S.AR. [Christine] ne fut jamais susceptible de peur<sup>905</sup>.

Cette « virilité » dont ses actions témoignent devant le danger rappelle bien évidemment le thème des amazones, parcourant les fêtes de cour princières, et celles de Turin en particulier.

Les années de régence de Christine coïncident – en partie – avec celles de la régence française d'Anne d'Habsbourg (1643-1652), à une époque où le thème de la femme héroïque et souveraine s'exprime sur le plan philosophique et iconographique au travers de nombreux ouvrages, à commencer par *Les femmes illustres* de Madame de Scudéry<sup>14</sup> et la *Galerie des femmes fortes* du Jésuite Pierre le Moyne, qui connut un formidable succès éditorial (près d'une vingtaine d'éditions en l'espace de quinze ans). Ces ouvrages ont contribué à créer une nouvelle idée de la gloire féminine, qui trouve également son

---

<sup>904</sup> *Le Mercure françois ou suite de l'histoire notre temps, sous le règne du Très-Chrétien Roy de France et de Navarre Louis XIII. Es années 1639 et 1640*, vol. 23, Paris, O. de Varennes, 1646, p. 73-74.

<sup>905</sup> Samuel Guichenon, ms. « *Le Soleil en son apogée...* », *op. cit.*, p. 177-179.

expression auprès de la cour de Savoie<sup>906</sup>.

Charles-Emmanuel I<sup>er</sup> déjà avait remarqué en Christine « l'âme la plus mâle qui fut au monde<sup>907</sup> » lui qui, explique Franca Varallo, dans son œuvre restée manuscrite le *Libro dei Paralleli* avait exposé les catégories d'hommes forts suivis d'autant d'exemples de femmes pourvues des mêmes qualités, « femmes de bravoure virile, de grande valeur, libératrices des États et de leur peuple, actrices de grandes victoires etc. »<sup>908</sup>. Ainsi l'idée de la femme forte faisait déjà partie du programme politique ducal quand, en janvier 1618, le même duc commande un ballet sur le sujet de dix de reines belliqueuses, destinées certes à l'encenser mais aussi à transmettre les vertus masculines par descendance féminine<sup>909</sup>. Ce thème devient au cours du siècle aussi courant que le portrait équestre féminin, à l'image du *Triomphe de Juliers* pour Marie de Médicis, où la reine, représentée en chef des armées se substitue au roi et « dans un rôle traditionnellement réservé aux hommes, elle recueille la gloire militaire<sup>910</sup> ». Par ailleurs, Marie est une excellente cavalière<sup>911</sup> tout comme l'est sa fille Christine, de manière bien plus vraisemblable que dans les œuvres de Charles Dauphin. Nous n'évoquerons pas ces dernières dans notre étude, car déjà amplement analysées dans les publications turinoises, nous contentant pour finir ce chapitre de noter à quel point son fils, même décidé à s'émanciper de la présence incontournable de sa mère, lui rend un hommage appuyé à la Venaria, sa propre résidence.

Dans l'*Aula Regia*, grande salle de Diane, les dix épisodes peints contournant le centre de la voûte dédié à Diane, avec figures, animaux sauvages et sentences (que l'on retrouve dans les *Inscriptiones* de Tesauo), forment un cycle aux sujets mythologiques soit tirés d'Ovide, soit composés « de dérivations hétérogènes et dans certains cas étrangères ou inconnues<sup>912</sup> ». Amedeo di Castellamonte l'explique au Bernin :

Ici dans la couronne de cette grande frise distribuée en dix autres tableaux vous admirerez les naturelles beautés du corps et de l'âme, non feintes mais véritables, de ces HEROÏNES ROYALES et principales Dames de cette Cour Royale, desquelles distinctement je vais vous entretenir. Celle qui se voit à votre droite en tête de la salle, manipulant avec une majestueuse gravité les rênes d'un superbe destrier, freinant plus par

---

<sup>906</sup> Andrea Merlotti, « Les dames de Christine... », *op. cit.*, p. 98-99. Pierre Le Moyne, *La Galerie des femmes fortes*, Paris, Sommaville et Courbé, 1647. À ce sujet, cf. Ian McLean, *Woman triumphant : Feminism in French Literature, 1610-1652*, Oxford, Clarendon Press, 1977.

<sup>907</sup> Henrietta de Quigini Puliga (Brada), « La jeunesse de Madame Chrestienne de France », *op. cit.*, p. 144.

<sup>908</sup> Franca Varallo, Introduzione, in Id., *In assenza del re...*, *op. cit.*, p. XXVI-XXVII.

<sup>909</sup> BRT, Misc. 300/9, Relazione delle feste rappresentate da S.A. Serenissima e dal Ser.mo Principe questo Carnevale, Turin, Luigi Pizzamiglio, 1618.

<sup>910</sup> Fanny Cosandey, « Représenter une reine de France... », *op. cit.*, p. 353.

<sup>911</sup> Jean-François Dubost, *Marie de Médicis. La reine dévoilée*, Paris, Payot, 2009, p. 50-51.

<sup>912</sup> Giovanni Barberi Squarotti, « Diana sabauda di Emanuele Tesauo. L'iconografia degli affreschi per la Reggia di Venaria nelle *Inscriptiones* », *Studi Piemontesi*, juin 2012, vol. XLI, fasc. 1, p. 11. Au sujet de cette salle de Diane, cf. Enrico Castelnuovo (dir.), *La Reggia di Venaria e i Savoia*, *op. cit.*, II, p. 140-163 ; Carla Enrica Spantigati, « La Magnificenza riconquistata », in Enrico Castelnuovo (dir.), *La Reggia di Venaria e i Savoia...*, *op. cit.*, p. 271-294 ; Id. (dir.), *Delle cacce ti dono il sommo impero. Restauri per la Sala di Diana alla Venaria Reale*, Florence, Nardini, 2008.

le son de sa voix que la force de sa main les élans de sa fureur, c'est la Grande CHRISTINE de FRANCE Mère de notre CHARLES EMMANUEL régnant. Et dans ce tableau il l'accompagne aussi, puisqu'en effet son fils obséquieux l'a plusieurs fois divertie par des chasses royales des soins ennuyeux de sa longue et épineuse Régence<sup>913</sup>.

### 3.3 Une « guerre des monnaies » pendant la guerre civile : Madame Royale sous les auspices du Saint-Suaire contre ses beaux-frères et l'issue pacificatrice en 1642.

Quant on pense aux portraits dynastiques, au sens figuré ou symbolique, il nous vient principalement en tête les grands décors, les galeries de peintures, les gravures mais l'on pense moins aux médailles, dont la diffusion ciblée, pourtant, est importante pour l'image du prince. Objets d'ostentation, le portrait sur leur avers prend le sens d'un véritable emblème : « Il l'est au même titre que le nom ou l'armoirie. Bien avant d'être une œuvre d'art, c'est un signe d'identité, un medium emblématique, une image sociale<sup>914</sup> » écrit Michel Pastoureau. Or, de l'art de la médaille, certes antique mais ranimé en Italie par Pisanello puis enrichi de devises à la fin du XV<sup>e</sup> siècle, est née l'idée de guerre numismatique, mêlant l'allégorie au politique. Les monnaies mais surtout les médailles et les jetons deviennent, selon Joseph Jacquot, des « instruments de lutte entre vainqueurs et vaincus, tant sur le plan militaire que dans les guerres de religion<sup>915</sup> ». Ce fut dans cette nouvelle optique que furent créées les *Histoires métalliques de Louis XIV* qui marqueront le Grand Siècle mais « Henri IV le premier spécifia, dès la fin de 1606, que les devises de ses jetons, comme de ses médailles, seraient des moyens mis à sa disposition pour donner des avertissements à ses sujets, comme pour adresser des menaces à ses ennemis<sup>916</sup> ». Pour cela, il eut souvent recours à Sully dans une guerre numismatique restée célèbre entre le roi de France et le duc de Savoie. Ménestrier explique que Charles-Emmanuel I<sup>er</sup>, s'étant emparé par surprise du marquisat de Saluces en 1588, choisit de se faire incarner sur une nouvelle monnaie, un ducat en argent, par le centaure céleste bandant un arc avec une couronne à ses pieds, accompagné de la devise *Opportune*, « Ayant trouvé l'occasion », le centaure étant par ailleurs son

---

<sup>913</sup> Amedeo di Castellamonte, *Venaria Reale...*, *op. cit.*, p. 28-29.

<sup>914</sup> Michel Pastoureau, « La naissance de la médaille : des impasses historiographiques à la théorie de l'image », *Revue numismatique*, Année 1988, vol. 6, n° 30, p. 228.

<sup>915</sup> Joseph Jacquot, *L'allégorie au revers de médailles et de jetons du XV<sup>e</sup> au XVII<sup>e</sup> siècle*, Cahiers de l'Association internationale des études françaises, 1976, vol. 28, n° 1, p. 51-63 (ici p. 62.)

<sup>916</sup> Maximilien de Béthune, *Mémoires des Sages et Royales économies d'Etat, domestiques, politiques et militaires de Henri le Grand...*, Paris, Foucault, 1820, t. 2, p. 439-440 et t. 5, p. 30 ; Adrien Blanchet, *Manuel de numismatique française*, t. 3, p. 209, note 5. Cités par Joseph Jacquot, *L'allégorie au revers de médailles et de jetons du XV<sup>e</sup> au XVII<sup>e</sup> siècle*, Cahiers de l'Association internationale des études françaises, 1976, vol. 28, n° 1, p. 51-63 (ici p. 59-61).

signe zodiacal (Fig. 64). Par ces mots, « il voulait dire qu'ayant trouvé l'occasion d'une Couronne comme abandonnée par les désordres de la France, il s'était servi de cette occasion pour la prendre<sup>917</sup> ». Cette guerre va perdurer entre le duc de Savoie et le roi Bourbon, car entre 1601 et 1602, après le traité de Lyon mettant fin à la guerre franco-savoyarde, Henri IV, le Conseil d'État et Sully particulièrement, en font frapper plusieurs (de Guillaume Dupré, Nicolas Guinier, Alexandre Olivier) avec le *motto* du duc détourné, devenant *Opportunius*, « Plus à propos »<sup>918</sup>. Sur l'une de ces médailles (N. Guinier) le roi figure soit en Mars, casqué, brandissant une épée et terrassant un centaure – le duc de Savoie – qui tente de maintenir la couronne à bout de bras et dont l'arc brisé est à terre. Dans une autre (A. Olivier) Henri IV est en Hercule, presque assis sur le centaure et tenant cette fois-ci lui la couronne. Sully lui-même relate que le roi, par cet emblème numismatique, a voulu se jouer du duc :

À cause que Monsieur de Savoie lorsque, voulant profiter des troubles de la France, eut pris le Marquisat de Saluces, choisit pour devise un Centaure foulant aux pieds une couronne royale avec ces paroles : *opportune*, et que le Roi eut conquis la Bresse et la Savoie, vous lui baillâtes pour corps de devise l'année 1601, un Hercule renversant un Centaure et relevant une couronne, et pour âme ces paroles : *opportunius*<sup>919</sup>.

Madame Royale eut elle aussi recours, non pas aux médailles mais aux monnaies (bien plus diffusées) pour contrer au cœur de la guerre civile les prises de positions numismatiques de ses beaux-frères, Maurice et Thomas, ayant l'intention de « faire mieux qu'eux » écrit-elle. Nous avons déjà suffisamment évoqué la faiblesse de la position de la duchesse à la mort de son époux, suivie d'une déclaration de sa régence contestée par les Princes de Carignan. Ceux-ci, entrant dans le combat avec l'aide de l'Espagne (*Madamisti* contre *Principisti*) concluent un accord avec Leganés, général espagnol et gouverneur de Milan. Fin avril 1639, ils sont aux portes de Turin, qu'ils assiègent. La période est extrêmement dure pour Christine, qui, acculée avec ses proches dans la citadelle de Turin, a dû mettre le futur duc à l'abri au fort de Montmélian, tandis qu'elle est elle-même contrainte de fuir le 4 août 1639. Alors qu'elle est réfugiée à Chambéry, on apprend dans une lettre du 25 janvier 1640 que ce conflit militaire, politique et dynastique, s'étend au champ numismatique :

Nous avons vu les monnaies que font imprimer les Princes à Turin, lesquelles nous aurions désirées qu'elles ne soient pas sorties sur les terres de notre obédience. Quoi qu'il en soit, doutant que l'ordre d'interdiction que nous leur avons envoyé ait un entier effet, il nous est proposé pour enlever cet outil aux Princes, de faire fabriquer une autre monnaie

---

<sup>917</sup> Claude-François Méneestrier, *Devises des Princes (...) ou la Philosophie des images...*, op. cit., p. 279.

<sup>918</sup> Fernand Mazerolle, *Les médailleurs français du XV<sup>e</sup> siècle au milieu du XVII<sup>e</sup>*, vol. 2, Paris, Imprimerie Royale, 1902, p. 41, 49, 60, 145. Cf. Josèphe Jacquot, *L'allégorie au revers de médailles et de jetons du XV<sup>e</sup> au XVII<sup>e</sup> siècle*, Cahiers de l'Association internationale des études françaises, 1976, vol. 28, n° 1, p. 51-63 (ici p. 61-62).

<sup>919</sup> British Museum, ms. ADD. 31.908 : *Projet pour le médailler de Louis XIV avec les desseins de Seb. Le Clerc et des notes du Roi, des ministres et de l'Académie Royale des Inscriptions*, cité par Josèphe Jacquot, *Médailles et Jetons de Louis XIV d'après le Manuscrit de Londres ADD. 31.908*, Paris, 1968, t. 3, p. 501.

meilleure que la leur, à laquelle nous ne voulions cependant pas nous résoudre nous-même avant d'avoir votre avis<sup>920</sup>.

Aucune autre précision n'est apportée sur l'iconographie de cette monnaie, mais l'origine de l'affaire remonte sans aucun doute au mois de novembre 1639. On sait par le *Corpus nummorum italicorum* (CNI), que les beaux-frères ont fait battre cinq monnaies cette année-là, s'octroyant par ailleurs pour la première fois ce droit étant maîtres de fait en Piémont<sup>921</sup>. Or cette action est d'une part une déclaration politique puisqu'ils usent d'une prérogative habituellement réservée au chef de l'État et s'inscrivent comme tels aux yeux des sujets piémontais – jusqu'en 1642, année de leurs ultimes émissions. Par ailleurs, l'argent est aussi le nerf de la guerre dont le financement pour les princes provient de Milan, soit des espagnols<sup>922</sup>. Christine de son côté est extrêmement préoccupée par la difficulté de soutenir monétairement des combats de plus en plus engagés et coûteux, devant trouver des expédients pour les financer, dont sa propre argenterie à fondre. Elle engage dès février 1639 une série d'après tractations avec la Chambre des Comptes turinoise afin d'obtenir toujours plus d'émissions<sup>923</sup>. Le 23 avril, craignant une nouvelle attaque de Turin, elle exprime à la Chambre :

la détermination que nous avons fait d'assister en personne à la défense de cette cité au service du Seigneur Duc mon Fils tant aimé et pour le bien de ses peuples, nous sommes décidés pareillement à utiliser notre argenterie et à la soumettre à la monnaie pour secourir les besoins nécessaires dans cette attaque de l'ennemi, puisque nous ne pouvons pas être aidés par des tributs habituels de l'État. J'ordonne pour cela l'émission de lires, avec d'un côté l'emblème du Saint Suaire et le motto *In Deo faciemus virtutem*, et de l'autre nos armes avec le nom de S.A.R. mon fils dont nous sommes la régente<sup>924</sup>.

Nous n'avons pas trouvé d'exemplaire de cette monnaie voulue par Madame Royale, ayant dans les mois précédents usé d'une iconographie assez classique jouant sur la symbolique de son propre buste accolé à celui de son fils déclarant en cela qu'elle en était légitimement la régente (Fig. 65a). Mais dans ce nouveau projet numismatique d'avril 1639 faisant appel au Suaire, le motto « *In deo faciemus virtutem* » (David, Psaume 59, 14) signifie « Avec Dieu nous ferons des exploits », correspondant au moment où David est poursuivi par la vindicte de Saül (qui finalement sera épargné). Lorsque ce dernier envoya cerner sa maison, David pria Dieu de le délivrer des ennemis. La référence concerne évidemment les Princes cernant Turin, avec un message clair : la duchesse s'en remet à Dieu, par le biais de l'image du Suaire, en tant qu'emblème dynastique de la capitale et refuge symbolique et sacré. Ainsi, ses beaux-frères ont initié les hostilités par le simple fait de battre des monnaies, mais

---

<sup>920</sup> AST, Corte, Lettere diverse Real Casa, Lettere Duchi e Sovrani, maz. 61, f. 2, doc. 1282. Lettre du 25 janvier 1640, signée par M.R., destinataire inconnu.

<sup>921</sup> CNI, vol. 1, p. 335.

<sup>922</sup> Domenico Promis, *Monete dei Reali di Savoia*, vol. 1 et 2, Turin, Chirio et Mina, 1841 et 1861 (ici I, p. 269).

<sup>923</sup> Gaudenzio Claretta, *Storia della reggenza...*, *op. cit.*, vol. 2, p. 269 puis p. 778-782 ; Domenico Promis, *Monete...*, *op. cit.*, I, p. 268 et suiv.

<sup>924</sup> Domenico Promis, *Monete...*, *op. cit.*, I, p. 268.

Christine est en réalité à l'origine de la guerre numismatique qui s'ensuit. La monnaie qui semble être pour la duchesse une nouvelle charge à son encontre de la part de Maurice et Thomas de Carignan peut être assez aisément identifiée, par déduction. C'est la quatrième pièce qu'ils émettent en cette année 1639, la seule comportant de nouvelles iconographies et inscriptions par rapport aux trois précédentes. Ces dernières comprenaient un avers frappé du buste juvénile de Charles-Emmanuel II (dont les princes souhaitent pour eux-mêmes la tutelle) et un revers marqué de l'écu de la dynastie, les inscriptions se rapportant traditionnellement au jeune héritier, « Charles Emmanuel II duc de Savoie Prince de Piémont Roi de Chypre ». Tandis que celle de quatre *soldi* battue en novembre 1639 a changé (Fig. 65b) : elle comporte à l'avvers la même inscription abrégée incarnant Charles-Emmanuel II mais entourant cette fois l'écu seul, et au revers sont inscrits ces mots : « IN TE DOMINE CONFIDO », autour de la croix des Saints Maurice et Lazare. Ce *motto* est ancestral pour la dynastie, ayant déjà été choisi par le duc Philippe II (1443-1497)<sup>925</sup>. Il correspond aussi à une formule du Psaume de David courante et populaire en Europe dès le XV<sup>e</sup> siècle signifiant « s'en remettre à toi », soit à la figure représentée : elle n'est plus celle de l'héritier, comme c'était le cas sur leurs précédentes pièces, mais celle de la croix mauricienne, par ailleurs rappel du prénom de Maurice. Les princes s'inscrivent ainsi dans les traces des ducs prédécesseurs, aux mains de l'État, déniaient non seulement l'autorité de la régente, mais s'en remettant à l'Ordre dynastique. Le 3 janvier 1640, cette monnaie est interdite par la duchesse à Chambéry, injonction réitérée quand les troupes françaises peuvent entrer à nouveau dans Turin<sup>926</sup>.

Enfin, pour parfaire cette thématique numismatique participant symboliquement et numériquement aux combats, il faudrait examiner plus loin l'émission de ces monnaies, sachant que de nouvelles vont être frappées, sans nouveautés iconographiques pour les princes de Carignan. Toutefois en 1641, à l'initiative de la duchesse, il semble qu'une nouvelle « frappe » participe à la controverse<sup>927</sup>. Nous n'en avons pas trouvé la preuve, n'apparaissant pas dans le CNI, hormis une éventuelle référence comptable aux archives chambériennes<sup>928</sup>. Cette pièce souhaitée par Christine comporte le *motto* AUXILIUM NOS A DOMINO P, soit « notre aide (pour gouverner) vient de Dieu », toujours du Psaume de David (121, 2) : « Le secours me vient de l'Éternel, qui a fait les cieux et la terre ». Mieux encore, il pourrait s'agir d'une autre citation érudite, extraite de Saint-Augustin (7, 11), *Justum auxilium meum a Domino qui salvos facit rectos corde*, soit « J'attends un juste secours du Seigneur qui sauve celui qui a le cœur droit ». Car cette même année, une autre monnaie est émise reprenant une iconographie déjà usitée en 1637 pour François-Hyacinthe (décédé depuis) comprenant les bustes

---

<sup>925</sup> CNI, vol. 1, p. 125 ; Riccardo Adalgisio Marini, « Motti ed Imprese della Real Casa di Savoia », *Rivista Italiana di Numismatica*, vol. XXVII, 1914, Milan, L.F. Cogliati, p. 67-120, p. 83.

<sup>926</sup> Domenico Promis, *Monete...*, *op. cit.*, I, p. 270.

<sup>927</sup> Mario Ravegnani Morosini, *Signorie e principati : monete italiane con ritratto*, 1450-1796, Vol. 3, Maggioli, 1984, p. 119.

<sup>928</sup> ADS, Chambéry, Série 1 J 280-4, « Note des décharges de services secrets, 1639-1642 », fol. 23v.

accolés de la mère et du nouvel héritier et au revers la *Madonna dei Fiori* de Bra (Fig. 66a)<sup>929</sup>. La devise n'est plus la même, IUSTUM DEDUXIT PER VIAS RECTAS, « Le juste est conduit par des voies droites », extraite du Livre de la Sagesse (10,10) dont l'expression dans son entier est *Iustum deduxit Dominus per vias rectas* : « Le Seigneur a conduit le juste par des voies droites ». L'occultation du mot *Dominus* peut laisser entendre aisément que Christine est le bon guide pour son fils, puisque telle était la symbolique, selon nous, de la monnaie de 1637 concernant l'héritier précédent, mort en bas âge. La Madone, bien entendu, favorisant le bon présage.

Nous n'avons malheureusement pas pu repérer les monnaies battues à Cuneo en 1642 pour fêter la fin de cette guerre civile, tel que Castiglione l'indique dans son manuscrit sur l'Histoire de la Régence. Peut-être faisaient-elles référence à la paix chèrement obtenue par Madame Royale après l'accord imposé à ses beaux-frères<sup>930</sup>. Toutefois, le beau frontispice du fossanais Giovenale Boetto (Fig. 67a, réalisé en 1643, imprimé en 1656 et inséré dans ce manuscrit) actant l'événement du mariage de Louise et de Maurice est bien, en regard de l'iconographie, un hommage à la duchesse de Savoie grande pacificatrice après la guerre civile. Il s'agit d'une scène commémorant son entrée triomphale en 1642, accompagnant sa fille Louise qui doit rejoindre ensuite Nice et son futur époux, le prince Maurice. Pour fêter ce voyage nuptial, la ville de Cuneo décide d'ériger un arc triomphal réalisé sur une structure de bois dont le projet fut confié à Boetto, également architecte, tandis qu'Isidoro Bianchi fut chargé de réaliser les statues en stuc. L'arc, spectaculaire, fut dressé en à peine plus d'un mois puis démoli peu de semaines après les festivités, engageant Boetto l'année d'après à graver son projet, afin d'immortaliser la grandeur de Christine, tout comme la place de l'artiste auprès d'elle.

La gravure, sur un format vertical, présente un immense arc de triomphe telle une mise en scène théâtrale, deux piliers drapés de rideaux encadrant la place où se déroule l'entrée. Le déroulement du « spectacle » est décrit par Valeriano Castiglione qui en indique les étapes par des titres en marge se son texte<sup>931</sup>. Au premier plan à gauche s'avance la chaise à porteurs de Madame Royale surmontée d'un dais soutenu par quatre notables, tractée derrière et devant par des montures assez simples ressemblant à des mules, et à droite apparaît un autre carrosse mené par six beaux chevaux et occupé par une dame ou une princesse, Louise selon nous (Fig. 67b). La duchesse de Savoie, bien reconnaissable dans son voile de veuve, se montre à la fenêtre de face regardant vers la foule ; elle est accompagnée d'une seule dame (visible) et son carrosse est suivi de nombreux hommes de toutes catégories, cavaliers, pages, portant des flambeaux ou des étendards. La foule importante, séparée en plusieurs cortèges, se dirige vers l'arc composé de trois travées, au centre de la scène. Les princes ne

---

<sup>929</sup> Cf. chapitre 10, 1.2. CNI, p. 245. Gaudenzio Claretta, *Storia della Reggenza...*, op. cit., p. 775.

<sup>930</sup> AST, Corte, St. Partic., maz. 17, f. 1. 1643, Giovenale Boetto, gravure insérée dans le manuscrit de Valeriano Castiglione *Historia della Reggenza di Madama Reale Christiana di Francia duchessa di Savoia... dell'abate D. Valeriano Castiglione storico delle Reali Altezze*, 1656, 2 vol., mss.

<sup>931</sup> *Ibid.*

sont pas clairement identifiables (absents de l'image ?) ou bien représentés dans les deux cavaliers, vus de dos, en conversation avec la dame (Louise ?) du carrosse de droite : l'un est un soldat au vu de la bannière traversant son dos, l'autre porte une cape, sans autre signe distinctif.

L'arc tripartite s'ouvre sur un autre espace, occupé par une foule en liesse, au son des clairons. Le dernier plan de la scène est composé d'un second arc en retrait mais exposant en lettres capitales le nom « Christiana » surmonté d'éléments sculptés de fleurs de lys et de croix de Savoie, et laissant entrevoir, à travers les trois arches et dans le ciel au-dessus, l'intense crépitation de feux d'artifice. Ainsi, l'éclat des feux est aussi celui de l'action pacificatrice de la duchesse. En outre, le centre de l'estampe est occupé par un très long titre entièrement dédié « All'Altezza Reale di Madama Cristiana di Francia ». Souhaitant clairement être associé à ce triomphe par le biais de son talentueux burin, l'artiste précise dans cet encadrement :

Comme j'eus la chance d'exprimer par le Dessein et les appareils scénographiques la belle Idée qu'a eue sa très dévouée Ville de Cuneo en la recevant, je mérite de plaire à V.A.R. en lui présentant l'estampe que j'ai faite : je joins cet ouvrage à la même chance qui m'a été donnée de mériter la gratification de V.A.R. dont je peux me vanter (...)  
1643. Giovenale Boetto.

## CHAPITRE 6. MADAME ROYALE ET VICTOR-AMÉDÉE : LA *CONCORDIA VICTRIX* DE LEUR ALLIANCE ET LE CHOIX – AVORTÉ – DE LA PAIX

### 1. UNE UNION MARQUÉE DU SCEAU SYMBOLIQUE DE LA PAIX

François de Sales, qui fut en 1618 du nombre des personnes parties négocier le mariage du duc de Savoie à Paris<sup>932</sup> et qui plus tard sera nommé grand aumônier de Christine, ne tarit pas d'éloges sur Victor-Amédée ; le prince en retour lui vouait une véritable vénération<sup>933</sup>. Dans ses lettres personnelles, à des amis, à la mère Jeanne de Chantal ou à Madame de la Fléchère, on ressent toujours la considération que l'évêque porte au duc, mais aussi toutes les perspectives qu'il voit en lui : François de Sales dit espérer que la paix obtenue (1615) soit durable « et qu'elle donne ouverture à quelque bonne intelligence avec le Prince de Piémont, qui est le plus sage, le plus courageux, et le plus dévot Prince qui ait été il y a longtemps<sup>934</sup> ». Alors que le duc avait été envoyé en 1616 par son père pour rétablir l'ordre dans le Genevois, l'évêque de Genève écrit encore à son ami le duc Roger de Bellegarde, gouverneur de Bourgogne :

Nous avons ici depuis trois jours Monseigneur le Prince de Piémont, qui me fit l'honneur de venir descendre chez moi tout à l'imprévu (...) C'est le plus doux, gracieux et dévot Prince qu'on puisse voir ; un cœur plein de courage et de justice, une cervelle pleine de jugement et d'esprit, une âme qui ne respire que le bien et la vertu, l'amour de son peuple et surtout la crainte de Dieu<sup>935</sup>.

Ce mariage est décidé à peine deux années plus tôt son officialisation en 1619 car Christine ne fut pas la seule pressentie pour épouser le duc de Savoie. En 1610, un traité secret de Henri IV promettait Élisabeth au futur prince de Piémont<sup>936</sup>. Certes, il y eut depuis la naissance des filles de France beaucoup de bruits autour de divers projets de mariages, alimentés de vagues rumeurs ou de vraies

---

<sup>932</sup> Cf. Giuliano Ferretti, « Un mariage de paix à l'orée de la guerre... », *op. cit.*

<sup>933</sup> À la mort de l'évêque, à Lyon, en 1622, Victor-Amédée interviendra lui-même auprès de la cour de France pour que le corps du saint fondateur de la première Visitation d'Annecy y repose, alors que la cité lyonnaise le souhaitait ; *Œuvres de Saint François de Sales...*, *op. cit.*, p. 45.

<sup>934</sup> L'évêque nomme toujours Victor-Amédée « Prince de Piémont ». François de Sales à Antoine Des Hayes, lettre du 15 juillet 1615, d'Annecy ; *Ibid.*, Lettre 1101, p. 29.

<sup>935</sup> François de Sales à Madame de la Fléchère, lettre du 14 août 1616, *Ibid.*, lettre 1231, p. 272-273.

<sup>936</sup> Institut de France, Ms 460, fol. 6-7 v., « Recueil de pièces concernant principalement le règne de Henri IV, Turin, 3 novembre 1609 », « Articles accordés avec Mr le duc de Savoye par le sieur de Bulion, de la part du roy Henry IV, pour le mariage de Mr le Prince de Piémont et Madame Elisabeth de Savoye », avec leur ratification par Henri IV ; AST, Corte, Cerimoniale, maz. 1, f. 3, 29 septembre 1610, « Memoria del ricevimento fatto dalla Corte di Francia a Mr. de Jacob spedito dal Duca Carlo Em. 1° per coltivare il progetto di matrimonio del Principe di Piemonte colla Primogenita di Francia ».

négociations<sup>937</sup>. Déjà en 1608 on parlait d'unir Élisabeth au prince d'Espagne et Christine à son frère cadet, Charles<sup>938</sup>. Ensuite, avant même 1612, pour contrer une alliance anglo-espagnole, la France espérait marier Christine au prince de Galles Henri-Frédéric, futur roi d'Angleterre, puis, à la mort prématurée de celui-ci, à son frère Charles<sup>939</sup>. Cette alliance anglaise, la préférée de Christine<sup>940</sup>, resta longtemps d'actualité, ce dont prouvent les tractations entre Marie de Médicis et l'ambassadeur anglais, Thomas Edmonds en 1613-1614, puis, avec le comte de Carlisle (Lord Hay) en 1616<sup>941</sup>. Christine elle-même l'aurait souhaité, jusqu'à la veille de son mariage franco-savoyard, précise le nonce cardinal à Scipione Borghese en octobre 1618 :

Madame n'est pas encline au mariage, parce qu'elle voudrait elle aussi un Roi, et préférerait le Prince d'Angleterre ; et je sais qu'elle a un espoir certain de le gagner à la fois catholique : Elle est véritablement un joyau de piété et de vertu<sup>942</sup>.

Finalement, l'union de Christine avec Victor-Amédée (19 ans plus âgé), célébrée à Paris en 1619, avait l'avantage principal et pressant de limiter tout rapprochement entre la Savoie et l'Espagne et de laisser espérer à la France un accès à la péninsule italienne. Quant à Élisabeth, l'aînée des filles Bourbon, elle devient en 1621 reine d'Espagne tandis qu'Henriette, la troisième, est reine d'Angleterre en 1625. Le nouveau couple en Piémont est bien parvenu à incarner les « héros pacificateurs » tant désirés, dans leurs gestes politiques comme dans leurs représentations, littéraires, picturales, gravées, en dépit d'un destin contraint par la situation territoriale du duché sur les voies de passage, réelles et symboliques, des ambitions stratégiques et militaires de leurs puissants voisins.

---

<sup>937</sup> De plus, on trouve dans quelques ouvrages, entre les XVIII<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles, des erreurs de prénoms entre les sœurs concernant ces divers projets de mariage, dont Bassompierre qui dans ses mémoires (écrits après 1630) parle d'Henriette comme de la seconde fille de France, qui n'est autre que Christine ; *Mémoires du Maréchal de Bassompierre contenant l'histoire de sa vie...*, vol. 1, Cologne, P. Marteau, 1666, p. 456.

<sup>938</sup> Lettre du marquis de Villeroy (Nicolas de Neufville (1543? – 1617) au Président Jeannin (v. 1540 – 1623), 26 mai 1608 (in Michaud et Poujoulat, *Négociations de M. le Président Jeannin*, Paris, Pierre le petit, 1656, série 2, t. IV, p. 371, citée par François Tommy Perrens, *Les mariages espagnols sous le règne de Henri IV et la régence de Marie de Médicis (1602-1615)*, Paris, Didier, 1869, p. 113-114.

<sup>939</sup> Institut de France, manuscrits, Ms Godefroy 300, fol. 275, « Suite des contracts de mariage, recueillis, le mardy 5 novembre 1647, par D. G. [Denis II Godefroy]. Volume second. Plusieurs et divers contracts de mariage des roys, princes et princesses de France et autres maisons, depuis l'an 1600 jusques au contract de mariage du roy et de la reyne de Pologne, en 1645 » ; Dépêches des secrétaires florentins Botti et Bartolini au grand duc de Toscane en 1612 et 1613, citées par Berthold Zeller, *La minorité de Louis XIII. Marie de Médicis et Villeroy. étude nouvelle d'après les documents florentins et vénitiens*, Paris, Hachette, 1897, p. 58, 61-62, 155, 162 et passim (sources non citées). Zeller puise aussi dans les relations des ambassadeurs vénitiens.

<sup>940</sup> Cf. Giuliano Ferretti, « Un mariage de paix à l'orée de la guerre... », *op. cit.*

<sup>941</sup> Paris, Institut de France, Ms Godefroy 300, fol. 269, 273, 275 et 302, « Contrats de mariages et pièces analogues ». Paul Rapin de Thoyras, *Histoire d'Angleterre*, t. 10, La Haye, Alexandre de Rogissart, 1728, p. 732, 735 ; *Mémoires du Maréchal de Bassompierre contenant l'histoire de sa vie...*, vol. 1, Cologne, P. Marteau, 1666, p. 407.

<sup>942</sup> Guido Bentivoglio, *La Nunziatura di Francia del cardinale Guido Bentivoglio. Lettere a Scipione Borghese*, Luigi di Steffani (dir.), t. 3, Florence, Le Monnier, 1867, p. 65.

## 1.1 *L'Italia consolata* : l'union des lys de France aux roses de Savoie, augure d'une *Italia Felix*

À l'occasion de ces noces, le comte Ridolfo Campeggi compose un épithalame (poème célébrant les nouveaux mariés), sur la demande du chevalier Costanzo Vizzani, son commanditaire et ami<sup>943</sup>. Intitulé *La Italia consolata. Epitalamio per le Reali Nozze del Serenissimo Vittorio Amadeo principe di Piemonte con la Christianissima Madama Christiana di Francia*, l'ouvrage publié à Bologne est dédié au duc de Savoie Charles-Emmanuel I<sup>er</sup> et revêt une dimension élégiaque évidente, inscrite dans le panorama plus vaste d'une péninsule italienne que l'auteur estime enfin apaisée<sup>944</sup>. Néanmoins, ces vers n'en font pas un « authentique manifeste de propagande », et, même s'il a été écrit après la fin de la première guerre du Montferrat (1613-1617), sa composition reste un exercice galant et vertueux assez traditionnel<sup>945</sup>.

Celui-ci [Campeggi] exprimait l'idée de *consolatio* ressentie dans la péninsule par le mariage et la reprise d'une politique de prestige du duché pouvant lui restituer ses anciens fastes (...) L'éloge de Victor-Amédée et de Christine (LXXIV-LXXXV) renvoie à la force d'une alliance royale, voulue par le ciel et qui permettra à l'Italie de jouir à nouveau de l'ancienne liberté, « la prisca libertà » (LXXXVI)<sup>946</sup>.

L'ode à cette Italie, « consolée après avoir été tourmentée par une douleur interne » infligée par des « barbares cruels », fait suite à d'autres publications littéraires concernant une « Donna Italia » déjà malmenée au siècle précédent par diverses invasions – espagnoles ou françaises selon les origines et les opinions des auteurs. Campeggi reprend même le titre et l'idée de fond d'une « comédie » de Bernardino Pelliipari célébrant un mariage franco-savoyard antérieur<sup>947</sup>. L'ouvrage, qui met en scène l'entrée d'Emmanuel-Philibert de Savoie et de Marguerite de France à Vercelli en 1560, tire son aspiration non pas d'un espoir d'unité de la péninsule, mais d'un désir de collaboration entre les diverses réalités politiques italiennes, sous l'égide pontificale, et c'est encore ainsi que Campeggi la dessine ici<sup>948</sup>. Son *Italia consolata* brosse une péninsule dont les larmes sont asséchées grâce aux vertus de ses diverses régions (Toscane, Ligurie, Marches, Lazio et la ville de Rome) mais l'objet de ses vers est surtout dirigé vers la lignée savoyarde de Charles-Emmanuel I<sup>er</sup>, apte à réaliser ce dessein

---

<sup>943</sup> Cf. Giuliano Ferretti, « Un mariage de paix à l'orée de la guerre... », *op. cit.*, p. 61-62. Et la notice de Ridolfo Campeggi par Claudio Mutini, *DBI*, Volume 17 (1974), p. 470-472.

<sup>944</sup> Ridolfo Campeggi, *La Italia consolata. Epitalamio per le Reali Nozze del Serenissimo Vittorio Amadeo principe di Piemonte con la Christianissima Madama Christiana di Francia, del signor Co. Ridolfo Campeggi all'Altezza Ser. del sign. Duca di Savoia*, Bologne, Bartolomeo Cochi, 1619. Dédié au duc de Savoie Charles-Emmanuel I<sup>er</sup>.

<sup>945</sup> Nicoletta Bazzano, *Donna Italia. Storia di un'allegoria dall'antichità ai giorni nostri*, Vicenza, A. Colla, 2011, p. 105.

<sup>946</sup> Giuliano Ferretti, « Un mariage de paix à l'orée de la guerre... », *op. cit.*, p. 62.

<sup>947</sup> Bernardino Pelliipari, *Italia consolata. Comedia del nobile M. Bernardino di Pelliipari ; composta nella venuta dei serenissimi Principi duca e duchessa di Savoia, nella mag. città di Vercelli*, G. M. Pelliipari, 1562.

<sup>948</sup> Nicoletta Bazzano, *Donna Italia...*, *op. cit.*, p. 75.

en mariant son fils avec une Fille de France. Après l'évocation des illustres membres de la maison de Savoie (Emmanuel-Philibert, Maurice et Thomas...), l'auteur cite ceux de la famille Bourbon dont est issue Christine (Henri IV, Louis XIII...), avant de consacrer de nombreuses pages à Christine et son mari. Elle est belle, chaste, prudente et souveraine (LXXIV), malgré son sexe faible et son âge encore tendre, poétise Campeggi. Elle est Minerve et lui Mars, dont les diverses vertus promettent pour l'Italie l'équilibre d'un « nouveau climat ».

LXXIV.

Il giusto, il saggio, il generoso, il pio,  
 Che col'bel nome la VITTORIA honora,  
 E tal' hora anco insegna Amare Iddio,  
 Del sospirato di serena Aurora,  
 S'unisce con la Fede, e col disio  
 Al più bel Giglio, che la Francia infiora,  
 A la bella, a la casta, a la sovrana  
 Terrena Semidea, Real CHRISTIANA.

Le frontispice a été gravé par Giovanni Luigi Valesio (Bologne, 1561, Rome, v. 1640), dont la marque faites des lettres accolées VAL<sup>o</sup> figure en bas à droite (Fig. 68)<sup>949</sup>. Sa formation bolonaise est empreinte de la manière franche et nette d'Augustin Carrache, dont il a peut-être été l'élève<sup>950</sup>. Une gravure liminaire qui, comme l'épithalame, est une ode à une Italie pourvoyeuse de bienfaits, offrant un compendium du long poème : l'image comme les vers s'inspirent de Cesare Ripa pour célébrer l'*Italia con le sue provincie* (Fig. 68b). La personnification féminine s'impose comme une matrone accueillante et majestueuse, dressée sur le globe de l'univers. Sa tête, illuminée d'une étoile, est ceinte de murailles crénelées telle la déesse mère Cybèle. Elle tient de sa main gauche un bâton de commandement dont la pointe inférieure semble avoir gravé la pierre quadrangulaire portant le titre de l'ouvrage. Sous son bras droit, jaillissent d'une corne d'abondance des fruits, de la verdure et des épis de blés pour évoquer d'une part la fertilité du sol – idée scandant l'épithalame – mais aussi la fécondité donc le don de la vie. C'est ainsi, avec le sceptre et la *cornucopia* que l'*Italia Felix* apparaît dans les monnaies émises sous le règne de l'empereur Adrien ou encore sur les sesterces d'Antonin le Pieux « fervent admirateur d'une Italie au cœur de l'empire »<sup>951</sup> (Fig. 68c). Or cette personnification féminine emprunte quasiment tous les attributs de l'allégorie de l'*Italia* décrite par Ripa, qui dit

<sup>949</sup> 1619, Valsesio (Giovanni Luigi), frontispice de Ridolfo Campeggi, *La Italia consolata....*, *op. cit.*. Chiffre du graveur : Valsesio (Giovanni Luigi). François Brulliot, *Dictionnaire de monogrammes, chiffres, lettres initiales et marques figurées....*, Munich, à frais d'auteur, 1817, p. 309 et partie I, n° 1236.

<sup>950</sup> Adam von Bartsch, *Le peintre graveur*, vol. 18, Vienne, P. Mechetti, 1818, p. 211, 214.

<sup>951</sup> Cesare Ripa, *Iconologia....*, *op. cit.*, 1603, p. 247 ; Nicoletta Bazzano, *Donna Italia....*, *op. cit.*, p. 33.

justement s'inspirer de l'art monétaire des césars romains, dont Commode, Titus et Antonin et qui agrémente son texte de citations de Virgile, Strabon ou encore Pétrarque louant cette chère « terre antique »<sup>952</sup>. Citant les *Géorgiques* de Virgile, Ripa indique que la couronne tourelée démontre l'ornement et la noblesse des villes, terres, châteaux et résidences qui fleurissent dans cette resplendissante et singulière Province<sup>953</sup>. Le sceptre ou bien l'*asta* (le bâton, signe de l'autorité et du commandement, comme ici), signifient l'un et l'autre « l'imperio e il dominio » qu'elle a sur toutes les autres nations, soit l'autorité et la domination – y compris dans le sens d'étendue territoriale – « par l'excellence de ses rares vertus, pas seulement des armes : mais encore des lettres<sup>954</sup> ». L'étoile ornant sa tête exprime les idées de noblesse (associée au sceptre) et de bon augure, signe de divinisation du souverain antique à sa mort, mais aussi présage d'ascension de son vivant ; l'étoile est récurrente sur les têtes ou casques des césars romains. En revanche, la position que l'emblémiste préconise pour l'allégorie de l'*Italie* est celle d'une femme assise, tandis que Valesio ici, sans doute d'après les rimes de Campeggi, la campe debout, mettant mieux en évidence l'imposant globe. Ripa précise que cette *Donna Italia* sur la sphère de l'univers est « souveraine et reine du monde entier, comme l'ont clairement prouvé les romains<sup>955</sup> ». Enfin, autre changement, le graveur a remplacé l'armure de poitrine de l'allégorie de Ripa par un ventre plein et proéminent soulignant à nouveau l'idée de fertilité qui, dans le cadre de l'épithalame, concerne les héritiers de la dynastie de Savoie. Car, ajoutant à l'impression d'opulence et d'autorité que donne cette maîtresse femme, le quart gauche de l'image est occupé symboliquement par la dynastie piémontaise renouvelée par ce mariage avec Christine de France. L'*Italia consolata* tient délicatement de sa main droite le sommet d'une couronne ducale, coiffant un blason symbolisant le nouveau couple, soit la croix savoyarde accolée aux trois lys de France. Enfin, à la pointe inférieure du blason est suspendu le médaillon de l'Annonciation de l'Ange Gabriel à la Vierge, symbole du collier de l'Ordre, élément récurrent des représentations symboliques de la dynastie.

La bordure du blason, ouvragée de volutes, est ornée des lacs d'amour de la dynastie piémontaise, en alternance avec des fleurs, sans aucun doute des roses stylisées, telles qu'on les voit, par exemple, dans les stucs du château du Valentino. Ménestrier, dans son *Apothéose* à Christine de France rédigée un an après son décès, rappelle que cette variété florale a été choisie par les souverains de Savoie pour l'ornement du collier de l'Ordre de l'Annonciade car « elles sont des fleurs armées [d'épines] et toutes de Cœur ». L'auteur précise qu'elles couronnent la devise de Madame Royale car elle est une héroïne « digne d'être l'étoile des Rois et de servir d'exemple à tous les souverains<sup>956</sup> ». Dès lors, l'alliance

---

<sup>952</sup> Cesare Ripa, *Iconologia...*, op. cit., 1603, p. 246.

<sup>953</sup> *Ibid.*, p. 248.

<sup>954</sup> *Ibid.*, p. 248.

<sup>955</sup> *Ibid.*, p. 249.

<sup>956</sup> Claude-François Ménestrier, *L'Apothéose de l'Héroïne chrestienne...*, op. cit., p. 9-10.

avec la princesse française, « gentille rose parmi les lys blancs » selon Campeggi, augure de bons présages et d'un avenir serein.

## 1.2 L'iconologie de la paix et la symbolique des couleurs : de l'amarante au gris-de-lin

Pour Charles-Emmanuel I<sup>er</sup>, cette alliance française est également un gage de paix. Il avait déjà en 1584 encouragé Agostino Bucci, pour son *Memoriale del Principe* et l'*Amedeide*, à s'inscrire dans un projet global glorifiant d'une part le « prince parfait », bon et vaillant, et d'autre part le mythe de la dynastie destiné à se prolonger dans la succession héréditaire, pour « le salut de l'Italie »<sup>957</sup>. Par ailleurs, le poème épique de Bucci devant « narrer la défense courageuse, même si légendaire, de Rhodes contre les infidèles par le comte Amédée V », affirmait tout autant l'idée que Charles-Emmanuel entendait lui-même « devenir une sorte d'emblème vivant du prince valeureux et pieux, incarnant les idéaux politiques et religieux de la culture post-tridentine<sup>958</sup> ». Ce genre de références emblématiques est courant dans les représentations et les festivités princières mais elles induisent aussi les idées d'harmonie et de prospérité, en particulier pour un duc juste intronisé. Car pour Charles-Emmanuel, guerre et paix s'entrecroisent le plus souvent, comme des corollaires dont il irrigue même ses représentations. Il fut l'inventeur de certains ballets, étant, selon Ménestrier, « celui de tous les princes qui a fait paraître plus d'adresse et plus d'esprit en ces divertissements, dont il donnait souvent lui-même les desseins<sup>959</sup> ». Ainsi, le 22 janvier 1619, pour son propre anniversaire, il a l'idée d'un tournoi accompagné d'un ballet intitulé *Le Temple de la Paix et de Mars sur le Mont Parnasse*, dont le thème rappelle les bénéfices à venir des noces de son fils, tels que l'on souhaite les exposer au peuple : la promesse de l'apaisement et le solide espoir d'une succession bienfaisante. Car l'union de Victor-Amédée et Christine de France vient d'avoir lieu, célébrée à Paris en 1618 puis dans diverses villes de France, non seulement sur leur parcours, de Tours vers le Piémont, mais aussi en d'autres lieux plus éloignés, comme à Toulouse<sup>960</sup>. Bien évidemment, ce « mariage de paix à l'orée de la guerre » est marqué de superbes festivités à l'arrivée des époux à Turin fin octobre 1619, au milieu d'une grande

---

<sup>957</sup> BNT, N-VI-42, Agostino Bucci, manuscrit interrompu. In Maria Luisa Doglio, « Intellettuali e cultura letteraria (1562-1630) », in Giuseppe Ricuperati, *Storia di Torino*, vol. III, *op. cit.*, « La letteratura a corte », p. 623 ; M.L. Doglio écrit en note que la lettre à Charles-Emmanuel I<sup>er</sup> est citée par Paola Maria Arcari, *Agostino Bucci, medico-politico alla corte dei Savoia*, Nuove grafiche, Roma, 1942, p. 24-25. L'*Amedeide* a été publiée par Mariarosa Masoero, « Una « Amedeide » inedita di Agostino Bucci », in *Studi Piemontesi*, III (1974), f. 2, p. 357-68. Cf. aussi Rosanna Gorris, « Sous le signe des deux Amédée : l'*Amedeide* d'Alphonse Delbene et le poème dynastique à la Cour de Savoie sous Charles-Emmanuel I<sup>er</sup> », *Nouvelle Revue du XVI<sup>e</sup> Siècle*, vol. 15, n° 1, *Grand genre, grand œuvre, poème héroïque*, 1997, p. 73-105.

<sup>958</sup> Pierpaolo Merlin, *Tra guerre e tornei...*, *op. cit.*, p. 187.

<sup>959</sup> Claude-François Ménestrier, *Des Représentations en musique...*, *op. cit.*, p. 320 ; *Id.*, *Traité des tournois...*, *op. cit.*, p. 88. Cf. aussi Gualterio Rizzi, *Repertorio di feste alla Corte dei Savoie (1346-1669) raccolto dai trattati di C.F. Ménestrier*, Turin, Centro Studi Piemontesi, 1973, p. 15.

<sup>960</sup> BRT, Misc. 352, R-22(5), « Relation de ce qui s'est passé à Toulouse le 3, 10 et 11 février pour le mariage de Madame sœur du Roy avec le Prince de Savoye ». Cf. Giuliano Ferretti, « Un mariage de paix à l'orée de la guerre... », *op. cit.*

affluence. On lance alors à la foule dans les rues de la cité des médailles d'argent dont l'inscription du revers célèbre la concorde et la paix promises par ce mariage, *CONCORDIA VICTRIX*<sup>961</sup>, et l'Épithalame composé en leur honneur par le comte Ridolfo Campeggi, *La Italia consolata*, augure d'un avenir enfin serein pour une *Italia felix* jusque là trop malmenée<sup>962</sup>.

Par ailleurs, toujours en vue du prestigieux mariage, le palais San Giovanni est réaménagé par Charles-Emmanuel I<sup>er</sup> et son fils pour l'adapter à l'exigence du cérémonial princier. Or, parmi les décors des appartements de la jeune duchesse, « c'est aussi sur une allégorie de la Paix que se focalise le projet du Cabinet doré ». Les peintures, représentant des histoires de la *Jérusalem délivrée* du Tasse avaient été commandées par le duc lui-même, s'inspirant d'un auteur qu'il admirait et qu'il avait connu à Turin en 1579<sup>963</sup>. L'iconologie privilégiée ici pour Christine était bien entendu un témoignage parmi bien d'autres d'une alliance bénéfique pour la dynastie, à l'instar des futurs décors engagés par la duchesse au Valentino, résidence offerte en cadeau de noces par son beau-père.

Par la suite ce thème irrigue toujours la vie de Christine, son gouvernement et l'avenir promis par ses héritiers. C'est le cas dans les décors peints du château de Saint-Marcel (près d'Annecy) étudié plus loin, récupérant par ailleurs le concept du ballet *Hercole et Amore* joué à Chambéry en février 1640 dans lequel la concorde civile (espérée dans la lutte avec les prince Carignan) découle de l'action combinée de l'Hercule Alpin (le défunt Victor-Amédée) et du petit Amour (Charles-Emmanuel II) sous les auspices d'une régente « tutélaire » garante de la paix pour ses États. À la fin de la guerre, ce thème de la pacification est encore présent dans des ballets aux connotations politiques voilées d'allégories : ainsi Philippe d'Agliè lui consacre une magnifique scénographie au château de Fossano en 1644, pour célébrer certes le Carnaval mais surtout l'anniversaire de Christine. Dans *La Fenice Rinovata Ballet pour le Jour de naissance de Madame Royale le 10 février 1644, jour des Cendres*, il use d'un thème privilégié par la duchesse et la dynastie, le Phénix renaissant de ses cendres, à l'instar du panégyrique de Tesauro, *La Fenice*, consacré en 1632 à François-Hyacinthe, premier-né du couple et mort en bas âge en 1638<sup>964</sup>.

Cecilia Castiglioni le rappelle :

L'intention est clairement de circonstance et révèle des allusions dynastiques et diplomatiques évidentes « parce qu'en Charles son fils et notre Sire / Elle sait se renouveler et ne pas mourir ». L'argument du ballet est le Temps et son passage inévitable ; dans le passé, le présent et l'avenir du temps qui s'écoule se cachent, de

---

<sup>961</sup> Samuel Guichenon, *Histoire généalogique...*, op. cit., t. 3, 1778, p. 42.

<sup>962</sup> Cf. Giuliano Ferretti, « Un mariage de paix à l'orée de la guerre... », op. cit. Et notice de Ridolfo Campeggi par Claudio Mutini, *DBI*, Volume 17 (1974), p. 470-472.

<sup>963</sup> Davide Bertolotti, *Descrizione di Torino*, op. cit., p. 420.

<sup>964</sup> Emanuele Tesauro, « La Fenice », in *Id.*, *Panegerici e ragionamenti...*, op. cit.

manière par trop évidente, les différentes phases de la guerre qui vient de se terminer et dans le phénix, l’oiseau mythique qui renaît de ses cendres, se cache Christine elle-même qui, renaissant des cendres de la guerre civile, a ramené la paix dans le duché<sup>965</sup>.

La question peut être posée de discerner cette idée pacificatrice dans la couleur de prédilection de la duchesse, le gris-de-lin, dérivée de la fleur de cette plante, soit un violet clair, entre le pourpre et l’azur. Choisi après son mariage, ce coloris eut la prédilection de Christine de manière quasiment exclusive, devenant une de ses marques identitaires. Or, le champ chromatique violet, dont le gris-de-lin fait partie, a comme connotations allégoriques et hermétiques – des savoirs bien connus à cette époque – la tempérance et l’apaisement : « le violet était fait d’une proportion équilibrée de rouge (la force impulsive) et de bleu (la paix céleste) et symbolisait l’équilibre entre la terre et le ciel, la passion et l’intelligence, les sens et l’esprit<sup>966</sup> ». On remarque que le goût de la princesse de France à ce sujet a évolué, puisqu’elle a remplacé l’amarante (pourpre claire), une des trois ou quatre couleurs qu’elle s’était réservée lors des célébrations matrimoniales en son honneur à Paris<sup>967</sup>, par ce fameux *gridelino*, plus doux et plus sobre. La date de ce changement n’est pas certaine, mais elle pourrait être postérieure à l’année 1621, date d’une « favola pescatoria » du nom *d’Amarante* donné à Turin le 30 février par les princesses Infantes pour fêter l’anniversaire de Christine<sup>968</sup>.

Dans sa correspondance de préparatifs pour ce mariage, le diplomate Scaglia indique à Victor-Amédée les teintes des parures de sa future épouse afin que ses habits soient choisis en adéquation : or, la toute jeune Christine en 1618 opte en priorité pour le bleu foncé, ou *turchino*, et l’amarante. Elle les a choisies seules « et a délaissé le jaune, qui est la couleur que la reine mère lui a donnée il y a déjà longtemps<sup>969</sup> ». La fleur d’amarante, « fleur d’amour » dans les *Entretiens d’Ariste et Eugène du père. Bouhours*<sup>970</sup>, est symbole d’immortalité, de fidélité et de constance. Selon diverses sources, du *Mercurio Francese* de 1619 à Ménestrier, c’est ce dernier qualificatif que relève Victor-Amédée lui-

---

<sup>965</sup> Cecilia Catiglioni et Valentina Burgassi, « Les séjours de Christine à Fossano après 1630. Architecture et vie de cour dans une ville de province » n Giuliano Ferretti (dir.), *L’État, la cour et la ville...*, *op. cit.*, p. 629.

<sup>966</sup> Rosana Goris Camos, « Le lys et la soie : le trousseau de Marguerite de France, Duchesse de Savoie (avec la transcription du Trousseau, BnF, Ms. fr. 31119) », in Marco Modenesi et al., *La grâce de montrer son âme...*, t. I, Università degli Studi di Milano, 2015, p. 219.

<sup>967</sup> AST, Corte, Lett. Min. Fr, maz. 18, f. 2, doc. 34/4, lettre d’Augusto Manfredo Scaglia (marquis de Caluso, fils du comte de Verrua) à Victor-Amédée, Paris, 23 novembre 1618 ; Claude-François Ménestrier, *Traité des tournois...*, *op. cit.*, p. 234-235.

<sup>968</sup> « L’Amaranta favola pescatoria rappresentata dalle Serenissime Infante e loro Dame con gli intermedi di Balletti de Serenissimi Principi nel giorno natale di Madama Serenissima li 30 febraro dell’anno 1621 » ; Claude-François Ménestrier, *Des Représentations en musique...*, *op. cit.*, p. 321.

<sup>969</sup> AST, Corte, Lett. Min. Fr, maz. 18, f. 2, doc. 46/4, lettre d’Augusto Manfredo Scaglia à Victor-Amédée, Paris, 19 décembre 1618.

<sup>970</sup> Dominique Bouhours, *Les entretiens d’Ariste et d’Eugène*, 3e éd., Paris, Chez Mabre-Cramoisy, 1671, p. 516.

même pour célébrer Christine lors du tournoi donné à Turin pour honorer le mariage<sup>971</sup>. Il en fit même le sujet d'un carrousel (festivité la plus grandiose) et ce prince, « sous le nom de Chevalier de la Royale Amarante [Christine] pour le Bleu, l'Incarnat, le Blanc et l'Amarante, qui étaient les couleurs de la Princesse sa future épouse, publia la Cartel suivant :

De tant de riches inventions dont les Amants se sont avisées pour représenter leur Amour, je n'en trouve point de si gentille que celle des livrées. C'est le témoignage le plus public qu'on saurait donner de son affection lorsque les couleurs en sont bien choisies (...) Leur langage quoique mystérieux et muet, s'entend par tout le monde et il n'y a celui qui ne sache ce que les couleurs signifient. Ce sont des interprètes du cœur et des messagers de la volonté. La Parfaite et Royale Amarante a des couleurs qui ont un grand rapport aux qualités dont elle est ornée. Elle nous représente par le Bleu *ses pensées célestes, et relevées*. Par l'Incarnat *ses chastes et belles inclinations*. Par le Blanc *la candeur et la pureté de la foi*. Et par l'Amarante *sa constance, etc.*<sup>972</sup>.

Giuliano Ferretti rappelle que ce tournoi, « exercice guerrier par excellence » et « rituel des jeux aristocratiques », a marqué également François de Sales qui en résume l'esprit ainsi : le prince avait invité « toute l'Italie à venir voir mourir à ses pieds tous ceux qui diront que l'amarante n'est pas la plus belle de toutes les couleurs, et la Princesse, qui favorise cette couleur, la plus digne qui eut jamais été<sup>973</sup> ». Ce cartel inventé par l'époux révèle bien à quel point la symbolique des couleurs revêt une importance dans la représentation de soi, à tel point que quelques années plus tard, le gris-de-lin est devenu pour la duchesse une marque de reconnaissance, attestée maintes fois, comme par son frère Louis XIII lors d'une commande passée par Christine à Versailles pour des tapisseries ou encore par son fidèle correspondant le père Bailly pour un présent de ceintures pour sa « maîtresse » qui doivent être dans cette teinte<sup>974</sup>.

Le gris-de-lin n'est pas la couleur favorite de Christine selon l'acception moderne du terme – purement esthétique ; c'est sa couleur emblématique, sa livrée, assumée sur la base d'une coutume précise en vigueur dans les cours européennes, au moins depuis la moitié du XII<sup>e</sup> siècle, et qui, sous la dynastie savoyarde avait d'illustres précédents : le vert d'Amédée VI, *comte vert*, le rouge d'Amédée VII, *comte rouge* et ainsi de suite.

Cette couleur incarnait tant la duchesse que le poète et chorégraphe Philippe d'Agliè intitulé *Gridelino* l'un de ses plus célèbres ballets, dansé en son honneur lors du carnaval de 1653 (Fig. 69). Or,

---

<sup>971</sup> Le *Mercure français*, 1619, p. 69. Claude-François Ménéstrier, *Traité des tournois...*, *op. cit.*, p. 234-235.

<sup>972</sup> Claude-François Ménéstrier, *Traité des tournois...*, *op. cit.*, p. 234-235. Ménéstrier poursuit sur d'autres symboliques, l'orgueil du jaune, le désespoir du gris, la franchise du noir, le peu d'assurance du rouge, la tromperie du vert, le vermeil de la vie et le pâle de la mort. Et sur la symbolique de certaines fleurs, p. 246.

<sup>973</sup> Giuliano Ferretti, « Un mariage de paix à l'orée de la guerre... », *op. cit.*, p. 36-37.

<sup>974</sup> AST, Corte, Lett. Min. Fr., maz. 33, f. 1, l'abbé Mondin à Victor-Amédée, 6 octobre 1634.

l'indéfectible conseiller et ami lui donne, en outre, le sens poétique d'« amor senza fine » (amour sans fin)<sup>975</sup>, ce qui s'adapte à la fois à son statut de femme mariée (ou à celui de l'amante, le cas échéant) mais aussi à l'idée de paix de l'âme. En effet, dans le livret de ce ballet destiné au triomphe de Madame Royale, l'argument initial déclare que « le gris-de-lin ne peut pas être un ornement du corps moins somptueux que celui du bonheur éternel de l'âme », « comme un vrai soleil de gloire qui resplendit grâce aux couleurs de la beauté et aux vertus du monde »<sup>976</sup>.

Un ballet qui fut sans doute particulier pour Christine et Philippe d'Agliè, une sorte « d'hommage galant du chevalier à sa dame, comme le soulignent le nom du comte et l'emblème de sa famille reportés à la fin du codex, cas unique parmi les treize livres de miniatures de Borgonio<sup>977</sup> ». Et ce spectacle a beaucoup plu à la duchesse au point d'inciter la reine Anne d'Autriche à le répliquer à Paris, au palais Petit Bourbon (lieu de divertissement de la cour face au Louvre), à l'automne de la même année<sup>978</sup>.

### 1.3 L'art de la médaille, « image savante » de l'Histoire : la *Concordia Victrix* à l'effigie des époux

Sous l'Ancien Régime, les médailles, les jetons et les monnaies sont considérés par les pouvoirs politiques comme un instrument essentiel de la construction de leur image, à l'instar de leur dimension aulique dans des temps plus anciens. La médaille, objet monétiforme le plus souvent en bronze, mais aussi en argent ou en or, frappé ou coulé, sans valeur libératoire, uniface, biface ou de deux faces accouplées, montrant une scène, des personnages ou des symboles, est, depuis la Renaissance, le « charmant métal », fleuron de l'art métallique, objet précieux que l'on expose au regard<sup>979</sup>. Elle est rapidement devenue un vecteur efficace pour glorifier l'image du souverain, commémorer ses hauts faits et édifier la connaissance historique, de telle sorte, écrit Pierre-Ancher Tobiésen Duby, que « l'Histoire ne nous rappelle aucun événement tant soit peu intéressant, qu'on ne le trouve consigné dans quelque Médaille du temps<sup>980</sup> ». Avec autant de verve, Jacques de Bie, dans *La France métallique*, dédie à Louis XIII « les vrais Portraits des Rois vos Prédécesseurs, tirés de ces précieux

---

<sup>975</sup> Andreina Griseri, *Le Metamorfoosi...*, *op. cit.*, p. 154.

<sup>976</sup> BNT, ms. Ris. q. V. 61, f. 2r, « Il Gridelino. Balletto alle dame per l'ultimo giorno di Carnevale l'anno 1653. Ballato in Torino ». Cité par Luisa Clotilde Gentile, « Araldica ed emblematica nei balletti », in Marie-Thérèse Bouquet-Boyer (dir), *Les noces de Pélée et de Thétis...*, *op. cit.*, p. 195.

<sup>977</sup> Luisa Clotilde Gentile, « Araldica ed emblematica nei balletti », *op. cit.*, p. 196.

<sup>978</sup> Maria Letizia Sebastiani, notice du ballet Gridelino, in Franca Varallo, *Le Feste...*, *op. cit.*, p. 104.

<sup>979</sup> La médaille a été créée en Italie au XV<sup>e</sup> siècle, mais le terme même était alors utilisé pour évoquer toute monnaie antique : « Jusqu'au XIX<sup>e</sup> siècle, on désignait comme « médailles » toute monnaie antique et tout objet monétiforme à but commémoratif (...) L'appellation de « monnaie » était réservée à la monnaie moderne, c'est-à-dire postérieure à l'Antiquité (...) Dans la langue d'Ancien Régime, les « livres de médailles » sont donc les ouvrages illustrés de planches numismatiques », in Thierry Sarmant, « Roma triumphans : les frontispices des livres de médailles aux XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles », p. 69, n. 2.

<sup>980</sup> Pierre-Ancher Tobiésen Duby, *Histoire métallique de l'Europe, ou catalogue des médailles modernes, qui composent le cabinet du feu M. Poulhariés, écuyer et négociant de Marseille*, Lyon, Aimé de la Roche, 1767, Avertissement, n.p.

Monuments que leur antiquité rend vénérables (...) Ceux qui les sauront considérer avec attention, y trouveront quantité de choses mémorables, par qui se découvrent aux yeux de toute la terre les éminentes grandeurs et les glorieux succès de votre France<sup>981</sup> ».

Au gré de l'attention portée par les souverains et leurs conseillers au message qu'elle véhicule, la médaille revêt plusieurs visages. Elle peut être le lieu de l'annonce d'un successeur d'une maison, la célébration d'une alliance, l'instrument d'une lutte entre vainqueurs et vaincus ou encore illustrer nombre d'autres événements, d'ordre politique ou social, culturel ou esthétique<sup>982</sup>. En fonction de ses multiples destinataires (princes et pairs, courtisans, dignitaires, officiers et tous collectionneurs), de son emploi comme gratification envers une clientèle mais aussi de don envers un mécène ou protecteur, la médaille, comme instrument politique, a valeur d'information, de distinction, de proclamation, de commémoration, de « propagande » ; comme objet de collection, elle satisfait les plaisirs esthétique et intellectuel, l'acquisition de connaissances historiques et la quête de prestige<sup>983</sup>.

« Si la monnaie en général était d'abord image, les monnaies antiques et les médailles modernes étaient des images savantes, objet de recherches et d'études à partir de la Renaissance<sup>984</sup> ». Dans les traités ou les catalogues numismatiques de cette époque, les pièces antiques étaient souvent mises à l'honneur. Il n'en reste pas moins que les médailles modernes avaient leur place dans les collections, en général très composites, en particulier pour la variété des sujets représentés sur leurs faces :

En cela le moderne l'emporte de beaucoup sur l'antique ; car les médailles antiques, qu'on sait n'avoir été destinées qu'à être la Monnaie courante, ne présentent que rarement l'époque de quelque fait singulier. Leurs revers ordinaires ne sont qu'un cercle de certains symboles, ou attributs, qu'on voit reparaître successivement sous chaque règne. Au contraire le moderne, consacré dans son principe à instruire la postérité, annonce et représente un événement. On y voit des Combats sur terre et sur

---

<sup>981</sup> Jacques de Bie, *La France métallique, contenant les actions célèbres tant publiques que privées des rois et des reines remarquées en leurs médailles d'or, d'argent et de bronze. Tirées des plus curieux cabinets. Au tres-chrestien roy de France et de Navarre Louis XIII*, Paris chez Jean Camusat, 1636, Dédicace, n.p.

<sup>982</sup> Comme exemples de « guerres des médailles » entre vainqueurs et vaincus, voir Joseph Jacquiot, « L'allégorie aux revers de médailles et de jetons du XV<sup>e</sup> au XVII<sup>e</sup> siècle », *Cahiers de l'Association Internationale des Études Françaises*, vol. 28, n° 1, 1976, p. 52 et p. 61-63 ; *Id.*, « La valeur d'information des allégories de médailles concernant l'Histoire de la Savoie dans la seconde moitié du XVII<sup>e</sup> siècle », in Gianni Mombello, Lionello Sozzi, Louis Terreaux (dir.), *Culture et pouvoir...*, *op. cit.*, p. 147-159 ; ou encore Gérard Sabatier, *Le Prince et les arts...*, *op. cit.*, p. 119-123.

<sup>983</sup> « Donner au Roi des médailles est un moyen de faire sa cour et d'être remarqué » écrit Thierry Sarmant. Il note néanmoins qu'« il est (...) excessif de faire de la curiosité numismatique une mode de Cour. Les gros bataillons de la république des médailles se trouvaient à la Ville et dans la classe moyenne des « robes noires » : ecclésiastiques, médecins, avocats, professeurs », in Thierry Sarmant, *La République des médailles, Numismates et collections numismatiques à Paris du Grand Siècle au Siècle des Lumières*, Paris, Honoré Champion, 2003, préface et p. 141. Au sujet des collections et des collectionneurs, voir également Krzysztof Pomian, *Collectionneurs, amateurs et curieux. Paris-Venise : XVII<sup>e</sup>-XVIII<sup>e</sup> siècle*, Paris, Gallimard, 1987 ; Antoine Schnapper, *Le Géant, la licorne et la tulipe. Collections et collectionneurs dans la France du XVII<sup>e</sup> siècle*, t. I et II, Paris, Flammarion, 1994 ; Delphine Trébosc, *Confronter l'art : les collections de raretés de la Renaissance française*, thèse d'histoire de l'art de l'Université de Paris I Pantheon-Sorbonne, sous la direction de Philippe Morel, 2004.

<sup>984</sup> Thierry Sarmant, *La République des médailles*, *op. cit.*, p. 16.

mer, des Sieges de Villes, des Entrées solennelles, des Sacres de Rois, des Pompes funèbres, des Alliances, des Traités de Paix, des Mariages, etc. Aussi, rien de plus varié et de plus amusant que le revers des Médailles modernes. C'est l'Histoire réduite en Tableaux<sup>985</sup>.

À l'Âge classique, un regain d'intérêt est témoigné pour cet art aulique, trouvant son essor au début du XVII<sup>e</sup> siècle et son apogée à l'orée du règne personnel de Louis XIV, au moment où l'effet de mode et la sympathie pour ces petites pièces se transforment en appétence et en science particulière<sup>986</sup>. Les *Histoires métalliques* et les ouvrages sur la Science des médailles alimentent la curiosité numismatique, attisent l'effervescence des collections d'antiques et érigent la fortune des cabinets de collections spécialisées<sup>987</sup>. Par le biais de leurs légendes et de leur iconographie, soient respectivement leur âme et leur corps, les médailles, dont l'avvers est précisé par le revers, répondent aux idéaux emblématiques de l'*Honnête Homme*, dans le sillage des premiers humanistes du Quattrocento.

Ramener la concorde, apporter la paix et la prospérité, faire le bonheur de ses sujets, est un argumentaire très classique de l'art de la médaille, auquel les princes de Savoie ne dérogent pas. En 1620, est frappée une petite médaille en or, de 30 mm de diamètre, dont l'auteur est inconnu (Fig. 70a)<sup>988</sup>. Au recto se trouvent les bustes affrontés du Prince Victor-Amédée I<sup>er</sup> et de la Princesse Christine de France, avec l'inscription VICT. AM. CHRIST PP. P (Victor-Amédée et Christine, Prince et Princesse du Piémont). Le duc a des cheveux longs, une moustache et une barbe en pointe. Il revêt un habit brodé, avec un col de dentelle et il porte le collier de l'Ordre de l'Annonciade, détail qui se perçoit mal mais relevé dans tous les catalogues<sup>989</sup>. Christine a les cheveux relevés sur la nuque, porte une robe décolletée avec un ample col de dentelle et un collier de perles. L'emblème du revers complète le double portrait de l'avvers. Au verso donc, un arc-en-ciel traverse deux couronnes duciales et l'on peut lire l'inscription FIRMISSIMO FOEDERE TUTI, que l'on peut traduire par « en sécurité grâce à une alliance très solide ».

---

<sup>985</sup> Pierre-Ancher Tobiésen Duby, *op. cit.*, Avertissement, n.p.

<sup>986</sup> Thierry Sarmant, *La République des médailles*, *op. cit.*, p. 29.

<sup>987</sup> Parmi les nombreux ouvrages consultés, nous avons utilisé pour cet article Jacques de Bie, *op. cit.* ; Louis Jobert, *La science des médailles pour l'instruction de ceux qui commencent à s'appliquer à la connaissance des Médailles antiques et modernes*, Paris, Louis Lucas, 1692 [éd. 1739] ; Thomas Mangeart, *Introduction à la science des médailles pour servir à la connoissance des dieux de la religion, des sciences et des arts, et de tout ce qui appartient à l'histoire ancienne, avec les preuves tirées des médailles*, Paris, D'Houry, 1763 ; Pierre-Ancher Tobiésen Duby, *op. cit.*

<sup>988</sup> Humbert II de Savoie, *op. cit.*, 1620, auteur inconnu, frappée (?), en or, poids 4,77 gr., 30 mm, p. 132 et XXII, pl. 57, fig. 1, Museo Civico d'Arte Antica de Turin. L'auteur ne stipule pas la mention de la frappe, tandis qu'il précise quand il s'agit de fonte. Anna Serena Fava, « Monete e medaglie », in Vittorio Viale (dir.), *Mostra del Barocco piemontese*, *op. cit.*, l'auteur n'indique pas la technique utilisée.

<sup>989</sup> Il est admis que l'Ordre de l'Annonciade, le plus grand des honneurs du duché, fut fondé par Amédée VI de Savoie en 1362 ou 1364. Le collier est devenu un attribut récurrent des médailles des ducs. Voir, entre autres, Dino Muratore, *La fondazione dell'Ordine del Collare della SS. Annunziata*, Turin, G. Momo, 1909 ; *id.*, « Sul significato del "Fert" sabaudo », in « I commendatori della corona d'Italia sotto il regno di Vittorio Emanuele III », *Annali illustrati della Civiltà Italiana*, Milan, 1916.

Une autre médaille est frappée au même moment, en 1620 (Fig. 70b)<sup>990</sup>. Celle présentée ici est en argent mais il existe des exemplaires en or, comme la précédente. De 28 mm de diamètre, son avers est similaire, mais le revers diffère : il comporte un monogramme formé des initiales entrelacées du duc, V. A. et des deux C de Christine. Le chiffre est surmonté d'une couronne ducale. En légende, on lit CONCORDIA VICTRIX, soit la concorde ou l'harmonie victorieuse. Ces deux médailles furent frappées en 1620, en commémoration de leur mariage du 10 février 1619, pour fêter l'entrée à Turin de la princesse, ainsi que le précise Samuel Guichenon, dans son *Histoire Généalogique* :

Ce mariage fut depuis consommé à Paris au mois de février suivant en grande solennité. On frappa des Monnaies d'argent, où d'un côté étaient les Effigies du Prince et de la Princesse, se regardant l'un l'autre avec cette Inscription autour, VICTOR AMED. ET CHRIST. FRANC. PP. Et au revers il y avait un Chiffre de leurs noms avec cette Devise, CONCORDIA VICTRIX. À leur entrée à Turin on en jeta aussi, où il y avait du côté de leurs Effigies VICTOR AMEDEUS, CHRISTINA PP. PED. 1620, et au revers un Arc-en-Ciel avec deux Couronnes et cette Inscription, FIRMISSIMO FOEDERE TUTI<sup>991</sup>.

L'analyse iconographique des deux médailles peut être conjointe, du moins rapprochée, au vu du contexte similaire de leur émission. Les légendes FIRMISSIMO FOEDERE TVTI et CONCORDIA VICTRIX énoncent que l'harmonie, victorieuse, est rendue sûre par une alliance très solide, celle des époux et des deux Maisons. Le symbolisme des éléments iconographiques rejoint en effet ces idées et l'arc-en-ciel, en premier lieu, est le phénomène lumineux et céleste suggérant l'accord harmonieux. Il est l'union du Ciel et de la Terre dans la personne de Christine, selon Claude-François Ménestrier, dans *Les Nœuds de l'Amour*, petit ouvrage recueillant les descriptions des appareils scénographiques dressés à l'occasion de l'Entrée du couple à Chambéry, après leur mariage. Il décrit le temple de l'Honneur et de la Vertu, évoquant les médailles de tous les princes, qui en sont la parure. L'arc-en-ciel est le troisième ornement incarnant Christine : « CAELI TERRAEQUE DECUS. Madame Royale n'est pas moins la gloire du Ciel par sa Piété, que l'honneur de la terre par ses autres vertus Royales<sup>992</sup> ». La *Science et l'art des devises*, autre ouvrage du même auteur, comporte au moins une dizaine d'occurrences pour l'arc-en-ciel, regroupant autour d'elles les notions de paix, souvent ; d'éternité, parfois ; et enfin d'éclat<sup>993</sup>. Ainsi, il propose, pour célébrer la paix de 1659 et le traité des Pyrénées, une devise comportant un soleil qui dissipe des brouillards, d'où émerge un arc-en-ciel. Il

---

<sup>990</sup> 1620, auteur inconnu, frappée (?), en argent, poids non précisé, 28 mm, p. 132 et XXII, pl. 57, fig. 2, Museo Civico d'Arte Antica de Turin. Cette médaille, comme la précédente, fut frappée soit en or, soit en argent ; Humbert II de Savoie, *op. cit.*, p. 132.

<sup>991</sup> Samuel Guichenon, *Histoire généalogique...*, *op. cit.*, p. 912.

<sup>992</sup> Claude-François Ménestrier, *Les Nœuds de l'Amour. Desseins des appareils dressés à Chambéry à l'Entrée de Leurs Altesses Royales à l'occasion de leurs Noces*, Chambéry, Louis et Théodore Dufour, 1663, p. 50. Sur les six ornements consacrés à la duchesse, le premier est l'étoile qui va devant le soleil et qui lui marque sa route; le second un aigle et ses aiglons, qui enseigne la route du ciel à ses petits.

<sup>993</sup> *Id.*, *La Science et l'art des devises...*, *op. cit.*

s'en explique, à l'aide de la légende SERENANDO TRIONFA : « Il triomphe en donnant l'Éternité », ajoutant « La Paix est le plus beau triomphe du Roi et la plus glorieuse de ses victoires »<sup>994</sup>. Toujours pour immortaliser la notion de paix, Méneestrier suggère encore pour Louis XIV un « Soleil qui après avoir dissipé les brouillards fait un Arc-en-Ciel. VINCENDO SERENAT. Il n'est victorieux que pour donner la Paix »<sup>995</sup>. Enfin, il en appelle toujours à la même image symbolique, accompagné des mots PAX TERRIS GLORIA COELO, pour faire valoir que « le Roi a sacrifié le cours de ses victoires et de ses grands succès au bien de la Terre, et à la gloire du Ciel, en donnant la Paix à l'Europe »<sup>996</sup>.

En ce qui concerne Amédée et Christine, l'arc-en-ciel ou *Iris* est également présent dans la littérature célébrant leur mariage, comme dans le « Chant royal de l'Amarante », faisant partie du *Poème sur l'heureux mariage du prince Victor-Amédée de Savoie avec Madame Christine sœur du Roy*, de Pierre de Marbeuf, poète entré à la cour de Savoie après avoir fréquenté celle de Lorraine<sup>997</sup>. « Avec cette pièce de circonstance, composée à l'occasion du mariage de Victor-Amédée de Savoie avec la fille de Henri IV le 10 février 1619, Marbeuf entendait remercier la maison de Savoie pour les « grandes obligations » qu'il en avait reçues. On ignore exactement lesquelles<sup>998</sup> ». L'amarante (pourpre claire) est une des trois couleurs symboliques que Christine s'est réservée lors des célébrations pour son mariage à Paris, et ce rose vif sera ensuite remplacé, en Piémont, par le fameux coloris « gris-de-lin », plus doux et plus sobre, devenu sa marque propre. Au début de l'année 1619, pendant que l'on prépare de l'autre côté des Alpes ce même mariage, des divertissements sont proposés à Turin pour fêter l'anniversaire de Charles-Emmanuel I<sup>er</sup>. Il en fut lui-même l'inventeur et le thème choisi reflète également l'enjeu des noces puisqu'il s'agit, écrit Méneestrier, des « Temples de la Paix et de Mars sur le Mont Parnasse<sup>999</sup> ».

Enfin, nous avons relevé une autre référence importante rappelant ces notions de paix et de couple uni, par le biais de l'arc-en-ciel : la harangue funèbre du père Méneestrier, datée du 19 mars 1664 et dédiée à Christine, décédée le 27 décembre précédent. Cette source est importante car elle témoigne d'un grand nombre de correspondances entre la scénographie des éloges funèbres décrits par Méneestrier et le contenu des médailles modernes étudiées ici, dont elles s'inspirent bien souvent<sup>1000</sup>. En outre, les iconologies fécondes à la fin du XVI<sup>e</sup> siècle sont en grande partie issues de répertoires manuscrits de monnaies et médailles. Les cérémonies décrites ici, situées dans l'église Saint Dominique de Chambéry, ont été demandées et réalisées par le souverain Sénat et la Chambre des Comptes de

---

<sup>994</sup> *Ibid.*, p. 95.

<sup>995</sup> *Ibid.*, p. 144.

<sup>996</sup> *Ibid.*, p. 175.

<sup>997</sup> Pierre de Marbeuf, *Poème sur l'heureux mariage du prince Victor-Amédée de Savoie avec Madame Christine sœur du Roy*, Paris, Cramoisy, 1619, in-4°, p. 30-32. Pour quelques lignes biographiques, cf. Alexandre Héron (éd.), *Recueil des vers de Pierre de Marbeuf*, Rouen, L. Gy, 1897, p. X-XII et, plus sûrement Véronique Adam, *Images fanées et matières vives : cinq études sur la poésie de Louis XIII*, Grenoble, ELLUG, 2003, p. 215-217.

<sup>998</sup> Maurice Lever, *Pierre de Marbeuf. Le miracle d'Amour*, Paris, Obsidiane, 1983, p. 30.

<sup>999</sup> Claude-François Méneestrier, *Des Représentations en musique...*, *op. cit.*, p. 320. *Id.*, *Traité des tournois...*, *op. cit.*, p. 88.

<sup>1000</sup> *Id.*, *L'Apothéose de l'Héroïne chrestienne...*, *op. cit.*, p. 13.

Savoie à Chambéry. Ménestrier décrit l'iconographie des appareils scénographiques retraçant la vie de la duchesse. Le mausolée de Christine est érigé au milieu de l'Église, les appareils funèbres ayant été pensés sur le modèle des mausolées impériaux romains. Il s'agit d'un mausolée octogone, avec sur chaque face, dénommée « revers », une iconographie accompagnée de légendes et un éloge en vers. « Les quatre premières appartenaient à la qualité de Fille de France et les quatre suivantes à celles d'Épouse de Victor Amé.<sup>1001</sup>» Sur la première face est illustrée sa naissance ; suivent les réjouissances de sa naissance, son horoscope, et sur la quatrième, sa jeunesse. Au cinquième champ figure son mariage : « Ainsi, le cinquième revers la représentait donnant la main à ce Prince avec cette légende d'une médaille de Clodius Pupienus. AMOR MUTUUS AUGUSTORUM<sup>1002</sup>», soit l'Amour mutuel des Augustes. Ménestrier évoque alors les nœuds de l'amour unissant la sagesse de l'une et la victoire de l'autre. La sixième face, représentant son entrée dans la Savoie et dans le Piémont après son mariage,

faisait voir la Paix qui mettait une couronne de lys sur la tête d'un victorieux avec ces mots VICTORI PACIFICO. Pour exprimer que ce mariage fut un nœud de paix, puisqu'il donna l'occasion à Victor Amédée de dissiper les ombrages de la feuve Reyne Mère, et de la porter à voir le Roy à Cousières en Touraine. (...) Cette victoire pacifique est [due] à M. R. (...) puisqu'elle naquit après les traités de Vervins et de Lyon, qui firent cesser les guerres de France, Espagne, Angleterre et Italie, donna la paix au Piedmont durant sa Régence et est enfin morte durant la Paix générale<sup>1003</sup>.

Ménestrier signale ici l'entrevue des majestés à Cousières après l'exil de la Reine Mère, Marie de Médicis. L'éloge mentionne encore l'arc-en-ciel : Christine et son mariage sont annoncés par un arc-en-ciel de félicité et cet arc est élevé à la Savoie triomphante. L'Auguste ville de Turin est restaurée ou reconduite, avec des lys et des roses remarquables, partout, garantissant de l'or pour les siècles... Les lys de France et les roses de Chypre incarnent bien sûr Christine, qui déverse ici, avec lyrisme, son bouquet de fleurs sur la ville, chaperonnant le duché de sa présence et de sa bienfaisance. Mais, sur la médaille, le chiffre entrelacé des époux, surmonté d'une couronne ducale, signifie aussi que la dynastie se perpétue dans l'union des conjoints, union solide et harmonieuse veillant sur un peuple et sur son territoire.

---

<sup>1001</sup> *Ibid.*, p. 21.

<sup>1002</sup> *Ibid.*

<sup>1003</sup> *Ibid.*, p. 21-22.

## 2. UN CHEF DE GUERRE PUISSANT ET PACIFIQUE : « VICTOR AMEDÉE, DUC DE SAVOIE, MENÉ EN TRIOMPHE DANS UN CHAR » (Grégoire Huret, 1631)

Au début du XVII<sup>e</sup> siècle, les étudiants prirent l'habitude d'orner leurs thèses d'une grande illustration, qui, « publiée en affiche dépassant parfois un mètre de haut, était placardée à la porte des collèges et des universités, pour inviter le public à assister à la soutenance, lors de laquelle, placée au-dessus du siège du dedicataire, elle était également distribuée au public. Elle était aussi offerte aux amis et personnalités que l'impétrant et sa famille souhaitaient honorer<sup>1004</sup> ». Or l'importance de ces illustrations dérive non seulement de leur coût considérable, proportionnel à la cour que l'étudiant souhait faire à son dedicataire, mais aussi à l'outil de propagande qu'elles représentent pour les élites du pouvoir mises en scène, en parallèle des harangues et éloges en leur honneur lus lors de la soutenance publique, fréquentée par tous les « honnêtes hommes » d'une ville quand les acteurs étaient illustres<sup>1005</sup>.

Quelques très rares frontispices de thèses dédiés à Victor-Amédée I<sup>er</sup> ou Christine nous sont parvenus. Hormis celui des Provana Druent de 1644 gravé par Boetto, souvent cité par les historiens turinois (Fig. 71), nous avons relevé deux exemples en 1631 et 1633 issus du Collège des Jésuites de Chambéry, cités par Pierre-Jean Mariette dont les notices manuscrites ont été reprises dans *l'Inventaire du Fonds Français* du département des Estampes de la Bibliothèque nationale de France. Au moins deux exemplaires de la première estampe, « Victor Amédée, duc de Savoie, mené en triomphe dans un char », de très grande taille comme le suppose leur fonction, sont conservés à la BnF et au British Museum. Malheureusement, le feuillet est isolé sans renseignements propres à la thèse elle-même et surtout, sans la dédicace. La seconde estampe, qui n'a malheureusement pas été retrouvée à ce jour ni en France ni à Turin, est une thèse jésuite de philosophie (sans attribution de titre par Mariette) dédiée au même duc de Savoie, soutenue à Chambéry par Pierre Antoine de Belli, en 1633<sup>1006</sup>. Elle est décrite ainsi : « Un jeune homme armé d'une épée combattant contre plusieurs autres qu'il terrasse ou qu'il fait fuir. Le peintre a représenté dans le haut de cette estampe, Dieu le Père qui accorde un fils aux prières de Victor-Amédée, duc de Savoie et à celles de la duchesse, son

---

<sup>1004</sup> Véronique Meyer, *L'illustration des thèses à Paris dans la première moitié du XVII<sup>e</sup> siècle. peintres, graveurs, éditeurs*, Paris, Éditions des Musées de la ville de Paris, 2002, p. 13-14.

<sup>1005</sup> *Ibid.*, *passim*.

<sup>1006</sup> BnF, Ms. Mariette, IV, fol. 71, p. 106-107. Thèse de Philosophie dédiée au duc de Savoie, n° 276, « soutenue au Collège des Jésuites de Chambéry par Pierre Antoine de Belli, en 1633 ». À la dr. du bas : « Greg. Huret Invent. et Sculp. ». Deux pl. réunies. H. 0,705 x L. 0,500 m. L'état décrit Ed. 35, fol. Cité par Roger-Armand Weigert, *Inventaire du fonds français, graveurs du XVII<sup>e</sup> siècle*, BnF, Département des estampes, t. V, Paris, Gilibert-Jousse, 1968, p. 353.

épouse<sup>1007</sup>». À l'arrière-plan, une vaste construction architecturale. En bas à droite : « Greg. Huret Invent. et Sculp. ». Ces deux frontispices de thèse sont donc, au moment de l'avènement de Victor-Amédée I<sup>er</sup>, des hommages iconographiques et allégoriques au duc principalement et celui de 1631 l'est aussi pour la duchesse dans son prolongement.

## 2.1 La passation de pouvoir de Charles-Emmanuel I<sup>er</sup> à son fils, chef de guerre triomphal

L'œuvre abordée ici, gravée par Grégoire Huret<sup>1008</sup> à l'eau-forte et au burin, est signée et datée de 1631 (Fig. 72)<sup>1009</sup>. Elle a été publiée par Clelia Arnaldi di Balme puis Franca Varallo mais sans faire l'objet d'une analyse approfondie, que nous proposons ici<sup>1010</sup>. Certes, son iconographie met en scène la passation de pouvoir du défunt Prince de Piémont Charles-Emmanuel I<sup>er</sup> à son fils, héritier de la couronne ducal, *a priori* représenté en chef de guerre puissant aux triomphes prometteurs. Leurs mérites à tous deux sont, symboliquement, reconnus par le monde entier, que quatre figures tutélaires occidentales et orientales incarnent dans des niches autour de l'arc central. L'étude détaillée de l'iconographie, foisonnante de détails, et des inscriptions, révèle non seulement l'idée d'un fils qui s'affranchit de la tutelle du père d'une part, mais qui surtout, cherche son indépendance à travers le titre royal. D'autres thèmes transparaissent ensuite en filigrane, ceux de l'union conjugale et de la paix comme présages d'un avenir favorable à la dynastie.

Ce très beau frontispice de thèse présente le duc Victor-Amédée I<sup>er</sup> sur un char triomphal, accompagné d'un cortège de divers personnages et de soldats. La scène se déroule devant un édifice architectural très ouvragé, formé d'un bloc principal et de deux pavillons en perspective, sur les côtés. Le décor fastueux est ponctué d'éléments décoratifs et symboliques nombreux et d'une série d'inscriptions, seules, sur des éléments de décor ou dans des cartouches historiés. Ce frontispice est néanmoins inachevé, compte-tenu des huit cadres ovales restés vierges de leur inscription tout comme celui prévu sur le fronton central, également vide. Tous les composants d'un cortège triomphal de la Rome impériale sont présents : défilé de pages, soldats, figures diverses habillées à l'antique, en costumes de

---

<sup>1007</sup> Pierre-Jean Mariette, Notes manuscrites sur les peintres et les graveurs, Bibliothèque nationale de France, vol. IV, fol. 71, cote Ya 4 Res. Deux planches réunies. H. 70,5 x L. 50,0 cm.

<sup>1008</sup> Brugerolles Emmanuelle, Guillet David, « Grégoire Huret, dessinateur et graveur », *Revue de l'Art*, 1997, vol. 117, n° 1, p. 9-35.

<sup>1009</sup> Londres, British Museum, cote 1891,1217.3. Grégoire Huret (1606-1670), signature et date : *Gr. Huret delineavit 1631* ; une estampe en deux feuilles jointes, eau-forte et burin, H. 64,4 x L. 92,8 cm.

<sup>1010</sup> Clelia Arnaldi di Balme, « Le feste di corte a Torino tra spazi reali e itinerari simbolici », in *id.* et Varallo, Franca (dir.), *Feste Barocche. Cerimonie e spettacoli alla corte dei Savoia tra Cinque e Settecento*, Milano, Silvana Editoriale, 2009, p. 35 ; Varallo, Franca, « Il tema della caccia nelle feste sabaude nei secoli XVI e XVII », in Paola Bianchi, Pietro Passerin d'Entrèves (dir.), *La Caccia nello Stato sabaudo, I. Caccia a cultura (secc. XVI-XVIII)*, Turin, Silvio Zamorani ed., 2010, p. 137.

parade. En tête, à gauche, s'avancent les trompettes et les cors. Puis la victoire sur l'ennemi est symbolisée par les images des villes conquises (une vue de cité figure sur le premier drapeau en enfilade) ; le butin par les cuirasses, boucliers et enseignes des vaincus au bout des piques. Derrière le char où s'impose le duc dans une auguste fierté, le cortège se poursuit de compagnies d'honneur, personnages féminins ou masculins coiffés de lauriers ou de fleurs et enfin du reste des troupes, des cavaliers portant les piques. Quant aux prisonniers, ils servent de figures repoussoir aux deux angles inférieurs de l'image, soit deux personnages enchaînés vus de dos à gauche et deux horribles créatures féminines à têtes de méduses à droite.

Le bel édifice architectural encadrant toute cette scène est orné de trois sortes d'ornements : des armes et des trophées (lances, canons, étendards, cuirasses), des vases de fleurs variées dressées joliment vers le ciel et de sémillants putti ailés, soit à nouveau trois idées principales, respectivement la guerre victorieuse, la prospérité et l'amour ou la vitalité de l'enfance. L'espace de l'architrave et le ciel comprennent quelques inscriptions latines dédiées aux figures du père défunt, Charles-Emmanuel I<sup>er</sup> et du fils héritier. Tout d'abord, en haut sur le pavillon de gauche, apparaît une divinité armée d'un attribut peu distinct, mêlant le trident de Neptune au foudre enflammé de Jupiter, mais son élan vers les cieux donne l'avantage au maître des dieux, qui gouverne la terre et le ciel. Près de sa bouche jaillissent les mots suivants : *MIHI MILITAT ET MIHI VINCIT*, *Il combat pour moi* [il est soldat pour moi] *et il vainc pour moi*. Comme pour la partie droite de l'image, analysée ensuite, il convient de relier ce dieu et ces mots au cartouche inférieur, dans le même axe. Ce médaillon ovale est occupé par un putto ailé et combattant, tenant une massue ornée d'un rameau d'olivier (l'arme d'Hercule a été taillée dans cet arbre). Son geste est un peu ambigu mais il semble, d'une main, aider un ennemi à terre à se relever, ce qui expliquerait la présence de l'olivier, symbole de paix. L'expression gravée sur son cadre, *GENIUS CAROLI, RADIX FÆCUNDA TROPHÆIS* exprime *Le génie de Charles comme source de riches trophées*, soit le rappel des victoires de Charles-Emmanuel. Le putto du cartouche, par son attribut et son geste indiquant la clémence, semble être une allusion au dieu Mercure (comptenu également de l'ensemble de l'iconographie) : « Après le combat des géants, Hercule consacra sa massue à Mercure, qui prit racine et devint un grand arbre<sup>1011</sup> ». Ainsi, il se peut que cette arme primitive, incarnant la force brutale, devenue attribut du fils de Jupiter (représenté au-dessus), quand il est orné de rameaux, tempère et dépasse la force d'Hercule pour prendre racine et construire la paix. Comme si, après ses victoires sur les « géants », Charles-Emmanuel transmettait sa massue à son fils, qui semble vouloir en user avec sagesse en substituant aux trophées de guerre d'autres plus pacifiques. D'autant que ce thème de la paix et les branches d'olivier, reviennent à plusieurs reprises dans ce

---

<sup>1011</sup> Antoine Mongez, *Encyclopédie méthodique. Antiquités, mythologie, diplomatique des chartres et chronologie*, t. 3, Paris, Panckoucke, 1790, p. 665.

frontispice, redoublant l'idée selon laquelle Mercure favorise aussi l'harmonie, la fécondité et l'abondance.

Cela étant dit, comment comprendre la phrase « *Il combat pour moi...* » issue peu ou prou de la bouche de Jupiter ? Qui en est le sujet ? S'agit-il d'un combat au nom du dieu ? Ou bien l'aide militaire divine envers le fils ou le père ? Il ne s'agit pas a priori du défunt duc, puisque la phrase est au présent. Tout porte à croire que Victor-Amédée est bien le soldat divin car le regard du maître de l'Olympe ne descend pas vers le « génie de Charles » mais porte de l'autre côté de l'édifice vers un jeune cavalier armé d'une flèche (Apollon dont la flèche redoutable ne manque jamais son but ?) incarnant sans doute l'héritier. Contre lui se détachent ces mots : AGNOSCO SPOLIA, *J'identifie les dépouilles*, allusion éventuelle à l'honneur suprême d'un général d'armée vainqueur récupérant sur le chef ennemi ses trophées. En réalité, l'inscription et l'iconographie du cartouche juste inférieur nous renseignent plus précisément. Dans le médaillon, un putto brandissant un écu vient de frapper un ou deux géants (image peu claire) tout en brandissant un objet rond rayonnant de lumière. Il s'agit ici très probablement d'une allusion à un récit antique, donné par Claudius Quadrigarius et repris par Tite-Live (*Hist. rom.*, 7, 9, 6-10), évoquant un morceau de bravoure épique d'un jeune patricien romain, Titus Manlius, qui à l'issue du combat récupère le collier d'or de son adversaire (qu'il tient en main sur l'image) et sera ensuite couronné pour cet exploit, dans le récit de Tite-Live uniquement<sup>1012</sup>. Le thème du couronnement apparaît donc de nouveau. Tite-Live rapporte qu'en 361 av. J.-C., Titus Manlius reçut son surnom de Torquatus à l'issue d'un combat singulier qu'il gagna à coups de bouclier puis de glaive sur un gaulois de taille extraordinaire, qu'il dépouilla de son collier (torque) après l'avoir tué. Cette scène, suggérant l'inégalité entre les adversaires, incarne un affrontement singulier quasi-mythique entre un romain/David et un gaulois/Goliath, et l'épisode en général aborde le thème de la jeunesse qui succède au pouvoir du père<sup>1013</sup>.

Enfin, l'inscription qui entoure ce médaillon est : GENIUS ALOBROGUM TOTO MIHI PRETIOSTOR ORBE, *Le génie des Allobroges m'est plus précieux que le monde entier*. Cette référence aux Allobroges est un autre moyen pour l'auteur d'enraciner Victor-Amédée dans une tradition ancienne, celle des origines des États transalpins de Savoie, plus encore que dans la lignée patriarcale ! Les ducs de Savoie, et tout particulièrement Charles-Emmanuel I<sup>er</sup>, se sont déjà par le passé qualifiés de « ducs des Allobroges », tout comme leurs historiographes l'ont fait. La relation est claire entre l'iconographie (du cavalier et du médaillon) et l'inscription, car Apollon et le cheval qui surplombent le cartouche sont les emblèmes récurrents des avers et revers des monnaies allobroges les

---

<sup>1012</sup> Aurelius Victor, *Hommes illustres de la ville de Rome*, XXVIII, « T. Manlius Torquatus » ; Tite-Live, *Histoire romaine*, Livre VII, 9.

<sup>1013</sup> Jean-Pierre Néraudau, « L'exploit de Titus Manlius Torquatus (Tite-Live 7, 9, 6-10) (Réflexion sur la « Iuventus » archaïque chez Tite-Live) », Publications de l'École française de Rome, 1976, vol. 27, n° 1, p. 686-687.

plus anciennes, de la fin du II<sup>e</sup> siècle av. J-C<sup>1014</sup>. Ainsi, ce jeune cavalier, image du pouvoir, se range avant tout dans le sillage de valeureux ancêtres, les Allobroges, au-delà de la lignée patriarcale. Et il le fait dans une geste héroïque, terrassant des géants, tel Hercule dans le cartouche opposé l'avait fait avant de transmettre son arme à Mercure.

## 2.2 Le titre royal, sauf-conduit d'une indépendance, même relative

L'édifice du milieu, à quatre colonnes sculptées de branches d'oliviers, abritant le dais et le trône ducal, est surmonté d'une scène emblématique où deux hérauts ailés sonnent trompette et deux lions maintiennent un blason écartelé. Celui-ci est composite, formé des deux écus de Charles-Emmanuel I<sup>er</sup> et de son fils Victor-Amédée I<sup>er</sup>, l'ensemble étant coiffé d'une couronne fermée (Fig. 72a). Ces deux lions encadrant le blason apparaissaient déjà sur le blason d'Amédée VIII de Savoie, au début du XV<sup>e</sup> siècle et sur des monnaies de Charles II de Savoie, dès 1546<sup>1015</sup>.

Le parti de droite du blason est aux armes du père tandis que celui de gauche est le nouveau quartier que Victor-Amédée ajoute à ses armes par rapport à ses prédécesseurs, en tant que titulaire de Chypre, paré des quatre armoiries qui en découlent : les trois lions, respectivement de la famille chypriote Lusignan, du royaume d'Arménie et de Luxembourg auxquels s'ajoute la croix de Jérusalem<sup>1016</sup>. Or ces trois royaumes Chypre, Jérusalem et Arménie, le premier engendrant les deux autres, formait un triple titre utile à Victor-Amédée dans sa quête du *trattamento reale*<sup>1017</sup>. Donc avant même fin 1632, moment de la revendication officielle du royaume de Chypre par Victor-Amédée, son blason atteste ici déjà d'une prétention ancestrale qu'il revivifie<sup>1018</sup>. Dans cette optique, écrit Vittorio Siri, Charles-Emmanuel « exagérait par-dessus tout l'honneur dont il jouissait d'avoir dans sa maison Madame Christine<sup>1019</sup> ». Si le duc père ne porta pas officiellement le titre<sup>1020</sup>, son fils se l'octroie le 23 décembre 1632 – avec l'appui de son épouse, fermement attachée à son titre de Madame Royale tout autant qu'à celui d'Altesse Sérénissime dès 1633<sup>1021</sup>. Mais la lutte diplomatique avec Venise et les Médicis pour s'assurer la prééminence sur les autres principautés italiennes a été âpre et n'est toujours pas close, la Savoie déployant toutes ses cartes auprès des cours françaises et bavaroises pour parvenir au

---

<sup>1014</sup> Cf. Francesco Agostino Della Chiesa, *Corona Reale o sia Relatione delle Provincie, e Titoli ad essa appartenenti*, parte prima, Cuneo, L. et B. Strabella, 1655, p. 6 et suiv.

<sup>1015</sup> *Corpus Nummorum Italicorum* (CNI), vol. 1, p. 136.

<sup>1016</sup> Samuel Guichenon, *Histoire généalogique...*, *op. cit.*, t. 3, (1778), p. 5.

<sup>1017</sup> Voir, entre autres, Robert Oresko, « The House of Savoy in search of a royal crown », *op. cit.*, p. 285 et Frédéric Ieva, « Titre royal et duché de Savoie », *op. cit.*

<sup>1018</sup> Quant aux armes du royaume de Jérusalem, ils sont aussi communs à d'autres princes européens, dont les Habsbourg. Cf. Luisa Clotilde Gentile, « Lo stemma e le sue variazioni... », *op. cit.*, p. LXI.

<sup>1019</sup> Vittorio Siri, *Memorie recondite dall'anno 1601 sino al 1640...*, vol. 6, Lyon, Anisson et Posuel, 1679, p. 189-190. Bien qu'au service de la France, Vittorio Siri, d'après Gaudenzio Claretta, a un réel esprit d'historien et reste proche des sources dont il avait entière disposition à Paris ; Gaudenzio Claretta, *Storia della Reggenza...*, *op. cit.*, t. 1, p. 549-550.

<sup>1020</sup> Sur ce sujet, cf. Pierpaolo Merlin, *Tra guerre e tornei...*, *op. cit.* ; Stéphane Gal, *Charles-Emmanuel de Savoie...*, *op. cit.*

<sup>1021</sup> Vittorio Siri, *Memorie recondite...*, vol. 8, Lyon, Anisson et Posuel, 1679, p. 724, 752-753.

traitement royal. Monod, auteur « anonyme » du *Traité sur le Titre Royal* en 1633 s'y emploie, en exposant avec ruse tous ses arguments à Richelieu lors de sa délégation à Paris en 1636<sup>1022</sup>. Le père jésuite n'assistera pas de son vivant à l'officialisation française du titre de Chypre obtenue seulement en 1654<sup>1023</sup>.

Cette quête de reconnaissance officielle du titre royal par les deux grandes puissances, France et Empire, représente pour le duc une sorte de sauf-conduit vers une relative indépendance. C'est en ce sens que l'iconographie de l'axe central du frontispice (couronne royale / blason, dais / trône) est dirigée. Cet espace consacré aux deux ducs, père et fils, se déploie sous l'égide de quatre figures illustres, dans les niches des pavillons qui l'encadrent. Au cœur du « sanctuaire », ces personnalités, réelles ou fictives (leurs habits et attributs ne permettant pas a priori de les identifier), semblent appartenir à plusieurs espaces géographiques, l'occident, l'orient, à deux classes d'âge, la jeunesse et l'âge mur, ainsi qu'à divers statuts ecclésiastiques ou princiers, dans une idée de représentation d'autorité (sceptres et couronnes) et d'universalité (globes).

Sur la gauche, le christianisme semble représenté. Le premier personnage, dissimulé par le décor, est le plus jeune. Imberbe, les cheveux longs, il porte une mitre épiscopale à deux pans et huppée, tenant dans sa main une couronne royale surmontée d'une flamme et dans l'autre un sceptre. Le second, âgé, aux habits brodés très luxueux, porte une couronne surmontée d'une croix qui ressemble beaucoup à la couronne impériale. Car la forme de la couronne des empereurs est différente de celles des rois, haute, un peu oblongue, « fermée et rehaussée en forme de mitre : il y a entre les deux pointes un diadème qui porte un globe cintré et sommé d'une croix<sup>1024</sup> ». Il tient dans sa main un orbe crucifère, également orné d'une croix, comme sa coiffe. Ce globe tripartite signifie parfois les trois continents, soit la Terre, mais il peut aussi être symbole de la création, donc l'univers<sup>1025</sup>.

Les niches du pavillon de droite sont occupées par des représentants de l'islam, un émir (ou imam) arabe et un sultan ottoman devant. Celui du fond est plutôt jeune, sans barbe, habillé d'un long vêtement droit à pans, couvrant presque les pieds. Il porte un turban arabe orné d'une lune d'où s'échappent des plumes (ou une huppe) et tient un globe terrestre en main, surmonté lui aussi d'une lune. On distingue un sabre à sa hanche. Son apparence est proche d'un prophète ou émir mahométan<sup>1026</sup>. Le dernier est âgé, habillé à l'orientale et coiffé d'un turban huppé proche de ceux de l'empire ottoman. Il porte un sabre à lame courbée. Il tient une couronne surmontée d'une étoile, et,

---

<sup>1022</sup> Cf. chapitre 8, 1.3.

<sup>1023</sup> Pierre Monod, *Trattato del Titolo regio...*, *op. cit.*

<sup>1024</sup> Honoré Lacombe de Prével, *Dictionnaire iconologique ou Introduction à la connaissance des peintures, sculptures, médailles, estampes...*, Paris, Théodore de Hansy, 1756, p. 73.

<sup>1025</sup> Le globe tripartite représente des binômes : jour-soleil, lune-nuit, terre-eau ; cf. récit de la Genèse : en partie supérieure le ciel étoilé, dans l'inférieure, divisée en deux, la terre et l'eau.)

<sup>1026</sup> *Encyclopédie méthodique. Antiquités, Mythologie, Diplomatie des Chartres et Chronologie*, t. 1, Paris, Panckoucke, 1786, *passim* ; *Encyclopédie méthodique. Histoire*, t. 3 et t. 5, Paris, Panckoucke, 1788, 1791, *passim* ; Édouard Charton, *Le Magasin pittoresque*, vol. 9, Paris, Aux bureaux d'Abonnement et de Vente, 1841, p. 4-6.

comme la figure opposée, un sceptre. Ces divers attributs, deux globes, deux sceptres, deux couronnes, deux sabres, en plus de leur symbolique mêlant le commandement à la toute-puissance, spirituelle et temporelle, rappellent par ailleurs les quatre *regalia imperiali* des couronnements impériaux (l'épée remplaçant le sabre)<sup>1027</sup>. Or, dans l'image, les quatre figures des autorités religieuses et princières choisissent, nous dit l'inscription au-dessus de l'architrave centrale : QUATUOR HUNC OPTANT, *Ces quatre optent pour les* : DIGNUS UTROQUE : dignes / méritants l'un et l'autre (inscription sous le dais), soit les deux ducs de Savoie, dont les mêmes couronnes et sceptres reposent sur le trône.

### 2.3 L'aigle impérial et la croix de saint Maurice

Le centre de l'image est composé de l'arc de triomphe occupé par un trône sous un dais. Ces deux éléments sont chacun surmontés d'un aigle stylisé aux ailes déployées, tel qu'il apparaît sur le blason mythique de l'antique Savoie, *D'or, à l'aigle de sable* (sans la couleur noire) (fig. 72b)<sup>1028</sup>. Dans son *Histoire Généalogique* Guichenon s'attarde évidemment sur son origine héraldique :

Les rares qualités que les naturalistes ont remarquées en l'Aigle lui ont donné le premier rang entre les oiseaux, comme au Lion entre les animaux terrestres, et au Dauphin entre les poissons ; c'est pourquoi l'Aigle a toujours servi de Symbole à la Majesté Royale et à la Puissance Souveraine ; Aussi les païens l'assignaient à Jupiter, les Lacédémoniens et les Mèdes s'en servaient pour désigner le caractère de la Royauté, et chez les Égyptiens la statue du Roi Apis avait un Aigle sur le dos<sup>1029</sup>.

Guichenon constate ensuite que l'animal était arboré symboliquement par tous les grands Empires, à Rome et par-dessus tout à Byzance où Constantin le Grand avait établi son siège impérial dont l'aigle à deux têtes désignait les deux Empires, celui d'Orient et d'Occident :

À son exemple et de ses successeurs, Charlemagne Empereur et Roi de France portait d'azur à un Aigle à deux têtes, d'or, Diadème, langué et armé de gueules ; ce qui fut pratiqué par ses Descendants jusque à que ceux de la Maison de Saxe ayant été appelés à l'Empire changèrent l'émail de ces Armes, et portèrent d'or à l'Aigle de sable. Nos Princes issus de cette Auguste Famille prirent aussi l'Aigle en leurs armes, avec le même blason, ce que nous apprenons de leurs Sceaux<sup>1030</sup>.

---

<sup>1027</sup> Cf. Luisa Clotilde Gentile, « Dipendenza e legittimazione. Il legame con l'Impero nel sistema emblematico e cerimoniale dei duchi di Savoia », in Marco Bellabarba, Andrea Merlotti (dir.), *Stato sabauda e Sacro Impero Romano...*, *op. cit.*, p. 88.

<sup>1028</sup> Blasons du duché de Savoie, in Francesco Agostino Della Chiesa, *Corona Reale*, *op. cit.*, p. 1.

<sup>1029</sup> Samuel Guichenon, *Histoire généalogique...*, *op. cit.*, 1660, p. 119.

<sup>1030</sup> *Ibid.*, p. 119-120.

La riche tenture de part et d'autre du trône est brocardée de motifs végétaux et de grenades, symboles de richesse et de fertilité. Le siège comprend également le motif héraldique aquilin sur son dossier, parmi des croix de saint Maurice et ses accoudoirs sont formés des deux mêmes puissants oiseaux, à l'aspect bien réel cette fois. La récurrence des deux symboles, l'aigle et la croix de saint Maurice, permet à l'inventeur de l'image d'établir la base sur laquelle Victor-Amédée I<sup>er</sup> assoit son prestige. Le duc se pare certes des qualités vertueuses du Bienheureux Amédée IX les ayant ancrés dans l'héraldique dynastique selon Guichenon : « Et comme les Armes en ces Siècles-là n'étaient pas héréditaires, les Comtes de Savoie portaient tantôt l'Aigle, tantôt la Croix, jusqu'à Amé le Grand qui la rendit fixe en sa Famille<sup>1031</sup> ». Toutefois les deux symboles ont pour but principal le titre royal : l'aigle du blason ancestral figurait sur l'étendard de Bérold, fondateur mythique de la maison de Savoie, neveu d'Otton III donc descendant impérial. Il rappelle par conséquent l'affiliation des ducs à l'empereur par leurs origines saxonnes, mêmes fictives. Or, en 1631, que ce soit avant la signature du traité de Cherasco ou après, la proximité impériale est nécessaire au duché de Savoie pour valoriser le vicariat et servir leurs intérêts : l'Empire est la seule puissance qui leur permettrait d'accéder, entre autres, à la reconnaissance officielle du titre de Chypre<sup>1032</sup>. Et ce, d'autant plus que la situation politique actuelle penche plutôt vers le rapprochement de la Savoie à la France qui cherche à faire du duc son vassal – et non plus celui de l'Empire, dans un renversement d'allégeance de la situation juridique du duché<sup>1033</sup>. Victor-Amédée aspire au contraire à une certaine autonomie dont le titre royal témoigne. Peut-être est-ce pour cette dernière raison que l'image, messagère de l'idée de transmission dynastique, ne propose pas vraiment de rappels à l'alliance française : on ne trouve qu'un seul lys sur toute la gravure, même si le thème de l'amour conjugal – donc Christine – est tout de même approché autrement, nous le verrons. Le seul endroit où la fleur emblématique de France apparaît, c'est sur le sommet de la couronne, élément certes minime en taille, mais néanmoins considérable pour l'histoire de Victor-Amédée. Il est également intéressant dans cette image car la couronne de Chypre portée sous son règne est habituellement surmontée d'une croix de saint Maurice.

Par ailleurs, la croix blanche trilobée, autre élément récurrent dans l'estampe, est celle que les historiographes et iconographes piémontais ont associée à saint Maurice (sceaux, monnaies, tableaux...), avec l'étendard comme attribut (tandis que dans l'Empire sa bannière restait ornée de l'aigle noir). Or, c'est un symbole mis en évidence ici : à gauche du char, un jeune et robuste soldat endosse la fonction de porte-étendard dans une position aussi franche que stable. Au bout de l'imposante lance de tournoi qu'il brandit, le drapeau est orné justement d'une croix de Saint Maurice,

---

<sup>1031</sup> *Ibid.*, p. 119.

<sup>1032</sup> Pierapolo Merlin, « La croce e le aquile : Savoia, Impero e Spagna tra XVI e XVII secolo », in Bellabarba, Marco, Merlotti, Andrea (dir.), *Stato sabauda e Sacro Impero Romano*, Bologne, Il Mulino, 2014, p. 252.

<sup>1033</sup> Sven Externbrink, « L'Espagne, Le duc de Savoie et 'les portes'... », *op. cit.*, p. 23.

encadrée de l'inscription : NON ILLI QUISQUAM BELLO / SE CONFERAT HEROS, soit *Nul héros n'osera dans le combat se mesurer avec lui*.

Cette croix, selon la légende, a été donnée par les chevaliers de Saint-Jean de Jérusalem à Amédée V après sa victoire d'Acra à Rhodes contre les Sarrazins, lors de la seconde croisade. Il aurait alors décidé de la substituer à l'aigle dans ses armoiries. Saniye Al-Baghdadi précise que ce haut fait, bien que mis en doute par certains, dont Monod, a été rapporté dans la *Chronica Latina Sabaudiae*, puis confirmé par Jean d'Orville au XV<sup>e</sup> siècle pour expliquer la genèse des armoiries savoyardes<sup>1034</sup>. Cet exploit devint dans l'historiographie la marque d'une véritable épopée dynastique et Amédée V le modèle par excellence de religiosité chrétienne. Or cette croix propose un lien iconographique non négligeable avec le blason royal de Chypre, lui aussi crucifère donc synthétiquement proche. « Ainsi ce n'est pas étonnant que la croix mauricienne soit devenue au XVII<sup>e</sup> siècle le marqueur du statut royal « virtuel » de la dynastie », tout comme le père Monod évoque le culte de ce saint, non seulement comme « cri de ralliement » de la maison de Savoie depuis ses origines mais aussi comme protecteur, cette dernière pratique étant également partagée par les Saxons<sup>1035</sup>. Or c'est exactement ce que propose cette gravure, dans une nette corrélation entre le triomphe du duc et la marque dynastique mauricienne, d'autant qu'elle précède tout juste le héros du cortège.

L'Ordre Mauricien, initialement connu sous le nom de Religion Sacrée des Saints Maurice et Lazare, est dès son origine un ordre mi-religieux, mi-chevaleresque, conçu avant tout comme un modèle de charité et d'assistance (hôpitaux pour lépreux, malades etc.), que son patrimoine financier et foncier permettait, par le biais de legs, de dons et de nombreuses commendes. Ces dernières sont répertoriées dans de beaux « cabrées » (plans terriers des commanderies) conservés principalement aux archives turinoises de l'Ordre. Par sa gestion de fonds patrimoniaux et son envergure, il était donc aussi le second en importance après l'Ordre de l'Annonciade, le plus grand des honneurs du duché, fondé par Amédée VI de Savoie en 1362 ou 1364 et dont le collier est devenu un attribut quasiment inévitable dans les représentations des ducs<sup>1036</sup>. Or ce dernier « représentait non seulement l'orgueil de la maison de Savoie, mais aussi une indubitable sécurité économique pour la famille et ses relations avec

---

<sup>1034</sup> Saniye Al-Baghdadi, « La dynastie de Savoie et le traitement royal... », *op. cit.*, p. 231. Sur tous ces aspects, cf. Daniel Chaubet, *La Chronique de Savoie de Cabaret*, Chambéry, Comp'Act, 2006, p. 80-85 ; Guido Castelnuovo, « L'historien, le prince et la ville dans la Chronique de Savoie de Cabaret (1419) », in Laurent Ripart (dir.), *Écrire l'histoire, penser le pouvoir. États de Savoie, XV<sup>e</sup>-XVI<sup>e</sup> siècles*, Chambéry, Pôle Éditions de l'Université Savoie Mont Blanc, 2018. Sur le mythe de Bérolod par d'Orville, cf. Laurent Ripart, « Le mythe des origines Saxonnnes de la Maison de Savoie », *Razo*, Cahiers du Centre d'Études Médiévales de Nice, 12, 1992, p. 147-161, 148-149.

<sup>1035</sup> AST, Corte, Storia della Real Casa, cat. 1, maz. 1, f. 3, fol. 5, Pierre Monod, « Discorso sull'origine e discendenza della Real Casa di Savoie Savoia da quella di Sassonia », cité par Saniye Al-Baghdadi, « La dynastie de Savoie et le traitement royal... », *op. cit.*, p. 240.

<sup>1036</sup> Cf. entre autres Dino Muratore, *La fondazione dell'Ordine del Collare della SS. Annunziata*, Turin, G. Momo, 1909 ; *id.*, « Sul significato del " Fert " sabauda », in « I commendatori della corona d'Italia sotto il regno di Vittorio Emanuele III », *Annali illustrati della Civiltà Italiana*, Milan, 1916. Et plus récemment, cf. Saniye Al-Baghdadi, « La dynastie de Savoie et le traitement royal au XVII<sup>e</sup> siècle. Mythes, symboles dynastiques et une pratique religieuse impériale », in Giuliano Ferretti (dir.), *De Paris à Turin...*, *op. cit.*, p. 229-246.

l'administration de l'État »<sup>1037</sup>. Néanmoins, l'institution mauricienne était également étroitement liée à la Maison de Savoie – celle-ci ayant su s'auréoler de ce potentiel par excellence d'exaltation et de sacralité, empreint d'héroïsme et de christianité – et elle représentait un moyen notable soit de progression sociale (pour les chevaliers admis à prendre la chape), soit de construction d'un impressionnant patrimoine pour les ducs de Savoie, pour former en réalité ce que l'on définit comme « l'état dans l'État ». Rien de surprenant alors que le symbole de cet ordre, l'écu, sous la protection directe du Saint-Siège (bulles pontificales de 1572 et bref de 1573<sup>1038</sup>) ait été l'objet d'une étude complexe ayant évolué au cours des siècles en suivant les réformes voulues par les Grands Maîtres (qui, par droit de fondation, sont les souverains de Savoie eux-mêmes)<sup>1039</sup>. L'iconographie qui en découle propose un riche répertoire dont les éléments symboliques sont récurrents sur les plans, les estampes, telle celle-ci, ou encore sur les objets précieux de la dynastie. Cet univers emblématique de symboles et de signes façonne de manière corrélée l'image de l'Ordre et celle de la Maison de Savoie sur la scène européenne, dans une autocélébration dynastique qui voit son aboutissement au cours des XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles, quand les ducs aspirent à un titre royal et brandissent, entre autres, le lien de parenté avec l'Empire. Car le culte mauricien, dans l'historiographie de la dynastie comme dans ses représentations artistiques, rattache aussi la Savoie à ses origines mythiques saxonnes, plaçant leur État dans une position dominante face aux autres dynasties italiennes.

#### **2.4 *Vicit Fortunam Virtus*, « la Vertu a vaincu le destin », sous l'égide de Minerve**

Or le personnage célébré ici, c'est Victor-Amédée, au visage à l'air sévère et déterminé, assis sur son char, une main tenant des palmes et une branche de lauriers, l'autre étant campée sur sa hanche (Fig. 72c). Il n'est pas divinisé mais sous l'apparence humaine de l'*imperator* à la romaine. Sa majesté provient moins des attributs qu'il porte que de la position de son corps, digne et hiératique, de la tranquillité et de l'impassibilité de son visage. Il est entouré de quatre personnifications qui accompagnent son cortège, deux vertus cardinales et deux divinités emblématiques. À sa droite, un jeune homme casqué tient un foudre, tel Jupiter dont l'attribut divin inspire la crainte et fait respecter les lois. Il allégorise la capacité du duc à maintenir l'ordre et la justice<sup>1040</sup>. Cette dernière est justement

---

<sup>1037</sup> Erika Cristina, Chiara Devoti et Cristina Scalon, « Prefazione », in *id.*, *Guida ragionata ai fondi dell'archivio storico dell'Ordine Mauriziano. Documenti, disegni, materiali per la storia dell'istituzione e del suo patrimonio architettonico e territoriale*, Turin, Centro Studi Piemontesi, 2017, p. 21-22.

<sup>1038</sup> Cristina Scalon, « Cronologia essenziale », in Erika Cristina, Chiara Devoti et *id.*, *Guida ragionata ai fondi dell'archivio storico dell'Ordine Mauriziano. Documenti, disegni, materiali per la storia dell'istituzione e del suo patrimonio architettonico e territoriale*, Turin, Centro Studi Piemontesi, 2017, p. 33.

<sup>1039</sup> Je remercie Chiara Devoti pour toutes ces précisions.

<sup>1040</sup> Claude-François Ménéstrier, *L'Art des Emblèmes où s'enseigne la morale par les figures de la Fable, de l'Histoire et de la Nature...*, Paris, J.B. de la Caille, 1684, p. 67.

présente juste derrière, les yeux bandés en signe d'impartialité, brandissant l'épée, symbole du châtement et tenant d'une main une balance en équilibre (dont on ne voit que la tige).

Du côté opposé du char défilent deux autres personnages, en « pendant » du porte-étendard mauricien. Une jeune Minerve, au casque somptueusement empanaché et ceint de lauriers, porte une égide assez singulière car transparente et occupée par une Gorgone au visage en grande souffrance coiffée de serpents en bataille retombant, inertes, sur l'écu. Regardant le spectateur, la déesse de la guerre et de la sagesse l'incite à lire l'inscription sur son bouclier : VICIT FORTUNAM VIRTUS, *La Vertu a vaincu le destin*. Ainsi, la gloire d'une conduite ne doit rien à la « fortune », mais aux vertus du prince, à l'image de la prudente guerrière qu'est Minerve.

À ses côtés, un jeune soldat au casque léonin porte une colonne, attribut issu de l'histoire biblique de Samson et de celle mythologique d'Hercule, qui accompagne souvent l'allégorie de la Force et qui, dans l'*Iconologie* de Ripa est associée principalement à la Constance et à la Sécurité. La vertu cardinale de la Force abonde par ailleurs dans toute la gravure, par le biais des lions sur les cuirasses de la majorité des soldats, sur les tympans, l'architrave et en ornement des cartouches. Mais il ne faut pas négliger non plus, à l'aune de cette analyse, le fait que le lion est reproduit trois fois dans les armoiries dépendant du royaume de Chypre et que ce symbole est aussi une allusion démultipliée au titre royal. Cette personnification de la Force est tout autant physique que morale pour Victor-Amédée et son entourage proche, et, en ce sens, la colonne comme symbole spirituel (la force d'âme) trouve sa source dans un passage de l'Apocalypse (3, 11-12) : « Tiens ferme ce que tu as, afin que personne ne prenne ta couronne. Celui qui vaincra, j'en ferai une colonne dans le temple de mon Dieu », comme un écho, s'il en était, au titre de Chypre tant disputé, revendiqué par le duché<sup>1041</sup>. Ces deux dernières figures, dont les corps protègent ensemble le cylindre, ont des attributs bien en évidence dans l'image, mais l'accent est mis sur l'Égide, délibérément transparente afin de montrer que Minerve défend cette colonne au fut lisse et blanc : en regardant bien, la déesse semble presque la porter elle-même, qu'elle ceint de son bouclier d'une part mais aussi de son épée. Or, la présence des couronnes de lauriers, sur la tête de la déesse et dans le cortège, adjointe au symbolisme de la colonne, indique la « vertu récompensée »<sup>1042</sup>, expression qui sera le titre en 1740 d'un manuscrit de Michelangelo Boccardo, religieux minime à Turin, *La Vertu récompensée. Histoire généalogique et chronologique de la Royale Maison de Savoie, des Chevaliers et Officiers de l'Ordre de l'Annonciade*<sup>1043</sup>. Par ailleurs, sans allusion directe ici, l'image de Minerve est l'objet dans

---

<sup>1041</sup> Guy de Tervarent, *Attributs et symboles dans l'art profane...*, *op. cit.*, p. 135-139 ; Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *Dictionnaire des Symboles. Mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres*, Paris, R. Laffont, 1982, p. 269-272.

<sup>1042</sup> MM. Gravelot et Cochin, *Iconologie par figures ou Traité complet des allégories, emblèmes etc.*, t. 2, 1791, p. 55.

<sup>1043</sup> BRT, Ms., *Miscellanea di Storia Patria*, n. 757, II, f. 825. Michelangelo Boccardo, « La Vertu récompensée. Histoire généalogique et chronologique de la Royale Maison de Savoie, des Chevaliers et Officiers de l'Ordre de l'Annonciade... »,

l'historiographie et dans l'iconographie de Christine de récurrences symboliques et rhétoriques<sup>1044</sup>. Enfin, la compagnie qui suit ressemble à un charmant cortège de muses derrière un soldat héroïque. Tous parés d'ornements léonins, ils tiennent soit des palmes, soit des rameaux d'olivier et sont coiffés de couronnes de fleurs ou de lauriers.

Pour résumer, l'ensemble paraît bien évoquer la Fortune combattue grâce aux Vertus prônées par Minerve (et Christine ?) et à la Force (Victor-Amédée, déjà reconnu comme un chef valeureux), l'égide de Minerve soutenant la colonne de la Force, physique et spirituelle. Cette antithèse du doublet *Virtus/Fortuna* est chère aux humanistes, car, issue de Cicéron, elle a inspiré Bocchi, Alciat, Giovio entre autres et même Érasme. Ainsi, Anne Rolet précise que la Fortune qui se soumet à la Vertu est pour Cicéron une formule que l'on trouve dans sa correspondance sous la forme *duce virtute, fortuna comite* :

Dans une lettre adressée à Plancus, consul désigné, Cicéron explique que la *Virtus* (la qualité du *vir*, du « héros », par figure étymologique) est un mélange de talent (*ingenium*) et d'énergie poussant à l'action et au travail (*industria*) :

« *Tu as obtenu les plus hautes distinctions, sous la conduite de la vertu, avec la fortune pour compagne, et tu les as acquises dans ta jeunesse, suscitant la haine de nombreuses personnes, que tu as brisées par ton intelligence et ton énergie* »<sup>1045</sup>.

En 1631, la « fortune » de Victor-Amédée dépend en réalité de la situation politique d'un duché pris en tenaille. En effet, à la fin de la seconde guerre du Montferrat (1628-1631) la France est arbitre de la paix de l'Europe, selon un désir de Louis XIII datant déjà d'une dizaine d'années. Le roi souhaitait gouverner avec le Conseil, dans une perspective où il aurait acquis une primauté européenne, en accord avec l'Espagne et les états intermédiaires, pour préserver la paix dans la chrétienté. Tandis que la reine et Richelieu vers 1630 choisissent une autre voie, celle de libérer l'Europe de la mainmise espagnole, selon un parti pris de guerre. Cela coïncide donc avec le moment où le duc de Savoie perd son horizon de paix pour devenir contre son gré le partenaire obligé d'une France qui veut la guerre. Dans ce contexte, le burin de Grégoire Huret, artistiquement et symboliquement, présage pour la dynastie la gloire du couple Force/Vertu, celui-ci étant couronné, en outre, d'un titre royal qui légitime parfaitement l'indépendance de ses États.

---

Turin 1740. Travail précieux pour les notices historiques, les blasons, les charges des principales familles de Piémont et de Savoie.

<sup>1044</sup> Cf. entre autres chapitre 10, 3.2.

<sup>1045</sup> Cicéron, *Ad fam.* 10, 3 « *Omnia summa consecutus es virtute duce, comite fortuna, eaque es adeptus adolescens multis invidentibus, quos ingenio industriae fregisti* » ; Anne Rolet, « Aux sources de l'emblème : blasons et devises », *Littérature* 2007/1, n° 145, p. 53-78 (ici p. 72-74). Pour le Piémont, cf. Enrico Genta et al. (dir.), *I Consegnamenti d'Arme Piemontesi*, Turin, Vivani, 2000, p. 369, 379. À titre d'autres exemples, cf. Philippe Renouard, *Les marques typographiques parisiennes des XVe et XVIe siècles*, Paris, H. Champion, 1926, n° 644 et 646.

### 3. VICTOR-AMÉDÉE ET CHRISTINE : « DONNER DU REPOS À CETTE MAISON ET DU SOULAGEMENT À NOS PEUPLES »

#### 3.1 Le bonheur conjugal et la prospérité d'une bonne union dans la succession ?

L'idée principale issue d'un premier regard porté sur cette image est bien celle de la gloire militaire d'un prince guerrier, que les lauriers, palmes et trophées illustrent, accompagnée de deux autres thèmes, d'une part le traitement royal, par le blason de Chypre et les rinceaux d'acanthes de l'architrave jalonnés de diverses couronnes souveraines, d'autre part les liens avec l'Empire, par le nombre d'aigles déployés, héraldiques ou décoratifs et le vocabulaire général du triomphe impérial (pour ne citer que les éléments décoratifs). Toutefois, un dernier aspect plus en filigrane est à prendre en compte : il s'agit du large répertoire floral et fructifère disséminé dans les festons ou les vases d'acrotères, mais également en des lieux plus stratégiques, qui pourrait évoquer soit l'abondance et la fertilité, soit l'union conjugale, les deux étant aussi certainement liés. Sur son char triomphal, le duc ne porte pas de couronne. Il a la tête ceinte de lauriers et deux figures féminines portant une palme s'appêtent à le coiffer d'un diadème de fleurs, des roses précisément. À ses pieds, quatre putti forment une ronde en proposant, les bras levés, l'un une couronne florale de fleurs à petits pétales, les autres des roses et des tulipes, deux espèces présentes dans les beaux bouquets surmontant la scène. Les fleurs sont des éléments polysémiques, dont le message emblématique varie selon les variétés, selon le fait qu'elles soient en compositions ou isolées et selon le contexte : les symboliques qu'elles véhiculent, dans les iconologies ou dans la mémoire populaire sont le printemps, la jeunesse, la beauté de la femme et l'amour<sup>1046</sup>. Dans le *Discours sur les devises* de Lodovico Domenico, annexe de l'ouvrage de Paolo Giovio, les fleurs représentent « les vertus et grâces venues du ciel<sup>1047</sup> ». Plus spécifiquement, elles servent d'attributs à l'Espérance pour Cesare Ripa car la fleur annonce la future naissance du fruit, tout en étant inséparable de l'Amour qui est justement entretenu par l'espoir<sup>1048</sup>. Quant à l'Aurore, elle annonce la lumière nouvelle du jour en répandant des fleurs qu'elle tient dans un panier. La profusion florale et fruitière reflète bien sûr l'idée d'abondance et les guirlandes de fleurs associées aux branches d'oliviers sont les symboles de jours de fête « qui font naître la joie dans les cœurs<sup>1049</sup> ». Cette récurrence d'éléments invite le spectateur dans une mise en scène de la prospérité, de la félicité, du luxe même. Car la tulipe, importée de Constantinople et introduite en

---

<sup>1046</sup> Guy de Tervarent, *Attributs et symboles dans l'art profane...*, op. cit., p. 229-230. Pour une signification emblématique du langage galant de chaque couleur, espèce de fleur, etc, cf. *Traité curieux et récréatif des couleurs, et de leurs blasons et symboles mystérieux aux armoiries, aux livrées et aux faveurs; et des devises et significations d'amour, d'indifférence, et de mépris, qui s'expliquent par toute sorte d'arbres, d'herbes et de fleurs*, vol. 1, Goude, De Hoeve, 1649, p. 65 et suiv.

<sup>1047</sup> Paolo Giovio, *Dialogue des devises d'armes et d'amours...*, Lyon, Rovillé, 1561, p. 158.

<sup>1048</sup> Cesare Ripa, *Iconologia...*, op. cit., 1603, p. 34, 469-470.

<sup>1049</sup> Honoré Lacombe de Prével, *Dictionnaire iconologique ou Introduction à la connaissance des peintures...*, 1756, p. 2, 156.

Europe vers 1560, connaît un véritable engouement dans les années 1630, symbole de luxe et de magnificence dont les bulbes sont alors vendus à un prix exorbitant. Enfin la présence des roses peut être interprétée de deux manières, soit pour le langage symbolique amoureux qui émane d'elles, soit ou en complément, comme rappel d'un emblème dynastique savoyard ancien, récupéré ensuite pour afficher le titre royal et dont les salles du Valentino sont l'exemple paradigmatique pour représenter Christine<sup>1050</sup>. La salle de la « Naissance des fleurs » ou « du Valentino » en particulier (Fig. 27 et 28), consacrant l'illustre mariage entre Victor-Amédée et Christine marqué de l'imposante présence du duc père/centaure, comprend au centre du plafond la duchesse en déesse Flore, couronnée d'une guirlande et distribuant des fleurs comme autant de bienfaits à venir pour le duché, qu'un *putto* ailé lui remet à l'instar de ceux près du duc dans la gravure. Enfin, et surtout, la rose était partie intégrante du collier de l'Ordre chevaleresque de l'Annonciade créé en 1364, dont l'image emblématique est justement la scène de l'Annonciation, où l'archange Gabriel annonce la maternité divine à la Vierge. En 1631, le thème de l'union conjugale et de ses fruits est forcément alors dans tous les esprits, Christine tardant à enfanter à son grand regret comme à celui de la dynastie dont l'avenir est en jeu<sup>1051</sup>.

Un dernier détail littéraire pourrait étayer cette hypothèse d'un vocabulaire évoquant le thème de l'amour conjugal, même s'il convient d'être prudent car aucun nœud de l'amour (ou lac de Savoie) n'apparaît dans l'image, ce qui est étonnant en regard d'un élément qui est une marque dynastique de la maison. Dans le cortège se dégagent trois groupes principaux de figures, par leur taille et leur attitude : le duc évidemment, mais seul son visage est en pleine lumière car son habit brodé est lui dans un demi-jour : il « fond » son corps dans la zone du dais, du trône, du char, ce qui redouble encore l'idée d'un pouvoir aux mains d'un héritier qui en est digne. Mais en comparaison, le trio Minerve/Force/Colonne et le porte-étendard sont plus lumineux, comme pour apporter d'autres éclairages à l'analyse. Nous avons suffisamment évoqué ce premier groupe, tandis que la figure portant la bannière symbolique de saint Maurice mérite une attention supplémentaire, en particulier pour l'inscription sur l'étendard : or, la longue pique renvoie le regard du spectateur sur l'architrave, seul endroit où un clair-obscur est possible pour la mettre en lumière. Cet étendard mauricien est encadré des mots NON ILLI QUISQUAM BELLO / SE CONFERAT HEROS, *Nul héros n'osera dans le combat se mesurer avec lui*, qui proposent une citation littéraire exacte de Catulle (Carmina,

---

<sup>1050</sup> Au sujet de la rose réemployée à juste titre comme « rose de Chypre » face aux lys de France, cf. Pierre Monod, « Discorso sull'origine e discendenza della Real Casa di Savoie Savoia da quella di Sassonia », AST, Corte, Storia della Real Casa, cat. 1, maz. 1, f. 3, fol. 5 ; Cité par Saniye Al-Baghdadi, « La dynastie de Savoie et le traitement royal... », *op. cit.*, p. 240. Et bien entendu Andreina Griseri, *Il Diamante...*, *op. cit.*

<sup>1051</sup> François-Hyacinthe, premier héritier, ne naît qu'en 1636. En outre, pour une analyse approfondie du répertoire symbolique floral, il faudrait considérer la relation de Philippe d'Agliè sur le *Delitie* de la *Vigna* de M.R. imprimée en 1667, dont le beau frontispice illustre parfaitement le thème. Sur le vaste thème du collier de l'Annonciade et de la rose de Savoie (saxonne, de Rhodes, de Chypre...), cf. Saniye Al-Baghdadi, « Mythes..., origines... » et les sources citées (Monod...) ; Luisa Clotilde Gentile, « Lo stemma e le sue variazioni, specchio della politica dei Savoia in età moderna », in Walter Barberis, *I Savoia...*, *op. cit.*, p. LX.

64), l'*Épithalame de Pelée et Thétis*, chant nuptial évoquant le bonheur d'une union légitime et engageante pour l'avenir. Cet épisode-là se rapporte aux Parques qui, dans le dernier développement du poème, prophétisent sur le destin des époux, Pelée et Thétis, annonçant les vertus et la puissance paternelle incarnées dans leur futur fils (Achille) qui même les surpasserait en grandeur, ce dont les mots sur la bannière témoignent. La prophétie se termine sur des vers évoquant les nœuds de l'amour<sup>1052</sup>. L'étendard de l'image prend la dimension d'annonce d'un héritier futur, que la croix de saint Maurice et le titre royal porteront vers la gloire, sous les auspices prophétiques de l'archange Gabriel : : « Il sera grand et on l'appellera Fils du Très Haut » (Luc 1,32).

Enfin, les versions divergent selon les auteurs, la prophétie étant faite soit à Thétis directement (Ovide, *Metam.*, XI, 221-228), soit à Jupiter (Pindare, *Isthm.*, VIII, 31 ; Apoll. Rhodes, IV, 800 ; Apollodore, *Bibl.*, III, 13, 5), soit encore, dans certains ballets du XVII<sup>e</sup> siècle, à Thétis puis Mercure qui la transmet à Jupiter<sup>1053</sup>. Ainsi, peut-on trouver d'autres liens entre les divinités présentes sur la gravure et cette ode nuptiale ? L'hypothèse semble ténue, mais soulignons juste le fait que le dieu, en haut du pavillon de gauche sur l'image, porte un attribut volontairement indistinct entre un trident ou un foudre, d'où notre hésitation précédente sur son identification avec Neptune ou Jupiter. S'agirait-il ici de stimuler l'expertise du spectateur en brouillant un peu les pistes ou en proposant une fine correspondance avec l'épithalame ? Car en effet Jupiter était lui-même amoureux de Thétis et il la disputait à Neptune... Aucun ballet de Savoie sur le thème des noces de Pelée et Thétis ne nous est parvenu<sup>1054</sup>, mais la citation portée en étendard ne peut être soustraite à l'iconographie d'ensemble. Or elle aborde subtilement le bonheur conjugal et la prospérité d'une bonne union, avec l'espoir d'une descendance, souci omniprésent dans toute alliance matrimoniale, ici pleine de promesses pour le duché et la dynastie. Cette image du duc oscille-t-elle entre un Victor-Amédée *bellator* et celui de l'*Ars amatoria* d'Ovide qui enjoint Apollon à faire durer l'objet de son amour : « voilà la carrière où notre char laissera sa trace » (I, 35-40) ?

### **3.2 Les aspirations du couple ducal : le titre royal et l'investiture du Montferrat sous la contrainte d'une « neutralité armée » à défaut de paix**

Ce frontispice est à l'image des poèmes dynastiques chers à Charles-Emmanuel, tels ceux de Della Valle, Chiabrera ou Bucci qui célèbrent et enjolivent l'épopée d'Amédée V, héros chrétien et

---

<sup>1052</sup> Roger Lesueur, « Catulle : Étude littéraire du poème LXIV », *Vita Latina*, vol. 120, n° 1, 1990, p. 13-20 (p. 13 ici).

<sup>1053</sup> Dario Cecchetti, « Il mito di Peleo e Teti : l'archetipo classico », in Marie-Thérèse Bouquet-Boyer (dir), *Les noces de Pélée et de Thétis...*, *op. cit.*, p. 333-349 (p. 340 ici).

<sup>1054</sup> Sabrina Saccomani Saliman, « Intorno alle Nozze di teti e Peleo alla corte sabauda nel XVII secolo », in Marie-Thérèse Bouquet-Boyer (dir), *Les noces de Pélée et de Thétis...*, *op. cit.*, p. 487-505.

dynastique par excellence des Savoie<sup>1055</sup>. Car le mécénat littéraire très actif de Charles-Emmanuel se composait en particulier de commandes d'ouvrages enseignant « l'art de bien régner ». Agostino Bucci, avec *Il Memoriale del Principe* et l'*Amedeide*, poème inachevé, répondait en réalité à un calcul précis du duc, d'une veine courtisane. Le projet global du prince englobait deux idées, celle consensuelle du « prince parfait », bon et valeureux, et celle glorifiant le mythe de la dynastie et exaltant un régime absolutiste incarné dans la personne du souverain puis destiné à se prolonger dans la succession héréditaire<sup>1056</sup>. Bucci écrit d'ailleurs au duc que l'*Amedeide* se propose de « montrer au Monde l'importance des États de Savoie », pour « le salut de l'Italie », tout en palliant les lacunes ou manquements volontaires d'historiens et poètes du passé. Dans l'image, il est question de ces deux aspects, « l'excellent prince » et le mythe dynastique, réunis autour du *titolo regio* dont l'héritier futur portera haut les couleurs, ce dont le rôle pacificateur de Victor-Amédée est garant.

Nous avons évoqué plus haut le *médailillon* figurant un *putto* ailé dont la massue prend racine sous forme d'un olivier – référence probable à Victor-Amédée qui semble vouloir en user avec sagesse en substituant aux trophées de guerre du père d'autres plus pacifiques. On retrouve en maints endroits dans l'image l'expression de la paix par le biais de l'olivier, en plus de nombreuses autres références à la prospérité, qui est une conséquence de la quiétude des peuples. Toutes les colonnes sculptées de l'édifice sont ornées de rameaux d'olivier, attributs de Minerve par ailleurs<sup>1057</sup> et elles forment, structurellement et symboliquement, la base du puissant édifice consacré au duché. Scipion Guillet en parlait en 1619, dans *Le renouvellement des alliances* en l'honneur du mariage du duc et de Christine :

L'antiquité n'attribuait pas seulement la lance à Minerve, mais aussi l'olive symbole de la paix : pour montrer que la raison et la sagesse enfantée du cerveau de Jupiter, et non pas une passion et fureur étourdie, doit présider aux armes ainsi qu'à la paix : que puisque toutes les deux sont sous la tutelle d'une même divinité, la paix doit être le but des armes. Et par conséquent qu'il n'y a point de guerre qui soit mal entreprise après que les conditions d'une paix honnête ont été entièrement rejetées et déplorées.

Le contexte politique spécifique de cette période peut expliquer les choix iconographiques proposés depuis le début de cette analyse et inversement cette image nous apporte des enseignements complémentaires. Clelia Arnaldi di Balme ne sait pas quelle fut l'occasion de réalisation de cette estampe, si ce n'est le décès de Charles-Emmanuel en 1630. Elle évoque le traité de Cherasco (6 avril

---

<sup>1055</sup> Maria Luisa Doglio, « Intelletuali e cultura letteraria (1562-1630) », in Giuseppe Ricuperati (dir.), *Storia di Torino*, vol. III, « La letteratura a corte », *op. cit.*, p. 630 et suiv.

<sup>1056</sup> *Ibid.*, p. 623.

<sup>1057</sup> Scipion Guillet, *Le renouvellement des anciennes alliances...*, *op. cit.*, p. 169.

et 19 juin 1631), qui, conclu avec la France et l'Empire, clôt la seconde guerre du Montferrat<sup>1058</sup>. Cette paix signée enrichissait le territoire piémontais d'une partie du Montferrat des Gonzague mais cédait en contrepartie à la France Pignerol, porte d'entrée sur la plaine du Pô<sup>1059</sup>. Deux aspects politiques de cette période du traité de Cherasco peuvent être pris en compte pour ajouter à la compréhension de l'iconographie, même si rien n'indique explicitement que l'accent ait été mis sur les conséquences de ce traité, et peut-être a-t-elle même été gravée avant sa signature (elle est juste datée de 1631). Il s'agit d'une part du titre royal et de l'investiture du Montferrat, d'autre part du désir incessant d'un soulagement pacificateur dans ses États.

Les nombreuses tractations diplomatiques de la maison de Savoie avec l'Empire pour obtenir l'investiture du Montferrat imprègnent très sensiblement les correspondances diplomatiques à partir de 1632, de concert avec les aspirations au titre royal<sup>1060</sup>. Les résultats de cette analyse iconographique ne manquent pas de concorder, même si subtilement, avec la situation politique du duché au cœur de l'Europe, telle que Victor-Amédée la souhaitait<sup>1061</sup>. Par ailleurs, et la remarque est intéressante, le blason dans cette image n'est pas encore celui que le duc s'est choisi pour lui-même, dans un renouvellement par rapport à son père, sans que l'on connaisse la date exacte de ce changement. Il insère pour la première fois non seulement les armes de Chypre mais celles de deux territoires, le Genevois – déjà une province de Savoie depuis 1401 – et le Montferrat dont l'acquisition n'était alors que partielle. Engager ces nouveautés héraldiques dans son blason témoignait d'une volonté propre au duc – non étrangère aux vœux de Christine – d'apposer sa marque d'une part, par rapport à son père comme dans son nouveau rôle de chef de l'État, et de replacer la dynastie dans un horizon plus vaste. Puisque les armoiries supérieures de la gravure ne comprennent pas les quartiers héraldiques des deux territoires, cela permet de donner le *terminus ante quem* de réalisation de cette estampe, soit entre janvier et avril-juin 1631, si l'on en croit les *Mémoires* de Richelieu indiquant que l'écusson du Montferrat était porté par le duc « depuis le traité de Quiérasque<sup>1062</sup> ». Le mois d'août 1632, moment de la première investiture du Montferrat accordée par l'empereur Ferdinand II à la Savoie<sup>1063</sup>, marque ensuite le début de l'intégration des deux « provinces » dans les décors peints des résidences. En 1633,

---

<sup>1058</sup> Francesco Agostino Della Chiesa explique les origines des prétentions savoyardes sur le Montferrat, *Corona Reale di Savoia...*, Cuneo, 1655, p. 222-237. Cf. aussi du même auteur, *Relazione dello stato presente del Piemonte...*, Turin, Zavatta et Gajardo, 1635, p. 3-4 et passim.

<sup>1059</sup> Sur la politique de Victor-Amédée dans les années 1630, cf. Salvatore Foa, « Il trattato di Rivoli (11 luglio 1635) », *BSBS*, année XXXIII, f. III-IV, Turin, 1931 ; Sven Externbrink, « Conserver la souveraineté. Le duché et l'alliance française... », *op. cit.*, p. 145-166 ; Giuliano Ferretti, « La politique italienne de la France et le duché de Savoie au temps de Richelieu », in *Id.* (dir.), « Christine de France et son siècle », *op. cit.*, p. 7-20 ; Lucien Bély, « Christine de France, duchesse de Savoie, et la politique française au temps de Mazarin », *op. cit.*, p. 21-29 ; Sven Externbrink, « L'Espagne, le duc de Savoie et les 'portes'... », *op. cit.*, p. 15-33 ; Anna Blum, « Les "sages jalousies"... », *op. cit.* ; Pierpaolo Merlin, *Tra guerre e tornei...*, *op. cit.* ; *Id. et al.*, *Il Piemonte sabauda*, *op. cit.*

<sup>1060</sup> AST, Corte, Materie d'Impero e Investiture, dont le maz. 1, f. 18 pour l'année 1632 ; AST, Corte, Lett. Min., Austria, maz. 12, lettres de M.R. à divers destinataires, 1651-1652. Le renouvellement de l'investiture ne sera obtenu qu'en 1708 et 1733, selon les clauses du traité de Turin de 1703.

<sup>1061</sup> Pierpaolo Merlin, « *La croce e le aquile...* », *op. cit.*, p. 252.

<sup>1062</sup> Joseph-François Michaud et Jean-Joseph François Poujoulat, « Mémoires du Cardinal de Richelieu », *Nouvelle collection des Mémoires pour servir à l'Histoire de France*, II<sup>e</sup> série, t. 9, Paris, Firmin Didot Frères, 1838, p. 179.

<sup>1063</sup> Samuel Guichenon, *Histoire généalogique...*, *op. cit.*, t. 3, Turin, Briolo, 1778, p. 26.

le Genevois et le Montferrat apparaissent dans la salle des Provinces du Palazzo Vecchio de Turin (San Giovanni) parmi les dix-huit toiles représentant les territoires du duché, ce qui est confirmé par l'inventaire de 1635 des œuvres d'art du palais<sup>1064</sup>. Alors qu'il n'y en avait que seize dans l'antique salon du palais sous Charles-Emmanuel I<sup>er</sup>. Enfin, dans le salon central du Valentino figure le blason de Christine de France avec, sur le parti de gauche, les armes de Victor-Amédée I<sup>er</sup>, donc du duché, y compris le Genevois et le Montferrat, et sur celui de droite les trois fleurs de lys de cette Fille de France<sup>1065</sup>.

D'autre part, l'idée principale induite par l'image gravée met en lumière le titre de roi de Chypre, à une époque où Christine demande de nombreuses fois et avec insistance que l'on s'adresse à elle avec le titre d'*Altezza Serenissima* et non de *Serenissima Duchessa di Savoia*<sup>1066</sup>. Le *Titolo Regio* est aussi l'ambition première dont Victor-Amédée se pare sous le burin de Grégoire Huret, parallèlement au « génie » du père et non pas seulement dans son sillage. Franca Varallo remarque que le style même des figures et des décors architectoniques de l'estampe dérive d'une manière tardo-maniériste, comme pour mieux souligner le lien avec l'époque du feu duc, et, par conséquent, la transmission paternelle envers le fils<sup>1067</sup>. Et, ajoute-t-elle, s'il s'agit ici de construire l'image de Victor-Amédée en héros guerrier, dont on trouve sur les plans politiques comme symboliques le juste épilogue à la mort du duc en 1637 à l'occasion de funérailles grandioses au dôme de San Giovanni. Imaginées et décrites par le père Luigi Giuglaris, ces honneurs funèbres exaltent bien plus ses grandes actions en temps de guerre que celles en temps de paix, période certes assez brève, conclut l'auteur. Celle-ci précise d'ailleurs que toute une rhétorique guerrière fut déployée dans les écrits panégyriques consacrés à Victor-Amédée, ce qu'il convient de nuancer, à juste titre pour un prince fortement enclin à une véritable pacification de ses États. Ses hagiographes ne s'y sont pas trompés puisque, à l'encontre de l'image d'un prince assez faible voire insignifiant développée entre les XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècle<sup>1068</sup>, il existait tout un discours et une symbolique du XVII<sup>e</sup> siècle sur le thème du héros prudent et pacificateur non par pusillanimité mais par conviction, déployée pour l'encenser et l'opposant ainsi à la politique belliqueuse du père. En 1631, Victor-Amédée était *Il Pacificante* de Castiglione mais également pour Tesauro qui consacre un long discours à l'auteur de la paix de Cherasco, *La pace*, dans ses *Panégyriques* dédiés à Christine<sup>1069</sup>. Mazarin de même, « jeune et clairvoyant diplomate » selon Victor Cousin, jugeait bien différemment

---

<sup>1064</sup> Cf. Paolo Cornaglia, « Christine de France et Victor-Amédée II... », *op. cit.*, p. 195 ; Roberto Caterino, « Iconografie nel Palazzo della seconda Madama Reale », *op. cit.*, p. 239.

<sup>1065</sup> Les décorations à fresque, du salon d'honneur et de l'appartement dit « vers Moncalieri », ont été réalisées par Isidoro Bianchi et ses fils Pompeo et Francesco, entre 1633 et 1642, sans que l'on ait plus de précisions ; Costanza Roggero, « Architecture et magnificence... », *op. cit.*, p. 74.

<sup>1066</sup> BRT, Sto. Pat. 726/1. Registres des cérémonies (Cumiana).

<sup>1067</sup> Franca Varallo, « Il tema della caccia nelle feste sabaude nei secoli XVI e XVII », *op. cit.*, p. 137. Noter que Philippe d'Agliè ne s'est jamais éloigné de la culture tardo-maniériste ; cf. Michela Di Macco, « Critica occhiuta... », *op. cit.*, p. 369.

<sup>1068</sup> Cf. Claudio Rosso, « Il Seicento », *op. cit.*, p. 221-236.

<sup>1069</sup> Valeriano Castiglione, *Al Serenissimo Vittorio Amedeo duca di Savoia Il Pacificante L'Abbate Don Valeriano Castiglione Milanese a di 13 aprile 1631*, Turin, L. Pizzamiglio, 1631.

l'esprit du fils par rapport au père, rapportant en février 1630 que Charles-Emmanuel « affectait la neutralité » et rêvait en fait « d'être l'arbitre des événements » :

Et dans le cas où les deux armées en viendraient aux mains, il est bien résolu à se joindre au vainqueur, quel qu'il soit, et à donner le dernier coup au vaincu. Tels sont ses desseins. Je ne crois pas m'y tromper<sup>1070</sup>.

Le duc fut en réalité plus contraint par des circonstances l'engageant nécessairement dans les combats que par vellétés personnelles, comme l'écrit Guichenon. Quand il succéda à la Couronne,

il rencontra son État occupé par ses ennemis et déchiré par ses amis, ce qui le fit pencher à la paix, pour donner loisir à ses peuples de respirer ; mais en un temps qu'il y pensait le moins, il se vit rengagé à la guerre<sup>1071</sup> ».

Choisissant la « neutralité armée », une position par conséquent défensive qu'il met en œuvre pour conserver l'intégrité du duché, de manière manifeste dans les murailles de Turin ou dans la réorganisation logistique des troupes militaires, le duc entame également des réformes économiques et financières que la brièveté de son règne ne peut suffisamment afficher comme telles<sup>1072</sup>. Guichenon précise donc que Victor-Amédée cherche avant tout la paix, malgré les circonstances qui l'amènent à défendre son État par les armes. Et, même si cette politique est difficile à mettre en œuvre face à l'emprise de la France, le duc soutient en 1632-1633 un projet de ligue universelle pour maintenir l'Italie pacifiée par le biais d'une concorde germanique. Victor-Amédée se propose alors comme médiateur entre l'Empereur et l'Électeur de Saxe et déclare dans ses négociations avec Vienne que, dans cet objectif « la meilleure solution est de soustraire les français des places du Montferrat et de Casale<sup>1073</sup> ». « La paix doit être le but des armes » écrivait Scipion Guillet dans *Le renouvellement des alliances*, ouvrage honorant le mariage du duc et de Christine en 1619 et l'auteur cite Saint-Augustin : « Sois donc pacifique en guerroyant ; pour faire qu'en vainquant tu conduises à l'utilité de la paix ceux-là même que tu guerroies<sup>1074</sup> ».

À ce moment-là, la duchesse elle-même œuvre auprès de son époux pour l'apaisement de leurs États mais les propos du père de l'Église s'accordent autant à la réalité présente qu'à la future, puisque c'est exactement ce que Madame Royale sera contrainte de faire pendant la guerre civile, s'engager dans les combats. En dépit de tous les efforts déployés pour éviter les luttes armées, elle ne réussit pas à les

---

<sup>1070</sup> Cf. Victor Cousin, *La jeunesse de Mazarin*, Paris, Didier et C<sup>ie</sup>, 1865, p. 253-254. Dépêche du 8 octobre 1629 de Mazarin à son ministre, le cardinal François Barberini.

<sup>1071</sup> Samuel Guichenon, *Histoire généalogique...*, *op. cit.*, t. 3, Turin, Briolo, 1778, p. 41.

<sup>1072</sup> Claudio Rosso, « Uomini e poteri... », *op. cit.*, p. 7.

<sup>1073</sup> AST, Corte, Negoiazioni con Vienna, maz. 1, f. 35-36 ; extrait de Pierpaolo Merlin, « La croce e le aquile... », *op. cit.*, p. 261.

<sup>1074</sup> Scipion Guillet, *Le renouvellement des anciennes alliances...*, *op. cit.*, p. 168.

éviter et en 1641 elle chérit toujours plus intensément la perspective de « stabiliser une ferme union » avec ses beaux-frères, « pour la tranquillité de l'État » et « pour le bien public »<sup>1075</sup>.

### 3.3 La piété pour vertu morale et la paix pour « donner du repos à nos peuples »

Si l'on considère les devises choisies par Charles-Emmanuel pour être représenté symboliquement dans la numismatique puis celles dont s'empare son fils en 1631 juste après avoir été intronisé, la thématique comparative d'un fils se détachant de la politique belliqueuse du père réapparaît, mais avec une dimension nouvelle à laquelle Christine n'est sans doute pas étrangère, celle de la piété.

Le duc père, d'autant plus qu'il était amateur de Belles Lettres, eut de très nombreuses devises « dont il se servait selon les occurrences » écrit Guichenon<sup>1076</sup>. Parmi les monnaies qu'il a émises, un *scudo* d'argent aux faces non datées est replacé dans le contexte de l'année 1630 par Marini, correspondant selon Tesauro « au temps où les espagnols étaient fermement opposés à lui consentir quelques terres du Montferrat auxquelles il prétendait<sup>1077</sup> » (Fig. 73a)<sup>1078</sup>. L'avvers comprend le profil du prince tandis que le revers est frappé d'une main brandissant une épée accompagnée du *motto* « *Omnia dat qui justa negat* ». Nous verrons ensuite ce que Tesauro et Guichenon en disent précisément, car il faut indiquer l'origine de l'image en préambule. Ce symbole de la main armée est très commune de l'imagerie du commandement militaire mais elle ne l'est pas uniquement pour le prince guerrier, à l'instar d'une médaille choisie par Louis XIII en 1620 dont l'épée, ornée de pousses de lauriers et coiffée d'une étoile filante symbolise la justice de son action politique. Néanmoins, elle est particulièrement significative pour les princes de Piémont entre les XVI<sup>e</sup> et le XVII<sup>e</sup> siècles, et encore antérieurement selon Guichenon : les Rois et les Princes Souverains de cette Royale Maison n'usent « du commencement autre chose dans leurs anciens Sceaux qu'un Homme à cheval, armé de toutes pièces avec sa cotte d'armes, l'épée nue en la main droite et le bouclier en la gauche<sup>1079</sup> ». Charles III Le Bon (père d'Emmanuel-Philibert) après la perte d'une partie de ses États dans les années 1530 avait choisi cette image de l'épée brandie, accompagnée de la devise *Spoliatis arma supersunt*, le bras armé signifiant dans ce contexte « À qui est dépouillé, il reste les armes »<sup>1080</sup>. L'emblème est devenu distinctif du duc mais bien malgré lui, explique Guichenon (une gravure de son ouvrage représente cette devise pour le duc), car Charles le Bon, prince pieux, sage et pacifique, fut « malheureux d'être

---

<sup>1075</sup> Cf. parmi beaucoup d'autres exemples BRT, Misc. 140, MR à Maurice, Ms. Vari 282/3 et 282/4, lettres de M.R. à d'Agliè et au marquis de Saint-Thomas (1641).

<sup>1076</sup> Samuel Guichenon, *Histoire généalogique...*, *op. cit.* (1660), p. 867-868.

<sup>1077</sup> Emanuele Tesauro, *Il cannocchiale aristotelico, O sia, Idea dell'arguta et ingeniosa elocuzione, che serve a tutta l'Arte Oratoria, Lapidaria, et Simbolica, esaminata co' Principii del divino Aristotele*, Roma, a spese di G.Hallé 1664 (1654, 1<sup>ère</sup> éd.), p. 146.

<sup>1078</sup> Riccardo Adalgisio Marini, « Motti ed imprese... », *op. cit.*, p. 94 ; CNI, n° 489, p. 305.

<sup>1079</sup> Samuel Guichenon, *Histoire généalogique...*, *op. cit.*, p. 119.

<sup>1080</sup> *Ibid.*, p. 656.

venu en un siècle de fer, où les Princes ne faisaient trophée que de la ruse et de la valeur<sup>1081</sup> ». Face aux ingérences françaises, il dut se plier à l'art de la guerre et son fils Emmanuel-Philibert garda cet emblème de la main armée jusqu'en 1553, date à laquelle il choisit un autre symbole, moins belliciste : il fait frapper une nouvelle monnaie ayant pour corps un éléphant auprès de brebis, avec pour âme *Infestus Infestis*, soit « agressif contre l'agressivité » ou « je ne ferais de mal qu'à ceux qui voudraient m'en faire<sup>1082</sup> ». 1553 est l'année du siège de Hesdin précise l'historiographe, marquant donc une victoire du duc dans la 10<sup>e</sup> guerre d'Italie. Le traité du Cateau Cambrésis en 1559 confirma le tournant de l'« image emblématique » monétaire d'Emmanuel-Philibert, car, ayant recouvré ses États, il opta encore pour des devises affichant sa volonté d'éviter la guerre, se disant prêt à reprendre les armes seulement si on l'attaquait et montrant « la passion qu'il avait de conserver ses peuples en paix<sup>1083</sup> ». Bien différente est l'option prise par son fils Charles-Emmanuel I<sup>er</sup>, qui lui aussi récupère le symbole de l'épée en main, mais dans une optique bien plus belliqueuse que diplomate, menant en effet ses offensives militaires avec plus d'entrain. Charles-Emmanuel choisit donc l'émission en 1630 d'un *scudo* dont le revers porte, autour de la main armée, l'inscription « *Omnia dat qui iusta negat* », soit pour celui qui se présente les armes à la main (l'épée), « refuser ce qui lui est dû, c'est accorder tout ». Cet emblème, devenu une des marques les plus distinctives du prince<sup>1084</sup>, signifie en d'autres termes « je prends tout à qui me refuse ce qui m'est dû ». Or, précise Tesauro en 1654, il est inspiré des paroles que Lucain prête à César dans *La guerre civile* (I, v. 349), et Guichenon ajoute en 1660 qu'il se réfère au refus des espagnols de lui céder Trino et Alba, l'allusion du *motto* affirmant qu'il prendrait donc tout le Montferrat<sup>1085</sup>.

En revanche, Tesauro nous apprend que son successeur choisit dans ses devises d'exprimer un sentiment tout autre pour exprimer les prétentions territoriales dynastiques sur le Montferrat, sans en préciser le support iconologique :

Mais Victor-Amédée succédant à la Couronne voulant mentionner son sentiment pieux, plus qu'envieux, tenait à les justifier par la confiance qu'il avait dans le patronage céleste, joignant ainsi son sentiment à celui de son père, et la piété comme valeur, avec ce motto NEC NUMINA DESUNT [Les divinités ne nous laissent pas tomber]. Suivant l'hémistiche du même verset de Lucain : *Omnia dat qui iusta negat : NEC NUMINA DESUNT*<sup>1086</sup>.

Par conséquent, Victor-Amédée à son tour s'est emparé non pas du corps de la devise paternelle illustré de l'épée mais de la suite littéraire de son *motto* issu de Lucain, en le détournant. Guichenon

---

<sup>1081</sup> Valeur dans le sens d'intérêt. Cette devise, figurant dans Guichenon (1660), est également choisie pour l'incarner au Palazzo Madama en 1708 dans une série dynastique évoquée dans les lignes suivantes.

<sup>1082</sup> *Ibid.*, p. 699.

<sup>1083</sup> *Ibid.*

<sup>1084</sup> Emmanuele Tesauro, *Il Cannocchiale...*, *op. cit.*, p. 146-147.

<sup>1085</sup> *Ibid.*, p. 147 ; Samuel Guichenon, *Histoire généalogique...*, *op. cit.*, p. 911.

<sup>1086</sup> Emmanuele Tesauro, *Cannocchiale...*, *op. cit.*, p. 146-147.

rappelle également cet évènement à propos des emblèmes du père et du fils, citant un texte « de la main même de Tesauro », soit celui juste cité ajoutant que Victor-Amédée, souhaitant frapper cette nouvelle monnaie d'argent, demanda l'avis de lettrés, d'Agliè, Monod ainsi que de quelques autres<sup>1087</sup>. L'époque est bien celle de la conférence de Cherasco et le problème du Montferrat est toujours d'actualité pour Victor-Amédée, qui, usant de termes plus modérés que son père pour la même prétention s'en éloigne pour afficher son esprit à la fois plus pacifique et plus pieux, à l'instar de celui de son épouse. Cette qualification emblématique de la Savoie assistée de la protection divine reste ensuite une caractéristique de ce duc, élue parmi beaucoup d'autres par Guichenon pour établir son portrait psychologique<sup>1088</sup>. C'est aussi cette même devise qui apparaît sur la voûte de la *Camera della Torre* du Palazzo Madama, pièce conçue vers 1708 à la gloire de la seconde Madame Royale, Marie-Jeanne Baptiste, tout en commémorant les ducs antérieurs de Philippe Sans Terre à Charles-Emmanuel II<sup>1089</sup>.

Étant donné qu'ils frisent le lieu commun des représentations princières, les exemples iconographiques cités en introduction de ce chapitre pour évoquer l'association « mariage » et « paix » dans la dynastie de Savoie pourraient être multipliés, mais le règne de Victor-Amédée, même bref, a particulièrement décliné ce thème. Une nouvelle campagne de décoration est lancée au Palazzo Vecchio (palais ducal) après sa montée sur le trône et l'acquisition de la dignité royale en 1632. L'appartement de Madame Royale comportait un précieux Cabinet des miroirs, qui, accueillant les portraits des époux sur ses boiseries sculptées et dorées, était couronné d'un plafond avec six miroirs octogonaux en bordure et des toiles représentant Hercule, Mercure et plusieurs images de la Paix<sup>1090</sup>. En outre de nombreuses correspondances du duc et de la duchesse attestent de leur sentiment d'une paix nécessaire, juste et durable, qui ne put voir le jour dans la conjoncture politique et militaire du règne de Victor-Amédée puis du début de la régence.

Dans les traces de son époux, Christine se bat pour « donner du repos à cette maison et du soulagement à son peuple », déployant toute une rhétorique du « sacrifice de sa vie » s'il le fallait pour éviter coûte que coûte les maux d'une guerre civile annoncée. Cet ensemble de missives correspond à l'époque où Madame Royale, finalement contrainte par les manœuvres de Richelieu et de Particelly d'Hemery d'abandonner son idée de paix ou à tout le moins d'armistice, a été également portée à renouveler l'alliance franco-savoyarde (traité de Turin du 3 juin 1638) n'ayant pas réussi à trouver l'accord avec les princes de Carignan ses beaux-frères auquel elle aspirait. Christine s'était pourtant souciée de Maurice en particulier, cherchant à le protéger contre les français qui lui demandaient de

---

<sup>1087</sup> Samuel Guichenon, *Histoire généalogique...*, *op. cit.*, p. 911.

<sup>1088</sup> *Ibid.*

<sup>1089</sup> Giovanni Romano (dir.), *Palazzo Madama a Torino...*, *op. cit.*, p. 244 et p. 246, note 28.

<sup>1090</sup> Paolo Cornaglia, « Christine de France et Victor-Amédée I<sup>er</sup>... », *op. cit.*, p. 190, 196.

hâter la sortie du cardinal des territoires piémontais<sup>1091</sup>. La duchesse avait alors souhaité trouver un moyen d'entente, tout en conservant la régence sans partage d'autorité avec ses beaux-frères, ce qui aurait permis de conserver une cohérence familiale et dynastique en ces temps de succession, « puisque tous les bons et mauvais événements de cette Maison nous doivent être communs » écrit-elle à Maurice<sup>1092</sup>. Guichenon explique d'ailleurs que l'origine des hostilités est imputable aux manigances françaises, bien plus qu'aux princes de Carignan. Tesauro sur le sujet est bien sûr encore plus affirmatif, sous-intitulant son ouvrage : « Origine des guerres civiles du Piémont où il est démontré la vérité première que le Prince Thomas n'a pas porté la guerre civile en Piémont mais l'a trouvée<sup>1093</sup> ». *A contrario*, Richelieu prétend dans ses *Mémoires* que le refus d'ouvrir le territoire à Maurice émane de la duchesse<sup>1094</sup>.

Au cours de cette année 1638, les propos de la duchesse, au cardinal Maurice bien souvent, expriment sa détermination à défendre les intérêts de la dynastie :

Je proteste devant Dieu et à la face de tous les Princes de la Chrétienté que pour conserver la succession de cet État libre et entière à celui à qui elle appartient présentement et à qui elle pourrait échoir à l'avenir, que je répandrai le sang et exposerai ma propre vie s'il est nécessaire<sup>1095</sup>.

À l'imminence de l'assaut de Vercelli par les espagnols (9 juin 1638), Christine avertit son beau-frère de son opiniâtreté face au danger :

La fidélité de ces peuples et la justice de notre cause me fait espérer qu'il sera facile, si ce n'est de rendre vaine toute attaque des ennemis, au moins de conserver à S.A.R. mon fils l'État et aux sujets la liberté. Je veux croire que l'amour que vous portez à la Maison et à vos neveux vous rende compatissant à ces attaques ; alors que je suis résolue de ne pas pardonner à celui qui représente un danger et un affrontement, me donnant l'occasion de faire connaître au monde une Princesse respectable, une mère diligente et digne sœur d'un Roi qui sait et peut faire face aux ennemis<sup>1096</sup>.

Quand elle décide de se rendre dans la cité assaillie par les Espagnols, vêtue en « amazone alpine » selon Tesauro et tout aussi déterminée et cuirassée chez d'autres chroniqueurs<sup>1097</sup>, elle explique elle-

---

<sup>1091</sup> AST, Corte, Storie della Real Casa, cat. III, maz. 16, f. 24, « Memoria delle principali Negoziazioni fatte per la tutela di Madama Reale ».

<sup>1092</sup> AST, Corte, Lettere duchi e sovrani, maz. 60, doc. 1053, M.R. au cardinal Maurice, Turin, 14 juin 1638.

<sup>1093</sup> Samuel Guichenon, « Le Soleil en son apogée », *op. cit.*, p. 94-99 ; Emanuele Tesauro : Titre suivant la préface, « Origine delle guerre civile di Piemonte dove si dimostra la verità che il Principe Tommaso non portò la guerra civile nel Piemonte ma la trovò », Emanuele Tesauro, *Origine delle guerre civili in Piemonte...*, *op. cit.*

<sup>1094</sup> Joseph-François Michaud et Jean-Joseph François Poujoulat, « Mémoires du Cardinal de Richelieu », *op. cit.*, p. 179.

<sup>1095</sup> Samuel Guichenon, ms. « Le Soleil en son apogée... », *op. cit.*, p. 131-132, transcription d'une lettre de M.R. à Maurice, non datée (1638).

<sup>1096</sup> AST, Corte, Lettere diverse Real Casa, Lettere Duchi e Sovrani, maz. 60, doc. 1052, Christine au cardinal Maurice, son beau-frère, Turin, 28 mai 1638.

<sup>1097</sup> Emanuele Tesauro, *Origine delle guerre civili...*, Colonia, G. Pindo, 1673, p. 96 ; Felice Girardi, *Il Mercurio del decimosettimo secolo nel quale si contengono i fatti piu illustri succeduti nel mondo dal 1601 no al 1650*, Naples, G. Passaro, 1664, p. 372.

même les raisons de cet engagement au marquis de Saint-Maurice : « Nous espérons secourir Verceil, et pour [leur] donner du courage j’entends m’y rendre en personne, parce que je ne crains rien quand il s’agit de l’intérêt de mes enfants et de la liberté de mon peuple<sup>1098</sup> ». En outre, cette ville est une place très symbolique dans le cœur de la duchesse, lieu du décès en 1637 de son mari qui par ailleurs avait choisi la cathédrale pour son inhumation : l’édifice était le sanctuaire dynastique d’un précieux ancêtre, le Bienheureux Amédée IX, sous l’égide duquel toute une historiographie consacre l’ancienne et la nouvelle alliance franco-savoyarde, de Yolande de France à son propre mariage avec Christine<sup>1099</sup>. Après la perte de Verceil et à l’orée de sa fuite de la citadelle de Turin assiégée par les *Principisti*, sa rhétorique s’adresse à nouveau au cardinal Maurice :

Pour moi j’ai travaillé depuis ma Régence avec des soins si extraordinaires pour donner du repos à cette maison et du soulagement à ses peuples que parmi mes déplaisirs j’ai la consolation de n’avoir rien oublié pour parvenir à ce bien, quoique je m’en sois éloignée et que je l’achèterais fort volontiers au prix de mon propre sang<sup>1100</sup>.

En outre, au cœur des événements ayant entériné militairement la guerre civile, la duchesse avait aussi peu confiance envers sa majesté Catholique (Espagne) et son général (Leganés) qu’envers Richelieu – la vigilance étant caractéristique de son caractère mais aussi constitutive de son expérience politique<sup>1101</sup>. Et si elle refuse l’accord avec ses beaux-frères, c’est qu’elle y est finalement acculée : sachant qu’elle pourrait tirer plus de profit de ses liens fraternels que d’un arrangement avec l’Espagne, elle n’a de toutes façons pas les moyens d’échapper à la France « ni de disposer d’elle-même ; acceptant de mauvaise grâce de suivre le mouvement français et d’accomplir leur bon vouloir », conclut Siri<sup>1102</sup>. Car, si « Chrestienne aimait la paix et haïssait la guerre à cause des malheurs qui en arrivent, et du peu de fruit que l’on en retire, et que ses États affaiblis demandaient le repos<sup>1103</sup> » écrit Guichenon, c’est bien dans ce contexte que le bressan évoque toute la « perplexité de Madame Royale », hésitant sur la prolongation de la ligue de Rivoli conclue avec le feu duc trois ans

---

<sup>1098</sup> Giulia Datta de Albertis, *Cristina di Francia...*, *op. cit.*, p. 138, source non citée : Christine à Saint-Maurice du 30 mai 1638 : « Speriamo di soccorrere Vercelli, e per infonder coraggio intendo di recarmici in persona, perché non temo nulla quando si tratta dell’interesse dei miei figli e della libertà del moi popolo ».

<sup>1099</sup> Paolo Cozzo, *La geografia celeste...*, *op. cit.*, p. 212.

<sup>1100</sup> AST, Corte, Lettere diverse Real Casa, Lettere Duchi e Sovrani, maz. 60, doc. 1056, Christine au cardinal Maurice, Turin, 12 août 1638.

<sup>1101</sup> Sur la méfiance de M.R., AST, Corte, Tutelle e Reggenze, Lieutenance générale, maz. 3, f. 22, « 1638. Avis de Mons. le Card. de Richelieu sur la régence de Madame Royale » ; Lettre du cardinal de La Valette à Richelieu, 8 janvier 1639, in Antoine Aubery, *Mémoires pour l’Histoire du cardinal duc de Richelieu*, t. 4 (suite), Cologne, Pierre Marteau, 1667, p. 7. Christine se défie aussi de Mazarin, qui lui-même tenait pour principe politique l’art de la simulation (cf. *Bréviaire des politiques*, attribué à Mazarin [Breviarium politicorum secundum rubricas Mazarinicas, Cologne, 1684], trad. Florence Dupont, Langres, Café-Clima, 1984, p. 17 : AST, Corte, Lett. Min. Fr, maz. 40, f. 3, fol. 266v., lettre (« chiffrée », soit codée) de M.R. au Comte de Moretta, 6 mai 1641 : « Vous dissimulerez toutefois avec lui comme nous croyons qu’il fait avec nous » ; *ibid.*, maz. 40, f. 3, fol. 267r., M.R. au Comte de Moretta, 21 mai 1641 : « Prenez garde à tous les mauvais offices qu’on [Mazarin] penserait de nous rendre ».

<sup>1102</sup> Vittorio Siri, *Memorie recondite dall’anno 1601 sino al 1640...*, vol. 8, Lyon, Anisson et Posuel, 1679, p. 734.

<sup>1103</sup> Samuel Guichenon, ms. « Le Soleil en son apogée... », *op. cit.*, p. 109-110.

auparavant<sup>1104</sup>. D'autant qu'elle ne souhaite alors qu'une ligue défensive, pour ne pas mettre le feu aux poudres, et non pas offensive comme le proposent les français<sup>1105</sup>. C'est en février 1638 que Christine charge le marquis de Saint-Maurice d'« une des plus difficiles et dangereuses » négociations « qu'il ait jamais eu[es] », soit convaincre Louis XIII et Richelieu d'accepter l'idée d'un armistice en Italie et de la « nécessité [...] d'une bonne paix<sup>1106</sup> ». Comme elle le fera souvent concernant la légitimité de sa régence, Christine se réfère à nouveau à l'histoire de la Savoie et en particulier à la régence de Yolande de France au XV<sup>e</sup> siècle, se posant la question de savoir si « l'intérêt de l'État » du roi de France était « plus fort que celui de nature<sup>1107</sup> », soit les liens familiaux. Elle craignait en effet que Louis XIII et Richelieu ne soient pas tellement soucieux de « garantir l'Italie de l'oppression des Espagnols » mais plutôt d'instrumentaliser la Savoie dans leur perspective d'hégémonie européenne. Cet armistice, elle ne put l'obtenir.

Pour les sujets savoyards, en plein cœur de la guerre civile, l'espoir de paix est encore suspendu à un accord de Christine avec ses beaux-frères, tel que l'exprime Jeanne de Chantal à la mère Madeleine-Élisabeth de Lucinge, supérieure du monastère de la Visitation à Turin :

Quatre fois le jour nous faisons prière extraordinaire qu'il plaise à notre bon Dieu d'unir les cœurs de Madame Royale et de messeigneurs les princes afin que par ce moyen les peuples puissent jouir d'une bonne et sainte paix tant désirée et tant désirable pour la gloire de Dieu et le salut de plusieurs. Mon Dieu, ma chère fille, que ce bonheur est souhaité de mon chétif cœur !<sup>1108</sup>.

---

<sup>1104</sup> Anna Blum, « Les “sages jalousies”... », *op. cit.*, p. 103-104.

<sup>1105</sup> AST, Corte, Lettere duchi e sovrani, maz. 60, doc. 1053, M.R. à Maurice, Turin, 14 juin 1638 ; Sur cette proposition de ligue défensive, cf. Guichenon, ms. « Le Soleil en son apogée... », *op. cit.*, p. 112-118 ; et, entre autres Sven Externbrink, « Conserver la souveraineté de la Savoie : Victor-Amédée I<sup>er</sup>, Christine de France et l'alliance française pendant la Guerre de Trente Ans, 1635-1659 », *op. cit.*

<sup>1106</sup> AST, Corte, Lett. Min. Fr, maz. 38, f. 38, n° 28, Christine à Saint-Maurice, 28 février 1638.

<sup>1107</sup> *Ibid.*

<sup>1108</sup> *Sainte Jeanne de Chantal, Correspondance*, éd. critique établie et annotée par sœur Marie-Patricia Burns, t. 5, (1635-1640), Paris, Cerf, 1993, Lettre 2348 du 23 septembre 1640 à la mère Madeleine-Élisabeth de Lucinge, supérieure du monastère de la Visitation à Turin.

## CHAPITRE 7. L'ESPOIR D'ALLIANCES MATRIMONIALES PRESTIGIEUSES : LES PORTRAITS ENTRE SAVOIE, FRANCE ET EMPIRE

Avoir une belle généalogie, bien préparer ses alliances et viser la couronne royale, sont des buts que Christine tente de poursuivre en tant qu'héritière d'une dynastie mais aussi en tant que fille de roi et sœur de têtes couronnées. Son ambition est à la hauteur de sa famille : sa sœur aînée Élisabeth est devenue reine d'Espagne en ayant épousé Philippe IV et sa cadette Henriette est mariée à Charles I<sup>er</sup> d'Angleterre. Pour ses enfants, les unions prévues, complexes, changeantes et souvent contrariées, furent dictées par un équilibre géostratégique à trouver entre la France, ses propres origines et sa première alliée et le Saint-Empire, seconde grande puissance dont elle a besoin pour soutenir le rang auquel elle aspire pour la dynastie. Le problème principal fut d'abord celui de composer avec la cour française, face à l'habileté en la matière de Mazarin, qui, au tournant de la Paix des Pyrénées, écrit Géraud Poumarède, « s'impose comme la cheville ouvrière des mariages du temps qui resserrent autour de la France ses alliances italiennes » :

Alors que dans ces années de guerre, les Espagnols ne cessent de mettre en avant leur ancrage péninsulaire pour mieux désigner les Français comme étrangers et envahisseurs, les mariages apparaissent comme un levier puissant pour tenter de restaurer la présence française dans la Péninsule. Ils deviennent entre les mains du cardinal Mazarin un moyen d'action international, dans un entremêlement étroit des intérêts du roi et de ceux de sa famille qui dessine finalement une véritable géopolitique matrimoniale dans l'Europe de ce premier XVII<sup>e</sup> siècle<sup>1109</sup>.

Madame Royale chercha à marier l'une de ses filles, Marguerite-Yolande (née en 1635) ou Adélaïde-Henriette (née en 1636) au jeune Louis XIV. Elle ne réussit pas (il épouse en 1660 Marie-Thérèse d'Autriche, fille de Philippe IV, clause essentielle du Traité des Pyrénées de 1659). Dans la même stratégie d'installer durablement la maison de Savoie dans les rapports européens, elle envisagea des mariages bavarois : pour sa fille, Adélaïde-Henriette qui épouse en 1652 Ferdinand-Marie, duc Électeur de Bavière ; pour sa nièce Louise-Christine de Savoie-Carignan avec le margrave Ferdinand Maximilien de Bade en 1653. En revanche, son projet de marier son fils Charles-Emmanuel II à une princesse de Saxe ne réussit pas. Le mariage sera français.

Or, au cœur des réseaux princiers européens et de leurs stratégies matrimoniales agit tout un système d'échange ou de don de portraits. Car le « système du don » est soumis, souvent de manière

---

<sup>1109</sup> Géraud Poumarède, « Mazarin marieur de l'Europe. Stratégies familiales, enjeux dynastiques et géopolitiques au milieu du XVII<sup>e</sup> siècle », *XVII<sup>e</sup> Siècle*, n°243, 2009/2, p. 211, 213.

imbriquée, à plusieurs constantes : les valeurs sentimentales et sociales de l'image mais aussi celles pragmatiques et politiques de l'objet instrumentalisé, marqueur d'identité et d'autorité. Dans ce lien entre émotion, réelle ou feinte, gratitude et affirmation de pouvoir, l'exemple de portraits en miniature offerts par Charles-Emmanuel I<sup>er</sup> de Savoie en 1623 est représentatif. Le duc gratifie Claudio Marini, son ambassadeur français souffrant d'une longue maladie, d'un bijou somptueux comportant son portrait, celui de Christine de France sa belle-fille et de son époux Victor-Amédée, orné d'un diamant valant dix mille *scudi d'oro*, ainsi qu'un précieux collier pour son épouse<sup>1110</sup>. Or ce noble génois, tout juste nommé marquis de Borgofranco par le duc, était auparavant son adversaire dans la première guerre de succession du Montferrat, puis au centre de relations compliquées entre Paris, Gênes et Turin. En 1617, devenant premier ambassadeur ordinaire français dans la capitale du duché, il inaugurait la représentation diplomatique permanente de la France<sup>1111</sup>. Il s'agissait donc de lui montrer un empressement singulier par le biais de faveurs, afin d'espérer maîtriser son influence. Le système du don, au cœur d'obligations réciproques, ne dérive pas seulement d'une courtoisie sociale, car soumis à des manœuvres politiques le cadeau est souvent le centre d'une stratégie, voire d'une lutte pour le pouvoir entre donateur et donataire. Jean-François Dubost note que cette « politique du don », longtemps considérée comme anecdotique par les historiens, est l'objet d'un renouvellement récent et profond de l'histoire diplomatique qui permet d'étudier les présents sous un nouvel angle, croisant même le regard des historiens de l'art, et à partir duquel ils peuvent être considérés comme une modalité essentielle de la compétition entre princes et États<sup>1112</sup>. C'est bien dans ce cadre que les portraits de cour nourrissent le réseau de la duchesse de Savoie, impliquant, dans les cas étudiés ici, les maisons de France, d'Angleterre et de Bavière principalement, par le biais de divers intermédiaires, ambassadeurs, secrétaires, ministres, princes ou courtisans. Quant au père Albert Bailly, confesseur et confident de Christine, il est un pivot essentiel des liens épistolaires et diplomatiques de la duchesse<sup>1113</sup>.

---

<sup>1110</sup> ASF, Fondo Mediceo del Principato, Savoia, vol. 2963, doc. 23807, 23 janvier 1623, *The Medici Archive Project*, <http://www.medici.org>.

<sup>1111</sup> Gaudenzio Claretta, *Storia della Reggenza...*, *op. cit.*, vol. 1, 1868-1869, p. 48 ; Matthieu Gellard, « Négociier avec Madame Royale. Les relations compliquées des ambassadeurs de France avec la duchesse Christine, 1637-1663 », in Alain Becchia, Florine Vital-Durand (dir.), *Édifier l'État...*, *op. cit.*, p. 174.

<sup>1112</sup> Sur le mécanisme du don, les ouvrages imprimés à l'époque moderne se basent sur des classiques : Cicéron, les *De amicitia* et *De officiis* et surtout le *De beneficiis* de Sénèque ; Diane Bodart, « Enjeux de la présence en image : les portraits du roi d'Espagne dans l'Italie du XVII<sup>e</sup> siècle », in Elizabeth Cropper (dir.), *The diplomacy of art : artistic creation and politics in Seicento Italy*, Milan, Nuova Alfa, 2000, p. 77. Jean-François Dubost, « Politiche del dono tra corte di Francia e corti italiane », in Cristina Strunck (dir.), *Medici women as cultural mediators (1533-1743)*, Milan, Silvana Editoriale, 2011, p. 207. Quelques études récentes sur le système du don : Felicity Heal, *The power of gifts : gift exchange in early modern England*, Oxford University Press, 2014 ; Guy Walton, « Ambassadorial Gifts : An Overview of Published Material », *The Court Historian*, 14, n° 2, 2009, p. 189-198 ; Maija Jansson, « Measured Reciprocity : English Ambassadorial Gift Exchange in the 17<sup>th</sup> and 18<sup>th</sup> Centuries », *Journal of Early Modern History*, 9, n° 3-4, 2005, p. 348-370.

<sup>1113</sup> Gianni Mombello (dir.), *La corrispondance d'Albert Bailly. Introduction, transcription, commentaire philologique et historique, 1643-1688*, Aoste, Académie Saint-Anselme, 1998-2005, 10 vol.

Au sein des valeurs véhiculées par les portraits, diverses fonctions se précisent encore selon les typologies d'images, les raisons des offres ou des demandes, les ambitions personnelles et les destinataires. Le sujet est d'autant plus complexe que le portrait est un objet ambivalent, ressemblant ou vraisemblant, « au naturel » ou conforme à l'original et que les sources sont partielles pour comprendre les contextes, les intentions à l'origine des commandes ou encore les identités mêmes des artistes. Nos informations sont donc issues de la lecture de diverses correspondances, aussi nombreuses à se rapporter aux portraits que peu prolixes sur les descriptions, le style, le détail de l'iconographie, avec pour conséquence peu de moyens pour identifier de manière certaine les originaux. Cette étude confirme la multitude de valeurs et de fonctions du portrait : politique, économique, diplomatique, symbolique, de transmission de mémoire, de représentation familiale, de substitution à l'absence, d'affection, de reconnaissance, de gratification. Enfin, les circonstances particulières dans lesquelles la circulation des œuvres est la plus manifeste sont essentiellement les stratégies de projets matrimoniaux, l'éloignement des familles ou des princesses et la constitution de galeries dynastiques.

## **1. STRATÉGIES MATRIMONIALES POUR ASSURER LE DESTIN DE SES FILLES ET DU DUCHÉ**

### **1.1 Marguerite et Adélaïde entre France et Bavière : ressources de Madame Royale, éloges dans la *Gazette* (Socini) et intrigues de Mazarin**

Dans le cadre des portraits échangés ou donnés entre les cours européennes, trois moments spécifiques se dégagent : lors de tractations de mariage, pour constituer des galeries dynastiques et pour pallier l'absence, ce que l'on distingue dès l'arrivée d'une princesse sur sa terre d'accueil. Avant ou après les noces, ces échanges permettaient de tisser les liens futurs entre les deux maisons, tout en rassasiant la curiosité des courtisans. Mais, avant même que le choix d'une princesse ait été fixé et agréé des deux côtés, cette pratique s'intègre dans le cadre de démarches et stratégies matrimoniales traditionnelles. Il s'agit avant tout de mieux connaître la prétendante et de vérifier sa beauté et sa bonne santé, puisque son rôle consiste avant tout à assurer la dynastie, points sur lesquels on reviendra au sujet de Marguerite.

Adélaïde-Henriette de Savoie, née le 6 novembre 1636, épouse en 1650 Ferdinand-Marie, Prince Électeur de Bavière (Fig. 74). Or, elle fut un moment pressentie pour Louis XIV. Dans les diverses tractations en vue d'un mariage, plusieurs précautions sont prises. Outre l'envoi de représentations peintes des épousés éventuels et d'émissaires vantant leurs vertus (celle de la docilité est souvent relevée pour les filles de Christine, leur mère étant réputée pour gouverner de manière tenace),

d'autres mesures sont mises en œuvre. La duchesse de Savoie, en outre, use d'une prodigalité proportionnelle à ses ambitions, par l'envoi de cadeaux aux personnes influentes de la cour ciblée. Par ailleurs, par le truchement de la gazette turinoise, *I Successi del Mondo*, elle distille ça et là une série d'informations et de célébrations faisant valoir sa cause, de manière assez directe. En ce qui concerne les portraits d'Adélaïde envoyés à la cour de France, dont il ne reste que peu de traces aujourd'hui, une série de lettres de 1646 à 1648 témoigne de leur réception et de leur inspection. Les candidates au trône de France avaient une rivale latente, l'Infante d'Espagne, augmentant de ce fait les hésitations et tergiversations autour des portraits, en particulier pour ceux de Marguerite, dont la beauté semblait moins évidente que sa sœur, nous le verrons (Fig. 75)<sup>1114</sup>. Mais bien au-delà des images envoyées auquel certes le futur époux est sensible, les commentaires qui en découlent de la part de la cour environnant le prince sont autant d'expédients pour servir d'arguments et de prétextes quant à l'alliance elle-même.

Dans le cadre d'appuis à trouver pour servir ses espérances, la générosité que Madame Royale déploie pour marier l'une de ses filles en France n'est jamais démentie dans les correspondances des ministres savoyards et français. En avril 1647, la reine et Mazarin disent avoir apprécié le geste envers les conseillers Séguier, Brienne, Le Tellier, à qui Christine a offert des bijoux, une chaîne avec médailles, une montre sertie de diamants<sup>1115</sup>. Enfin, le gazetier Socini est aussi mis à contribution. Cette gazette, *I Successi del mondo*, que Bailly dit recevoir comme des trésors et qu'il diffuse à bon escient à la cour française<sup>1116</sup>, met en scène les événements liés au Piémont, tout en incarnant la volonté de propagande du duché et de Madame Royale, à laquelle Socini était très dévoué. D'origine florentine Pietro Antonio Socini avait participé à Venise au *Mercurio* imprimé par Vittorio Siri sous protection française, puis, pour des raisons restées troubles, il est condamné à mort et doit quitter précipitamment la cité en 1640. Reçu à Turin sous la protection de la duchesse, il publie son journal deux fois par semaine environ pendant 25 ans, de 1645 à 1669<sup>1117</sup>. Néanmoins Mazarin exerce un contrôle très strict sur ce périodique, qui exaltait donc à toute occasion la politique du Cardinal. Et dans le cadre des alliances espérées par Christine, Socini est actif pour le parti français, au point de provoquer l'ire bavaoise de Kurz et de l'Électeur à la lecture de gazettes de 1651 desservant leurs intérêts dans le possible mariage de son fils avec Adélaïde de Savoie. Le ministre se plaint alors à son prince d'invectives d'un gazetier « indigne », « infâme », publiant nombre d'« impostures mensongères »<sup>1118</sup>.

---

<sup>1114</sup> AST, Corte, Lett. min. Fr., maz. 48, f. 1, doc. 296/2 ; 49, f. 1, doc. 65/11, f. 3, doc. 61/2, 51, f. 1, doc. 65/2, doc. 68/2, doc. 100/4 ; maz. 51, f. 2, doc. 37/2 ; maz. 52, f. 5, doc. 44/10, f. 7, doc. 1/2,

<sup>1115</sup> *Ibid.*, maz. 51, f. 1, doc. 58/2, 18 avril 1647, Gio. Francesco Ponte au marquis de Pianezza.

<sup>1116</sup> *Ibid.*, maz. 54, f. 1, doc. 21/1, 30 avril 1649, Bailly au marquis de Saint-Thomas.

<sup>1117</sup> Sur ce sujet, cf. Valerio Castronovo, « Storia del primo giornale degli stati sabaudi », *BSBS*, 1960, p. 64-115.

<sup>1118</sup> AST, Lett. Min. Austria, maz. 1, f. 1., doc. 53/4, lettre du comte Kurz au prince Électeur du 20 février 1651. Cf. aussi dans la même liasse un « Mémoire » et d'autres lettres à ce sujet, 15 février, 5 mai, 11 août, 19 octobre 1651.

Toutefois, trois ans auparavant, utiliser le talent du gazetier dans ce cadre matrimonial est une instigation du père Bailly, qui demande justement en 1648 à sa protectrice de devenir le confesseur d'Adélaïde, spéculant sur son statut royal futur<sup>1119</sup>. Il conseille alors à sa maîtresse de faire les éloges du roi, de Séguier et d'Adélaïde :

Si V.A. trouvait à propos de faire glisser, et couler dans ces gazettes toujours quelque chose en faveur de Leurs Majestés, mais sans artifice, je les ferais tomber adroitement entre les mains de ceux qui les approchent, pour leur en faire la lecture, car si on n'use de cette industrie, elles ne savent rien de ce qui se fait pour elles. Surtout, Madame, je souhaiterais bien qu'on y mêlât quelque chose de la bellissima Adélaïde, notre future reine, et ma pénitente à venir, afin que ces premiers feux qui brûlent dans le cœur du Monarque, à qui le ciel l'a certainement destiné, se puissent conserver, et même augmenter par l'aliment de ces agréables et fréquentes images que vos gazettes lui imprimeraient du mérite de notre Princesse<sup>1120</sup>.

Le jeune Louis XIV avait déjà beaucoup apprécié la gazette du 5 septembre 1648 faisant état de son étonnement de fêtes si somptueuses données pour son anniversaire, au Valentino à Turin, ce dont « il parla à la ronde<sup>1121</sup> ». Quant à Pierre Séguier, il se dit reconnaissant du soutien de la duchesse après les accusations d'impostures à son endroit (envoi de lettres de noblesse contre finances qui étaient en réalité contrefaites et frappées de faux sceaux de la Chancellerie), tel que le transmet Bailly à Christine le 5 décembre 1648 :

Comme il [Séguier] est très sincère, il m'a donné des témoignages très certains de l'estime singulière qu'il fait, Madame, du mérite de V.A. et des passions qu'il a de correspondre de son côté à tout ce que vous pouvez attendre avec tant de justice du ministère, ajoutant que les agréables éloges que le gazetier de Turin lui a donnés, étant de sensibles marques des bontés que vous daignez avoir pour lui, sont aussi des motifs très puissants pour l'obliger à essayer de rendre des services pour des louanges<sup>1122</sup>.

Enfin, l'influence du père barnabite sur Socini est aussi perceptible, Luca Giachino remarquant que la gazette du 21 novembre 1648, réhabilitant Séguier dans cette affaire compromettante, reprenait « presque mot à mot » un extrait d'une lettre de Bailly à Madame Royale, dont les détails « ne se retrouvent pas dans les lettres de l'Ambassadeur, ni dans celles de l'abbé Mondino ou du secrétaire Ferraris »<sup>1123</sup>.

---

<sup>1119</sup> AST, Corte, Lett. Min. Fr., maz. 51, f. 2, doc. 71/1, Bailly à St-Thomas, 2 octobre 1648.

<sup>1120</sup> *Ibid.*, maz. 51, f. 2, doc. 61/3, Bailly à M.R., Paris, 15 septembre 1648.

<sup>1121</sup> BRT A 87 42, Socini, Gazette du 5 septembre 1648. AST, Corte, Lett. Min. Fr., maz. 52, f. 5, doc. 110/2, 18 septembre 1648, lettre du comte de Scarnafigi à M.R.

<sup>1122</sup> AST, Corte, Lett. Min. Fr., maz. 51, f. 2, doc. 88/2, fol. 1v.

<sup>1123</sup> *Ibid.*, doc. 81/2, 6 novembre 1648 ; cf. Luca Giachino in Gianni Mombello (dir.), *La corrispondance d'Albert Bailly*, *op. cit.*, vol. I, p. 301, n. 1, p. 322, n. 2. Les lettres de Bailly contiennent beaucoup de détails sur cette affaire à l'origine de la fuite de Charpy et de sa pendaison.

Dans les volte-face complexes des enjeux matrimoniaux du trinôme France-Bavière-Piémont<sup>1124</sup>, nourris des intrigues de Mazarin, Socini entre à nouveau en scène, confirmant l'hostilité de la France envers l'union bavaro-piémontaise incarnée par Adélaïde, promise, du moins en apparence, à Louis XIV. Christine et la diplomatie française avaient bien tenté de lui substituer Marguerite, mais en avril 1650, l'Électeur força les choses pour conclure le mariage. Or, pour le duché de Savoie, l'union munichoise procurait de réels avantages, dont celui d'une possible investiture du Montferrat, sujet récurrent des correspondances de Madame Royale à l'époque<sup>1125</sup>.

Entre 1648 et 1650, jusqu'au mariage finalement conclu d'Adélaïde avec Ferdinand de Bavière, les interventions de Mazarin pour tenter de maîtriser le destin de la jeune fille (et de sa sœur Marguerite dans son sillage) sont constantes :

La Savoie occupe une place toute particulière dans les projets de Mazarin. Le cardinal entretient en effet des liens particuliers avec la Maison ducale. Dès les années 1620 et 1630, il avait accompli diverses missions dans le duché. Il a ensuite favorisé par son action la réconciliation entre Christine de France et ses beaux-frères, les princes Thomas et Maurice de Savoie. Il s'est encore assuré de l'entrée de ces derniers au service de la France. Les mariages sont venus conforter cette alliance<sup>1126</sup>.

Les choix de Christine, dictés de prime abord vers les Bourbon par son origine dynastique, ne négligèrent « pas pour autant la recherche d'un allié de revers dans le Saint-Empire<sup>1127</sup> ». Car les circonstances ne furent finalement pas favorables au projet de mariage français d'Adélaïde, la duchesse se tournant vers Munich, ce à quoi, finalement, Mazarin se résolut avec une grâce certaine, d'autant qu'il « avait trouvé dans ces alliances nouées autour des diverses branches de la Maison de Savoie un moyen de renforcer sa position personnelle et familiale » et « d'étendre l'influence de la France en direction de l'Allemagne<sup>1128</sup> ». Le cardinal cherchait alors à « rapprocher durablement la

---

<sup>1124</sup> AST, Corte, Lett. Min., Austria, maz. 1, f. 12.

<sup>1125</sup> *Ibid.*, maz. 12, Lettres de M.R. à divers destinataires, de 1651-1652. Sur la question du Montferrat, cf. entre autres Matthias Schnettger, « La maison de Savoie et le Saint-Empire à l'époque moderne », in Giuliano Ferretti (dir.), *De Paris à Turin...*, *op. cit.*, p. 121-140 ; Pierpaolo Merlin, « Vassal de la France ou État souverain ? Le duché de Savoie et les traités de Westphalie (1641-1648) », *XVII<sup>e</sup> siècle*, numéro spécial « Christine de France et son siècle » dirigé par Giuliano Ferretti, *op. cit.*, p. 31-42 ; Alberto Lupano, « Il ducato del Monferrato e il domino sabauda », in Marc Ortolani *et al.* (dir.), *Pouvoirs et territoires...*, *op. cit.*, p. 115-130 ; Gaudenzio Claretta, *Storia della Reggenza...*, *op. cit.*, t. 2, p. 286-287 et *Id.*, Gaudenzio Claretta, *Adelaide di Savoia...*, *op. cit.*, p. 43 et suiv. ; Carlo Merkel, *Adelaide di Savoia...*, *op. cit.*, p. 292-300.

<sup>1126</sup> Géraud Poumarède, « Mazarin, marieur de l'Europe... », *op. cit.*, p. 213.

<sup>1127</sup> Thomas Nicklas, « Unir de cœur et d'intérêt ». La Bavière, la Savoie, la France et le choix des princesses au XVII<sup>e</sup> siècle », *XVII<sup>e</sup> siècle*, PUF, n° 243, 2009/2, p. 259.

<sup>1128</sup> Géraud Poumarède, « Mazarin, marieur de l'Europe... », *op. cit.*, p. 213.

Bavière de la France et affermir la rupture entre Munich et Vienne<sup>1129</sup>», rupture, même provisoire, qui avait eu lieu avec la trêve d'Ulm en septembre 1647.

Dans ce cadre enchevêtré de promesses et manœuvres faits aux dépens des jeunes princesses, l'Électeur Maximilien chercha de son côté à se faire sa propre opinion quant aux partis féminins proposés. Par le biais des portraits, il est d'usage de déceler si la candidate n'a pas de défauts rédhibitoires, parfois sur la base de rumeurs souvent ébruitées par des détracteurs. Ces motifs d'interrogations sur les aspects physiques, à la fois habituels et singuliers, n'échappent pas à la cour bavaroise, car l'Électeur eut vent de divers défauts de Marguerite : handicapée de la hanche selon la comtesse Fabroni, bossue selon Mademoiselle de Montpensier, quoique cette dernière attribuait cette tare à bien d'autres personnes, dont sa propre sœur Françoise, future duchesse de Savoie<sup>1130</sup>. Sans doute les Wittelsbach possédaient déjà un portrait de la princesse en 1650, car Philibert Torret, ayant réalisé cinq portraits en buste de Christine et de chaque enfant, précise qu'ils sont envoyés en Bavière « lors du traité du mariage »<sup>1131</sup>. Mais la famille, apparemment inquiétée par ces bruits, n'a pas souhaité se fier uniquement à une image composée par avance à Turin, éventuellement flatteuse et dissimulant *a priori* un défaut si gênant, s'il existait. Le comte Maximilian Kurz [Curzio dans les archives italiennes] responsable des négociations a donc envoyé en 1649 à Turin un de ses agents, Ferdinando Ergatner, sous le pseudonyme d'Aloïse Rizzi, afin qu'il « espionne » la famille et vérifie l'apparence des deux filles de Savoie. Ses observations le font opter pour Henriette, bien que destinée au roi de France, car elle est une « princesse aux qualités sans défauts »<sup>1132</sup>. En outre, ce subterfuge lui permit d'obtenir les portraits peints des deux sœurs sans éveiller les soupçons, par l'intermédiaire d'un peintre français « du nom de Bartolomeo Aures » qui travaillait alors au palais du marquis Villa à des copies de tableaux de la famille ducale, et qui se mit facilement au service de l'agent. C'est ainsi que Maximilien, bien informé, déclina Marguerite (jugée moins belle et plus mélancolique) pour sa sœur Adélaïde<sup>1133</sup>.

Les tractations pour ce mariage furent également alimentées par beaucoup d'indécisions et de précautions de Madame Royale. Elle se montre méfiante quant à la santé du jeune Ferdinand, futur époux, sur la base de certaines rumeurs véhiculées par des opposants au mariage et surtout par Socini lui-même, proposant dans sa gazette une relation calomnieuse sur la cour de Bavière et sur l'état

---

<sup>1129</sup> *Ibid.*, p. 260.

<sup>1130</sup> Joseph-François Michaud et Jean-Joseph François Poujoulat, « Mémoires de Mademoiselle de Montpensier », *Nouvelle collection des Mémoires pour servir à l'Histoire de France*, t. 4, Paris, Firmin Didot Frères, 1838, p. 141, 210, 367, 384 ; Adolphe Chéruel (éd.), *Mémoires de Mademoiselle de Montpensier*, t. 3, Paris, Charpentier, 1859, p. 511.

<sup>1131</sup> Gaudenzio Claretta, *Storia della reggenza...*, *op. cit.*, vol. 2, p. 522-523. Cf. annexe 8.

<sup>1132</sup> ASMR, Munich, Korr. Akt. 631/1 (Ergatner, Lettres du 15 octobre au 4 décembre 1649), citées par Vesna Mlakar, « Le Ballet de cour de Savoie à la cour de Bavière. Le Mariage de la princesse Henriette Adélaïde de Savoie et de l'Électeur Ferdinand Maria de Bavière », in Marie-Thérèse Bouquet-Boyer (dir), *Les noces de Pélée et de Thétis...*, *op. cit.*, p. 458-459.

<sup>1133</sup> AMAE, Correspondance Bavière II, 542/43 ; Munchen Stadtarchiv, K. schw. 6455/1. Cf. Roswitha Von Bary, *Henriette Adélaïde, Kurfürstin von Bayern*, Regensburg, Verlag, 2004, p. 37-38.

fragile de son prince<sup>1134</sup>. Malgré les sanctions souhaitées par Kurz contre « l'infâme » gazetier – cents coups de bâtons et une mise en galère pour un tel « forfant »<sup>1135</sup>, ce qui sera loin d'être le cas, Christine n'est pas encore rassurée le 8 juillet 1651 :

Sur quelque avis qu'on a eu ici, il est nécessaire de savoir au vrai les qualités du prince de Bavière. On dit qu'il est fort faible, et qu'il a des incommodités notables en sa personne, quelque sorte de mélancolie et de stupidité d'esprit ; on peut prendre occasions de le voir diverses fois et de connaître la vérité. Par même occasion, on se peut informer de toutes les autres choses qui regardent son humeur, ses inclinations, ses mœurs et tout ce qui pourra pénétrer sur ce sujet. Il faudra aussi s'informer de la façon de vivre tant du duc, de la duchesse que du prince, et si on se prépare véritablement à envoyer quérir cet automne prochain la princesse de Bavière, ou si on en fait simplement courir le bruit pour porter ce voyage plus en longueur<sup>1136</sup>.

Lullin la rassure néanmoins : « Il passe pour l'un des plus accomplis de l'Europe, en la personne duquel il ne reste rien à désirer pour l'esprit, pour la taille et pour la bonne mine<sup>1137</sup> » et le contrat de mariage est signé le 14 mai 1650<sup>1138</sup>.

## 1.2 Portraits et médaillons : pallier l'éloignement affectif

Adélaïde ne quitte sa ville pour Munich qu'en mai 1652 et elle évoque dans sa correspondance avec sa « chère Maman » toute la tristesse qu'elle ressent de l'éloignement de sa famille<sup>1139</sup>. Christine avait confié sa fille au père jésuite Giovanni Luigi Montonaro, de Vercelli, et au médecin Stefano Simeoni de Nice. Tous deux devaient l'assister dans sa future vie conjugale, autant pour leurs compétences propres que pour leur art de la diplomatie. Mais ils étaient chargés, de plus, de donner à la duchesse de Savoie le détail quotidien des journées de sa fille<sup>1140</sup>. Les préparatifs du départ furent longs (un an et demi) et ponctués d'inquiétudes pour Christine.

---

<sup>1134</sup> Gazette de Socini, les *Successi del Mondo*, années 1650-1651, BNT, Ris. 69/3. Nous n'avons pas trouvé la gazette en question. G. Claretta non plus (*Adelaide di Savoia...*, *op. cit.*, p. 34).

<sup>1135</sup> AST, Lett. Min. Austria, maz. 1, f. 1., Mémoire et lettres du comte Kurz au prince Électeur, 15 février, 5 mai, 11 août, 19 octobre 1651. Socini fut emprisonné puis éloigné de Turin pour quelques mois tout en gardant sa pension, pour être réintégré dans ses fonctions en juin 1652.

<sup>1136</sup> M.R. au marquis de Lullin, reproduite par Gaudenzio Claretta, *Adelaide di Savoia...*, *op. cit.*, p. 41.

<sup>1137</sup> *Ibid.*, p. 43. Lettre du 15 mars 1652.

<sup>1138</sup> Thomas Nicklas, « Unir de cœur et d'intérêt ». La Bavière, la Savoie, la France et le choix des princesses au XVIIe siècle », *Dix-septième siècle*, PUF, n° 243, 2009/2, p. 257-266 (ici p. 258).

<sup>1139</sup> AST, Corte, Materie politiche per rapporto all'interno, Lettere Diverse Real Casa, Lettere Principi diversi, Maz. 20, f. non numérotés. 1645-1660 (en réalité seulement les années 1652-1653), « Lettere di Adelaide Enrichetta di Savoia figliuola di Vittorio Amedeo I duca di Savoia, moglie di Ferdinando Maria elettore di Baviera ».

<sup>1140</sup> Gaudenzio Claretta, *Adelaide di Savoia...*, *op. cit.*, p. 121 pour Simeoni, p. 117-118 et *passim* pour Montonaro. Une partie des lettres est reproduite p. 192-213.

Pour ne pas trop dépayser Adélaïde, le voyage est prévu pour le début de l'été, afin qu'elle ne découvre pas son pays d'accueil sous les rigueurs hivernales<sup>1141</sup>. L'adaptation de la princesse fut difficile, mais finalement réussie en ce qui concerne l'empreinte qu'elle a laissée sur la vie politique et culturelle en Bavière, comme dans les esprits du temps. Or sa correspondance laisse supposer le contraire, tant elle se plaint sur son sort ! Les palliatifs qu'elle demande ou qui soulagent ses peines sont principalement de trois ordres : recevoir des lettres pour avoir des nouvelles de sa famille<sup>1142</sup>, des portraits de ses proches qu'elle peut contempler pour conjurer le mal du pays et apaiser son âpre solitude, et qu'elle puisse avoir auprès d'elle les dames de compagnie qui lui manquent, les demoiselles Cacherano d'Osasco et Asinari<sup>1143</sup>.

Alors qu'elle est encore sur le trajet de la Bavière, en mai 1652, elle écrit presque chaque jour à sa mère qu'elle l'aime et que l'absence est douloureuse. En réponse, celle-ci lui envoie son portrait, et, écrit sa fille, il pallie justement les trop rares lettres qu'elle reçoit d'elle et lui permet d'être consolée. Pour cet objet, sans doute un médaillon, avec fermoir ou enchâssé dans un bijou, elle dit le porter toujours sur elle et qu'« il lui serait mille fois plus cher de mourir que de le perdre » car, n'ayant pas le bonheur d'avoir l'original auprès d'elle, elle voit au moins sa chère Maman en copie<sup>1144</sup>. Ici, le portrait est un mode de transfert de l'être aimé qui, en franchissant les limites des frontières, transcende son absence et la compense. Le « bon objet d'amour<sup>1145</sup> » se substitue au portrait, instrument de consolation, dans lequel interagissent « l'être de l'image et son efficace ». Sur ces enjeux de la présence en images, Diane Bodart note que le pouvoir propre à la représentation réside bien dans une double valeur, celle de substitution d'une absence conjuguée à la légitimation d'une présence<sup>1146</sup>.

Dans d'autres exemples, le portrait a pour fonction primaire, mais non neutre, d'identification d'une personne. C'est sur cette base que la princesse reconnaît son mari lors de leur première rencontre. Le 17 juin à Kufstein (Cusetan), Montonaro raconte que l'Électeur, entrant dans la chambre de sa femme avec deux ou trois cavaliers, a voulu faire son salut incognito, attendant de voir s'il sera reconnu. Adélaïde, extrêmement émue, semble l'avoir identifié, expliquant à sa mère qu'il est plus beau que son portrait mais qu'il en a pourtant son air<sup>1147</sup>. Le problème de la ressemblance du modèle est un

---

<sup>1141</sup> Gaudenzio Claretta, *Adelaide di Savoia...*, op. cit., p. 40.

<sup>1142</sup> Encore en 1655, elle se plaint de n'avoir pas reçu de lettre de sa mère cette semaine ; AST, Lettere Principi diversi, maz. 23, f. 9, lettre du 17 mars 1655.

<sup>1143</sup> AST, Corte, Lettere principi diversi, Adélaïde, maz. 21, Lettre d'Adélaïde à sa mère, 6 juillet 1655 ; Carlo Merkel, *Adelaide di Savoia...*, op. cit., p. 7, 16 et passim ; Gaudenzio Claretta, *Adelaide di Savoia...*, op. cit., p. 62, 102 et passim. Adélaïde n'a pas pu être suivie de toutes les demoiselles d'honneur qu'elle souhaitait, car, selon le contrat de mariage, elle n'en avait droit qu'à quatre ; en plus des quatre dames de chambre, dont la nourrice, un confesseur jésuite [Luigi Montonaro], un médecin, deux valets de chambre, un sommelier (officier chargé du couvert, des vivres, du vin...), un boulanger, un cuisinier et son aide. La cour de Turin demanda l'ajout d'un chirurgien et d'un pharmacien

<sup>1144</sup> *Ibid.*, maz. 19, doc. 22, Munich, 10 juin 52.

<sup>1145</sup> Louis Marin, *Des pouvoirs de l'image : Gloses*, Paris, Seuil, 1993, p. 11.

<sup>1146</sup> Diane Bodart, « Enjeux de la présence en image... », op. cit., p. 77. L'auteur fait justement référence à Louis Marin, *Des pouvoirs de l'image...*, op. cit., p. 9-21.

<sup>1147</sup> AST, Lett. Principi diversi, maz. 20. Gaudenzio Claretta, *Adelaide di Savoia...*, op. cit., p. 49.

autre point très souvent soulevé lors des échanges épistolaires abordant, souvent brièvement, le sujet des portraits. Adélaïde remarque en 1655 que le portrait qu'elle a de sa mère lui ressemble si peu qu'elle n'a pas la satisfaction de voir « la vraie image » maternelle, c'est pourquoi elle la supplie de lui en envoyer un car, étant privée de l'original – expression récurrente, il lui faut au moins une copie qui lui ressemble<sup>1148</sup>.

Arrivée à destination (Munich) le 21 juin 1652, Adélaïde lui dit qu'elle est en bonne santé, que le pays est beau, comme ses palais et ses églises ; mais sa mère lui manque, ce qu'elle exprime comme un leitmotiv pendant des années – en réalité tout au long de sa vie –, parlant de tout l'amour qu'elle a pour elle, d'une si grande affliction de ne pouvoir la voir, d'un état mélancolique marqué de pleurs incessants, demandant de ne pas l'oublier... Elle écrit dans les mêmes termes à ses sœurs ou plus tard à Charles-Emmanuel son frère<sup>1149</sup>. Sans aucun doute Adélaïde fut-elle la plus sentimentale, démonstrative et spontanée des filles de Christine et elle s'excuse souvent de parler avec tant de liberté. Elle s'adresse à elle en écrivant « Madame Ma Maman », « Maman » et encore « Maman adorée » ou « Ma chère et bonne Maman » au cœur des lettres, tandis que Louise ou Marguerite usent d'un ton plus distant, écrivant « Madame » et témoignant de leur affection avec beaucoup plus de retenue. La correspondance d'Adélaïde contient également plus de demandes de portraits que celle de ses sœurs, mais cette comparaison achoppe sur leur éloignement moindre ou moins long dans la durée : Louise a beaucoup vécu à Turin (un peu à Nice) donc près de sa mère et Marguerite, mariée au duc de Parme en 1660 seulement, décède trois ans plus tard. Adélaïde réclame donc à plusieurs reprises qu'on lui envoie de Turin des portraits de sa mère, de ses sœurs et du duc, et, quand il s'agit de son bien-être, c'est-à-dire d'« alléger ses peines », elle pense en particulier à sa mère et à des images d'elle en petit format, en pendentifs ou en bracelets, bijoux « qu'elle ne veut plus quitter » car « tout ce qui vient de sa main lui est doux et très précieux »<sup>1150</sup>.

Dès son arrivée en Bavière, on sait qu'elle en reçoit : « Cinq portraits en buste de LL. AA. RR. et de Mad. les princesses par billet de M. Vibò d'ordre de M. R. et remis à M. Parisot pour être donnés à M. le comte Kurz au départ de M. l'électrice de Bavière »<sup>1151</sup>. Elle remercie aussi pour les portraits que le général Ferraris a donné, au nom de Madame Royale, aux dames de la suite qui en sont très heureuses. Les deux principales étaient Maria Cristina, fille de Pier Luigi Broglia de Chieri, comte de Casalborgone, écuyer de Madame Royale et premier majordome des princesses de Savoie et Paola Adriana, fille du comte de Trana, Guido Gromis et d'Isabelle Costa d'Arignano, dame d'honneur de Madame Royale<sup>1152</sup>. Il s'agit de portraits peints par Philibert Torret figurant dans le *Mémoire des*

---

<sup>1148</sup> *Ibid.*, maz. 21, 1654-1655, lettre d'Adélaïde à sa mère, Munich, 17 mars 1655.

<sup>1149</sup> *Ibid.*, maz. 20 à 23, sans n° de fascicule.

<sup>1150</sup> *Ibid.*, maz. 21, Lettre de Munich du 17 mars 1655, Adélaïde à M.R..

<sup>1151</sup> Cf. annexe 8.

<sup>1152</sup> Gaudenzio Claretta, *Adelaide di Savoia...*, *op. cit.*, p. 170-171.

portraits que le peintre Narcis a faits et livrés pour M.R. depuis le onzième octobre 1647, relevé par Gaudenzio Claretta dans les archives turinoises<sup>1153</sup>. Plus précisément, ce sont trois petits médaillons figurant Christine, sans doute en voile de veuve, selon la typologie que le peintre avait déjà mise en place et qui s'avère être la « marque de fabrique » de la duchesse, comme nous le verrons plus loin<sup>1154</sup>. Ces portraits en médaillon sont des cadeaux précieux, d'orfèvrerie, puisque l'image, souvent en émail peint, peut-être insérée, comme ici, dans une boîte sertie de diamants. Le délicat portrait en miniature qu'elle contient s'inspire d'un usage privé, voire sentimental, transformé en présent diplomatique : Louis XIV a offert ces boîtes aisément transportables par centaines aux alliés de la France, aux diplomates et aux souverains alliés, aux serviteurs méritants, aux artistes et, même à des adversaires<sup>1155</sup>. Or, dans notre cas, leur valeur indique l'importance que la duchesse de Savoie accordait aux dames de compagnie qui firent le voyage de Bavière et à qui elle avait confié sa fille, sans doute avec des recommandations. Toutefois, ces cadeaux sont des marqueurs de relations sociales et non des dons gratuits. Ils supposent une contrepartie, au cœur de l'idée de sujétion et d'un système séculaire de clientèle et d'affiliation. Ils ont une valeur financière mais aussi sentimentale, et de manière inhérente, une utilité fonctionnelle, comme instruments pour des services rendus et à rendre. Or, si l'acte du don engage le bénéficiaire dans un mécanisme d'obligation, le fait que ce soit un portrait l'implique encore plus, mêlant la notion d'affect à la rationalité de l'image offerte, qui, dans ce cas précis, est l'incarnation par excellence de Madame Royale.

## 2. MARGUERITE-YOLANDE ET LA FRANCE. ESPOIRS DE MARIAGE ET ÉCHANGES DE PORTRAITS

### 2.1 Authenticité des portraits. Réflexions sur la ressemblance

Dans le cadre d'alliances matrimoniales entre États, le portrait endosse un rôle tout particulier, celui de mettre en perspective la succession, fondamentale pour une dynastie. Ainsi, les portraits des princesses à marier sont l'objet d'une attention minutieuse et des spéculations sur l'âge, le physique, la bonne santé, qui, au-delà des aspects « documentaires ou de communication<sup>1156</sup> » qu'ils peuvent véhiculer,

---

<sup>1153</sup> Annexe 8 : . Gaudenzio Claretta, *Storia della Reggenza...*, *op. cit.*, vol. 2, p. 521-523. Il en coûte 4 pistoles par médaillon sertie de diamants. Pour des tableaux peints de grande taille, Torret reçoit entre 20 et 30 pistoles.

<sup>1154</sup> ADS, Chambéry, Série 1 J 280-4, « Note des décharges de services secrets, 1639-1642 », fol. 9. Le peintre « Narcis » était déjà au service de Charles-Emmanuel I<sup>er</sup> en 1626.

<sup>1155</sup> Cf. Michèle Bimbenet-Privat et François Farges, *La boîte à portrait de Louis XIV*, Paris, Somogy, 2015. Ce genre d'objets de grand luxe, souvent des présents diplomatiques, en émail et diamants, sont rares dans les musées actuels. Pour exemple, sur des centaines de « boîtes à portraits » offertes par Louis XIV, le Louvre n'en conserve que trois exemplaires.

<sup>1156</sup> Diane Bodart, « Enjeux de la présence en image... », *op. cit.*, p. 77.

portent en eux la question de leurs capacités potentielles à enfanter des héritiers. Cet aspect est à agréger à l'idée de ressemblance entre le portrait et l'original, qui, au cœur des préoccupations pour la famille envers une future bru, doit être nuancée par la recherche éventuelle d'idéalisation du portrait. En outre, ce qui était encore valable entre les XIV<sup>e</sup> et XVI<sup>e</sup> siècles, soit l'idée chevaleresque et littéraire issue des romans courtois d'un « amour qui s'embrase » à la vue du portrait d'un ou d'une prétendante, s'est affaibli au XVII<sup>e</sup> siècle : on peut critiquer une image, ou encore de manière plus diplomatique dire que « l'original est plus beau que le portrait », expression récurrente dans les correspondances. Cette interrogation sur la ressemblance est au centre des tirs croisés épistolaires, nourris de soupçons de dissimulation, dont le peintre, entre deux feux, est parfois la cible, pour éviter des reproches trop directs aux commanditaires eux-mêmes.

Pour bien comprendre cette notion de ressemblance, il convient aussi de la replacer dans une perspective d'histoire princière et sociale de l'art. L'idée générale selon laquelle un portrait, comme on le dit à cette époque, est fait « au naturel », n'engage pas la notion, anachronique d'ailleurs, de réalisme, mais celle de vraisemblance, qui ne signifie pas une reproduction exacte et fidèle. La construction de l'image princière et encore plus régaliennne n'implique pas que le portrait ressemble au modèle physiquement, mais que la personne portraiturée soit reconnue comme représentante d'un rôle spécifique de son statut social, comme personnage en référence au monde extérieur plus que comme individu. Or, dans les échanges épistolaires sur les portraits, nécessaires aux projets de mariage, images servant quasiment d'annonce matrimoniale, il n'est pas question de vraisemblance, notion qui, pourtant, pourrait être à l'œuvre dans le cadre des princesses étudiées ici. Le terme de ressemblance qui irrigue cette littérature est bien à prendre au premier degré, de manière prosaïque.

De très nombreuses lettres évoquent les portraits de Marguerite envoyés à la cour de France, en vue d'un mariage royal et le sujet essentiel des préoccupations est ce problème de la similarité avec le modèle. Pour être certaine de la fiabilité des traits physiques de la princesse, la cour française demande des relations écrites, des témoignages, envoie des émissaires « de confiance » pour vérifier sur le vif si tel portrait est conforme à l'original...<sup>1157</sup> Selon une exigence d'authenticité, les portraits sont disséqués sans ménagements : allure, traits du visage, yeux, nez, dents, mains, taille, sont l'objet de remarques, même si le physique idéal n'est pas forcément recherché. En 1654, alors que commencent les rumeurs d'un possible mariage de Louis XIV avec Marguerite, fille de Christine, en « second choix » après l'Infante d'Espagne, on apprend que des esprits malveillants ont assuré que la princesse de Savoie avait toutes les difformités possibles<sup>1158</sup>. Ces critiques sont aussi habituelles que le sont les manigances suscitées par des mariages prestigieux. Elles sont également le symptôme des interrogations autour du physique de Marguerite, que l'on disait bossue, suite aux diverses rumeurs

---

<sup>1157</sup> AST, Corte, Lett. Min. Fr., maz. 62, f. 3, doc. 57/6, Bero à M.R., 1<sup>er</sup> janvier 1655.

<sup>1158</sup> *Ibid.*, maz. 62, f. 4, doc. 29/8, Bailly à M.R., le 30 octobre 1654.

que sa cousine en particulier, la grande Mademoiselle, « malicieuse et dangereuse<sup>1159</sup> », se plaisait à propager.

À cela s'ajoutent d'autres calomnies, alimentant le discrédit envers Marguerite. Si la princesse de Carignan est une illustre représentante de la Savoie en France, son influence est notable en ce qui concerne les portraits des princesses de Savoie, pour lesquels elle sert d'intermédiaire car elle les expose dans sa chambre ou les fait parvenir à la cour. Elle n'est pourtant pas en bons termes avec Madame Royale, les deux se méfiant l'une de l'autre et étant « incompatibles d'humeur », au point que Christine, au début de la guerre civile, avait refusé qu'elle s'installe dans sa demeure turinoise<sup>1160</sup>. Le caractère peu amène de Marie de Bourbon-Soissons irrite bien d'autres personnalités, telle Mademoiselle de Montpensier, certes souvent médisante, mais n'appréciant guère les mensonges de l'épouse Carignan<sup>1161</sup>. Dans sa correspondance, en accord avec sa maîtresse, Bailly l'affuble de pseudonymes énigmatiques, quand il ne l'appelle pas la « folle achevée<sup>1162</sup> ». Il rapporte même au marquis de Saint Thomas que Madame de Carignan a fait courir le bruit d'une ligue de Christine avec l'Espagne contre la France et d'une promesse d'unir l'Infante à Charles-Emmanuel II. Il est vrai que Marie de Bourbon-Soissons, extrêmement irritée contre Christine à cause de l'enlèvement du gouvernement d'Ivrée à son époux, le prince Thomas, essayait par ce moyen de discréditer sa belle-sœur aux yeux de la France<sup>1163</sup>.

C'est pourquoi il faut concevoir ces ironies sur de possibles défauts physiques au cœur d'enjeux bien plus larges, politiques, claniques et dynastiques. Dans l'art du portrait apparaît ici divers antagonismes : l'image peinte, sensée donner d'une personne un reflet positif, agréable voire flatteur, est soumise à une demande de vérité ou de naturel, plus que de vraisemblance. Le fait même que des médisances sur le physique d'une princesse soient colportées oblige justement le peintre à corriger ou à lisser un peu les aspects physionomiques incriminés, dans le cas où ils soient en partie fondés. Toutefois, en contrant ainsi les attaques, l'image se voit arrangée et l'on peut difficilement justifier de son adéquation quand on la confronte au modèle original. Warnke rappelle justement que « le portrait féminin est tout particulièrement le lieu privilégié de la contradiction »<sup>1164</sup>, parce que leur sexe suppose de la beauté ou de la féminité, parce qu'il s'agit de trouver l'équilibre de la représentation en fonction du contexte et de la réception souhaitée. De plus, les exigences d'authenticité demandées se doublent de l'obligation de montrer le modèle digne de son rang et de sa dynastie, sans gommer les

---

<sup>1159</sup> *Ibid.*

<sup>1160</sup> Vittorio Siri, *Memorie recondite...*, vol. 8, Lyon, Anisson et Posuel, 1679, p. 739.

<sup>1161</sup> AST, Corte, Lett. Min. Fr., maz. 62, f. 4, doc. 20/8, Bailly à M.R., Paris, 29 mai 1654.

<sup>1162</sup> *Ibid.*, maz. 56, f. 1, doc. 37/7, Bailly à M.R., 30 décembre 1650. C'est un des nombreux « surnoms » caustiques de Bailly pour la princesse de Carignan.

<sup>1163</sup> *Ibid.*, maz. 54, f. 1, doc. 31/1, 2 juin 1649, Bailly à St-Thomas. Cf. Gaudenzio Claretta, *Storia del regno...*, *op. cit.*, t. I, p. 12. À d'autres occasions, il est vrai que M.R. fera croire à un possible rapprochement avec l'Espagne ; cf. Daniel Séré, « Mazarin et la « comédie de Lyon » : au-delà de la légende », *XVII<sup>e</sup> siècle*, n° 231, 2006/2, p. 330.

<sup>1164</sup> Martin Warnke, *L'artiste et la cour. Aux origines de l'artiste moderne*, Paris, Éditions de la Maison des Sciences de l'Homme, 1989, p. 276.

défauts qui sont des « marques de fabrique » d'une maison, tel le nez des Bourbon ou le prognathisme des Habsbourg. Il en résulte certains portraits qui nous paraissent peu flatteurs, mais qui étaient « nécessaires ». Pour témoignage, Adélaïde de Bavière rapporte à sa mère que Christine de Suède (au physique peu gracieux), de passage à Innsbrück en 1654, voit son portrait dans sa chambre et se reconnaît bien à son grand nez. Elle est fâchée de l'avoir, dit-elle, mais « les peintres le font au naturel car il ne saurait manquer<sup>1165</sup> ». Dès lors ce défaut héréditaire est un signe distinctif, qui se transmet comme le pouvoir, le statut, les valeurs, la noblesse pour rendre le visage digne d'une hérédité. Le nez aquilin est, en Occident, un attribut de majesté.

## 2.2 Diversions et manœuvres entre France et Savoie, éloges et méfiance

De ces dernières réflexions, il résulte un imbroglio qui se perçoit fréquemment dans les lettres des agents ou ambassadeurs à qui l'on demande des comptes sur la conformité des portraits de leurs patrons. Par exemple, le secrétaire Ferraris écrit au marquis de Saint-Thomas que le roi lui demanda son avis sur la couleur de la peau de Marguerite, un peu trop « brune » (remarque récurrente). Il répondit que c'était bien la preuve que le peintre n'avait pas cherché à l'améliorer et qu'il espérait que l'artiste ait bien représenté, au naturel, la vertu, la valeur et les qualités royales de cette princesse, qu'il serait heureux de voir reine. Le jeune Louis lui dit que la princesse était à son goût et qu'il devrait faire cette affaire<sup>1166</sup>...

De son côté, Anne d'Autriche envoya quérir Monsieur Toucheprés en mars 1655 pour commenter un portrait de Marguerite<sup>1167</sup>. Celui-ci explique

que Madame la princesse de Savoie, qui en était l'excellent original, était beaucoup plus blanche et plus belle qu'on ne l'avait dépeinte. Sur quoi Monsieur le marquis de Vardes ajouta, qu'au moins le peintre ne pouvait pas nier qu'elle n'eut les mains, les bras, et sa gorge plus blanches qu'il ne les avait tirés. La Reine répliqua à Toucheprés que cette Princesse avait bien des observateurs, et que l'on lui avait assuré et protesté qu'elle boitait des deux hanches. Il jura à la reine le contraire, et lui dit qu'il avait eu l'honneur de danser avec elle, en Piémont et qu'elle était admirablement droite, et ferme dans son allure<sup>1168</sup>.

---

<sup>1165</sup> AST, Corte, maz. 21, Lettere Diversi Principi, maz. 21, Lettre d'Adélaïde à sa mère, 21 aout 1654.

<sup>1166</sup> AST, Corte, Lett. Min. Fr., maz. 63, f. 6, doc. 9/3, C. B. Ferraris à St-Thomas, 5 mars 1655.

<sup>1167</sup> Charles Mesnard de Toucheprés. Sa tante, Augustine Leroux avait épousé le surintendant Abel Servien en 1641 et cette alliance fut à l'origine de la fortune de Toucheprés. Devenu un agent du cardinal Mazarin et envoyé extraordinaire en Suède, en Piémont, à Rome... ; cf. *Dict. Nobl.*, t. XII, col. 761-762 et C. Pinard, *op. cit.*, t. VI, p. 356-357. Il était en Piémont fin 1654 et en mai 1655.

<sup>1168</sup> AST, Corte, Lett. Min. Fr., maz. 62, f. 4, doc. 34/6, Bailly à M.R., 5 mars 1655.

Tandis que la Reine, parlant ensuite de ce tableau à Monsieur Clément, conseiller de la Cour, dit « mille biens de la Princesse et qu'enfin elle plaisait infiniment au Roi<sup>1169</sup> ». Clément répliqua que le mariage était donc à demi fait et la reine « lui témoigna d'y avoir grande propension ». Pourtant Bailly doute de cette position, et de plus en plus<sup>1170</sup>.

En épluchant les correspondances, on se rend compte que les appréciations de la cour française, reportées dès 1654 par les agents à leur duchesse, sont finalement très flatteuses en regard des malveillances répandues par des détracteurs. Une des raisons est que cette réception des portraits repose sur la diplomatie d'intermédiaires, qui, pour servir Madame Royale et en obtenir des contreparties, œuvrent à parfaire l'image de Marguerite. Bailly, reporte, à propos de la sœur, son entretien de 1654 avec le chancelier Pierre Séguier (que Madame Royale avait déjà gratifié pour le cas d'Adélaïde en 1648) :

J'ai eu le loisir de m'informer amplement de la vérité, ou de la fausseté du bruit qui court à Paris du mariage de Madame Marguerite avec le roi. Monsieur le Chancelier qui est à présent admirablement bien dans l'esprit de Son Éminence, et particulièrement dans l'esprit du roi, me dit qu'il tenait ce mariage assuré (...) principalement parce qu'il n'y avait point d'autre Princesse pour Sa Majesté que celle-ci ; qu'il était bien vrai que le roi de Portugal offrait sa fille, avec six millions, mais qu'on n'avait garde d'écouter cette proposition pour les suites que M.R. peut assez comprendre, outre qu'on avait remarqué dans le portrait de cette Princesse, qu'elle avait le nez un peu retroussé, et que cela faisait craindre qu'elle ne fut camuse [nez aplati qui évoque la niaiserie]. Il me fit ensuite cent questions sur le corps, le teint, la beauté, et l'esprit de notre Princesse, et avec empressement. Madame, on lui avait fait cent mauvais offices, les uns avaient assuré qu'elle était bossue, les autres qu'elle était naine, qu'elle avait les jambes gâtées et blessées, et qu'enfin elle avait le visage et les bras tout velus. Je le désabusai hautement et j'avoue, Madame, que je me surprénais moi même de me trouver contre ma coutume si éloquent et si adroit à faire l'éloge de notre Princesse. Ce à quoi j'insistai principalement fut de lui dire que si la Reine et Son Éminence avaient vu cette Princesse, et bien pénétré la docilité et la bonté de son esprit nullement remuant, ni capable de brouiller l'esprit du roi, et de le porter à quelque changement<sup>1171</sup>, elles n'attendraient pas qu'on la leur accordât, elles la raviraient. Et pour l'exciter davantage à lui rendre de bons offices, je lui dis, comme tendant un piège à l'amour qu'il a pour Madame la marquise de Laval sa fille aînée que je serais ravi de joie de voir notre Princesse Reine de France, et Madame sa fille

---

<sup>1169</sup> *Ibid.*, maz. 62, f. 4, doc. 34/6, Bailly à M.R., 5 mars 1655.

<sup>1170</sup> *Ibid.*, doc. 35/4 du 19 mars 1655 et doc. 36/4 du 26 mars 1655.

<sup>1171</sup> Partie soulignée par Bailly.

sa dame d'honneur. Cela lui plut infiniment et il me dit (...) qu'on pourrait bien faire ce printemps un voyage à Lyon pour voir cette belle Maîtresse et que le Roi l'aimait déjà<sup>1172</sup>.

Dans cette même lettre, on apprend qu'une femme de chambre de la reine, Mademoiselle Laubardemont, demande à Louis XIV, qui tient le portrait de la princesse de Savoie dans ses mains, si le tableau lui plait : « Elle n'est pas belle, mais elle est fort agréable, et c'est de ces sortes de femmes qu'il faut aux rois<sup>1173</sup> ».

La princesse Marguerite vue par la cour de France est riche d'enseignements divers sur l'usage du portrait princier car les lettres des ambassadeurs en parlent amplement entre 1650 (noces de sa sœur Adélaïde, nous l'avons vu) et 1660, date de son mariage avec le duc de Parme. Dans cette correspondance, Anne d'Autriche est évidemment souvent citée. Or, en lisant entre les lignes la manière dont les portraits sont demandés, scrutés, critiqués, on s'aperçoit à nouveau que leur requête sert parfois de stratagème, sans toujours témoigner d'une réelle volonté d'alliance matrimoniale. On sait que la reine de France n'avait envisagé la possibilité de marier son fils à Marguerite de Savoie qu'en second recours, ce qu'elle n'annonce pas toujours de façon officielle, jouant sur les mots selon les circonstances. De manière officieuse, elle n'espérait pas vraiment cette parenté, ne voyant dans cette union qu'un pis-aller face à une perspective d'alliance espagnole plus conforme à ses origines et ses ambitions<sup>1174</sup>. Si, sur plusieurs années, ses lettres ne le laissent pas toujours paraître, c'est justement parce que ses désirs étaient suspendus aux attentes qu'elle avait du côté d'héritiers Habsbourg, tardant tant à arriver<sup>1175</sup>. Ainsi, quand la cour de France demande toujours d'autres portraits de Marguerite, plus ressemblants, en pied, sans talons, sans artifices etc., portraits dont on parle pendant des mois et des années, c'est aussi un moyen de reporter une décision en attendant que le destin espagnol se délie. Néanmoins, Anne d'Autriche semble parfois se résoudre au mariage savoyard, tout comme Mazarin, entrevoyant un moyen de pression pour atteindre d'autres objectifs, parfois indépendamment de l'Espagne. C'est ce que l'on remarque dans le jugement sur les portraits émis par la reine, qui dépendent des actualités politiques et dynastiques. Tant que l'Infante Marie-Thérèse restait fille unique, seule héritière de la couronne, les espagnols ne pouvaient concevoir une alliance française. Donc, en avril 1655, Anne d'Autriche « fit cent questions sur la taille de Marguerite, ses yeux, sa bouche, et ses mains, mais avec amour, et estime, ne pouvant se lasser de la louer, disant tantôt qu'elle avait sa bouche, et ses mains, et tantôt qu'elle ressemblait au duc

---

<sup>1172</sup> AST, maz. 62, f. 4, doc. 29/8, Bailly à M.R., le 30 octobre 1654. Le « voyage à Lyon » n'aura lieu qu'en 1658.

<sup>1173</sup> Bailly souligne par moments certains passages.

<sup>1174</sup> Samuel Guichenon, ms. « Le Soleil en son apogée », *op. cit.*, p. 331-332 ; Toujours le même avis de la reine de France, en 1657 : AST, Corte, Lett. Min. Fr., maz. 64, f. 4, Paris, 22 février 1657.

<sup>1175</sup> Marie-Anne d'Autriche, seconde épouse de Philippe IV, a accouché en décembre 1655 d'une fille, décédée quelques jours après. Elle sera à nouveau enceinte en 1657 puis en 1658, mais seul Charles, né le 6 novembre 1661, survivra assez pour régner.

d'Anjou<sup>1176</sup>. Elle ajouta que toute la Cour désirait ce mariage, qu'on ne se lassait point de louer cette Princesse, et qu'elle tenait enfin pour infaillible que ce mariage se ferait, si son Éminence n'avait point dessein pour ses nièces<sup>1177</sup>». Mazarin entre en lice à nouveau, parce qu'il espérait un mariage entre Hortense Mancini (que l'on souhaitait éloigner du roi) et Charles-Emmanuel II, essayant de contrecarrer une union avec la maison de Nemours et offrant même une somme considérable pour la dot, sujet souvent évoqué dans les correspondances du père barnabite. Celui-ci écrit le 23 avril 1655 :

Le roi a toujours plus d'amitié pour Mademoiselle Mancini. Il porte un ruban de ses couleurs, la promène dans son carrosse, danse, joue avec elle, la caresse (...) Ces privautés extraordinaires à sa Majesté, avaient fait dire à tout le monde qu'elle avait des desseins pour cette fille, et qu'elle pourrait l'épouser. Cela fait résoudre son Éminence de conclure le mariage de cette nièce avec Monsieur le Grand Maître pour détromper ses ennemis, et manifester sa modération<sup>1178</sup>.

Mazarin, usant de multiples projets et artifices pour servir les desseins français et les siens propres, tente donc de rapprocher sa nièce Hortense du duc de Savoie, « la circulation de ces bruits témoignant de la place acquise par ses nièces sur la scène européenne. Au même titre que les princesses, elles entrent désormais dans les calculs matrimoniaux des souverains et des grands personnages<sup>1179</sup>. Même s'il se défend longtemps de manigancer au sujet de ses nièces, le cardinal est bien l'« artisan par excellence de ces constructions diplomatiques complexes que sont les unions dynastiques ». Or, Madame Royale et son fils n'agréant pas une union « qu'ils considéraient presque offensante » se sert « d'un escamotage pour refuser la proposition sans blesser le puissant Ministre : on demanda donc en échange la restitution de Pignerol et la renonciation de la France à la protection de Genève. Mazarin comprit le sens de la demande et n'insista plus longtemps<sup>1180</sup> ».

Le mariage français de Marguerite ne se fera pas, et, même si elle l'espérait, cela ne dut pas être une grande surprise pour la cour de Savoie. On a vu tout le discernement de Bailly, mais on apprend aussi que dès 1655 il n'était pas totalement crédule sur l'issue de cette alliance et en particulier sur la rencontre à venir de Louis XIV avec Marguerite, sans aucun doute le voyage à Lyon si souvent évoqué et connu du public averti dès 1653<sup>1181</sup>. Il fait part à la duchesse « de secrets qu'elle n'ignore peut-être pas », tel le fait qu'il n'était pas suffisant pour le roi de voir le portrait de la princesse et qu'il

---

<sup>1176</sup> Philippe, second fils de Louis XIII, qui a 15 ans en 1655 et qui épousera la fille d'Henriette d'Angleterre.

<sup>1177</sup> AST, Corte, Lett. Min. Fr., maz. 62, f. 4, doc. 43/2, Bailly à M.R., 23 avril 1655.

<sup>1178</sup> *Ibid.*, maz. 62, f. 4, doc. 43/2, Bailly à M.R., 23 avril 1655, « Monsieur le Grand Maître » étant Armand-Charles de La Porte, fils du maréchal de la Meilleraye qu'elle épousa en effet, mais en 1661.

<sup>1179</sup> Géraud Poumarède, « Mazarin, marieur de l'Europe... », *op. cit.*, p. 212.

<sup>1180</sup> AST, Corte, Lett. Min. Fr., maz. 62, f. 4, doc. 29/8, Bailly à la duchesse, 30 octobre 1654 ; Cf. Paola Cifarelli in Gianni Mombello (dir.), *La corrispondance d'Albert Bailly, op. cit.*, vol. 5, p. 157, n. 16, citant Domenico Carutti, *Storia della diplomazia della corte di Savoia*, Turin, Fratelli Bocca, 1875-1880, 4 vol., t. II, p. 537-538.

<sup>1181</sup> Lettre de Guy Patin à Charles Spon, de Paris, le 25 novembre 1653, L. 332, in *Correspondance française de Guy Patin*, éditée par Loïc Capron [<http://www.biusante.parisdescartes.fr>].

ne l'épouserait point tant qu'il ne l'aurait pas rencontrée<sup>1182</sup>. Il constate aussi que « ce mariage dépend d'un autre et que l'entrevue est un piège innocent où l'on prétend faire tomber, par toutes les caresses et les adresses possibles, celui qu'on voudrait passionnément attacher à une nièce en même temps qu'on attacherait le Roi à une sœur [Marguerite]<sup>1183</sup> ». Si cela ne confirme pas pour autant que la rencontre de Lyon fut une « comédie » orchestrée, comme l'a nuancé Daniel Séré, cela montre en revanche que, « malgré l'euphorie que la possibilité de ce mariage suscitait chez dom Albert [Bailly], son attitude fut toujours prudente, car il essaie de mettre en garde la duchesse contre une déception possible, qui d'ailleurs se produisit en 1658<sup>1184</sup> ». Bailly n'est pas le seul à être circonspect sur ce mariage, puisque l'homme de lettres et médecin Guy Patin écrivait dès 1654 : « Je ne sais ce qui en arrivera, *in humanis enim omnia sunt incerta* (en effet tout est incertain dans les affaires humaines)<sup>1185</sup>. Nous pouvons dire de même des disputes matrimoniales et de leurs tirs croisés épistolaires, dans lesquels les portraits et leurs modèles sont joués tels des pions sur un échiquier.

### 3. LES CONSEILS D'UNE MÈRE À SES ENFANTS POUR BIEN GOUVERNER

Les enjeux des unions matrimoniales sont complexes et multiples, dictés pas les situations singulières et politiques des divers pays et familles princières. L'intérêt des stratégies matrimoniales de la maison de Savoie pour notre étude, alimentées par le jeu des échanges de portraits, réside en deux points : l'un concerne Christine elle-même dans le reflet de son caractère, l'autre la dynastie dans son ensemble, les deux étant bien sûr liés. Du point de vue de la duchesse, les caractéristiques transparaissant des tractations et de leurs évolutions sont la détermination, une habileté quelque peu manipulatrice et l'ascendant sur ses enfants, qui pour son fils s'élargit à la bru, Madame Royale tenant officieusement mais fermement à garder les rênes du pouvoir. Au sujet de la dynastie, les ambitions tiennent en cinq points au minimum : assurer la descendance de la dynastie, soutenir un rang princier, renforcer les liens entre princes, obtenir des terres et contrecarrer éventuellement d'autres alliances.

---

<sup>1182</sup> AST, Corte, Lett. Min. Fr., maz. 62, f. 4, doc. 35/4, Paris, Bailly à M.R., 19 mars 1655.

<sup>1183</sup> Ibid.. François Clément était conseiller à la cour des aides, maître des requêtes et intendant du duc de Nemours. Sur ce sujet, Guichenon est explicite, in « Le Soleil en son apogée », *op. cit.*, p. 326-332.

<sup>1184</sup> Paola Cifarelli in Gianni Mombello (dir.), *La correspondance d'Albert Bailly*, *op. cit.*, vol. 5, n. 3, p. 188 et p. 194, n. 11.

<sup>1185</sup> Lettre de Guy Patin à Charles Spon, de Paris, le 6 novembre 1654, L. 378, in *Correspondance française de Guy Patin*, *op. cit.*

### 3.1 Madame Royale à sa fille Adélaïde : une vision politique lucide du rôle à tenir pour une future Électrice-consort à la cour de Bavière

Malgré le bon accueil que l'Électeur de Bavière fait à son épouse Adélaïde-Henriette, dont témoignent l'enthousiasme festif des bavarois à son arrivée<sup>1186</sup> et la splendeur de ses appartements – qu'elle décorera plusieurs fois ensuite – Adélaïde rencontre très vite des difficultés d'entente avec son autoritaire belle-mère Marie-Anne d'Autriche (Fig. 137b)<sup>1187</sup>, se lamentant du dédain qu'elle semble lui témoigner, ce que Merkel confirme en partie mais que Claretta récuse. En 1662, Adélaïde se plaint encore que l'Électrice « la méprise comme elle méprise toutes les princesses de Bourbon et de Savoie »<sup>1188</sup>. Il est certain que sa belle-mère avait pris des précautions pour donner officiellement à sa bru toutes les consignes sur son attitude future en Bavière, insistant sur sa docilité pour qu'elle ne reproduise pas l'emprise imposée par sa mère, la duchesse de Savoie, sur les affaires d'État<sup>1189</sup>. Mais à en juger par les propos excessifs d'Adélaïde dans ses lettres, il convient aussi de minorer les sentiments de la princesse et de dédramatiser certaines « persécutions » de la belle-mère, comme le fait parfois Christine en s'excusant auprès de la cour bavaroise<sup>1190</sup>.

Cependant, clairvoyante, la duchesse avait préparé par avance Adélaïde à sa nouvelle vie. Entre février et mars 1651, avant le départ pour Munich, elle lui délivre des conseils qui sont un témoignage notable d'une vision politique lucide du rôle à tenir pour une future Électrice-consort à la cour de Bavière<sup>1191</sup>. En mère aussi sage qu'avisée, elle lui explique comment elle doit se comporter. L'expérience, guide de l'intelligence, comme la connaissance des affaires, lui permettront de « se gouverner seule », comme Christine l'a éprouvé elle-même en tant que régente. Elle écrit à la troisième personne et en termes régaliens :

Lui serviront les enseignements de la Reine, sa mère, laquelle malmenée plusieurs fois par le destin et par les tensions internes et externes, a réussi dans les rencontres grâce à la grandeur d'âme et à la fermeté des débats, en se rendant admirable à toute l'Europe ; en ce sens, les arguments les plus fermes et les plus sûrs ne pourront venir que de ce génie

---

<sup>1186</sup> AST, Corte, Lettere diversi principi, maz. 20, lettres d'Adélaïde, divers folios non numérotés. Pour les détails des somptueuses festivités matrimoniales, cf. Anonyme, *Relatione delle solennità e Feste nelle Nozze della Serenissima Principessa Adelaide di Savoia... il 11 dicembre 1650*, Turin, G.B. Ferrosino, 1650 ; Valeriano Castiglione, *Li Reali Himenei de'Serenissimi Principi Sposi Henrietta Adelaide di Savoia, e Ferdinando Maria di Baviera*, Turin, Alessandro Federico Cavalerio, 1651. Relation du comte Kurtz in Karl Theodor von Heigel, « Die Beziehungen zwischen Bayern und Savoyen, 1648-1653 », *Sitzungsberichte der Bayerischen Akademie der Wissenschaften zu München*, II, 1887, p. 156 (p. 118-172).

<sup>1187</sup> Marie-Anne d'Autriche (1610-1665, fille de l'empereur Ferdinand II et de Marie-Anne de Bavière, mariée à Maximilien I<sup>er</sup>, son oncle, Électeur de Bavière).

<sup>1188</sup> Carlo Merkel, *Adelaide di Savoia...*, *op. cit.*, p. 92 (lettre du 21 octobre 1661), p. 96 (lettre du 15 juin 1662, peu avant la naissance de son fils).

<sup>1189</sup> Karl Theodor von Heigel, « Die Beziehungen... » *cit.* p. 144-145.

<sup>1190</sup> Gaudenzio Claretta, *Storia della Reggenza...*, *op. cit.*, p. 92.

<sup>1191</sup> AST, Corte, Lett. Min. Austria, maz. 1, f. 1, doc. 42/8, long mémoire du comte Kurz au prince Électeur, du 15 février 1651, rappelant les instructions données de part et d'autre et les préparatifs du mariage ; pour les instructions de Christine et de l'Électrice, Carlo Merkel, *Adelaide di Savoia...*, *op. cit.*, p. 7-11.

royal et surhumain<sup>1192</sup>.

Nous résumons ainsi les conseils maternels, nombreux :

Madame Royale demande à sa fille de bien connaître le caractère de son mari pour en recevoir de l'amour et de l'affection, desquels dépendent le repos et le bonheur de sa vie, tout en gardant néanmoins une « gravité modérée, afin que trop de légèreté n'engendre pas le mépris ». Il faut ensuite qu'elle se fasse estimer de sa belle-mère, en lui montrant la révérence et l'affection nécessaires pour ôter l'impression que l'Électrice pourrait avoir de changement de main du gouvernement ou d'une perte d'autorité. Ceci, valable également pour les ministres, l'est surtout pour le comte Kurz qu'elle doit amadouer car son avis compte là-bas. En plus de la gestion de sa maison, Madame Royale préconise de maîtriser les affaires de l'État, ses forces, ses finances, mais aussi les liens de clientèle, afin qu'elle se rende respectable aux yeux de ses sujets selon les propres critères. D'ailleurs, elle lui recommande de bien apprendre la langue pour éviter tout interprète et traiter elle-même des choses les plus importantes. Adélaïde doit aussi savoir se montrer indifférente à la France et à l'Espagne, pour se consacrer totalement aux intérêts de son mari, sans oublier de collaborer avec la maison paternelle, faisant en sorte de garder une union étroite avec la Savoie. Toutes les entreprises réussiront si elles ont pour but la paix et la tranquillité de la Chrétienté. Ensuite, « cette jeune princesse qui aime la liberté » doit s'accommoder de cette vie plus sérieuse et s'habituer aux nouvelles coutumes du pays, grâce à l'amour du mari, la conversation, la chasse, les fêtes et les divertissements. Tout s'arrange avec le temps dit la sagesse maternelle. Or c'est exactement ce que la jeune Fille de France a vécu à son arrivée à Turin<sup>1193</sup>. Enfin, il faut empêcher les querelles entre dames piémontaises et allemandes, tout comme éviter les contestations ou l'opiniâtreté envers son époux.

Le point de vue sur ce mariage, émis du côté Wittelsbach, fait l'objet également d'instructions précises. L'Électrice et son fils chargent deux fidèles courtisans, la comtesse de Wolkenstein et le comte Kurz, de ramener Adélaïde, leur indiquant exactement les étapes du voyage et leur précisant que toute l'organisation leur incombe, selon les directives données, sans oublier de parler de « la grandeur et de la gentillesse de la cour bavaroise<sup>1194</sup> ». Marie-Anne d'Autriche préconise surtout de bien surveiller les dames d'honneur piémontaises, ainsi qu'Adélaïde, et de veiller à ce que cette dernière comprenne qu'elle doit obéissance et soumission à son mari et à sa famille, contrairement à ce qu'a pu faire Madame Royale en tant que régente de son fils...

Que fit Adélaïde des conseils qu'elle reçut de part et d'autre ? Ceux de Madame Royale ne reçurent qu'un écho partiel, même si la fille prétend vouloir toujours lui être obéissante, puisque dans les faits elle ne fut pas très docile, engagée dans un conflit « larvé » avec sa belle-mère au fort caractère et avec

---

<sup>1192</sup> AST, Corte, Lett. Min. Austria, maz. 1. Reproduit par Gaudenzio Claretta, *Adelaide di Savoia...*, op. cit., p. 192.

<sup>1193</sup> Cf. chapitre 8, 2.2.

<sup>1194</sup> Gaudenzio Claretta, *Adelaide di Savoia...*, op. cit., p. 46.

Kurz, dont elle se plaint souvent. De Marie-Anne d'Autriche, elle dit encore dix ans après qu'elle « la méprise comme elle méprise toutes les princesses de Bourbon et de Savoie »<sup>1195</sup>. Elle se sent malheureuse, « comme une brebis parmi les loups » écrit-elle encore le 6 juillet 1655 à sa mère<sup>1196</sup>. Mais sa prose larmoyante et son esprit romanesque ne leurrent pas totalement la duchesse de Savoie, et les rapports écrits de Montonaro, plus objectifs, rétablissent l'équilibre<sup>1197</sup>. Christine continue de délivrer autant de conseils de tempérance qu'elle reçoit de plaintes de sa fille. Ce à quoi sa fille répond qu'elle est devenue plus sage et patiente maintenant et, toujours aussi soumise à sa mère. Elle lui demande pardon de sa témérité tout en lui envoyant deux portraits d'elle, qui, écrit-elle, même fort mal faits car son cou et son visage sont trop longs, ont l'avantage de lui montrer son obéissance et les beaux habits qu'elle porte<sup>1198</sup>.

### 3.2 Les prétendantes au mariage de Charles-Emmanuel II : assurer une descendance et conserver l'alliance française, tout en gardant les rênes du duché

Dans le manège de la circulation de portraits entre cours européennes, existe celui de la diversion, car demander l'image d'une princesse ne signifie pas forcément une intention réelle d'alliance matrimoniale. Parfois, justement, l'objet peint sert une stratégie, comme celle de laisser entendre un souhait d'engagement, sans l'envisager en réalité, juste parce qu'il s'avère utile dans une conjoncture spécifique, pour mettre en concurrence des prétendantes ou cacher un projet véritable. C'est ce qu'on reproche en mai 1654 à Madame Royale, quand elle demande à l'abbé Amoretti divers portraits de candidates pour la main du duc, ainsi que leur âge. C'est entre autres le cas pour « la seconde du duc d'Orléans [Marie Françoise Élisabeth de Savoie, fille du duc de Nemours et d'Élisabeth de Bourbon-Vendôme et future reine du Portugal], celle d'Angleterre [fille d'Henriette], celle du Portugal [Catherine, future reine d'Angleterre]<sup>1199</sup> ». À l'évidence, toutes sont des prétendantes peu probables dans l'esprit de la duchesse, comme l'explique Guichenon<sup>1200</sup>. Pourtant, Christine demande à son agent de faire exécuter leurs portraits sans que l'on découvre qu'elle en est le commanditaire, ce qui

---

<sup>1195</sup> AST, Corte, Lettere Principi diversi, maz. 20, Adélaïde à M.R., 23 juin 1652.

<sup>1196</sup> *Ibid.*, maz. 21, Adélaïde à M.R., 6 juillet 1655.

<sup>1197</sup> Dans ses *Mémoires*, Mademoiselle de Montpensier parle de sa cousine germaine, qu'elle estime et avec qui elle correspond souvent : « elle avait l'esprit un peu romanesque » : Adolphe Chéruel (éd.), *Mémoires de Mademoiselle de Montpensier*, t. 4, Paris, Charpentier, 1838, p. 488.

<sup>1198</sup> AST, Corte, Lettere Principi diversi, maz. 21, Adélaïde à M.R., 4 juil. 1654. Sur les portraits à la cour d'Adélaïde, cf. Reinhold Baumstark, « Abbild und Überhöhung in der höfischen Malerei unter Henriette Adelaide und dem jungen Max Emanuel », in Hubert Glaser (dir.), *Kurfürst Max Emanuel : Bayern und Europa um 1700*, Munich, Hirmer Verlag, 1976, p. 171-205.

<sup>1199</sup> AST, Corte, Lett. Min. Fr., maz. 61, f. 6, doc. 10/2, Amoretti à M.R., 17 avril 1654.

<sup>1200</sup> Samuel Guichenon, ms. « Le Soleil en son apogée... », *op. cit.*, p. 323-339.

n'est guère facile, lui répond-il, et qui, contrairement au souhait de la duchesse, ne passera pas inaperçu à la cour de France<sup>1201</sup>.

Dès son entrée dans la vie adulte, le fils héritier du duché aime les femmes. À ce sujet, Albert Bailly en 1651 compare les frasques amoureuses de Louis XIV – gênantes dans l'espoir d'un futur mariage – et celles naissantes de Charles-Emmanuel II (il a 17 ans). Le père rappelle alors à la cour française que la « judicieuse et sainte maxime de Madame Royale ma maîtresse » était « d'élever le duc dans une haute piété et [qu'elle] ne voulait pas souffrir qu'aucune femme entrât dans sa chambre même à cette heure, et à l'âge de dix-huit ans. Cette remarque reçut des applaudissements<sup>1202</sup> ». Il est donc grand temps pour Christine de s'intéresser à la liste nourrie de prétendantes éventuelles au mariage de son fils, parmi lesquelles il y a la Grande Mademoiselle, Anne-Marie Louise de Montpensier<sup>1203</sup>, envisagée un moment car c'est un beau parti (ce projet date d'avant 1659<sup>1204</sup>). La duchesse de Savoie requiert ses portraits tout au long de l'année 1654 à ses agents, le marquis de Saint-Thomas, Bailly, l'abbé Amoretti, Vincenzo Berò et Bernardino Ferraris<sup>1205</sup>. Cependant Mademoiselle prétend à une couronne, comme l'explique son père au père Bailly : « Le duc d'Orléans se plaint fort de l'ambition de Mademoiselle, disant que toute sa passion aurait été qu'elle fit alliance en Savoie, mais qu'elle était tellement préoccupée et flattée de l'espérance d'une couronne qu'il était impossible de la porter à de moindres desseins<sup>1206</sup> ». Les relations entre les deux femmes sont tendues et ambiguës, en partie du fait de ces hésitations et stratégies réciproques, parlant l'une de l'autre en des termes soit cajoleurs, soit critiques. Ainsi, Bailly rapporte à la duchesse de Savoie que Mademoiselle, dans un moment favorable, le questionne :

sur votre embonpoint, sur vos yeux, et sur la figure de votre visage, disant qu'on lui voulait persuader qu'elle avait l'honneur de vous ressembler, surtout des yeux, et du tour du visage. Je lui dis, sur cela, Madame, des choses que je n'ose vous répéter, et qu'on écoutait avec la passion dont V.A.R. me blâme. Après elle se mit à me cajoler sur mon esprit, ne trouvant plus de matière à se divertir qu'à mes dépens<sup>1207</sup>.

Inversement, on lit dans ses *Mémoires* pour l'année 1656 :

Madame de Savoie témoigne la dernière frayeur de voir son fils marié avec une personne capable d'agir, dans la crainte qu'elle ne fit connaître à son fils qu'il est en âge d'agir et

---

<sup>1201</sup> AST, Corte, Lett. Min. Fr., maz. 61, f. 6, doc. 5/1, Amoretti à M.R., 27 mars 1654.

<sup>1202</sup> *Ibid.*, maz. 57, f. 2, doc. 112/4, fol. 2v.

<sup>1203</sup> Née en 1627, fille de Gaston de France, duc d'Orléans et de Marie de Bourbon, duchesse de Montpensier.

<sup>1204</sup> Guichenon (*Le Soleil...*) écrit vers 1659 que M.R. ne souhaite plus du tout Mademoiselle de Montpensier pour bru, p. 341, 356 et suiv.

<sup>1205</sup> AST, Corte, Lett. Min. Fr., maz. 60, f. 1, doc. 32/4, Bailly à M.R., 27 juillet 1651.

<sup>1206</sup> *Ibid.*, maz. 57, f. 1, fol. 2r., Bailly à M.R., 6 janvier 1651.

<sup>1207</sup> *Ibid.*, maz. 62, f. 4, doc. 20/8, f° 5r-5v, Bailly à M.R., 29 mai 1654.

de gouverner ses États et non pas de dire : « Plait-il, maître ? » depuis le matin jusqu'au soir. Dans cette extrémité où elle fut, je songeai : Si elle meurt, Monsieur [Gaston] aura contentement sûrement ; M. de Savoie me fera demander. Et bien que je n'eusse jamais témoigné trop de penchant pour ce parti, j'en aurais eu pour lors. Ce n'a jamais été par mépris, comme beaucoup ont cru. Je sais bien que dans une maison où ont toujours été mariées des filles de France et d'Espagne, et où ma tante est encore maintenant, cela serait fort sot à moi de l'avoir pris de cet air-là. Ce que j'entends dire de l'humeur et de la conduite de ma tante, et du peu d'amitié qu'elle témoignait pour moi, ne me faisait pas juger que je pusse vivre fort heureuse avec elle. Le médecin que la cour y avait envoyé fit merveille, et la guérit ; dont je fus aise, comme d'un événement indifférent : je n'avais aucun dessein ni sur sa mort ni sur sa vie<sup>1208</sup>.

En marge de va-et-vient épistolaires constants, les atermoiements concernant le mariage de Charles-Emmanuel sont repris dans la Gazette turinoise les 28 et 30 juillet. Mais au 1<sup>er</sup> septembre, le journal indique : « Pour ce qui est du mariage de Mademoiselle avec le duc de Savoie, dont on avait parlé comme d'une chose résolue, on ne voit pas qu'elle soit aussi avancée qu'on avait cru »<sup>1209</sup>. Pourtant, entre le duc Charles-Emmanuel II et la Montpensier, l'estime est réciproque longtemps, émaillée d'une correspondance active vers 1660-1661, tandis que la désapprobation de Bailly envers ce mariage est très tôt manifeste, à laquelle Christine se range finalement<sup>1210</sup>. Guichenon rapporte que « M.R., qui appréhendait le génie de Mademoiselle et qui souhaitait une belle fille avec laquelle elle put encore régner quelques années et jouir du fruit de ses veilles et de ses soins, s'y opposa toujours le plus adroitement qu'il lui fut possible<sup>1211</sup> ». C'était bien ce que rapportait le père Bailly, en octobre 1654 :

M. de Saint Fricque<sup>1212</sup> est revenu de Blois. Il m'a dit mille choses de Mademoiselle assez curieuses. Je l'ai prié de vous les écrire (...) Tout ce que je puis dire en gros, est, qu'il continue de dire que c'est la plus dangereuse fille qui fut jamais, que Monsieur le duc d'Orléans son père, avoue lui-même qu'elle est emportée, et malicieuse, qu'elle s'est

---

<sup>1208</sup> « Mémoires de Mlle de Montpensier. Troisième partie », in Claude-Bernard Petitot et Louis J.N. Monmerqué, *Collection des Mémoires relatifs à l'Histoire de France*, t. XLII, Paris, Foucault, 1825, p. 36-37.

<sup>1209</sup> Carlo Merkel, *Adelaide di Savoia...*, *op. cit.*, p. 188 et p. 279, n. 4.

<sup>1210</sup> Cf. diverses lettres du père Bailly de 1658 et Giorgia Puttero in Gianni Mombello (dir.), *La Correspondance d'Albert Bailly*, *op. cit.*, vol. 7, p. 23-24. Adélaïde de Bavière, sœur du duc, eut aussi de l'amitié pour la Montpensier, au grand dam de Christine ; Joseph-François Michaud et Jean-Joseph François Poujoulat, « Mémoires de Mademoiselle de Montpensier », *op. cit.*, p. 488.

<sup>1211</sup> Samuel Guichenon, ms. « Le Soleil... », *op. cit.*, p. 356.

<sup>1212</sup> Henri de Bault [Baud] (cadet de Pierre), baron de Sainte-Fricque, mort en 1692, a été premier chambellan du duc d'Orléans, puis conseiller d'État en 1647 et maréchal général de camp en 1651. Envoyé par la France à la cour de Savoie en 1650, « il fut chargé par la duchesse Christine de jouer le rôle d'intermédiaire entre elle et le duc d'Orléans, mais aussi celui d'informateur secret, comme Bailly. Pour cette raison, une sorte de rivalité débonnaire surgit entre ces deux personnages. La correspondance du baron de Sainte-Fricque avec la cour turinoise commence le 23 septembre 1650 et s'étend jusqu'en 1663 » ; Paola Cifarelli in Gianni Mombello (dir.), *La correspondance d'Albert Bailly*, *op. cit.*, vol. 2, p. 385, note 7.

vantée que si elle était duchesse de Savoie, V.A.R. aurait congé le lendemain de son arrivée, et privée de tout pouvoir, et qu'enfin elle daube fort contre moi, qu'elle appelle finet<sup>1213</sup>».

Même Mazarin, qui a de l'aversion envers son ennemie dans la guerre de Paris attise le feu auprès de la duchesse de Savoie, lui disant que si ce mariage avait lieu, Christine « devrait se résoudre de bonne heure à sortir par une porte de Turin pendant que Mademoiselle entrerait par l'autre<sup>1214</sup> ». Ainsi, en octobre 1660, Madame Royale, lassée des attermoiements de son fils, lui donne des conseils par écrit, le mettant en garde contre un attrait éventuel de la dot de la Grande Mademoiselle :

Je ne sais pas si cette Princesse [de Montpensier] a de l'argent, parce qu'elle n'a pas encore payé entièrement les acquisitions qu'elle a faites ; elle a bien quelques créances sur l'héritage de son père et d'autres, mais je doute avec fondement qu'il ne sera pas facile d'en tirer bientôt du comptant, puisqu'il y a encore des disputes, et l'on ne lui a offert pour ce qui est liquide que des fonds. Je ne sais pas aussi s'il n'y a point d'autres dettes, cela est très ordinaire aux Grands. La souveraineté des Dombes est belle pour un Prince demeurant en France, mais pour vous étant ce qu'elle est, et éloignée de plusieurs journées de vos états ce n'est rien ; Trois cent mille livres environ de revenu en tout en fonds de terres ne vous feront ni plus ni moins aisé, mais bien demi vassal de la France<sup>1215</sup>.

Parmi les autres prétendantes du duc se trouvent également les filles de « l'intrigante Élisabeth de Vendôme<sup>1216</sup> », duchesse de Nemours, dont les portraits sont très demandés à la cour de Savoie et dès 1652 en ce qui concerne Marie-Jeanne Baptiste, la fille aînée de Charles de Nemours et d'Élisabeth<sup>1217</sup>. Cette dernière envoie le chevalier de Mercey en Piémont afin, « sous couvert d'autres affaires pour cacher son principal motif de visite », de tester Christine sur le mariage du duc avec Marie-Jeanne-Baptiste en employant « tout le fond de sa science pour éclairer ses véritables sentiments<sup>1218</sup> ». Charles-Emmanuel semblait beaucoup apprécier cette princesse, au grand dam de sa mère, qui, après l'avoir envisagé, craignait une bru au caractère affirmé et surtout l'influence de sa mère<sup>1219</sup>. Elle préférait alors la naissance royale et la docilité d'une des filles de Gaston d'Orléans et de Marguerite de Lorraine, sa seconde femme : elle pensa d'abord à la seconde Marguerite, puis à la

---

<sup>1213</sup> AST, Corte, Lett. Min. Fr., maz. 2, f. 4, doc. 29/8, Bailly à M.R., 30 octobre 1654, f° 9v-10r. Un finet est un rusé, mais qui ne l'est que médiocrement car « on en découvre aisément les artifices » ; Antoine Furetière, *Dictionnaire universel...*, t. 1, La Haye, Rotterdam, Arnout et Rainier Leers, 1690, p. 616.

<sup>1214</sup> Samuel Guichenon, ms. « Le Soleil... », *op. cit.*, p. 356.

<sup>1215</sup> AST, Corte, Lett. Min. Fr., Lettre du 1<sup>er</sup> octobre 1660 de M.R. à son fils, maz. 63, f. 56, lettre n° 2238, f° 2r et 2v.

<sup>1216</sup> Giorgia Puttero in Gianni Mombello (dir.), *La Correspondance d'Albert Bailly*, *op. cit.*, vol. 7, p. 25, note 54.

<sup>1217</sup> AST, Corte, Lett. Min. Fr., maz. 61, f. 6, doc. 5/1, 27 mars 1654 ; doc. 10/2, 17 avril 1654 ; doc. 11/2, 1<sup>er</sup> mai 1654 ; Samuel Guichenon, ms. « Le Soleil... », *op. cit.*, p. 336.

<sup>1218</sup> AST, Corte, Lett. Min. Fr., maz. 62, f. 4, doc. 20/8, Paris, Bailly à M.R., 29 mai 1654 ; Cf. aussi Samuel Guichenon, ms. « Le Soleil... », *op. cit.*, p. 337-339.

<sup>1219</sup> Giorgia Puttero in Gianni Mombello (dir.), *La Correspondance d'Albert Bailly*, *op. cit.*, vol. 7, p. 25, n. 54. Samuel Guichenon, ms. « Le Soleil... », *op. cit.*, p. 341-342.

troisième, Françoise (qui fut en effet brièvement duchesse de Savoie en 1663). Mais leur père, Gaston, espérant que l'une d'entre elles serait reine de France, fit attendre Christine<sup>1220</sup>. Parmi tous ces projets matrimoniaux, le bruit qui circule en 1654 à Paris est tout autre. On dit que la duchesse de Savoie souhaite en sous-main une union du duc avec sa cousine, Henriette-Anne d'Angleterre, fille de Charles I<sup>er</sup>, rumeur plutôt fondée par ailleurs même si l'on craint la conjoncture politique de la famille royale anglaise depuis le régicide de Charles I<sup>er</sup>, et on a vu que cette alliance franco-anglaise s'était déjà posée pour Adélaïde de Savoie<sup>1221</sup>. Bailly, interrogé, ne donne pas foi à ce projet, « pour des raisons qui peuvent faire violence à l'amour que V.A.R. a pour la reine sa sœur et l'empêcher de penser à cette alliance<sup>1222</sup> », mais l'on pense tout de même que les autres portraits que Christine demande ne servent qu'à « mieux cacher son dessein<sup>1223</sup> ». Le fidèle épistolier continue, louant même l'habileté politique de Madame Royale :

Voilà les nouvelles communes, mais on croit que les plus fines sont, que si cette recherche est véritable, en apparence, elle ne l'est point en effet, et l'on me dit hier tout tard, qu'un grand, le Surintendant, qui connaît votre esprit admirable, avait parlé de cette alliance prétendue comme d'un miracle de votre adresse, et d'un piège innocent que votre prudence tendait à celle de la Cour. Je ne vois pas, Madame, que cela vous fasse préjudice. Au contraire tout le monde admire votre conduite, d'avoir en main tous les grands partis de l'Europe, de tenir tous les intéressés en suspens et en espérance et de leur rendre si agréables les ténèbres que vous leur jetez dans les yeux, qu'ils seront bien marris de voir plus clair dans votre véritable dessein, qui ne pourrait pas être favorable à tous. Pour moi, Madame, je vous dis ingénument, que j'en ris, et m'en diverts très souvent, dans ma petite cellule, et que je suis ravi de joie d'entendre parler les plus politiques avec tant d'avantage de l'adresse, et de la capacité que V.A.R. fait paraître en cette science. Si j'en dis trop Madame, donnez-moi je vous conjure bien serré sur les doigts<sup>1224</sup>.

Enfin le besoin d'une union et d'une descendance se fait pressante vers 1660, car Charles-Emmanuel II, assez « cavalier », a comme amante la belle Jeanne de Trécesson (avec qui il aurait eu trois enfants)<sup>1225</sup>. Introduite à Turin par l'entremise de la France, la jeune courtisane (fille d'honneur de Madame Royale) semble avoir vraisemblablement joué le rôle d'espionne des souverains de

---

<sup>1220</sup> Samuel Guichenon, ms. « Le Soleil... », *op. cit.*, p. 324-325.

<sup>1221</sup> AST, Corte, Lett. Min. Fr., maz. 62, f. 4, doc. 15/4, lettre d'avril 1654.

<sup>1222</sup> *Ibid.*, doc. 20/8, Paris, Bailly à M.R., 29 mai 1654.

<sup>1223</sup> *Ibid.*

<sup>1224</sup> *Ibid.*

<sup>1225</sup> Adolphe Chéruel (dir.), *Mémoires de Mademoiselle de Montpensier*, t. 3, Paris, Charpentier, 1859, p. 311 et p. 566 ; Giorgia Puttero (Commentaires historiques), in Gianni Mombello (dir.), *La Correspondance d'Albert Bailly*, vol. 7, Aoste, Académie Saint-Anselme, 2005, p. 21 et note 43.

Savoie. D'où l'empressement de Christine, entre 1658 et 1660, à marier son fils. Au bout de plusieurs années à rechercher le bon parti, en fonction des conjonctures, le seul choix restant assez digne aux yeux de Madame Royale est celui de Marguerite d'Orléans, fille de son frère Gaston, « laquelle répondait parfaitement au portrait idéal de la femme qu'on voulait aux côtés du duc de Savoie<sup>1226</sup> », soit docile et française. L'ambition de Christine va en réalité bien au-delà, puisque cette union assurerait en même temps la possession de Genève... sans compter un *leitmotiv* : « dans les plans de Madame Royale, cette alliance aurait servi à la maison de Savoie pour obtenir la restitution de Pignerol<sup>1227</sup> ». Ayant deviné les intentions de Madame Royale, Mazarin s'empressa de lui enlever toute espérance :

Il y a sujet de juger que, nonobstant toutes les espérances que peut avoir conçues la Mademoiselle de Nemours [Marie-Jeanne-Baptiste], Madame Royale obligera M. le duc de Savoie à épouser Mademoiselle d'Orléans, que j'ai trouvée fort bien faite de corps et d'esprit (...) et comme on croit que ce qui donne à Madame [Royale] le plus d'inclination pour ce mariage, c'est la pensée qu'elle a de pouvoir engager, par ce moyen, M. le duc d'Orléans à s'employer auprès du roi pour la restitution de Pignerol, il est bon à toutes fins pour se précautionner là-dessus que vous disiez un mot au Sr de Bellay [au service du duc d'Orléans] ou écriviez ou fassiez écrire lui faisant connaître que, non seulement sa Majesté est incapable de se porter jamais à une semblable résolution, mais que rien ne pourrait être plus désavantageux à S.A.R. que de lui proposer<sup>1228</sup>.

Mais l'indécision de Christine lui fit manquer cette jeune fille pour son fils, car, déjà fiancée au duc de Toscane, les tractations étaient bien avancées. En outre, la France appuyait fermement cette union, pour limiter l'influence impériale en Italie<sup>1229</sup>. Fin octobre 1660, « lorsque l'ambassadeur extraordinaire Ghiron Francesco Villa fut dépêché en toute hâte de Turin à Paris pour tenter de faire invalider le contrat de mariage entre les Orléans et les Médicis, il était trop tard<sup>1230</sup> ».

*In fine*, pour mettre un terme au besoin urgent d'une union dont dépend la dynastie, tout comme pour laisser une trace mémorielle de ses intentions, Madame Royale décide de prodiguer par écrit des conseils à son fils, « épinglant », avec peu de tact, chaque prétendante de ses remarques et expliquant

---

<sup>1226</sup> Giorgia Puttero in Gianni Mombello (dir.), *La Correspondance d'Albert Bailly*, op. cit., p. 26.

<sup>1227</sup> *Ibid.*, p. 23-24, n. 50.

<sup>1228</sup> Adolphe Cheruel, *Lettres du cardinal Mazarin pendant son ministère*, Paris, Imprimerie Nationale, 1878-1906, 9 vol., t. IX, lettre CII, p. 170-171 ; Lettre de Mazarin à Michel Le Tellier de Villefagnan, le 8 juillet 1659.

<sup>1229</sup> Gaudenzio Claretta, *Storia del regno...*, op. cit., vol. 1, p. 321-324.

<sup>1230</sup> *Ibid.*, p. 321. Cité par Giorgia Puttero, in Gianni Mombello (dir.), *La Correspondance d'Albert Bailly*, vol. 7, Aoste, Académie Saint-Anselme, 2005, p. 27.

chaque alternative en fonction du contexte, plus ou moins favorable au duc et surtout à ses États<sup>1231</sup>. Dans « un style éloquent et judicieux<sup>1232</sup> », écrit Guichenon, elle l'exhorte à faire le bon choix :

Les Princesses desquelles il a été parlé dernièrement pour vous marier sans délai, sont celles d'Angleterre, Mademoiselle de Montpensier, Mademoiselle de Nemours, et une des sœurs du Duc de Parme. Présentement la Princesse d'Angleterre est mariée<sup>1233</sup> et de celles de Parme, l'ainée n'a pas la beauté que l'on supposait, et la cadette est extraordinairement grosse, avec l'apparence de ne faire point d'enfants<sup>1234</sup>, et il semble que vous n'avez pas pour Mademoiselle de Nemours l'inclination nécessaire pour vous faire tourner de ce côté-là<sup>1235</sup>, mais ce qui est plus considérable, ces trois dernières n'ont, ni dans le bien, ni dans aucun autre accommodement rien qui rende leur alliance extrêmement avantageuse.

Que si vous voulez examiner les partis qui se présentent ailleurs, devant que nous parlions de mes nièces [Orléans et Montpensier], il y a les filles du défunt Empereur, l'Infante Marguerite d'Espagne, celle du Portugal, la fille de l'Électeur de Saxe, ou la sœur du Duc de Modène. Véritablement, l'ainée de l'Empereur, si l'on voulait vous l'accorder, vous pourrait donner un jour la succession de tout le Montferrat, vu l'état du duc de Mantoue, et de son fils, mais quand il n'y aurait aucune difficulté à ce mariage, ce que je ne crois pas, cette princesse n'a que neuf ans au plus, et il vous faudrait attendre si longtemps des enfants, que vous avez besoin d'avoir bientôt, que je vous dis sans hésiter qu'à mon avis vous n'y devez pas penser. J'en dis de même, et à plus forte raison, de l'infante d'Espagne<sup>1236</sup>, laquelle doit être destinée à l'Empereur, et crois que son alliance ferait refroidir l'amitié et la protection de la France, laquelle vous est nécessaire ; l'infante de Portugal vous donnerait l'amitié d'un roi éloigné, et qui peut être réduit à la condition de sujet, et la haine d'un plus puissant qui touche vos États. La fille de Saxe serait catholique par raison d'état, et Dieu sait comment, ce qui lui doit donner une exclusion très assurée<sup>1237</sup>. Pour la Princesse de Modène, il y a les mêmes considérations à

---

<sup>1231</sup> AST, Corte, Lett. Min., Francia, Lettre du 1<sup>er</sup> octobre 1660 de M.R. à son fils, maz. 63, f. 56, lettre n° 2238, f° 1v à 3r. Cf. annexe 9 pour l'intégralité de cette lettre de M.R. du 1<sup>er</sup> octobre 1660.

<sup>1232</sup> Samuel Guichenon, ms. « Le Soleil en son apogée... », *op. cit.*, p. 368.

<sup>1233</sup> Henriette-Anne d'Angleterre épouse Philippe duc d'Orléans, frère de Louis XIV, le 31 mars 1661. Si M.R. dit qu'elle est mariée (en fait fiancée), c'est parce que sa sœur Henriette lui a annoncé le 10 septembre 1660 que le roi et la reine de France lui avaient fait la demande et qu'ils envoyaient le comte de Soissons pour la demande officielle à Charles II.

<sup>1234</sup> C'est ainsi qu'en juge le père Bailly, in Giachino, *Lettres inédites de Mgr Albert Bailly (Rome – 1658)*, *op. cit.*, lettre V, p. 71-72.

<sup>1235</sup> Au contraire, Charles-Emmanuel avait une sympathie particulière pour sa cousine. M.R. tente de briser cette « amitié » naissante (p. 304-306 de cette thèse).

<sup>1236</sup> Marguerite-Thérèse, née en 1651, promise dès sa naissance à Léopold I<sup>er</sup>, sauf si elle devait monter sur le trône d'Espagne, en cas de décès du petit Charles : deux frères cadets meurent en 1659 et 1661, donc Philippe IV attend que le dernier, futur Charles II, soit d'une santé suffisamment solide pour espérer régner.

<sup>1237</sup> BAV, Segretaria di Stato, Lettere Principi, maz. 84, f° 229 et 230, cité par Giorgia Puttero in Gianni Mombello (dir.), *La Correspondance d'Albert Bailly*, vol. 7, *op. cit.*, p. 28. Vers 1658, M.R., qui tenait pourtant toujours à une alliance française, s'arrête aussi sur le choix d'une fille de l'Électeur de Saxe (Jean-Georges II), en particulier sur la seconde Sophie, envoyant

faire que pour l'ainée de Parme, comme vous savez<sup>1238</sup>. Il ne reste donc à consulter que sur Mademoiselle de Montpensier, et Mademoiselle d'Orléans mes nièces<sup>1239</sup>.

Leur naissance est la même très avantageuse étant filles d'un fils du plus grand roi et du sang plus illustre de la chrétienté, l'âge et les biens sont différents, les autres qualités ne vous sont pas inconnues, mon affection est égale pour les deux<sup>1240</sup>. La seule considération de votre bien me pouvant faire pencher plus d'un côté que de l'autre. Si vous voulez pourtant que je m'explique sur ce sujet, je vous dirais qu'il faut commencer par l'agrément du roi et le Conseil de Monsieur le Cardinal, faute de quoi l'affaire non seulement ne pourrait réussir avantageuse, mais difficilement en verrait-on la fin (...) C'est pourquoi je ne passerai pas plus avant là-dessus, me réduisant à la principale considération que vous avez à faire dans ce choix, qui est la probable assurance d'avoir des enfants, sans lesquels un souverain n'est jamais ni obéi, ni estimé par les étrangers et les sujets, et se peut dire misérable puisque tout le monde se pourvoit par avance et tourne du côté du soleil levant<sup>1241</sup>. (...) Pour moi je ne sais si la croyance que j'ai qu'une Princesse de quinze ans [Marguerite d'Orléans, fille de Gaston] vous puisse plus vraisemblablement faire espérer des enfants qu'une de trente-trois [Mademoiselle de Montpensier] est blâmable, et si ayant par cette raison plus de pente pour l'autre que pour celle-ci, l'on doit dire que je regarde plutôt ma satisfaction, que le bien de l'état, et le vôtre.

(...) Si vous avez la confiance en moi, que vous devez, c'est assez de ce que j'ai dit. Mais si vous êtes prévenu de quelque opinion contraire, et avez déjà acheminé depuis longtemps à mon insu cette affaire comme tout le monde croit, je n'en ai dit que trop pour vous, mais non pas pour moi, pour ma décharge, et ma justification, et afin que l'on ne me puisse rien imputer à l'avenir. C'est pourquoi j'ai voulu vous donner par écrit ces sentiments et les exposer à la censure de tous avec autant de franchise que j'en ai fait voir jusqu'à cette heure en tout ce qui regarde votre service. Dieu vous fasse la grâce de faire le choix qui sera meilleur pour sa gloire, pour le bien de vos États, et pour votre satisfaction, et de ne le porter plus en longueur. Pour moi je prendrai les mesures des résolutions, que je devrais faire pour ma Personne après avoir mûrement considéré la

---

en mission à Dresde le comte de Vische et le jésuite Malines ; in Gaudenzio Claretta, *Adelaide di Savoia...*, *op. cit.*, p. 118-119.

<sup>1238</sup> Trop âgée.

<sup>1239</sup> Anne-Marie-Louise de Montpensier, dite la Grande Mademoiselle et Marguerite d'Orléans, sa sœur.

<sup>1240</sup> On sait que Christine avait, au contraire, une grande préférence pour Françoise d'Orléans et une antipathie pour la Montpensier, dont une union avec le duc aurait mécontenté la cour de France d'ailleurs. Si elle a envisagé ce mariage pour son fils deux ou trois ans auparavant, son fidèle conseiller le père Bailly a beaucoup insisté pour l'en dissuader (cf. lettres de Bailly de 1658, cf. Giorgia Puttero in Gianni Mombello (dir.), *La Correspondance d'Albert Bailly*, *op. cit.*, vol. 7, p. 22-24 et *passim*).

<sup>1241</sup> L'expression « soleil levant » pouvant être une référence à la jeunesse d'une future épouse, plus, nous semble-t-il, qu'une allusion symbolique au roi de France, Louis XIV.

suite de la conduite que les autres tiendront, et quoique je n'ai jamais pensé à mes intérêts, comme tout le monde a vu, et même que j'ai refusé tant d'occasions qui m'ont été présentées de me rendre plus considérable de peur de vous causer quelque désavantage, j'espère néanmoins que ma naissance et ce peu de bien, duquel je suis disposée me donneront les moyens avec l'aide de Dieu de finir mes jours avec satisfaction, et selon ma qualité. Quoiqu'il arrive vous me trouverez toujours pour ce qui peut dépendre de moi.

Votre très bonne et bien affectionnée mère, Chrétienne.

1<sup>er</sup> octobre 1660<sup>1242</sup>.

De cette longue missive, nous percevons les deux arguments essentiels pour Christine, que le duc s'assure une descendance, tout en conservant l'alliance française. La duchesse, habile, ne s'arrête pas sur les caractères personnels des prétendantes citées, alors que c'est un critère important pour elle qui ne souhaite pas voir le pouvoir accaparé par une future duchesse. Madame Royale feint ici le détachement pour laisser penser que la décision ne revient qu'à son fils, car ce qu'elle souligne à demi-mot reste limpide. Par ailleurs, l'ascendance qu'elle a sur Charles-Emmanuel II, même si elle s'en défend, est évidente. Si parfois le duc se dit décidé à rompre les liens de subordination avec sa mère, à qui aucun parti ne convient ou quand il s'enhardit à contrecarrer ses plans, c'est finalement plus sur le ton de l'humour ou sous le coup de la colère. Pour exemple, vers 1658 Madame Royale qui tenait pourtant toujours à une alliance française, envisagea comme bru Sophie de Saxe, fille de l'Électeur, prête à se convertir au catholicisme, écrit-elle. Pour s'en informer davantage, elle envoie en mission à Dresde le comte de Vische et le jésuite Malines et c'est à cette occasion que Charles-Emmanuel dérapa en disant que, quant à lui, il aurait épousé cette princesse, même si elle avait été mahométane...<sup>1243</sup> Enfin, comme l'explique Guichenon, le choix du duc – dans le sillage de sa mère – se porta finalement sur sa cousine Françoise, « outre que le Duc d'Orléans étant mort et le Roi marié, l'empêchement qui s'était rencontré au mariage de S.A.R. avec Mademoiselle d'Orléans était levé<sup>1244</sup> ». Le mariage eut lieu au printemps 1663 mais cette princesse fut une duchesse de Savoie éphémère, son décès ayant eu lieu le 14 janvier 1664, moins d'un mois après celui de Madame Royale. Charles-Emmanuel II avait la voie libre pour choisir en secondes noces Marie-Jeanne-Baptiste de Savoie-Nemours, dont les portraits avaient été demandés à la cour de Turin dès 1652 : ils lui avaient toujours plu.

---

<sup>1242</sup> AST, Corte, Lett. Min., Francia, maz. 63, f. 56, lettre n° 2238, f° 1v à 3r ; en fin de page, avant sa signature, il y a quelques lignes autographes de la duchesse précisant que son mal l'empêche d'écrire elle-même et que sa graphie manquerait d'intelligibilité.

<sup>1243</sup> Gaudenzio Claretta, *Adelaide di Savoia...*, *op. cit.*, p. 118-119.

<sup>1244</sup> Samuel Guichenon, ms. « Le Soleil... », *op. cit.*, p. 365.

### TROISIÈME PARTIE

#### LA PLACE DE MADAME ROYALE DANS LA CÉLÉBRATION DE LA DYNASTIE : « UNE MAJESTÉ DIGNE D'UN EMPIRE »

*Elle était Mère Royale à l'esprit invincible, d'une intelligence vive, d'une sagesse mature ; magnanime dans le pardon et dans le don ; encline aux plaisirs et à la piété ; tout aussi impérieuse qu'affable ; montrant dans son regard une Majesté digne d'un empire. (E. Tesauro, Origine delle guerre civili in Piemonte, 1673)*

## CHAPITRE 8. MAGNIFIER LA DYNASTIE SUR LA SCÈNE EUROPÉENNE : ŒUVRER A LA « PRÉÉMINENCE DE CETTE ROYALE MAISON »

### 1. PRÉTENTIONS MONARCHIQUES DE LA MAISON DE SAVOIE : ORIGINES, MYTHES, SYMBOLES

#### 1.1 Les origines mythiques des ducs de Savoie : la légende saxonne de Bérold

La question complexe des origines mythiques du duché a été étudiée à maintes reprises et nous nous contenterons d'en donner quelques exemples à partir d'iconographies relevées pour nos propres recherches. Tout d'abord, l'aspect primordial à prendre en compte dans l'incessant recours de la dynastie à ses origines est, outre son établissement dans une lignée prestigieuse et royale, la proximité souhaitée avec l'Empire. Depuis longtemps les comtes puis ducs de Savoie ont tenté de renforcer leurs liens impériaux indispensables à l'affermissement de leur pouvoir, à leur dégagement de l'emprise française ou espagnole ou encore à leur préséance sur les autres princes italiens<sup>1245</sup>. C'est Emmanuel-Philibert qui, le premier, intègre à son écu l'expression de son rattachement aux princes allemands. Avant le traité du Cateau-Cambrésis qui l'établira à la tête des États de son père, alors qu'il est au service des armées impériales, il intègre à son blason composite les enseignes de Saxe, de Westphalie et d'Angrie<sup>1246</sup>.

La création de la descendance saxonne des Savoie se fit à travers le mythe de Bérold, selon une légende généalogique, les *Chroniques de Savoye*, fondamentale dans l'historiographie savoyarde, habilement écrite entre 1416 et 1419 par Jean D'Orville (dit Cabaret) pour Amédée VIII tout juste élevé à la dignité de duc par l'empereur Sigismond. De nombreux historiographes après lui reprennent cette légende fondatrice, tels Guillaume Paradin, dont une partie de l'ouvrage reprend la trame de Cabaret (1562, 1561) ou encore Servion, Champier, Dupin, Pingon etc. pour les XV<sup>e</sup> et XVI<sup>e</sup> siècles, puis Valeriano Castiglione, Francesco Agostino Della Chiesa, Pierre Monod, Emanuele Tesauro etc., jusqu'à Guichenon pour le Grand Siècle<sup>1247</sup>. Au X<sup>e</sup> siècle, Bérold de Wettin, comte de Savoie et de

---

<sup>1245</sup> Pierpaolo Merlin, « La croce e le aquile... », *op. cit.*, p. 252.

<sup>1246</sup> Cf. entre autres Luisa Clotilde Gentile, « Lo stemma e le sue variazioni... », *op. cit.*, p. LVII-LVIII.

<sup>1247</sup> Valerio Castronovo, *Guichenon e la storiografia...*, *op. cit.*, p. 88. Sur ces aspects, cf. aussi Daniel Chaubet, *L'historiographie savoyarde, (1550-1650)*, vol. 2, Genève, Slatkine, 1995 ; Laurent Ripart, « Le mythe des origines

Maurienne et duc de Saxe était alors établi comme fondateur mythique de la dynastie, dont Gregorio Leti rappelle encore en 1685 que ce grand héros, « vicaire et lieutenant d'Empire en Italie, Vice-roi des Allobroges, soit la Savoie », a été destiné par le Ciel à faire naître « une Famille qui devait servir de rempart à l'Italie et de protectrice de la religion chrétienne<sup>1248</sup> ». Descendant impérial en tant que neveu d'Otton III, Bérold affiliait par conséquent les ducs à l'empereur par cette lignée saxonne, et, même sur des bases fictives, il inaugurerait dès lors toute l'iconographie généalogique ducale, des ouvrages imprimés aux peintures, sculptures et grands décors.

Pour exemple, Charles-Emmanuel I<sup>er</sup>,

dans le cadre des aménagements scénographiques réalisés à l'occasion de l'arrivée de « Madame Christine » – des arcs triomphaux riches de statues réalisées par Isidoro Bianchi et Antonio Castelli – pas moins de deux monuments équestres sont prévus en l'honneur de Bérold (...) Le premier s'inscrit dans les travaux d'aménagement liés à l'accès à la ville, à travers le nouvel agrandissement côté sud : des paiements, effectués en mars 1620 pour « redificare il cavallo di stucco fuori Porta Nuova » (« reconstruire le cheval en stuc à l'extérieur de Porta Nuova »), suggèrent une rapide détérioration des interventions éphémères, sans doute endommagées par les intempéries. Le second monument, quant à lui, est un élément qualifiant de la construction semi-permanente de la façade du *Palazzo Novo Grande* : en février 1620, Isidoro Bianchi et Antonio Pietro Castelli réalisent en effet un cheval avec des statues de Bérold en stuc, à placer devant le portail du palais<sup>1249</sup>.

L'iconographie saxonne irrigue les demeures ducales à Turin de manière emblématique dans les parcours programmatiques des grands décors picturaux, proposant ainsi aux illustres visiteurs la vision préalable de la lignée saxonne dans laquelle s'inscrivent les ducs. Sur la place Castello, la salle des Gardes Suisses du nouveau Palais Royal, édifice souhaité par les ducs antérieurs mais effectivement commencé par Christine après les années 1640, est entièrement dédiée aux origines impériales. Les décors de ce palais, menés à terme vingt ans plus tard pour le mariage de Charles-Emmanuel II et Françoise d'Orléans, proposent au regard un programme pictural symbolique inventé par Tesauro, et répertoriés dans la section *Regii Palatii Taurinensi Ornamenta* de ses *Inscriptiones*<sup>1250</sup>.

---

Saxones... », *op. cit.* ; *Id.*, « L'historiographie savoyarde des XV<sup>e</sup> et XVI<sup>e</sup> siècles : une mise en perspective », in *Id.* (dir.), Laurent Ripart (dir.), *Écrire l'histoire, penser le pouvoir...*, *op. cit.* ; Luisa Clotilde Gentile, « Lo stemma e le sue variazioni... », *op. cit.*, p. LVII ; Marco Bellabarba et Andrea Merlotti (dir.), *Stato sabauda e Sacro Romano Impero*, *op. cit.* ; Saniye Al-Baghdadi, « La dynastie de Savoie et le traitement royal... », *op. cit.*

<sup>1248</sup> Gregorio Leti, *Il Ceremoniale storico...*, *op. cit.*, vol. 3, p. 71-73. Certes les écrits de Leti accommodent parfois les événements à ses propres intérêts, car le chroniqueur, vivant de sa plume, dépend de ses mécènes divers et variés.

<sup>1249</sup> Paolo Cornaglia, « Christine de France et Victor-Amédée I<sup>er</sup>... », *op. cit.*, p. 2-3.

<sup>1250</sup> Francesca Romana Gaja, « 'Nihil his in Ædibus est, quod non rapiat oculos'. Le iconografie celebrative di Jan Miel negli appartamenti di Carlo Emanuele II e Francesca d'Orléans », in Giuseppe Dardanello (dir.), *Palazzo Reale a Torino. Allestire gli appartamenti (1658-1789)*, Turin, Editris 2000, p. 15.

La disposition des peintures du palais suit un même schéma hiérarchisé entre des scènes allégoriques sur les plafonds, des événements dynastiques sur les frises et des faits historiques et mythologiques sur les dessus de portes. Les peintres de diverses origines engagés alors, également actifs sur d'autres chantiers ducaux (la Venaria, l'Hôtel de Ville) étaient Charles Dauphin (au service de Thomas de Carignan), Jan Miel (lui peintre de cour), Luca Dameret, Giovanni Paolo et Giovanni Antonio Recchi, Bartolomeo Caravoglia et d'autres encore<sup>1251</sup>. Or, les deux premières salles du palais, inaugurant le parcours de visite, étaient consacrées à l'exaltation de la dynastie par le biais de ses origines saxonnes, en particulier dans la grande salle des Gardes Suisses (nommée Salon, cf. n° 1 sur le plan, Fig. 76) dont le plafond – disparu sous le règne de Charles-Albert, vers 1835-1840 – était orné vers 1660 de cinq grandes toiles peintes à l'huile par Dauphin : celle du centre représentait Jupiter remettant le sceptre à une héroïne symbolisant la Saxe<sup>1252</sup>. Le Destin à côté montrait une inscription sur un peau où se lisait l'avenir de la dynastie issue de Vitiking – père ou oncle de Bérold – par ces vers de l'Énéide : *His ego nec metas rerum, nex Tempora pono / Imperium sine fide dedi*, soit « À eux, moi-même je ne pose ni limite à leurs exploits, ni durée dans le temps. Je leur assigne un empire sans fin », citation que Ménestrier, dans le *Traité des tournois*, décrit bien comme incarnant l'Éternité<sup>1253</sup>. Quant aux figures peintes de Mars et Saturne, incarnant d'« antiques divinités saxonnes<sup>1254</sup> », elles se réjouissaient de cette prévision. « Aux pieds de Jupiter, le Temps reposait sur le sol, avec les ailes déplumées, la clepsydre cassée et la faux émoussée. Dans les quatre petits espaces latéraux se trouvaient l'Histoire, la Poésie, la Peinture et la Sculpture, chacune avec ses moyens propres s'employant à perpétuer la mémoire des glorieuses actions de ces princes, qui formaient ensuite le sujet des peintures de la frise inférieure ». En effet, les décors muraux de la frise, inventés par Tesauro, dessinés par Boetto et peints par Giovanni Francesco et Antonio Fea, occupent huit champs figurant les histoires des blasons que les princes saxons de la lignée de Vitiking étaient supposés avoir adoptés, et de qui l'origine de la maison de Savoie prétendait dépendre (Fig. 77).

Dans le *Cannocchiale aristotelico*, Tesauro classe cette citation de l'Énéide au centre du plafond dans la typologie des *argutezze geniali e ostenti* (arguties géniales et ostensibles)<sup>1255</sup>. Par l'exposition d'origines saxonnes au centre du salon, dans un lieu initiant le parcours cérémonial en enfilade

<sup>1251</sup> Michela di Macco, « Critica occhiuta... », *op. cit.*, p. 378-379. Ces peintres réalisaient les toiles dans leurs ateliers puis les marouflaient sur place, excepté pour Jan Miel, travaillant *in situ*.

<sup>1252</sup> Ce plafond repeint en 1842 figurait un autre acte fondateur de la dynastie : le Comte Vert (Amédée VI) instituant l'Ordre de la Sainte Annonciade. Clemente Rovere, *Descrizione del Reale Palazzo di Torino*, Turin, Eredi Rotta, 1858, p. 190-191. Au sujet des appartements des époux, cf. Francesca Romana Gaja, « Circa 1660. Gli Appartamenti per Carlo Emanuele II e Francesca d'Orléans » et « 'Nihil his in Ædibus est, quod non rapiat oculos'. Le iconografie celebrative di Jan Miel negli appartamenti di Carlo Emanuele II e Francesca d'Orléans », in Giuseppe Dardanella (dir.), *Palazzo Reale a Torino...*, *op. cit.*, p. 6-22.

<sup>1253</sup> Claude-François Ménestrier, *Traité des tournois...*, *op. cit.*, p. 98-99. La citation est reprise dans le frontispice de l'*Accademia della Fama* de Frugoni, dédiée en 1666 aux époux Charles-Emmanuel II et Marie-Jeanne-Baptiste qui apparaissent en médaillon au registre inférieur. Elle est inscrite sur le vexillum de la Renommée.

<sup>1254</sup> Alessandro Baudi di Vesme, *Schede...*, *op. cit.*, vol. 2, p. 399. Clemente Rovere, *Descrizione del Reale Palazzo...*, *op. cit.*, p. 191.

<sup>1255</sup> Emanuele Tesauro, *Il Cannocchiale...*, *op. cit.*, p. 86.

proposé aux visiteurs, « la Gloire la plus éclairée entérinait sur le « parchemin de la mémoire » les fastes et la magnificence des souverains<sup>1256</sup> ». Au-delà, cet extrait virgilien relatant un épisode romain pourrait être mis en relation avec les grandes ambitions politiques du fils de Christine déjà évoquées, auxquelles il espérait répondre en partie par la voie artistique, en se confrontant avec la cour romaine où les plus grands talents s'exprimaient, à travers le pinceau de Jan Miel<sup>1257</sup>.

Quant à la seconde salle du parcours déjà mentionné pour ce palais, celle de la Dignité (n° 2 sur le plan, Fig. 76), elle était illustrée au plafond de quatre grandes toiles de Dauphin et Caravaglia avec au centre la figure de la Dignité impériale, couronnée et élégamment vêtue en guerrière et distribuant des sceptres, des couronnes, des charges et des devises équestres, près de laquelle voltigeait la Renommée<sup>1258</sup>. Après l'exaltation dynastique sous l'égide impériale des premières salles, les appartements suivants célébraient logiquement le nouveau bon gouvernement du Duc et les vertus de son épouse.

Pourtant, en 1662, juste après l'impression de l'*Histoire Généalogique* de Guichenon initiant la dynastie avec Bérold, on se pose encore la question des preuves de cette filiation saxonne, comme l'écrit Pietro Carroccio au marquis de Saint-Thomas : un certain Camillo Liry « historien et astrologue » lui a affirmé avoir « une copie authentique d'un écrit existant à Rome grandement profitable pour corroborer la descendance de Bérold des princes de Saxe<sup>1259</sup> ». L'astrologue a rédigé en ce sens une lettre destinée à l'Électrice de Bavière, mais il souhaite auparavant que la duchesse de Savoie, Christine, en prenne connaissance. Le sujet est toujours d'actualité dans l'esprit de la dynastie, d'autant que les historiographes français rechignent de leur côté à mettre en avant cette lignée germanique, ce qui incite les diplomates savoyards à se tenir à l'affût des histoires imprimées qui pourraient contredire au passé légendaire de leurs ducs. Le P. Carroccio écrit de même au marquis de Pianezza, au sujet des sept volumes juste parus du père jésuite Philippe Briet (né à Abbeville en 1601), *Annales Mundi, sive Chronicon Universale...*, qu'il fait parvenir au marquis<sup>1260</sup> :

J'ai vu dans ces volumes, que, parlant du comte Pierre de Savoie, d'Amédée I duc, de Charles-Emmanuel I et des pompes nuptiales de S.A.R. [Charles-Emmanuel II], la maison de Savoie est abordée avec honneur et modestie, si bien qu'il serait bon de ne pas laisser battre l'esprit dudit duc Charles-Emmanuel. Je n'ai pas trouvé qu'il parle des autres [membres] de la maison avant le dit comte Pierre : il a pu esquiver l'affaire, comme

---

<sup>1256</sup> Michela di Macco, « Critica occhiuta... », *op. cit.*, p. 400.

<sup>1257</sup> *Ibid.*, p. 379. Cf. chapitre 4, 3.4.

<sup>1258</sup> Alessandro Baudi di Vesme, *Schede...*, *op. cit.*, vol. 2, p. 399. Vesme cite Clemente Rovere, *Descrizione del Reale Palazzo di Torino*, *op. cit.*, p. 176.

<sup>1259</sup> AST, Corte, Lett. Min. Fr., maz. 74, f. 1, doc. 67/2, Paris, 4 août 1662, lettre du comte et Président Pietro Carroccio au marquis de Saint-Thomas. Nous n'avons pas identifié ce Camillo Liry.

<sup>1260</sup> Philippe Briet (Philippo Brietio), *Annales Mundi, sive Chronicon Universale...*, Paris, François Muguet, 1662-1663.

le font d'autres écrivains français, qui pour origine partent d'Humbert, mais évitent Bérold et sa lignée de Saxe. Si je le retrouve vivant, je suis sûr qu'il fera réimprimer l'œuvre, avec les « autorités » notées dans la marge<sup>1261</sup>.

## 1.2 Le Saint Suaire, image sacrée de la dynastie : œuvre des théatins, de l'impulsion du projet à la finalisation de Guarini

Le Saint Suaire, à la fois relique sacrée, insigne et propagande dynastique, était, outre sa dimension emblématique, l'objet d'un rapport sensoriel et thaumaturgique entretenu par les foules ou les princes, dans une adhésion enthousiaste qui mêlait culte civique et culte dynastique (Fig. 78 et 79). Cette dévotion envers « l'icône » du duché – ayant mis au XVII<sup>e</sup> siècle l'emblème ancestral de l'anneau de saint Maurice au second plan – impliquait non seulement toutes les provinces du duché pour son ostension annuelle par exemple, mais avait aussi une résonance hors des frontières, dans le cérémonial du baiser de rois ou de papes, dans les nombreuses copies de son effigie offertes et réclamées ou encore dans des lieux qui lui étaient consacrés, telle sa chapelle dédicatoire à Rome dont l'érection avait été confiée par Charles-Emmanuel I<sup>er</sup> à Carlo di Castellamonte en 1604<sup>1262</sup>.

Parmi toutes les devises de Victor-Amédée, celle choisie pour l'incarner en 1662 dans les décors peints de la voûte de la *Sala della Colazione* du Palazzo Reale par Pierre et Laurent Dufour, à Turin depuis le milieu des années 1640, figurait trois étendards caractéristiques de la représentation de la maison de Savoie : la croix savoyarde, le Saint Suaire et les insignes de l'Ordre de l'Annonciade, reliés par une couronne royale et accompagnés du motto *Nec Numina Desunt* dont nous parlons plus loin<sup>1263</sup>. Par ailleurs, le Suaire a un rôle également efficace dans la diffusion de la religiosité de Madame Royale par l'intermédiaire de copies qu'elle offre à son entourage. Depuis longtemps « l'image du Suaire avait été peinte dans plusieurs tableaux, de dimensions les plus variées. Souvent ces copies étaient exposées au public en substitution de l'original, afin de préserver celui-ci de tout

---

<sup>1261</sup> AST, Corte, Lett. Min. Fr., maz. 74, f. 1, doc. 305/2, Paris, P. Carroccio au marquis de Pianezza, 16 novembre 1663.

<sup>1262</sup> Cf. Paolo Cozzo, Andrea Merlotti, Andrea Nicolotti, « La Sindone a corte. Storia, pratiche, immagini di una reliquia dinastica », colloque organisé par l'Université de Turin et le Centro Studi Reggia di Venaria, 5-7 mai 2015 (à paraître) ; Claudio Rosso, « Uomini e poteri... », *op. cit.*, p. 179. Sur le Saint Suaire, cf. Maria Luisa Doglio, « Grandezze » e « Meraviglie » della Sindone nella letteratura del Seicento, *Filologia critica*, numéro special « In ricordo di Luigi Firpo », XXV, 2-3/2000, p. 418-440 ; Paolo Cozzo, *La geografia celeste...*, *op. cit.* ; Andreina Griseri, « Guarini : architettura, natura, universe », *op. cit.*, p. 294-319 ; Marisa Tabarrini, « Carlo Rainaldi e i Savoia a Roma : la chiesa del Santo Sudario », in Simona Benedetti (dir.), *Architetture di Carlo Rainaldi nel quarto centenario della nascita*, Rome, Gangemi Editore, 2012, p. 297-321 ; Carlo Moriondo et Daniella Piazza (dir.), *Torino e la Sindone*, Turin, Alfeda, 1978.

<sup>1263</sup> Cf. chapitre 6, 3.3.

danger<sup>1264</sup> ». Bailly évoque volontiers dans ses correspondances avec sa maîtresse le don de copies de cette relique, confiées généralement à Giovanni Testa<sup>1265</sup>. En septembre 1649, le père écrit :

J'ai été à Carrière [Carrières-sur-Seine] tout contre Saint Germain où je prends presque toutes mes récréations, car j'ai le matin le grand et beau parc, et l'après-dîner les prairies que la Seine lave pour me promener. J'ai vu la Reine et le Roi d'Angleterre [Henriette et son fils Charles II Stuart], et hier au soir prenant congé de leurs Majestés (...) j'ai promis à Madame Vantelet et à toutes ces Dames angliemandes [sic] orthodoxes des suaires, quand je les aurai reçus, car M.R. me fait l'honneur de m'écrire qu'elle m'en envoie<sup>1266</sup>.

Il est notable que l'agent de Christine aborde souvent ce sujet juste au moment où il termine ses visites auprès de ses hôtes, comme si le geste d'offrir une copie du Suaire était presque inhérent aux salutations faites au nom de la duchesse. Au point que le tableau en miniature devient un accessoire distinctif, quasiment un « objet transitionnel » que le destinataire considère à mi-chemin entre lui-même et Madame Royale. Ainsi se termine son récit de la rencontre avec la Grande Mademoiselle en mai 1654 :

Enfin, prenant congé d'elle, elle me chargea de prier V.A.R. de sa part de lui faire la faveur de lui envoyer un petit suaire pour attacher à son bras et qu'elle le porterait éternellement pour l'amour d'elle<sup>1267</sup>.

En dehors des observations courtoises, l'objet est réellement vénéré et Bailly attend impatiemment pour lui-même ces dons symboliques et sacrés, espérant « quelques suaires qui auront touché le véritable<sup>1268</sup> ».

À Turin, l'édification d'une chapelle – devenue aussi emblématique que la relique à laquelle elle devait servir d'écrin – avait été envisagée depuis le début du siècle par Charles-Emmanuel I<sup>er</sup>, dans « l'idée d'un lieu magnifique, greffé à la cathédrale, avec un accès direct au nouveau palais ducal (royal)<sup>1269</sup> » (cf. plan Fig. 76). Les premiers desseins de Carlo di Castellamonte comprenaient déjà le concept de plan central, « lié aux obsessions politiques attachées à cette relique<sup>1270</sup> », puisque ce genre de plan orthogonal et symétrique rappelle le temple saint de Jérusalem tout comme il induit la notion d'universalité. Bernardino Quadri, qui reprendra le chantier, opte encore pour ce plan centré<sup>1271</sup>.

---

<sup>1264</sup> Giovanni Donna d'Oldenico, « Da Chambéry a Torino », in Carlo Moriondo et Daniella Piazza (dir.), *Torino e la Sindone*, Turin, Alfeda, 1978, p. 72-73 et note 9.

<sup>1265</sup> *Ibid.*

<sup>1266</sup> AST, Corte, Lett. Min. Fr., maz. 54, f. 1, doc. 54/2, Bailly à St. Thomas, Paris, 3 sept 1649.

<sup>1267</sup> *Ibid.*, maz. 62, f. 4, doc. 20/8, Bailly à M.R., Paris, 29 mai 1654.

<sup>1268</sup> *Ibid.*, maz. 54, f. 1, doc. 17/1 : de Bailly à Saint Thomas, Paris, 16 avril 1649.

<sup>1269</sup> Andreina Griseri, « Guarini : architettura, nature, universo », *op. cit.*, p. 303.

<sup>1270</sup> *Ibid.*

<sup>1271</sup> *Ibid.* À ce sujet, cf. Nino Carboneri, « Vicenda delle cappelle per la Santa Sindone », *Bollettino della SPABA*, XVIII, 1964, p. 95-119 ; Giuseppe Dardanella, « Progetti per le prime cappelle della Sindone in Torino », in Claudio Rosso,

Marisa Tabarrini<sup>1272</sup> (dans la suite de Wittkower et Fasolo<sup>1273</sup>) entend par son étude sur les échanges de modèles culturels entre Rome et Turin renforcer la thèse des chercheurs turinois (elle cite Andreina Griseri et Nino Carboneri), voyant dans l'urbanisme de Turin des décennies 1640 et 1650 la réalisation d'une cité modèle, dont la phase d'expérimentation – donc avant même l'arrivée de Guarino Guarini – marque un tournant dans l'architecture baroque en Piémont. Ses recherches l'ont porté sur des projets romains de l'architecte Carlo Rainaldi, à qui l'on doit la chapelle du Saint Suaire à Rome, et, bien qu'inachevés, ces projets semblent être inspirés des nouveautés turinoises : axialité, symétrie et harmonie des façades etc. L'architecte, natif de Rome, avait déjà œuvré pour Charles-Emmanuel, Victor-Amédée et sans doute Christine. Or l'auteur émet l'hypothèse assez inédite qu'il ait aussi réalisé des dessins de l'album Valperga (ensemble impressionnant de projets originaux d'édifices turinois) étudié par Giuseppe Dardanello<sup>1274</sup>, dont une série n'a pas d'attribution certaine mais que Marisa Tamburrini relie aux solutions de Rainaldi, tout comme des planches du *Theatrum Sabaudiae*. L'auteur laisse cependant en suspens cette question qui reste à étudier. Il ne faudrait pas cependant en conclure que ce fut Christine seule qui se tourna vers des solutions romaines en architecture, puisqu'en ce domaine (et pour la chapelle du Saint Suaire) elle fut conseillée par Maurice et Philippe d'Agliè, privilégiant l'esprit d'innovation et de compétitivité des architectes théatins déjà présents en ville depuis les années 1620. Ainsi, après diverses concertations dans les années 1650 pour édifier enfin ce haut lieu, c'est à Bernardino Quadri que l'œuvre a été confiée, au détriment d'ailleurs du premier architecte de cour, Amedeo di Castellamonte, relégué à un second rôle<sup>1275</sup>. Quadri, d'origine luganaise, arrive de Rome à Turin en 1649, quittant l'atmosphère bouillonnante du jubilé de 1650 – il était stucateur auprès du Bernin à la basilique Saint-Pierre et travailla à Saint-Jean de Latran, où il se fâcha avec Borromini. Ce fut finalement Guarini, un autre théatin, qui dès son arrivée en 1666 obtint la réalisation de la chapelle, auprès duquel Quadri œuvra encore (Fig. 80)<sup>1276</sup>.

---

Mariarosa Masoero et Sergio Mamino (dir.), *Politica e cultura nell'età di Carlo Emanuele I*, op. cit., p. 345-364 ; Giuseppe Dardanello, « Cantieri di corte e imprese decorative a Torino », in Giovanni Romano (dir.), *Figure del Barocco...*, op. cit., p. 163-252 ; *Id.*, *Le architetture di Guarino Guarini*, op. cit., p. 42 et suiv.

<sup>1272</sup> Marisa Tabarrini, « The Exchange of Architectural Models... », op. cit., p. 94-101.

<sup>1273</sup> Furio Fasolo, *L'opera di Hieronimo e Carlo Rainaldi (1570-1655 e 1611-1691)*, Rome, Edizioni ricerche, 1961 ; Rudolf Wittkower, « Carlo Rainaldi and the architecture of the full baroque », *The Art Bulletin*, XIX, 1937, p. 242-313.

<sup>1274</sup> Giuseppe Dardanello (dir.), *Disegni decorativi e di architettura...*, op. cit.

<sup>1275</sup> *Id.*, « Bernardino Quadri e il 'negotio scabroso fra l'architetto et un stuccatore' » in *Id.* (dir.), *Disegnare l'ornato...*, op. cit., p. 77-88.

<sup>1276</sup> L'architecture de Guarini s'inspirait de Borromini et du Bernin, empruntant à l'un l'inventivité pour les coupoles entre autres et l'usage des formes en triangle, et à l'autre son ornementation – bien que plus sobre chez Guarini – et l'emploi des courbes et contre courbes, comme au palazzo Carignano. Cf. Guarino Guarini, *Disegni d'architettura civile, et ecclesiastica, Inventati e delineati dal padre D. Guarino Guarini modenese De Chierici Regolari Theatini matematico dell'Altezza Reale di Savoia*, Turin, Eredi Gianelli, 1686 (édition contenant seulement des planches gravées, sans texte). L'édition complète est : Bernardo Antonio Vittone (dir.), *Architettura civile, del padre D. Guarino Guarini, Cherico regolare, Opera postuma dedicata a Sua Sacra Reale Maestà*, Turin, G. Mairesse, 1737. Guarini a en effet travaillé à Paris pour l'Ordre des Théatins – appelé en France par Mazarin – à l'édification de leur église Sainte-Anne la Royale. Sur l'arrivée de Guarini en Piémont, cf. entre autres Alessandro Baudi di Vesme, *Schede...*, op. cit., vol. 2, p. 550-558 et Andreina Griseri, « Guarini : architettura, natura, universo », op. cit. ; Graziella Fittipaldi, *Spazio, forma e struttura nelle architetture di Guarino Guarini*, Rome, Gangemi Editore, 2014 ; Giuseppe Dardanello, Susan Klaiber, Henry A. Million A. (dir.), *Guarino Guarini*, Turin, Allemandi, 2006 ; Giuseppe Dardanello, « Le architetture di Guarino Guarini », in Giovanni Romano (dir.), *Torino 1675-*

En 1664, le panégyrique en l'honneur de Christine, décédée deux mois plus tôt, de l'oratorien Francesco Amedeo Ormea (qui souhaitait rivaliser avec le célèbre *Diamante* de Tesauro, « mythographe de Christine vivante » tandis que lui serait celui de la duchesse défunte<sup>1277</sup>), se termine sur les mérites de la nouvelle urbanisation turinoise entreprise par la duchesse, dont la « Royale Magnificence » se déploie dans la grandeur des *Fabbriche* ressemblant « à des collines transplantées »<sup>1278</sup>. Ormea insiste sur la volonté de Christine de conjuguer la magnificence et la piété :

Christine non seulement construit des bâtiments somptueux, pour le plaisir des fils, pour l'embellissement de la ville, pour la dignité du titre royal, mais beaucoup plus en l'honneur de Dieu.

Le prêtre voit dans la chapelle du Saint-Suaire l'entreprise architecturale par excellence promue par Madame Royale. Dans un style poétique et lyrique de circonstance pour un panégyrique, il fait apparaître le lieu saint resplendissant d'or sur le marbre noir<sup>1279</sup>. En s'attardant sur cet endroit, le père Ormea, théatin également, très lié à Christine et à son favori Philippe d'Agliè, insiste sur la piété de la duchesse tout en mêlant ses vertus au culte emblématique du Suaire.

Or cette relique mythique, image dynastique paradigmatique, faisait aussi partie intégrante de l'image de la capitale à travers le culte qui lui était voué et les nombreuses ostentations et processions dont elle était l'objet, « exhibée comme un trésor, un propre et véritable *palladium* de la dynastie<sup>1280</sup> ». Les mémoires des lettrés de cette époque, de Philibert Pingon, Alfonso Paoletti à Lorenzo Scoto ne se lassent pas de décrire le linceul sacré comme un « trésor du Ciel », jusqu'à Tesauro qui le qualifie d'« Écriture véritablement céleste<sup>1281</sup> ». En outre, c'est aussi à cette image sacrée que Madame Royale fait référence dans sa « guerre des monnaies » avec ses beaux-frères, pour légitimer son autorité bafouée et sa légitimation à être toujours la maîtresse de la capitale comme du duché<sup>1282</sup>. Toutefois les nouveaux travaux de la chapelle ne datent pas de son règne car c'est Camillo Guarino Guarini, architecte théatin, qui est nommé en mai 1668 par Charles-Emmanuel II « ingénieur pour la Chapelle du Saint Suaire » et par conséquent « architecte civil et militaire du duc<sup>1283</sup> ». Si la conception

---

1699..., *op. cit.*, p. 41-53 ; Nino Carboneri, « Guarini ed il Piemonte », in Vittorio Viale (dir.), *Guarino Guarini...*, *op. cit.*, p. 347-83.

<sup>1277</sup> Luisella Giachino, « Il teatro del dolore... », *op. cit.*, p. 325.

<sup>1278</sup> Francesco Amedeo Ormea, *I Gigli sfioriti...*, *op. cit.*, p. 29.

<sup>1279</sup> *Ibid.*, p. 31.

<sup>1280</sup> Andreina Griseri, « Guarini : architettura, natura, universo », *op. cit.*, p. 303.

<sup>1281</sup> Maria Luisa Doglio, « Grandezze » e « Meraviglie » della Sindone nella letteratura del Seicento, *Filologia critica*, numéro special « In ricordo di Luigi Firpo », XXV, 2-3/2000, p. 418-440.

<sup>1282</sup> Cf. chapitre 5, 3.3, « guerre des monnaies ».

<sup>1283</sup> Carlo Bianchini, *La scienza della rappresentazione nella concezione di Guarino Guarini*, Rome, Gangemi Editore, 2008, p. 16.

architectonique est différente, le projet de Guarini en revanche tend bien à réunir entre elles les diverses notions citées : Suaire, dynastie, ville-capitale et univers, dans la voie des prédécesseurs<sup>1284</sup>.

### 1.3 La quête du *Titolo Regio* et du traitement royal. De « Duchesse » à « Altesse » Sérénissime : Christine prend le nom de Madame Royale

L'« univers » de Christine de France, dans ses aspects politiques, dynastiques et par conséquent artistiques, ne peut se concevoir, nous l'avons vu précédemment en de nombreuses occasions, sans la quête fondamentale pour elle – et pour ses prédécesseurs à des degrés divers – du *Titolo Regio* et du *Trattamento* qui en découle. Il n'est pas opportun de revenir ici sur un aspect déjà amplement évoqué et pour lequel l'étude de Robert Oresko, « The House of Savoy in search for a Royal crown in the Seventeenth century » et s'appliquant aux deux régentes, reste incontournable<sup>1285</sup>.

Les correspondances diplomatiques consultées abondent de *mémoires* à ce sujet, dont nous nous contenterons ici de rappeler la substance dans le domaine du cérémonial à la cour de France si cher à la duchesse, étayé des arguments récurrents pour justifier cette prétention au traitement royal. Ce « Mémoire fondé sur divers exemples du cérémonial que pratique la cour de France envers les ducs de Savoie et ses ambassadeurs » s'articule autour de onze points (dont les revendications principales étaient soulignées dans le texte<sup>1286</sup>) :

1/. Les ambassadeurs de Savoie à la cour de France sont reçus et qualifiés avec les mêmes honneurs et prérogatives que les ambassadeurs des têtes couronnées (...) 2/. Sa Majesté Chrétienne a traité et traite, en paroles et par écrit, le duc de Savoie selon le qualificatif de frère. 3/. L'ambassadeur de Savoie se couvre devant le Roi, intervient dans le même ordre que les ambassadeurs royaux dans toutes les fonctions publiques et dans la Chapelle des Chevaliers de l'Ordre. 4/. De cette vérité irréfutable résultant de la continuité évidente du fait, il faut encore joindre les preuves, sinon ce serait peu prudent pour quiconque voudrait la mettre en doute. On peut ainsi avancer avec certitude : 5/. Que le Roi de France ne donne à aucun autre prince d'Italie le qualificatif de frère, mais seulement celui de cousin. 6/. Que le même Roi ne maintient en aucune autre cour de princes héréditaires d'Italie un ambassadeur extraordinaire, sauf dans celle de Savoie. 7/. Que les ambassadeurs de tous les autres princes italiens ne se couvrent pas devant le Roi, ne soient pas présents dans l'ordre des ambassadeurs royaux, ni n'interviennent avec eux dans les fonctions publiques. 8/. Que, à Rome, parmi lesdits princes, le seul ambassadeur qui ait toujours sa place dans la Chapelle du Pape, le duc de Savoie jouissant (selon l'usage pour les têtes couronnées) de la nomination de tous les évêchés et abbayes dans ses États.

---

<sup>1284</sup> Andreina Griseri, « Guarini : architettura, natura... », *op. cit.*, p. 301.

<sup>1285</sup> Robert Oresko, « The House of Savoy in search for a Royal crown in the Seventeenth century », *op. cit.*, p. 272-350.

<sup>1286</sup> AST, Corte, Cerimoniale, Francia, maz. 1, f. 27, doc. 1045, « Memoria fondata su diversi esempi del Ceremoniale che pratica la Corte di Francia verso li Duchi di Savoia e li suoi Ambasciatori ».

9/. Que dans les temps plus modernes, il y a eu une grande nouveauté dans l'établissement de nouvelles principautés en Italie, par la grande munificence et l'auguste libéralité de l'invincible Empereur Charles Quint de glorieuse et éternelle mémoire, il n'est pas probable que ce grand Empereur beau-frère de Charles duc de Savoie ait voulu, avec l'érection de ces nouvelles principautés, porter préjudice à la prééminence de cette Royale Maison, ainsi qu'en telle occasion de nouveauté le Pape Pie V l'a déclaré en 1570 : [époque où le pape a donné le titre de grand duc à Cosme I<sup>er</sup> de Médicis]. 10/. Il ne s'est pas encore passé quatre-vingt dix années que, quand, dans les cours d'Italie, on nommait Son Altesse, on entendait par antonomase le duc de Savoie, n'existant aucun autre prince à qui convienne ce titre, en regard de l'antiquité et de l'origine descendant de l'auguste sang des saxons ; de l'ampleur et qualité de ses États, avec la continuelle domination de huit cents années, et plus, en Italie ; de la longue série de parentèles contractées depuis plusieurs siècles jusqu'ici, réciproquement avec les premiers Empereurs et Monarques du Monde : 11/. Finalement, le fait que le duc de Savoie soit appelé dans le testament de Philippe IV<sup>1287</sup> à la succession de cette monarchie, est une qualité qui à elle seule suffit à le distinguer de n'importe quel autre prince, pour être en mesure de mériter le traitement royal avec le seul reflet de cette grande lumière qui apporte avec elle la splendeur de cette couronne, les grâces qui sont espérées de la magnanimité héroïque de Son Altesse<sup>1288</sup>.

Au cœur de ces prérogatives, clamées – ou réclamées – par Christine à ses diplomates, la duchesse choisit, à une date non déterminée précisément, de prendre le nom de « Madame Royale », une appellation inédite à cette époque puisqu'à la cour de France seul celui de « Madame » était donné à la première fille du roi, ou éventuellement à sa première belle-fille<sup>1289</sup>. Elle est déjà nommée « Petite Madame » pour son baptême, écrit Guichenon dans *Le Soleil en son apogée*<sup>1290</sup>. Et si ce terme est usité par diverses plumes pour décrire l'une ou l'autre Fille de France dans leur jeunesse, pour le cardinal Bentivoglio en revanche, narrant à Scipione Borghese les négociations du mariage de Christine en 1619 à Paris, le terme de « Madama » utilisé seul correspond toujours entre les années 1617 et 1621 à la future duchesse de Savoie, tandis que, parlant d'Henriette, il indique « Madame, ultime sœur du roi »<sup>1291</sup>.

---

<sup>1287</sup> *Ibid.* Selon le testament de Philippe IV décédé en 1665, l'ordre des héritiers est celui-ci : 1/ le Dauphin de France, fils de Marie-Thérèse d'Espagne ; 2/ le prince Électoral de Bavière, fils de Marguerite-Thérèse d'Autriche ; 3/ le duc d'Orléans, frère de Louis XIV, fils d'Anne d'Autriche ; 4/ l'Empereur Léopold ; 5/ le duc de Savoie, aux droits de Catherine, fille de Philippe II et épouse de Charles-Emmanuel I<sup>er</sup> (mais Charles II d'Espagne en 1700 placera le duc en 4<sup>e</sup> position des héritiers dans son testament) ; Gregorio Leti, *Il Ceremoniale storico e politico...*, op. cit., p. 97 ; Christian Frédéric Pfeffel, *Abrégé chronologique de l'histoire et du droit public en Allemagne...*, Paris, Hérissant, t. 2, 1766, p. 718.

<sup>1288</sup> AST, Corte, Cerimoniale, Francia, maz. 1, f. 27, « Memoria fondata su diversi esempi del Ceremoniale che pratica la Corte di Francia verso li Duchi di Savoia e li suoi Ambasciatori ».

<sup>1289</sup> Les écrits non officiels en revanche usent du titre de « Madame » pour diverses filles royales.

<sup>1290</sup> Samuel Guichenon, ms. « Le Soleil en son apogée... », op. cit., p. 13.

<sup>1291</sup> Cf. Guido Bentivoglio, *La Nunziatura di Francia del cardinale Guido Bentivoglio. Lettere a Scipione Borghese*, Luigi di Steffani (dir.), t. 3, Florence, Le Monnier, 1867.

Cette détermination de la duchesse à prendre le nom de *Madama Reale* est en lien avec le titre royal espéré par elle et son époux et assumé fin 1632<sup>1292</sup>. Cette affirmation provient peut-être des écrits de Ménestrier qui précise à propos d'un ballet donné pour Madame Royale « qu'on ne nommait alors que Madame Sérénissime, le duc de Savoie n'ayant pas encore pris la qualité de Roi de Chypre, ni la couronne fermée »<sup>1293</sup>. Or, Ménestrier fait erreur, non pas sur la raison de cette dénomination mais sur la date, car dans le registre du maître de cérémonies Cumiana de la Biblioteca Reale de Turin la duchesse est citée pour la première fois en tant que « M.R. », soit *Madama Reale*, le 21 février 1636, sans explication particulière sur ce « détail »<sup>1294</sup>. L'événement rapporté dans le registre à cette date ne semble pas avoir de rapport direct avec ce nouveau « nom » : on y lit juste que le maréchal d'Estrées, ambassadeur extraordinaire de France à Rome, est reçu en Piémont pendant quelques jours, à Susa, Trino, Vercelli puis Turin, où *M.R.* le reçoit le soir dans son cabinet<sup>1295</sup>. Elle reste appelée ainsi par Cumiana puis Scaravello jusqu'à la fin de sa vie<sup>1296</sup>.

Avant, elle y apparaissait en tant que « Madama Serenissima » et on apprend des mêmes registres qu'elle demandait dès les années 1632-1633 – de nombreuses fois et avec insistance – que l'on s'adresse à elle avec le titre d'*Altezza Serenissima* et non de *Serenissima Duchessa di Savoia*. On peut comprendre ce qui a amené la duchesse à endosser ce titre à la fois original et explicite en regard du contexte international. À cette époque (janvier 1636), le père Monod était en mission à Paris pour, entre autres affaires, accélérer l'adhésion au traitement royal de la part de la France qui le lui refuse mais qui se sert aussi de cette requête comme monnaie d'échange contre une allégeance savoyarde plus franche<sup>1297</sup>. Depuis le traité de Rivoli (11 juillet 1635), Richelieu espérait l'acquisition de la Savoie ou au moins la suzeraineté, ce qui aurait fait du duc le vassal de la France et non plus celui de l'Empire, dans un total renversement de la situation juridique du duché<sup>1298</sup>. Ses objectifs échouèrent car Victor-Amédée aspirait au contraire à une certaine autonomie dont le titre royal témoigne. En janvier 1636, le jésuite Monod, historiographe de la maison de Savoie et auteur « anonyme » du *Traité sur le Titre Royal* en 1633<sup>1299</sup>, est donc reçu en audience par Richelieu. Celui-ci lui dit sur le ton de la

---

<sup>1292</sup> Quand les études mentionnent ce fait, c'est bien ce *terminus post quem* qui est invoqué.

<sup>1293</sup> Claude-François Ménestrier, *Des Représentations en musique...*, op. cit., p. 321.

<sup>1294</sup> BRT, *Storia Patria*, 726/1 et 726/2 : Registres des cérémonials de la cour Royale de Savoie.

<sup>1295</sup> En revanche, la manière dont Christine apparaît dans les titres des spectacles ne corrobore pas cette date de février 1636 : nommée « Madama Serenissima » jusqu'en 1633, puis « Reale Altezza », comme son époux. Il en est encore ainsi en février 1637 pour le *Teatro della Gloria* de Philippe d'Agliè marquant l'anniversaire de Christine. Mais juste après, pour la fin du carnaval de la même année, le ballet *Hercole Espugnatore delle Esperidi*, *Gran Balletto di Madama Reale per l'ultimo giorno di Carnevale* marque le changement de titre. Christine est depuis toujours mentionnée comme « Madame Royale ». Cf. liste des ballets de la dynastie in Clelia Arnaldi di Balme et Franca Varallo (dir.), *Feste barocche...* op. cit., p. 171-181.

<sup>1296</sup> BRT, *Storia Patria*, 726/1 et 726/2 : Registres des cérémonials de la cour Royale de Savoie.

<sup>1297</sup> Gaudenzio Claretta, *Storia della Reggenza...*, op. cit., vol. 1, p. 98 (en avril 1637 par ex. la France promet d'accorder Genève et le titre si le duc se déclare définitivement aux côtés de la France) et p. 174-175.

<sup>1298</sup> Sven Externbrink, « L'Espagne, Le duc de Savoie et les 'portes'... », op. cit., p. 23.

<sup>1299</sup> Pierre Monod, *Trattato del Titolo regio dovuto alla Serenissima casa di Savoia. Insieme con un ristretto delle rivoluzioni del Reame di Cipri appartenente alla Corona dell'Altezza Reale di Vittorio Amedeo duca di Savoia, Prencipe di Piemonte, re di Cipri*, Turin, G. D. Tarino, 1633.

moquerie : « Si Dieu donne la paix à la chrétienté, il faut que Madame Royale vienne voir le roi, qui la couronnera reine de ses propres mains ». Le père, « d'esprit vif et perçant », saute sur l'occasion pour l'avertir, en tant qu'« humble serviteur », que le cardinal Maurice a justement envoyé un agent en Allemagne pour traiter de deux choses, la préséance du prince de Piémont et le *titolo regio*. L'empereur ayant toujours montré son affection pour Victor-Amédée, ce dernier, pris entre deux feux, souhaite rester en bons termes avec la France, continue Monod. Il conclut finement sur le fait qu'il est temps de soutenir le duc et de contrer les desseins du prince cardinal. Richelieu, retenant sa colère devant cette sorte d'*ultimatum* lancé par Monod<sup>1300</sup>, se limite alors à dire que cette demande du titre royal conduirait à une révolte des princes italiens. La France n'accordera officiellement ce titre qu'en 1654, « mais ce fut un succès de courte durée car, pendant les négociations relatives aux traités des Pyrénées (1660), l'Espagne se montra intransigeante sur ce point et demanda à la France de révoquer sa concession. C'est seulement à Utrecht que la Savoie réussit à réaliser l'un des plus importants enjeux de sa politique diplomatique<sup>1301</sup> ». De la question théorique à l'enjeu géopolitique, la tentative de légitimation historique et juridique de cette couronne après avoir été confiée au père Monod, a été récupérée par les historiographes et mémorialistes de la maison pour tout le siècle, jusqu'au Cavaliere Filiberto Biolatto qui en dénonce le manque d'envergure : il reproche encore en 1665 la faiblesse du plaidoyer de Monod pour un titre bien modeste de « roi de Chypre », là où celui de « Roi d'Italie » qu'aurait donné l'empereur Charles Quint à Charles II de Savoie son beau-frère aurait été plus prestigieux, si ce titre n'avait pas représenté pour le duc « un accroc à sa modestie »<sup>1302</sup>. Biolatto conseille donc à Charles-Emmanuel II de demander à l'empereur l'octroi, même moyennant finances, du titre de *Rex Superioris Italiae*...

Christine, dans ce climat, endosse donc le nom substantiel de Madame Royale : elle se sert de sa naissance royale pour légitimer un statut qu'elle revendique. Certes elle s'auréole des qualités monarchiques françaises, mais moins dans l'idée d'affiliation que dans celle de détermination d'elle-même comme de la future lignée royale piémontaise<sup>1303</sup>. Peut-être est-ce la raison de propres représentations de la fin des années 1630 s'éloignant de l'exemple français. Arrivée jeune en Piémont en 1620, elle avait apporté le faste de ses origines (habillement, parure, festivités), mais elle change de cap dix-sept ans plus tard à la mort de son époux. Régente, elle opte alors pour plus de sobriété et d'austérité, ne quittant quasiment plus son voile de veuve (dans ses portraits les plus courants), au-delà

---

<sup>1300</sup> Il en fera les frais plus tard, incarcéré en janvier 1639 à Montmélian puis en 1640 à Miolans, où il meurt en 1644.

<sup>1301</sup> Frédéric Ieva, « Titre royal et duché de Savoie. Quand Victor-Amédée I<sup>er</sup> se faisait appeler Roi de Chypre », in Alain Becchia et Florine Vital-Durand (dir.), *Édifier l'État...*, op. cit., p. 170. Au sujet de ce *Titolo Regio*, cf. note de bas de page n° 195, p. 65.

<sup>1302</sup> BRT, *Miscellanea Patria, Manoscritti*, 140/110, « Discorso circa il Titolo Regio donato ai duchi di Savoia, 1665, del Cav. Filiberto Biolatto ».

<sup>1303</sup> AST, Corte, Lett. Min. Fr, maz. 86, Christine au marquis de St-Maurice, ambassadeur de Savoie à Paris, 19 octobre 1637, reproduite in Gaudenzio Ciarretta, *Storia della Reggenza...*, vol. 1, op. cit., p. 48-53. Cf. aussi *Id.*, *Documenti...*, op. cit., p. 174.

de la période de deuil habituelle, cet accessoire devenant une sorte de « marque de fabrique » distinctive. Par ailleurs, son veuvage marque aussi le moment où, dans les cérémonies, elle ne salue plus ses visiteurs masculins « avec le baiser à la française » (soit sur la joue, ce qui diffère du baisemain), sauf quand il s'agit d'embrasser le roi de France, son frère d'abord puis Louis XIV<sup>1304</sup>. En revanche, les célébrations qu'elle dispense restent somptueuses, particulièrement pour l'inventivité et le faste des pièces de théâtre et ballets, encensant la dynastie qu'elle perpétue selon l'ambition ancestrale régaliennne des ducs.

Enfin, elle adapte ses représentations iconographiques personnelles selon les occasions, portant ostensiblement la couronne royale, symbole du *Titolo Regio*, dans les portraits d'apparat, telle qu'elle devait s'afficher dans les cérémonies majeures. Tandis qu'elle revêt une *gravitas* et une *pietas* (toutes habsbourgeoises ?<sup>1305</sup>) dans des images destinées à un quotidien moins exceptionnel, où les vertus d'autorité et de dévotion reflètent son individualité comme son statut politique de régente, tutrice et garante du pouvoir à transmettre au fils héritier. Même si c'est bien elle qui règne jusqu'à sa mort.

## **2. AMBITIONS RÉGALIENNES DU CÉRÉMONIAL DE COUR : ÉTIQUETTE ET PROTOCOLE COMME AFFIRMATION DU POUVOIR**

### **2.1 L'importance du cérémonial pour la maison de Savoie : tradition, continuité, esprit dynastique**

Pendant ce siècle, la maison de Savoie porte une attention particulière à son héritage cérémoniel puisqu'elle s'emploie à compiler et à copier ce qui a déjà été écrit sur les fonctions normatives des rituels et des représentations publiques, dans l'idée de perpétuation dynastique. Thalia Brero, étudiant les comptes rendus des cérémonies du XVI<sup>e</sup> siècle, indique que la moitié de son corpus ne se trouve

---

<sup>1304</sup> Cérémonial Scaravello, *Storia Patria*, 726/2, fol. 37, 47, 58 *et passim* ; AMAE, CP, Sardaigne 17, Cérémonial, doc. 28, « Honneurs faits en France à Christine de France, duchesse douairière de Savoie en 1639 », à propos de la célèbre rencontre avec son frère et Richelieu à Grenoble : « Le Cardinal de Richelieu ne fut pas si au-devant d'elle, parce qu'elle refusa de la baiser, disant qu'elle n'avait pas baisé d'hommes depuis la mort du duc son mari ». Cette tradition du baiser (pas le baisemain) d'un homme envers une femme, que Marie de Médicis avait déjà souhaité supprimer, sans effets, fut ensuite, vers le milieu du siècle, refusée par les reines Marie-Anne d'Autriche, puis Marie-Thérèse d'Espagne Il faut signaler que cet usage n'appartenait pas aux coutumes espagnoles (*Mémoires de Nicolas de Sainctot* (1602-1702), Paris, BnF, Ms. 14117, t. 1, Ms. 14119, t. 3 et Ms. 14120, t. 4).

<sup>1305</sup> L'étiquette à la cour de Vienne était très semblable de celle de Madrid ; Jeroen Duindam, *Myths of Power : Norbert Elias and the Early Modern European Court*, Amsterdam, Amsterdam University Press, 1995, p. 127.

plus que sous formes de copies du siècle suivant<sup>1306</sup>. Mais, contrairement au siècle précédent, les registres et descriptions du XVII<sup>e</sup> siècle s'attachent plus au faste des spectacles dispensés pour les occasions qu'au rite liturgique, sans doute parce que les règles sont fixées et constantes. Ainsi, une des sources essentielles pour comprendre que le premier XVII<sup>e</sup> siècle s'emploie à conserver les pratiques anciennes est un recueil manuscrit conservé à la Bibliothèque Nationale de Turin : *Descrizione di moltissime feste, funzioni religiose, funerali etc. riguardanti Casa di Savoia col cerimoniale seguito in tali circostanze dalla corte*<sup>1307</sup>. Non daté, il comprend les copies de 46 documents originaux décrivant des festivités qui se sont déroulées dans le duché entre le début du XV<sup>e</sup> siècle et 1638. Cette compilation, qui date du tout début de la régence est par conséquent un choix propre à Christine.

Sur la base de leurs éléments pratiques et symboliques, les cérémonies ont un rôle central car elles structurent et codifient les contacts entre une dynastie et ses sujets d'une part, mais agissent aussi au cœur des relations internationales, jouant un rôle régulateur dans des circonstances souvent agitées par les conflits, de petite ou grande envergure, entre personnes ou entre États : « Just as at court, interests and honor were defended side by side in international affairs<sup>1308</sup> ». Mais les enjeux primordiaux des honneurs délivrés étaient la compétition et l'émulation entre souverains, soit leur positionnement sur l'échiquier des familles princières européennes dont la puissance pouvait être déployée par le biais de festivités. C'est le cas à Turin où Madame Royale perpétue la politique de prestige initiée par Charles-Emmanuel I<sup>er</sup>, dans laquelle la quête d'une couronne royale joue un rôle un moteur. Or, le cérémonial exigé par Christine exprime cette prétention et, de manière plus ou moins dévoilée, son propre besoin de reconnaissance que son statut de duchesse ne permet pas, malgré son sang de Fille de France, alors que ses deux sœurs, elles, sont reines d'Espagne et d'Angleterre : en 1632, elle soutient son époux dans la quête d'un titre royal dû à l'héritage lointain du royaume de Chypre. Le titre, même modeste, permet d'arborer la couronne fermée et de bénéficier des honneurs du *trattamento Regio*. Enfin, notons que dans l'ensemble des réformes voulues par Victor-Amédée II après l'accession du duché au trône de Sicile en 1713, le cérémonial n'y échappe pas. Comme ses antécédents, le *Livre du cérémonial de Cour*<sup>1309</sup> se réfère encore à la tradition, rappelant en glose des chapitres (en marge) ce qui venait d'être « stabilisé » par le roi et ce qui était « pratiqué autrefois ».

Par ailleurs, il est aussi probable que la diminution des sources spécifiques à chaque rituel ou cérémonie dérive de la multiplication des fêtes et occasions de manifester le pouvoir princier, dont le

---

<sup>1306</sup> Thalia Brero, « Ceremonial Accounts in Sixteenth-Century Savoy », in Matthew Vester (dir.), *Sabaudian Studies. Political Culture, Dynasty, et Territory. 1400-1700*, Kirksville, Truman State University Press, 2013, p. 122.

<sup>1307</sup> *Descrizione di moltissime feste, funzioni religiose, funerali etc. riguardanti Casa di Savoia col cerimoniale seguito in tali circostanze dalla corte*, Bibliothèque Nationale de Turin, ms. O.I.8-9, 2 volumes.

<sup>1308</sup> Jeroan Duindam, *Myths of power...*, op. cit., p. 133, 135. Cf. à ce sujet Maria Antonietta Visceglia, (dir.), *La città rituale. Roma e le sue cerimonie in età moderna*, Rome, Viella, 2002 ; Pierpaolo Merlin, *Tra guerre e tornei...*, op. cit. ou encore Sergio Bertelli (dir.), *Rituale, cerimoniale, etichetta*, Milan, Bompiani, 1985.

<sup>1309</sup> AST, Corte, Ceremoniale, Funzioni diverse, maz. 1<sup>a</sup> d'addizione, f. 1.

souvenir est perpétué par des publications. Cette attention s'accroît sous Charles-Emmanuel I<sup>er</sup> et encore plus pour sa belle-fille, dont la politique s'appuie sur des spectacles grandioses et des appareils éphémères somptueux, sous la houlette poétique du comte d'Agliè, son chorégraphe attitré rompu aux usages de cour français.

En regard des rites de cour, les maîtres de cérémonie successifs pendant le gouvernement de Christine de France et de son fils Charles-Emmanuel II sont les comtes Cumiana (1632-1643) et Muratore (1643-1676), puis le marquis de Scaravello jusqu'en 1686. Leurs registres manuscrits conservés à la Biblioteca Reale et à l'Archivio di Stato de Turin comprennent des index et des descriptions plus ou moins détaillées de diverses cérémonies, mais ceux tenus par Scaravello recueillent de plus, les usages de cour des décennies précédentes, servant de référence aux nouvelles coutumes<sup>1310</sup>.

À l'instar des autres souverainetés, le cérémonial à la cour de Savoie se déploie sous diverses formes, religieuses et laïques : dynastique (baptêmes, mariages, funérailles, réception de visiteurs, mais aussi entrées triomphales qui remplacent la cérémonie du sacre absente en Piémont, serment de fidélité...), religieuse (fêtes liturgiques, ostensions du saint Suaire...), diplomatique (audiences publiques et réceptions d'ambassadeurs et envoyés européens) et « domestique » ou « de Chambre », fixant les règles des offices de cour et les fonctions de chacun (au quotidien et lors de visites exceptionnelles).

L'étude des sources savoyardes cérémonielles au long du XVII<sup>e</sup> siècle fait ressortir un recours constant aux références antérieures, en plus de ce qui se fait ailleurs, en France principalement. Les ducs de Savoie cherchent, de toute évidence, à s'identifier aux familles royales, par le biais du jeu subtil de l'étiquette. Celle-ci reste parfois obscure, à cette époque comme dans les temps postérieurs car, les archives piémontaises conservent une série de lettres au contenu insignifiant dont l'intitulé des fascicules précisent bien qu'elles doivent servir de norme pour le protocole épistolaire : prédicats, titres, en en-tête ou dans le corps du texte, pour Madame Royale et son fils, sont relevés dans les lettres d'expéditeurs de diverses cours, de France, d'Empire, d'Angleterre, d'Espagne comme de la péninsule italienne, et à l'inverse, on conserve ces modèles pour les titres utilisés en tant que destinataires<sup>1311</sup>. Par conséquent, dans le flot d'informations des registres cérémoniels, les questions de préséance apparaissent délicates et complexes, pour les chercheurs actuels comme pour les

---

<sup>1310</sup> AST, Corte, Materie politiche per rapporto all'estero, *Cerimoniale* (Corti, Ambasciatori, Viaggi di principi e sovrani, Nascite e battesimi, Matrimoni) ; *Corti Inventariate*, Francia, maz. 1, f. 15 : « Estratto de' registri del Cerimoniale dal C.te Muratore de' Trattamenti dati alli Amb.ri di Francia nella Corte di Savoia dal 1648 sin al 1676 » ; *Ibid.*, f. 16 : « Memoria cavata dal libro del Cerem.le toccante il ricevim.o de' sud.i Amb.ri Con alcune annotazioni in margine dal 1648 al 1676 » ; *Funzioni diverse*, maz. 1 non invent., « Estratto del cerimoniale praticati dalla Reale Corte di Savoia dal 1643 al 1689 nelle diverse funzioni e ricevimenti, durante il tempo che i conti Francesco di Cumiana e Gio. Battista Muratore furono Mastri di cerimonie ». Registres des cérémonials de la cour Royale de Savoie de la BRT : Storia Patria, 726/1 et 726/2 : « Lib. I. Scaravello. Copia dello Registro dell' fu Ecc. Signor Comte Francesco di Cumiana, già Mastro delle Ceremonie e Introduttore delli SSmi. Ambasciatori ; indi Primo Magiordomo Maggiore di S.A.R. e Cavaliere della Sant.ssmma Annunziata. Dal 1632 – sino 1643 » et « Copiato dall'originale da me P.P. Scaravello gentillhomme de la Chambre de S.A.R., Mastro delle Ceremonie e Introduttore delli SSmi. Ambasciatori. Li originale e nel Archivio di S.A.R. con quello dell'fu Sr Conte Muratore, già Mastro delle Ceremonie e Introduttore, dal anno 1643 – sino al 1672 ».

<sup>1311</sup> AST, Corte, Cerimoniale, lettere, maz. 1, f. 3 à 13.

contemporains eux-mêmes, y compris les souverains qui faisaient souvent appel aux maîtres de cérémonies sur des points particuliers. Les impairs commis par les invités, de manière consciente ou non, sont nombreux et les conflits de préséance aussi, imposant constamment des références à ce qui s'était fait dans des occasions similaires antérieures<sup>1312</sup>. Les comptes rendus des registres contiennent une majorité de visites officielles d'ambassadeurs, de généraux d'armée, de princes ou princesses – plus nombreuses que les événements extraordinaires. Ils proposent une description, plus ou moins élaborée, des personnes envoyées pour recevoir le visiteur et en quel lieu (plus on va le chercher loin, plus le personnage est important : c'est ainsi que Madame Royale signifie pour son voyage à Lyon en 1658 qu'elle doit être accueillie aux confins de ses États, ou du moins, « à la plus grande distance possible », précisant aussi quelles personnes doivent venir l'accueillir<sup>1313</sup>) ; puis où il est logé, qui est à sa table, dans quelles résidences il va chasser ou se divertir (Mirafiori, Rivoli...), quels carrosses sont mis à disposition et qui l'accompagne... Les lieux de l'audience ou de la réception sont précisés : Madame Royale reçoit dans sa chambre particulière quand le protocole ne se veut pas solennel, sinon dans la Chambre de Parade, derrière les balustres qui délimitent l'espace « sanctuaire ». Les parcours entre les pièces offrent des renseignements sur la distribution même du palais (en majorité celui du Palazzo Nuovo qu'elle a fait réaménager). Néanmoins, on remarque qu'il y a peu de descriptions autres que celles, factuelles, juste mentionnées. C'est la préséance protocolaire qui compte et les jeux de pouvoir qui découlent des positions et des gestes. À ce sujet, les sources fourmillent de détails – en rien anecdotiques à l'époque – dont la récurrence est manifeste en toutes sortes d'occasions : l'ordre d'arrivée des invités, la tête couverte ou non (élément essentiel), leurs positions (sur le côté droit ou gauche de l'hôte, sur le marchepied ou plus humblement devant), debout ou sur un tabouret (le siège pliant est déjà un privilège car les sièges avec dossier sont réservés aux rois et reines), la longueur de la mante (les rivalités de rang entre princesses se jouent alors) ou qui la tiendra, la manière de saluer (avec ou sans « baiser »), les personnes qui auront l'insigne faveur de porter le dais lors de processions ou dans la cathédrale... Enfin, le rappel systématique des luxueux cadeaux que la duchesse octroie aux proches, à la clientèle, aux ambassadeurs, dérive d'une stratégie du don qui, à nouveau, participe d'un principe essentiel de reconnaissance mais aussi d'affiliation. Tous ces éléments ne procèdent donc pas de formes de politesse, mais sont bien les pièces de construction d'un système aux enjeux bien plus grands, de statut, de reconnaissance, de clientélisme, de légitimité dynastique et régaliennne... L'intérêt de ces sources est évident pour une étude de la société princière, courtisane et bien sûr locale, à partir du moment où elles révèlent en premier lieu les personnes de cour impliquées dans l'événement (dignitaires ou gens de la Maison, dames de la suite, gouvernantes...), avec leur nom, leurs

---

<sup>1312</sup> Pour exemple, les conflits de préséance entre convives sont fréquents. Ainsi, une cinquantaine d'attestations de courtisans seront nécessaires entre 1665 et 1676 pour prouver que l'ambassadrice de France, Mme Servien, encore en poste alors, n'était pas assise autrefois à la table de feu Madame Royale et n'avait pas droit au fauteuil mais au tabouret, ceci pour contrecarrer les prétentions françaises arguant du fait que Marie-Jeanne Baptiste n'était pas Fille de France comme l'était Christine. AST, Corte, Cerimoniale, Corti Inventariate, Francia, maz. 1, f. 14, 16, 23, 30 ; Cf. aussi AMAE, CP, Sardaigne, n° 7, fol. 421-427.

<sup>1313</sup> AST, Corte, Cerimoniale, Corti Inventariate, Francia, maz. 1, f. 21, 23.

déplacements, leurs positions dans le système de représentation. Percevoir la participation à la cérémonie des divers acteurs selon leur rang, certes, mais aussi selon les circonstances et les faveurs que la duchesse souhaite dispenser, peut éclairer leur carrière en vue d'une analyse prosopographique. De sorte que, si l'un des dignitaires est absent alors que sa présence fait habituellement partie intégrante d'une cérémonie, le registre en précise bien la raison (éloignement, maladie...).

En ce qui concerne la partie de mon sujet de recherches consacrée aux représentations iconographiques de Madame Royale, s'il y a en apparence peu d'éléments pour l'éclairer, considérant par exemple que ses habits ou sa parure sont peu évoqués, certains aspects capitaux émergent cependant de l'étiquette et du protocole qu'elle impose, permettant ainsi d'affiner les enjeux de son ambition.

## **2.2 Christine impose sa marque et celle de la dynastie : les questions d'étiquette et de protocole**

Un Roi docte et bien versé (...) avait jadis tiré ce crayon, qu'il ne faut faire du bombant, et du magnifique devant son Roi, ni occuper la place des grands. Mais qu'il vaut mieux qu'on te dise, Monte ici, que si on te ravale honteusement devant ton Prince ; que qui se sied inconsidérément pour manger avec son Seigneur et se laisse dominer à son appétit, il se porte le couteau à la gorge. La faveur doit être ménagée plus sobrement que le vin. Auprès du Prince comme auprès du feu, qui trop s'approche se brûle. Icare laissant le milieu et haussant son vol trop hardi vers le soleil, y fondit ses ailes<sup>1314</sup>.

À l'exemple de ce précepte de Scipion Guillet, le cérémonial environnant Christine de France sert son ambition souveraine. L'idée maîtresse résultant de son insistance à établir autant l'étiquette (règlement intérieur de sa cour dictant à chaque membre les actes, leur endroit précis et la manière de se comporter) que le protocole (règles fixant le déroulement des cérémonies officielles auxquelles participent des représentants de nations étrangères) est d'obtenir une forme interne et externe de reconnaissance royale, afin d'inspirer le respect d'un titre royal dont on ne lui concède pas toujours les honneurs véritables. Dans cette optique, les deux principaux moteurs de l'action de la duchesse pour codifier le cérémonial sont de deux ordres, à l'image du titre de cette thèse : ils sont concentrés autour de son rôle dynastique d'une part, soit l'ancrage de la maison de Savoie sur l'échiquier européen et son corollaire la perpétuation de la dynastie. Ils sont déterminés ensuite par la définition de son

---

<sup>1314</sup> Scipion Guillet, *Le renouvellement des anciennes alliances...*, *op. cit.*, p. 51.

identité politique, soit l'affirmation de sa propre position et la légitimation de son statut de régente concentrant en elle la pleine autorité sur ses courtisans.

L'exemple par excellence des nouveaux usages imposés par Madame Royale est celui de la généralisation du baldaquin, « symbole de la dignité régalienn<sup>1315</sup> ». Cet ouvrage en forme de dais est sans cesse relaté dans les registres ducaux des cérémonies de cour, tandis qu'il parcourt l'iconographie représentant la duchesse dans les années 1620-1630, surtout selon sa structure éphémère omniprésente dans les fêtes. En revanche, selon le corpus que nous avons édifié – solide même si non exhaustif puisque nous n'avons pu parcourir toutes les collections des châteaux piémontais – il est bien moins présent dans les figurations de Christine, hormis dans quelques exemples, telle l'estampe gravée par Pierre Daret conservée au musée national du Château de Pau (Fig. 118<sup>1316</sup>) ou le frontispice de l'ouvrage de Puget de la Serre (Fig. 142). Pour le premier cas, l'image que Daret renvoie de la duchesse alors jeune est celle d'une attitude régalienn, figée et hiératique sous le baldaquin, en habits d'apparat sur son trône et portant le sceptre. Le second, que nous analysons plus loin dans cette thèse, est bien plus qu'une illustration : c'est, nous le supposons, le renvoi à un « acte de foi » politique et personnel de Madame Royale, forgé dès le lendemain de la guerre civile et réactualisé quand son fils est lui sur le trône<sup>1317</sup>. Enfin, des œuvres aujourd'hui perdues comportaient un grand dais couronnant un portrait de groupe de Christine et ses enfants, l'une citée dans la liste des tableaux de Philibert Torret transcrite par Claretta comme un grand tableau de Madame Royale et de ses enfants « vêtus en parade sous le dais et autres ornements de peinture que M.R. envoya aussi à M. la duchesse de Florence<sup>1318</sup> ». Mais la seule image qui nous soit parvenue d'un tableau de cette typologie est trop mauvaise pour certifier la présence du baldaquin (Fig. 88)<sup>1319</sup>.

Christine a toujours tenu à imposer son statut royal : celui de Fille de France comme celui de Reine de Chypre ensuite. Revendiquant le premier en de nombreuses occasions, elle ne laissait passer aucun manquement au protocole – qu'elle avait par ailleurs renforcé<sup>1320</sup> – et, quand cela arrivait qu'on lui manque de respect, elle en souffrait d'autant plus que son ambition, dès son plus jeune âge, avait été d'épouser un roi comme le firent ses sœurs. À vingt ans seulement (en 1626), elle se plaint auprès de son époux d'un incident provoqué par l'Infante Marguerite, fille de Charles-Emmanuel I<sup>er</sup>, survenu « le jour de Notre Dame en présence de la princesse de Carignan et le prince Thomas et toute la cour ». Évidemment, le fait qu'il soit provoqué par sa belle-sœur renforce l'indignation de Christine devant le manque de convenances protocolaires. Le ressentiment entre les deux princesses était

---

<sup>1315</sup> Pierpaolo Merlin, *Tra guerre e tornei...*, *op. cit.*, p. 165.

<sup>1316</sup> Musée national du château de Pau, n° Inv. P.68.7.3.

<sup>1317</sup> Cf. chapitre 9, 3.3.

<sup>1318</sup> Cf. chapitre 8, 3.3 et annexe 8.

<sup>1319</sup> *Ibid.*

<sup>1320</sup> Pierpaolo Merlin, *Tra guerre e tornei...*, *op. cit.*, p. 163-165.

inévitable car Marguerite, duchesse du Montferrat et de Mantoue depuis 1612, avait dû, par crainte de l'invasion du Montferrat par les troupes de Savoie, non seulement laisser Marie, sa toute jeune fille, aux Gonzague, sa belle-famille, mais aussi se replier elle-même à la cour paternelle turinoise, où elle ne tarda pas à s'afficher ouvertement contre la dynastie<sup>1321</sup>. Dans une lettre à son époux, Christine relate cet incident avec sa belle-sœur, dont l'hostilité envers elle est manifeste :

Comme j'étais à l'église des Jésuites, comme je me mis à genoux à ma place, l'Infante qui vit que la sienne n'était pas assez haute, prit son carreau [coussin], et avec son effronterie ordinaire se vint mettre auprès de moi, et parce qu'il n'y avait pas place pour deux, elle mit son carreau sur une [ma ?] robe, et pensa me jeter hors d'où j'étais, si je ne me fusse bien tenue (...) Imaginez-vous la colère où j'étais et quel déplaisir en ai reçu : je vous prie de ne souffrir pas qu'on me porte si peu de respect, parce que je veux être honorée comme je le mérite et comme fille de France que je suis<sup>1322</sup>.

Déjà un an auparavant, en 1625, avec l'arrivée de Marie de Bourbon-Soissons, nouvelle épouse de Thomas de Savoie, Christine avait tenté de prévenir ce genre de manquement au protocole, qui par conséquent pouvait porter atteinte à son statut. Cette importance accordée par la duchesse aux usages cérémoniels est bien mise en évidence par Pierpaolo Merlin, car la jeune princesse, « soutien tenace de la « liberté française », avait intégré un environnement philo-espagnol qu'elle entendait faire plier aux habitudes complexes françaises. L'historien en spécifie les grandes lignes,

dans lesquelles les différences de grade entre les courtisans étaient minutieusement définies et leur comportement envers le souverain réglé de manière rigide. Les nouvelles normes trouvèrent au début une application seulement dans la maison de la princesse, mais elles se diffusèrent très vite également au reste de la cour savoyarde non sans rencontrer des résistances qui déjà en janvier 1620 rapportaient « les dégoûts » entre Madame et les belles-sœurs Infantes Marie et Catherine. Sans aucun doute Christine apportait les modes typiques de la culture monarchique française, différentes des espagnoles, comme l'avait fait trente années plus tôt la duchesse Catherine<sup>1323</sup>.

Pierpaolo Merlin précise à quel point cette Fille de France, arrivée à Turin fin 1619, y est reçue par une cour imprégnée d'usages divers, aux origines et à l'identité un peu floues, empreintes de l'austérité espagnole en ce qui concerne les infantes Marie et Catherine (futurs religieuses franciscaines), alors que la Maison du duc avait déjà, au décès de son épouse Catherine Michèle,

---

<sup>1321</sup> Son retour à Mantoue de 1631 à 1633 fut de courte durée, car contrainte de partir à nouveau sur ordre de la France, elle se tourna vers son cousin madrilène Philippe. Elle resta en Espagne jusqu'à sa mort en 1655. Cf. Raffaele Tamalio, *DBI*, vol. 70, 2008 [[http://www.treccani.it/enciclopedia/margherita-di-savoia-duchessa-di-mantova-e-di-monferrato\\_\(Dizionario-Biografico\)](http://www.treccani.it/enciclopedia/margherita-di-savoia-duchessa-di-mantova-e-di-monferrato_(Dizionario-Biografico))].

<sup>1322</sup> Lettre de Christine à Victor-Amédée du 28 mars 1626 reproduite in Andreina Griseri, *Il Diamante...*, *op. cit.*, p. 151, note 6.

<sup>1323</sup> Pierpaolo Merlin, *Tra guerre e tornei...*, *op. cit.*, p. 164.

effectué un retour vers des coutumes plus souples, d'influence française, mais assez indéfinies pour dérouter les voyageurs étrangers. Christine, elle, habituée aux joies de la cour parisienne, veut soutenir dans son quotidien turinois une plus grande latitude d'action, d'autant plus qu'elle reçoit un accueil antagoniste de la part de ses belles-sœurs habituées à l'étiquette maternelle plus rigide. Cette « liberté », qu'avec l'âge elle apprendra à relativiser, tout en conseillant à ses filles d'en faire de même, reste néanmoins la marque de la vie courtisane turinoise. C'est d'ailleurs ainsi qu'en 1643, l'abbé Rucellai décrit dans son journal,

une société qui, même rassasiée de danser et de jouir de cette liberté quasi plus que française qui se joue ici avec des baisers et divers jeux joyeux, s'en allait à quelque festin qui se donnaient par la ville jusqu'au matin, où intervenait la Princesse [Louise] masquée en compagnie de quelques dames favorites<sup>1324</sup>.

Son arrivée dans la capitale piémontaise le 15 mars 1620, dignement fêtée, se heurta assez vite à la volonté de sa famille d'accueil de réduire l'importante cour parisienne qui l'avait suivie. Mais le caractère déjà déterminé de la jeune duchesse lui permit d'obtenir auprès de son beau-père, « non seulement de ne pas voir de « gouvernante du Piémont » et de « pouvoir vivre à la française », mais aussi de « tenir cabinet et être servie comme une reine<sup>1325</sup> », ce qui, note Pierpaolo Merlin, a engendré pour les années 1620-1625 des dépenses annuelles dépassant le demi million de livres. Turin était déjà particulièrement célèbre pour ses spectacles et ballets somptueux, dont déjà Charles-Emmanuel était friand, et Christine tente d'asseoir sa position de Fille de France, à laquelle d'ailleurs la scénographie des ballets contribue. Mais c'est par le cérémonial qu'elle s'y attelle : comme le montre l'instruction détaillée envoyée en 1625 au maître de cérémonie, le marquis de Lanzo, elle cadre de façon minutieuse les rapports de préséance entre la princesse de Bourbon-Soissons, les Infantes et elle-même, tout en précisant aussi les prééminences des courtisans et des membres de sa Maison, avec pour résultat un rapport avec le souverain « ponctué d'un tissu dense d'obligations<sup>1326</sup> ». Pierpaolo Merlin rappelle en ce sens les propos de Norbert Elias sur la société de cour et en particulier celle de Louis XIV, futur neveu de Christine, dans laquelle, par le biais d'une étiquette exigeante définissant les règles sociales, le comportement des courtisans mais aussi des princes eux-mêmes est encadré et limité<sup>1327</sup>.

C'est donc parce que la jeune épouse a besoin de « marquer son territoire », d'affirmer la dignité de son statut de Fille de France – comme celle de sa première dame d'honneur dont elle identifie clairement et officiellement les prérogatives – et d'asseoir une autorité incontestable, que Christine

---

<sup>1324</sup> Giovanni Francesco Rucellai, *Un'Ambasciata. Diario dell'abate G. Fr<sup>co</sup>. Rucellai*, publié par John Temple Leader et Giuseppe Marcotti, Florence, Barberà, 1884, p. 46-47.

<sup>1325</sup> ASF, Fondo Mediceo, *Savoia*, f. 2963, *Avvisi di Torino*, cité par Pierpaolo Merlin, *Tra guerre e tornei...*, *op. cit.* p. 26-27.

<sup>1326</sup> AST, Corte, Cerimoniale, Principi del sangue, maz. 1 et Cariche di Corte, maz. 1 d'addiz., f. 1 bis ; sources citées par Pierpaolo Merlin, *Tra guerre e tornei...*, *op. cit.*, p. 164.

<sup>1327</sup> Cf. Norbert Elias, *La société de cour*, Paris, Flammarion, 1985, chapitre III, « L'étiquette et la logique du prestige ».

impose des changements dans les habitudes de cour turinoises. En y introduisant un cérémonial très complexe, basé sur la hiérarchisation d'une noblesse confortée elle-même dans la dignité de son rang, la duchesse de Savoie participe d'une « logique du prestige de la rationalité sociale (qui est aussi une logique de la ségrégation) avec pour fonction de garantir « la distance en tant que fin en soi » et de préserver le système hiérarchique<sup>1328</sup> ». Cela est d'autant plus nécessaire pour cette princesse arrivée de l'étranger, quasiment rétrogradée de Fille de France à simple épouse d'un duc, qu'elle se heurte à des oppositions à la fois politiques (membres de Savoie pro-espagnols) et culturelles. Et cette logique sera semblable pour le futur Louis XIV, mais avec plus d'intensité et de marge de manœuvre, quand sa prise de pouvoir effective, il se donnera les moyens de son absolutisme.

Par ailleurs, Madame Royale souhaite imposer sa marque aux événements principaux de l'histoire de la dynastie, faisant appel, en plus de la tradition, à l'étiquette française. Divers mémoires d'un intérêt particulier se trouvent dans les archives d'État turinoises, dont celui d'un auteur anonyme datant de 1632, le *Cérémonial tel qu'il est pratiqué par les princes de la royale Maison de Savoie afin de servir de règle pour les futurs princes de Piémont*<sup>1329</sup>. Ce document est une compilation de récits de baptêmes princiers savoyards des cent dernières années, rédigé, on l'imagine au vu de la date, en vue d'offrir au petit François-Hyacinthe, premier héritier du couple ducal, une cérémonie digne de ses ancêtres et attestant d'un « avènement » fondamental pour la pérennité de la lignée<sup>1330</sup>. À ce sujet, François Capré dans son *Traité historique de la Chambre des comptes de Savoie*, en 1662, rappelle que les naissances des enfants de Madame Royale ont été soumises aux mêmes rituels traditionnels de la dynastie<sup>1331</sup>. Le document est un fascicule de sept pages de texte bien structuré, avec une table des matières : *Des parrains, ou leurs Députés ; De ceux qui doivent être avisés dans les États de S.A. ; Des livrées et habits que S.A. fait faire ; La salle d'honneur et Chambre de Parade ; La galerie par où doit passer la Cérémonie ; l'Appareil de l'Église; les Honneurs qui doivent être portés ; l'Ordre pour marcher ; les Députés pour les cérémonies ; les Flambeaux ; les Devises ; Les Monnaies ou Médailles ; la Collation ; les Réjouissances publiques*. À la fin du fascicule suit un projet de carrousel des quatre Fortunes, la Royale, la Guerrière, la Pacifique et l'Amoureuse (fol° 9r), mais ce programme ne fut pas retenu.

Mais, afin d'enrichir le cérémonial baptismal de l'enfant comme des futurs ducs, l'auteur dit utiliser également des sources imprimées comme les *Mémoires de France* (soit le *Cérémonial de France* de

---

<sup>1328</sup> Alain Montandon, « De l'urbanité : entre étiquette et politesse », in *Id.* (dir.), *Étiquette et politesse*, Clermont-Ferrand, Association des publications de la Faculté des Lettres et Sciences Humaines, 1992, p. 12. L'auteur cite Norbert Elias, *La société de cour...*, *op. cit.*, p. 97.

<sup>1329</sup> AST, Corte, Materie politiche per rapporto al'interno, Corte, Nascite e Battesimi, maz. 1, f. 14 : *Cérémonial tel qu'il est pratiqué par les princes de la royale Maison de Savoie afin de servir de règle pour les futurs princes de Piémont*.

<sup>1330</sup> Thalia Brero, *Les baptêmes princiers. Le cérémonial dans les cours de Savoie et de Bourgogne (XV<sup>e</sup>-XVI<sup>e</sup> s.)*, Université de Lausanne, Section d'Histoire, Faculté des Lettres, 2005, p. 42, 154 et 273.

<sup>1331</sup> François Capré, *Traité historique de la Chambre des comptes de Savoie*, dédié à Madame Royale, Lyon, Barbier, 1662, p. 356.

Théodore Godefroy, 1<sup>ère</sup> édit. 1619, complétée en 1649 par Denis, le fils). Cette compilation et ses adaptations, en fonction des usages de France mais aussi de l'auteur lui-même qui propose d'introduire quelques nouveautés plus solennelles, signifient que les époux ducaux entreprennent de codifier les cérémonies sur la base des anciennes traditions de la maison de Savoie, mais enrichies du rite français ; ensuite, ils commandent ce travail de concert avec leur tentative d'obtenir la couronne royale (de Chypre), revendiquée à nouveau avec ardeur fin 1632 par l'émanation d'un décret officiel. Les ajustements effectués concernent principalement les parties du cérémonial soumises aux modes, celles qui entourent le rite liturgique baptismal (qui lui demeure inchangé), soit les décors, les habits, la procession... Les réjouissances de baptêmes étaient déjà au XVI<sup>e</sup> siècle les plus spectaculaires dans le cérémonial, ce dont témoignent un grand nombre de sources rédigées et imprimées : panégyriques, relations commémoratives, schémas de procession, lettres, notes des organisateurs, récits détaillés des événements... La documentation relatant précisément la cérémonie religieuse devient beaucoup moins abondante aux deux siècles suivants. Surtout, elle change de nature, car sous Victor-Amédée I<sup>er</sup> « c'est essentiellement la correspondance annonçant la venue au monde des enfants du souverain qui est conservée. Ces lettres concernent de fait plus l'histoire de la diplomatie que celle des baptêmes, sujet sur lequel elles ne nous donnent quasiment aucun renseignement. Enfin, Thalia Brero précise que « si le genre des documents se restreint, le nombre de personnes concernées s'élargit aux filles, fils cadets, bâtards, enfants de branches cadettes<sup>1332</sup>».

Cependant, l'ampleur des festivités engagées est à la mesure de l'importance de chaque événement : si l'enjeu est exceptionnel à la naissance de François Hyacinthe, premier héritier masculin de la dynastie de Savoie, pour qui le choix de prestigieux parrains permet de créer de nouvelles et prometteuses alliances, Thalia Brero souligne qu'

il faut distinguer les cérémonies entourant la naissance du premier fils du souverain de celles de ses autres enfants. Le baptême du prince de Piémont était ainsi presque un rituel d'investiture : il donnait au duc l'occasion de présenter à ses sujets celui qui lui succéderait un jour, et qui, en attendant, incarnait la continuité de la dynastie. Les baptêmes de filles ou de cadets faisaient quant à eux l'objet d'un cérémonial beaucoup plus simple, car moins important sur un plan symbolique et politique<sup>1333</sup>.

Les réjouissances pour la venue de François-Hyacinthe sont donc bien documentées, objet de publications encomiastiques, au nombre minimum de six pour célébrer sa naissance et de deux pour son premier anniversaire<sup>1334</sup>. Parmi elles, *La Fenice*, panégyrique sacré d'Emanuele Tesauro, interprète alors incontournable de l'affirmation de l'État savoyard ou les *Hinni Natalitii per il Trionfo*

---

<sup>1332</sup> Thalia Brero, « Le baptême des enfants princiers (XV<sup>e</sup> et XVI<sup>e</sup> siècles) », in Paola Bianchi, Andrea Merlotti (dir.), *Le strategie dell'apparenza. Cerimoniali, politica e società alla corte dei Savoia in età moderna*, Turin, Zamorani, 2010, p. 17 et note 3.

<sup>1333</sup> *Ibid.*, p. 17.

<sup>1334</sup> Emanuele Tesauro, « La Fenice », in *Id.*, *Panégyrics e ragionamenti...*, *op. cit.* ; Clelia Arnaldi di Balme et Franca Varallo (dir.), *Feste Barocche...*, *op. cit.*, p. 172.

*delle allegrezze del Mondo*, recueil de sonnets de Philippe d'Agliè qu'un ballet homonyme redouble, joué sur la Piazza Castello, suivi de feux d'artifice s'échappant de structures architectoniques conçues par le comte Carlo di Castellamonte<sup>1335</sup>. Ce triomphe commençait par un carrousel (qui n'est pas celui évoqué plus haut<sup>1336</sup>) donnant lieu à une psychomachie (un combat des vices et des vertus), avec quatre quadrilles de chevaliers lancés contre quatre monstres herculéens, le centaure de la fierté, l'hydre de l'oisiveté, le lion de la colère et le dragon du déshonneur. Chaque quadrille était accompagné d'un char du triomphe, dédiés respectivement au destin, à l'harmonie, au Mont Parnasse et enfin à Cybèle<sup>1337</sup>.

Les ducs de Savoie, aspirant à moderniser leur État selon le modèle de ce qui se faisait pour les têtes couronnées, ont donc non seulement observé scrupuleusement le cérémonial mais aussi amplifié ses manifestations. Déjà Charles-Emmanuel I<sup>er</sup> avait dressé l'art des représentations publiques à un haut degré, en projetant sur la ville capitale, siège de manifestations grandioses selon les tendances culturelles, des travaux d'urbanisme, créant à partir du centre de grands axes rayonnant vers la périphérie. Son règne marque ainsi un vrai tournant, accentuant le lustre des festivités, alors que le XVI<sup>e</sup> siècle les limitait aux événements fondamentaux : baptêmes, mariages, entrées<sup>1338</sup>. Son fils et sa belle-fille poursuivent cet élan, mais Christine, démultipliant les opportunités de liesse aux anniversaires<sup>1339</sup>, au carnaval etc., introduit des changements en fonction des habitudes de France, faisant évoluer l'étiquette vers plus de théâtralisation afin d'inscrire sa filiation bourbonne en Piémont mais avant tout dans l'idée de faire rayonner la dynastie, sur l'exemple d'un protocole de cour déjà paradigmatique : son frère, Louis XIII, y est déjà très attentif<sup>1340</sup> et Louis XIV le portera à son apogée. Enfin, il faut constater en ce qui concerne la duchesse l'importance cruciale des cérémonies de serments de fidélité, scandant sa vie politique dans les moments les plus difficiles, soit la guerre civile en particulier, puis à la majorité de son fils en 1648. Ces nombreux actes d'allégeance extrêmement détaillés dans les recueils protocolaires confirment le besoin de légitimation du pouvoir et de la position de Christine au sein de sa propre cour. Nous le disions plus haut, la duchesse tient à maintenir une certaine distance avec ses courtisans par divers moyens relevés dans les registres des cérémoniaux :

---

<sup>1335</sup> Franca Varallo, « Le Feste da Maria Cristina a Giovanna Battista », *op. cit.*, p. 484.

<sup>1336</sup> AST, Corte, Materie politiche per rapporto al'interno, Corte, Nascite e Battesimi, maz. 1, f. 14 : *Cérémonial tel qu'il est pratiqué par les princes de la royale Maison de Savoie afin de servir de règle pour les futurs princes de Piémont*.

<sup>1337</sup> *Raconto delle pubbliche allegrezze fatte in Torino per la felice nascita del prencipe di Piemonte Francesco Giacinto*, A.F. Cavalieri, Turin, 1632. Mercedes Viale Ferrero, *Feste delle Madame Reali...*, *op. cit.*, p. 31.

<sup>1338</sup> Thalia Brero, « Les baptêmes... », *op. cit.*, p. 17 ; Pierpaolo Merlin, *Tra guerre e tornei...*, *op. cit.*, p. 256-159 ; Franca Varallo, « Il duca e la corte. Ceremonie al tempo di Carlo Emanuele I di Savoia », Genève, *Cahiers de civilisation alpine*, n° 11, p. 165-166.

<sup>1339</sup> AST, Corte, Lettere duchi e sovrani, maz. 60 : M.R. à Dom Félix pour faire un bon accueil à l'abbé Scoto qui s'occupe des réjouissances pour l'anniversaire de la naissance de Charles-Emmanuel II, un an après son avènement à la couronne précise-t-elle. Elle écrit : « Je désire que les bonnes coutumes qui ont été dès longtemps observées en cette Maison soient continuées pour la solennité qui se fait ce jour-là ».

<sup>1340</sup> Lucien Bély, *La société des princes...*, *op. cit.*, p. 401. Bély prend pour référence le *Cérémonial* de Godefroy et surtout les *Mémoires* manuscrites de Berlize (BM de Lille).

par les serments cités, par la ferme revendication du titre d'Altesse Sérénissime, par le biais d'un protocole strict et de questions de préséance récurrentes, elle laisse deviner en filigrane que son pouvoir doit être incontestable<sup>1341</sup>.

### **2.3 « La maison de Savoie est fort blessée » (Monod) : les prétentions protocolaires de la duchesse en France et en terres d'Empire, en regard de la péninsule**

Christine cherche pendant tout son règne à renforcer le protocole servant son statut royal. Déjà les décors ou tableaux de ses résidences témoignent d'une volonté d'afficher son statut de fille de France, avec les lys en exergue, tel au château du Valentino, ponctué de stucs éclatants de dorure soulignant ses origines tandis que ses représentations personnelles comme celles de la dynastie ne manquent jamais dès les années 1630 la référence à la couronne fermée, coiffant une tête, posée sur une table mais maintenue ou pointée du doigt et évidemment surmontant le blason ancestral. Toujours dans cette optique, Christine est très pointilleuse sur le protocole que les maisons étrangères réservent à sa famille, ses ambassadeurs et sa cour, afin que les préséances prévues soient dignes non seulement de son statut de Fille de France, constamment invoqué dans le cérémonial, mais aussi du rang de la dynastie, royale<sup>1342</sup>. Préparant son voyage à Lyon fin 1658, elle donne des instructions extrêmement précises quant à ses prétentions d'accueil de la part de la famille Bourbon, insistant sur les questions de préséance (surtout entre ses filles et la grande Mademoiselle et entre son fils et Monsieur, Philippe, frère du roi). Dans le protocole qu'elle rédige, dévoilant toutes ses exigences, on remarque en particulier le fait que l'on vienne à sa rencontre le plus loin possible, si cela ne peut être « aux confins de ses États ». Elle demande qu'elle soit ensuite admise avec ses filles dans le carrosse de la reine. Sur le lieu de la réception, elle espère l'octroi du tabouret, et, à défaut, veut qu'on « donne la main » aux princesses ou au duc son fils, selon le moment, puis n'oublie pas de rappeler que le titre d'Altesse Royale lui est dû, comme à Charles-Emmanuel II... Ces marques sont distinctives, dans les faits et

---

<sup>1341</sup> BRT, *Storia Patria*, 726/1 et 726/2, registres Cumiana et Scaravello, *passim*.

<sup>1342</sup> *Ibid.*, Misc. 140, fol. 107 et *Storia Patria*, 726/1-2, *passim*. AST, Corte, Cerimoniale, Corti Inventariate, Francia, maz. 1, f. 21, 23, 26, 27 ; *Ibid.*, Funzioni diverse, maz. 1 - 1<sup>a</sup> d'addizione, f. 1 ; *Ibid.*, Materie d'Impero, Investiture, maz. 1, cat. 1<sup>a</sup>, f. 20 et *passim*. Enfin, pour comparaisons, le *Cérémonial de France* de Théodore Godefroy, 1<sup>ère</sup> édit. 1619, complétée en 1649 par Denis Godefroy, son fils ; *Mémoires de Nicolas de Sainctot* (1602-1702), Paris, BnF, Manuscrits. 14117-14120. Cf. également Jean Rousset de Missy, *Le cérémonial diplomatique des cours de l'Europe, ou, Collection des actes, mémoires, et relations qui concernent les dignités, titulatures... recueillies en partie par Mr. Du Mont, mis en ordre et considérablement augmenté par Mr. Rousset*, Amsterdam, Janssons, La Haye, Hondt, 1739. *Ibid.*, *Mémoires sur le rang et la préséance entre les souverains de l'Europe et entre leurs ministres représentants suivant leurs différents Caractères. Pour servir de supplément à l'ambassadeur et ses fonctions de Mr. de Wicquefort*, Amsterdam, 1746. Les études de Rousset sur les cérémoniaux ont été amplement copiées en France et ailleurs au XVIII<sup>e</sup> siècle. Mais cela concerne surtout la fin du XVII<sup>e</sup> siècle, car pour M.R., seuls deux documents sont cités : le *Traité d'accommodement avec les Princes de Savoye*, ses beaux-frères, en 1642 et le *Traité avec Louis XIV, Roi de France, pour la restitution de plusieurs places que le Roi tenait en Piémont*, en 1645 (tome 2).

dans les gestes, de son rang ancien et à venir. En 1658, presque tout lui est accordé, au grand dam de Monsieur et grâce à Mazarin explique Saintot<sup>1343</sup>.

Toute son ambition se déploie également dans les questions d'intitulés et de prédicats des correspondances. Les exemples sont nombreux où Madame Royale s'irrite des lettres qui ne comportent pas le titre d'« Altesse Royale » à son endroit et à celui de son fils<sup>1344</sup>. Elle agit ainsi face au comte Federico Prato, ambassadeur du duc de Parme, qui s'est adressé à elle seulement oralement avec le titre d'« Altesse Royale », intitulé qui n'apparaît malheureusement pas dans la lettre de son maître qu'il lui a remise. Avec rigidité, la duchesse la refuse puis rédige une assez longue réponse au duc de Parme énumérant les arguments de sa naissance royale et des prérogatives qui en découlent, « indivisibles pour une Fille de France, où qu'elle aille et avec quiconque elle se marie »; la lettre est gardée par l'ambassadeur<sup>1345</sup>. Or, détail significatif de la rivalité entre les cours italiennes, la première lettre qui nous soit parvenue dans laquelle Ranuccio II Farnèse concède ce *titolo regio* à Madame Royale ne date que de vingt ans plus tard, en 1659, soit juste un an avant qu'il se marie avec Marguerite-Yolande, fille de Christine<sup>1346</sup>. Pour dernier exemple concernant la Péninsule et les prédicats épistolaires, Madame Royale souhaite que la République de Venise utilise celui convenant à la sœur du roi de France, « sans conséquences pour les autres duchesses », soit sans en tenir compte. Christine exprime que pour soutenir cet argument

cet expédient pourra être aidé en leur suggérant qu'ils regardent dans leurs archives comme ils traitaient Madame Yolande sœur du Roi Louis XI et tutrice des ducs Charles et Philibert, et comme ils lui écrivaient puisque nous demeurons volontiers dans les mêmes formes respectivement pratiquées<sup>1347</sup>.

Quand la duchesse est reçue à la cour de France ou quand ses ambassadeurs la représentent en terres impériales, ses exigences se font encore plus pressantes car, pour parfaire ses ambitions, elle a besoin de la reconnaissance officielle des deux grandes puissances d'alors, celles qui sont l'objet de toute l'attention de ses stratégies matrimoniales. C'est d'autant plus vrai que les honneurs royaux lui sont

---

<sup>1343</sup> Paris, BnF, Manuscrits, 14117-14120, *Mémoires de Nicolas de Saintot* (1602-1702), t. III, fol. 149 v.

<sup>1344</sup> Sur le protocole épistolaire, extrêmement important, cf. entre autres, AST, Corte, Cerimoniale, maz. 1, maz. 1<sup>a</sup> d'addizione et Lettere, maz.1 non inventorié, *passim* ; *Ibid.*, Lett. Min. Fr., maz. 51, f. 2, n° 13/2, maz. 57, f. 2, n° 24/4 et *passim* ; BRT Storia Patria, 726/2, *passim*.

<sup>1345</sup> BRT, Storia Patria, 726/2 : Registre Muratore (copié par Scaravello), 8 février 1639, fol. 53.

<sup>1346</sup> AST, Corte, Lettere Principi Forestieri, Parma, maz. 2. Cf. Robert Oresko, « The House of Savoy in search... », *op. cit.*, p. 337, note 119.

<sup>1347</sup> AST, Corte, Lett. Min. Fr., maz. 86, Christine au marquis de St-Maurice, ambassadeur de Savoie à Paris, 19 octobre 1637 ; cf. lettre transcrite par Gaudenzio Claretta, *Storia della Reggenza...*, *op. cit.*, p. 53.

souvent refusés, parfois par la France, toujours par les Médicis<sup>1348</sup>. La dynastie florentine en effet fut en conflit avec celle de Savoie pour tout le siècle, exactement

depuis 1569 lorsque le Pape Pie V avait accordé à Côme I<sup>er</sup> le titre de Grand-duc et que l'empereur Maximilien II avait fini par donner son consentement en 1576. De plus, à partir de 1600, des bruits circulaient sur l'aspiration des Médicis à un rang royal. Selon certains diplomates, ils étaient prêts à payer une somme d'argent considérable pour l'obtenir. La maison de Savoie voulut anticiper cette intention si bien que sa prétention au rang royal devint un *leitmotiv* de sa politique bien avant la proclamation officielle du traitement royal de Chypre par Victor Amédée en 1632<sup>1349</sup>.

Si le titre royal de Chypre n'est officiellement accordé à la maison de Savoie par la France qu'en 1654, la cour française auparavant lui concède le traitement régalien selon l'argument seul de son statut de fille de France<sup>1350</sup>. Par ailleurs, Victor-Amédée est le premier duc de Savoie à bénéficier du privilège de la pompe funèbre à Notre-Dame de Paris, ce qui atteste, à tout le moins en 1637, d'une volonté française d'encouragement envers la dynastie piémontaise<sup>1351</sup>. Néanmoins, les rares témoignages iconographiques évoquant Madame Royale de l'autre côté des Alpes depuis son départ en Piémont sont nuancés. Une estampe de 1642 (Fig. 81) représentant Marie de Médicis entourée de ses enfants présente Christine (à droite) avec une couronne fermée plus petite et à la structure plus simple que celles que portent ses sœurs ou Louis XIII et elle n'a évidemment pas de sceptre. La reine de France figure dans un large médaillon ovale, selon un portrait très pictural, suspendu à un arbre « généalogique » dont les racines sont arrosées des bienfaits des allégories de la Renommée et de la Fortune. Sur les branches ont poussé de grandes fleurs de lys contenant les portraits des cinq descendants bien arrimés aux corolles florales, et ils semblent protégés non seulement par le calice des fleurs elles-mêmes formant leur cocon mais aussi par l'emblème royal qu'elles incarnent. Toutefois cette protection est avant tout assurée par leur mère ornant le *clipeus* central, surmontant la devise qui est dédiée à l'ascendance de Marie de Médicis : « Je couvre de mon ombre toute la terre » et l'inscription inférieure s'adresse à une « Reyne, dont les grandeurs vous rendent sans seconde / Le Ciel assujettit la Terre sous vos Lois / Non pas en qualité de Mère de trois Roys / Mais pour être en vertu la merveille du Monde ». En 1645 en revanche, les *Épîtres morales* de Sébastien de Senlis comportent un frontispice de Grégoire Huret présentant « La Reine Régente », « La Reine

---

<sup>1348</sup> Cf. F. Angiolini, « Medici e Savoia Savoia. Contese per la precedenza e rivalità di rango in età moderna », in Paola Bianchi et Luisa Clotilde Gentile (dir.), *L'affermarsi della corte sabauda...*, *op. cit.*, p. 435-479 ; Saniye Al-Baghdadi, « La dynastie de Savoie et le traitement royal... », *op. cit.*

<sup>1349</sup> Andrea Merlotti, « I Savoia : una dinastia europea in Italia », *op. cit.*, p. 103-109.

<sup>1350</sup> Robert Oresko, « The house of Savoy in search... », *op. cit.*, p. 342 ; Frédéric Ieva, « Titre royal et duché de Savoie... », *op. cit.*, p. 170.

<sup>1351</sup> Cf. Jean-Marie Le Gall, « Les pompes funèbres des souverains étrangers à Notre-Dame de Paris, XVI<sup>e</sup>-XVII<sup>e</sup> siècles », *Revue d'Histoire moderne et contemporaine*, 2012/3, n° 59-3, p. 102.

d'Angleterre » et « La Duchesse de Savoie » agenouillées et tendant leur cœur vers la Vierge et l'Enfant, toutes trois vêtues de l'habit sombre des veuves. Les couronnes déposées à leurs pieds sont toutes royales, mais celle de Christine est moins en évidence, la duchesse elle-même étant en retrait (Fig. 82).

En 1637, à la mort de Victor-Amédée I<sup>er</sup>, des funérailles somptueuses lui sont rendues dans la cathédrale de Paris mais le père Monod rapporte à Madame Royale que, malgré un bel appareil « dans le fond la maison de Savoie y était fort blessée<sup>1352</sup> » car les titres revendiqués par la dynastie n'apparaissent pas. Richelieu explique dans ses *Mémoires* l'offense ressentie par Monod :

Puisque l'on n'avait point mis sur les armoiries de Savoie la couronne fermée, comme ils le pratiquent à présent [1637], ni même l'écusson du Montferrat que M. de Savoie portait depuis le traité de Quiérasque ; que dans les titres l'on n'y avait pas mis aussi celui de roi de Chypre, ni de duc de Montferrat, dont il avait l'investiture de l'Empereur, et qu'il prend depuis le même traité de Quiérasque, et, au lieu de mettre comte de Genève, on n'avait mis que comte de Genevois ; et là-dessus [Monod] exagéra la continuation des sentiments de la France, d'arrêter le cours de l'avancement de la maison de Savoie (...) Mais notre ambassadeur représenta à Madame que ceux qui lui mettaient ces choses dans l'esprit, lui voulaient imprimer contre la France des dégoûts qui lui causeraient sa ruine, et que, pour ses titres, son mari n'espérait pas que la France lui donnât celui de roi de Chypre, ni de duc de Montferrat, ni de comte de Genève, en lui représentant les conséquences, et qu'il fallait qu'elle se désabusa de ces chimères ; que les ducs Charles-Emmanuel et son mari n'y avaient pu donner atteinte [atteindre], et que ce serait beaucoup si elle pouvait conserver pour ses enfants l'État au point où elle le trouvait, et que dans la protection du Roi et du royaume contre tant de maux qui la menaçaient, dont les plus difficiles n'étaient pas passés, elle recevrait assez d'avantages sans demander d'autres choses de la France ; et si ces pompes funèbres qu'on avait faites pour feu M. de Savoie n'étaient pas capables de l'obliger, que le Roi ne pouvait attendre que des méconnaissances de son côté<sup>1353</sup>.

Enfin, après le décès de Christine, les questions d'étiquettes entre France et Savoie réapparaissent, d'autant plus récurrentes sur le long terme pour la seconde Madame Royale Marie-Jeanne-Baptiste de Nemours qu'elle ne bénéficie pas de l'atout d'une naissance royale. Le problème porte essentiellement sur le siège assigné aux femmes d'ambassadeurs français lors de dîners (avec ou sans dossier, simple tabouret etc.), comme pour la marquise de Villars dont le nom apparaît maintes fois au sujet de la

---

<sup>1352</sup> Joseph-François Michaud et Jean-Joseph François Poujoulat, « Mémoires du Cardinal de Richelieu », *op. cit.*, p. 179.

<sup>1353</sup> *Ibid.*

place qu'on lui octroie au sein des convives de la cour turinoise<sup>1354</sup>. La femme de Pierre de Villars, ambassadeur français en Savoie depuis 1676, réclame un fauteuil à la table de la seconde Madame Royale, auquel elle a droit car la duchesse n'est pas Fille de France, ce qui blesse fortement les époux de Savoie. Cette affaire fit grand bruit et fut l'objet d'une correspondance énorme, la cour turinoise appuyant son argumentaire à l'encontre des Villars sur la préséance octroyée par la précédente Madame Royale, Christine, envers Madame Servien. Depuis 1646, Justine de Bressac, épouse d'Ennemond Servien ambassadeur en Savoie de 1648 à 1667, n'avait droit qu'au tabouret, ce qu'elle contestait d'ailleurs arguant du fait que l'ambassadeur de Savoie à Paris mangeait lui avec la reine. On propose néanmoins à l'ambassadrice une « chaise à dos », soit à dossier, assez proche de la duchesse. Madame Servien accepte mais les relations sont maintenant dégradées et elle ne vient plus à la cour que pour quelques occasions indispensables. Dès lors, pour contrer les prétentions de la marquise de Villars, une cinquantaine d'attestations écrites de courtisans turinois et étrangers sont nécessaires entre 1665 et 1676 pour prouver que précédemment Madame Servien n'était pas assise à la table de feu Madame Royale, mais sur un tabouret et encore, derrière les dames d'honneur et les princes de sang qui eux figuraient parmi les convives privilégiés. L'ambassadrice de Villars, voulant « s'inscrire dans l'amitié et la confiance de cette princesse », ne réclama plus rien mais tenta dès qu'elle le pouvait de ne pas se poser : « ne s'asseyant qu'autant qu'il en était besoin », « elle n'affectait pas de prendre de chaise dans toutes les heures où elle était familièrement au palais »<sup>1355</sup>. Marie-Jeanne-Baptiste conçut ainsi de l'aversion pour elle et demanda au roi de France de rappeler cette dame, ce qu'il fit.

Le titre royal et en corollaires l'appellation d'« Altesse » et le *Trattamento Regio* sont donc des revendications incontournables et récurrentes dans toute la correspondance diplomatique de la duchesse. Les artifices cérémoniels dont Christine use avec soin sont les instruments de sa gloire, de son statut royal, mais elle se démène toujours au service de la dynastie piémontaise. En ce qui concerne l'Empire, les prétentions des ducs de Savoie puis de la régente pour leur maison ressassent inmanquablement le sujet de l'investiture du Montferrat, le vicariat d'Empire, le projet de mariage d'une fille de Savoie avec l'empereur et toujours le rappel du protocole cérémoniel exigé par Turin. Comme au siècle précédent dans les relations entre les Habsbourg et les ducs de Savoie, les tractations diplomatiques avec l'Empire pour obtenir l'investiture du Montferrat ne cessent d'être au cœur des revendications ducales, ce dont témoignent nombre de correspondances diplomatiques à partir de 1632, de concert avec les aspirations au titre royal<sup>1356</sup>. Au cours de cette année, se concluant par l'affirmation royale chypriote, Victor-Amédée et Christine tentent d'employer l'expédient de la

---

<sup>1354</sup> AST, Corte, Cerimoniale, Corti Inventariate, Francia, maz. 1, f. 14, 16, 23, 30.

<sup>1355</sup> AMAE, CP Sardaigne, Turin, Cérémonial, I, vol. 17, fol. 421-427.

<sup>1356</sup> AST, Corte, Materie d'Impero e Investiture, maz. 1, f. 18 pour l'année 1632. AST, Corte, Lett. Min., Austria, maz. 12, f. 1, fol. 50-54, 75-76, années 1651-1652, le marquis de Lullin à M.R. et ses ministres. Francesco Agostino Della Chiesa explique les origines des prétentions savoyardes sur le Montferrat, *Corona Reale di Savoia...*, Cuneo, 1655, p. 222-237. Cf. aussi du même auteur, *Relazione dello stato presente del Piemonte...*, Turin, Zavatta et Gajardo, 1635, p. 3-4 et passim.

« politique du don » en terres impériales, à l'aide de dépenses et de cadeaux attribués par l'intermédiaire du marquis de Pianezza à la cour de Vienne. Néanmoins Guichenon rappelle dans *l'Histoire Généalogique* que l'impératrice Eléonore de Gonzague refuse cette investiture tant que les français sont encore maîtres de Pignerol, et si l'Empereur finalement, l'octroie au duc le 17 août 1632, il la refusera ensuite à Charles-Emmanuel II, évoquant des liens franco-savoyards trop forts<sup>1357</sup>. Ces tractations s'amplifient après le traité de Münster (1648) qui réactualise l'attribution de certains des territoires<sup>1358</sup>. Dans les années 1650, après le mariage bavarois d'Adélaïde de Savoie, le sujet de l'investiture est toujours très prégnant pour Christine de France, dont les revendications s'appuient justement sur les accords de Münster<sup>1359</sup>. *In fine*, le renouvellement de l'investiture ne sera obtenu qu'en 1708 et 1733, selon les clauses du traité de Turin de 1703.

Le cas de Christine de Suède est encore une affaire, non plus d'étiquette mais de protocole. Quand elle s'arrête à Turin, elle ne concède pas les honneurs régaliens « que Madame Royale, comme duchesse de Savoie, mais bien plus comme fille de France, pouvait mériter<sup>1360</sup> ». Ce constat a provoqué moins de commentaires que les épisodes précédents, car il s'agissait sans doute de ne pas faire trop de bruit d'une certaine « faillite » de la maison de Savoie, qui avait déployé des festivités aussi somptueuses que la visite était prestigieuse.

## 2.4 La visite de Christine, reine de Suède : un événement savoyard ?

La dynastie de Savoie célèbre comme il se doit la visite de Christine reine de Suède en 1656, à laquelle Valeriano Castiglione s'empresse de dédier un ouvrage décrivant les somptueux apparats déployés à l'occasion, sous le titre *La Maestà della reina di Svecia Christina Alessandra Ricevuta negli Stati delle Altezze Reali di Savoia l'Anno 1656*. L'auteur détaille les divers parcours cérémoniels en ville et dans les palais auxquels la reine est conviée, les appareils éphémères et leurs inscriptions tout comme son appartement spécialement décoré aux goûts de la princesse Vasa. C'est d'ailleurs un des intérêts de ce document, parmi d'autres, que de mieux comprendre les programmes prévus pour les visiteurs illustres, selon « un protocole organisé de la culture de cour pour faire voir la cité et son panorama » qui attestait d'un modèle rhétorique de narration historique de la ville configuré en fonction de la gloire dynastique<sup>1361</sup>. En outre, l'historiographe en profite pour manifester « des signes

---

<sup>1357</sup> Samuel Guichenon, *Histoire Généalogique*, t. 3, 1778, p. 26.

<sup>1358</sup> Cf. Mattias Schnettger, « La maison de Savoie et le Saint-Empire », *op. cit.* ; Pierpaolo Merlin, « La croce e le aquile... », *op. cit.*, p. 259 ; *Mémoires du maréchal de Grammont*, in Petitot et Monmerqué, *Collection des Mémoires relatifs à l'Histoire de France*, t. LVII, Paris, Foucault, 1827, p. 25.

<sup>1359</sup> AST, Corte, Lett. Min., Austria, maz. 12, lettres de M.R. à divers destinataires, 1651-1652.

<sup>1360</sup> AMAE, CP Sardaigne, vol. 52, fol. 361 : Amoretti à Mazarin, 28 juillet 1657.

<sup>1361</sup> Michela Di Macco, « Critica occhiuta... », *op. cit.*, p. 350.

et emblèmes de l'histoire et du pouvoir dynastique » tout en décrivant les monuments et les places royales, dont la *piazza Reale* (San Carlo) « stimata delle più belle d'Italia, per la uniformità de Palaggi Signorili, per li Ampi Porticati e doppie Colonne<sup>1362</sup> » (Fig. 12). Quant à Thomas Blanc, dans son *Abrégé de l'Histoire de Savoie* publié en 1668, il résume ainsi :

Ce serait aussi passer les bornes d'un *Abrégé* de s'arrêter à toutes les particularités de l'Entrée de cette Reine à Turin, les honneurs qu'elle reçut de tous les Corps, les ornements des places publiques, & des rues, les excellents discours qu'elle ouït de tant de bouches disertes, les complaisances que leurs AA.RR. eurent pour elle, & la bonne chère qu'on lui fit : il suffit de s'en rapporter aux relations particulières qui en ont été faites, & de dire que Christine fut si satisfaite de la magnificence de sa réception, qu'elle avoua en partant, qu'elle n'avait point été reçue depuis son départ de Suède, avec autant de pompe, de générosité, de politesse, & de libéralité<sup>1363</sup>.

La préparation de ce séjour fut suffisamment échafaudée en amont, dès 1655, « la cour s'étant informée à temps en suivant le voyage de la reine en Italie », comme en attestent aussi les lettres diplomatiques de l'automne 1656 adressées par Ferraris à Madame Royale<sup>1364</sup>. Les scénographies, inventées par Tesauo pour célébrer les vertus du « Phénix des Femmes Illustres septentrionales<sup>1365</sup> » comprenaient à l'entrée de la ville un bel arc triomphal sur ce thème du phénix, dont l'auteur parle en première partie de ses *Inscriptiones*. La dynastie de Savoie utilisait déjà symboliquement la figure de l'animal légendaire pour les membres de sa dynastie dans ses productions encomiastiques et iconographiques, emblème par ailleurs très usuel pour les princes, mais en adoptant cette thématique solaire et fabuleuse, Madame Royale établissait un parallèle évident et honorifique entre elle et la reine scandinave. Car cette visite prestigieuse fut bien évidemment pensée pour répondre aux attentes des deux Christine, celle de Savoie ayant fait réaménager la disposition des tableaux à l'occasion. L'abbé Castiglione rapporte que la reine de Suède, ayant rejoint l'appartement de Christine où elle est accueillie, peut découvrir son propre portrait au milieu des princes de Savoie et des maisons directement affiliées, soit de France et de Bavière, dans une *sprezzatura*<sup>1366</sup> royale signifiante du statut choisi par la duchesse : s'aligner en bonne place parmi les cours européennes.

La visite de la reine de Suède fut un grand événement, mais faut-il encore préciser que cela le fut pour ses hôtes avant tout. Nous n'avons pas trouvé de sources évoquant la réception de cet accueil turinois du point de vue de la reine elle-même et il en est ainsi pour beaucoup d'aspects de son histoire, précise

---

<sup>1362</sup> Valeriano Castiglione, ms., *La Maestà della reina di Svecia Christina Alessandra Ricevuta negli Stati delle Altezze Reali di Savoia l'Anno 1656. Relazione dell'Abbate Don Valeriano Castiglione, Historico delle Medesime Altezze*, Turin, C. Giannelli, 1656, p. 17 ; Emanuele Tesauo, *Inscriptiones...*, Turin, Zapatta, 1670, p. 15-17.

<sup>1363</sup> Thomas Blanc, *Abrégé de l'Histoire de la Royale Maison de Savoie*, Lyon, Chez Girin et Rivière, 1668, t. 3, p. 366.

<sup>1364</sup> AST, Corte, Lett. Min. Fr, maz. 63.

<sup>1365</sup> Valeriano Castiglione, ms. « La Maestà della reina di Svecia... », *op. cit.*, p. 94.

<sup>1366</sup> Art de l'artifice, stupeur face à l'habileté de l'artiste, un concept élaboré à la Renaissance.

René Pintard<sup>1367</sup>. Nous ne rapporterons pas ici l'avis du faussaire Scipion Marin, ayant rédigé en 1830 une fausse biographie sous forme de *Mémoires* de la princesse Vasa dans lequel il la fait parler en termes méprisants de cet accueil, de la duchesse et son époux<sup>1368</sup>. En revanche, et c'est peu de l'écrire, dans les *Mémoires concernant Christine reine de Suède pour servir d'éclaircissement à l'Histoire de son règne...* publiées en 1751, l'auteur évoque l'entrée de Christine de Suède à Turin « où elle fut traitée splendidement<sup>1369</sup> ». Von Arckenholtz se trompe de date (1657 en marge au lieu de 1656) et n'apporte sur ces festivités aucune autre précision que l'arc de triomphe de Tesauro et ses inscriptions en vers, donnant l'impression d'une visite « fugitive », entre deux étapes, ce qui sans doute a été le cas aux yeux de la reine. En outre la volonté de cette dernière de ne pas accorder une place démesurée à la dynastie de Savoie est vraisemblable : on apprend dans une lettre de l'abbé Amoretti à Mazarin du 28 juillet 1657, qu'à l'occasion de cette visite turinoise la reine de Suède n'a pas concédé à Christine de France les honneurs royaux protocolaires auxquels s'attendaient ses hôtes, une décision qui « paraît étrange à tous, alors que Madame Royale, comme duchesse de Savoie, mais bien plus comme fille de France, pouvait les mériter<sup>1370</sup> ».

### 3. GALERIES DE PORTRAITS DYNASTIQUES : POLITIQUE ET REPRÉSENTATION

#### 3.1 Les collections d'Henriette et Charles I<sup>er</sup> d'Angleterre, en parallèle des accords secrets du Traité de Douvres

Pour aborder le rôle des portraits à la cour d'Angleterre, certains inventaires de tableaux d'Henriette, sœur de Christine, posant le problème de la succession du patrimoine, révèlent aussi d'autres informations sur les usages princiers. Henriette de France, dernière fille de la fratrie des Bourbons légitimes, est reine depuis 1625 par son mariage avec Charles I<sup>er</sup>. Lors des périodes où elle doit se réfugier en France, pendant la guerre civile qui voit le régicide de son époux ou en 1665 après la

---

<sup>1367</sup> René Pintard, *Le Libertinage érudit dans la première moitié du XVII<sup>e</sup> siècle*, Genève, Slatkine, 2000, p. 115, note 1, p. 592 et p. 637.

<sup>1368</sup> Scipion Marin, *Mémoires de Christine, Reine de Suède*, t. 1, Paris, Timothée Dehay, 1830, p. 110-111. Jean-Pierre Cavaillé, « Masculinité et libertinage dans la figure et les écrits de Christine de Suède », *Les Dossiers du Grihl*, 2010/01 [<http://dossiersgrihl.revues.org/3965>].

<sup>1369</sup> Johann Wilhelm von Arckenholtz, *Mémoires concernant Christine reine de Suède pour servir d'éclaircissement à l'Histoire de son règne...*, t. 1, Amsterdam, Leipzig, Pierre Mortier, 1751, p. 557-558.

<sup>1370</sup> AMAE, CP Sardaigne, vol. 52, fol. 361 : Amoretti à Mazarin, 28 juillet 1657.

restauration de son fils sur le trône, la reine emmène avec elle ses œuvres d'art favorites que l'on retrouve dans plusieurs inventaires de 1669, concernant l'Hôtel de la Bazinière, les chambres de la Visitation de Chaillot et la résidence de Colombes, réalisés à peine un mois et demi après son décès à la demande de son fils<sup>1371</sup>. Faute de légataires, puisqu'Henriette-Marie meurt intestat le 10 septembre 1669, les intrigues entre ses proches se cristallisent autour de la récupération des biens, tel Philippe d'Orléans arguant de l'héritage de son épouse, fille d'Henriette, en ne proposant que le douaire anglais aux deux fils, Charles et Jacques, ou encore le Prince d'Orange revendiquant une part au nom de sa femme, l'aînée des filles Stuart... Charles II annote lui-même les relevés des œuvres inventoriées, indiquant ce qui doit être laissé sur place ou rapatrié en Angleterre, parfois subrepticement aux yeux de sa sœur la duchesse d'Orléans<sup>1372</sup>, épouse de Monsieur, à qui revient une part de la collection, de pair avec la propriété de Colombes.

Hormis ces habituelles prétentions, un aspect digne d'intérêt émerge même si le point soulevé reste encore à éclairer : les collections de peintures n'ont pas une simple vocation esthétique et patrimoniale car ils apparaissent aussi comme une réserve potentielle de ressources pour régler certaines questions économiques et politiques, pouvant servir autrement, à divers émoluments, primes ou remboursements de dettes. Cette question implique la politique principale de Louis XIV à cette époque, soit la conquête des derniers territoires espagnols aux frontières qu'une alliance avec l'Angleterre favoriserait. Or, le relevé et l'évaluation de cette collection d'art concourent à la fois à ces « arrangements *post-mortem* » et à cette conjoncture politique, car les inventaires furent réalisés par des commissaires qui étaient engagés simultanément dans les négociations, officielles et secrètes, du Traité de Douvres signé fin mai 1670 et débouchant sur l'alliance des deux couronnes effective deux ans plus tard lors de la guerre de Hollande<sup>1373</sup>. Les commissaires et diplomates étaient Leoline Jenkins (Docteur en droit et professeur au Collège de Jésus d'Oxford), qui semble être également le rédacteur de l'inventaire de Colombes, Sir Thomas Bond (Contrôleur de la Maison de la Reine), Sir Ralph Montagu (ambassadeur en France), le comte de St. Albans (Chambellan de la Maison), le catholique et Pair d'Angleterre Lord Arundell of Wardour, l'abbé Walter Montagu (branche de Boughton, aumônier en charge de la chapelle).

La clause – restée secrète – de la proclamation publique du catholicisme de Charles II en échange de 160.000 livres à payer par la France dans les six mois, semble impliquer ce système patrimonial d'inventaires des collections. Si nous ne savons pas exactement à quel point les deux furent conjugués, on sait en revanche que, juste après la signature des accords secrets, l'ambassadeur anglais Ralph Montagu suggérait que les paiements français soient effectués le plus confidentiellement possible,

---

<sup>1371</sup> ANA, Henrietta Maria, « Inventory taken at Colombes », State Papers, Public Record Office, 78/128, f° 190-206 ; Erin Griffey, Caroline Hibbard, « Henrietta Maria's inventory... », *op. cit.*, p. 159-181. Cet inventaire se trouve en ligne sur le site de la revue : <http://jhc.oxfordjournals.org>.

<sup>1372</sup> ANA, « Inventory... », *op. cit.*, 78/128, f° 200v° ; E. Griffey, C. Hibbard, « Henrietta Maria's inventory... », *loc. cit.*, p. 165.

<sup>1373</sup> Erin Griffey, Caroline Hibbard, « Henrietta Maria's inventory... », *op. cit.*, p. 159-161.

conscient que « les lettres de change seraient certainement portées à l'attention des Néerlandais, qui ont des espions et des renseignements parmi tous les banquiers du monde »<sup>1374</sup>. Il propose que le versement soit effectué « d'une manière très privée et déguisée », en les « dissimulant parfaitement » dans la collection de statues et tableaux à expédier vers l'Angleterre<sup>1375</sup>. Il reste encore à déterminer si l'argent parvint totalement en espèces ou sous la forme déguisée d'achats d'œuvres intermédiaires, car pour compliquer l'affaire une deuxième collection d'art s'ajoute à ses accommodements, celle conservée en France par Walter Montagu lui-même. Ainsi l'envoi pourrait se faire « au moment où l'agent chargé par le Roi ira chercher les statues et les images de mon Seigneur Abbé [Montagu], puisque ni lui ni personne de son vivant n'en a connaissance ». Les termes sont évasifs mais bien en parallèle des manœuvres stratégiques entre la France et son « Roi Très-Chrétien », « fils aîné de l'Église » et cousin germain de Charles II d'Angleterre. Ce dernier, depuis la deuxième guerre anglo-néerlandaise (1665-1667) ayant aggravé son antagonisme avec le Parlement anglais, avait besoin de l'aide française politique comme financière, dans laquelle l'expédient du versement d'argent au sein de la cargaison picturale est un témoignage obscur. La déclaration publique du catholicisme du roi anglais n'advint jamais ; mais sur le sol d'Angleterre, les pièces d'or et d'argent du Trésor français et les tableaux de la collection d'Henriette, si.

Par ailleurs, dans le cadre du collectionnisme, l'inventaire de Colombes est notable car constitué d'œuvres choisies par Henriette : il révèle non seulement ses goûts picturaux pour les anciens et les modernes mais l'iconographie des œuvres prouve aussi son engagement catholique dans un pays protestant<sup>1376</sup>. C'est ainsi que Bossuet marque l'empreinte du règne de la reine dans l'oraison funèbre qui lui est dédiée (1669). Il remarque que son zèle pour le catholicisme en terre anglicane a dû jouer en faveur de la révolution finalement régicide.

Il nous est impossible de dissimuler l'intérêt sympathique que nous inspire cette femme qui manquait d'esprit politique, c'est vrai, mais dont l'amour et la piété remplissent le cœur, dont le caractère se fortifie à travers les malheurs...<sup>1377</sup>

Comme nous l'avons évoqué<sup>1378</sup>, il faut relativiser l'analyse des goûts d'Henriette sur la base de ces inventaires car une grande partie provenait de la résidence londonienne de Somerset House et d'autres collections ont été constituées essentiellement par Charles I<sup>er</sup>, son époux. En revanche, il est certain que « la reine Mère privilégiait les portraits de ses proches et les images de la Sainte Famille sur tous

---

<sup>1374</sup> ANA, Historical Manuscripts Commission XVI, *Buccluch I*, p. 495 ; in E. Griffey, C. Hibbard, « Henrietta Maria's inventory... », *op. cit.*, p. 159-161, 165 et n. 96, 97.

<sup>1375</sup> *Ibid.*

<sup>1376</sup> *Ibid.*, p. 159.

<sup>1377</sup> Jacques Bénigne Bossuet, *Oraison funèbre de Henriette-Marie de France*, Paris, Mabre-Cramoisy, 1669. Cité par Hermann Ferrero, *Lettres de Henriette-Marie de France reine d'Angleterre à sa sœur Christine duchesse de Savoie*, Rome, Turin, Florence, Bocca Frères, 1881, p. 26-28.

<sup>1378</sup> Cf. chapitre 4, 2.1.

les autres sujets<sup>1379</sup>». En outre, dans cet ensemble pictural, la représentation familiale est manifeste : 27 % de la collection est consacrée à sa famille proche – soit 21 portraits sur un total de 79 peintures aux sujets divers – dont la majeure partie est consacrée aux enfants royaux d'Angleterre et en particulier à l'aîné, puisque l'héritier des Stuart, futur Charles II, figure sur cinq œuvres, dont le fameux tableau de groupe peint en 1635 par Van Dyck où les trois aînés posent encadrés de deux petits chiens<sup>1380</sup>. Cet inventaire de la reine cite d'ailleurs une figuration de Madame Royale, mais elle est étonnamment listée comme un double portrait d'elle et d'Henri, prince de Galles et fils d'Henriette. Nous n'en avons plus de trace, à l'instar de représentations de la duchesse de Savoie en Angleterre, *a priori* totalement absentes ou alors n'étant plus identifiées comme telles aujourd'hui<sup>1381</sup>.

### 3.2 Van Dyck et son influence : les portraits des galeries dynastiques entre Londres et Turin

Dans le cadre de l'échange d'images picturales familiales, le peintre flamand illumine le mécénat d'Henriette et de Charles, par de nombreuses images du couple et d'exquises peintures enfantines envoyées comme preuves d'affection dans les maisons apparentées tout en alimentant leurs galeries dynastiques<sup>1382</sup>. Dans sa correspondance avec sa sœur Christine, publiée partiellement, la reine annonce en juin ou juillet 1635 :

Je vous enverrai dans une semaine les portraits de mes enfants. Vous les eussiez eus plus tôt ; mais ma fille n'a jamais voulu avoir la patience de les laisser achever. Tel qu'il est, je le vous envoie ; j'en ferai faire un autre pour elle, qui sera mieux<sup>1383</sup>.

Le tableau en question est celui de ses enfants peint par Antoine Van Dyck en 1635 et conservé à la Galleria Sabauda (Fig. 83)<sup>1384</sup>. Une image pleine de sensibilité, en dehors des figures même

---

<sup>1379</sup> Jeremy Wood, « Orazio Gentileschi and some Netherlandish artists in London : the patronage of the Duke of Buckingham, Charles I and Henrietta Maria », *Simiolus*, 28, n° 3, 2000-2001, p. 122.

<sup>1380</sup> ANA, « Inventory... », *op. cit.*, 78/128, f° 190v° ; Erin Griffey, Caroline Hibbard, « Henrietta Maria's inventory... », *op. cit.*, p. 166-167.

<sup>1381</sup> Le portrait de Christine de France mentionné à Colombes par Griffey et Hibbard ne figure pas dans l'inventaire en ligne.

<sup>1382</sup> Bibliographie sur Van Dyck, cf. chapitre 4, 1.

<sup>1383</sup> Hermann Ferrero, *Lettres de Henriette-Marie de France reine d'Angleterre à sa sœur Christine duchesse de Savoie*, Rome, Turin, Florence, Bocca Frères, 1881, p. 40-43 ; Alessandro Baudi di Vesme, « Van Dyck peintre de portraits... », *op. cit.*, p. 150-153. Cf. aussi Mary Anne Everett Green, *Letters of Queen Henrietta Maria, including her private correspondence with Charles the First*, London, Bentley, 1857.

<sup>1384</sup> Van Dyck, *Portrait des enfants d'Henriette et Charles 1<sup>er</sup> d'Angleterre*, 1635, huile sur toile, 153,7 x 156,8 cm, Galleria Sabauda, Turin. Parmi les nombreux portraits de groupe des enfants, on en trouve à Buckingham Palace, à Windsor, Dresde et Berlin. Quant aux *Cinq enfants de Charles I*, de 1637, il est conservé au Château de Windsor. Bibliographie sur Van Dyck, cf. chapitre 4, 1. Sur ce tableau, cf. Hermann Ferrero, « Sulla provenienza di un quadro del Van Dyck conservato nella Pinacoteca Torinese », *Curiosità e ricerche di storia subalpina*, XVII, Rome, Fratelli Bocca, 1881, p. 117-119 ; Michela Di Macco, « Quadreria di palazzo... », *op. cit.*, p. 50-51 ; *Id.* et G. Romano (dir.), *Diana trionfatrice...*, *op. cit.*, p. 21-22 ; Carla Enrica Spantigati, « Anton Van Dyck e la corte di Torino », in *Id. et al.* (dir.), *De Van Dyck à Bellotto*, Turin, Allemandi, 2009, p. 147-148.

représentées et louée par les historiens d'art pour sa perfection : « *the most exquisitely painted of all Van Dyck's groups of the royal children and one of the most ravishing works from any stage of his career* » écrit Oliver Millar<sup>1385</sup>. On peut voir respectivement Charles, âgé de cinq ans, Prince de Galles et futur roi Charles II, Marie, quatre ans et future princesse d'Orange-Nassau et Jacques, deux ans, duc d'York, futur roi Jacques II. Charles, à gauche, pose une main affectueuse sur la tête d'un épagneul, comme il le fera deux ans après sur la toile du même peintre représentant les cinq enfants du couple, aujourd'hui au château de Windsor (Fig. 84). Dans les deux œuvres, la place qui est donnée à Charles est proéminente : ici, occupant la moitié de la largeur, en habit rouge éclatant, son regard vers le spectateur semble indiquer qu'il est l'héritier en devenir. Enfin, la princesse Marie est celle dont Henriette parle au sujet d'une patience limitée et dont la mère voulait un second portrait retouché<sup>1386</sup>. Le tableau de la Galleria Sabauda de Turin donne aussi une place proéminente à Charles, redoublé par celui des princesses en sa direction. L'image, en plus de sa valeur sentimentale destinée à charmer la cour piémontaise, permet d'exposer avant tout l'héritier en devenir, en accord avec la fonction des galeries dynastiques. Or, d'après l'inventaire turinois du *Palazzo Vecchio* (San Giovanni) et du *Palazzo Ducale* (palazzo Nuovo) de 1682, cette œuvre semble avoir rejoint, dans la *Camera Grande* du Palais Ducal, une série de peintures familiales dont celles des enfants ducaux et de Charles I<sup>er</sup> d'Angleterre<sup>1387</sup>. Le groupe enfantin de Van Dyck servit ensuite de référence incontestable à Turin, en particulier pour Francesco Cairo et son entourage, comme en atteste une série de tableaux d'enfants (Fig. 85a à 85c), influence qui irrigue également la cour de Bavière pour au moins deux générations. Christine répond à sa sœur en lui envoyant elle aussi, peu avant novembre 1635, l'image de ses propres enfants, de Cairo. Ce qu'une autre lettre d'Henriette, entre octobre et novembre, de la même année, confirme :

Je vous remercie des portraits que vous m'avez envoyés de vos enfants. Je suis amoureuse de ma nièce, et pour votre petit fils, je ne l'oserais louer, car il ressemble trop au mien. Je vous enverrai leurs portraits dans une semaine<sup>1388</sup>.

Les relations étaient très affectueuses entre les deux sœurs, très « passionnées » selon le terme de l'époque (à l'instar d'Élisabeth envers elle, la « petite dernière » des filles de France)<sup>1389</sup>. Pour la

<sup>1385</sup> Susan Barnes, Nora De Poorter, Oliver Millar et al., *Van Dyck : a complete catalogue of the paintings*, New Haven, London, Centre for Studies in British Art by Yale University Press, 2004, p. 478.

<sup>1386</sup> Oliver 1982, p. 60-61, n. 1.

<sup>1387</sup> AST, Riunite, Inventari Casa di S.M., f. 69. Sandra Pinto (dir.), *Musei d'Arte a Torino...*, *op. cit.* ; Cf. Michela Di Macco, « Quadreria di palazzo... », *op. cit.*, p. 51. Van Dyck fit un court détour par la cour de Turin, mais sans faire le portrait de M.R.. Cf. Maurice Vaes, « Il soggiorno di Antonio Van Dyck alla corte di Torino : 4 dicembre 1622 - febbraio 1623 », BSBS, vol. XLIV, n° 1, 1942.

<sup>1388</sup> Hermann Ferrero, *Lettres de Henriette...*, *op. cit.*, p. 43.

<sup>1389</sup> Dans les relations qui liaient les Stuart aux Savoie, Charles I<sup>er</sup>, en revanche, qui avait flatté les ambitions dynastiques savoyardes dans les années 20, entre autres dans l'usage de termes épistolaires adéquats, était devenu bien plus prudent et bien moins partisan du duc quand la proclamation du titre royal émergea en 1632. En un sens, le roi évitait simplement un engagement trop net sur un terrain sensible qui aurait ennuyé les autres puissances européens. Mais sa réticence à soutenir le duc reflète aussi une position diplomatique plus introspective, qui impliquait de prendre quelques distances avec la Savoie ;

naissance de Marguerite, le 15 novembre 1635, Christine lui envoie quelques mèches de cheveux bouclés, geste dont elle est vivement remerciée pour son symbole et sa singularité : la reine d'Angleterre écrit qu'elle aurait été peinée si elle n'en avait pas eu la faveur. Pourtant, nous n'avons retrouvé aucun tableau figurant la duchesse de Savoie en Angleterre tandis que ceux d'Henriette sont aujourd'hui disséminés en Europe, issus de ses envois dans les cours princières.

La reine d'Angleterre misa encore sur l'art de Van Dyck pour diffuser son image, parmi lesquelles il faut noter en particulier une œuvre méconnue conservée au musée Louis-Philippe du château d'Eu, en Normandie. Il s'agit d'un beau portrait d'elle, dont l'auteur non identifié dans la notice du musée, d'école flamande s'est grandement inspiré de Van Dyck et semble au moins être un de ses assistants (fig. 47a)<sup>1390</sup>. La touche du pinceau n'a pas la franchise du maître et les traits du visage n'ont pas son acuité, l'ensemble ayant une atmosphère plus diffuse, sans rien ôter à sa qualité. Mais ce tableau, comparable aux images officielles de la reine dans les années 1630, est très similaire dans un cadrage plus large à deux autres d'Henriette, l'un au Bristol Museum et Art Gallery et l'autre dans une collection privée (Fig. 47b et 47c), signalés comme inspirés par Van Dyck. Il s'apparente enfin au portrait gravé par Pieter de Jode II, qui est justement une copie d'une image d'Henriette par le maître flamand<sup>1391</sup>. Le tableau d'Eu et ces autres œuvres, en plus de la facture et du style, présentent les mêmes habits, coiffure, parure, attitude. Seuls deux éléments diffèrent : le visage, aux traits plus ou moins marqués et le cadrage. Il est probable que la peinture ait orné l'une des galeries d'Anne-Marie-Louise d'Orléans, duchesse de Montpensier, célèbre et remuante cousine de Louis XIV, dont les collections parmi les plus remarquables de l'époque sont en partie conservées au musée Louis-Philippe. Quand elle achète le château d'Eu en 1661, elle décore ses appartements d'œuvres anciennes représentant des membres des maisons de Bourbon et de Lorraine, apportés en grande partie de sa résidence de Choisy, et de nouvelles<sup>1392</sup>. Ces galeries de portraits dynastiques, au cœur d'un système de commandes et d'échanges d'œuvres, avaient pour but de transmettre la mémoire de la représentation familiale et princière mais elles permettaient aussi, par un jeu subtil dans le protocole de cour, de mettre en scène son propre pouvoir parmi les princes selon la fonction de la salle et la position des œuvres dans l'espace et entre elles<sup>1393</sup>. C'est ce que fit la Grande Mademoiselle, organisant les figurations en fonction d'un parcours au cœur des appartements, respectant certaines bienséances mais révélant aussi ses choix. Dans la salle à manger, elle s'entoura des images de tous

---

Cf. Toby Osborne, « About Scaglia, the Duke of Buckingham and Anglo-Savoyard relations during the 1620s », *European History Quarterly*, Vol. 30, n° 1, 2000, p. 24-25.

<sup>1390</sup> *Henriette-Marie de France*, huile sur toile, 64,5 x 53,5 cm, Musée Louis-Philippe, château d'Eu, Inv. n° 1994.13.3.

<sup>1391</sup> Henriette-Marie reine d'Angleterre par Pieter de Jode II, d'après Van Dyck, v. 1633, publiée par M. Antonius d'apr. Le site « National Portrait Gallery » [<https://www.npg.org.uk/collections/search/person/mp88535/m-antoniuss>]. Je n'ai pas localisé la peinture originale, peut-être perdue.

<sup>1392</sup> Jean Vatout, *Le château d'Eu. Notices historiques*, t. 1, Paris, Malteste et Cie, 1836, p. VI.

<sup>1393</sup> Claire Constans, Mathieu da Vinha (dir.), *Les grandes galeries européennes XVII<sup>e</sup>-XIX<sup>e</sup> siècles*, Paris, Éditions de la Maison des Sciences de l'Homme, Centre de Recherche du Château de Versailles, 2010.

ses proches, nombreux, grand-père, grand-mère, Louis XIII, Anne d'Autriche, les reines d'Angleterre et d'Espagne et leurs maris, la duchesse de Savoie et ses filles etc.<sup>1394</sup>. Mais d'autres portraits, des mêmes, ornent les appartements en divers endroits. Ainsi on retrouve Henriette d'Angleterre en quatre lieux, dans la « salle à manger », la « chambre à coucher de Madame », le « deuxième Salon » et la « salle du billard »<sup>1395</sup>. Cette collection fut ensuite dispersée en partie, vendue, dès les saisies révolutionnaires et au long du XX<sup>e</sup> siècle au gré des aléas financiers des descendants de la famille d'Orléans de la branche Nemours-Vendôme.

### 3.3 Bavière : la fonction politique et dynastique de la galerie munichoise

Du côté de la cour des Wittelsbach, que la princesse Henriette-Adélaïde, fille de Christine, avait intégrée suite à son mariage avec l'Électeur de Bavière Ferdinand-Marie, le système de la galerie de portraits dynastiques était tout aussi bien représenté. Henriette tout aussi avide de s'immiscer dans les affaires d'État que sa mère Christine, fut également considérée d'une manière générale comme une « brillante gérante des questions politiques et une vraie protectrice des lettres et des arts<sup>1396</sup> », à l'instar de ce que l'on a pu écrire sur la duchesse de Savoie, un parallèle nous permettant d'émettre quelques doutes sur toutes ses compétences en art. Mercedes Viale Ferrero cite une médiocre poétesse<sup>1397</sup>. Et Vesna Mlakar cite le père Luigi Montonaro, agent de Christine l'informant du quotidien de sa fille en Bavière :

Elle s'occupe pour se distraire à entraîner les Dames de cette cour pour un ballet inventé par elle même, à la demande de la Ser. Régente, laquelle laisse préparer encore d'autres fêtes pour ces jours de Carnaval ». C'est la première fois qu'est mentionnée dans un document une occupation artistique d'Henriette Adélaïde, étroitement liée à l'organisation et aux préparatifs des fêtes à la cour de Munich<sup>1398</sup>.

Selon Ménestrier, Henriette était passionnée de festivités flamboyantes et va rapidement importer en Bavière les habitudes de la cour turinoise, dont le ballet de cour et l'opéra italien. Renouvelant le spectacle germanique, « la Feu Électrice Madame Henriette Adélaïde semblait avoir amené avec elle toutes les Grâces et toute la Magnificence de la Royale Cour où elle était née, avec la grandeur d'âme

---

<sup>1394</sup> Adolphe Chéruel (éd.), *Mémoires de Mademoiselle de Montpensier*, t. 2, Paris, Charpentier, 1868, p. 283 ; Jean Vatout, *Souvenirs historiques des résidences royales de France*, Paris, Firmin Didot, 1839 ; *Id.*, *Le Château d'Eu (souvenirs historiques) : son histoire et sa description*, Paris, Didier, 1852.

<sup>1395</sup> Pour l'itinéraire des appartements et l'emplacement des œuvres dans chaque salle, cf. Jean Vatout, *Souvenirs historiques...*, *op. cit.* ; *Id.*, *Le Château d'Eu, (souvenirs historiques), son histoire et sa description*, Paris, Didier, 1852.

<sup>1396</sup> Carlo Merkel, *Adelaide di Savoia...*, *op. cit.*, p. 11. Gaudenzio Claretta, *Adelaide di Savoia...*, *op. cit.*, p. 66 et *passim*.

<sup>1397</sup> Mercedes Viale Ferrero, *Le Feste...*, *op. cit.*, p. 56.

<sup>1398</sup> Munich, Archives de l'État, Hofzahlamsrechnung HZR, Nr. 98, 1653, fol. 510, 512a, 514. Cf. Vesna Mlakar, « Le Ballet de cour de Savoie à la cour de Bavière. Le Mariage de la princesse Henriette Adélaïde de Savoie et de l'Électeur Ferdinand Maria de Bavière », in Marie-Thérèse Bouquet-Boyer (dir), *Les noces de Pélée et de Thétis...*, *op. cit.*, p. 468.

de Madame Chrétienne de France sa Mère<sup>1399</sup> ». Il indique également qu'elle « se plaisait aux Allégories et avait fait dans son Palais un agréable Cabinet des *Mystères du cœur peints*<sup>1400</sup> ». Vesna Mlakar en effet indique que la princesse savoyarde a ainsi revivifié la vie théâtrale et musicale munichoise, devenue assez austère depuis la fin du siècle précédent et occupée essentiellement par les programmations jésuites dans la première moitié du XVII<sup>e</sup> siècle<sup>1401</sup>. Lors de la préparation du mariage d'Henriette à Turin, « l'observateur critique Maximilien Kurz remarque que les amusements et les bals manqueront à la future Électrice<sup>1402</sup> », au point que l'Électeur Maximilien I<sup>er</sup> « se voit obligé d'organiser des divertissements équivalents, et si possible, encore plus frappants que ceux donnés en Piémont, s'il ne veut pas échouer dans la concurrence avec les autres Cours<sup>1403</sup> ». Lorsqu'il rentre de Turin, avant l'arrivée d'Henriette, Kurz s'empresse d'écrire à Munich indiquant qu'il a trouvé un maître de danse savoyard, nommé Emanuele Somis, pour les princes, dames et pages de la cour, et qu'il y demeurera plusieurs années<sup>1404</sup>. Ces précautions indiquent clairement que l'Électeur entend être à la hauteur de la situation, compte-tenu de l'influence de la diffusion de ballets, qui d'ailleurs se multiplieront<sup>1405</sup>. Au demeurant, la cour munichoise était cultivée, Henriette selon la même ardeur maternelle y donnait des fêtes somptueuses (dès le départ sur le modèle turinois, Kurz ayant fait venir un maître de ballets piémontais) et entreprit de grands décors, jalonnés de représentations des familles bavaroise et piémontaise et enrichissant les galeries dynastiques de sa résidence selon une tradition bien ancrée chez les Wittelsbach<sup>1406</sup>. Toutefois Adélaïde décide de donner une place et une signification nouvelles à cet espace dès qu'elle en a les moyens, c'est-à-dire à la mort de l'Électrice douairière. Cela a son importance car la fonction même de la galerie se voit modifiée par une appréhension inédite de la princesse du rôle des portraits dans la représentation cérémonielle et politique, malheureusement nous n'avons pas suffisamment de traces pour reconstruire totalement ces lieux de représentation, dont l'emplacement des œuvres entre elles est primordiale. Dans les correspondances, les quelques tableaux sollicités auprès de la cour de Savoie ayant cette destination le sont d'abord par la belle-mère, qui, le 29 mars 1652, demande avec insistance les portraits de Madame Royale « en grand » et de ses filles, Louise et Marguerite. En échange elle enverra le sien, par

---

<sup>1399</sup> Claude-François Ménéstrier, *Des Représentations en musique anciennes et modernes*, Paris, Guignard, 1681, p. 284.

<sup>1400</sup> *Ibid.*, p. 332.

<sup>1401</sup> *Ibid.*, p. 331. Cf. sur ce sujet Vesna Mlakar, « Le Ballet de cour de Savoie à la cour de Bavière. Le Mariage de la princesse Henriette Adélaïde de Savoie et de l'Électeur Ferdinand Maria de Bavière », in Marie-Thérèse Bouquet-Boyer (dir.), *Les noces de Pélée et de Thétis...*, *op. cit.*, p. 455.

<sup>1402</sup> *Ibid.*, p. 462.

<sup>1403</sup> *Ibid.*, p. 464.

<sup>1404</sup> ASMR, Munich, Korr. Akt. 631/3; Archives de l'Etat, Hofzahlamtsrechnung HZR, Nr. 97, 1652, fol. 613 (Emanuele Somis) ; cf. *Ibid.*, p. 464-465.

<sup>1405</sup> Marie-Thérèse Bouquet-Boyer (dir.), *Les noces de Pélée et de Thétis...*, *op. cit.*, p. 468.

<sup>1406</sup> Cf. Eva-Bettina Krems, « Cérémonial et faste dans les galeries des Wittelsbach aux XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles », in Claire Constans, Mathieu da Vinha (dir.), *Les grandes galeries...*, *op. cit.*, p. 287-307. Pour les grands décors, cf. Hermann Bauer, Bernhard Rupprecht, *Corpus der Barocken Deckenmalerei in Deutschland*, vol. 3, Berlin, Süddeutscher Verlag, 1989, p. 219-274.

l'intermédiaire de Kurz<sup>1407</sup>. Trois ans plus tard, Adélaïde écrit à Madame Royale que « Madame l'Électrice la prie de se souvenir de lui envoyer la copie de ce tableau qui est à Rivole où nous sommes tous petits, pour mettre en sa galerie. V.A.R. se souviendra bien que je l'en ai déjà priée une fois pour moi<sup>1408</sup> ». Cette œuvre que Marie-Anne souhaite voir reproduite n'est pas aisément identifiable à la lecture des inventaires des résidences de Savoie, parfois laconiques, d'autant que certains tableaux de Rivoli ont été transférés dans d'autres palais et qu'en 1691 un incendie ravagea l'édifice et son patrimoine. Mais Roswitha von Bary, à l'aune des archives munichoises, la rapproche d'un peintre s'étant inspiré des enfants d'Angleterre par Van Dyck envoyés à Turin par Henriette d'Angleterre. Or, parmi les identifications potentielles, ce pourrait être ce portrait de groupe déjà évoqué, attribué à Francesco Cairo, ayant décliné plusieurs fois l'image filiale ducale selon un prototype dérivé du flamand (fig. 85a). Datta de Albertis publie un tableau qu'elle nomme « La famille du Duc Victor-Amédée avec six figures dont deux sont allongées<sup>1409</sup> ». Les deux derniers fils en position horizontale, gisant solennellement sur une sorte d'autel au second plan, représentent ceux de Christine morts en bas âge et l'on retrouve à Munich un groupe du même sujet toujours attribué à Cairo<sup>1410</sup>. Il pourrait aussi être question de celui, du même artiste, conservé à la Galleria Sabauda turinoise, de forme rectangulaire et horizontale, représentant six des enfants de Christine en buste (fig. 85d). Finalement, le modèle de Van Dyck comme source d'inspiration pour les groupes enfantins persiste encore à la génération suivante bavaroise quand Sebastiano Bombelli peint les enfants d'Adélaïde, Marie-Anne (qui sera mariée au Grand Dauphin, fils aîné de Louis XIV) et Maximilien-Emmanuel, futur Électeur<sup>1411</sup>.

Or, c'est justement en 1666, un an après le décès de l'archiduchesse, qu'Adélaïde fait réaménager les espaces libérés pour se les approprier tout en en proposant de nouvelles solutions. « Elle fait construire pour son appartement une galerie entre deux cabinets, orientée vers le jardin (18 x 6,5 m)<sup>1412</sup>. À côté de huit miroirs fixés au mur, les peintures allégoriques du plafond figurent la Gloire résultant de l'union des maisons de Bavière et de Savoie, complétés par des portraits envoyés de Turin en 1674,

---

<sup>1407</sup> AST, Corte, Lett. Min. Austria, maz. 12, f. 1, doc. 116/4, marquis de Lullin à M.R., 29 mai 1652. On retrouve dans l'inventaire du Palazzo Vecchio et Palazzo Ducale (nuovo), rédigé par Matteo Allemandi en 1682, un portrait du duc et de la duchesse de Bavière, hauts de deux pieds, sans cadres ; in Sandra Pinto (dir.), *Musei d'Arte a Torino...*, *op. cit.*, n° 1237, p. 38.

<sup>1408</sup> AST, Corte, Lett. Min., Austria, maz. 12, f. 1, doc. 116/4, Lullin à M.R., 29 mai 1652 ; AST, Corte, Lettere Principi diversi, maz. 21, Adélaïde à M.R., 17 mars 1655.

<sup>1409</sup> Cf. Roswitha Von Bary, *Henriette Adelaide, Kurfürstin von Bayern*, *op. cit.*, p. 13 et note 5, Bayerisches Stadtgemäldesammlungen (BstGS), Inv. n° 3132 et 3182 ; Giulia Datta de Albertis, *Cristina di Francia...*, *op. cit.*, coll. Thon di Revel, fig. entre les p. 48 et 49.

<sup>1410</sup> Cf. Michela Di Macco, « Quadreria di palazzo... », *op. cit.*, p. 51.

<sup>1411</sup> Munich, BstGS, Inv. n° 7502.

<sup>1412</sup> Friedrich Polleross, « La galerie de portraits », in *Les grandes galeries européennes XVIIe-XIXe siècles*, Claire Constans, Mathieu da Vinha (dir.), p. 80. Il cite Henriette Graf, *Die Residenz in München : Hofzeremoniell, Innenräume und Möblierung von Kurfürst Maximilian I. bis Kaiser Karl VII*, Munich, Bayerische Verwaltung der staatlichen Schlösser, Gärten und Seen. 2002, p. 39-40.

dus à Philibert Torret, Sebastiano Pombelli et Paul Mignard<sup>1413</sup>». On retrouve dans les musées munichoïses les représentations picturales de la maison de Savoie, dont les portraits de cérémonie, en pied, de Madame Royale et de son époux Victor-Amédée et de Marguerite (Fig. 86) d'une même série, puis de Charles-Emmanuel I<sup>er</sup>, l'Infante Isabelle, Thomas, Maurice, Louise et Françoise d'Orléans, aujourd'hui dans la *Charlottengang* de la Résidence de Munich, château des princes électeurs puis rois de Bavière<sup>1414</sup>. La présence de la première épouse de Charles-Emmanuel permet *a priori* (sauf envoi ultérieur) de dater ces peintures turinoises à partir de 1663. De plus, un beau groupe pictural de la même époque est resté méconnu même si Reinhold Baumstark l'a mentionné en 1976 et publié en noir et blanc (Fig. 88)<sup>1415</sup>. Localisé dans les réserves du Wittelsbacher Ausgleichfonds, conservant une part du patrimoine de la dynastie, cette œuvre – aujourd'hui perdue ou « intraçable » – présente une iconographie et des dimensions comparables à une autre signalée dans la liste des œuvres de Philibert Torret, transcrite par Claretta, que nous avons juste évoquée<sup>1416</sup>. Elle y figure comme « un grand tableau de douze pieds d'hauteur » avec cinq portraits en pied, de Madame Royale, son fils le duc, Louise, Marguerite et Adélaïde « que M.R. envoya aussi à M. la duchesse de Florence dont j'ai fourni jusqu'à l'emballage, 30 pistoles<sup>1417</sup> ». L'image de cette œuvre perdue est sans conteste rarissime, d'autant que celle issue de la liste de tableaux du peintre à laquelle on pourrait la comparer, envoyée à la cour toscane, est inconnue de nos jours. Christine y figure en habit de veuve selon la typologie inaugurée par Torret. Richement parée et couronnée, elle donne la main à Adélaïde qui elle-même tient celle de son frère, les deux sœurs étant légèrement en retrait sur la gauche.

Malgré le manque d'informations sur les portraits ayant orné la Résidence de Munich et sur leurs lieux précis d'accrochage<sup>1418</sup>, il est instructif de proposer un lien avec les deux genres de galeries féminines relevés précisément dans ce palais par Eva-Bettina Krems, galeries présentant sur les plans des structures bien différentes<sup>1419</sup>. Leur emplacement dépend de la fonction qui leur est attribuée. La galerie peut se situer à l'extérieur des appartements privés, comme lieu de passage et d'exposition faisant le lien entre deux espaces déterminés ou bien jouer un rôle essentiel mais plus intime, à

---

<sup>1413</sup> Philibert Torret est mort en 1669, donc les œuvres transférées étaient existantes. Friedrich Polleross, « La galerie de portraits », *op. cit.* Il cite Reinhold Baumstark, « Abbild und Überhöhung in der höfischen Malerei unter Henriette Adélaïde und dem jungen Max Emanuel », in Hubert Glaser (dir.), *Kurfürst Max Emanuel : Bayern und Europa um 1700*, Munich, Hirmer Verlag, 1976, p. 171-205 (p.172-173) ; Henriette Graf, *Die Residenz in München : Hofzeremoniell, Innenräume und Möblierung von Kurfürst Maximilian I. bis Kaiser Karl VII*, Munich, Bayerische Verwaltung der Staatlichen Schlösser, Gärten und Seen. 2002, p. 39-40.

<sup>1414</sup> Munich, BstGS, *Christine*, Inv. n° 7508, *Victor-Amédée*, n° 7505 et *Marguerite*, n° 7506.

<sup>1415</sup> Reinhold Baumstark, « Abbild und Überhöhung... », *op. cit.*, p. 172 et note 17.

<sup>1416</sup> Cf. annexe 8.

<sup>1417</sup> G. Claretta, *Storia della reggenza...*, *op. cit.*, vol. 2, p. 522 et annexe 8. D'après Baumstark, le tableau était autrefois conservé à la Alte Pinakothek munichoïse, Inv. n° 3749. À ce jour les démarches faites auprès de l'Ausgleichfonds et de l'institution muséale de Munich pour retrouver ce tableau, sans équivalent en tant que portrait de groupe, sont infructueuses. Il pourrait s'agir d'une « perte » advenue pendant la Seconde Guerre mondiale.

<sup>1418</sup> Les grands décors sont en revanche très bien documentés et analysés, cf. *Corpus der Barocken Deckenmalerei...*, *op. cit.*

<sup>1419</sup> Eva-Bettina Krems, « Cérémonial et faste... », *op. cit.*, p. 295.

l'intérieur des appartements, comme pour l'Électrice douairière avant 1660<sup>1420</sup>. « Cette différence entre les deux catégories résulte des variations du cérémonial, et par conséquent de la question délicate des limites entre la sphère privée et la sphère publique de la cour<sup>1421</sup> ». L'espace dédié aux collections dynastiques de l'archiduchesse se trouve intégré à son propre logement, ce qui était le cas des galeries traditionnelles en Bavière jusqu'alors, signifiant par là que les visiteurs, plus rares, bénéficiaient de plus d'exclusivité<sup>1422</sup>. C'est de manière égale que fut pensée la première galerie d'Adélaïde. Pourtant, elle initie ensuite, quand elle a – enfin – les mains libres, un changement significatif, effaçant cette limite entre le public de la cour et la sphère intime et le redéfinissant, « la galerie occupant ainsi une place essentielle<sup>1423</sup> ». Elle envisage une nouvelle redistribution des pièces, que son fils poursuivra, aménageant la galerie de manière à ce qu'elle soit éloignée de sa propre chambre mais plus proche des fonctions officielles et politiques. « En faisant communiquer l'angle de la Chambre des Audiences et du Grand Cabinet avec la galerie, le lien entre les pièces d'apparat et la sphère privée, domaine d'accès restreint au public de la cour, apparaît plus direct que dans l'appartement de Marie-Anne ». Ce changement, permettant de manière inédite un accès à la galerie pour un plus grand nombre, proposait donc une représentation au spectre plus large, tout en évitant de passer par la chambre à coucher, où Adélaïde voulait s'isoler.

Ceci traduit deux aspects, que la lecture de la correspondance privée d'Adélaïde vient confirmer. Tout d'abord, elle écrit bien souvent à sa mère qu'elle n'a pas de marge de manœuvre pour organiser sa vie quotidienne car l'archiduchesse exige qu'elle soit entourée d'un nombre très limité de personnes qu'elle a choisies elle-même, cherchant à éloigner les dames piémontaises de la suite. Or, si la princesse se dit isolée, c'est parce qu'elle ne trouve pas dans son intimité celles et ceux qui lui amènent le réconfort dont elle a besoin et qui la rapprochent de ses racines. Repenser le système de sa galerie lui permettait d'éviter de recevoir dans son espace intime les courtisans bavarois ou les invités de marque qui lui étaient imposés. Par ailleurs, sa seconde motivation, en ouvrant la galerie à un public plus large, découle de son attachement à la maison de Savoie et au soutien dynastique qu'elle lui témoigne par le biais des portraits, comme des décors peints. Par conséquent, il semble que son extrême attention pour la qualité des images produites par les peintres, dont elle se plaint fréquemment, n'est pas seulement due à un caractère difficile et capricieux, mais à une volonté de paraître digne et respectable pour elle et sa famille d'origine, à l'instar de ce qu'elle écrit en mai 1653 quand elle s'offusque d'avoir vu, parmi les nombreux portraits du château de Dachau, un tableau de sa sœur Marguerite « qui est le plus horrible du monde ». Elle en est d'autant plus fâchée que l'empereur et tous les électeurs viendront et le verront, lui procurant par avance un tel déplaisir, écrit-elle, devant

---

<sup>1420</sup> *Ibid.*, p. 291.

<sup>1421</sup> *Ibid.*.

<sup>1422</sup> *Ibid.*.

<sup>1423</sup> *Ibid.*, p. 297.

« une chose si mal faite et si mal habillée que je crois dans notre vie ni ma sœur ni moi n'avons jamais eu de robes pareilles, qui semblent plutôt de servantes que de princesses de la maison de Savoie<sup>1424</sup> ». Étonnamment, les portraits d'Adélaïde sont aussi bien souvent peu complaisants envers elle : ceux où sa figure est un peu trop longiligne ne sont pas rares, à l'instar des gravures exécutées d'après Delamonce et d'après Mayr [Mayer] (Fig. 89a et 89b)<sup>1425</sup>. Les jugements de cette princesse se révèlent tout de même un peu excessifs quand elle commente ces images, hormis quand il s'agit des représentations de ses enfants qu'elle transmet à sa mère et dont elle parle avec tendresse. Finalement, Adélaïde, sans citer le nom des peintres, semble s'être entourée d'artistes peu aptes à lui renvoyer une image qui lui convienne car elle ne manque pas de récriminations à leur rencontre, écrivant en 1653, comme à d'autres occasions, que « le peintre ne vaut rien », et la beauté de son habit, certes notable, ne compense pas un portrait qui « est laid, comme moi et encore davantage, me faisant le visage plus long que je ne l'ai<sup>1426</sup> ».

---

<sup>1424</sup> Lettre du 23 avril 1652, in Carlo Merkel, *Adelaide di Savoia...*, *op. cit.*, p. 342.

<sup>1425</sup> Melchior Kuesel, d'après Mayer, *Adélaïde de Savoie*, Château de Versailles et de Trianon, INV. GRAV. LP 34.12.1

<sup>1426</sup> AST, Corte, Lettere Principi diversi, maz. 20, Adélaïde à M.R., 21 nov. 1653 ; Carlo Merkel, *Adelaide di Savoia...*, *op. cit.*, p. 342, 371.

## CHAPITRE 9. LA STRATÉGIE IDENTITAIRE DE LA DUCHESSE : UNE « DICHOTOMIE DIALECTIQUE » ENTRE L'ÊTRE ET LE PARAÎTRE

Mais il n'y a trait en cette peinture qui ne soit une image parlante, laquelle nous admoneste, que tant plus qu'on l'avosine de l'autorité de son souverain, par une faveur extraordinaire, tant moins il se faut éloigner de la crainte, de la soumission et révérence<sup>1427</sup>.

Scipion Guillet en 1619 use de la métaphore picturale pour donner au courtisan des exemples à méditer pour servir au mieux son prince car « selon l'ordonnance du sage, il faut avoir les yeux en la tête ». Cette veine rhétorique s'applique tout autant aux œuvres artistiques figurant le souverain qu'aux comportements mêmes du courtisan/spectateur à ses côtés. Car le langage visuel de l'image appartient et contribue à l'expression de la pensée, étant une transcription non verbale de cette pensée. Se tournant vers l'origine de cette idée, Jean-Raymond Fanlo souligne qu'il y a :

D'un côté, les légitimations philosophiques des aristotéliens, pour qui l'esprit ne peut penser sans images, et des néo-platoniciens, pour qui *l'idée* est une vision intérieure, l'image une langue plus immédiate que les mots et déliée de la temporalité du *discours*<sup>1428</sup>.

Cet aspect du dépassement de la temporalité par l'image est essentiel en ce qu'il renforce encore l'idée de suprématie de la représentation visuelle par rapport aux autres modes de représentations. Il est, de plus, confirmé par l'emploi dans l'iconographie d'une « éternité » de lieux et d'éléments intemporels ou syncrétiques qui, par analogies et correspondances, façonnent la mémoire. La représentation iconographique se transforme ainsi en « théâtre du monde » permettant aux spectateurs la reconnaissance et l'interprétation de ce monde.

La production historique et artistique française depuis les années 1980 s'est beaucoup concentrée sur les questions des liens entre art et pouvoir, proposant des réflexions préalables qui ont innervé nos propres questions autour des représentations picturales de Madame Royale<sup>1429</sup>. Ces deux notions sont en constant lien dialectique entre le degré d'importance de la peinture comme représentation du pouvoir au sein d'une cour et l'apport spécifique de ce domaine artistique au type d'autorité réelle ou

---

<sup>1427</sup> Scipion Guillet, *Le renouvellement des anciennes alliances...*, *op. cit.*, p. 50-51.

<sup>1428</sup> Jean-Raymond Fanlo, « Rigueur et exubérance : quelques paradoxes de la représentation allégorique à la fin de la Renaissance », in Joëlle Gardes-Tamine (dir.), *Allégorie corps et âme. Entre personnification et double sens*, Aix-en-Provence, PUP, 2002, p. 141-160 (p. 142).

<sup>1429</sup> Cf. entre autres, Françoise Bardon, *Le portrait mythologique à la cour de France sous Henri IV et Louis XIII. Mythologie et politique*, Limoges, Picard, 1974 ; Louis Marin, *Le portrait du roi*, Paris, Les éditions de Minuit, 1981 ; Daniel Arasse, « L'art et l'illustration du pouvoir », in *Culture et idéologie dans la genèse de l'État moderne*, Collection de l'École française de Rome, 1985, p. 231-244 ; Gérard Sabatier, « Rappresentare il principe, figurer l'État... », *op. cit.*, p. 227-258.

souhaitée. L'image – ô combien « parlante » – s'insère dans la stratégie princière en tant qu'« acte de communication » à l'efficace propre, utile à l'historien en amont, dans la genèse de l'œuvre de la part du prince et de l'artiste, et en aval dans l'impact du message délivré, soit sa réception. En parallèle de sources scripturaires, l'œuvre d'art est donc une production sociale spécifique et un document valide pour lui-même pouvant contenir des informations uniques, mentionnées nulle part ailleurs. D'où les exercices de style de Daniel Arasse, de l'image entendue comme objet qui « in-forme », qui met en forme, voire qui « re-forme » et non pas qui reproduit tel personne ou tel événement. Enfin, toujours dans les pas sémantiques de l'auteur, le terme d'« illustration » engendre le pouvoir de donner du lustre, un éclat propre à l'art aulique dont la splendeur et la *sprezzatura* des artistes justifient et légitiment la puissance<sup>1430</sup>.

Marie de Médicis l'avait bien compris.

## **1. PORTRAITS DE JEUNESSE DE CHRISTINE : DE LA COUR DE FRANCE AU TOURNANT DES ANNÉES 1630**

### **1.1 La complexité des portraits de Frans Pourbus : l'identification des *Filles Royales de France* à renouveler ?**

L'enfance royale de France portraiturée avec talent par Frans Pourbus le Jeune est un « cas d'école » dans le cadre de cette thèse puisque dans cet ensemble raisonne à nouveau le problème d'identification lié à Christine. Certes, cet aspect touche aussi ses sœurs, Henriette et Élisabeth, souvent confondues dans leur jeune âge, mais le cas est plus symptomatique encore envers la cadette, problème sans aucun doute lié au manque d'études en France sur cette future duchesse de Savoie au destin moins prestigieux que ses sœurs devenues reines : l'historiographie française, jusqu'au XX<sup>e</sup> siècle pour certains ouvrages, a gardé une vision réduite et réductrice du duché sur la scène européenne au XVII<sup>e</sup> siècle, retenant l'idée d'une stagnation politique sous les deux régences, prises en étau entre l'envergure de Charles-Emmanuel I<sup>er</sup> (même jugée démesurée) et l'accession au trône de Victor-Amédée II. Surtout, le statut de Christine « simple duchesse » n'a pas suscité l'intérêt, d'où le peu d'écrits sur son règne et des entrées de dictionnaires succinctes et toutes redondantes, reprenant en quelques lignes le portrait brossé par Guichenon<sup>1431</sup>. Par conséquent, nous allons voir que les historiens d'art européens n'en ont pas de nos jours une vision bien plus nette. Enfin, encore à leur

---

<sup>1430</sup> Daniel Arasse, « L'art et l'illustration du pouvoir », *op. cit.*, p. 231-244.

<sup>1431</sup> Cf. annexe 10 « Jugements critiques ».

décharge, il faut admettre que les portraits de Madame Royale dans sa jeunesse sont peu ou mal identifiés, et ce, de part et d'autre de l'arc alpin.

Christine, déjà nommée pour son baptême « Petite Madame<sup>1432</sup> » écrit Guichenon, est décrite avec lyrisme par Henrietta de Quigini Puliga<sup>1433</sup>. Elle écrit que l'on remarque très tôt l'attrait de Christine pour les fêtes, les arts et l'éclat des bijoux, héritage du goût pour les bijoux de sa mère, l'enfant « révélant une vivacité et une distinction naturelle qui ne la quitteront plus » :

Physiquement, elle est grande pour son âge ; elle se vante de ressembler à son père, quoiqu'elle ait quelque chose de l'opulente beauté italienne de sa mère, mais à cette heure de sa jeune vie, ses traits sont encore délicats<sup>1434</sup>.

La lecture du Journal de Jean Héroard nous donne plusieurs témoignages sur la proximité des enfants de France entre eux et sur leur affection mutuelle. Malgré la séparation imposée par les mariages ou certains malaises ponctuels issus de la raison d'État, leurs liens sont dans l'ensemble durables<sup>1435</sup>. Louis voit le jour en 1601, Élisabeth en 1602, Gaston en 1608, Christine en 1606, Henriette en 1609. À chaque naissance de sexe féminin, Marie se plaint que ce ne soit pas un fils, selon le devoir supposé que l'on attend d'elle<sup>1436</sup>. Henri IV, qui est un bon père mais aussi « parfois un bon mari », la reconforte en rappelant que les filles sont une précieuse monnaie d'échange pour conclure des alliances étrangères<sup>1437</sup>. Ils sont tous élevés au château de Saint-Germain, au milieu d'une fratrie composée aussi des enfants naturels du roi Henri et ont pour gouvernantes Françoise de Longuejume, baronne de Montglat et plus tard sa fille Madame de Saint-Georges, née Jeanne de Harlay, qui suivra Christine en Piémont<sup>1438</sup>. Ils sont très attachés à ces deux dames, leur correspondance enfantine en témoignant, s'adressant à « Mamanga », « Maman Gat » et à « M'amie St Georges », sans doute parce qu'elles suppléent à la présence de leur mère, souvent éloignée<sup>1439</sup>. Marie en revanche travaille à leur image et leur statut d'enfants de France entrevoyant les destinées futures dans les portraits d'apparat de Frans Pourbus, qu'elle a persuadé de quitter le service du duc de Mantoue. Après diverses étapes, il est attiré « par le magnétisme de la cour de France » et s'installe à Paris fin 1609, où il officialise de

---

<sup>1432</sup> Samuel Guichenon, ms. « Le Soleil en son apogée... », *op. cit.*, p. 13.

<sup>1433</sup> Henrietta de Quigini Puliga (Brada) « La jeunesse de Madame Chrestienne de France », *op. cit.*, p. 140 ; *id.*, « Madame Chrestienne de France, princesse de Piémont », *La Revue de Paris*, 15 août 1921, p. 771-805.

<sup>1434</sup> Henrietta de Quigini Puliga (Brada), « Madame Chrestienne... », *op. cit.*, p. 140.

<sup>1435</sup> Cf. *Journal de Jean Héroard. Médecin de Louis XIII*, Madeleine Foisil (dir.), préface de Pierre Chaunu, Paris, Fayard, 1989, 2 vol.

<sup>1436</sup> Bernard Barbiche, *Correspondance du nonce en France Innocenzo del Bufalo, évêque de Camerino : 1601-1604*, Rome, Presses de l'Université grégorienne, E. de Boccard, 1964, p. 382. Pour la naissance d'Élisabeth encore, Marie de Médicis à sa sœur Éléonore, BnF, Cinq Cents Colbert 86, f° 66 et pour celle de Chrétienne, lettre de Concini, ASF, Mediceo del principato 4748, f° 28 ; références in Jean-François Dubost, *Marie de Médicis...*, *op. cit.*, p. 133 et p. 889, n. 1.

<sup>1437</sup> Jean-François Dubost, *Marie de Médicis...*, *op. cit.*, p. 133.

<sup>1438</sup> Cf. Lettre de François de Sales à Victor-Amédée du 19 juin 1619, in *Œuvres de Saint François de Sales...*, *op. cit.*, t. XVIII, vol. 8, p. 391-392.

<sup>1439</sup> BnF, Recueil de lettres originales, 1601-1700, Ms. Français 3815, fol. 37-39, lettres de jeunesse des Enfants royaux de France, Louis XIII, Gaston, Élisabeth, Christine, Henriette et de leurs gouvernantes Françoise de Longuejume, baronne de Montglat et sa fille Madame de Saint-Georges.

main de maître l'image des souverains et de leur descendance, dès 1610 avec les tableaux d'apparat conservés au Louvre de *Marie de Médicis en tenue de sacre* et celui de *Henri IV en armure* (Fig. 90 et 91)<sup>1440</sup>.

Les portraits enfantins de Frans Pourbus montrent les jeunes princes et princesses à divers âges, ces dernières toujours gracieuses, vêtues somptueusement et parées de perles et de dentelles, le visage plein, joufflu quand elles ont entre trois et cinq ans, plus affiné et plus digne ensuite, le sourire à peine esquissé mais gracieux et une fossette caractéristique sur leur menton (Tables 1 et 2, Fig. 92a à 92f). Or, la pierre d'achoppement principale des études est celle de l'identité des modèles, si ressemblants qu'on les confond. Nous avons cherché des réponses aux interrogations soulevées au sein de nos recherches chez divers spécialistes de cet artiste et de la période, mais leurs travaux ne prennent pas en compte la place de la future duchesse de Savoie dans les portraits de Pourbus<sup>1441</sup>. En réalité, seul Blaise Ducos donne quelques rares références concernant Christine. Cette première série (Table 1) nous permet déjà d'avancer notre hypothèse selon laquelle la singularité des sœurs entre elles pourrait se baser sur leur accessoire propre au niveau de la chevelure, que Ducos qualifie d'attribut, selon la volonté même de Pourbus d'une identification immédiate des modèles, puisque « pour un portraitiste de cour, l'ambiguïté eut été fatale<sup>1442</sup> ». Or, l'idée d'un accessoire ayant « valeur d'attribut », pourtant peu mis en pratique par Ducos lui-même pour identifier les filles de France, renforce nos propos. Toutefois, même si nous l'avons tenté, nous ne déroulerons pas l'écheveau formé d'indices aptes à singulariser les modèles féminins, si complexe que, pour être recevable, il supposerait une étude à part entière.

Les quelques historiens d'art ayant abordé cette question des représentations des sœurs Bourbon par Pourbus ont quasiment totalement évincé de leur « esprit » la présence possible de Christine, hormis pour une seule œuvre conservée au Palais Pitti de Florence, où tous s'accordent à la voir dans l'enfant d'environ cinq ans, même si Ducos précise que l'artiste flamand n'a dû réaliser que le visage (Fig. 92b)<sup>1443</sup>. Ce dernier, grand spécialiste de Pourbus, consacre au peintre une belle et riche monographie, la seule aussi bien documentée à ce jour et qui sert de référence à nos arguments car les autres entrées de la bibliographie citée ne sont que des études ponctuelles. Néanmoins, chez Ducos comme ailleurs, les problèmes d'identification relevés entre les sœurs ne semblent jamais concerner

---

<sup>1440</sup> Blaise Ducos, *Frans Pourbus le Jeune...*, *op. cit.*, p. 88 et suiv.

<sup>1441</sup> *Ibid.*, p. 203. Burchard Ludwig, article « Pourbus, d.J. », in Ulrich Thieme, Felix Becker, *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart*, vol. XXVII, Leipzig, 1933 ; *Gli Uffizi. Catalogo generale*, Florence, Centro Di, 1980, 2 vol. ; Hans Ost, « Anna von Österreich und Elisabeth von Frankreich : zu einigen Porträts von Frans Pourbus d.J., Peter Paul Rubens und Cornelis de Vos », *Jahrbuch der Staatlichen Kunstsammlungen in Baden-Württemberg*, vol. 37, 2000, p. 57-80 ; Chiarini Marco, Padovani Serena, *La Galleria Palatina e gli appartamenti reali di Palazzo Pitti*, Catalogo dei dipinti, Florence, Centro Di, 2003, 2 vol.

<sup>1442</sup> *Ibid.*, p. 156 et p. 180.

<sup>1443</sup> *Ibid.*, p. 203.

Christine<sup>1444</sup>. Il ne s'agit pas en réalité d'erreurs des historiens d'art qui ne font que conjecturer, mais d'une méprise « par omission », pour les raisons évoquées plus haut. Le fait est que dans la grande majorité des cas l'identité des demoiselles est confuse, en regard de visages enfantins ou d'adolescentes très semblables et par manque de sources, sauf pour les portraits établis lors du mariage d'Élisabeth en 1615. Nous pensons que les modèles tels qu'ils sont proposés par les historiens d'art cités ne sont pas tous convaincants, et même l'immense étude de Ducos, basée pour les cas « critiques » sur des présuppositions – compréhensibles – ne nous paraît pas satisfaisante et incomplète d'arguments. À l'instar des autres auteurs, quand le doute s'impose à l'historien d'art, il hésite toujours entre Henriette et Élisabeth, ne faisant jamais l'hypothèse qu'il puisse s'agir de « la future duchesse de Savoie », ce qui ne laisse pas de surprendre. Par ailleurs – et pour partie en conséquence – son index omet même l'entrée de Christine, tandis que ceux de ses sœurs en comportent un nombre non négligeable. Cette vision ne peut pas non plus s'expliquer par le départ de la jeune fille en Piémont (1620) se situant entre le mariage d'Élisabeth en 1615 et celui d'Henriette reine d'Angleterre en 1625, d'autant que Pourbus est déjà actif à la cour parisienne depuis 1610. Notre travail ici ne prétend pas répondre à ces problèmes d'identifications, nous l'avons dit, le temps nous ayant manqué pour faire face à un sujet rendu ardu faute de sources. Nous ne proposons ici que des pistes de réflexion intégrant cette fois l'idée que Christine ait pu être représentée, en posant une question principale et une interrogation complémentaire (l'élément attributif et la couleur des yeux) : la première concerne l'accessoire attribué personnellement à chaque princesse, tel que le dit lui-même Blaise Ducos<sup>1445</sup>. À propos du magnifique portrait de la galerie Estense de Modène (Fig. 92e), l'auteur considère qu'il s'agit d'Henriette, à l'instar de Burchard, alors que l'ancienne étude de Palluchini (1945) penche pour Élisabeth<sup>1446</sup>.

Les perles comme la croix de diamants que porte Henriette-Marie se retrouvent dans le *Portrait de Marie de Médicis* du Louvre (cat. P.A.42). Les roses de soie rouge, piquées dans la chevelure, ne se trouvent quant à elles dans aucun autre Pourbus – élément qui tend à confirmer qu'il ne s'agit pas d'Isabelle [Élisabeth], tant les accessoires ont, chez Pourbus, valeur d'attributs (voyez la coiffe de Gaston d'Orléans enfant). L'œuvre de Modène évoque les tableaux de Karlsruhe (de 1616, cat. P.A.82 et P.A.83), malgré un format différent – elle n'est guère plus tardive : nous situons l'œuvre vers 1616-1617.

En postulant qu'aucune autre œuvre ne comporte ces roses, Ducos oublie le tableau du Palais Pitti (Fig. 92b) qui certes est un travail de collaboration mais pour lequel l'historien entrevoit la main de

---

<sup>1444</sup> Ducos voit dans le portrait de la Galerie estense de Modène la figure d'Henriette : Blaise Ducos, Frans, *Pourbus le Jeune...*, *op. cit.*, cat. P.A. 89, p. 192.

<sup>1445</sup> Pour plus de clarté dans cet « imbroglio » d'identifications, nous donnons à chaque fois le numéro de catalogue de Ducos.

<sup>1446</sup> Portrait de la galerie Estense de Modène, H/T, 56 x 42 cm, Inv. n° 405. Rodolfo Palluchini, *I Dipinti della Galleria Estense di Modena*, Rome, Cosmopolita, 1945, n° 557, fig. 213.

Pourbus et confirme l'identité de Christine, unanime chez les autres auteurs. Il précise, en regard du costume et des accessoires peints de façon trop lâche, que le visage, non sans qualité, a pu être retouché par Pourbus. Oubliant cette occurrence, Ducos pense qu'il s'agit d'Henriette à la galerie Estense sans proposer l'éventualité de Christine, et on ne peut pas se baser sur une datation pour différencier les deux. En effet, la question de l'âge ne peut offrir d'argument d'identité, puisque justement les historiens se fient bien souvent à la physionomie du modèle pour dater les œuvres. Or Christine pourrait être le modèle, selon les arguments suivants.

*A contrario* de la datation aléatoire, la « valeur d'attributs » nous paraît essentielle à l'instar de celui des portraits de Gaston d'Orléans, pour lesquels à juste titre Ducos énonce (Fig. 93) :

Ce portrait du frère du roi le montre vers l'âge de trois ans (Gaston d'Orléans était né en 1608). La fonction d'un tel portrait ne différerait guère de celle allouée aux effigies de Louis XIII : c'est la raison pour laquelle Pourbus se devait absolument de rendre identifiable Gaston, de façon à ce que nul ne puisse le prendre pour l'héritier de la Couronne. Pour un portraitiste de cour, l'ambiguïté eut été fatale. La coiffe, très présente visuellement, répond à ce besoin politique de clarté dans l'iconographie royale ; certains accessoires acquièrent ainsi, dans les tableaux de Pourbus, rang d'attributs<sup>1447</sup>.

Dès lors, si l'on suit l'avis du spécialiste, Pourbus devait lever le voile de toute équivoque. Pourquoi cet aspect n'irrigue-t-il pas les analyses effectuées sur les portraits des sœurs ? Est-ce seulement parce qu'on ne peut leur imputer le « crime de lèse-majesté » ? Nous avons peine à le croire, Ducos justifiant de cet argument – de façon assez unique par ailleurs – dans l'exemple du tableau de Modène. Enfin, pour terminer sur les accessoires, les bijoux sont maintes fois évoqués pour définir la personne représentée, ce qui sans doute est valable pour les plus célèbres, tels *l'Estante*, un des joyaux de la couronne espagnole acquis pour Philippe II monté à une époque sous forme de broche avec la très célèbre perle *Péregrine*<sup>1448</sup>. Le bijou est identifié, semble-t-il, pour le portrait d'Élisabeth reine d'Espagne – ou d'Henriette – du Prado illustrant par son caractère emblématique son mariage espagnol (Fig. 95a, v. 1615-1620, Ducos P.A.104). Cela suffit-il ? Il date de 1615 si c'est Élisabeth ou 1620 si c'est Henriette... Or cette dernière a pu être pressentie pour une alliance avec Madrid, ce à quoi Pourbus aurait éventuellement fait écho. Il y eut un certain nombre d'atermoiements pour marier les filles de France, Christine aurait pu de son côté avoir les faveurs anglaises<sup>1449</sup>. Il est certain en

---

<sup>1447</sup> Gaston d'Orléans, v. 1611, H/T, 50 x 41 cm, Florence, galerie des Offices, corridor de Vasari, Inv. 1890 n° 2406 (Ducos, P.A.52, p. 156 ; cf. aussi celui du Palais Pitti, P.A.60, p. 161) ; Frans Pourbus le Jeune, *Portrait de Gaston d'Orléans enfant*, v. 1610-1617, H/T, 43 x 34,5 cm, Château Royal de Blois.

<sup>1448</sup> Hans Ost utilise beaucoup cet argument, Hans Ost, « Anna von Osterreich und Elisabeth... », *op. cit.*, p. 78, note 100 : « B. de Pantorba, *El Joyal de los Austria*, Madrid, 1950, N° 5, bei : Diaz Padrón (wie Anm. 14), Bd. I, S. 816 ». Outre cette dernière référence, cf. entre autres Jan Walgrave, *Parures du pouvoir*, 2007, p. 88-89.

<sup>1449</sup> Institut de France, manuscrits, Ms Godefroy 300, fol. 275, « Suite des contrats de mariage, recueillis, le mardi 5 novembre 1647, par D.G. [Denis II Godefroy]. Volume second. Plusieurs et divers contrats de mariage des roys, princes et princesses de France et autres maisons, depuis l'an 1600 jusques au contract de mariage du roy et de la reyne de Pologne, en

revanche que cet argument des bijoux n'est pas recevable pour les croix en pendentif serties de pierres, de diamants ou à pendeloques de perles – en dépit de l'avis de divers auteurs – car ce genre de pièce d'orfèvrerie se retrouve dans maintes sources concernant Christine, dans ses correspondances diplomatiques et de façon identique dans ses portraits d'âge adulte. Le bijou est également prisé de nombreuses personnalités féminines prestigieuses, ornant la poitrine de Marie de Médicis au Louvre (Fig. 90) ou au Palais Pitti et il est encore arboré par les belles duchesses peintes par Van Dyck ou autres artistes.

Le seul élément possible ayant « valeur d'attributs » se situe donc dans les ornements de la coiffure, soit au nombre de trois de manière récurrente pour les jeunes filles de Pourbus, le bijou avec des perles seules, celui avec perles et fleurs à pétales en pointe et enfin les roses rouges (Tables 1 et 3). Actuellement, d'après les identifications traditionnelles des princesses et celles de Ducos, on ne peut pas « rendre » à chacune l'élément unique et personnel qui lui aurait été délivré par le fameux peintre. Cependant, considérant la variabilité du sujet, c'est quand même sur l'accessoire des roses que nos interrogations se fixent, en regard d'un tableau de Christine exposé au château de Racconigi (Fig. 94). Celui-ci rappelle le portrait de la galerie Estense de Modène présenté par Ducos comme une figuration d'Henriette, l'historien d'art ayant « éliminé » Élisabeth sur le prétexte de ces fleurs, alors qu'elles figurent justement dans le portrait du palais Pitti unanimement vu comme celui de Christine (Fig. 92b). Notre photographie faite *in situ* dans la résidence ducale de Racconigi est certes peu lisible, compte tenu des conditions d'exposition de la galerie du premier étage, très sombre et d'éclats de lumière empêchant le cliché de face. Toutefois nous l'avons suffisamment observé pour émettre l'hypothèse d'un lien figuratif avec l'œuvre de Pourbus. Le peintre, inconnu, paraît s'en être inspiré, tant dans la douceur du modelé du visage – aux yeux bleu foncé – que pour la forme de sa chevelure, coiffée de roses, et sa poitrine est ornée de la même fleur. La jeune duchesse de Savoie, placée sous les portraits de son mari et de son fils, est surmontée d'une inscription (consécutive ou non de l'œuvre ?) la rattachant à Victor-Amédée : CRIST..... VICTOR AMAD SABAU. Du reste, le rappel de la symbolique des roses pour la maison de Savoie est inutile dans le cas précis du rapport au portrait de Pourbus, antérieur à son mariage.

De manière générale, la prudence reste de mise dans ce chapitre, en regard d'un certain nombre de tableaux figurant Élisabeth selon l'avis presque unanime des spécialistes, qui, sans sources évidentes, s'appuient sur les similitudes des œuvres entre elles, à l'exemple de celles du Prado et de Karlsruhe très proches. À nouveau, l'argument n'est pas totalement satisfaisant et il serait préférable, si cela était possible, de porter son attention sur les yeux des modèles, en fonction de critères toutefois stricts.

---

1645 » ; Dépêches des secrétaires florentins Botti et Bartolini au grand duc de Toscane en 1612 et 1613, citées par Berthold Zeller, *La minorité de Louis XIII. Marie de Médicis et Villeroi, étude nouvelle d'après les documents florentins et vénitiens*, Paris, Hachette, 1897, p. 61-62, 155, 162 (sources non citées).

Cette perspective est bien moins simple qu'il n'y paraît, la teinte des yeux posant un problème évident si la restauration du tableau n'a pas été effectuée ou si elle n'a pas permis un allègement de vernis suffisant : cette protection de la couche picturale jaunit avec le temps et transforme le bleu éventuel en un ton plus sombre ou brun. À quoi il faut ajouter la détérioration éventuelle du liant utilisé ou du pigment lui-même. En revanche, si les yeux apparaissent franchement bleus, sans qu'il n'y ait de doute sur une restauration tardive trop intempestive, la couleur est une indication. Christine avait les yeux azur, plusieurs écrits du XIX<sup>e</sup> siècle les associent à sa chevelure blonde, tandis que l'attestent plus sûrement ses portraits contemporains, tel celui en pied conservé à Munich – parmi d'autres exemples (Fig. 86)<sup>1450</sup>. Il semble qu'Henriette avait également les yeux bleus, si l'on se base sur l'avis de Ducos pour certains de ses portraits, dont un au crayon – dont les couleurs s'altèrent moins – de la fin de carrière de Pourbus (Fig. 95b). En outre, il faut de préférence juger de cet aspect sur des images des princesses ayant quitté l'enfance, la couleur des yeux s'étant stabilisée. Enfin, toujours pour des raisons figuratives, les yeux d'Élisabeth sont *a priori* noisette ou châtain (Fig. 96a et 96c, Palais Pitti et musée de Valenciennes), puisque leur vernis et la couche picturale ne semblent pas être dégradés. Quant au portrait adjacent, il ne figure pas cette princesse avec certitude.

Nous ne pouvons guère donner plus d'informations sur le sujet problématique des identifications des Filles de France, mais nous espérons qu'il trouvera des prolongements dans des études futures. En complément des travaux consacrés au peintre si talentueux, le débat soulevé ici est passionnant et innervé de multiples interrogations. Nous n'avons pas les compétences spécialisées pour affirmer que notre avis bouscule un peu le panorama des portraits « pourbusiens », mais du point de vue piémontais, nous espérons que des chercheurs bien avertis sur l'histoire du duché s'en empareront. Profitant peut-être d'autres sources que celles envisagées jusqu'à présent par les historiens d'art européens, l'enjeu d'une vision de l'Œuvre de Pourbus moins tournée vers la France, l'Angleterre, l'Espagne, serait d'éclairer une lecture souvent compromise des portraits dynastiques conservés : restaurés ou non, retouchés, aux inscriptions ajoutées ou modifiées, aux emplacements ayant varié dans le temps quand les œuvres n'ont pas été dispersées, vendues etc.

## **1.2 Jeune duchesse vêtue « à l'espagnole » ou « à la française » : le tournant des années 1630**

---

<sup>1450</sup> AST, Corte, Lett. Min. Fr., maz. 57, f. 1, doc. 14, Bailly à M.R., lettre du 7 avril 1651 ; Augusto Bazzoni, *La Reggenza di Maria Cristina...*, *op. cit.*, p. 70 ; Ercole Ricotti, *Storia della monarchia piemontese*, vol. 5, *op. cit.*, p. 115. ; Gaudenzio Claretta, *Storia della Reggenza...*, *op. cit.*, vol. II, p. 597 et 597-600 pour la totalité du portrait.

Les recours aux portraits, à des fins personnelles d'affection familiale ou pour enrichir les galeries dynastiques, sont motivés par des raisons différentes, dont les lettres entre Christine et sa sœur Élisabeth, reine d'Espagne, quoique rares, nous offrent un exemple. Cette relation épistolaire est parsemée, non pas parce que leur affection s'amenuise depuis qu'elles ont été séparées, dans un âge encore tendre, ni par la distance de leurs nations respectives car leurs échanges attestent de leur familiarité et de leur attachement. S'il est certain que leurs rapports officiels dépendent des événements politiques opposant leurs familles, leurs échanges privés le sont devenus également en partie. Alejandra Franganillo, dont la thèse soutenue en 2015 porte sur les réseaux politiques de la maison de la reine Isabelle de Bourbon, a tenté de répondre à notre question concernant la rareté des lettres entre les sœurs, et, lors d'échanges écrits informels, elle nous a fait part de ses avis<sup>1451</sup>. Philippe IV et le Conseil d'État espagnol ont en effet interdit la correspondance entre les sœurs, d'où des échanges épistoliers circonscrits au domaine de la bienséance, comme au sujet des naissances de leurs enfants. Quand l'ambassadeur savoyard à Madrid tente de parler à la reine d'Espagne – nous le voyons plus loin – pour justement rétablir les relations fraternelles, Élisabeth répond qu'elle n'a pas le temps d'écrire. Alejandra Franganillo précise que le problème a dû être identique entre Henriette et Élisabeth, le Conseil d'État contrôlant toute la correspondance de sa reine à des fins éventuelles d'utilisation politique. Par exemple, quand Philippe IV demande à son épouse d'écrire à ses sœurs, elle refuse, sans pour autant justifier ses motivations, qu'il faut sans doute encore relier aux événements stratégico-politiques, la reine ayant été à plusieurs reprises, apparemment, en colère contre la politique savoyarde à l'encontre de la monarchie espagnole. Il est enfin probable que les lettres privées entre les sœurs aient été plus fréquentes qu'il n'y paraît, mais détruites par quelqu'un puisqu'elles sont aussi rares aux Archives d'État de Turin qu'à l'*Archivo General* de Simancas. En outre, dans ce dernier lieu de conservation, et cela est significatif, les quelques traces écrites de la main de Christine à destination d'Élisabeth se trouvent au sein de dossiers réunissant les séances du Conseil d'État.

Il est bien évident que les reines et régentes, en épousant leur pays d'adoption, se retrouvent au cœur des tensions, la raison d'État conditionnant également les demandes de portraits et leur style même. Ainsi, quand la conjoncture fait espérer un rapprochement de la Savoie avec l'Espagne ou quand Christine le laisse entendre pour mieux faire diversion dans ses rapports parfois tendus avec la France, Élisabeth demande que sa sœur lui adresse son portrait, mais habillée à l'espagnole, « avec une fraise ou un rabat fermé<sup>1452</sup> ». Les termes utilisés sont apparemment innocents, enrobés d'anecdotes joyeuses sur ses enfants. La reine souhaite certainement cacher à sa sœur – ou à d'autres yeux – la vraie raison

---

<sup>1451</sup> Alessandra Franganillo, « La reina Isabel de Borbón : las redes de poder... », *op. cit.*, 2015.

<sup>1452</sup> BnF, Recueil de lettres originales, 1601-1700, Ms. Français 3815, fol. 39, lettre 27, s.d., lettre d'Élisabeth à sa sœur [Christine] ; AST, Corte, Lettere ministri, Espagne, maz. 21, lettre de Germonio Anastasio du 7 janvier 1629.

de sa demande, qui pourrait être soit de montrer à la cour de Madrid, par le biais de l'image composée, que Madame Royale, à la mode espagnole, est disposée à faire converger leurs intérêts ; soit plus probablement, à l'inverse, d'inciter Christine à se rallier à la cause de sa dynastie, à laquelle siérait mieux une figuration plus « habsbourgeoise »<sup>1453</sup>. Si l'on ne peut dater avec certitude cette demande d'Élisabeth, Christine endosse cet habit dans certains portraits de la décennie 1630, délaissant les habitudes plus égayantes de ses origines, dont le décolleté. Or en 1629, dans la seconde guerre de succession de Mantoue, l'Espagne cherche à former contre Richelieu un front commun entre les trois Filles de France et leur mère Marie de Médicis – stratégie qui n'aboutira pas, l'alliance de la Savoie avec la France se renforçant par la suite. En janvier 1629, le Conseil d'État de Madrid demande à Élisabeth d'écrire à ses sœurs en ce sens, ce que fait la reine en exprimant à l'ambassadeur de Savoie son souhait de relations épistolaires plus rapprochées avec sa duchesse<sup>1454</sup>. Quelques jours après, celui-ci rapporte que la comtesse Olivares, très étonnée de voir Christine habillée à la mode française, se verra envoyer par sa sœur un habit à l'espagnole<sup>1455</sup>. L'ambassadeur répond poliment que le don serait bien reçu, bien que la beauté naturelle des deux sœurs ne dépendent pas des habits qu'elles portent. La lettre d'Élisabeth demandant à sa sœur de poser selon les usages vestimentaires de son pays d'adoption pourrait dater de cet épisode-là, soit une alliance contre Richelieu.

Andreina Griseri note à propos des modes vestimentaires qu'« il est fréquent, au sujet du costume du XVII<sup>e</sup> siècle en Piémont, qu'on ait recours à des interversions de mode française et espagnole, alternant inégalement selon les affaires politiques<sup>1456</sup> ». Néanmoins, si cette décennie marque en effet un tournant vestimentaire de Madame Royale vers plus d'austérité, c'est peut-être moins sur la base de faux-semblants politiques avec l'Espagne que pour d'autres aspects, complémentaires le cas échéant. Tout d'abord, il faut poser la question de l'intégration sociale de la duchesse dans son pays d'adoption et dans sa nouvelle famille, pour « fixer un lien moderne avec la mémoire généalogique de la dynastie<sup>1457</sup> ». En 1651, elle donnera la même consigne à sa fille en partance pour la Bavière : afin de ne pas affronter inutilement les hostilités, Adélaïde doit épouser les coutumes du pays et ses usages vestimentaires, même si cela peut lui sembler difficile<sup>1458</sup>. Madame Royale lui précise que, plus jeune, à son arrivée en Savoie, ayant gardé l'ancienne mode française, elle avait essuyé de vives critiques au cœur des « usages espagnols modernes », sous-entendant qu'elle avait ultérieurement corrigé son apparence. C'était déjà ainsi qu'avait agi Marie de Médicis, portant des habits à l'italienne jusqu'à son

---

<sup>1453</sup> L'étiquette à la cour de Vienne était très semblable de celle de Madrid ; Jeroen Duindam, *Myths of power...*, *op. cit.*, p. 127.

<sup>1454</sup> Alessandra Franganillo, « La reina Isabel de Borbón... », *op. cit.*, p. 135-136.

<sup>1455</sup> AST, Corte, Lettere ministri, Espagne, maz. 21, 1 janvier 1629, Madrid, Scaglia di Verrua à M.R., in Andreina Griseri, *Il Diamante...*, *op. cit.*, p. 265.

<sup>1456</sup> Andreina Griseri *et al.*, *Boetto...*, *op. cit.*, p. 46-47.

<sup>1457</sup> *Ibid.*

<sup>1458</sup> AST, Corte, Real Casa, Matrimoni, maz. 29, f. 1, Instructions de M.R. à sa fille de mars 1651 ; *ibid.*, Lettere ministri, Bavière, maz. 1, f. 1, doc. 42/8, mémoire du comte Kurz à l'Électeur du 15 février 1651.

couronnement, pour ensuite les sacrifier à la mode française<sup>1459</sup>. Par ailleurs, nous nous interrogeons sur les influences qu'Anne d'Autriche a pu avoir sur la duchesse de Savoie, la première s'habillant aussi selon cette mode, issue de ses origines. La question est d'autant plus valide en regard des grandes similitudes des portraits entre les deux femmes, au point que leur identification est parfois confondue. Au demeurant, ces années 1630 sont celles de l'octroi du titre de Chypre pour le couple ducal de Savoie. Il faudrait prendre en compte une analyse récente des figurations de la reine de France dont les datations des œuvres, ce à quoi Damien Bril s'attache dans ses recherches actuelles<sup>1460</sup>.

C'est donc vêtue de la fraise et de manches bouffantes « à crevés » que Madame Royale est représentée dans certains portraits officiels, sans doute de cette période, tels celui de l'abbaye d'Hautecombe (Fig. 97) et du château de Racconigi (Fig. 99), demeures représentatives de la dynastie. L'amalgame en ce qui concerne Christine « vêtue à l'espagnole » ne doit pas être fait dans le sens d'austérité lié bien trop souvent dans les études à la typologie qu'elle choisira ensuite, issue du pinceau de Philibert Torret, comme il ne faut pas non plus anticiper l'époque de la mode courtisane parisienne changeante sous le règne de Louis XIV, dont l'ouvrage dirigé par Gérard Sabatier et Margarita Torrione investit les pratiques et les modèles<sup>1461</sup>.

Le sujet mérite d'être mieux analysé, dans le cadre d'une étude globale. De l'ensemble de notre corpus (peintures, gravures, médailles), un constat est néanmoins vraisemblable, même si la difficulté principale réside dans le manque de datation des œuvres. Dans ses portraits réalisés entre son arrivée en Piémont (1620) et sa régence (1637), Christine semble être vêtue de deux manières, dans un cadre public comme privé : à la française, soit au décolleté ouvert ceint de dentelles sertissant ses épaules (Fig. 129). Toutefois, les exemples sont rares pour la duchesse, excepté le portrait conservé à Munich qui la représente sans grand doute en regard de la perspective paysagère ouverte sur son château, le Valentino (Fig. 128<sup>1462</sup>). La dentelle fine et blanche de son col et de ses manches tranche sur une robe noire ponctuée de nœuds de Savoie. Or, dans une attitude confiante et calme, signe d'une dignité que le décor de couleur pourpre rehausse, elle pose une main assurée sur la couronne fermée, royale. Parée de rangées de perles sur sa poitrine, en collier, sur sa coiffure, jusque sur les lacs d'amour de son habit, toute sa personne semble faire écho au chatoiement blanc et noir de la couronne qu'elle maintient délicatement d'une main. D'autre part, elle est habillée selon des usages espagnols, nous l'avons

---

<sup>1459</sup> Jean-François Dubost, *Marie de Médicis...*, *op. cit.*, p. 188.

<sup>1460</sup> Damien Bril est un doctorant de l'Université de Bourgogne Franche-Comté, travaillant sur les représentations d'Anne d'Autriche. Sa thèse en cours, « Anne d'Autriche en ses images : légitimation du pouvoir féminin et culture visuelle de la majesté dans la France du XVII<sup>e</sup> siècle », est dirigée par Olivier Bonfait. Damien Bril, « Pouvoir féminin et allégorie politique : Régence et personnification nationale en France au XVII<sup>e</sup> siècle », in Rainer Babel, Jean-François Dubost, Christine Gouzi, Thomas Kirchner, Thomas Maissen (dir.), « Vierges, épouses, mères. Les personnifications nationales à l'époque moderne », colloque international, Paris, Institut Historique Allemand, 29-31/2016.

<sup>1461</sup> Cf. Gérard Sabatier et Margarita Torrione (dir.), *¿ Louis XIV espagnol ? : Madrid et Versailles, images et modèles*, Paris, Maison des Sciences de l'Homme, 2009

<sup>1462</sup> Christine de France, v. 1630, Munich, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Inv.-Nr. 3145.

proposé, moins pour des raisons politiques que dans l'idée de s'adapter à sa cour d'adoption puisque c'est ce qu'elle recommande à sa fille en Bavière. Enfin, son portrait devient caractéristique de sa personnalité quand elle apparaît en voile de veuve après la régence. Il reste néanmoins une remarque intéressante : sa mère Marie, italienne, est vêtue ainsi jusqu'à sa régence tandis qu'elle abandonne l'habit italien plus rigide (col fermé) dès qu'elle règne seule, pour épouser les modes vestimentaires plus égayées de la France<sup>1463</sup>. Christine réitère, mais en sens inverse. Ses toilettes reflètent ses origines françaises jusqu'en 1637-1638, pour ensuite prendre l'empreinte italienne plus stricte, sans décolleté, quand elle endosse son rôle de tutrice des ducs.

### 1.3 Les similitudes dans les portraits de Madame Royale et d'Anne d'Autriche

En effet, après la régence, Christine apparaît habillée toute en noir, évoquant une recherche de rigueur et de renoncement au luxe qui suivront l'évolution d'un tempérament apparemment de plus en plus détaché du « paraître ». Mais auparavant, dans les portraits officiels des années 1630-1640 qui nous sont parvenus, elle endosse une austérité de convenance, agrémentée d'ornements et d'étoffes soyeuses, à l'exemple de celui de l'abbaye d'Hautecombe, berceau de la dynastie (Fig. 97), exposé dans la galerie centrale des appartements royaux, œuvre quasiment semblable à un tableau de la duchesse conservé au château de Racconigi dans la galerie du levant (Fig. 99). S'il est difficilement concevable de ne pas voir des figurations de Christine dans les deux derniers exemples cités, d'autres tableaux féminins assez semblables ont posé d'importants problèmes d'identification. L'un, conservé au palais Fesch d'Ajaccio (Fig. 98) porte une inscription au revers signalant qu'il s'agit de la fille de Henri IV, duchesse de Savoie, mais sa physionomie peut en laisser douter, le visage rond et plein rappelant plus sensiblement Anne d'Autriche ; un autre, appartenant à la collection Vicente Garcia San Benito de Madrid (fig. 100), est très proche des deux cas cités précédemment (Hautecombe et Racconigi) mais passe pour figurer la reine de France<sup>1464</sup>. Pour l'identification du portrait d'Ajaccio, nous partageons l'avis de Damien Bril sur l'identité probable de la reine de France, le doctorant évoquant l'hypothèse d'un tableau peint d'après Pourbus<sup>1465</sup>. S'il reste une part de doutes quand on compare ces différents portraits, doutes déjà à l'œuvre à l'époque moderne, le portrait d'Hautecombe ne peut être qu'une figuration de Christine en regard du lieu et d'autres portraits de la duchesse très proches et attestés (Table 5, Fig. 97 et 99) tandis que celui d'Ajaccio a sans doute pour modèle Anne d'Autriche. Les deux œuvres sont non datées, mais on peut concevoir en considérant les habits si ressemblants qu'elles sont contemporaines, au point que le portrait d'Hautecombe semble être une

---

<sup>1463</sup> Jean-François Dubost, *Marie de Médicis...*, *op. cit.*, p. 186-190.

<sup>1464</sup> Il existe diverses copies espagnoles, peut-être tardives, proches du tableau de la collection Vicente Garcia San Benito de Madrid.

<sup>1465</sup> D'après nos échanges par courriel avec Annick Lemarrec, documentaliste du palais Fesch.

« pâle » copie du premier. La facture de ce dernier est moins bonne, les habits plus rigides, la hauteur entre le menton et les épaules laissent imaginer un cou trop allongé. Les bijoux des deux femmes peuvent servir d'indices, même si les deux arborent souvent un collier à deux rangs de perle. La reine de France est parée ici d'un pendentif formé d'une grande croix gemmée avec pendeloques. Mais si la duchesse de Savoie porte dans les exemples cités un médaillon incrusté de pierres précieuses (Table 5), la croix gemmée ornée de trois pendeloques nacrées deviendra le bijou favori de ses portraits d'âge mûr selon le prototype inventé par Philibert Torret, devenu l'empreinte séculaire de Madame Royale<sup>1466</sup>. Toutefois, on ne peut arguer avec certitude que celle-ci ait choisi de copier l'image de la reine de France pour le portrait d'Hautecombe, à la vue d'un autre portrait de la duchesse antérieur à celui d'Anne d'Autriche et conservé dans la galerie du levant au château de Racconigi. Christine apparaît un peu plus jeune, esquissant un sourire. Tout en conservant une typologie identique et des éléments semblables à celui d'Hautecombe (parure, pose, habits), sa personnalité, dans tout le charme de sa jeunesse, semble poindre par le biais d'un air presque espiègle, imprégné d'une belle assurance.

Ce problème d'identification ou de confusion se pose à nouveau pour divers portraits d'Anne d'Autriche localisés en Espagne. Ils passent pour figurer la reine de France et pourtant ils sont très proches des deux cités précédemment dont l'identification à Christine est attestée (Table 5). Si l'on compare celui de la collection Vicente Garcia San Benito de Madrid avec celui d'Hautecombe, la ressemblance physiologique reste un argument sensible (Table 6, Fig. 90 et 97)<sup>1467</sup>. Sans tenir compte d'éventuelles restaurations intempestives (celui de Madrid semble avoir été l'objet d'importants repeints touchant la carnation du visage), les figures sont toutes les deux allongées, avec ce même pli le long de la mâchoire gauche, laissant apparaître un mince double menton. Finalement, sans apporter aucune réponse à ces questions, il faut admettre que les ressemblances équivoques des portraits supposés d'Anne d'Autriche (Espagne, Musée Fesch) et ceux de la duchesse de Savoie en Piémont ont dû alimenter les identifications incertaines, passées et présentes.

Nous pourrions dérouler longtemps le fil de ce problème de reconnaissance des modèles, qui à nouveau pourrait être l'objet d'une étude plus étendue géographiquement comme à d'autres personnalités. Dans cette perspective, comment les chercheurs européens peuvent-ils replacer dans un contexte scientifique suffisamment élaboré l'image d'une duchesse de Savoie qui n'est pas encore définie, ni par un corpus, ni par une analyse ? Les représentations de Madame Royale d'avant la guerre civile piémontaise, déjà objets de confusions à l'échelle de l'Europe dans les temps modernes, se sont totalement perdues à l'ère contemporaine (dès le XVIII<sup>e</sup> siècle en réalité), et ce jusqu'à aujourd'hui, hormis bien sûr la typologie de la duchesse en voile de veuve, qui elle, à juste titre, a été

---

<sup>1466</sup> Cf. chapitre 9, 3.2, « La création du prototype en « habit de carmélite ».

<sup>1467</sup> Il existe divers exemplaires espagnols similaires à celui de la collection Vicente Garcia San Benito, à Madrid.

la solution d'une vision personnelle intériorisée, reconnaissable car communicante (Fig. 134 à 137). C'est bien ce genre de portraits qui, des deux côtés des Alpes, est resté gravé dans les mémoires et orne encore parfois les salons d'antiques familles du duché, sous forme d'originaux ou de copies du XIX<sup>e</sup> siècle (Fig. 101)<sup>1468</sup>.

## **2. DIFFICULTÉS D'IDENTIFICATION ET D'ATTRIBUTION DES PORTRAITS : PROBLÈMES HISTORIOGRAPHIQUES ET MANQUE DE FORTUNE CRITIQUE**

### **2.1 L'état de la recherche scientifique concernant certaines typologies de portraits de Christine. Un manque de fortune critique**

Quelques considérations sur le thème des portraits de Christine, au sein du portrait du pouvoir en général, attestent de l'ampleur du sujet et des aspects paradoxaux cités. L'étude des typologies de portraits à l'effigie de la duchesse a impliqué pour chacune une conclusion différente, bien que complémentaire. Car les supports de ces portraits, leur iconographie, le caractère même de Christine y sont représentés de manière dissemblable, en fonction d'un public donné et d'une réception souhaitée. Les « portraits du pouvoir » dérivent d'une thématique pouvant être divisée en beaucoup de principes si l'on considère, comme Édouard Pommier, qu'ils sont soumis depuis les textes fondateurs d'Alberti à une tension fondamentale entre vérité et beauté, soit plus précisément entre les exigences de l'histoire (soit une représentation conforme à une certaine vérité, à un certain message à transmettre) et celles de l'art (une représentation d'une réalité organisée selon les lois et techniques de l'harmonie)<sup>1469</sup>. En des mots plus clairs, comment comprendre le portrait historique et résoudre les contradictions entre la vérité de l'histoire (vérité et non réalité) et le respect de formes soumises aux normes de la beauté et de l'art ? Comment distinguer ce qui, dans le portrait d'un personnage, est de l'ordre de la ressemblance ou, par opposition, du ressort des convenances, du *decorum*, d'un discernement que l'on a appelé *electio*, ou d'une autre manière encore la « discrétion de l'artiste » ? Ce sont bien ces réflexions qu'André Félibien propose à l'entendement de celui qui s'intéresse de près aux portraits. Dans ses *Entretiens sur les vies et les ouvrages des plus excellents peintres anciens et modernes* en 1666, il note qu'afin de « persuader l'esprit », « les beautés spirituelles sont plus excellentes que les corporelles ». Tandis que les « visages de cire qu'on moule sur le naturel » n'ont pas ce « je ne sais quoi qui n'est autre chose qu'une splendeur toute divine » :

---

<sup>1468</sup> À l'exemple du salon du château de Chamoux-sur-Gelon (anciens propriétaires comtes de Gerbais de Sonnaz). Plaque photo Neyroud vers 1930, Fonds M.M, Chamoux-sur-Gelon.

<sup>1469</sup> Cf. Édouard Pommier, *Théories du portrait. De la Renaissance aux Lumières*, Paris, Gallimard, 1998.

Car vous savez bien qu'il y a des grâces qui ne consistent pas simplement dans la belle proportion. Dans les Ouvrages de l'art aussi bien que dans les productions de la nature, on voit des beautés qui n'ont ni la grâce ni ce je ne sais quoi qui rendent certaines personnes ou certains ouvrages plus agréables que d'autres qui sont néanmoins plus parfaits (...) C'est que la beauté naît de la proportion et de la symétrie qui se rencontre entre les parties corporelles et matérielles. Et la grâce s'engendre de l'uniformité des mouvements intérieurs causés par les affections et les sentiments de l'âme (...) que l'on admire dans les personnes les plus accomplies et sans laquelle la plus belle proportion des membres n'est point dans sa dernière perfection<sup>1470</sup>.

Pour exemples des nombreuses fonctions et destinations des portraits de Christine, ceux où elle apparaît avec ses enfants, dans l'apparat et le *decorum*, ont été à la fois une représentation du devenir d'une dynastie mais aussi l'objet de dons et d'échanges symboliques ou courtois, dans les cours européennes, comme celle de Florence, ou dans sa propre famille à Paris, en Angleterre ou en Bavière. Dans certains de ces cas (Angleterre, Bavière), les portraits deviennent des messages d'affection, ce dont témoignent certaines correspondances. Nous trouvons un autre exemple de double fonction du portrait dans les gravures à l'effigie de la duchesse, dont beaucoup sont très représentatives de sa maturité, représentée à la fois dans une pieuse dévotion, mais aussi sous la marque d'une sobriété de circonstance, que son veuvage seul ne suffit pas à expliquer. Par ailleurs, ses portraits gravés sont bien plus « naturels » ou « ressemblants » que ses portraits peints où son visage se perd parfois dans une image de convenance. De ce dernier aspect découle le fait qu'il y ait eu une série de mauvaises attributions, Christine ayant été confondue avec d'autres personnages féminins, plus ou moins proches. Enfin, ses portraits équestres de la main de Charles Dauphin sont quant à eux d'une toute autre nature, portraits au summum de l'apparat et de la dimension épique, empruntant aux thèmes des héroïnes mythologiques comme Minerve ou les Amazones. Dans ces portraits équestres, devenus des portraits emblématiques dans l'historiographie actuelle concernant la duchesse, son effigie même semble ne plus avoir d'importance puisque les caractéristiques physiques de son visage sont complètement estompées, dans une transcendance à la fois allégorique et symbolique. Or, si ce choix correspond à la fin de la vie de Madame Royale, il a été motivé par des raisons extérieures à son tempérament, ces œuvres incombant plus à la volonté de son fils Charles-Emmanuel II de donner naissance à la *Venaria Reale* à un nouvel élan plus centré sur les plaisirs présents du prince, le thème de Diane répondant de manière iconographique et symbolique à la réalité de l'*ars venandi* prisé par le duc.

---

<sup>1470</sup> André Félibien, *Entretiens sur les vies et les ouvrages des plus excellents peintres anciens et modernes...*, t. 1, Paris, Sébastien Mabre-Cramoisy, 1685, p. 30-34.

Il faut en second préalable de ce chapitre réitérer le constat du manque d'étude spécifique concernant les portraits de Christine de France, dont nous ne proposons ici qu'un aperçu basé sur une série de problèmes ou d'incohérences, puisque nous n'avons pas pu embrasser totalement ce sujet vaste et complexe. Par ailleurs nous souhaitons également marquer nos recherches d'une constante humilité puisqu'aborder ce sujet aurait supposé la connaissance de toutes les galeries de portraits des résidences de la région piémontaise et des œuvres déposées en réserve, ce qui est évidemment constitué une gageure difficilement accessible.

Les études précédentes n'abordent ce domaine qu'au cœur d'autres sujets ne répondant donc pas à la question, malgré tout l'intérêt de leur documentation et le soin apporté aux notices des catalogues d'exposition. Andreina Griseri, en composant *Il Diamante* (1988) proposait un ouvrage précurseur ayant offert à Madame Royale une renaissance et ouvrant la voie à la génération suivante<sup>1471</sup>. Toutefois, la richesse de ses écrits côtoie paradoxalement un manque indéniable de précisions sur certains points artistiques ou sur les sources utilisées, en particulier sur les portraits aux attributions ou identifications parfois erronées. Dans le beau livre sur les fêtes de la cour de Savoie dirigé par Clelia Arnaldi di Balme et Franca Varallo, des interrogations pertinentes sont posées de manière ponctuelle au sein du domaine spécifique des spectacles<sup>1472</sup>. Quant aux publications de l'École Polytechnique turinoise, elles sollicitent parfois l'imagerie ducale selon une détermination historique et architecturale. Nous ne citerons pas ici l'ensemble des auteurs dont les compétences ont bien été captées par Giuseppe Ricuperati formant un cercle scientifique d'excellence<sup>1473</sup>. Ayant pu ça et là aborder cette thématique, les chercheurs issus d'autres disciplines telles les Lettres, l'Histoire, l'Architecture, avaient une intention différente. Il en va de même pour les collaborations transdisciplinaires conduites par Giuliano Ferretti dans l'idée d'élargir l'horizon de la dynastie aux expériences de spécialistes allemands et espagnols<sup>1474</sup>. Enfin, malgré l'ampleur des publications sur l'histoire de l'art piémontais des chercheurs universitaires de Turin et de la Sapienza, associés au Centro Studi de la Reggia di Venaria (Giovanni Romano, Michela Di Macco, Pino Dardanello, Gelsomina Spione, Maria-Beatrice Failla, Chiara Gauna, Clara Goria pour ne citer que ceux ayant posé explicitement la question des portraits), les travaux ne se penchent pas sur la figuration de Christine dans son ensemble<sup>1475</sup>. L'art figuratif du duché est étudié sous l'angle des commandes ducales, des collections et de l'orientation du goût pour chaque période, accompagné d'analyses d'œuvres picturales bien spécifiques et emblématiques du règne de la régente. En parallèle sont menées des recherches patrimoniales sous l'égide du « Ministère des biens et des activités culturelles et du tourisme », parmi lesquelles celles de la Surintendance piémontaise forment un noyau très actif

---

<sup>1471</sup> Andreina Griseri, *Il Diamante...*, *op. cit.*

<sup>1472</sup> Clelia Arnaldi di Balme et Franca Varallo (dir.), *Feste Barocche...*, *op. cit.*

<sup>1473</sup> Giuseppe Ricuperati (dir.), *Storia di Torino, op. cit.*, vol. III et IV.

<sup>1474</sup> Giuliano Ferretti (dir.), *L'État, la cour et la ville...*, *op. cit.* ; *Id.*, *De Paris à Turin. op. cit.* ; *Id.*, « Christine de France et son siècle », *op. cit.* ; Alain Becchia et Florine Vital-Durand, *Édifier l'État...*, *op. cit.*

<sup>1475</sup> Voir la bibliographie en introduction de cette étude, note 6, p. 16.

concernant les résidences des Délices. Dans le même cadre, les notices de l'*Istituto centrale per il catalogo e la Documentazione* (ICCD) indexent le fil archivistique, historiographique, stylistique des portraits recensés de la dynastie, avec cependant quelques approximations regrettables même si concevables à l'aune de ce constat général<sup>1476</sup>.

Ainsi Henriette-Adélaïde, fille de Christine, est assimilée à sa mère dans une notice de l'ICCD datant de 2000 et révisée en 2006 (Fig. 102, conservé à Racconigi)<sup>1477</sup>. Les deux femmes ont des traits pourtant bien distincts, sans compter une étude vestimentaire et stylistique qui permettrait de les dissocier. Il s'agit bien du portrait de l'Électrice de Bavière et sans doute est-ce une erreur de la part des auteurs d'avoir inscrit le nom de la duchesse en tant que sujet, car d'une part il cite l'inventaire de 1955 (fait sur la base d'un recensement de 1951) décrivant la toile comme étant un « portrait de Christine de France, œuvre d'un inconnu et sans spécifications chronologiques » mais d'autre part relèvent une inscription « sur la toile, bord supérieur » : *Enrichetta di Savoia El. di Baviera* tout en donnant une datation de la seconde moitié du siècle.

## **2.2 La présence fantomatique de portraits étranges : Boetto peintre ? Une influence de Ducayer ou Deruet en Piémont ?**

Dans la suite de cette voie ouverte sur les problèmes d'identification picturale de la duchesse, un autre point épineux se superpose, tout aussi majeur, concernant la nomination des auteurs de certains portraits. À l'évidence, à l'instar du chapitre précédent, les études récentes abordent rarement le sujet ou se contentent de rappeler les divers noms de peintres déjà proposés, de façon souvent trop « accessoire ». Il existe en effet une série d'œuvres, distinctes les unes des autres (style, composition etc.) mais que les historiens rapprochent étonnamment, parce qu'elles ont été jusqu'à présent considérées comme des figurations de Christine. Tel est peut-être le cas, ne nous étant pas nous même suffisamment approprié le sujet pour répondre de manière pertinente, notre intention étant de soulever certaines incohérences et donner quelques pistes de recherches pour des œuvres soit à remettre en question, soit à préciser.

Un joli portrait conservé au palazzo Traversa de Bra a attiré notre attention, étant indiqué dans le catalogue du musée comme une représentation de Christine jeune (Fig. 103)<sup>1478</sup>. Barelli et Cravero (2001) voient la main d'« un peintre français » et une figuration éventuelle de la duchesse d'après

---

<sup>1476</sup> ICCD, Regione Piemonte [<http://www.catalogo.beniculturali.it/opendata/?q=dataset/regione-piemonte/resource/>].

<sup>1477</sup> *Ibid.*

<sup>1478</sup> Selon les auteurs, « peintre actif en Piémont » (Panero, in Arnaldi di Balme et Varallo, *Feste*, p. 88) ou « peintre français » (Barelli, Cravero, 2001, p. 85-86), v. 1630 ?, H/T, 65,5 x 54 cm, Bra (Cuneo), Museo Civico di Archeologia Storia Arte di Palazzo Traversa, Inv. M 830 ; BnF, gravure de Christine v. 1618-1620, Coll. Hennin.

quelques remarques : son exposition à côté d'un portrait totalement différent qui pourrait être celui d'Henriette, sa sœur, mais encore ses habits somptueux, à motifs floraux et ses parures de perles. Tandis que Federica Panero, proposant un « peintre actif en Piémont » peut-être influencé par Ferdinand Elle, rapproche la toile d'une estampe parisienne, sans doute celle de la collection Hennin où elle apparaît, jeune et la tête ceinte d'une couronne ducale, dans un cartouche tenu par deux *putti* tenant une couronne florale (Table 7, Fig. 105<sup>1479</sup>). Panero relie également le tableau de Traversa à l'estampe de Boetto de 1634-1635 (même table, Fig. 106), ce que l'on peut comprendre puisque la gravure est signée de l'artiste de Fossano : les deux estampes citées sont indubitablement des portraits de Christine. Mais le lien que l'historienne propose avec la peinture de l'*Istituto Bancario di Torino*, parce qu'elle est habituellement considérée comme une image de la duchesse, est plus ténu en regard du style.

Par conséquent, nos interrogations se portent sur la persistance des études des années 1960-1970 et de Griseri en 1988 inspirant les commentaires des années 2000, à l'instar des deux derniers évoqués (Barelli et Cravero, 2001 et Panero, 2009). Les auteurs continuent d'indiquer çà et là les représentations de Madame Royale en des termes trop vagues pour être admis, sur des prétextes trop communs (parure, somptuosité) et sur la base de parallèles trop dépendants d'œuvres dont l'identification et l'attribution, à défaut de leur genèse, sont encore à démêler. La fortune critique d'un grand nombre de portraits supposés de Christine reste donc à réaliser, loin d'avoir été effectuée dans son ensemble par la génération de chercheurs qui, dans l'orbite de Giovanni Romano dès 1988, a porté brillamment les couleurs de la dynastie.

Le portrait de Bra (Fig. 103) peut encore laisser d'autres questions en suspens si l'on observe les œuvres attribuées au peintre normand Jean Ducayer voire à celles du lorrain Claude Deruet. L'exemple du portrait d'une très jeune fille daté de 1665 est intéressant comparativement (Table 9, Fig. 111, Collections Louis-Philippe). D'un pinceau différent, les deux sont en revanche très proches pour la coiffure, les habits, la physionomie du visage. Or, cette peinture a été identifiée pour une vente aux enchères de Drouot comme une représentation d'Élisabeth de Savoie-Nemours (1646-1683), reine du Portugal, ce qui semble plausible. Toutefois, il faut rappeler à quel point les modèles féminins de Ducayer se ressemblent, parmi lesquels certains ont vu les traits d'Anne d'Autriche en déesse Diane (même planche), selon une image qui reflète encore celui du Palazzo Traversa. Jean Ducayer (ou de Cayé, Ducuyer, Table 9), originaire de Caen, fut en effet longtemps actif au XVII<sup>e</sup> siècle, peut-être élève de François Clouet et connu pour avoir exécuté les portraits de personnalités de son temps comme Marie d'Orléans duchesse de Nemours (1639), la princesse de Condé, mère du Grand Condé ou la duchesse de Longueville (1633)<sup>1480</sup>. Ses modèles sont toujours représentés de trois-quarts, avec

---

<sup>1479</sup> Federica Panero, in Clelia Arnaldi di Balme et Franca Varallo, *Feste barocche...*, *op. cit.*, 2009, p. 88.

<sup>1480</sup> La Gazette de Drouot, notice d'une vente aux enchères du 2 décembre 2013 © Delorme et Collin du Bocage [http://catalogue.drouot.com/ref-drouot/lot-ventes-aux-encheres-drouot.jsp?id=3469267].

une coiffure bouclée caractéristique et un style bien personnel pour le dessin des traits du visage, les mèches aériennes de cheveux et la rondeur des formes (épaules, décolletés). Néanmoins, à l'instar des figures des planches 97 et 98, les attributions à cet auteur semblent variables. *In fine*, l'uniformité des lignes des figures féminines est peut-être due aux œuvres d'atelier de Ducayer ou à des suiveurs, ce qui rend les personnes encore moins identifiables et sujettes à controverses. À l'instar d'une série de portraits d'auteurs inconnus, assez étranges, aux décolletés frivoles, dont les modèles varient selon les études, ayant pris les traits éventuels de Christine ou de Marie-Jeanne-Baptiste de Savoie-Nemours (Table 10). Il s'agit de portraits « lyriques », présents dans les galeries des résidences ducales, entre les mains d'antiquaires ou de familles privées : le portrait que Mauro Volpiano nous a fait parvenir dérive de cette thématique. Si le constat d'attribution s'avérait vraisemblable, puisque la présence à Racconigi de plusieurs séries allégoriques le laisse entrevoir, il nous rend perplexe en ce qui concerne Christine et démontrerait le cas échéant à quel point l'image de cette duchesse est encore à affiner. Toutefois la marque de la seconde régente est bien plus probable, ayant passé commande de diverses séries, dont celle des « quatre saisons » encore complète aujourd'hui et auquel le tableau de la déesse Flore appartient sans doute<sup>1481</sup>. Les trois notices se rapportant aux collections de Racconigi, d'une « Allégorie de l'Europe », de « la Musique » et « du Feu » conservées parmi beaucoup d'autres en réserve, indiquent une datation entre 1660 et 1665 et des visages de femmes auxquels Marie-Jeanne-Baptiste a dû prêter ses traits (Fig. 113a et 113b)<sup>1482</sup>. Andreina Griseri proposait autrefois la main de Ferdinand Elle, mais pour la duchesse Christine incarnée en « allégorie de l'Odorat » dans la série des « cinq sens », ce qui est donc *a priori* infirmé étant donné une physionomie féminine identique aux autres<sup>1483</sup>. Les auteurs des notices (B. Ciliento, A. Semenzato) annoncent que la solution picturale semble être d'origine française, dans les pas de Charles et Laurent Dufour. Or, on ne peut qu'être sensible à l'œuvre de Ducayer pour une inspiration éventuelle, à la lueur de similitudes à considérer en parallèle d'autres peintres.

Nous avons signifié de manière hypothétique qu'il faudrait s'intéresser au style de Jean Ducayer pour divers portraits, dès les années 1630 et encore vers 1665. Sans doute faut-il aussi regarder du côté de Deruet et de ses épigones (Fig. 114a et 114b). La carrière du nancéen Claude Deruet, tout aussi prisée compte-tenu de la finesse de son pinceau s'arrête en 1660, date de sa mort à Nancy mais la coiffure féminine « à la garcette » de ces modèles (une frange coupée droite sur le front) indique une période prolifique vers 1630-1640. Originaire de la capitale du Duché de Lorraine, apprenti de Jacques Bellange et devenu peintre officiel du duc Charles III, il étudia ensuite à Rome en tant qu'élève de Tempesta et du Cavalier d'Arpin puis comme maître passager du Lorrain, en 1623. Son œuvre variée

<sup>1481</sup> Noemi Gabrielli, *Racconigi*, Turin, Istituto bancario San Paolo di Torino, 1972, p. 160.

<sup>1482</sup> Ces notices sont accessibles en ligne, ICCD, Regione Piemonte, sous l'égide du Ministère des biens et des activités culturelles et du tourisme [<http://www.catalogo.beniculturali.it/opendata/?q=dataset/regione-piemonte/resource/>].

<sup>1483</sup> Andreina Griseri, *Il Diamante...*, *op. cit.*, p. 90.

comprend de nombreux portraits en buste, des scènes allégoriques, mythologiques ou religieuses, recherchée de son vivant pour le charme et la préciosité de ses sujets, parfois anodins, et pour le côté festif de ses inventions<sup>1484</sup>. Quant à ses portraits féminins, à l'instar de Ducayer, autre peintre favori des dames, les physionomies se rejoignent dans un même type privilégiant la séduction, ce qui complique les identifications, sans compter les œuvres d'atelier ou de suiveurs, aussi florissantes :

L'idée même que dans le portrait, la réalité physique doit aussi être sublimée, renvoie à une conception maniériste : l'artiste a le dernier mot, il ne se contente pas de la nature et la soumet à ses volontés esthétiques. Sous le signe de la déformation et de l'exagération, Deruet applique indistinctement ses types, voire ses « tics picturaux » aux portraits féminins comme aux *Vierges à l'Enfant* : les yeux sont étirés en amande, les sourcils très affinés, le nez tend à s'allonger par de subtils jeux d'ombre, la peau se fait porcelaine, d'un blanc de céruse presque pur. La bouche, en revanche, est réduite, ourlée, presque toujours rouge pour complimenter les joues empourprées de la même teinte dégradée<sup>1485</sup>.

Prenons deux autres exemples à partir d'œuvres supposées appartenir à cette période chronologique des années 1630 que nous avons entamée avec le portrait du Palazzo Traversa : un tableau représentant Christine de manière quasiment certaine, issu des collections du Palazzo Reale, est indexé dans le répertoire de l'*Istituto centrale per il catalogo e la Documentazione* de la région Piémont comme datant des années 1630-1635, ce qui semble juste en considération des modes vestimentaires et capillaires de cette époque, malgré un visage un peu marqué pour un âge d'environ vingt-cinq à trente ans (Fig. 115). Les auteurs de la notice précisent que l'œuvre du Palazzo Reale

n'a pas connu de fortune critique ni de confrontation iconographique valide, pas même dans le riche répertoire d'images de la duchesse constitué par Andreina Griseri, *Il Diamante*, 1988. Il s'agit néanmoins d'un portrait de jeunesse de Christine de France, postérieur à la peinture de Frans Pourbus le Jeune (v. 1612) conservée à Florence, Pitti, et proche de celui attribué à Giovanale Boetto (v. 1634) propriété de l'*Istituto Bancario San Paolo di Torino*<sup>1486</sup>.

La comparaison des deux œuvres est curieuse, car elles sont très éloignées dans leur temporalité et leur style (Fig. 92b et 107). Ce genre d'approximation nous a frappé dès la première année de notre travail de recherche, à la lecture de l'ouvrage incontournable d'Andreina Griseri, prêtant à Boetto, même de manière hypothétique, la peinture conservée à l'*Istituto Bancario di San Paolo*, qui incarnerait la

---

<sup>1484</sup> Cf. la thèse en cours de Mélanie Logre et son article « Claude Deruet (1588-1660). Survivances de la *maniera* dans l'œuvre d'un Nancéien du XVII<sup>e</sup> siècle », *Le Pays lorrain*, vol. 94, décembre 2013, p. 373-381.

<sup>1485</sup> Mélanie Logre, « Claude Deruet (1588-1660)... », *op. cit.*, p. 378.

<sup>1486</sup> Istituto centrale per il catalogo e la Documentazione (ICCD), Regione Piemonte, p. 38, 71 [<http://www.catalogo.beniculturali.it/opendata/?q=dataset/regione-piemonte/resource/>].

duchesse, sans aucune explication de l'auteur<sup>1487</sup>. Cela reste étrange, au vu d'un portrait si différent des gravures figurant Christine par le même artiste (Table 11). L'interprétation picturale du modèle féminin n'est pas la même que dans les estampes gravant un visage allongé, un peu anguleux surtout dans une période plus mûre de la duchesse. Pour l'œuvre de San Paolo, nous ne savons pas s'il s'agit bien d'un tableau de Christine, ce à quoi une analyse approfondie et circonstanciée des collections de portraits en Piémont (dont celles du château de Racconigi, exposées et en réserves) pourrait apporter des réponses. Car l'œuvre en question semble représenter la même personne figurant sur le portrait du musée de Salamanque, soit la reine de France Anne d'Autriche (Fig. 104 et Table 8). Personne n'a encore fait le rapprochement avec ce dernier, qui, d'après Ducos, « avec sa matière fluide et ses contours un peu mous, ne rappelle en rien la période française de Pourbus », répondant ainsi à l'attribution de Frans Ost (2000). Figurant dans le musée sous l'inscription « Anonyme français du XVII<sup>e</sup> siècle », Ducos renvoie son auteur éventuel « du côté des Beaubrun », soit de Louis, l'oncle d'Henri et Charles, ayant eu la charge de peintre de la reine<sup>1488</sup>. Mais ceci dérive d'une autre affaire, tout aussi « enchevêtrée » de conjonctures que le spectre des portraits de Madame Royale supposés être de la main des familles de peintres Elle ou Beaubrun...

En entamant cette série d'études, nous pensions pouvoir dresser un panorama circonstancié des représentations de Madame Royale au tournant des années 1630. Force est de constater que le résultat n'en est qu'une ébauche, en regard de l'ampleur et de la complexité d'un sujet qui ne peut être envisagé que dans une analyse plus fouillée. Certes, ces problèmes d'identification des modèles ne sont pas propres à Christine. On retrouve, particulièrement dans des ouvrages du XIX<sup>e</sup> siècle, des hésitations sur les figures représentées, parfois même quand il s'agit de personnes aux physiques bien différents. Pour exemple dans notre aire géographique, la seconde épouse de Charles-Emmanuel II, Marie-Jeanne-Baptiste de Savoie Nemours, est souvent confondue avec Marie de Bourbon-Soissons (veuve de Thomas de Carignan) ou encore avec Anne d'Autriche<sup>1489</sup>. En ce qui concerne la première Madame Royale, nous voulons soulever un dernier aspect historiographique, illustrant un problème de discernement venant enrichir le constat de lacunes de la fortune critique des figurations de la régente. Cette remarque est constitutive d'un manque d'informations et de connaissances, flagrantes au XIX<sup>e</sup> siècle et persistantes au XX<sup>e</sup>, à l'image du frontispice de l'ouvrage de Vittorio Viale en 1949 sur le *Valentino*, croyant l'inaugurer avec une image de Christine alors que le portrait est celui de la seconde Madame Royale (Fig. 119). La « Mostra del Barocco » de 1963 présente encore des failles évidentes. Pour sa préparation, des portraits de la régente avaient été envisagés, issus de collections dynastiques

---

<sup>1487</sup> Andreina Griseri, *Il Diamante*, op. cit., p. 71.

<sup>1488</sup> Blaise Ducos, Frans Pourbus..., op. cit., n° P.C.52.

<sup>1489</sup> Alexandre Baudi di Vesme, *Catalogo della Regia Pinacoteca di Torino*, op. cit., p. 26, n° 9. L'erreur concerne en outre des portraits d'Anne d'Autriche en voile de veuve, tel celui de Charles et Henri Beaubrun de la Galleria Sabauda, peint vers 1647, illustré in Giovanni Romano (dir.), *Figure del Barocco...*, op. cit., p. 83, tav. 3.

et privées, où elle figure à mi buste sur fond noir selon un genre « authentique, centré sur la vitalité et sur le naturel<sup>1490</sup> ». Nous ne savons pas de quels portraits il s'agit, n'ayant aucune autre précision, mais pour Christine, écrit Griseri, c'était s'éloigner de l'« arte senza tempo<sup>1491</sup> » qui caractérisait les représentations plus rigides du début du siècle et celles de la précédente duchesse de Savoie, Catherine d'Autriche. De même, Madame Royale n'a que peu de liens avec Stefania Garzoni et son art jugé trop diaphane, les œuvres de la femme peintre miniaturiste étant représentées marginalement dans les salles propres à la duchesse (Table 12)<sup>1492</sup>. Or ces portraits « authentiques » de Christine sur fond noir, méconnus, ont été retirés ensuite de l'exposition finale, sous le prétexte de dimensions trop petites pour être exposées (70 x 60 cm)<sup>1493</sup>. Cet argument ne nous convainc pas, optant plus pour la difficulté de retracer la genèse et le parcours de portraits absents des publications jusqu'à nos jours, à l'exemple de la présence fantomatique d'une certaine typologie d'œuvres rencontrée lors de nos recherches et dont il pourrait bien être question finalement (Fig. 120a et 120b<sup>1494</sup>). Notre impression – argument uniquement sensible – est qu'il s'agit de Madame Royale et non Françoise d'Orléans comme l'indiquent des notes manuscrites de documentalistes ou conservateurs de la Bibliothèque Royale<sup>1495</sup>. En outre, il semble que la fraction chronologique de 1650-1674 proposée dans la notice correspondante de l'ICCD (Regione Piemonte) ne s'adapte pas à la frange coupée en garcette propre aux années 1630-1640<sup>1496</sup>. C'est pourquoi, dans l'élan des recherches des années 1960-1970, les suivantes et les plus récentes ont été certes salutaires mais n'ont pu compléter les manques ou corriger les erreurs, et le sujet est loin d'être comblé puisque les écrits et catalogues depuis cette période ne prennent pas en compte la série de portraits ambigus dont nous venons d'esquisser les paradoxes.

### **2.3 Les catalogues de musées français depuis le XIX<sup>e</sup> siècle, entre erreurs d'identification et titres génériques d'« une duchesse de Savoie »**

Nous pourrions multiplier les exemples, en particulier en France où nous avons porté plus loin le regard, de portraits identifiés par erreur comme ceux de Madame Royale dans les catalogues de musées du milieu du XIX<sup>e</sup> siècle. Le fait est dû à une image et une histoire de Christine de France restée assez mystérieuse de ce côté des Alpes, son portrait étant souvent confondu avec celui de

<sup>1490</sup> « L'attrazione del primo piano », Andreina Griseri, *Il Diamante...*, *op. cit.* p. 72.

<sup>1491</sup> *Ibid.*, p. 73. L'expression est de F. Zeri, *Pittura e controriforma. L'arte senza tempo di Scipione Pulzone*, Turin, Einaudi, 1957.

<sup>1492</sup> Maria Beatrice Failla, notices des fig. 2-26 à 2-29, in Enrico Castelnuovo (dir.), *La Reggia di Venaria e I Savoia...*, *op. cit.*, p. 41-42.

<sup>1493</sup> Andreina Griseri, *Il Diamante...*, *op. cit.*, p. 72-73.

<sup>1494</sup> L'unique publication de ce genre de portrait revient *a priori* à Riccardo Adalgisio Marini, « La Vigna di Madama Reale sul colle di San Vito presso Torino », Turin, SPABA, Fratelli Bocca, 1921, p. 53. Le tableau est indiqué alors comme propriété Giacomo Parvopassu.

<sup>1495</sup> BRT, Icon. Sabauda, Arch. Fot. Posit. II/50.

<sup>1496</sup> ICCD, Regione Piemonte [<http://www.catalogo.beniculturali.it/opendata/?q=dataset/regione-piemonte/resource/>].

Françoise d'Orléans, pour la seule raison de l'inscription laconique, sur la face ou le revers, de « duchesse de Savoie ». Madame Royale est encore parfois assimilée avec une autre Christine (1565-1637) de la génération précédente, duchesse de Lorraine partie en Toscane et mieux connue sur notre sol que la fille de Henri IV et de Marie de Médicis. Il faut rappeler cependant que les œuvres des collections muséales des provinces françaises ont été constituées en grande partie suite aux saisies révolutionnaires, donc extraites de leur contexte et identifiées à une période où l'on n'avait plus guère de connaissances sur la dynastie de Savoie d'Ancien Régime, à l'instar de la faiblesse de l'historiographie française au XVIII<sup>e</sup> siècle sur cette maison.

Les trois premiers catalogues du musée de Besançon (1853, 1858 1865) proposent des identifications erronées, tant pour le peintre *Le Clementone* (Clemente Bocciardo) que pour les cinq membres de la dynastie de Savoie représentés<sup>1497</sup>. Voici ce que dit le catalogue de 1853, repris à l'identique par les deux autres (hormis les n<sup>o</sup> d'entrées) :

- Clementone (Clemente Bocciardo, dit Le), né à Gênes en 1620, mort à Pise en 1658. Élève de Castiglione [Gio. Benedetto Castiglione].
- Victor-Amédée I<sup>er</sup>, duc de Savoie. Haut. 98 c. ; larg. 70 c.
- Charles-Emmanuel, fils de Victor-Amédée. Haut. 98 c. ; larg. 70 c.
- Christianne, fille de Henri IV, duchesse de Savoie Haut. 98 c. ; larg. 70 c.
- Une duchesse de Savoie. Haut. 98 c. ; larg. 70 c.
- C.-F. Jurin, magistrat. Haut. 98 c. ; larg. 70 c.

Parmi eux, le tableau de Christine figure ensuite dans la liste exhaustive d'œuvres d'une « Exposition des portraits français » de 1878 située au Champ de Mars : « 220. *Christine de France*, duchesse de Savoie. Besançon »<sup>1498</sup>. Ce n'est qu'à la 7<sup>e</sup> édition du catalogue, en 1886, que l'erreur semble avoir été soulevée, la référence ayant été supprimée<sup>1499</sup>.

- 212. Charles-Emmanuel II duc de Savoie.
- 213. Marie-Jeanne Baptiste de Savoie.
- 214. Anne-Marie d'Orléans, duchesse de Savoie, femme de Victor-Amédée II.
- 215. Charles-Emmanuel III, duc de Savoie, fils de Victor-Amédée II et de Anne-Marie d'Orléans.

Enfin, dans ce cas précis de Besançon, l'erreur provient également du nom du peintre, signalé comme *Le Clementone* (XVII<sup>e</sup> s.) mais sans doute confondu avec l'artiste du siècle suivant, *La Clementina*, Maria Giovanna Battista Clementi. Car les œuvres en question sont bien du Siècle des Lumières, figurant aujourd'hui dans les notices comme :

- Polyxène de Hesse épouse de Charles-Emmanuel II de Sardaigne, entre 1706 et

---

<sup>1497</sup> Joseph-Ferdinand Lancrenon (Directeur et Conservateur), *Catalogue des peintures, dessins et sculptures du Musée de Besançon*, Besançon, Dodivers et C<sup>ie</sup>, 1853, 1<sup>ère</sup> éd., p. 14-15 (1858, 4<sup>e</sup> éd., p.14 et 1865, 5<sup>e</sup> éd., p. 16.

<sup>1498</sup> *La chronique des arts et de la curiosité*, n<sup>o</sup> 23, Paris, supplément à la Gazette des Beaux-Arts, 1877, p. 220.

<sup>1499</sup> Auguste Castan, *Catalogue des peintures, dessins et sculptures du Musée de Besançon*, 7<sup>e</sup> éd., 1886, p. 82-83.

1735, 90 x 70 cm.

- Charles-Emmanuel III duc de Savoie, 18<sup>e</sup> s., 90 x 70 cm.

- Anne-Marie d'Orléans, duchesse de Savoie, femme du duc Victor-Amédée II, 18<sup>e</sup> s., 90 x 70 cm.

- Le comte Carlo Luigi Caissotti di Santa Vittoria, Premier Président du Sénat, 18<sup>e</sup> s., 90 x 70 cm.

- Victor-Amédée II, Prince de Piémont et duc de Savoie, 18<sup>e</sup> s., 90 x 70 cm.

Par conséquent, Victor-Amédée I<sup>er</sup> était en réalité Victor-Amédée II, Christine est devenue Anne-Marie d'Orléans épouse de ce dernier, tandis que Charles-Emmanuel II s'est transformé en III...

Les catalogues de musées français, quand la figure féminine n'est pas identifiée, proposent le titre d'« Une duchesse de Savoie », tel en 1853 à Besançon, parce qu'une inscription sur la face ou le revers est le seul indice dont les conservateurs disposent. Il en est de même au musée Crozatier du Puy-en-Velais, du début du XX<sup>e</sup> siècle jusqu'à nos jours. En 2015, nous avons écrit à la documentaliste de cette institution pour des informations concernant un tableau issu des collections apparaissant dans un catalogue de 1903 (E. Terrasse et L. Giron) sous le titre laconique cité et de la main de Pierre Mignard (Fig. 121)<sup>1500</sup>. En effet, la toile porte sur son bord supérieur, en grandes capitales à demi effacées, l'inscription « Madame la *Duchesse de Savoie* ». Dans une fiche ultérieure non datée et signée « R. Gounot », l'attribution change pour « un » Beaubrun, précisant que l'œuvre provient de la célèbre collection de portraits historiques du général Despinoy, « achetée à la vente de la galerie [Versailles] en 1850 ». Enfin, la notice de 2015 n'ajoute rien d'autre que le prénom de Charles pour le peintre, sans certitude. Ce portrait est sans doute celui de Françoise d'Orléans première épouse de Charles-Emmanuel II. Néanmoins, et là est le sujet, Astrid Bonnet m'a répondu qu'en ce qui concernait la personne représentée, le flou régnait encore et que « Gautheron (conservateur du musée dans les années 1930) pensait à Marie-Jeanne-Baptiste de Savoie Nemours, ce que nous ne saurions confirmer ». Mais il ne s'agit pas de cette seconde Madame Royale.

Ce genre de confusion en France n'est donc malheureusement pas circonscrit au XIX<sup>e</sup> siècle et il engage encore deux œuvres proposées comme des figurations de Christine dans l'exposition chambérienne de 1985, « Royales effigies »<sup>1501</sup>. La remarque nous permet, par ailleurs, de conjuguer les deux aspects problématiques posés, l'identification *a priori* difficile des modèles et l'attribution fluctuante d'un peintre à l'autre. Le premier tableau, de 1647, appartient aux collections de la *Galleria*

---

<sup>1500</sup> Charles Beaubrun (attribué à), « Mme la Duchesse de Savoie », non signé, non daté, H/T, 111 x 86 cm, musée Crozatier du Puy-en-Velais, Inv. 850.7. E. Terrasse et L. Giron l'attribuaient à Pierre Mignard, *Catalogue du Musée Crozatier*, Le Puy, R. Marchessou, 1903, p. 51.

<sup>1501</sup> Dominique Richard et Pascal Clerc (dir.), *Royales effigies : Musée savoisien, Chambéry, 19 octobre 1985-16 février 1986*, Chambéry, Le Musée, 1985.

*Sabauda* (fig. 122<sup>1502</sup>). La figure féminine est assise sur un fauteuil brocardé de tissu noir et or, vêtue d'un habit blanc soyeux, ponctué de rubans rouge vif. Il représente non pas Christine mais la Grande Mademoiselle, duchesse de Montpensier, ce qui bien évidemment ne trompe pas les universitaires turinois publiant peu après cette exposition de Chambéry, à l'instar de Michela Di Macco<sup>1503</sup>. Or le tableau était décrit dans les ouvrages du XIX<sup>e</sup> siècle comme un portrait de Christine de France peint par Philippe de Champaigne, suivant *a priori* une erreur de Roberto d'Azeglio (1836), reprise ensuite par Bazzoni (1865) et Claretta (1868). L'œuvre fut ensuite attribuée à Jan Miel puis Paul Mignard, Baudi di Vesme optant quant à lui pour Nicolas Mignard, frère de Pierre. Dans cet exemple, identifier le peintre est encore une tâche plus ardue que confondre son modèle, car cette typologie de portrait a été reprise par de nombreux artistes et leurs ateliers, dont les Beaubrun, en témoignent les trois figures suivantes de notre corpus. Il pourrait s'agir de Louis Elle dit « Ferdinand l'aîné » (1612-1689), selon l'avis de Michela di Macco<sup>1504</sup>.

Le deuxième tableau proposé dans le catalogue d'exposition de Chambéry comme un portrait de Christine, issu de l'entourage du miniaturiste-émailleur Jean Petitot (1607-1691) d'après Jean Noret, comporte de nouvelles confusions (Fig. 125<sup>1505</sup>). Certes on retrouve dans les livres de comptes ducaux des paiements versés à Petitot, mais pas avant 1666 sous la seconde régence<sup>1506</sup>. En outre, il ne s'agit pas de Christine car dans les deux cas, le modèle est la Grande Mademoiselle en regard des nombreuses effigies d'elle semblables en France, à Versailles entre autres (Fig. 123 à 127). Au sujet de la figure du catalogue (125), cette composition d'une princesse tenant en médaillon le portrait d'un homme (père, époux, fils) est aussi fréquente que la précédente (personnages tenant des fleurs, rideau ouvert sur un extérieur), les correspondances diplomatiques témoignant d'une recherche constante de portraits similaires par les princes et leurs courtisans. Certes, l'hommage à l'époux défunt parcourt l'œuvre de représentation de Christine, dont atteste déjà le voile de veuve qu'elle ne quitte presque plus (Fig. 116). Elle tient encore en main à la veille de sa mort en 1663 un médaillon de Victor-Amédée sur le beau portrait d'apparat envoyé à Munich pour la galerie princière des Wittelsbach (Fig. 120). Enfin l'image gravée que l'on souhaite véhiculer de Madame Royale n'est pas en reste, la représentant sur des estampes dans un hommage inverse, soit celui du fils exposant à la mémoire l'image maternelle, à l'image du frontispice gravé en 1655 par Francesco Curti pour un ouvrage de Mario Bettini, confirmant l'emprise politique d'une « régence dissimulée » (Fig. 4<sup>1507</sup>).

---

<sup>1502</sup> Louis Elle (dit Ferdinand l'aîné) (Di Macco, 1989), *Anne Marie Louise d'Orléans, duchesse de Montpensier (la Grande Mademoiselle)*, v. 1647, 140 x 110 cm, Galleria Sabauda, Turin.

<sup>1503</sup> Michela Di Macco, « Quadreria di palazzo... », *op. cit.*, p. 83, tav. 3.

<sup>1504</sup> *Ibid.*

<sup>1505</sup> Entourage de Jean Petitot ? (d'ap. Jean Noret), *Anne Marie Louise d'Orléans, duchesse de Montpensier (la Grande Mademoiselle)*, 15 x 12 cm, Turin, Museo Civico, Inv. 621.

<sup>1506</sup> AST, Sezioni Riunite : cf. Alessandro Baudi di Vesme, *Schede...*, *op. cit.*, vol. 3, Turin, 1963, p. 825.

<sup>1507</sup> 1655, Francesco Curti, troisième frontispice de M. Bettini, *Apiaria universae philosophiae mathematica...*, Bologne, Gio. Battista Ferroni, 1655.

### 3. DU TRÔNE À L'AUTEL, L'IMAGE DE LA RÉGENTE AVANT ET APRÈS LA GUERRE CIVILE : UNE SOLUTION À LA QUESTION DE SON IDENTITÉ PICTURALE

#### 3.1 Francesco Cairo : les portraits des héritiers et Madame Royale en *Sainte Christine*

Baudi Di Vesme, pour un des tableaux de Cairo cité dans l'inventaire de 1635, doute de sa paternité pour une question de style. Il s'agit du « portrait du Sérénissime Prince de Piémont [sans doute François-Hyacinthe] assis avec une perdrix en main » inventorié dans la « Camera Reale » est jugé par le spécialiste « plutôt d'une main flamande que de celle du Cairo »<sup>1508</sup>. Nous n'avons pas trouvé la trace de l'original dans nos recherches, mais il ressemblait sans aucun doute à celui du Cabinet des Miniatures de Lavy au Palazzo Reale, qui, nous l'avons dit, s'inspirait pour chaque pièce des portraits les plus connus de chaque membre de la dynastie (Fig. 131a). Dans le parcours pictural de Francesco Cairo, méconnu dans les premières années, les divers portraits des enfants de Savoie sont pour les chercheurs encore problématiques. En outre, le portrait de leur mère, Christine, en habit rouge conservé à Racconigi, des années 1630 et attribué à Cairo par Andreina Griseri dans les traces sans doute de Noemi Gabrielli (1972), n'est pas caractéristique du pinceau de ce peintre tandis que la main de Boetto serait plus évidente (Table 13, Fig. 116-117). Les portraits enfantins de cet artiste, dans les années 1635-1640, sont parfois considérés de la main des Dufour (pourtant actifs plus tardivement) ou encore de celle d'un « Charles Dufour », non cité dans les études turinoises hormis par Noemi Gabrielli pour un portrait du frère cadet, Charles-Emmanuel, dans lequel nous verrions plus la marque picturale de Cairo (Fig. 131b, Racconigi)<sup>1509</sup>. Luigi Malle l'estime des années 1638-1640 tandis que dans le même ouvrage Vittorio Viale l'attribue à Cairo, à l'instar de notre proposition<sup>1510</sup>. L'enfant tient deux tulipes dans une main et l'autre est posée sur un heaume militaire ciselé. Le catalogue de l'exposition tenue à Chambéry en 1985, « Royales effigies », indique qu'il est attribué à Laurent Dufour, en citant Noemi Gabrielli, ce qui signifierait donc une erreur dans le prénom seulement, indiqué comme « Charles » au lieu de « Laurent »<sup>1511</sup>. Ce catalogue de l'exposition chambérienne est assez symptomatique des questions que nous soulevons souvent dans notre étude, car il comporte, l'avons vu, certaines erreurs d'attribution ou d'identification des modèles. Enfin, d'autres portraits

---

<sup>1508</sup> Sandra Pinto (dir.), *Musei d'Arte a Torino...*, op. cit., p. 28.

<sup>1509</sup> Noemi Gabrielli, *Racconigi*, op. cit., p. 128.

<sup>1510</sup> Luigi Malle, *I dipinti del Museo d'Arte Antica*, Turin, Museo Civico di Torino, 1963, p. 37-38, p. 111.

<sup>1511</sup> Dominique Richard et Pascal Clerc (dir.), *Royales effigies...*, op. cit., p. 22.

d'enfants de Christine sont considérés à l'inverse comme de la main de Cairo alors que leur qualité n'est pas à la hauteur de son talent (Fig. 85a et 85b). Mais il peut à nouveau s'agir de copies du célèbre tableau des *Enfants de Madame Royale* attribué au peintre et prévu pour la reine Henriette d'Angleterre en réponse à celui de Van Dyck<sup>1512</sup>. En effet, l'œuvre du flamand a fait des émules à la cour turinoise, pour une image ensuite déclinée de manière emblématique pour les fils héritiers, telle la gravure de François-Hyacinthe dans l'*Histoire Généalogique* de Guichenon en en-tête du chapitre qui lui est dédié et dans d'autres ouvrages illustrant toujours l'ambition régaliennne de la dynastie au début du XVIII<sup>e</sup> siècle, à l'instar de celui de Francesco Ferrero de Labriano de 1702 comportant trente-trois beaux portraits de Bérold à Victor-Amédée II, gravés par Tasnières, Bouchet et Giffart d'après les dessins de Lange (Fig. 85e)<sup>1513</sup>.

Il faut penser l'œuvre de Francesco Cairo comme partie intégrante du mécénat religieux très actif de la duchesse, qui, dans le contexte de la Contre-Réforme est tourné vers l'ornementation d'édifices dont elle promeut la construction ou la rénovation, agrémentés de nombreux tableaux d'autel. Nous ne pouvions pas traiter cet aspect correctement dans cette étude, nous étant limitée à la manière dont l'artiste proposait une image nouvelle – et au style renouvelé – de Madame Royale. Car ce sont bien des portraits de dévotion qui prennent forme sous le pinceau Cairo créant l'image de *Sainte Christine* réapparaissant dans un autre contexte, public cette fois-ci, dans un tableau d'autel de l'église San Salvario.

Le style de Cairo, nous l'avons vu<sup>1514</sup>, se développe à partir des années 1635-1638, période où ses tableaux évoluent des personnages extatiques, tel le ténébreux *Saint-François* aux déformations encore maniéristes (Fig. 60b, *Saint-François en extase*, v. 1630-1633) aux diverses versions d'*Herodiade* affichant à l'excès têtes renversées et bouches entrouvertes (Fig. 60a, v. 1633-1635). Or son évolution tend vers l'apaisement des figures, telles celles qu'il dédie à Madame Royale puisqu'il invente en *Sainte Christine* dans les années 1635-1640 (musée du Castello Sforzesco de Milan) et entre 1644 et 1648 (Londres, collection particulière) (Fig. 61a et 61b)<sup>1515</sup>. Les atmosphères ont changé, le modelé des corps est plus doux, les sources lumineuses plus diffuses, s'éloignant clair-obscur caravagesque pour plus de *morbidezza*. C'est le moment où, d'après Michela Di Macco, l'artiste « prépare la route pour une mutation du goût<sup>1516</sup> », qui se réalisera pour lui à Turin peu après son séjour romain, soit au moment où il réalise le tableau d'autel figurant *Le Sauveur, Sainte Christine et Saint Valentin* pour l'église San Salvario en 1646 (fig. 59b). Aujourd'hui englobée dans le couvent, la

---

<sup>1512</sup> Cf. chapitre 8, 3.2.

<sup>1513</sup> Francesco Ferrero de Labriano, *Augustæ regiæque sabaudæ domur arbor gentilitia regiæ celsitudini Victori Amedeo II. Sabaudæ Duci, Pedemontii Pincipi, Cypri Regi...*, Turin, Io. Baptistæ Zappatæ, 1702.

<sup>1514</sup> Cf. chapitre 4, 3.4.

<sup>1515</sup> Francesco Frangi, *Francesco Cairo, op. cit.*, p. 79-80 et 252. Cf. Notice de Michela Di Macco, in Véronique Damian (dir.), *Pittura italiana tra Sei e Settecento*, catalogue de la galerie Canesso, Paris, 2004, p. 36-39.

<sup>1516</sup> Michela di Macco « La pittura del Seicento... », *op. cit.*, p. 62.

chapelle était reliée au château du Valentino par une longue allée bordée d'arbres. Le retable du milanais représente les saints martyrs Christine et Valentin agenouillés aux pieds du Christ, figures dans lesquelles on a reconnu les traits de Madame Royale et de Philippe d'Agliè, « comme un *Te Deum laudamus* pour l'ordre politique rétabli après la lutte entre les princes Maurice et Thomas, philo-espagnols, et Christine de France<sup>1517</sup> ». Or, dans l'immense correspondance établie entre le fidèle épistolier Albert Bailly et la duchesse, on trouve quelques références concernant des portraits de sa maîtresse, « en habit de carmélite », « en sainte Thérèse » et enfin « en sainte Christine », sans aucune autre appréciation iconographique, stylistique ou de composition. En revanche, ce peu de détails nous enseigne au moins que la *sainte Christine* dont il parle est de manière presque certaine à l'image de celles réalisées par Cairo à l'effigie de la duchesse (Fig. 61). Car dans une lettre du 5 décembre 1648, l'abbé fait le parallèle avec le tableau de San Salvator, déposé dans la chapelle éponyme :

Madame nous célébrons aujourd'hui la fête de Sainte Christine d'Afrique. Je supplie V.A.R. de me payer sa fête, m'envoyant un tableau de cette sainte, avec le visage de celui qui est à la chapelle du Valentin<sup>1518</sup>.

Ses vœux sont exaucés six mois plus tard :

Madame, J'ai appris que V.A.R. avait eu la bonté de m'envoyer le portrait de sainte Christine ; quand cette sainte m'aura fait l'honneur d'entrer dans ma chambre, sainte Thérèse [de Philibert Torret] se retirera, et lui fera place, étant certain que Dieu m'a inspiré plus de dévotion pour sainte Christine que pour toutes les autres saintes. Aussi suis-je plus que de toutes les autres créatures ensemble de la majesté de cette sainte, mon unique Patronne<sup>1519</sup>.

Enfin, Cairo propose aussi quelques œuvres plus politiques, telle *La Fille du pharaon accueillant Moïse sauvé des eaux* de 1645 (Fig. 59a, Galleria Sabauda), dans laquelle on voit à nouveau le visage de la duchesse et très certainement celui de Philippe d'Agliè un peu dans l'ombre à ses côtés<sup>1520</sup>. Ce grand tableau emblématique (1,34 x 1,92 m) alors exposé au château du Valentino, emprunte sa symbolique à l'histoire biblique, se référant à l'entrée de Christine et de Charles-Emmanuel II à Turin en 1645 après le long éloignement de la mère mais surtout du fils. L'iconographie relayant cet épisode et la structure de l'œuvre « permettent de penser à une collaboration du symbolisme allégorique de d'Agliè avec le conceptisme de Tesaurò<sup>1521</sup> ». Les figures postées dans un paysage non loin de la capitale, comme l'indique la présence en fond du campanile et du Dôme, laissent imaginer le lien avec Madame Royale ayant « sauvé des eaux » celui qu'elle souhaitait restaurer solennellement dans ses

---

<sup>1517</sup> *Ibid.*

<sup>1518</sup> AST Corte, Lett. Min. Fr., maz. 51, f. 2, doc. 88/2, Bailly à M.R., Paris, 5 décembre 1648.

<sup>1519</sup> *Ibid.*, maz. 54, f. 1, doc. 33/3, Bailly à M.R., 4 juin 1649.

<sup>1520</sup> Michela di Macco, *Diana trionfatrice...*, *op. cit.*, p. 106-107 ; *Id.*, « La pittura del Seicento nel Piemonte sabauda », *op. cit.*, p. 62.

<sup>1521</sup> Giovanni Testori et al., *Francesco Cairo. 1607-1665*, Varese, Bramante Editrice, Edizioni Lativa, 1983, p. 153-155.

États. Le tableau est en effet emblématique dans le parcours de la régente : elle figure au centre, régaliennne par le sujet qu'elle incarne et la luminosité de sa peau, dans une attitude sobre, « exemple de vertu et dispensatrice absolue du Salut sur terre<sup>1522</sup> ». Cette autorité à la fois naturelle et symbolique de la « Fille de Pharaon » permet une conclusion tout aussi politique en observant une toile de la main d'un autre artiste, Giovanni Bartolomeo Caravoglia, influencé comme d'autres par l'art de Cairo<sup>1523</sup>. À l'image de la précédente, Madame Royale est représentée non seulement symboliquement mais aussi physiquement et politiquement (Fig. 59c, v. 1650, Asti, palazzo Civico). Inspirée de l'histoire vétérotestamentaire d'*Esther et Assuerus*, le roi de Perse dont Esther est l'épouse (sous les traits de Christine), lui remet les insignes de la royauté, car « seul peut rester en vie celui à qui le roi tend son sceptre d'or » (Esther 4:11).

### 3.2 La création du prototype en « habit de carmélite » : *Sainte Thérèse* et le voile de veuve selon Philibert Torret

Arrivée jeune en Piémont en 1620, Christine avait apporté le faste de ses origines (habillement, parure, festivités), adaptant ses représentations iconographiques selon les occasions, portant ostensiblement la couronne royale symbole du *Titolo Regio* dans les portraits d'apparat, telle qu'elle devait s'afficher dans les cérémonies majeures. Elle change de cap dix-sept ans plus tard à la mort de son époux, conservant l'apparat (de la composition et des bijoux dont elle se pare) dans ses images destinées aux cours étrangères, mais optant quand même pour plus de sobriété et d'austérité. Elle revêt une *gravitas* et une *pietas* plus prégnante dans des images destinées à un quotidien moins exceptionnel, où les vertus d'autorité et de dévotion reflètent son individualité comme son statut politique de régente, tutrice et garante du pouvoir à transmettre au fils héritier. Même si elle règne de fait jusqu'à sa mort. C'est du pinceau de Philibert Torret, nous le verrons, que naît cette typologie de Christine ne quittant plus son voile de veuve, au-delà de la période de deuil habituelle, cet accessoire devenant une sorte de « marque de fabrique » distinctive<sup>1524</sup>. De plus, un autre élément récurrent complète son allure, une collerette renversée, signe non seulement de *gravitas* mais aussi de masculinité, très proche du rabat de notables ou d'ecclésiastiques – celui de Richelieu est gravé dans les mémoires – insufflant à la duchesse des caractéristiques viriles alors que gouverner est une affaire d'hommes et que sa régence est contestée. Castiglione, entre autres historiographes, la définit en femme masculine, « pour ainsi dire une *virago*<sup>1525</sup> » dans le sens noble de l'expression « femme forte ». Mais le choix de ce type de

---

<sup>1522</sup> *Ibid.*

<sup>1523</sup> Michela Di Macco, *Diana Trionfatrice...*, *op. cit.*, p. 106-107.

<sup>1524</sup> Au sujet du port du voile, voir la note bibliographique n° 894, p. 230.

<sup>1525</sup> AST, Corte, Storia della Real Casa, cat. 3a, maz. 16, f. 8, fol. 43, Valeriano Castiglione, manuscrit, « Historia della Vita del Duca di Savoia Vittorio Amedeo ».

portrait, « en habit de carmélite » écrit le père Bailly, dénote bien plus l’empreinte de dévotion dont elle marque son quotidien. Or sa dévotion pour sainte Thérèse l’a conduite à introduire les Carmélites à Turin, dans un couvent jouxtant l’église Sainte-Christine et à sa mort, nous le disions, c’est en habit du carmel qu’elle est inhumée selon sa demande et, de ce fait, encensée par ses panégyristes<sup>1526</sup>.

Le fidèle épistolier adresse une très longue lettre à Madame Royale le 12 mai 1649 dans laquelle il loue l’un de ses portraits :

C’est à ce coup que je suis satisfait, que je n’ai rien plus à désirer ni à demander, puisque je possède le trésor que j’ai si longtemps et si ardemment désiré. Toute mon occupation à l’avenir sera d’adorer cette sainte peinture et de la conserver avec le même soin que je conserve ma foi, et ma religion.

Les images, Madame, sont faites non pas pour arrêter nos respects et nos adorations sur leurs couleurs, et sur leurs traits, mais pour élever nos pensées et notre culte jusqu’à leurs originaux. Et par cette raison, Madame, les vénération que je rends à votre portrait passent à V.A.R. et il est vrai de dire que sans vous voir, et sans parler à vous, je vous contemple, et vous réclame chaque moment du jour<sup>1527</sup>.

La lettre du 4 juin précise quel est ce portrait, alors qu’il se trouve auprès d’Henriette, reine d’Angleterre et sœur de la duchesse :

Il a fallu lui faire voir pour la seconde fois l’image de ma très sainte et très uniquement adorée Carmélite. Elle l’a admirée (...) La Reine a appelé Madame sa fille, qui est fort belle, et catholique, et lui a dit de baiser la belle image de sa tante, et si elle ne voulait pas être vêtue de son habit. Elle a dit franchement que non<sup>1528</sup>.

Bailly évoque donc bien le portrait de Christine « en sainte Thérèse », soit en habit lui rappelant celui du Carmel. Par ailleurs, la longue lettre du 12 mai nous renseigne aussi sur la date du tableau, portant l’inscription, de la main de la duchesse « Aetatis sua anno .43. ».

Cette nouvelle typologie de portraits de Madame Royale coiffée du voile de veuve ne peut présenter aucune objection sur la question de son identification. Deux variantes coexistent, l’une où la duchesse est parée de bijoux, souvent d’une broche et de rangées de perles sur sa poitrine et sur sa coiffée (Fig. 133-134, château d’Agliè et château des Ducs de Chambéry), jusqu’à la couronne royale (Fig. 140, Guichenon, *Hist. Généal.*, 1660, Antoine de Pienne d’apr. un dessin d’Esprit Grandjean). Dans l’autre variante domine la sobriété, avec ou sans l’ornement courant des grandes dames de cette époque, une croix à trois pendeloques perlées (Fig. 135, 138). Voilée et vêtue de noir, dans une

---

<sup>1526</sup> Cf. chapitre 5, 1.1.

<sup>1527</sup> AST, Corte, Lett. Min. Fr., maz. 54, f. 1, doc. 25/8, fol. v-2r, Bailly à M.R., 12 mai 1649. Lettre transcrite pour partie en annexe 1.

<sup>1528</sup> *Ibid.*, f. 1, doc. 34/2, Bailly au marquis de Saint-Thomas, Paris, 4 juin 1649.

rigueur pouvant signifier le renoncement au luxe, ce qui n'est juste que d'un point de vue spirituel pour Christine, ces deux versions sont issues ou inspirées du pinceau de Philibert Torret (dit Narciso ou Narcisse) arrivé de Paris pour servir la maison de Savoie<sup>1529</sup>. Peintre français né vers 1600, aux origines peu connues, il a fait toute sa carrière au service de la cour turinoise jusqu'à son décès en 1669. Il est appelé en 1626 par Charles-Emmanuel I<sup>er</sup> qui le nomme peintre de cour, confirmé ensuite par Victor-Amédée sans doute encouragé par Christine : il reste le portraitiste très prolifique de la maison de Savoie et en particulier de la duchesse, jusqu'à sa mort en 1669<sup>1530</sup>. Le répertoire de ses portraits de Madame Royale est important, repris par des graveurs de renom : Torret la décline en costume sobre mais entourée de ses enfants (Fig. 136, v. 1644, Pinacothèque de Sienne), à mi buste sur fond noir parée de ses bijoux ou encore en pied, dans la digne somptuosité d'un âge plus avancé (Fig. 86, 1663, Munich).

Or l'image d'elle « en sainte Thérèse » cristallise immédiatement l'engouement des princes, des courtisans et de la clientèle provinciale pour toutes les années suivantes. On « s'arrache » alors le portrait, sa sœur Henriette n'étant pas en reste, demandant avec ferveur à Bailly de lui donner son propre exemplaire, car étant à Paris celui qu'elle a laissé en Angleterre lui manque<sup>1531</sup>. Le père barnabite, ayant « si ardemment désiré » et attendu cette sainte image de sa princesse, lui oppose un refus catégorique et d'une telle inflexibilité – excluant même l'idée de le lui prêter – que la reine doit se résoudre à envoyer quérir le sien<sup>1532</sup>. Par ailleurs, Bailly entend bien diffuser cette image, sans doute en accord avec la duchesse et il prie Dieu de l'exaucer afin que « celle qui est aujourd'hui en habit de pénitente le soit en habit de reine un jour<sup>1533</sup> », rappelant à cette occasion les ambitions royales de sa maîtresse. Ce portrait, beaucoup de gens l'ont vu et ils ont tous reconnu la duchesse, écrit-il. À Paris, il est présenté à la princesse de Condé [Charlotte-Marguerite de Montmorency], aux duchesses de Vendôme, d'Aiguillon, de Ventadour... Puis le tableau est emmené au couvent des Carmélites au-dessus de l'autel où il est adoré par toutes les religieuses, agenouillées. Enfin, il termine sa « procession » dans la chambre d'Henriette d'Angleterre, afin que les hommes, qui ne peuvent entrer dans un couvent, le voient. Il est admiré de la cour, sauf d'une des filles de la reine, peu férue

---

<sup>1529</sup> Cf. les deux tableaux de Mme Royale et ses enfants par Torret conservés à la pinacothèque de Sienne et au Palazzo Madama de Turin. Sur le peintre, cf. Alessandro Baudi di Vesme, *Schede...*, *op. cit.*, p. 1050-1052 ; Andreina Griseri, *Il Diamante...*, *op. cit.*, *passim* ; Michela Di Macco et Giovanni Romano (dir.), *Diana Trionfatrice...*, *op. cit.*, p. 20-21 ; Michela Di Macco, « Quadreria di palazzo... », *op. cit.*, p. 50-51.

<sup>1530</sup> ADS, Chambéry, Série 1 J 280-4, « Note des décharges de services secrets, 1639-1642 », fol. 9, 11, 18. En 1642, P. Torret reçoit pour une série de portraits faits pour Madame Royale (liste perdue) la somme de 1290 livres d'argent (A. Baudi di Vesme, *Schede...*, *op. cit.*, vol. 3, p. 1051). Or, si l'on compare cette somme au mémoire en annexe 8 de notre thèse, cela suppose que Torret ait effectué un grand nombre de tableaux pour la duchesse avant 1642.

<sup>1531</sup> AST, Corte, Lett. Min. Fr., maz. 54, f. 1, doc. 25/8, Bailly à M.R., 12 mai 1649 ; Bailly à St. Thomas, Paris, 4 juin 1649 (Maz. 54, f. 1, doc. 34/2).

<sup>1532</sup> *Ibid.*, maz. 54, f. 1, doc. 3/2 : Bailly à M.R., Paris, 8 janvier 1649. ; maz. 54, f. 1, doc. 17/1, de Bailly à Saint Thomas, Paris, 16 avril 1649.

<sup>1533</sup> *Ibid.*, f. 1, doc. 25/8 : Bailly à M.R., Paris 12 mai 1649.

d'austérité à son âge : « Ces dames anglaises écorchaient avec leur baragouin les beautés de ce portrait en les voulant louer. L'une en louait les yeux, l'autre le front, l'autre la bouche, et l'autre tout<sup>1534</sup> ». Enfin, « la reine reconnut l'original et même son écriture par ces quatre mots mis sur le dos du portrait *Aetatis sua anno 43.* », ce qui permet sans doute de dater l'invention de cette image, que Madame Royale a peut-être annotée elle-même.

En outre, ce portrait de Madame Royale en veuve, à la lecture des propos du père Bailly, s'aurole d'une valeur iconique, devenant pour l'épistolier admirateur l'image à vénérer, telle une relique, à côté des copies du Saint Suaire distribuées dans tous les formats.

Toute mon occupation à l'avenir sera d'adorer cette sainte peinture et de la conserver avec le même soin que je conserve ma foi et ma religion (...) Mais j'aurais bien d'autres choses à dire, si je ne craignais de manquer de respect devant le plus grande Princesse du monde. Au moins, Madame, permettez-moi, s'il vous plait, d'ajouter ce mot en faveur de la bonté de V.A.R. qu'elle a eu, ce semble, de la complaisance pour ma passion, travestissant votre chère copie, et lui donnant l'habit, et le nom d'une sainte, pour me donner à moi même la liberté que les reliques, et toutes les choses saintes laissent prendre aux chrétiens avec mérite, et qui me seraient défendues, si cette image se fut présentée à moi de ses ornements naturels<sup>1535</sup>.

Il voit en ce portrait sa « Sainte-Thérèse » ou sa « très sainte et très uniquement adorée Carmélite », puisque la duchesse, non parée, porte des habits de pénitente et un voile qui l'apparentent à la sainte espagnole, sans pourtant imiter son iconographie<sup>1536</sup>.

Au-delà, la représentation de Christine présente de manière judicieuse quelques détails qui permettent au contraire d'individualiser son portrait : dans cette typologie d'image, elle garde une collerette renversée caractéristique, tout au long de sa vie et non temporairement. Signifiant par là son éternel attachement au défunt, c'est aussi un accessoire typiquement masculin, très proche des rabats d'ecclésiastiques ou de notables, ce qui insuffle au modèle des caractéristiques « viriles » à une époque où gouverner est une affaire d'homme, nous l'avons dit. Sous ce rabat émerge un double cordon à glands, autre ornement presque immuable pour la duchesse, qui lui aussi évoque un attribut masculin, la cordelette huppée cardinalice. Par conséquent, l'annonce véhiculée par cette image est double, mêlant autorité et piété. De pair, cette représentation élimine tout problème d'identification si l'on prend en compte la physionomie particulière de son visage plutôt allongé, au nez aquilin et, de manière plus ténue parfois mais distincte ici, la fossette de son menton. Ce dernier détail physique est

---

<sup>1534</sup> *Ibid.*, maz. 54, f. 1, doc. 34/2, Bailly au marquis de Saint-Thomas, Paris, 4 juin 1649.

<sup>1535</sup> *Ibid.*, doc. 25/8 : Bailly à M.R., Paris 12 mai 1649.

<sup>1536</sup> *Ibid.*, doc. 34/2, Bailly à St. Thomas, Paris, 4 juin 1649.

parfois bien plus visible, tel dans la gravure de Jean Frosne (Fig. 137a). Au-delà, même en comparaison d'autres portraits de princesses de cette époque portant le même voile et les habits de deuil, ainsi par exemple pour Marie-Anne d'Autriche, Électrice de Bavière et belle-mère d'Adélaïde de Savoie (même planche), Christine est toujours reconnaissable par ces seules marques, le rabat aux arêtes droites et le cordon à glands qui point en-dessous.

À l'instar de Bailly qui multiplie les anecdotes pour expliquer qu'à la vue du tableau de « sa Sainte », tout le monde s'écrie : « C'est le tableau de Madame la Duchesse de Savoie<sup>1537</sup> ». Or les questions d'identification des modèles, parfois posées par les contemporains eux-mêmes, sont aujourd'hui un problème majeur dans l'étude de cette duchesse, entre autres personnalités. Il paraît alors évident, pour le chercheur contemporain comme pour l'amateur du XIX<sup>e</sup> siècle, que les portraits de Christine sont un cas d'école : les erreurs ou maladresses de discernement pour l'identifier dans les tableaux ponctuent les études sur la duchesse anciennes comme récentes, sauf quand elle figure dans la sobriété de son voile de veuve. Comme par exemple dans le beau frontispice de la thèse des Provana di Druent ou dans certaines planches de Borgonio : Christine se perçoit dans l'assemblée ou sur une estrade de parade comme un « point » noir minime mais reconnaissable (Table 14).

Dès lors, même quand elle est présente uniquement en toute petite dimension au milieu d'une foule, dans une gravure représentant des cérémonies ou une scène de ballet, sa silhouette noire et le galbe de son voile sont uniques entre tous. Ils sont SA signature.

### **3.3 Puget de la Serre : l'« identité gravée » de Christine devant un temple de gloire ou de la mémoire (Le *Viboccone* de Charles-Emmanuel I<sup>er</sup>)?**

Si Philibert Torret est souvent mentionné par les spécialistes, une gravure en revanche, non encore publiée à ma connaissance, met en lumière de manière allégorique et mythologique la genèse de la représentation aussi monacale qu'« iconique » de la duchesse (Fig. 142<sup>1538</sup>). Il s'agit du frontispice d'un ouvrage de Jean Puget de la Serre, *Panegyrique de S.A. Royale le duc de Savoie*, que Véronique Meyer ne cite pas dans ses études<sup>1539</sup>. Non daté, il fut sans doute publié après 1656, puisqu'il écrit en *incipit* de l'épître à Madame Royale que cet ouvrage paraît après celui qu'il a consacré à Louis XIV, de cette même année. L'auteur, cousin d'un gentilhomme de la Maison de Madame Royale, Monsieur de Pommeuse, était au service de la famille d'Orléans, bibliothécaire de Gaston puis aumônier d'une de ses filles en 1647. La gravure, placée juste avant l'épître à la duchesse, n'est pas plus signée que

---

<sup>1537</sup> *Ibid.*, doc. 25/8, Bailly à Madame Royale, 12 mai 1649.

<sup>1538</sup> Vers 1656 (?), graveur anonyme (Nicolas de Larmessin?), frontispice de Jean Puget de la Serre, *Panegyrique de S.A. Royale le duc de Savoie*, s.l.n.d., BRT, R 48 (5).

<sup>1539</sup> Véronique Meyer, « Un auteur du XVII<sup>e</sup> siècle et l'illustration de ses livres : Jean Puget de la Serre (1595-1665), *Bibliothèque de l'École des Chartes*, t. 158, 2000, p. 27-53 ; Véronique Meyer, « Les Portraits de Puget de La Serre », *Nouvelles de l'estampe*, 2000, n° 170, p. 7-26.

celle suivant le titre et figurant Atlas portant le globe, terrestre ici. Mais sur la troisième estampe, représentant Charles-Emmanuel II en armure, le nom de Nicolas de Larmessin est apposé. Rien n'indique donc qu'il fut l'auteur ayant exécuté l'estampe, d'autant que la famille de libraires et graveurs portant ce nom comporte au moins quatre frères du même prénom entre le XVII<sup>e</sup> et le XVIII<sup>e</sup> siècle<sup>1540</sup>.

L'iconographie du frontispice renvoie justement à l'idée de réalisation du portrait de la duchesse, qui, assise sous un dais, prend la pose devant un peintre attentif qui n'est autre que la déesse Athéna, à son chevalet. Casquée et habillée d'un *pélos* recouvert aux épaules d'un haut d'armure à la tête léonine, la déesse a les gestes sûrs et les bons outils : elle tient de la main gauche une palette et de nombreux pinceaux, tout en maintenant l'appui-main contre la toile, pour apporter de l'autre main, experte, les dernières touches à l'œuvre :

La Vertu seule était capable  
De réussir en ce Portrait  
Jugez par celle qui la fait  
Si l'ouvrage en est admirable.

La duchesse, avec autant de distinction que de tempérance, emprunte ainsi à la déesse créatrice un peu de ses vertus, tout en naissant de ses mains divines. En outre, par le biais de l'Égide expressive déposée aux pieds de la déesse, l'auteur paraît exprimer l'idée selon laquelle le moment choisi pour inventer ce portrait est celui de la trêve, voire de la paix, les ennemis ayant été mis à terre, comme ce fut le cas dès la fin de la guerre civile. Ce frontispice semble mettre en scène le moment de création de cette représentation d'une duchesse aussi monacale qu'« iconique », ne portant aucun bijou, selon l'exact prototype de Philibert Torret conçu *a priori* en 1643. Et, comme l'édition présente est bien postérieure à l'invention de cette image, c'est aussi en quelques sortes la mise en abyme d'un « geste créateur » dans un atelier d'artiste.

La scène se déroule dans un intérieur palatial, aux murs ornés de panneaux sculptés en moyen reliefs, encadrés de guirlandes et ornés de vases ouvragés déversant des fleurs et des fruits, en signe d'abondance. La duchesse a deux visages, l'original et la copie, qui tous deux regardent le « spectateur » d'un air serein mais déterminé par des lèvres légèrement pincées. Ses yeux sont clairs et ses cheveux bouclés emblématiques ont une teinte, qui, suggérée par les nuances du burin, doit approcher le blond puisque Bailly l'exprime sans conteste dans sa correspondance<sup>1541</sup>. Deux détails marquent sa dévotion : des manchettes blanches contrastant sur son habit sombre soulignent le geste des mains de Madame Royale, l'une soulevant délicatement une croix de perles en pendentif, l'autre maintenant un petit livre, sans doute un livre d'Heures. Enfin, elle figure sous un baldaquin, qui sans

---

<sup>1540</sup> Ambroise Firmin-Didot, *Les graveurs de portraits en France...*, Paris, Firmin-Didot... t. 2, 1877, p. 16-17 et suiv.

<sup>1541</sup> AST, Corte, Lett. Min. Fr., maz. 57, f. 1, doc. 14, Bailly à M.R., 7 avril 1651.

la recouvrir de son ombre, induit tout de même un léger obscurcissement de son visage en comparaison de celui peint sur le chevalet, plus lumineux donc objet de plus de mérite. Il suffit pour se convaincre de cette idée de faire le parallèle entre la luminosité de ses mains et de sa poitrine – et des gestes associés – avec la teinte assombrie de son visage. L'ensemble nous paraît de fait bien plus qu'une illustration, renvoyant à la notion d'« acte de foi » politique (le portrait peint par Athéna) et personnel (la duchesse assise, non pas sur un trône), forgé dès le lendemain de la guerre civile et réactualisé quand son fils est lui couronné de son règne.

Finissons, à l'instar de notre analyse iconographique de cette gravure, sur une perspective plus vaste, bien qu'hypothétique. En arrière-plan de cette scène d'atelier transposée au cœur d'une antichambre aulique, une ouverture pratiquée dans le mur encadre un paysage d'où surgit un édifice à plan centré et coupole rappelant, si l'on cherche un modèle turinois, le pavillon du Viboccone du Regio Parco, parc abritant le château de plaisance de la dynastie la plus proche de la capitale (Table 15)<sup>1542</sup>. Ce pavillon, au centre de l'image, est en pleine lumière contrastant avec le lourd rideau sombre qui le dévoile. Par ailleurs, la déesse créatrice semble le pointer de son pinceau. Il pourrait être une allusion aux élans pastoraux de Lorenzo Scoto dans *Il Gelone* publié en 1656, comme celui de Puget de la Serre, tous deux étant dédiés à Charles-Emmanuel II (Fig. 143)<sup>1543</sup>. De plus les belles gravures signées de Giovenale Boetto sont dans les actes III et V à l'image de « Temples de Gloire ». Scoto, aumônier de Madame Royale, homme de lettres, poète, grand ordonnateur de cérémonies, délivre dans cette « fable miroir du “prix de la vertu” et de l’“abomination du vice” un message moral, tout comme il offre selon le titre de Simona Santacroce « Une pastorale nostalgique pour célébrer la cour »<sup>1544</sup>.

Cet édifice pourrait aussi, en tant qu'*Ars memoriae* et symbole visuel, dériver de pratiques mnémoniques analysées par Lina Bolzoni comme points de référence pour la construction dans l'esprit du lecteur – ou de l'observateur – *d'imagines agentes*<sup>1545</sup>. Naïma Ghermani rappelle par le biais de cet auteur que

les métaphores les plus fréquemment utilisées pour désigner la mémoire, sont celles du corps ou de l'architecture (notamment « le palais de mémoire ») censées traduire le plus pertinemment l'idée de système et d'harmonie<sup>1546</sup>.

---

<sup>1542</sup> La gravure du *Theatrum Sabaudiae* illustrant le Viboccone présente un double toit en pointe qui n'a jamais été réalisé. Je remercie Costanza Roggero et Chiara Devoti pour avoir formulé cette hypothèse d'identification.

<sup>1543</sup> Lorenzo Scoto, *Il Gelone. Favola pastorale di D. Lorenzo Scoto abbate Commend. & Signore di Chesery. Con le Allegorie dell'abbate Castiglioni. Alla Reale Altezza del Serenissimo Carlo Emanuele II Duca di Savoia...*, Turin, B. Zavatta, 1656.

<sup>1544</sup> Maria Luisa Doglio, « Letteratura e retorica... », *op. cit.*, p. 593 ; Simona Santacroce, « Una pastorale nostalgica per celebrare la corte : Il Gelone di Lorenzo Scoto », *Studi Piemontesi*, décembre 2012, vol. XLI, fasc. 2, p. 373-381.

<sup>1545</sup> Lina Bolzoni, *La stanza della memoria. Modelli letterari e iconografici nell'età della stampa*, Turin, Einaudi, 1995, p. 195.

<sup>1546</sup> Naïma Ghermani, « Construire le corps du prince : formes symboliques et pratiques politiques dans l'Allemagne du XVI<sup>e</sup> siècle », thèse de doctorat d'histoire moderne, sous la direction d'Olivier Christin, Université Lyon II, 2004, p. 55 et 420, n. 670.

Enfin, nous le disions, cet édifice est peut-être un rappel du pavillon du Viboccone du *Regio Parco*, lieu paradigmatique du haut degré culturel de Charles-Emmanuel I<sup>er</sup>, où il aimait recevoir ses invités de prestige, comme il le fit avec les ambassadeurs des cours étrangères au moment des négociations du mariage de Victor-Amédée avec Christine<sup>1547</sup>. Or, en terme urbanistiques comme symboliques, l'axe fondamental qu'Ascanio Vitozzi avait percé lors de la restructuration de la cité pour ce même duc, débutait du château de Mirafiori (aimé de la duchesse) pour aboutir justement au *Regio Parco* pensé comme prolongation hors les murs du nouveau palais ducal<sup>1548</sup>. Ce parc, aux proportions auliques (disparu aujourd'hui), était constitué de divers éléments dont la symbolique humaniste a été longuement interprétée par divers auteurs, dont le Tasse, qui, séjournant à Turin vers 1579, rapporte au duc qu'il s'en est inspiré pour le jardin d'Armide de la *Jérusalem délivrée* ou encore Federico Zuccari dans une célèbre description de la cité vers 1608<sup>1549</sup>. Giovanni Botero, précepteur des princes de Savoie, témoigne en 1607 assez brièvement des transformations urbaines de Turin où il avait séjourné vingt ans plus tôt, et encense le *Regio Parco*, qui en est le joyau :

Le duc Charles-Emmanuel, qui règne aujourd'hui, a orné la ville d'un parc qui couvre cinq ou six milles, sur un des sites les plus agréables d'Europe, et pas seulement d'Italie, délimité et quasiment courtoisé par le Pô, la Dora et la Stura ; empli de bosquets, de petits lacs, de fontaines et de toutes sortes de gibier, rassemblés ici par le duc Emmanuel pour l'honnête divertissement des princes Sérénissimes ses fils, qui adorent la chasse, comme d'autres exercices chevaleresques<sup>1550</sup>.

Et Botero conclut par un sonnet dans lequel le rôle dominant de « l'industrie humaine » admirablement pratiquée par le souverain dérive de la profusion de l'art et de la nature en ces lieux, « de la beauté et variété de toutes les ressources naturelles du monde végétal », qui « joint les loisirs du corps aux plaisirs de l'esprit ». Le parc est transformé alors « en véritable *speculum sapientiae* dans lequel les idéaux du Prince Chrétien fusionnent avec la morale de la Contre Réforme mais aussi avec les archétypes mythiques d'*Hercule au carrefour* et du *Tableau de Cébès*<sup>1551</sup> ». Cet Hercule, modèle du prince par excellence, est ici celui qui, imaginé par Prodicos et relayé par Xénophon dans les *Mémorables*, se trouve au carrefour de la Vertu et du Vice et choisit la première car elle pourrait le mener, même difficilement, à l'immortalité. Quant au *Tableau de Cébès*, ce dialogue d'origine grecque est également une psychomachie dont la fortune éditoriale latine vaut le précédent depuis les débuts de la Renaissance<sup>1552</sup>. Le *Regio Parco*, comme jardin de la Vertu, est quadrillé de la figure

---

<sup>1547</sup> Henrietta de Quigini Puliga (Brada) « Madame Chrestienne... », *op. cit.*, p. 142.

<sup>1548</sup> Marcello Fagiolo, « Introduzione ai grandi sistemi di residenze », in *id.*, *Atlante tematico...*, *op. cit.*, p. 14.

<sup>1549</sup> Davide Bertolotti, *Descrizione di Torino*, *op. cit.*, p. 420. L'auteur cite une lettre du Tasse à ce propos en n. 1.

<sup>1550</sup> Giovanni Botero, *I Capitani. Con alcuni discorsi curiosi...*, Turin, G.D. Tarino, 1607, p. 195-196.

<sup>1551</sup> Marcello Fagiolo, « Introduzione... », in *id.*, *Atlante tematico...*, *op. cit.*, p. 12.

<sup>1552</sup> Giovanni Romano, « Verso la maniera moderna : da Mantegna a Raffaello », in Federico Zeri (dir.), *Storia dell'arte italiana*, vol. 6/1, Turin, Einaudi, 1981, p. 15-27.

mnémotechnique de cinq routes en éventail semées des périls des cinq sens que seule l'acquisition d'un Savoir supérieur pourra vaincre<sup>1553</sup>. Ces chemins, jalonnés de chapelles et tabernacles comme lieux de repos et de méditation, incarnent la voie vers le bon gouvernement de la dynastie de Savoie, pour les ducs en particulier et par extension pour leur État. Enfin, les textes du Tasse et de Zuccari, ajoutés à ceux de Coppino, Chiabrera ou du Marino prouvent à quel point cet endroit, pensé comme lieu suprême de contemplation et de méditation sur l'âme humaine et les mystères divins, était clairement pour les contemporains « l'élément structurant d'un nouveau paysage entendu comme la réverbération de l'empreinte du pouvoir ducal sur le territoire<sup>1554</sup>».

---

<sup>1553</sup> Sur la symbolique complexe de ce parc et sur le Viboccone, cf. Costanza Roggero, in id., Vinardi, Defabiani, *Ville sabaude...*, *op. cit.*, p. 122-139 ; Maria Luisa Doglio, « Letteratura e retorica... », *op. cit.*, p. 599-683.

<sup>1554</sup> Costanza Roggero, « La corona di delitie... », *op. cit.*, p. 24.

## CHAPITRE 10. SOUVERAINETÉ FÉMININE : LE STATUT POLITIQUE DE MADAME ROYALE DANS SES REPRÉSENTATIONS ARTISTIQUES

L'art de la médaille a été réévalué selon des perspectives historiques dans la seconde moitié du XX<sup>e</sup> siècle, estompant la tendance des historiens à abandonner ce genre d'étude aux numismates<sup>1555</sup>. Des recherches sur les médailles italiennes émergent dans les années 1930, mais elles se focalisent sur les débuts de cet art et sur Pisanello, au Quattrocento. Quant à l'art métallique de la Maison de Savoie, il reste peu étudié dans son ensemble et mérite une place bien plus ample que celle qu'on lui a donné jusqu'ici<sup>1556</sup>. Isabella Massabò Ricci et Claudio Rosso, dans *Diana Trionfatrice*, bel ouvrage dirigé par Michela Di Macco et Giovanni Romano, remarquent que la pure tradition des recherches sur les médailles italiennes savoyardes est restée très technique, d'ordre numismatique<sup>1557</sup>. Or, ils attirent l'attention sur le fait que l'Archivio di Stato de Turin conserve une grande série de documents inexploités, voire inexplorés, documents que d'autres archives italiennes ne détiennent peut-être pas. Or, dans le cadre de nos recherches sur la politique artistique de Christine de France, ce type de portrait « royal » numismatique semble être efficace et spécifique dans la manière dont elle souhaite afficher son statut de régente. Les œuvres gravées, médailles, jetons, monnaies, étaient destinées non seulement à une circulation interne au duché, mais aussi à une diffusion externe, donc européenne. Gérard Sabatier, dans *Le Prince et les arts, Stratégies figuratives de la monarchie française*, rappelle que « la première fonction d'une médaille est de permettre l'identification de son propriétaire par la production de son portrait, de sa titulature, des armes ou emblèmes de sa famille, ou des territoires sur lesquels il règne<sup>1558</sup> ». Mais il poursuit au chapitre suivant sur le thème des argumentaires. L'art de convaincre, voire de controverser, est en effet, nous le verrons, au-delà de la fonction traditionnelle d'identification, un des grands intérêts de la médaille. Elle est souvent émise avec l'intention, comme pour la régence de Madame Royale, d'affirmer une légitimité, qui procède elle-même des origines illustres et de la continuité de la dynastie.

---

<sup>1555</sup> Michel Pastoureau, « La naissance de la médaille ... », *op. cit.*, p. 207, n. 1. Les conservateurs des départements des monnaies et médailles des grands musées européens sont les premiers à publier sur ces sujets, sous l'angle de la numismatique, dès la fin du XIX<sup>e</sup> siècle.

<sup>1556</sup> Anna Serena Fava, « Le illustrazioni... », *op. cit.*, p. 181-217 ; *id.*, « Monete e medaglie », *op. cit.*

<sup>1557</sup> Isabella Massabò Ricci, Claudio Rosso et Giovanni Demanuele, « La moneta tra economia e rappresentazione... », *op. cit.*, p. 10. Les deux auteurs rappellent que les études sur les monnaies et médailles de la dynastie savoyarde se sont arrêtées essentiellement sur des questions d'ordre technique et numismatique : Domenico Promis, *Monete dei reali di Savoia*, vol. 1 et 2, *op. cit.* ; Riccardo Adalgisio Marini, « Motti ed Imprese della Real Casa di Savoia », *Rivista Italiana di Numismatica*, vol. XXVII, 1914, Milan, L.F. Cogliati, p. 67-120 ; Tomaso Maggiore Vergano, *Alcune considerazioni Sulla Numismatica Italiana e particolarmente del Piemonte*, Turin, G. Anfossi, 1933 ; Guido Praj, « La moneta piemontese ai tempi di Vittorio Amedeo I e di Carlo Emmanuele II (1630-1675) », *BSBS*, XL, 1938.

<sup>1558</sup> Gérard Sabatier, *Le Prince et les arts...*, *op. cit.*, p. 109.

## 1. LES MÉDAILLES D'UNE « MÈRE ROYALE À L'ESPRIT INVINCIBLE » (Tesauro)

Nous n'aborderons pas ce chapitre dans une perspective stylistique<sup>1559</sup>. Notre intérêt s'est porté sur l'iconographie des médailles émises dès l'arrivée de Christine de France à Turin, en 1620, puis pendant sa régence (1637-1663)<sup>1560</sup>. À l'aune des sources étudiées, nous avons dénombré quinze médailles représentant le duc Victor-Amédée, dont six avec son épouse, Christine, en double portrait<sup>1561</sup>. Puis quatre médailles de Christine seule et quatre avec ses fils, futurs ducs, soit un total de quatorze pièces sur lesquelles elle est présente. La duchesse n'apparaît plus sur les médailles à partir de la majorité du fils héritier, Charles-Emmanuel II, en 1648, moment où seul le duc est figuré. De ce corpus de médailles, nous vous présentons dans cette étude douze d'entre elles et en analysons assez en détail sept, à partir d'exemples emblématiques de la vie de la duchesse correspondant aux étapes clés de son parcours<sup>1562</sup>. De ces pièces, véhiculant des messages spécifiques dans des contextes politiques et dynastiques donnés, nous essayons de décrypter les procédés discursifs propres à l'art métallique. Il en ressort une première caractéristique, formant ainsi les première et troisième parties de cette étude : les médailles où figure la duchesse sont à l'image de son rôle et de son statut, en la représentant d'abord en tant qu'épouse et duchesse, ensuite en tant que mère, assurant l'identité du lignage et la pérennité de la filiation. Elle est néanmoins distinguée, seule, en tant que duchesse et non comme épouse ou mère, d'abord dans une médaille originale immortalisant sa devise puis dans une autre où elle présente ses origines et son territoire, dont elle tire sa force. Mais dans la grande majorité des cas, son individualité de femme est occultée : ce n'est pas son statut privé mais son rôle public qui est mis en scène et gravé pour la postérité. L'image ciselée de *Chrestienne*, exemple de *virtus*, est au service de l'éducation des futurs ducs, du duché et de la *res publica*.

---

<sup>1559</sup> En outre, la carte des ateliers monétaires et des graveurs de la Savoie ne peut être abordée ici. Rappelons juste qu'elle fut simplifiée par Charles-Emmanuel I<sup>er</sup>, qui ne garda que trois ateliers de médailleurs en Savoie : Chambéry, Nice et Turin ; in Michel Amandry (dir.), *Dictionnaire de numismatique*, Paris, Larousse, 2001, p. 533 et suiv. C'est avec ce duc que le monnayage acquiert un relief particulier, avec une mutation évidente des modèles du XVI<sup>e</sup> siècle, encore renaissants et maniéristes, vers un type de portrait rattaché aux thèmes de l'absolutisme, in Andreina Griseri et Isabella Massabó Ricci, « Monnaies, médailles et rhétorique de cour », *Métal pensant. Revue de la médaille d'art*, vol. C, 1990, p. 56-59.

<sup>1560</sup> Les études principales utilisées pour établir le corpus de cet article sont Gianfrancesco Galeani Napione, *Storia metallica della Real Casa di Savoia*, Turin, Imprimerie royale, 1828 ; Pompeo Litta, *Famiglie celebri di Italia. Duchi di Savoia*, Milan, s.l., vol. 8, 1846 ; Domenico Promis, *Monete...*, *op. cit.*, I et II ; Felice Amato Duboin, *Raccolta per ordine di materie delle leggi...*, *op. cit.* ; Gaudenzio Claretta, « Saggio d'iconografia ossia elenco di ritratti incisi o litografati dei principi e delle principesse di Savoia », in *Atti della SPABA*, Turin, 1887, p. 170-174 et surtout Humbert II de Savoie, *Le medaglie della Casa di Savoia*, *op. cit.*, pour le travail exhaustif conduit. Et pour les quelques monnaies abordées, Victor-Emmanuel III, *Corpus Nummorum Italicorum*, vol. 1, *Casa Savoia, Torino, Chambéry e le altre sedi dei Savoia*, Roma, Accademia dei Lincei, 1910 ; *Monnaies italiennes*, Vente publique XXVII, 15 et 16 novembre 1963, Monnaies et médailles S.A. (éd.), Bâle, 1963 et Anna Serena Fava, « Monete e medaglie », *op. cit.*

<sup>1561</sup> Ce nombre de doubles portraits serait à revoir à la hausse, mais certains exemplaires constitués non pas d'une seule médaille avec un avers et un revers, mais de deux médailles allant par couple, avec le duc sur l'une et la duchesse sur l'autre, ne nous sont pas parvenus dans leur ensemble.

<sup>1562</sup> Cf. chapitre 3, 3.3. L'objet de ce chapitre n'est donc pas non plus une analyse systématique, bien que nous ayons étudié toutes les médailles de M.R. connues à ce jour dans cette période. Les planches du corpus dans son ensemble se trouvent dans le médailler d'Humbert II de Savoie, *op. cit.*

## 1.1 Guillaume Dupré, portraitiste hors pair d'« une majesté digne d'un empire »

Dans un autre chapitre, nous avons analysé des médailles ornées du couple princier à l'époque de leur mariage, frappées entre autres du symbole de la *Concordia Victrix* mais d'auteurs inconnus<sup>1563</sup>. Dès 1633, l'appel à la famille célèbre des Dupré va constituer un tournant significatif dans l'émission numismatique du duché, par le biais d'œuvres d'une grande qualité aptes à rivaliser avec les effigies des grands princes européens. La présence des Dupré au service du duché de Savoie est à considérer en rapport avec le milieu culturel animé par Christine et aux choix de la duchesse dans ce premier tiers de siècle : orientés vers des modèles français, écrit Sergio Mamino<sup>1564</sup>. Là encore, l'affirmation est à nuancer : Guillaume Dupré, précédé par sa réputation et ses titres, est appelé en Savoie d'abord pour ses compétences en artillerie, relève Baudi Di Vesme. D'ailleurs, de 1600 à 1636, les médailles qu'il réalise ne lui fournissent que des ressources d'appoint<sup>1565</sup>. Après des débuts en sculpture dès 1597, il devient contrôleur général des poinçons et effigies des monnaies de France (en 1604, conjointement avec Jean Pillon, et seul dès 1617, charge que reprendra son fils Abraham en 1639) tout en étant promu premier sculpteur du Roi à partir de juin 1611, et enfin endosse la charge de commissaire général de l'artillerie vers 1629<sup>1566</sup>. L'historien archiviste mentionne les conditions de son arrivée en Piémont en citant l'extrait d'une lettre du 24 octobre 1633 de Victor-Amédée I<sup>er</sup> au comte de Druent, son ambassadeur à Paris :

Étant donné qu'est arrivé à Pignerol le sieur Dupré, envoyé par Sa Majesté pour fabriquer de l'artillerie, en quoi il a une pratique telle qu'il est estimé parmi les meilleurs de sa profession, et se trouvant que nous aussi avons plusieurs pièces émoussées et abîmées, nous étions sur le point d'en faire refaire de nouvelles, mais cette bonne opportunité se présentant, il nous serait très appréciable d'en avoir de sa main<sup>1567</sup>.

Baudi Di Vesme propose ensuite un extrait des comptes de la Trésorerie générale, daté du 10 décembre 1637, dans lequel on apprend que Madame Royale gratifie le fils, Abraham, de 1500 L. pour la réalisation et la fonte de canons<sup>1568</sup>.

---

<sup>1563</sup> Cf. chapitre « La Concordia Victrix ».

<sup>1564</sup> Sergio Mamino, « Il ritratto dinastico nelle medaglie e nelle incisioni », *op. cit.*, p. 325-326.

<sup>1565</sup> Luc Smolderen, « À propos de Guillaume Dupré », *Revue numismatique*, 6<sup>e</sup> série, t. 32, 1990, p. 233.

<sup>1566</sup> *Ibid.*, p. 233 ; Alessandro Baudi di Vesme, *Schede...*, *op. cit.*, p. 815-816 : il mentionne les conditions de l'arrivée de Guillaume Dupré en citant l'extrait d'une lettre de Victor Amédée I<sup>er</sup> au comte de Druent, son ambassadeur à Paris, lettre datée du 24 octobre 1633 : « Intendiamo che sia venuto a Pinerolo il signor Dupré, mandato da S.M. per fabricar artiglierie, in che egli ha pratica tale, ch'è stimato de'migliori della professionne, e trovandoci noi d'aver parecchi pezzi sventati e guasti, stavamo per farne rifare di nuovi, ma presentandosi questa buona occasione, ci sarebbe molto caro di haverne alcuni della sua mano... » (Lett. Min. Fr.). Suit également un extrait des comptes de la Trésorerie générale, daté du 10 décembre 1637, dans laquelle M.R. gratifie le fils, Abraham, de 1500 L. pour la réalisation et la fonte de canons (Tesoreria générale).

<sup>1567</sup> Alessandro Baudi di Vesme, *Schede...*, *op. cit.*, p. 815 (Lett. Min. Fr).

<sup>1568</sup> Alessandro Baudi di Vesme, *Schede...*, *op. cit.*, p. 816 (AST, Riunite, Tesoreria générale).

Avant de nous intéresser à cette famille, suivons la chronologie des émissions de médailles ducales, puisque nous avons déjà décrit celles émises lors du mariage. Deux médaillons ovales sont à leur effigie, un peu « maladroits », celui de Christine proposant un modelé et un dessin presque naïfs, dans le décolleté par exemple ou dans les crevés du haut des manches de son habit (Fig. 144)<sup>1569</sup>. La duchesse est représentée sans couronne, avec une mèche de cheveux ondulant sur son cou. Il s'agit d'une œuvre non datée, en argent, de 52 x 40 mm, qui est le pendant ou le revers du médaillon de son époux. Nous pourrions néanmoins lui attribuer une date entre 1632, moment où le duc s'approprie la couronne de Chypre, indiquée dans la titulature de « l'avvers », et 1635, sur le seul critère esthétique des deux portraits dont les visages sont visiblement plus jeunes que sur les diverses médailles postérieures. Cette qualité médiocre reste rare dans les portraits recensés car l'essentiel des médailles du couple est l'œuvre de Guillaume Dupré et de son fils, Abraham, de grande qualité esthétique à l'instar du talent de leurs auteurs (Fig. 145-148). Parmi toutes celles réalisées pour le duché, écrit Sergio Mamino, les médailles de Guillaume Dupré, artiste de la cour française, « premier sculpteur du roi Louis XIII » et celles de son fils, Abraham Dupré, sont les plus représentatives d'un art de cour aulique et officiel en vogue<sup>1570</sup>. De nombreuses pièces sont à son actif, poursuit-il à propos du père, dont celles de Henri IV et Marie de Médicis, de Louis XIII, mais aussi de princes italiens tels François IV Gonzague de Mantoue ou Cosme II et François de Médicis. Luc Smolderen rappelle que « les qualités d'exécution des fontes de Dupré sont exceptionnelles. Peu de maîtres en la matière (...) ont poussé aussi loin la perfection de leurs œuvres, que, du reste, ils tenaient à couler eux-mêmes<sup>1571</sup> ».

L'auteur précise que les médaillons de Victor-Amédée de Savoie et de Christine de France, datés de 1636 et 1637, portent indifféremment les signatures de G. Dupré et d'A. Dupré, « de sorte qu'on est en droit de supposer que les moules du père ont été utilisés par le fils<sup>1572</sup> ». Sur les treize médailles à l'effigie du couple ducal répertoriées dans *Le medaglie della Casa di Savoia*, catalogue réalisé par Humbert II de Savoie et qui reste la référence pour nous par son exhaustivité, six sont presque similaires et de la main de l'un ou l'autre. En réalité, une seule, de 1636, est signée d'Abraham, une très belle pièce de plus de 10 cm de diamètre. Mais quand aucune signature n'est présente, c'est à Guillaume qu'elle est attribuée<sup>1573</sup>.

---

<sup>1569</sup> Humbert II de Savoie, *op. cit.*, s.d., auteur inconnu, fondue, en bronze, poids non précisé, ovale de 52 x 40 mm, p. 135 et XXII, pl. 60, fig. 12, Cabinet des médailles de la Bibliothèque Nationale de France à Paris.

<sup>1570</sup> Sergio Mamino, « Il ritratto dinastico nelle medaglie e nelle incisioni », *op. cit.*, p. 325-326. En ce qui concerne Guillaume et Abraham Dupré, voir également, Luc Smolderen, « À propos de Guillaume Dupré », *op. cit.* ; Fernand Mazerolle, *Les Médailleurs français...*, *op. cit.*, p. 125-143 ; Alessandro Baudi di Vesme, « L'arte negli Stati Sabaudi ai tempi di Carlo Emanuele I, di Vittorio Amedeo I e della reggenza di Cristina di Francia », *Atti della SPABA*, Turin, 2 vol., 1932 ; Mark Jones, « Medal making in France 1400-1650. The italian dimension », in John Graham Pollard (dir.), *Italian medals*, Washington, National Gallery of Art, 1987 ; Anna Serena Fava, *op. cit.*, 1963 et 1981.

<sup>1571</sup> Luc Smolderen, « À propos de Guillaume Dupré », *op. cit.*, p. 235.

<sup>1572</sup> *Ibid.*, p. 237.

<sup>1573</sup> Humbert II de Savoie, *op. cit.*, p. 133-135.

La première pièce de cette famille d'artistes recensée dans les catalogues date probablement de 1635 (Fig. 145)<sup>1574</sup>. Elle est signée Guillaume Dupré, « G. DUPRE F. [Fecit], 1635 » [le dernier chiffre est peu lisible, mais identifié comme un 5 dans les études de référence citées], sous l'épaule droite du duc. Il s'agit d'une pièce de 51,5 mm de diamètre, en argent, fondue et non frappée. Sa surface montre la patine du temps, ayant abrasé certains détails, mais l'on devine bien le fini de l'exécution et l'habileté du graveur dans le rendu des accessoires et des ornements, sur un support de si petite taille. À l'avers sont inscrits les mots VICTOR AMEDEUS DUX SAB. PRINC. PED. REX CIP, Victor-Amédée, duc de Savoie, Prince de Piémont et Roi de Chypre. Il se présente en buste, de droite, le nez aquilin et les lèvres fermées par une moustache montante et une barbe en pointe. Ses cheveux, assez longs sur la nuque, sont ondulés. Il est vêtu d'une cuirasse à épaulière semble-t-il, richement ornée et ouverte sur le devant, d'où émerge un habit brodé, particulièrement dans la collerette de dentelle, aux bords carrés rabattus sur les épaules. Au revers – ou plutôt sur l'autre droit, précise Baudi di Vesme – apparaît Christine de France, duchesse de Savoie et reine de Chypre : CHRISTIA A F[RA]NCIA DUCISSA SAB. REG. CY<sup>1575</sup>. Elle pose en buste, de droite, le nez droit au bout arrondi – et non pas celui qu'elle a hérité des Bourbons, que l'on retrouvera sur les médailles postérieures –, esquissant un léger sourire. Elle porte un vêtement luxueux, au large col en fraise godronnée. Ses cheveux, très bouclés, sont lissés seulement sur le haut de la tête, pour être retenus par une couronne sertie de perles et de bijoux. Sa tête est ceinte d'une petite couronne princière, son cou paré d'un collier de perles. Les vêtements et leurs atours sont, en règle générale, en adéquation avec le statut de celui qui les porte. Or, ce costume et ces parures sont la marque de l'apparat, le col de dentelle de cette époque étant de coutume française. Mais dès le veuvage de la duchesse, elle sera représentée dans la sobriété et la pieuse dignité de son voile de veuve. Ses habits sur les médailles reflètent ses origines françaises jusqu'en 1638, pour ensuite prendre l'empreinte italienne, quand elle endosse son rôle de tutrice des ducs.

Cette médaille reste, somme toute, une pièce classique dans le système du double portrait, d'influence antique, réélabore au Quattrocento et inaugurant une longue tradition dans les médailles d'époux princiers, mis face à face ou dos à dos. Les visages des conjoints de la Maison de Savoie s'avèrent sereins mais déterminés. Et même si l'intensité de leurs regards est moins héroïque que dans certaines pièces plus tardives – sans compter l'usure de la médaille –, les souverains exposent ici un caractère hiératique sans être impassible, à l'image du pouvoir qu'ils exercent et de l'image, donc, qu'ils souhaitent afficher. Quant au titre de roi de Chypre, ajouté à la titulature, il était revendiqué depuis deux siècles par la Maison de Savoie. Victor-Amédée se l'octroya en 1632, exhorté vivement en ce

---

<sup>1574</sup> *Ibid.*, 1635, auteur Guillaume Dupré, fondue, en bronze, poids non précisé, 51,5 mm, p. 133 et XXII, pl. 58, fig. 4, coll. de l'auteur.

<sup>1575</sup> Alessandro Baudi di Vesme, *Schede...*, *op. cit.*, p. 817. Nous attirons l'attention sur la difficulté de ne pas toujours avoir sous les yeux les médailles étudiées, quant elles sont conservées dans les réserves, mais seulement des reproductions imprimées de leur face : elle sont souvent mal définies dans les notices des catalogues, mentionnant un avers et un revers d'une seule pièce alors que certaines sont des médailles unifices mais allant par paire, formées de deux avers distincts, tandis que d'autres sont jumelées alors qu'elles étaient originellement indépendantes.

sens par son épouse<sup>1576</sup>. À titre d'exemple du nombre relativement important de médailles réalisées à ces mêmes effigies sur la totalité du corpus par les mêmes auteurs, nous vous en présentons une autre, non datée, de Dupré père et très voisine de la précédente dans la technique et l'iconographie (Fig. 146)<sup>1577</sup>. Enfin, quand la taille de la médaille dépasse les dix cm de diamètre, les qualités des ciseleurs sont exprimées avec plus de virtuosité encore (Fig. 148<sup>1578</sup>). Cette œuvre au profil de Christine, signée d'Abraham Dupré et conçue d'après un modèle du père, est en tous points remarquable. Le fin modelage du travail préparatoire à la fonte tout comme la précision de la ciselure lors des retouches peuvent ainsi être comparés avec les médailles précédentes, en observant ici la finesse extraordinaire de la dentelle du col, la sinuosité des boucles de cheveux ou la précision des chapelets de perles ornant son habit, rappelant le niellage de pièces d'orfèvrerie. Nous relevons le fait que les parures du duc et de la duchesse sont quasiment identiques sur toutes ces médailles, pour trois raisons possibles mais hypothétiques : l'une d'ordre financier (économie d'un nouveau travail réalisé en amont de la fonte), l'autre d'ordre pratique (emploi de moules existants, soit à l'aide de la matrice originale, soit par surmoulage<sup>1579</sup>) et pour finir, un argument de l'ordre de l'esthétique et de l'efficacité, selon lequel la répétition des modèles incomberaient à leur succès avéré.

De l'époque de la duchesse dans son rôle d'épouse, avant la régence, nous sont parvenues trois médailles où elle figure seule. Le médaillier d'Humbert II de Savoie les présente, aux droits gravés du buste de Christine, sur le même modèle que les médailles de couple dernièrement citées : l'une remonte à 1635, signée de Guillaume Dupré, étudiée *infra* (Fig. 145) et les deux autres, sans revers et donc sans complément allégorique au portrait de la duchesse, ont pu être simplement destinées au jumelage avec des médailles unifaces du duc. De ces dernières, l'une date de 1637, œuvre d'Abraham Dupré (Fig. 148), et l'autre, non datée, est similaire à la précédente et du même artiste. Nous nous sommes attardés sur la seule médaille offrant une nouvelle iconographie, celle de 1635 la mettant en scène seule dans son apparente individualité de duchesse, accompagnée de sa devise « *Plus de fermeté que d'éclat* » (fig. 147)<sup>1580</sup>.

---

<sup>1576</sup> À ce sujet, voir Robert Oresko, « The House of Savoy in search for a Royal crown in the Seventeenth century », in Robert Oresko (dir.), *Royal and Republican Sovereignty in Early Modern Europe*, Cambridge, Cambridge University Press, 1997, p. 272-350.

<sup>1577</sup> Humbert II de Savoie, *op. cit.*, s.d., auteur Guillaume Dupré, fondue, en argent doré, poids non précisé, 53 mm, p. 133 et XXII, pl. 59, fig. 10, coll. de l'auteur.

<sup>1578</sup> *Ibid.*, 1637, auteur Abraham Dupré, fondue, en argent doré, poids non précisé, 110 mm, p. 138 et XXIII, pl. 61, fig. 7, coll. de l'auteur.

<sup>1579</sup> Luc Smolderen, « À propos de Guillaume Dupré », *op. cit.*, p. 237.

<sup>1580</sup> Humbert II de Savoie, *op. cit.*, 1635, auteur Guillaume Dupré, fondue, en bronze, poids non précisé, 54 mm, p. 137 et XXIII, pl. 61, fig. 4, coll. de l'auteur.

Plusieurs exemplaires de cette médaille ont été conservés, en cuivre, bronze ou argent<sup>1581</sup>. Celle présentée ici, de 54 mm de diamètre, est signée « G. Dupré F. 1635. ». L'avvers représente Christine en buste, de droite, en riche costume de cour et portant une petite couronne princière sur la tête. On peut lire en inscription : Christine de France, duchesse de Savoie et reine de Chypre : CHRISTIA. A F[RA]NCIA DUCISSA SAB. REG. CY. Le revers est orné d'un emblème composé d'une tige à quatre griffes (d'aigle ?) enserrant un diamant, autour de laquelle s'enroule un phylactère portant la devise de Christine : « *Plus de fermeté que d'éclat* ». Cette image de la duchesse reproduit exactement, pour toute la parure, celle utilisée pour la médaille de Dupré de la même année, au revers de son époux. Guillaume Dupré est « un portraitiste hors pair, à la fois consciencieux et probe mais sachant en même temps saisir le trait caractéristique comme les rides en patte d'oie qui cernent l'œil du Vert-Galant, le nez aquilin qui accentue la décrépitude de Christine de Lorraine ou la tignasse ébouriffée du maréchal de Toyras<sup>1582</sup> ». Les traits du visage de Christine de France paraissent ici matures, moins adoucis que dans les médailles vues précédemment. Ses paupières sont alourdies d'un cerne un peu marqué, le nez long et fort – à ce titre proche de celui des Bourbons –, le menton saillant, comme on la représente souvent cependant. L'accentuation des sillons autour du nez et de la bouche (sillons nasogénien et jugo-mentonnier) durcissent son apparence, mais ne dénotent pas pour autant l'amertume ou la fatigue que notre culture contemporaine perçoit dans ces rides. Au contraire, à l'instar des profils numismatiques de républicains et de premiers empereurs romains, ils expriment la sagesse, la force d'âme, la ténacité, la constance. C'est sans enjolivements, que Christine a voulu paraître dans ses portraits, relève Andreina Griseri à propos de gravures de Giovenale Boetto : Christine est reconnaissable et veut être reconnue (...) Boetto est le premier à portraiturer Christine hors des conventions et des modèles idéalisés qui avaient nivelé le portrait de cour<sup>1583</sup>. Son image dans les médailles des Dupré est ainsi proposée sans ménagements, sans embellissement, mais cette authenticité des traits du visage, frisant le désavantage, traduit paradoxalement sa force de caractère. Davide Bertolotti, dans *l'Istoria della Real Casa di Savoia*, reprend le portrait qu'Emanuele Tesauro fait de cette célèbre princesse, portrait resté vivant dans la tradition populaire, précise-t-il : « Elle était mère régnante à l'âme victorieuse, d'une intelligence vive, d'une sagesse mature ; magnanime dans le pardon et dans le don, encline aux plaisirs comme à la piété, tout aussi impérieuse qu'affable ; montrant dans son regard une majesté digne d'un empire<sup>1584</sup> ». Même avant sa régence, ce sont ces derniers qualificatifs que l'on retrouve dans cet avers de médaille. Pour résumer, son portrait s'est

---

<sup>1581</sup> Un exemplaire, de 53 mm, en argent, se trouve à Paris, au cabinet des médailles de la Bibliothèque nationale de France, tandis qu'un autre en bronze, sans revers, est à la National Gallery of Art de Washington ; Humbert II de Savoie, *op. cit.*, p. 137.

<sup>1582</sup> Luc Smolderen, « À propos de Guillaume Dupré », *op. cit.*, p. 235.

<sup>1583</sup> Andreina Griseri, *Il Diamante. La Villa di Madama Reale Cristina di Francia*, Turin, Istituto Bancario di San Paolo, 1988, p. 67-68.

<sup>1584</sup> Emanuele Tesauro, *Origine delle guerre civili...*, *op. cit.*, p. 6. Ce portrait est repris par Davide Bertolotti, *Istoria della Real Casa di Savoia*, Milan, Antonio Fontana, 1830, p. 213.

affermi depuis les années de jeunesse, à l'image de son caractère et de sa devise. Celle-ci est brièvement annoncée par Samuel Guichenon, dans l'*Histoire généalogique de la Royale Maison de Savoie* :

Enfin nous pouvons dire sans exagération, après les choses que nous avons vues et ouïes, que CHRESTIENNE DE FRANCE est le modelé d'une Princesse achevée, le Tableau raccourci de toutes les vertus, et que le Ciel lui a donné toutes les qualités nécessaires pour gouverner un Empire. Et comme son humeur s'est toujours portée à s'attacher plus aux choses qu'aux apparences, elle a pris pour Devise un Poinçon de Diamant avec ces paroles, PLUS DE FERMETÉ QUE D'ÉCLAT<sup>1585</sup>.

## 1.2 Régente du duché, mère et tutrice des ducs

À l'instar de cet emblème, le diamant, nous disions en introduction que les médailles où figure la duchesse sont à l'image du rôle et du statut octroyés à l'épouse d'un prince, en la représentant avant tout dans sa fonction de génitrice assurant la continuité de la dynastie, pour le bien de la *res publica*. À partir de 1638, les médailles à son effigie ont toutes pour connotation son rôle de mère et tutrice, comme l'indique Ménestrier dans *Les Nœuds de l'Amour* : sur les six ornements consacrés à la duchesse, servant à « faire voir ses Vertus et particulièrement sa Piété », comme *exemplum* pour « tous les Princes, à sa Cour et à ses sujets », la première vertu est incarnée par « l'Étoile qui va devant le soleil, et qui lui marque sa route » ; la seconde est « un Aigle, autour de laquelle [sic] volent quatre jeunes Aiglons (...) Comme l'Aigle enseigne les routes du Ciel à ses petits, Madame Royale à pris soin d'en apprendre le chemin à ses enfants<sup>1586</sup>».

Une médaille en argent de 1610, de 43 mm de diamètre et d'auteur inconnu, dédiée à Marie de Médicis, reine de France et mère de Christine, qui figure dans le *médaillier* d'Humbert II de Savoie, a retenu notre attention pour son iconographie de génitrice féconde, reprise par Ménestrier dans la harangue funèbre dédiée à Madame Royale (Fig. 149)<sup>1587</sup>. Sur son avers figure le portrait de Marie de Médicis, en buste, de droite, les cheveux enroulés sur la nuque par une fine tresse. Assez sobrement, elle porte une robe au décolleté plissé, un collier de perles et des boucles d'oreilles ornées d'une perle en pendentif. Au revers se lit l'inscription FECUNDITAS AUGUSTAE, soit l'auguste fécondité, et, par extension, l'auguste lignage. La reine mère est représentée en pied, vêtue d'une toge antique, portant dans ses bras deux de ses enfants, en plus d'une corne d'abondance. Debout de part et d'autre se trouvent les quatre autres, dont le petit duc d'Orléans mort en bas âge un an après. Cette image

---

<sup>1585</sup> Samuel Guichenon, *Hist. Généal., op. cit.*, p. 913.

<sup>1586</sup> Claude-François Ménestrier, *Les Nœuds de l'Amour...*, *op. cit.*, p. 49-50.

<sup>1587</sup> Humbert II de Savoie, *op. cit.*, 1610, auteur inconnu, frappée (?), en argent, poids non précisé, 43 mm, p. 137 et XXIII, pl. 61, fig. 1, Cabinet des médailles de la BnF, Paris.

d'une reine et sa progéniture est une reprise de monnaies antiques, en l'honneur de l'impératrice Faustine, entre autres, parce qu'elle eut treize enfants et qu'elle fut l'épouse de Marc Aurèle et c'est ainsi que Ménestrier l'évoque pour illustrer la huitième face du mausolée en l'honneur de Madame Royale, érigé à Chambéry en 1664 et décrit minutieusement dans la Harangue funèbre en question. L'auteur précise que l'iconographie se rapporte alors aux *Enfants de Christine*.

Le Huitième revers représentait M. R. sous la figure de Junon tenant un enfant entre ses bras avec deux autres à ses côtés comme elle est représentée dans une médaille de Faustine avec cette légende *Iunonis Lucinae*, que nous avons changée en celle-ci. *Augustae Genitrici*, qui a assez de rapport à celle de quelques autres Médailles.

Une telle pièce de Christine en Faustine n'a pas existé – d'après nos recherches et surtout les inventaires déjà effectués par la dynastie même – mais cette iconographie est sur son mausolée inspirée de quelques monnaies (aureus, deniers, sesterces, as) symbolisant les génitricés augustes, comme le note Ménestrier. Pour exemple, des deniers en cuivre ou en argent ont été frappés à Rome avec pour inscription FAUSTINA AUGUSTA / FECUND AUGUSTAE (fig. 149). Quant à Junon, Christine l'incarne sur son catafalque, car sœur et épouse de Jupiter, elle est la protectrice des femmes, elle symbolise le mariage et est associée à la fécondité.

Le contexte des pièces numismatiques frappées ensuite ne peut être compris qu'en rappel des événements de la guerre civile (1638-1642) inaugurant une période confuse pendant laquelle Madame Royale est préoccupée par sa légitimité, nationale et internationale. Christine, à la mort de son époux Victor-Amédée le 7 octobre 1637, est déclarée par le Sénat du Piémont régente légitime du futur duc François Hyacinthe. Mais l'ascension de la régente est tout de suite contestée par ses beaux-frères, le cardinal Maurice et le prince Thomas désireux de s'assurer un poids politique et économique plus important dans le duché. Un an après, le petit François Hyacinthe meurt laissant comme unique héritier le jeune Charles-Emmanuel, qui a 4 ans. Dans ces circonstances difficiles pour la duchesse, les deux princes initient les hostilités, avec l'aide de l'Espagne. Fin avril 1639, les beaux-frères sont aux portes de Turin, qu'ils assiègent. Le 16 juin 1639, peu après le siège de Vercelli, Christine écrit à Claude-Jérôme Chabod de Saint-Maurice, l'un de ses soutiens fidèles et de ses correspondants assidus :

Du reste il n'y a plus de Victor Amédée au monde, et si vous saviez le désordre qu'il y a c'est une pitié de voir une si belle armée qui périra si Dieu ne nous aide pas, faute d'ordre (...) C'est un chaos (...) et je vous assure que je n'attends guère de consolations en ce monde que de la main de Dieu<sup>1588</sup>.

---

<sup>1588</sup> AST, Corte, Lett. Min. Fr., maz. 38, cité par Gaudenzio Claretta, *Storia della Reggenza...*, op. cit., vol. 1, p. 309.

C'est la période la plus critique pour Christine, qui, après avoir mis le futur duc à l'abri, au fort de Montmélian, est ensuite contrainte à la fuite, à Chambéry. Elle ne rentrera à Turin que le 18 novembre 1640, assez inquiète d'un accueil peu chaleureux de la part des sujets piémontais<sup>1589</sup>.

La régence de Christine n'est pas seulement orientée vers son rôle de tutrice des futurs ducs en regard de la médaille émise en 1638 la mettant en scène en habit de veuve, régente de la Savoie et du Piémont (Fig. 150). S'il y eut pendant la guerre une parenthèse dans la production d'œuvres d'art commandées par Christine, la frappe de médailles à visée de justification et de reconnaissance reste en revanche d'actualité et nécessaire, à l'instar de celle-ci, qui rappelle le bon droit de son gouvernement sur le duché. Datée de 1638 en exergue du revers, fondue en bronze, de 57 mm de diamètre elle est signée sur le bas de l'avers et sous l'épaule droite de la duchesse T. Schad, artiste inconnu selon Anna Serena Fava<sup>1590</sup>. Cette face mentionne CHRISTINA FRANZIA SAB. ET. PED. RECTRIX, ce dernier terme donnant un nouveau relief à son statut, en la caractérisant bien comme chef, guide et même reine de la Savoie et du Piémont. Elle est représentée en buste, de droite, la tête couverte de son voile de jeune veuve. Son visage reprend les traits un peu rudes décelés auparavant dans les médailles des Dupré. Son habit, très fermé au col, est très simple, voire austère. Seule sa chevelure révèle un peu de fantaisie, par l'abondance des boucles non retenues, mais ce détail est bien plus, en réalité, une marque distinctive de ses portraits gravés. Cette particularité est même une marque de son identité numismatique. Le revers complète de manière spécifique cet avers. HINC MEA VIRTUS, peut-on lire. « De cet endroit-ci je tiens ma force ». Or, cet endroit est un paysage de plaine bordé d'une montagne rocheuse d'où s'élève une construction (les tours d'une ville fortifiée ?). Le ciel, dans toute la moitié supérieure, est parsemé de rares nuages. Au premier plan, du milieu vers la droite, se dresse un ample buisson de fleurs. Parmi les différentes espèces, peu identifiables, des lys sont signalés dans certaines études, mais l'état de conservation de la surface ne permet pas d'en lire tous les détails<sup>1591</sup>. Néanmoins, Giovanni Demanuele note qu'au début de sa régence, Christine adopte cette « âme » *Hinc mea virtus* en référence aux fleurs de lys de la maison de France. Elle soulignerait son appartenance à une dynastie puissante et reconnue, qui marquerait son rang et sa place sur la scène internationale. De plus, en cette période de guerre civile, elle ne manquerait pas de montrer d'où viennent ses appuis. Il est certain que par le biais de cette légende, signifiant l'origine de ses vertus – que cette origine se trouve dans les lys ou encore dans le paysage, en tant que territoire de la Savoie –, elle développe

---

<sup>1589</sup> Felice Girardi, *Il Mercurio del decimosettimo secolo nel quale si contengono i fatti piu illustri succeduti nel mondo dal 1601 fino al 1650*, Naples, G. Passaro, 1664, p. 372.

<sup>1590</sup> Humbert II de Savoie, *op. cit.*, 1638, auteur T. Schad, fondue, en bronze, poids non précisé, 57 mm, p. 138 et XXIII, pl. 62, fig. 12, coll. de l'auteur. Pour l'identification des graveurs, voir Anna Serena Fava, « Monete e medaglie », *op. cit.*

<sup>1591</sup> Isabella Massabò Ricci, Claudio Rosso et Giovanni Demanuele, « La moneta tra economia e rappresentazione del potere », *op. cit.*, p. 14 ; Andreina Griseri, Isabella Massabò Ricci, « Monnaies, médailles et rhétorique de cour... », *op. cit.*, p. 57. Demanuele cite Jacopo Gelli, *Divise, motti, imprese di famiglie e personaggi italiani*, Milan, s.l., 1916, p. 310-311.

d'une part son propre champ personnel, d'identité, d'action, au service du duché mais elle proclame d'autre part sa propre capacité à gouverner en digne descendante d'une lignée prestigieuse et en régente responsable d'un territoire dont elle est dépositaire. Car, selon nous, cette notion territoriale apparaît aussi dans ce revers. C'est un aspect capital pour un État en général et pour le duché de Savoie en particulier, qui justement, ne peut pas rivaliser sur ce point avec ses grands voisins européens. Il n'y a qu'à regarder la part que le *Theatrum sabaudiae*, entreprise éditoriale et « promotionnelle » sans précédent, donne aux nombreuses planches gravées par Borgonio et imprimées en couleur par les Blaeu en 1682.

D'autres compléments d'analyse peuvent être abordés, d'après le symbolisme habituel des fleurs qui renvoient aux notions de beauté, de nature, de fécondité... Elles sont vigoureuses ici, bien campées sur de longues tiges. Par l'intermédiaire de leur efflorescence émergeant d'un vaste champ, ce sont les idées de germination, de fertilité qui se propagent, par glissement symbolique et rhétorique, sur l'action de Christine, nourrissant la terre et l'embellissant. Bien sûr, au-delà, on a déjà parlé de l'attrait de la duchesse pour les fleurs et les jardins, partageant cette passion avec Philippe d'Agliè qui la met en scène maintes fois en déesse Flore et en « nouvelle divinité agreste »<sup>1592</sup>.

Toujours en 1638 une médaille est gravée illustrant cette fois-ci Christine comme mère et régente du futur duc François-Hyacinthe, qui mourra la même année, le 4 octobre, à l'âge de six ans (Fig. 151)<sup>1593</sup>. Faute d'éléments plus précis de datation, nous ne pouvons dire si elle a été émise avant ou après son décès mais l'antériorité de la médaille reste plus probable. C'est une pièce en bronze, qui fut peut-être gravée par Stefano Mongino, sculpteur de monnaies, de médailles et de sceaux, longtemps actif à la cour de Savoie, de la fin du règne de Charles-Emmanuel I<sup>er</sup>, vers 1619 au début de celui de Charles-Emmanuel II dans les années 1650<sup>1594</sup>. À l'avvers, l'inscription FR. HYAC. FILIUS ET DUX CHRISTINA FRANCA RECTRIX encadre deux bustes, étroitement côte à côte, de la duchesse portant le voile de veuve et de son jeune fils, très en retrait, pas uniquement à cause de sa petite taille. C'est bien la régente qui est mise en avant, le prince encore mineur n'étant qu'en devenir. Des monnaies sont également battues selon les mêmes éléments iconographiques de cet avers, les bustes accolés de la duchesse et de chacun de ses fils (Fig. 152-154). Il existe enfin d'autres lires ou *scudi d'oro* avec exactement les mêmes avers, mais au revers sont représentés la Vierge et l'Enfant d'après un modèle remontant pour la dynastie à Anna Giovanna, épouse d'Amédée V et régente dès 1341<sup>1595</sup>. L'une de ces monnaies (Fig. 152) émise en 1637 est importante symboliquement car il s'agit de la première battue par Christine au tout début de la régence. Il représente à l'avvers les mêmes

---

<sup>1592</sup> Sur ce thème, voir Andreina Griseri, *Il Diamante*, *op. cit.*, p. 130 et de manière plus ample, « Il Giglio di Francia », p. 15-34, « L'iniziale nascosta. Cristina come Flora », p. 113-136, « I fiori cifrati », p. 173-182.

<sup>1593</sup> Humbert II de Savoie, *op. cit.*, 1638, auteur Stefano Mongino (?), fondue, en bronze, poids non précisé, 60,5 mm, p. 139 et XXIV, pl. 62, fig. 1, coll. de l'auteur.

<sup>1594</sup> Anna Serena Fava, « Monete e medaglie », *op. cit.*, p. 4-6 ; Alessandro Baudi di Vesme, *Schede...*, *op. cit.*, p. 818-823.

<sup>1595</sup> Humbert II de Savoie, *op. cit.*, partie II, pl. 27, fig. 2.

effigies accolées de la mère et de François-Hyacinthe, complété du même revers d'image sacrale de la maternité qui représente selon Claretta la *Madonna dei Fiori* de Bra<sup>1596</sup>. Giovanni Demanuele remarque que ce revers, avec pour inscription DEDUCET NOS MIRABILITER DEXTERA TUA, « Votre droite vous y conduira merveilleusement », propose une devise qui promet l'aide céleste dans les difficultés politiques du moment, mais qui porte, de plus, un message de pacification grâce aux branches d'olivier que la Vierge tient<sup>1597</sup>. Nous ajoutons que ce « merveilleux guide » situé à droite selon les termes latins s'applique surtout à Christine, puisqu'elle est située sur l'avvers « à la droite » du jeune duc. Ainsi la personne « conductrice » de l'enfant grâce à la protection divine, est bien réelle, dans son rôle de régente. Ces iconographies numismatiques ont été reprises dès 1676 par la seconde Madame Royale, Marie Jeanne Baptiste de Savoie-Nemours, entrée dans la régence de Victor-Amédée II, sur des monnaies comportant également le même genre de revers, celui des armes du duc et celui de la Vierge à l'Enfant<sup>1598</sup>.

Enfin, pour revenir aux médailles, quand Charles-Emmanuel II est devenu adulte, juste avant sa majorité et son accession officielle au titre de duc, on en émet une dont l'avvers est occupé par lui seul, laissant le revers à sa mère, à l'image des doubles portraits du duc et de la duchesse (Fig. 155)<sup>1599</sup>. Christine s'efface, sans pour autant être dans la pénombre. Car les deux bustes sont présentés pratiquement de face, selon un type qui ne doit plus son origine à l'Antiquité mais à l'essor de l'iconographie absolutiste. Et le voile de veuve qui ceint la tête de Christine, humble signe du deuil, a pour effet presque contraire de l'auréoler...

### 1.3 La guerre civile (*Pharsale*) de Lucain en référence à l'ambition des Princes

Cette même idée d'une mère qui agit, mais sur un second plan, parcourt l'analyse du revers de la médaille de 1638, aux bustes gravés de la duchesse et de François-Hyacinthe (Fig. 151). Reprenons sa description. Au revers, on peut lire CAELI SERVANTUR IN USUS, avec un nœud de Savoie entre les lettres, au sommet. Au milieu d'un paysage champêtre, deux cœurs ardents sont posés sur un autel à l'antique, rectangulaire et orné de festons. La légende, *caeli servantur in usus*, signifie « réservés pour la tâche céleste » ou « pour l'usage de Jupiter et pour porter la foudre », soit pour être les ministres de l'Olympe<sup>1600</sup>. Il en va peut-être de même de François-Hyacinthe et sa mère, par le biais de l'avvers et des cœurs. Cette citation est extraite de *La guerre civile (La Pharsale)* de Lucain (39-65 apr.

---

<sup>1596</sup> Gaudenzio Claretta, *Storia della Reggenza...*, *op. cit.*, vol. 2 p. 775.

<sup>1597</sup> Isabella Massabò Ricci, Claudio Rosso et Giovanni Demanuele, *op. cit.*, p. 13.

<sup>1598</sup> Cf. Anna Serena Fava, « Monete e medaglie... », *op. cit.*, fig. 82 et 88 du catalogue des monnaies.

<sup>1599</sup> Humbert II de Savoie, *op. cit.*, s.d. mais avant 1648, auteur inconnu, frappée (?), en plomb, poids non précisé, 66 mm, p. 145 et XXVII, pl. 65, fig. 1, Museo Civico d'Arte Antica de Turin.

<sup>1600</sup> Lucain, *La guerre civile (La Pharsale)*, texte établi et annoté par A. Bourgery et M. Ponchont, t. 2, Lib. IX, Paris, les Belles Lettres, 1948, p. 171-172. La traduction « pour l'usage de Jupiter et pour porter la foudre » provient des annotateurs.

J.-C.), épopée évoquant une bataille romaine ayant eu lieu en 48 av. J.-C., bataille décisive pour Jules César dans le combat qui l'opposait à Pompée ; moment de vérité aussi qui lui donna les rênes du pouvoir, mettant fin à la République sénatoriale et installant un régime de type monarchique. On ne peut que souligner ce qui ne peut être une coïncidence, à une époque où ce genre de citation érudite est commune dans les sphères lettrées et l'univers emblématique. La légende aborde une guerre civile célèbre et la médaille est émise au début de celle à laquelle est confrontée la duchesse, alors qu'elle tente de contrecarrer l'ambition des frères de son époux et de faire valoir son statut de régente, que ces derniers contestent. En outre, l'analogie avec le contexte politique savoyard est de bon augure, puisque la stratégie de Pharsale est une réussite militaire de César, qui non seulement en sort victorieux mais inaugure un pouvoir d'ordre monarchique.

Arrêtons-nous sur le détail de l'extrait dont la citation est issue. Au livre IX de *La Pharsale*, le chapitre intitulé *Les Psylles* reprend la légende de cet ancien peuple de Libye que l'on connaît peu, à la lecture de rares sources les mentionnant<sup>1601</sup>. Un seul peuple habite ces contrées sans avoir à craindre la morsure des serpents : ce sont les Psylles de Marmarique. Leurs paroles ont la même vertu que les herbes ; leur sang est invulnérable et réfractaire au venin, même sans l'aide des enchantements. Leur climat, en les faisant vivre parmi les serpents, leur a conféré l'immunité ; ils ont gagné à s'être établis au milieu des poisons. Ils vivent en paix avec la mort [que les serpents donnent aux autres peuples]<sup>1602</sup>.

La légende sur la médaille fait précisément référence à l'épisode abordant l'histoire de la naissance des fils de ce peuple, qui ont vaincu les épreuves en prouvant leur légitimité et qui, selon les gages de leur race, ne se contentent pas de veiller à leur propre salut, mais veillent sur leurs hôtes, et, contre les monstres malfaisants, prêtent assistance à l'étranger<sup>1603</sup>. Cette histoire évoquerait François-Hyacinthe, futur duc, mais aussi sa mère, qui tous deux possèderaient, non pas des vertus magiques mais ce don d'invulnérabilité, sachant guérir la morsure des serpents qui les entourent, soient leurs ennemis : Maurice et Thomas et leurs alliés d'alors ? Christine, plus que son fils trop jeune encore, saurait veiller sur son peuple en pleine guerre bientôt dévastatrice ? Quoiqu'il en soit du message emblématique de cette médaille, Tesauro cite cette référence littéraire légendaire dans son panégyrique, *Il Diamante*. Il encense Madame Royale qui, comme les Psylles, sut reconnaître la légitimité de ses fils grâce à sa sagesse. Mais, au courant de la vie brève du futur duc puisqu'il écrit postérieurement, il poursuit sur la mort terrible du fils, mort que rien ne vient plus troubler, puisque ses cendres sont sur l'autel, à la cime du Mont Olympe. Il semble ainsi citer les allusions érudites de la médaille, références qui, néanmoins, ont pu servir à d'autres moments sur d'autres supports. *In fine*, Tesauro paraît discourir en partant de la devise de la médaille existante, mais en évoquant la mort du jeune prince puisqu'il la connaît.

---

<sup>1601</sup> Lucain, *op. cit.*, p. 171-173. Les annotateurs mentionnent Solin, 40 ; Pline, VII, 2, 5 ; VIII 38 (25) et XXVIII 6 (3).

<sup>1602</sup> *Ibid.*, v. 890-898, p. 171.

<sup>1603</sup> *Ibid.*, v. 899-912, p. 171-172.

Quant au symbolisme des éléments iconographiques du revers, le cœur embrasé ou enflammé symbolise l'ardente charité, la plus haute des vertus théologiques. Mais il peut aussi incarner l'amour spirituel, l'harmonie, le mariage. En ce qui concerne l'autel, sa symbolique est également polysémique. En regard des festons sur ses faces, il peut s'agir d'un auguste rappel des autels antiques, le lieu des libations et sacrifices pour rendre honneur aux dieux et implorer leur protection, mais il pourrait aussi exprimer la stabilité, l'union ou encore tout traité juré ou serment prêté sur sa table<sup>1604</sup>. Ce lieu symbolique est peut-être un rappel du serment de fidélité, que, peu de jours après le décès de Victor-Amédée, le Sénat du Piémont déclarait à Christine, la reconnaissant régente légitime du jeune François-Hyacinthe. Dix jours après, la duchesse recevait, de plus, le même serment des hautes personnalités de l'État et de la Cour, dont celui des députés des Communautés et du clergé. Cela n'empêcha pas le fait que l'ascension de la régente fut subitement contestée par ses beaux-frères, ravivant les vieux partis pro-français et pro-espagnols et créant respectivement le clan des *Madamisti* et celui des *Principisti*<sup>1605</sup>.

Pour terminer, les deux cœurs, peut-être ceux de la mère et du fils, nous rappellent les vers du sonnet dédié à Madame Royale par l'Abbé Orafi, olivétain au service de la duchesse. Dans *Il Tempio della Gloria*, panégyrique dressé à sa louange, il écrit :

A Madama Reale di Savoia, tutta applicata a gli esercizi dello Spirito, e tutta insieme a quelli del governo : (...)

On la voit certes triompher sur Le Piémont,  
Mais sur l'Olympe elle remet ses trophées ;  
Son vol s'y pose, elle s'y arrête.

... ? en comparaison du dieu bicéphale<sup>1606</sup> ;  
qui a deux visages et possède un seul cœur :

Elle a deux cœurs mais expose un seul visage<sup>1607</sup>.

Elle a deux cœurs mais n'expose qu'un seul visage, comme une allusion aux régences de Christine.

Elle est mère et sa nature humaine contient en elle le cœur de son enfant, tout en ne montrant qu'une

---

<sup>1604</sup> Au sujet des cœurs embrasés et de l'autel, voir entre autres Thomas Mangeart, *op. cit.*, p. 282-284 ; Pierre-Ancher Tobiésen Duby, *op. cit.*, p. 81, 147, 305.

<sup>1605</sup> DBI, 1960-, p. 32.

<sup>1606</sup> Le vers « Cedali il Dio bifronte il paragone » nous a posé problème pour la traduction. La référence au dieu bicéphale nous échappe, n'osant pas, par conséquent la comparaison avec les beaux-frères.

<sup>1607</sup> R. P. Pierre Marcellin Orafi, *Il Tempio della Gloria eretto alle attioni Eroiche, e Virtù imparreggiabili di Madama Reale di Savoia Christina Borbona di Francia...*, Genève, Benedetto Guasco, 1655, n.p. Le sonnet dans son entier est celui-ci : « Gemelle virtù pietà e valore / Ricchi gioielli d'immortal corona, / Ch'ornate il crin. (?), ed ingemmate il cuore / De l'Alpi Cottie à la Real Padrona ! / Spira tutta saper, tutta fervore / Se con noi tratta, o se co'l Ciel ragiona ; / Ed innestando temperenza e ardore : / Forte Egeria si Mostra, e pia Bellona. / Ben su'l Piemonte trionfar si vede, / Mà sù l'Olimpo i suo' trofei ripone ; / Poggia qui il volo, se la ferma il piede. / Cedali il Dio bifronte il paragone ; / Che sue duo volti ed un sol cuor possiede: / Ella hà duo cuori, ed un sol volto espone ».

seule face. Sa nature souveraine fait corps avec son fils ; un seul corps, politique, tourné vers la souveraineté.

#### **1.4 « *Et Chrétienne fait voir à la postérité (...) qu'un bon politique aime la Vérité* » (Giuglaris)**

Une première remarque vient clore cette étude : la frappe ou la fonte de médailles ne s'arrête pas pendant la période critique de la guerre civile, contrairement aux autres productions artistiques. En ce qui concerne les deux médailles étudiées datant de 1638, par ailleurs les deux seules recensées pendant ces quatre années ténébreuses, elles revêtent une valeur communicante et elles reflètent les polémiques dans la lutte pour la domination du duché. Contrant implicitement les adversaires, les deux beaux-frères en l'occurrence, elles rappellent, pour la première, le bien-fondé de la régence de Christine et, pour la seconde, l'invincibilité d'une mère et de son fils et leurs dispositions, innées, à veiller sur leur peuple. La première comme les deux autres (entre 1638 et 1642 uniquement) firent frapper des monnaies pour le compte du jeune duc, nous l'avons vu à propos de la « guerre des monnaies » instituée entre les deux factions. Mais, alors que la mère peut être représentée à côté de son fils, sans négliger de rappeler aussi, par le biais des emblèmes et devises, son droit au gouvernement et sa ténacité à le conserver, les oncles n'ont pas enfreint la limite d'apparaître eux-mêmes sur les monnaies.

De toutes les informations et annonces délivrées par le corpus étudié, se dessine ensuite une image de Christine, d'abord dévolue, chronologiquement, à son statut d'épouse, prédisposée en tant que Fille de France à prodiguer au duché ses bienfaits et à le faire triompher, par une union harmonieuse des deux Maisons. Dès la disparition de Victor-Amédée, la régente endosse son rôle d'éducatrice avec rigueur et un grand sens du devoir, dans l'idée de continuation de la dynastie. Le père Louis Giuglaris, dans l'*Académie de la Vérité*, dit de Madame Royale, à propos de l'éducation du duc Charles-Emmanuel II, qu'elle est la seule qui peut le mieux défendre un monarque « des surprises et des charmes de flatterie », assurant ainsi la fortune de son fils, en lui donnant « la vérité pour Assistante de ses conseils<sup>1608</sup> ». En outre, pour illustrer notre propos, le père jésuite porte un regard sévère sur les médailles, ces « portraits de métal » et autres œuvres d'art, artifices éloignés du gouvernant dont la force est la franchise. Dans son ouvrage illustrant les vertus du Prince, tout est issu de la Vérité :

Princes dont les vertus ne souffrent point de crimes,  
Faites vos entretiens du Nom de vos Ayeux,  
Et jetez quelquefois les yeux

---

<sup>1608</sup> Luigi Giuglaris, *Académie de la Vérité...*, *op. cit.*, [p. 32], n.p.

Sur leurs riches Portraits en lisant ces maximes ;  
Ces Héros de l'Histoire, et ces Illustres morts,  
Ont beaucoup plus du grand, que tous les vains efforts  
De l'Art qui fait des rois de marbre et de porphyre,  
Les têtes de métal sont de faux truchements,  
Et les mains de couleurs que l'œil savant admire,  
Ne sont dans une Cour que de vains ornements<sup>1609</sup>.

Dans l'iconographie numismatique, la récurrence des deux fonctions, celles d'épouse et de mère dont la grandeur d'âme assure la valeur de la lignée, est, sans aucun doute, l'angle de vue le plus classique des médailles à l'effigie des princesses appelées à perpétuer une dynastie. Dès l'époque romaine du Haut Empire, c'est selon ces distinctions qu'apparaissent, sur les monnaies, les profils simples, dignes et pieux d'aristocrates et d'épouses impériales. Elles y sont honorées comme épouses et mères. Associées à leur conjoint ou à leurs fils, elles exposent leur statut public, limité à la légitimité du lignage, à l'éducation des enfants et au culte des empereurs défunts<sup>1610</sup>. Mais, malgré une prégnance des deux premiers éléments dans les médailles créées au portrait de Madame Royale, nous ne pouvons néanmoins circonscrire leur analyse à la succession ducale et à une pédagogie édifiante. La présence de la duchesse est persistante ; elle ne se manifeste ni dans la pénombre d'un gynécée, ni en seul filigrane d'une souveraineté masculine.

Tesauro l'a noté, Christine montrait « dans son regard une majesté digne d'un empire »<sup>1611</sup>. Et afin d'afficher, non seulement sa prestance mais aussi ses compétences pour régner, elle présente un portrait numismatique affable mais teinté de fermeté et de noblesse, à l'image de sa devise, « Plus de fermeté que d'éclat ». Si cette devise n'est pas applicable à sa politique artistique édilitaire, puisque la duchesse a embelli avec faste sa ville et ses palais, dans une importante œuvre exégétique, elle convient en revanche très bien à l'image qu'elle a voulu donner d'elle-même dans les médailles. Et, si l'éclat est pourtant là dans les profils d'avant sa régence, quand elle est costumée d'apparat et miroitante de bijoux, il est, à la lecture de sa devise, encore inférieur à sa force de caractère. Par la suite, dans sa fonction politique de régente, ses portraits métalliques (comme ceux des gravures de son âge mur qui pour certaines frisent l'humilité, due à sa dévotion plus intense) sont conçus simples, non exubérants, dignes et pieux. Ni embellie, ni idéalisée, non comme icône mais comme véritable personne, elle est déjà dans les portraits gravés par Giovanale Boetto vers 1635 le modèle « d'un

---

<sup>1609</sup> *Ibid.*, [p. 17], n.p.

<sup>1610</sup> Marie-Claire Ferriès, « Profils de reines : les aristocrates romaines sur les monnaies provinciales (43 av. J.-C. – 68 apr. J.-C.), in *Les femmes, les arts et le savoir*, Journée d'étude organisée par le CRHIPA, Université Pierre Mendès-France, Grenoble, 10 avril 2013.

<sup>1611</sup> Emanuele Tesauro, *Origine delle guerre...*, *op. cit.*, p. 6.

jugement intelligent sur la réalité qui l'entoure et à laquelle elle tient beaucoup<sup>1612</sup> ». Des portraits très humains, donc, proches du naturel voire un peu à charge, aux traits accusés, plus fermes qu'éclatants, à l'instar de sa devise. D'autre part, « Plus de fermeté que d'éclat » signifie aussi plus de rigueur et d'assurance que d'insouciance ou de frivolité, contrairement à ce qu'a véhiculé sa légende noire<sup>1613</sup>. Étayant ce constat d'un portrait d'elle-même simple, sincère et non assujéti au décorum princier, relevons ces vers du père Giuglaris, pour qui la Vérité est la qualité édifiante primordiale pour gouverner :

Cette illustre exilée [la Vérité], à qui la flatterie,  
Fait naître tous les jours des cruels ennemis,  
Voit déjà son trône remis,  
Par les soins d'une Mère uniquement chérie ;  
Nous voyons élever un temple à la Vertu,  
Sur les restes sanglants de ce monstre abattu,  
Qui ne fait des humains que des tristes victimes ;  
Et CHRESTIENNE fait voir à la Postérité,  
Qu'il faut vivre sans fard à la honte des crimes,  
Et qu'un bon politique aime la VÉRITÉ<sup>1614</sup>.

## 2. UNE DUCHESSE ÉCLATANTE DANS L'ADVERSITÉ : LES PEINTURES MURALES DU CHÂTEAU DE SURVILLE À EYBENS (ISÈRE)

En préambule de ce chapitre il convient d'attirer l'attention sur l'extrême rareté des peintures murales consacrées à cette duchesse de part et d'autre des Alpes, n'ayant décelé au cours de nos recherches que deux cycles de peintures murales dans la province de Savoie réalisés du vivant de Christine et ayant constaté un manque flagrant de décors peints dans les provinces piémontaises où ce genre d'hommage aurait dû être plus évident encore. Ce constat *al di là* (côté France) s'explique certainement par le fait que les demeures concernées, la maison forte de Marigny-Saint-Marcel (propriété Nicolas, proche de Rumilly) et le château d'Eybens (propriété Verneyre, proche de Grenoble) n'ont pas subi de transformations notables depuis le XVII<sup>e</sup> siècle (Fig. 157 et 163). Tandis qu'*al di qua* (côté Piémont),

---

<sup>1612</sup> Andreina Griseri, *Il Diamante*, *op. cit.*, p. 67-69.

<sup>1613</sup> Claudio Rosso, « Le due Cristine... », *op. cit.*, p. 367-392.

<sup>1614</sup> Luigi Giuglaris, *Académie de la Vérité...*, *op. cit.*, [p. 23], n.p.

les résidences d'un duché devenu royaume ont sans doute été plus souvent remaniées dans les siècles ultérieurs, balayant dès lors les décors et peintures. Cependant, si l'on excepte bien sûr Turin et ses *Délices* ou encore la présence ponctuelle du blason de Christine et de sa devise emblématique, il me semble qu'il n'existe quasiment aucun témoignage pictural actuel attestant de décors dédiés exclusivement à Madame Royale, en personne ou symboliquement, hormis une référence au *palazzo dei Leoni* d'Asti. Dans ce lieu, *La Galerie des femmes fortes* de Le Moyne sert de base pour réaliser un cycle de peintures, dans « une ville dont la noblesse revendiquait une solide tradition philo-française et qui était fortement représentée à la cour de Christine<sup>1615</sup> ». Or, ce cycle mettant en scène neuf héroïnes guerrières, même s'il semble dédié à Madame Royale, ne propose qu'un lien indirect avec elle et le thème glorificateur de ces décors attribués à Pietro Laveglia et réalisés entre 1647 et les années 1660 est encore totalement à étudier<sup>1616</sup>. À l'image de ce palais, cette question essentielle d'hommage pictural à la duchesse de Savoie mériterait un travail approfondi de recherches en archives. En outre, n'ayant pu effectuer d'analyse globale et « de terrain » sur ce sujet en Piémont, l'éventualité d'une lacune de ma part est à prendre en compte, en dépit du constat qu'aucune étude turinoise n'est consacrée à cet aspect spécifique. À l'exemple de la grande salle des Muses du palais des comtes Armano di Gros (à Grosso Canavese), dont un des membres, Bernardino, fut pendant la guerre civile le secrétaire de Christine à Chambéry avant de devenir conseiller de Charles-Emmanuel II puis Maître auditeur de la Chambre des Comptes<sup>1617</sup>. Enfin, il en va de même pour son époux Victor-Amédée, peu représenté dans les cycles picturaux de province, si ce n'est dans les somptueux décors du palais Taffini d'Acceglio de Savigliano illustrant ses fastes militaires, tout en rappelant ceux de son père (Fig. 156)<sup>1618</sup>. En regard de ces peintures, autrefois attribuées à Giovanni Antonio Molineri et son atelier, mais évoquées dernièrement comme une œuvre possible de Giovenale Boetto, celles côté français sont bien humbles, à l'image de leurs commanditaires.

Le salon de la maison forte de Marigny-Saint-Marcel (Haute-Savoie) dont nous proposons l'étude plus loin comporte un cycle pictural suffisamment cohérent, malgré des lacunes, pour être l'objet d'une analyse iconographique qui s'est révélée très enrichissante. Les propriétaires actuels, Monsieur et Madame Nicolas, en ont d'ailleurs demandé récemment l'inscription à l'inventaire des Monuments Historiques. L'autre ensemble de décors peints étudiés ci-dessous, approximativement contemporains, sont situés au château d'Eybens (Isère) et nous ont été signalés par Pierre Perroux<sup>1619</sup>. Contrairement à

---

<sup>1615</sup> Andrea Merlotti, « Les dames de Christine... », *op. cit.*, p. 98-99 ; Pierre Le Moyne, *La Galerie des femmes fortes*, Paris, Sommaville et Courbé, 1647 ; Vittoria Masdea, « Un inedito ciclo pittorico ad Asti. Pietro Laveglia e le eroine di Palazzo dei Leoni », *Studi piemontesi*, XXXI/2 (2002), p. 371-380.

<sup>1616</sup> Franca Varallo « Regine Amaz.ni Cacciatrice », in *id. et al.*, *In assenza del re...*, *op. cit.*, p. XXVIII.

<sup>1617</sup> À notre connaissance, l'analyse de ces décors n'existe pas, étant également inconnue d'Augusto Cavallari Murat, *Lungo la Stura di Lanzo*, Turin, Istituto Bancario San Paolo di Torino, 1973, p. 188 et 190.

<sup>1618</sup> Giovanni Romano, « Resistenze locali alla dominazione torinese », in *Id (dir.)*, *Figure del barocco...*, *op. cit.*, p. 309 et suiv.

<sup>1619</sup> Je remercie pour leur accueil Madame et Monsieur Nicolas, propriétaires du château de Marigny-St Marcel et Monsieur Verneyre, propriétaire de celui d'Eybens, comme je suis gré à Monsieur Perroux de sa présence assidue aux colloques

celui de Saint-Marcel il était extrêmement fragmentaire (environ 5 à 10 % subsistant), au point que les propriétaires actuels n'ont pas jugé réalisable une entreprise de restauration et ont recouvert la couche picturale en 2017. Par conséquent, mes travaux et leur publication sont à ce jour le dernier témoignage de leur existence.

## 2.1 Jean de Surville, « honnête homme » de la chambre de Madame Royale

L'iconographie de ces peintures renvoie aux événements de la guerre civile au cours de laquelle Madame Royale a vu son « indomptable énergie se réveiller avec le danger<sup>1620</sup> ». Ce trait de caractère pugnace et déterminé de Christine de France est l'un des aspects primordiaux de toute l'historiographie ancienne et récente a relevé, la période de la guerre civile lui ayant donné l'énergie de combattre et la légitimité pour s'imposer. C'est aussi ce même sentiment que ses sujets savoyards d'outremonts ont d'elle, comme nous allons le voir dans deux cycles de peintures murales *al di la dei monti* qui lui ont été consacrés. Il s'agit de deux ensembles au style différent, mais qui témoignent de manière originale de l'attachement que les « chers féaux » ont porté à Madame Royale au moment où, dans l'intervalle de son refuge chambérien, toutes les ressources de la régence étaient concentrées dans ses « loyales provinces de Savoie<sup>1621</sup> ». Car la duchesse a déjà préparé ses appuis provinciaux, en s'entourant « d'une sociabilité de robins, de militaires, de clercs, de commensaux : un corps de proches fidèles, physiquement présents auprès d'elle à Turin, ou géographiquement plus éloignés mais sûrs, qui tiennent pour elle la Savoie dans sa fidélité. Leur grand nombre est aussi l'assurance de pouvoir toujours compter sur au moins une bonne partie d'entre eux<sup>1622</sup> ». Cette stratégie de patronages nobiliaires, militaires et cléricaux pour constituer un réseau d'une clientèle diversifiée, est, écrit Frédéric Meyer, la clé de la société d'Ancien Régime comme on le sait depuis Roland Mousnier. En outre, les manifestations artistiques dédiées à la duchesse à cette époque, non circonscrites à leur caractère divertissant, prennent,

dans ce contexte difficile où la régente a besoin de rechercher un consensus avec le gouvernement et la noblesse, de légitimer son pouvoir sur les États de Savoie (...) une connotation politique évidente, dans lesquels sont exaltés les choix, la justice et la droiture morale dont elle fait preuve<sup>1623</sup>.

---

grenoblois et chambériens, s'étant passionné pour l'histoire d'Eybens et ses liens avec Christine de France. Il a réalisé une grande part d'une publication collective, *Eybens, histoire et mémoire vive*, Eybens, Association « L'Histoire d'Eybens », 2000.

<sup>1620</sup> Victor de Saint-Genis, *Histoire de la Savoie*, *op. cit.*, p. 367.

<sup>1621</sup> *Ibid.*

<sup>1622</sup> Frédéric Meyer, « La duchesse et les robins. Christine de France et le sénat de Savoie de part et d'autre de la guerre civile en Piémont (1622-1643), *XVII<sup>e</sup> siècle*, G. Ferretti (dir.), 2014/1, n° 262, p. 72-73.

<sup>1623</sup> Sophie Zanardo, « L'entrée ducale dans la capitale turinoise en 1663 », Mémoire de Master II d'Histoire sous la direction de Giuliano Ferretti, UPMF Grenoble 2, 2008, p. 13 et n. 43 et Franca Varallo, « Le feste... », *op. cit.*, p. 483.

Dans le cas des décors peints présentés ici (malheureusement partiels et pour l'un d'entre eux détruit après la fin de notre étude), les propositions d'interprétations iconographique comme historique s'articulent autour des liens de parentèle et d'amitiés tissés entre les fidèles ultramontains et Madame Royale. Leur valeur se révèle aussi dans la rareté des témoignages de décors provinciaux de ce côté-ci des Alpes<sup>1624</sup>.

Tout près de Grenoble, au pied du massif de Belledonne, le château d'Eybens, qui a du avoir plus d'éclat autrefois, est une demeure très endommagée aujourd'hui par divers pillages commis au XX<sup>e</sup> siècle, au point que l'intérieur fut « véritablement dépecé », les portes et fenêtres emportées, les parquets arrachés, les cheminées brisées, les plafonds effondrés (Fig. 157)<sup>1625</sup>. Ainsi en va-t-il des peintures murales, bien dégradées quand elles ne sont pas détruites. On a pu lire dans des récits anecdotiques dauphinois peu fiables et cancaniers que ce château avait été construit par Christine vers 1637, pour s'y adonner, à ses heures perdues, à des penchants luxurieux avec le chevalier Jean de Surville si ce n'est d'autres amants<sup>1626</sup>. La légende, issue sans doute des fameux pamphlets visant la duchesse, peut être aisément érodée car absolument aucune source n'indique le souhait d'édification par la duchesse, et encore moins ses vices. Le peu que l'on sache au sujet d'Eybens et de son chevalier induit que Madame Royale n'a pas pris part personnellement à la construction du château, même si elle y a contribué financièrement, par des gages donnés à son propriétaire. Cette légende noire, bien décrite par Claudio Rosso, s'appuie principalement sur la *Relation de la Cour de Savoie ou les Amours de Madame Royale*, pamphlet publié à Paris en 1667, et dans lequel ce chevalier n'est cité qu'une fois :

L'an 1640. Madame étant en Savoie fut obligée d'aller voir le Roy son frère à Grenoble, on lui présenta un Barbier nomme Surville, qui lui semblait si propre pour le soulagement du Comte Philippe, qui était sur les dents [c'est-à-dire face contre terre], qu'elle le retint et s'en servit deux ans entiers<sup>1627</sup>.

De ce portrait d'une duchesse immodérément passionnée, il n'y a pas jusqu'à l'ambassadeur vénitien en Savoie en 1664, Catterino Belegno, dont la plume décrit brièvement une femme dont on ne sait si elle méritait les applaudissements ou bien les blâmes du monde, une femme aux multiples vertus, mais avec beaucoup de défauts, aux plaisirs futiles mais à la dévotion exemplaire...<sup>1628</sup>. Cette œuvre

---

<sup>1624</sup> Pour le moins selon les rares décors peints dédiés à la duchesse du côté « français » des Alpes qui soient parvenus à ma connaissance.

<sup>1625</sup> Paul Hamon, « Le château d'Eybens reconstruit au XVII<sup>e</sup> siècle par Jean de Surville », *Bulletin de l'Académie Delphinale*, Février 2004, n°2, p. 57-58.

<sup>1626</sup> Hors sites internet, cf. Marie-Henriette Foix, « Quelques pierres racontent... », *Actualité Dauphiné*, n° 5, février 1975, p. 14-15 ; Roger Lachat, *Les Affiches de Grenoble et du Dauphiné*, n° 2721, 1976, p. 1-5.

<sup>1627</sup> *Relation de la Cour de Savoie ou les Amours de Madame Royale*, Paris, 1667, p. 21. Le terme de barbier est bien sûr péjoratif, pour déprécier l'office toutefois important de valet de chambre que M.R. a octroyé à Surville en 1640.

<sup>1628</sup> Luigi Firpo (dir.), *Relazioni di ambasciatori...*, *op. cit.*, p. 355, traduction personnelle.

exégétique a donc laissé quelques traces en province, puisque le propriétaire du château d'Eybens, au milieu du XVII<sup>e</sup> siècle, est le chevalier Jean de Surville, homme de cour de la duchesse, attesté comme l'un de ses valets de chambre en 1640, après avoir servi dans l'armée française puis savoyarde<sup>1629</sup>. Il est en effet l'un des protégés de Christine, recevant déjà des gages de la part de la duchesse en septembre 1639<sup>1630</sup>, et, à défaut d'être son amant car rien ne le prouve, il fut sans conteste au nombre de ses admirateurs<sup>1631</sup>. On sait par Nicolas Chorier qu'il fut anobli en 1642 par le duc de Savoie – donc par la régente, « au mérite particulier d'un homme en qui il n'y a rien qu'à louer<sup>1632</sup> ». Telle était sa devise, *ex virtute honor*, ses armes étant d'azur, au cœur d'or surmonté d'une colombe d'argent, tenant en son bec un rameau d'olivier ; son frère détenait les mêmes, sans la colombe (Fig. 158)<sup>1633</sup>. Né à Grenoble paroisse Saint-Laurent en 1611 ou 1612, de Nicolas Surville, son père, notaire et secrétaire de la ville et de Catherine Bonnier, sa mère. D'une famille de la bonne bourgeoisie grenobloise, il réussit une ascension sociale rapide, eu égard aux diverses charges qui lui seront octroyées après son anoblissement, en 1642, année de son mariage. Toutefois, il est quasiment absent de toutes les historiographies de Savoie (excepté dans le fameux pamphlet « Les Amours de Madame Royale »), et Claretta ne mentionne que trois fois le nom de Surville, d'une part pour des portraits que Madame Royale a offerts au seigneur d'Eybens, d'autre part dans un paragraphe dédié aux divers personnages qui « se sont distingués pendant la régence mais pas au point d'être compris dans la catégorie réservée à la biographie même de la duchesse ». Il y précise que Surville fut anobli « pour services rendus dans l'armée du roi Très Chrétien comme porte-étendard, lieutenant puis capitaine du maréchal de Créqui puis du cardinal de La Valette [il participe donc aux combats du Piémont, à la prise de Pignerol etc.], après avoir été décoré de la Croix des Saints Maurice et Lazare [1642]<sup>1634</sup> ».

De l'avis des témoins et notamment de Louis Videl, secrétaire de Créqui, et de Barthélémy d'Auby, écuyer réputé (...) on n'avait jamais « vu faire au dit sieur de Surville que des actions d'homme d'honneur et de courage (...) le dit sieur de Surville s'opiniâtrant à suivre les armées pour s'acquérir de la gloire, prit parti – ensuite – dans les troupes de Savoie où ayant servit quelques temps (...) fut fait gentilhomme de la chambre de Madame Royale<sup>1635</sup>.

<sup>1629</sup> AST, Corte, Lettere duchi e sovrani, maz. 61, f. 3, M.R. à Dom Félix du 19 juillet 1640 ; ADS, Série 1 J 280-4, fol. 26, 27 ; AST, Riunite, Camerale, article 219, Casa di Madama Serenissima, registre 22, 1648-1649.

<sup>1630</sup> ADS, Série 1 J 280-4, fol. 2.

<sup>1631</sup> Cf. Luca Giachino, in Gianni Mombello (dir.), *La corrispondance d'Albert Bailly, op. cit.*, vol. I, p. 54, n. 1 à 5.

<sup>1632</sup> ADS, Série 1 J 280-4, fol. 27 ; Nicolas Chorier, *L'Etat politique de la Province du Dauphiné*, t. III, Grenoble, R. Philippon, 1672, p. 552-553. Par ailleurs, les Surville d'Eybens n'appartenaient pas aux familles des Surville de Bretagne ou du Vivarais.

<sup>1633</sup> AST, Corte, Mat. Pol., Lett. Partic., STU-SY, maz. 89, lettre du 22 octobre 1657 : André de Surville, son frère cadet d'un an, fut également anobli en mars 1659 puis premier valet de chambre du duc Charles-Emmanuel II en 1657.

<sup>1634</sup> Gaudenzio Claretta, *Storia della Reggenza... Documenti, op. cit.*, p. 206 et *Id.*, *Storia della Reggenza...*, vol. 2, p. 588-589. Louis de Nogaret de La Valette, duc d'Épernon et 3<sup>e</sup> fils du célèbre duc d'Épernon ayant servi aux côtés de Henri III, Henri IV et Marie de Médicis.

<sup>1635</sup> Paul Hamon, *op. cit.*, p. 46. Sources non citées.

## 2.2 « *Otium sine litteris mors est...* » (Sénèque)

Le constat, établi chez Claretta, que Surville n'est pas « remarquable » dans l'historiographie de la duchesse est corroboré par la correspondance d'Albert Bailly, fidèle informateur politique, mais aussi amuseur de la duchesse par le biais de ses lettres. Celles-ci ne recèlent qu'une rare allusion à Jean de Surville, et encore, elle reste anecdotique par son caractère humoristique. Pourtant l'ensemble épistolaire d'échanges entre Christine et Jean de Surville est extrêmement important en nombre de pièces recensées et d'informations délivrées et ce, sur une longue durée, de 1649 à 1663 (et 1688 pour le frère). Le chevalier d'Eybens n'est donc pas intégré dans les cercles officiels du pouvoir de la duchesse, ou à tout le moins, n'en est pas un acteur marquant malgré la charge de valet de chambre, dont la dimension prouve l'estime et la confiance que Madame Royale avait en lui. Ce constat pourrait être redoublé par les propos du père Bailly dans cette même lettre. Il propose non moins que le nom de Surville, parmi d'autres, comme membre de la Chambre du Conseil de la régente, en remplacement de ceux qui n'en sont pas dignes : il supplie « très humblement » Madame Royale de « chasser de sa chambre tous ces ministres incommodés, ce peu libéral Surintendant [Philippe d'Agliè], ce grand Ministre toujours caché [soit le marquis de Pianezza], même Monsieur de Saint-Thomas »<sup>1636</sup>. Bien évidemment, il faut considérer cette anecdote avec prudence car beaucoup de lettres du père ont une empreinte humoristique : il se plaît à divertir la duchesse et « décharger son esprit » et il souligne qu'une partie de cette missive est composée de « paroles burlesques ».

Cependant, les traits d'esprit de l'homme de plume qu'était le père Bailly dissimulent parfois une ironie en réalité significative. Et selon toute apparence, Surville n'est pas un simple commis de Christine. Il appartient au contraire au nombre de ses interlocuteurs non négligeables, comme en atteste sa correspondance avec elle, assez fréquente de 1648 à la mort de la duchesse. S'adressant invariablement à « Madame », l'auteur évoque essentiellement des faits et manœuvres militaires et politiques, l'entretenant régulièrement des « affaires du Dauphiné<sup>1637</sup>», même si ça ou là, de rares échos personnels émergent, comme l'échange de cadeaux courtois. Par ailleurs, Baudi di Vesme, relevant la liste des portraits commandés par la duchesse à Philibert Torret, mentionne quatre portraits de Christine seule ou avec le duc, offerts au chevalier<sup>1638</sup>. Le peu que l'on connaisse des émoluments

---

<sup>1636</sup> AST, Corte, Lette. Min. Fr., maz. 51, f. 2, doc. 14/2, Bailly à Monsieur de Saint-Thomas, 29 novembre 1647. Ce conseil de Régence réunissait les principaux collaborateurs de la duchesse dans le gouvernement de l'État dont le marquis de Pianezza (Premier Ministre et Grand Chambellan), le comte Philippe d'Agliè (Surintendant des Finances et Grand Maître d'hôtel), le marquis de Saint-Thomas (Premier Secrétaire d'État), le Grand Chancelier Piscina, ainsi que l'archevêque de Turin. Parmi les autres noms cités comme conseillers potentiels, bailly propose Madame la comtesse Mazin, Madame de Senantes, Messieurs Louis de Parisot et Isaac du Pin (également valets de chambre de M.R.).

<sup>1637</sup> AST, Corte, Mat. Pol., Lett. Partic, STU-SY, maz. 89.

<sup>1638</sup> Cf. annexe 8. Cette grande liste d'œuvres de Torret se trouvait dans le « registro degli ordini degli esecutori testamentari di M.R. » d'après Gaudenzio Claretta, *Storia della Reggenza...*, op. cit., vol. 2, p. 522-523. Claretta mentionne six portraits offerts à Surville et non quatre.

octroyés par Madame Royale à Surville provient d'une lettre de la duchesse à la Chambre des Comptes et de deux au sénat de Savoie, dans lesquelles elle rappelle, qu'en vertu du droit de patronage de la famille de Savoie, elle a accordé au seigneur d'Eybens une pension de 200 écus d'or à prendre sur les revenus de l'abbaye d'Hautecombe, pension d'ailleurs confirmée par les bulles d'Urbain VIII du 13 mars 1642<sup>1639</sup>.

Jean de Surville achète le château, ses dépendances et terres, le 19 mai 1649 à Messire Octavien de Chaponay pour le prix de 37.000 livres<sup>1640</sup>. Jusqu'en 1651, au moins, d'importants travaux sont réalisés sur des corps de bâtiments existants si délabrés qu'une construction nouvelle s'imposait. À l'intérieur de la demeure, différentes inscriptions latines – probablement dues à Surville – informent, entre autres, que ce lieu est dédié à l'*otium*, ce « repos cultivé » dans un havre de paix propre à la réflexion solitaire ou aux échanges érudits. En évidence au-dessus de la porte d'entrée de la grande salle, les convives de Surville pouvaient lire l'inscription, en latin : *Édifice dû à la générosité de Christine de Bourbon reine de Savoie*, tandis que, surmontant une autre porte, ils étaient autrement interpellés :

Mais toute la beauté qui émane de cet important édifice, construit en des temps difficiles, grâce au travail acharné des hommes, c'est à Jean de Surville que tu le dois, lui qui a fait don de ce lieu de détente au génie de ses amis et à celui des générations futures<sup>1641</sup>.

Ces inscriptions, inventées certainement par Surville, ne sont pas en lien direct avec les peintures que nous exposons plus loin ; elles semblent offrir un discours parallèle que nous ne reprenons pas dans sa totalité ici. Elles célèbrent certes les vertus et les générosités de Madame Royale, comme sur le chambranle de la cheminée de la grande salle : *Il appartient au puissant de vouloir / Et de pouvoir rendre heureux* (Potentis est velle / et posse Beare). Cette épigramme est dédiée au Prince gouvernant qui, en s'attachant les vertus, est récompensé de gloire et de prospérité s'il sait faire pencher son heureux destin vers plus de sagesse et de magnanimité. Ces mêmes vers sont inclus dans l'allégorie de la Bonne Fortune (*Fortuna*) selon Achille Bocchi et ils rappellent le binôme *Virtus/Fortuna*, célèbre adage cicéronien repris par nombre de lettrés, tels Alciat ou Erasme : *Fortune est compagne de Vertu*<sup>1642</sup>. Toutefois, Madame Royale n'est pas l'unique sujet des inscriptions, même si sa libéralité apparaît en vers en deux endroits. Elles semblent aussi et surtout exposer un programme de philosophie morale que Surville avait à cœur de défendre, en homme de lettres appréciant les

---

<sup>1639</sup> ADS, Série 2B 38 n° 79 et Claudius Blanchard, *Histoire de l'abbaye d'Hautecombe en Savoie*, Chambéry, F. Puthod, 1874, p. 377.

<sup>1640</sup> Félix Crozet, *Description topographique, historique et statistique des cantons formant le département de l'Isère*, vol. 1, Grenoble, Prudhomme et Drevet, 1870, p. 44.

<sup>1641</sup> Toutes les inscriptions, ayant disparu vers 1869 lors de la réfection des appartements, ont été en majeure partie relevées par M. de Tournadre vers 1830 et sont issues du fonds Chaper de la BM de Grenoble, Hd 43 Chaper, vol. 14, fol. 44-45. Traduites par les latinistes Françoise Chabert et François Ducruy dans Paul Hamon, *op. cit.*, p. 47 et p. 50-53.

<sup>1642</sup> *Fortuna*, d'Achille Bocchi, *Symbolicarum Quaestionum Libri Quinque*, Liv. I, Bologna (1555) 2<sup>de</sup> éd. 1574, p. XLIX-LI, Symbole XXIII ; Anne Rolet, « Aux sources de l'emblème : blasons et devises », *Littérature*, 2007/1, n° 145, p. 53-78.

références cultivées. Telle celle qui clôt l'ensemble du parcours : *Le repos sans les lettres est une espèce de mort qui met un homme tout vivant au tombeau*, extraite de Sénèque (*Lettre à Lucillius*, X, 82), Enfin, la dernière inscription, perdue, était certainement issue du même auteur latin et relative à la fragilité de la vie<sup>1643</sup>.

Les décors peints du château d'Eybens étaient en très mauvais état de conservation mais ce qui a survécu (avant qu'elles ne soient recouvertes) témoigne d'un hommage à Christine à la fois direct et détourné<sup>1644</sup>. Le premier étage de la demeure comportait plusieurs pièces dont les murs, dessus de portes, panneaux de soubassements et entablements de cheminées étaient ornés soit d'inscriptions latines, nous l'avons vu, soit de peintures au contenu emblématique (cartouches, devises, chiffres de Madame Royale et de Victor-Amédée...) ou décoratif (entrelacs, rinceaux, cornes d'abondance...) <sup>1645</sup>. Seules la grande salle du bâtiment et une seconde, plus modeste, comprennent des décors figuratifs en assez bon état pour être sérieusement étudiés (une troisième comporte essentiellement des frises décoratives, chargées de sens aussi par les vases – ou urnes – encadrés balisant la cimaise, mais moins « prolives » historiquement que des décors figurés).

La grande salle du château est extrêmement explicite en ce qui concerne le désir de Jean de Surville d'affilier les seigneurs d'Eybens à la Maison de Savoie. Les panneaux des soubassements, en grisaille, sont aux chiffres du duc et de la duchesse, VACC, formé des initiales entrelacées du duc et des deux C de Christine (Fig. 160). « Au dessous du plafond courait un bandeau également peint. Sur cet ensemble figuraient plusieurs fois répétés le monogramme de Christine (...) ainsi que des médaillons aux effigies de la princesse, de Victor-Amédée I<sup>er</sup>, casqué, son mari, de Jean de Surville<sup>1646</sup> ». Sur ce qui a dû être l'entablement d'une cheminée, se détachent deux médaillons, supportant chacun un blason armorié : sur celui de droite, au cadre ovale, on entrevoit le blason du duché surmonté d'une couronne (Fig. 160, centre). À gauche, le second médaillon, octogonal, comporte un lion noir de profil sur un fond blanc parsemé de « barres » noires : ce sont les armes du Chablais reconquis par Charles-Emmanuel I<sup>er</sup> et insérées au blason des Savoie, « d'argent, semées de billettes de sable, au lion armé et lampassé de gueules » sans que nous ayons pu faire le lien avec Surville<sup>1647</sup>. De part et d'autre des armoiries, deux miroirs carrés sont peints en trompe-l'œil, surgissant de la cimaise, comme si l'on avait voulu suggérer un reflet entre les deux maisons. Les majestueuses poutres de cette salle, aux

---

<sup>1643</sup> Paul Hamon, *op. cit.*, p. 53.

<sup>1644</sup> Seules les peintures de la chapelle du rez-de-chaussée sont bien conservées, mais elles n'évoquent pas la Maison de Savoie.

<sup>1645</sup> Paul Hamon mentionne le nom de Philippe Agnès, originaire de Turin, comme peintre italien qui aurait pu en être l'auteur, mais sans citer de sources ; *Id.*, p. 49.

<sup>1646</sup> *Ibid.*

<sup>1647</sup> La thèse de doctorat de Laurent Ripart évoque l'épineuse question de l'« invention du duché de Chablais », la date de cette titulature octroyant aux ducs une prééminence sur d'autres dignitaires ducaux, ce que Guichenon, historiographe de Christine, prétend prouver : cf. « Les fondements idéologiques du pouvoir des premiers comtes de Savoie (De la fin du X<sup>e</sup> au début du XIII<sup>e</sup> siècle) », sous la direction de Henri Bresc, Université de Nice, 1999, p. 436-440.

décors polychromes – mais désormais démontées et non accessibles – sont ponctuées de blasons bipartites : la croix de St Maurice de Savoie surplombe le cœur, emblème des Surville (Fig. 159). Parmi les divers visages de personnages que les poutres arborent, certains veulent voir le portrait de la duchesse, qui certes a existé quelque part en ce lieu. La jeune femme représentée a une chevelure bouclée, caractéristique des effigies de Christine et son nez un peu fort est à l'image habituelle de celui des Bourbons (Fig. 158). Néanmoins, nous n'avons pu accéder à cette partie et n'avons qu'une vague photographie de ce portrait supposé, bien diffuse pour convenir qu'il s'agit bien d'elle.

La seconde pièce décorée est de dimensions plus modestes. Si toutes les parois devaient être peintes, seule leur partie supérieure laisse encore apparaître des frises décoratives en trompe-l'œil, habitées de petits Amours en grisaille, encadrant des rinceaux et des cartouches aux camaïeux d'ocres jaune et rouge (Fig. 160, image inférieure). De ces derniers, sur les six d'origine, quatre sont encore visibles mais seulement trois restent lisibles. Les emblèmes qu'ils comportent, avec leur âme (le *motto* ou devise) dans un phylactère et leur corps (l'image), nous renseignent sur l'iconographie d'ensemble – même fragmentaire – du lieu. Sur le mur de droite en entrant, le cartouche du fond représente un cadran solaire accompagné de l'épigramme AGL'ALTRUI MOTTI IMMOTO dont il est plus facile de comprendre le sens général que d'identifier la personne à qui elle est dédiée (Fig. 161). Contre toute attente, peu d'auteurs d'iconologies ou de livres d'emblèmes mentionnent le cadran solaire, un symbole pourtant relativement fréquent dans les devises historiques<sup>1648</sup>. Parmi celles, nombreuses en revanche, proposées par Ménestrier, le cadran incarne les notions de direction à suivre, de guide, de prêche, et, quand il est dédié au souverain, il symbolise le gouvernant « absolu », régissant les mortels, qui « se règle sur les mouvements du ciel pour être juste », soit selon l'exacte mesure de l'Autorité Royale<sup>1649</sup>. L'image s'interprète d'après les mots qui l'accompagnent. La devise ici précise l'intention : elle signifie que celui ou celle dont il est question, se comporte comme le cadran – et/ou le soleil, immobile, tandis que les autres (planètes, lumières ou autres) tournent et s'agitent. Littéralement, on peut comprendre qu'il est immuable ou inflexible (*immoto*) face aux autres influences (*motti* ou commentaires, critiques, considérations) et qu'il suit invariablement le cours de son existence. Le cadran solaire est fixe et accomplit sa tâche régulièrement, indifférent à ce qui se passe – faits ou paroles – autour de lui<sup>1650</sup>. La question de la personne à qui cet emblème est dédié reste en suspens, car, en l'absence des deux cartouches perdus, trois hypothèses sont possibles : la

---

<sup>1648</sup> Le cadran solaire a été utilisé pour certaines devises d'Anne d'Autriche, de Richelieu ou encore de Gaston, duc d'Anjou et d'Orléans. Cf. Alphonse Chassant et Henri Tausin, *Dictionnaire des devises historiques et héraldiques*, vol. 1, Paris, J.-B. Dumoulin et E. Lechevallier, 1878, p. 197, 205, 340.

<sup>1649</sup> Claude-François Ménestrier, *Histoire du règne de Louis le Grand par les médailles, emblemes, devises, jetons, inscriptions, armoiries et autres Monumens Publics*, Paris, I. B. Nollin, 1693, p. 49 et 283 pour le souverain, p. 323-324 pour le guide ou prêcheur et p. 165, 254, 256 et 258 pour la notion de vérité de la foi ; *Id.*, *La Devise du Roy justifiée...*, Paris, Estienne Michalet, 1679, p. 124, 132, 136, 137 ; Filippo Picinelli, *Mondo simbolico formato d'imprese scelte, spiegate ed illustrate...*, Venise, Niccolo Pezzana, 1678, Liv. XXI, chap. IX, p. 584-588.

<sup>1650</sup> Je remercie Giuliano Ferretti pour ses réflexions autour de cette devise.

duchesse, le duc ou l'hôte des lieux. S'il est question d'une attitude de vie indifférente aux autres influences et pourquoi pas d'un guide, on peut penser, à la lueur des inscriptions, qu'il s'agit de Surville, clamant à ses invités :

Simple mortel, toi qui t'indignes, tu réclames des arbres / des feuillages frémissants /  
Sous le vent à fin qu'ils te renvoient pour ton plaisir ses dards. / Hélas le vent de tes  
paroles ne fait qu'agiter les branchages / Montrant ainsi la vanité de ta personne.

Ou encore :

Qui que tu sois puisses-tu à ton tour te reposer à la campagne / Toi qui mène la vie  
épuisante des courtisans / Mais le théâtre de la ville t'enseignera / Que la vie de l'homme  
n'est que comédie.

Réprimez les lourdes ingrattitudes de votre âme / Que la douceur du soleil vous apprenne  
à être doux / Laissez aux bêtes fauves leurs mœurs brutales / De la forêt ne conservez rien  
qui soit sauvage / De la ville ne conservez que l'urbanité.

Cependant, s'il est question dans ce cartouche de diriger avec constance et justesse, il est probable d'après l'ensemble de la pièce et de la demeure, qu'il s'agisse moins de Surville, simple serviteur, que de Christine, voire de son époux. Car ce sont avant tout les qualités de Madame Royale, vue comme « la véritable Image des vertus / la foi la plus grande / la sagesse par excellence » qui sont inscrites en ces lieux édifiés grâce à la générosité de Christine de Bourbon reine de Savoie ».

### 2.3 Christine à l'épreuve de la guerre civile ?

Du reste, au même niveau sur la paroi opposée figure un cartouche incarnant sans conteste Christine de France (Fig. 162), puisqu'on y lit sa célèbre devise : « PLUS DE FERMETÉ QUE D'ÉCLAT », qui la caractérise dans de nombreux portraits littéraires et artistiques, à l'instar du revers de la belle médaille de 1637 travaillée par Abraham Dupré, en argent doré (Fig. 158). Le cœur du cartouche est l'emblème de Christine, composé d'une tige à quatre griffes enserrant un diamant. « Accompagné de son *motto*, le Diamant reflète en soi la ligne morale de Christine, sa dureté effilée jusqu'à l'absence de scrupules, qui lui permet de défendre ses choix politiques et ceux du quotidien strictement liés<sup>1651</sup> ». Assurément, « le diamant incarne avant tout la fermeté, comme l'attestent les ouvrages du XVII<sup>e</sup> siècle dédiés à la duchesse, dans lesquels la fermeté de la pierre est mise en avant, bien avant son éclat. À l'image, encore, que la duchesse souhaite donner d'elle-même<sup>1652</sup> ». Or, dans le cas précis de ce cartouche, l'emblème se détache sur un large fond de ciel peu nuageux et de collines en pente douce,

---

<sup>1651</sup> Andreina Griseri, *Il Diamante...*, *op. cit.*, p. 39, p. 67 et passim.

<sup>1652</sup> Emanuele Tesauro, *Il Diamante...*, 1659, p. 5, p. 48 ; R.P. De Barreme, *Harangue funèbre de Madame Chretienne de France...*, *op. cit.*, p. 13 ; Luigi Giuglaris, *L'Académie de la vérité*, 1672, [p. 31-32] n. p.

comme pour indiquer qu'elle a su aplanir les épreuves d'une vie accidentée, grâce à la ténacité de son caractère et à la résolution de ses prises de positions.

Sur la même paroi plus à gauche et de l'autre côté de la fenêtre, un cartouche bien endommagé par une fissure, comprend une sorte de comète avec le *motto* partiel « [T ?]E NE VOLI AL CIEL[O ?] » (Fig. 161 haut). Cet envol vers le ciel, comme une citation biblique, est sûrement dédié à un être disparu, la comète étant alors perçue comme un fait extraordinaire, interprété comme signe divin souvent annonceur de désastres ou catastrophes<sup>1653</sup>. Je n'ai, à ce stade, aucun complément d'analyse car la datation des peintures manque pour formuler des hypothèses sérieuses et la perte des deux derniers cartouches réduit encore la marge d'interprétation. Notons seulement que, si ces décors ont été exécutés après le décès de la duchesse, la pièce pourrait lui être totalement dédiée, la fermeté du diamant et la constance du soleil sur le cadran suggérant certaines des vertus qui l'ont menée dans le ciel des héros...

Enfin, le cartouche situé au-dessus de la porte d'entrée de la pièce comprend la devise « ADVERSIS CLARIUS » et son iconographie laisse paraître, traversant les nuées, deux têtes de *putti* aux joues gonflées, dont le souffle vigoureux attise une tour enflammée (Fig. 162 bas). Cette image de deux vents attisant le feu rappelle un emblème de Marie de Médicis, qui comprend pour âme « Crescit ab adversis », soit « le feu grandit de l'adversité<sup>1654</sup> » ou tel que l'écrit Ménestrier « Les oppositions le font croître ». Mais cet emblème d'Eybens est surtout conforme à celui de Jean-Louis de Nogaret de la Valette, duc d'Épernon, ayant été proche de Henri IV et actif aux côtés de la reine au début de sa régence. On a plusieurs témoignages de son emblème, telle une médaille affichant sur l'avvers son buste cuirassé, portant le cordon du Saint-Esprit<sup>1655</sup>. Au revers est inscrite l'âme, ADVERSIS CLARIUS et le corps est composé d'un rocher au milieu des flots, battu par la tempête, l'épigramme signifiant : « c'est dans l'adversité qu'il brille le plus » ou « Éclatant dans l'adversité ».

Le lien peut être fait entre Christine et le duc d'Épernon, même si, une fois de plus, il faudrait que l'ensemble des cartouches emblématiques de la pièce soit intact pour l'analyser avec plus de certitude. Épernon est proche de Marie de Médicis. En 1610, alors qu'il a assisté à la mort du roi, il assure la transmission de la totalité du pouvoir à la reine : il est l'initiateur du lit de justice la proclamant régente, événement se situant « entre la légitimité et le coup de force », en l'absence des princes de sang<sup>1656</sup>. Ainsi la mère et la fille seraient implicitement réunies, toutes deux ayant connu une difficile passation de pouvoir et opposées à de puissants ennemis. En outre, les deux devises, ADVERSIS

---

<sup>1653</sup> Cf. Sophie Orloff, « Images de comètes : analogies et analyses iconographiques », *Bulletins de l'Académie Royale de Belgique*, n°70, 1988, p. 190-244.

<sup>1654</sup> Claude-François Ménestrier, *Traité des tournois...*, *op. cit.*, p. 260 ; *Id.*, *Devises des princes (...) ou la Philosophie des images...*, *op. cit.*, p. 29.

<sup>1655</sup> Médaille de Jean-Louis de Nogaret de la Valette, duc d'Épernon ; à l'exergue : POL.1606. (Polus fecit 1606). Fernand Mazerolle, *Les médailleurs français ...*, *op. cit.*, p. 149, n° 745.

<sup>1656</sup> Yann Rodier, « Marie de Médicis et les représentations symboliques d'une reine de Paix ou le faire voir, faire croire de la Régence (1610-1617) », *Europa moderna*, n°2/2011, p. 65-66.

CLARIUS (Éclatant dans l'adversité) et PLUS DE FERMETE QUE D'ECLAT sont proches sémantiquement. Or l'épreuve de Christine retranchée dans la citadelle de Turin, la ville étant assiégée par les *Principisti*, est devenue un des épisodes politiques de sa vie le plus mis en avant par les historiographes parce qu'il fut emblématique et de fait, a marqué les mémoires. Enfin, il convient de noter que le troisième fils légitime d'Épernon, le cardinal de La Valette, lieutenant général des armées du roi de France auprès de qui Surville a combattu, empruntait également la même devise symbolique<sup>1657</sup>. Toutefois, la présence de ce dernier au sein du décor, contrairement à Jean-Louis, père, reste improbable, car s'il était présent à Turin lors du siège de la ville, aidant ensuite Christine dans sa fuite précipitée de la capitale, comme l'avait fait son père avec la reine de France, ce fut par nécessité politique et non par fidélité. La duchesse de Savoie ne l'appréciait guère et se méfiait de ce capitaine à la solde de Richelieu.

Finalement, tous les éléments précédemment cités des peintures d'Eybens semblent encore s'attacher au tragique épisode de la guerre civile auquel Christine a été confrontée, qu'elle va affronter puis maîtriser de manière remarquable et avec plus de succès que sa mère. C'est bien en ce sens que les seconds décors peints abordés dans cette étude ont été idéalisés, évoquant la même période d'extrêmes tensions. Néanmoins, au-delà, ils sont avant tout une harangue pacifique, une déclaration symbolique de paix autour de Christine et de la dynastie.

### **3. UNE SUCCESSION DYNASTIQUE ASSURÉE : LES DÉCORS PEINTS DU CHÂTEAU DE MARIGNY-SAINT-MARCEL (HAUTE-SAVOIE)**

#### **3.1 L'hommage pictural à Christine, nouvelle Artémise ?**

Le château de Marigny (Marigny-Saint-Marcel aujourd'hui), situé entre Annecy et Rumilly, est aujourd'hui la propriété privée de la famille Nicolas (Fig. 163). À l'époque de Christine, c'est la demeure d'une famille riche et puissante, les Guillet de Monthoux, aux branches diverses, d'Annemasse, de Thonon, de Pringy, de Rumilly, dont on retrouve les châteaux dans différentes implantations topographiques en Dauphiné, en Savoie et ailleurs pour leur affiliation à la dynastie entre les XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles, mais déjà dans son giron aux siècles précédents. Pour ce qui concerne cette maison-forte de Saint-Marcel, les propriétaires du temps de Madame Royale étaient – sans certitude – Gabriel Guillet de Monthoux, second Président au Sénat de Savoie et son épouse,

---

<sup>1657</sup> Claude-François Ménestrier, *Devises des princes (...) ou la Philosophie des images...*, op. cit., p. 47.

Claire-Marie Maillard de Tournon, dame d'honneur de Christine. Le cycle pictural du château de Marigny orne, au premier étage, les murs et le plafond à la française d'un salon de taille plutôt modeste actuellement, parce qu'un de ses côtés a été raccourci. Les peintures, des badigeons à la colle, ont été restaurées et elles font inmanquablement référence à Christine, dont le chiffre CC orne les nombreuses solives, en alternance avec le nœud de Savoie ou lac d'Amour, insigne dynastique.

Si l'époque de réalisation de ces peintures n'est pas certaine, elles sont forcément postérieures à 1640 car leur iconographie semble faire référence à un ballet chorégraphié à Chambéry en février de cette même année et elles sont antérieures, pour des raisons stylistiques, à la mort de la duchesse (1663). La visite de Madame Royale à Saint-Marcel ou dans les environs a pu donner lieu à cette entreprise décorative. Elle vint baptiser les cloches de Rumilly détériorées par un incendie en 1637, puis refondues en 1639 grâce à sa libéralité. Christine fit ensuite, en août 1640, une entrée à Annecy, logeant à la Visitation et faisant étape à Rumilly<sup>1658</sup>. On ne sait pas précisément où elle logea, mais ce fut sans aucun doute en lien étroit avec les Guillet de Monthoux : soit chez eux, soit dans leur famille proche (auprès des Visitandines hébergées par Madame de la Fléchère, cousine germaine de Gabriel Guillet de Monthoux ou encore chez les Maillard de Tournon, famille de Claire-Marie Guillet de Monthoux, dont une demoiselle était également dame d'atours de la régente).

L'iconographie pariétale rappelle en plusieurs endroits le ballet *Hercule et Amore* joué au château de Chambéry le 10 février 1640, à l'occasion des festivités d'anniversaire de la duchesse (Fig. 171). Les proches courtisans participaient habituellement à ces spectacles, et ici en l'occurrence, ils étaient nombreux originaires de la région<sup>1659</sup>. En outre, c'est le premier ballet à avoir été reproduit vers 1649 par Tommaso Borgonio, calligraphe et secrétaire ducal, dans un somptueux codex manuscrit illustré de magnifiques aquarelles rehaussées à la plume et à l'or pour chaque entrée en scène, mentionnant le texte, les personnalités qui les ont jouées et les partitions de musique sur des feuillets séparés<sup>1660</sup>.

Les peintures sont fragmentaires, mais une grande partie du décor est lisible (Fig. 164). Il s'agit d'un ensemble architectonique, en trompe-l'œil, édifiant les parois d'une salle palatiale ou d'un temple, avec soubassements – endommagés – piédestaux de colonne, frise, corniche et deux ouvertures sur des

---

<sup>1658</sup> Florine Vital-Durand, « La visite de Christine de France à Annecy en 1640 ou le simulacre d'une entrée », in Andreas Nijenhuis-Bescher, Émilie-Anne Pépy et Jean-Yves Champeley (dir.), *L'Honnête homme, l'or blanc et le duc d'Albe. Mélanges offerts à Alain Becchia*, Chambéry, Université Savoie Mont-Blanc, LLSETI, 2016, p. 373-396.

<sup>1659</sup> Parmi les piémontais et savoyards qui jouent dans le ballet se trouvent Don Félix et le Comte d'Agliè, le marquis de Caraglio, le comte de Saint-Maurice (de Chabod), deux membres de la famille Maillard de Rumilly, le marquis de San Damiano, M. de Tournon, de La Croix, le baron de Saint-Jeoire, le commandeur des Lances (Lanze), MM. D'Aretel, Polonghera, Vococourt, etc. Parmi les dames et demoiselles actrices du ballet, on comptait la Princesse Louise, la marquise Palavicina, les comtesses de Camerano et Bobba, mesdemoiselles de Saint-Germain, d'Allemagne, de Saint-Maurice, des Lances, Ferrera, de Rossillon, de Damas et de Favria ; Vincenzo Promis, « Feste alla Corte di Savoia nel secolo XVII », *Curiosità e Ricerche di Storia Subalpina*, vol. II, Turin, Bocca, 1876, p. 401-403.

<sup>1660</sup> Codex de miniatures de Giovanni Tommaso Borgonio, *Hercule et Amore*, v. 1649. BRT, *Storia Patria*, 952. Les partitions sont à la BNT. Borgonio sera ensuite l'auteur des illustrations du *Theatrum Sabaudiae*.

loggias, dont une est quasiment détruite, et l'autre s'ouvre sur un paysage. Trois murs sur quatre sont peints, le dernier étant postérieur au cycle : scandés de niches, de caryatides aux allures d'amazones, de cartouches avec des scénettes allégoriques ou des figures emblématiques, accompagnés d'inscriptions et d'un portrait de Christine, en buste. L'ensemble est riche de figures, objets, allégories et emblèmes divers, qui ne s'organisent pas selon un seul thème. Commençons par en donner un panorama d'ensemble, que l'on pourrait diviser en trois parties thématiques : la pièce, les caryatides et Christine ; les cartouches contenant des histoires et emblèmes de la Maison de Savoie et des inscriptions ; enfin l'urne imposante sur un piédestal et celles, plus petites, jalonnant la cimaise. Ces thèmes se recourent et s'enrichissent de correspondances mutuelles. La pièce, aux aspects auliques, est ouverte sur deux côtés par deux galeries à colonnades, dont une seule livre encore aujourd'hui un bout de paysage. La salle est ouverte sur deux côtés par deux galeries à colonnades, dont une seule, côté sud, livre encore aujourd'hui les traces d'une perspective paysagée qui invite à relier le bâti à l'environnement extérieur. Deux bergers coiffés de larges chapeaux ouvrent cette percée bucolique, tout en ramenant à la réalité.

Résumons d'abord l'iconographie d'ensemble. Tout l'espace est dominé par la figure de Christine, dans une niche en buste, comme statufiée pour l'éternité (Fig. 168). Cette niche est encadrée de deux panneaux aux éléments éloquentes, si celui de gauche n'avait pas disparu, puisque l'autre se compose d'un trophée d'armes, à l'égide de Minerve. Le décor est presque dominé par les caryatides « herculéennes » et ardentes, qui soutiennent, au propre comme au figuré, l'ensemble de la structure, architectonique comme symbolique (Fig. 167). Trois niches sur deux parois renferment les globes du soleil, de la lune et une sphère armillaire, embrassant à eux trois l'univers (Fig. 166). Ensuite, une série de cartouches emblématiques et mythologiques peuvent être résumés ainsi : l'un dédié au petit Amour, en soldat, l'arquebuse prête à tirer ; un fond clair avec un bateau en son centre ; un autre paysage, très dégradé, avec quelques habitations sur le côté gauche ; le même Amour sur son char dans les nuées, une colombe à ses pieds, et enfin une scène où une épée brandie n'effraie pas un chien à trois têtes... Il manque à ce programme le décor d'un cartouche, détruit, et deux autres qui ont disparu après l'ajout d'une cloison. Enfin, des urnes surplombent l'ensemble, à la limite de la corniche supérieure et une plus ample, occupe tout un panneau. Le tout est symboliquement ouvert sur un plafond à l'impression d'ensemble bleu ciel, exceptées les solives, colorées, ornées du chiffre de Madame Royale et du nœud de Savoie (Fig. 165).

Ce cycle de peintures a pu être élaboré pour célébrer la présence de Madame Royale à Annecy en août 1640, comme l'attestent quelques lignes dans un document d'archives du Château du Barrioz, propriété des seigneurs de Monthoux<sup>1661</sup>. Par ailleurs, un manuscrit des mêmes archives, malheureusement anonyme et non daté, pourrait avoir quelque lien avec ces peintures. Dans ce

---

<sup>1661</sup> ADHS, Sous-Série 117J, *Château du Barrioz*, Lot 392, pièce n°88, lettre du 10 août 1640. Cf. chapitre 5, 2.2.

« mémoire » intitulé « Desseins pour les peintres et les sculpteurs sur les actions glorieuses de M. R. », on peut lire :

Nous ne trouvons rien dans l'histoire qui ait plus de rapport avec M.R. que la grande Artemise Reine de Carie soit pour le courage la constance et la fermeté et les autres vertus héroïques, soit pour la tendresse et l'amour que notre héroïne avait pour S.A.R. son cher Époux, et pour les honneurs qu'elle a rendus à sa mémoire par les magnifiques funérailles qu'elle lui a fait faire. Cette Reine (...) [a] aimé uniquement son mari, en l'honneur duquel elle fit bâtir après sa mort une sépulture d'une somptuosité si grande qu'il a été mis entre les sept merveilles du monde, selon la description dans Pline L. 36. Chap. 5.<sup>1662</sup>

Cette citation de Pline, une des rares qui nous soit parvenue sur le Mausolée d'Halicarnasse, en dehors de toutes les descriptions postérieures plus ou moins fantaisistes, est très brève et reste concentrée sur l'extérieur du monument : elle ne suffirait pas à penser qu'elle ait pu animer l'esprit créatif de l'inventeur de ces peintures. Il semble qu'il ait seulement employé des archétypes du lieu sanctuarisé, selon ce que l'imaginaire collectif et la littérature avaient véhiculé, soit l'image du tombeau dans tout son éclat. En revanche, l'image d'Artémise, veuve courageuse et digne qui offre à son mari défunt un mausolée majestueux, revient à différentes reprises pour personnifier la duchesse. Il en est ainsi dans la mise en scène iconographique des funérailles de Victor-Amédée, dont les cérémonies et appareils éphémères somptueux ont eu lieu le 18 décembre 1637 à Turin. À ce propos, Luigi Giuglaris décrit l'arc triomphal, à l'entrée de la cathédrale, comprenant des épigrammes décrivant Madame Royale comme une nouvelle Artémise<sup>1663</sup>. Le centre de la composition scénique est occupé par une inscription consacrée à la duchesse, dont le message contient des exhortations à la tristesse de la part de ses sujets, et des menaces voilées de punir ceux qui contestent son autorité. Prétendant offrir un mémorial pour un meilleur Mausole, son époux, elle se présente comme une nouvelle Artémise et comme la plus haute autorité. À l'aune des vers que l'on peut aisément lire sur les gravures de Giovanale Boetto, la nouvelle régente établit sa souveraineté<sup>1664</sup>. Car sa légitimité est renforcée par le fait de se réincarner en reine de Carie, dont l'histoire était devenue une représentation mythologique habituelle de la veuve endeuillée dont la prise de commandement était légitime, depuis Catherine de Médicis en 1562<sup>1665</sup>. Et

---

<sup>1662</sup> ADS, Sous série 117J - Archives du Barrioz, lot. 21, doc. n° 219, 8 fol. Encre brune. S.l., s.d. Rien n'indique néanmoins qu'il ne s'agisse pas de la seconde Madame Royale.

<sup>1663</sup> Luigi Giuglaris, *Funerale fatto nel Duomo...*, Turin, Heredi di Gio. D. Tarino, 1638, p. 15.

<sup>1664</sup> Sur la revendication de Christine d'une souveraineté qui lui est propre, cf. chapitre 1, 3.2. Andreina Griseri *et al.*, *Giovenale Boetto, op. cit.*, p. 73-74 ; Franca Varallo et Clelia Arnaldi di Balme, *Feste barocche...*, *op. cit.*, p. 89-93.

<sup>1665</sup> Martha d. Pollak, *Turin 1564-1680...*, *op. cit.*, p. 109-110 ; Barbara Gaechtgens, « L'Artémise de Gérard van Honthorst ou les deux corps de la reine », *Revue de l'Art*, 1995, n°109, p. 13-25 ; Sheila Ffolliott, « Catherine de' Medici as Artemisia : Figuring the Powerful Widow », in *Rewriting the Renaissance : The Discourses of Sexual Difference in Early Modern Europe*, Margaret W. Ferguson (Dir.) et al., Chicago, 1986, p. 227-241. Toutefois, Artémise était déjà, pour certains auteurs du Moyen-Âge, un *exemplum* de l'accomplissement des femmes illustres. Cynthia Lawrence (Dir.), *Women and Art in Early Modern Europe: Patrons, Collectors, and Connoisseurs*, University Park, Pennsylvania State University Press, 1997, p. 5 *et passim*.

on la retrouvera pour qualifier la seconde Madame Royale, Marie-Jeanne Baptiste, dans les cérémonies funéraires consacrées à Charles-Emmanuel II<sup>1666</sup>. Toujours à l'occasion des pompes funèbres de Victor-Amédée, Giuglaris relève une autre occurrence de Christine comme « seconde Artémise », sur la façade dédiée à Madame Royale face à la tribune des Princes : l'inscription accompagne alors la statue de la Force, une des vertus cardinales reflétant les qualités de la duchesse, comme il sied souvent d'en parer les princesses<sup>1667</sup>. Enfin Valeriano Castiglione décrit la régente recevant les invités au palais ducal dans la chambre de Parade, où elle recevait d'ordinaire les ambassadeurs : il s'y trouvait « des tapisseries de soie et d'or, historiées des fameuses actions de la reine de Carie, Artémise, garante de l'Amour conjugal<sup>1668</sup> ». Ainsi, non seulement, le mythe utilisé par les précédentes reines médicéennes perdurait, mais les fameuses tentures de l'Histoire d'Artémise étaient renouvelées. La correspondance avec le programme des peintures du château de Marigny reste théorique, faute de sources à ce sujet. Cependant, les idées, de dévotion conjugale d'abord et de succession politique et dynastique ensuite, que la grande Artémise incarne parcourent ce décor, par le biais, pour la dévotion conjugale, de l'intérieur aulique, de l'imposante coupe mise sur un piédestal, des urnes empiétant sur la cimaise, et, pour ce qui est des commandes de l'État et de la légitimité dynastique, la suite de l'analyse iconographique apporte des réponses.

Sur le mur où se trouve la sculpture feinte de la duchesse, trois niches abritent les globes du soleil, de la lune (avec ses cratères, allusion aux récentes observations de Galilée entre autres) et la sphère armillaire représentant l'univers et le pouvoir en général (Fig. 166). Chaque fenêtre, arche ou niche est encadrée d'ardentes caryatides, vigoureuses comme des amazones, comme une allusion aux femmes qui « soutiennent » au quotidien la duchesse (Fig. 167). Une sur deux découvre un sein alors que l'autre, inversement, recouvre de ses mains sa poitrine sans formes. Elles sont surmontées, dans le même camaïeu ocre, d'urnes qui balisent la pièce.

Cet usage des urnes en peinture murale n'est pas isolé, et, en ce qui concerne le Piémont, on en a l'exemple dans la grande salle des Muses du palais des comtes Armano di Gros (à Grosso Canavese), dont un des membres, Bernardino, fut pendant la guerre civile le secrétaire de Christine à Chambéry avant de devenir conseiller de Charles-Emmanuel II puis Maître auditeur de la Chambre des Comptes. Les décors du Palazzo Armano, peints après 1655 sans doute par les luganais Bianchi et Recchi, contiennent des urnes dans des médaillons ponctuant solennellement les parois tripartites<sup>1669</sup>. Celles-ci se détachent sur un fond azur, dans le registre médian des murs, tandis que celles de Saint-Marcel sont en partie supérieure, tournées vers la corniche feinte : symboliquement, ces vases funéraires font le

<sup>1666</sup> Sieur G. P., *Journal des scavants de l'an M. DC. LXXVIII*, t. VI, Amsterdam, P. Le Grand, 1679, p. 120.

<sup>1667</sup> Luigi Giuglaris, *Funerale fatto nel Duomo*, op. cit., XXXIX, p. 33-34.

<sup>1668</sup> Valeriano Castiglione, *Li Reali Himenei De' Serenissimi Principi Sposi Henrietta Adelaide Di Savoia*, op. cit., p. 17. Au sujet de ces noces, voir Franca Varallo, « Le feste... », op. cit., p. 492-494.

<sup>1669</sup> À notre connaissance, l'analyse de ces décors n'existe pas, étant également inconnue d'Augusto Cavallari Murat, *Lungo la Stura di Lanzo*, Turin, Istituto Bancario San Paolo di Torino, 1973, p. 188 et 190.

lien avec les hauteurs spirituelles du plafond bleu ciel, dont les solives richement ornées sont balisées du monogramme CC (de Christine) et du nœud de Savoie (Fig. 165). Selon Jacques de Bie, l'urne est « le symbole et la marque de la Mort, parce que dans de tels vaisseaux les Anciens avaient accoutumé de garder les cendres des défunts<sup>1670</sup> ». Mais au-delà, leur interprétation symbolique commune est, outre le passage de la vie à la mort, le lien de l'humanité à la divinité. Emportant l'âme du mort vers les sphères sacrées, l'urne permet de maintenir une relation spirituelle avec les vivants, qui sont ici Christine, ses enfants, voire les hôtes du lieu, qui à la fois protègent les cendres du défunt tout en le sacralisant. Enfin, « tout ce qui est lié à la mort relève, avec elle, du symbolisme de *l'éternel retour*<sup>1671</sup> », ce que la présence symbolique de Victor-Amédée semble restituer ; nous en verrons les prolongements plus loin.

À cette thématique funéraire s'intègre une autre partie du décor, bien abîmée, à gauche de l'entrée, qui laisse entrevoir la silhouette d'un grand vase en forme d'amphore évasée : une autre urne, quasi monumentale sur son piédestal (Fig. 174) ? Mais les traces éparses autour du récipient sont trop minces pour ne rien constater d'autre que sa présence et un éventuel lien avec la légende d'Artémise vénérant les cendres de Mausole, à l'instar de la duchesse, dédiant à son époux, dans cet espace pictural, une évidente sacralité<sup>1672</sup>.

### 3.2 Madame Royale statufiée : Minerve, déesse tutélaire de la dignité ducale

Le portrait en buste de Christine, peint en grisaille, est niché dans une alcôve au centre de la pièce (Fig. 168). « Christine fut d'une beauté gracieuse, pourvue d'une physionomie qui allie le doux au sévère conjugué à un je ne sais quoi de majestueux, une blonde et copieuse chevelure, des yeux bleu azur, un nez plutôt gros, mais parfait, une bouche un peu large mais aux traits harmonieux<sup>1673</sup> ». Sous son voile de veuve, sa physionomie est bien reconnaissable, son nez légèrement aquilin, celui des Bourbons, la distinguant particulièrement. En ce lieu, elle pose sans parure, sans marque évidente d'apparat, si ce n'est, peut-être, l'esquisse de son bijou habituel : une croix à trois pendeloques perlées. Comme dans beaucoup de portraits réalisés dès le veuvage de la duchesse, elle est représentée dans la pieuse sobriété de son voile. Cette dignité est exacerbée par le fait qu'elle soit sans bras, statufiée. Cette absence de bras n'est pas une allusion à sa position d'alors, en « exil », ne pouvant pas manier librement les rênes d'un pouvoir qui lui est contesté, malgré la réalité de sa situation. Elle est ici représentée à l'*antica*, de manière à capter des valeurs ancestrales, à l'assimiler à une grande figure

---

<sup>1670</sup> Jacques De Bie, *Les Familles de la France illustrés par les monuments des médailles anciennes et modernes...*, Paris, Camusat, 1636, p. 73.

<sup>1671</sup> Jean Chevalier et Alain Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles*, Paris, Robert Laffont, 1969 (éd. revue et corrigée, 1982), p. 986.

<sup>1672</sup> La suite de l'analyse conforte cette idée.

<sup>1673</sup> Gaudenzio Claretta, *Storia della Reggenza...*, *op. cit.*, vol. 2, p. 597.

de l'Âge d'Or consacrée par les palmes encadrant son monogramme sur les soubassements. À sa gauche est suspendu un trophée d'armes, avec l'Égide ornée de la tête de Méduse. L'appropriation d'attributs de Minerve est récurrente pour les reines et princesses et Christine est une « *saggia Pallade alpina* » (Sage Pallas alpine) que Valeriano Castiglione, historiographe de la Maison, quand elle rentre à Turin après la guerre civile. C'est aussi en Pallas des Allobroges, déesse née d'un dieu, divinité « des savants de la guerre et de la sagesse », que Ménestrier fête sa naissance dans les *Noeuds de l'Amour*, à l'occasion de l'entrée de Charles-Emmanuel II et de Françoise d'Orléans à Chambéry en 1663<sup>1674</sup>. À propos de cette entrée et de celle corrélative d'Annecy, Giuliano Ferretti remarque que les deux programmes ont en commun la tutelle de Christine-Minerve, tout comme la recherche du statut monarchique et l'alliance entre la Savoie et la France<sup>1675</sup>. En 1640, les deux premiers points sont déjà au cœur de l'invention picturale du château de Marigny, et, si rien n'atteste de la datation des peintures, l'iconographie rappelle la situation du duché à l'heure de la guerre civile. Enfin, c'est encore à cette ambivalente déesse que le peintre Dauphin emprunte les attributs, vers 1663, dans son beau portrait équestre de Christine en Minerve brandissant fièrement le bouclier mythique<sup>1676</sup>. Le trophée d'armes comporte aussi un heaume et des gants en côtes de maille suspendus vers le bas. La guerrière est-elle dans l'attente de pouvoir s'en servir ? Ou bien souhaite-t-elle le repos des armes, comme cela semble plus probable ? La thématique guerrière n'est pas absente de l'historiographie de Christine, nous l'avons vu, même si dans la réalité, les armées du duché ne pouvaient rivaliser avec la France ou l'Espagne malgré tous les efforts faits en la matière sur le budget. De plus, le fait même d'être régente, donc d'avoir les rênes du pouvoir, engendre cette thématique virile accordée bien avant elle à de nombreuses souveraines.

À Marigny, Christine, à l'image de Minerve, n'est pas en position offensive, car, sculpturale, elle domine les événements et ce bouclier reçu de Jupiter symbolise sa puissance souveraine. Cette réflexion est redoublée par le socle sur lequel elle repose, car, regorgeant de fleurs et fruits telle une corne d'abondance et occupant la moitié de l'espace, il arrime la duchesse si solidement qu'elle semble être une source inépuisable de bienfaits. Enfin, pour clore l'analyse de cette partie du programme pictural, notons qu'au-dessus de ce trophée – et de celui qui manque aujourd'hui et qui a pu être consacré au thème de l'Amour, sur le modèle du ballet – deux Amours musiciens jouent d'un instrument à vent, dont la mélodie rappelle peut-être le ballet *Hercule et Amore* joué à Chambéry en 1640, avec lequel ces peintures murales ont d'inévitables concordances (Fig. 170-171).

---

<sup>1674</sup> Claude-François Ménestrier, *Les Noeuds de l'Amour...*, Chambéry, FF. Dufour, 1663, p. 17.

<sup>1675</sup> Giuliano Ferretti, « Mariages princiers dans la maison de Savoie... », *op. cit.*, p. 287.

<sup>1676</sup> Cf. Michela Di Macco, « Christine de France et le peintre lorrain Charles Dauphin », *op. cit.* ; *Id.*, « Charles Dauphin », in Jacques Thuillier (dir.), *Claude Lorrain e i pittori lorenese in Italia nel XVII secolo*, Roma, De Luca 1982, p. 401-403 ; Michela Di Macco, « Duchi, Madame Reali... », in Michela Di Macco, Giovanni Romano (dir.), *Diana Trionfatrice...*, *op. cit.*, p. 24-25 ; Fiches de Francesca Grana, in Enrico Castelnuovo (dir.), *La Reggia di Venaria e i Savoia. Arti, magnificenza e storia di una corte europea*, II, Turin, Allemandi, 2007, p. 113-116.

### 3.3 Les ballets, des scénographies souvent politiques : *Hercule et Amore* (Chambéry, 1640)

Mercedes Viale Ferrero souligne que ce fut à partir de 1640 que les fêtes devinrent de vraies et propres métaphores « faisant allusion tacitement à quelque pensée héroïque et honorable » écrit Emanuele Tesauro<sup>1677</sup>. Or, au cœur des spectacles qu'offre la dynastie de Savoie, les écrits de Claude-François Ménéstrier sont incontournables. Ce jésuite, né à Lyon en 1631, à quinze ans déjà « maître de rhétorique », auteur de ballets, de tournois, d'entrées, de décorations funèbres, « avait été introduit à la cour de Savoie par Guichenon, avec qui il faisait des recherches sur les fêtes depuis l'an mil<sup>1678</sup> ».

Formant un répertoire indispensable, ses *Inscriptiones* (1666) en particulier, dédiées au prince Jérôme Farnèse, rassemblent dans une immense compilation de recherches faites entre 1619 et 1670 une collection d'éloges, d'épigraphes, de devises, d'emblèmes, de trophées, de médailles, de machines éphémères et autres programmes iconographiques de palais, résidences, chapelles etc..., autant de métaphores du pouvoir princier « qui dilatent à l'extrême l'image du souverain et les fastes de la dynastie dans l'histoire continue des successions au trône, des noces, baptêmes, funérailles<sup>1679</sup> ». Or il écrit en 1669 : « Depuis cinquante ans on y a vu représenter tout ce que l'esprit peut inventer de plus agréable et de plus ingénieux », soit depuis 1619, année de l'arrivée de Christine, renouvelant l'ardeur que son beau-père avait déjà mise dans les spectacles, étant « celui de tous les princes qui a fait paraître plus d'adresse et plus d'esprit en ces divertissements, dont il donnait souvent lui-même les desseins<sup>1680</sup> ». D'après Ménéstrier, le ballet, dont le but principal est de porter la dynastie au centre de l'attention, est de deux sortes. Il peut être pensé comme une réjouissance assez anodine, souvent burlesque, dont font partie les comédies ou les mascarades du carnaval, soit éminemment politique quand il s'agit de célébrer un événement dynastique, une visite de prestige ou un anniversaire princier. Mais dans les deux cas, sauf rares exceptions, les spectacles sont *signifiants*, y compris les mascarades « héroïques ou bouffonnes » qui « nous expriment des actions sérieuses ou ridicules » écrit Ménéstrier<sup>1681</sup>. Celui-ci reprend d'ailleurs les définitions de Tesauro, qui, dans le *Cannocchiale*, définit les mascarades comme « des métaphores représentant un concept<sup>1682</sup> », certaines étant graves et sérieuses, quand elles mettent en scène un héros ou une divinité et d'autres étant « capricieuses ou

---

<sup>1677</sup> Emanuele Tesauro, *Il Cannocchiale Aristotelico...*, op. cit., p. 56, cité par Mercedes Viale Ferrero, « Le feste... », op. cit., p. 488. Cf. aussi Franca Varallo et Clelia Arnaldi di Balme, *Feste barocche...*, op. cit., p. 94-95 ; Vincenzo Promis, « Feste alla Corte di Savoia nel secolo XVII », *Curiosità e ricerche di storia subalpina*, vol. II, Turin, Fratelli Bocca, 1876, p. 186-204 ; François Mugnier, « Les ballets à la Cour de Savoie », *Mémoires et documents de la Société Savoisienne*, t. XXVI, 2<sup>e</sup> série, t. I, Chambéry, Ménard, 1887, Chap VII, p. 117-124.

<sup>1678</sup>

<sup>1679</sup> Maria Luisa Doglio, « Corona di Delizie : Emanuele Tesauro e la parola che crea », in Consorzio per il Sistema Informativo Piemonte, « Storia Approfondimenti », p. 1 [<http://www.lavenaria.it/reggia/ita/storia/>].

<sup>1680</sup> Claude-François Ménéstrier, *Des représentations en musique...*, op. cit., p. 254 (1681); *Id.*, *Traité des tournois...*, op. cit., p. 88. Cf. aussi Gualterio Rizzi, *Repertorio di feste alla Corte dei Savoie (1346-1669) raccolto dai trattati di C.F. Ménéstrier*, Turin, Centro Studi Piemontesi, 1973, p. 15.

<sup>1681</sup> Claude-François Ménéstrier, *Traité des tournois...* op. cit., p. 334.

<sup>1682</sup> Emanuele Tesauro, *Il Cannocchiale...*, op. cit., p. 858.

ridicules », déformant étrangement la réalité<sup>1683</sup>. Au-delà de ce genre populaire particulier, Ménéstrier prend la défense de Tesauro au sujet de la notion même de métaphore, qui, selon le second, est inhérente à toute représentation, qu'elle soit théâtrale, iconographique ou héraldique. Ainsi sous couvert de la fable, de l'histoire, de l'invention, les spectacles délivrent des messages de diverses manières : par le sujet lui-même et les références littéraires ou les métaphores auxquelles les dialogues renvoient, par la scénographie et ses lieux, enfin par le choix des acteurs parmi les courtisans. En ce sens, Mercedes Viale Ferrero indique :

Dans les fêtes se reflètent les alliances, les intérêts, les événements de la vie réelle. Cela signifie, au moins pour les fêtes de cour, qu'il n'est pas facile de comprendre toutes les allusions et les références des textes ; très clairs pour le public d'alors, élu et restreint, pour qui elles ont été conçues, elles sont aujourd'hui souvent hermétiques et ne peuvent être saisies que dans leurs lignes générales, celles liées elles à une situation historique et politique bien connue<sup>1684</sup>.

Au demeurant, dans l'argument du ballet *Hercule et Amore*, en lien supposé avec les décors peints de Saint-Marcel, « l'archer divin accourt avec une escorte de petits amours, et dans un gracieux ballet, il arrache les Héros à leurs folies ; il s'élanche ensuite dans le sein de sa céleste mère et dépose arcs et flèches à ses pieds<sup>1685</sup> ». Inventé par Philippe d'Agliè, ce spectacle a été dansé au château de Chambéry le 10 février 1640, pour l'anniversaire de la naissance de Madame Royale. Or, ce ballet, réelle allégorie politique contre les ennemis du duché à l'heure de la guerre civile, est avant tout une invitation à la paix et à l'unification du royaume. Il rappelle toutefois que la Maison de Savoie, entre les mains de la régente maintenant, sait défendre les habitants qu'elle gouverne, par le biais des feux ducs et du jeune Charles-Emmanuel – qui, à six ans, en est l'acteur principal – appelé à régner grâce à ses nombreuses qualités. La légitimité de Christine y est soutenue et renforcée par son mari défunt, qui soutient son habile régence et ses capacités à gouverner. L'argument du ballet se base sur l'ensorcellement de la part de deux sorcières/magiciennes, Urganda et Melissa, personnifications de la France et de l'Espagne, sur les « habitants des Alpes » (de la Savoie et du Piémont), qui sont transformés par les sorcières en bêtes sauvages et folles, se battant les unes contre les autres. Puis arrive l'Hercule Alpin (*Ercole Alpino*), en colère, allégorie du duc Victor-Amédée, défunt, qui chasse les sorcières et fait apparaître le dieu *Amore*, réussissant à stopper l'ensorcellement et à libérer tous les habitants, les invitant à la pacification. *Amore* incarne Charles-Emmanuel II lui-même et son rôle dans le ballet confirme sa légitimité au statut de duc, puisqu'il est le sauveur et le pacificateur, soutenu par son père, Victor-Amédée/Hercule : « la pacification s'était faite autour de l' » astre naissant de Amour-

---

<sup>1683</sup> *Ibid.*

<sup>1684</sup> Mercedes Viale Ferrero, *Feste delle Madame Reali di Savoia*, *op. cit.*, p. 39.

<sup>1685</sup> François Mugnier, « Les ballets à la Cour de Savoie », *op. cit.*, p. 118.

Charles-Emmanuel », fait considéré quasiment comme une dernière volonté du défunt<sup>1686</sup>. L'une des clefs de lecture du spectacle réside dans l'héroïsation de Victor-Amédée en Hercule, un duc dont les choix politiques passés sont incontestables car il est incarné par le héros revendiqué par bien des Princes, « Hercule étant, suivant une longue tradition qui remontait à la délivrance de Rhodes en 1310 par le comte de Savoie contre les turcs, le héros dans lequel les Savoyards reconnaissaient leur prince<sup>1687</sup> ». L'avant-dernière scène de la chorégraphie est « Il balletto finale delle dame di Cipro », dans laquelle des dames cypriotes descendent d'un splendide vaisseau et sont guidées par Louise, la fille de Christine, pour rendre hommage à la duchesse. Le chœur rebat alors le thème de Chypre, royaume de l'Amour que la princesse ramène avec elle, pour confirmer le règne d'*Amore*, soit le futur duc. Plusieurs métaphores irriguent donc ce ballet, dont les plus importantes sont la valeur du titre de roi de Chypre, la légitimité du gouvernement du duché pour la régente et son fils, Louise étant alors la seconde garante de la Paix<sup>1688</sup>.

Pour terminer le tour d'horizon que nous offrent ces « fresques », analysons la série de cartouches habités par le petit Eros pour deux d'entre eux encore en place (Fig. 171-172). Celui que l'on voit dans l'angle droit de la pièce en entrant est composé du dieu enfantin Amour/Eros, ayant déposé à ses pieds son arc et son carquois. Dans le ballet *Hercole et Amore*, il est décrit comme ayant « une chevelure blonde couronnée de fleurs (...) des ailes, le carquois au flanc, l'arc en main. Suivi d'une nichée de petits amours, et avec une admirable *maestria* bien supérieure à son âge, il feint tantôt de voler, tantôt de lancer des flèches, et ravit les cœurs en même temps que les yeux<sup>1689</sup> ». Mais ici, contrairement à la tradition, il est armé d'une arquebuse, en position stable pour tirer, sans besoin de l'appui d'un fourquin, preuve de sa robustesse malgré sa jeunesse. L'arme d'épaule moderne, preuve de l'efficacité de son combat éventuel, est un signe essentiel de la réalité concrète, non fabuleuse. En outre, il vise avec aplomb une cible que l'on ne voit pas, mais il vient de se servir du chiffon blanc, encore en main, comme s'il venait de bourrer la poudre, prêt à tirer. Ce chiffon n'a rien du symbole de la trêve ni de la reddition... car le potentiel militaire du petit soldat est une puissance en devenir, puissance qui, dans le ballet, n'est autre que Charles-Emmanuel II, du haut de ses 6 ans. Une inscription, amputée du dernier mot, s'entraperçoit au-dessus du cartouche : « SED NUNC ERAT [HIS ?] ». Ces mots ressemblent à un précepte bien connu d'Horace, issu du premier paragraphe de l'*Art poétique* [v. 19] : *Sed nunc non erat his locus*, c'est-à-dire « Mais ce n'était pas maintenant (ici) le lieu, le moment ». Or, l'inscription ne comprend pas la négation, comme si l'on avait voulu dire « maintenant, c'est son moment, son lieu ». Le peintre a-t-il voulu exprimer que l'heure était venue pour l'archer divin d'être

---

<sup>1686</sup> Mercedes Viale Ferrero, *Feste delle Madame Reali di Savoia*, *op. cit.*, p. 38.

<sup>1687</sup> Margaret McGowan, « Les fêtes de Cour en Savoie... », *op. cit.*, p. 200.

<sup>1688</sup> Le mariage de Louise avec l'oncle Maurice, qui aura lieu en 1642, faisait alors partie de négociations au sein des tentatives de réconciliation entre Christine et ses beaux-frères.

<sup>1689</sup> François Mugnier, *op. cit.*, p. 118.

paré au combat ? Car, si ce décor évoque la guerre civile, la duchesse était toujours dans l'incertitude face aux événements et toujours sur le pied de guerre. S'il est postérieur, il semble que l'auteur du programme se réfère à un épisode où le duché est sur le qui-vive face aux ennemis...<sup>1690</sup> Dans l'autre cartouche occupé par Amour, celui-ci est sur un char tiré par deux chevaux, symbole du triomphe (Fig. 172). De son corps partent quelques rais de lumière, tel un Apollon, tandis qu'une large colombe aux ailes déployées s'envole à ses pieds, symbolisant la paix imminente ou avérée. L'histoire évolue, puisque la thématique guerrière semble dépassée – le Triomphe a eu lieu – et la concorde enfin accessible<sup>1691</sup>. Par ailleurs, ce thème d'Apollon sur son char est bien évidemment largement utilisé dans les célébrations des ducs de la dynastie, en particulier dans le dernier tiers du XVII<sup>e</sup> siècle en ce qui concerne Charles-Emmanuel II. Dans les nombreux et talentueux spectacles et ballets de la cour turinoise, le jeune duc incarne bien souvent le dieu solaire, qui, dans toute sa puissance et sa magnificence, concorde avec les aspirations absolutistes de la maison de Savoie. C'est ainsi que la ville de Turin l'accueille en grande pompe en 1645, après les dures années de la guerre civile<sup>1692</sup>. C'est encore les mêmes honneurs qui lui sont rendus au palais Doria de Ciriè, « lieu de repos et de délices<sup>1693</sup> » pour le duc. La famille Doria lui avait réservé ses propres appartements, dont l'atrium d'entrée comporte le dieu solaire au centre de la voûte, figure par excellence du souverain<sup>1694</sup>.

### 3.4 « *Si tu le tues, plus fort il renaît* » : Victor-Amédée, phénix renaissant de ses cendres

Le dernier cartouche lisible sur cette paroi contient une main armée d'une épée qui combat un chien ou un lion (?) tricéphale (Fig. 172). Sur l'instant, on pense à une épée qui serait victorieuse sur Cerbère, le gardien des enfers. Celui-ci incarnerait-il, par ses trois têtes, les ennemis – L'Espagne ? Les beaux-frères ? Mais Cerbère a été tué à mains nues, et l'on pourrait y voir un autre épisode herculéen, celui de l'Hydre de Lerne, dont les têtes se régénèrent quand elles sont tranchées... Enfin, il faut rappeler dans ce contexte emblématique que la numismatique des ducs juste antérieurs utilise ce « bras armé », de Charles III le Bon, à Emmanuel-Philibert puis Charles-Emmanuel I<sup>er</sup> (Fig. 175-176). La devise qui surmonte ce duel aide à la compréhension de cette scène emblématique. Cette épigramme « SI TU LE TUES, PLUS FORT IL RENAÎT » fait évidemment référence au phénix renaissant de ses cendres, animal fabuleux si proche symboliquement de l'oiseau du paradis qu'ils sont

<sup>1690</sup> Cependant, je ne développerai pas ici une autre allusion non seulement possible mais complémentaire, en rapport avec les choix iconographiques : le peintre paraît se justifier d'avoir créé un décor riche de détails et de sujets, car là était son intention et que l'Histoire à décrire le supposait.

<sup>1691</sup> L'inscription attenante a disparu.

<sup>1692</sup> Cf. Andrea Rosselli, « Les deux soleils du duché... », in Giuliano Ferretti (dir.), *L'État, la cour et la ville...*, op. cit.

<sup>1693</sup> Cf. notice et planche « Ciriaceum vulgo Ciriè » de Pietro Gioffredo dans le *Theatrum Sabaudiae* (1682). Cf. Luigi Firpo (dir.), *Theatrum Sabaudiae*, op. cit., I, fig. 56 ; Augusto Cavallari Murat, *Lungo la Stura di Lanzo*, Turin, Istituto Bancario San Paolo di Torino, 1973, p. 178-196.

<sup>1694</sup> Emanuela Aprile, « Indagini sugli affreschi di età barocca di palazzo d'Oria a Ciriè », mémoire de « laurea specialistica » d'histoire de l'art moderne, Gianni Carlo Sciolla (dir.), Università degli Studi di Torino, 2001-2002, p. 28.

parfois confondus<sup>1695</sup>. Ce dernier animal est un des emblèmes distinctifs de Victor-Amédée, tel que l'atteste Guichenon mais aussi l'iconographie du duc à l'exemple d'une médaille de Dupré ornée de la devise « *Coelestis aemula motus* », soit « émule du mouvement céleste, infatigable » et selon Marini faisant allusion à l'infatigable action (*operosità*) du duc (Fig. 176)<sup>1696</sup>. Cette devise sera ensuite récupérée par Victor-Amédée II, dans un sensible hommage à son grand-père, pour orner la voûte de la *Camera della Torre* du Palazzo Madama, pièce conçue vers 1708 à la gloire de la seconde Madame Royale, Marie-Jeanne Baptiste, qui commémorait les ducs antérieurs de Philippe Sans Terre à Charles-Emmanuel II<sup>1697</sup>.

Dès lors, une seconde lecture de l'image induite par ce *motto* permet de penser que l'animal à trois têtes ne courbe plus l'échine devant l'épée, au contraire, il lui tient tête ! Malgré le sentiment que cette épée réussit à dresser la bête, sa patte antérieure levée rappelle un détail de la symbolique équestre : celle de l'autorité royale prête à s'abattre sur les opposants<sup>1698</sup>. S'il ne se soumet pas, le message sous-entendu indiquerait alors que l'ennemi, la main armée, symbole du pouvoir, n'a pas pu dominer l'animal fabuleux. Et la réalité est telle compte tenu de la résistance de l'État de Piémont-Savoie face aux ingérences extérieures. L'animal est-il une allusion à la maison de Savoie, insoumise malgré les pressions et les tentatives de conquêtes que le duché a depuis longtemps éveillées ? L'animal tricéphale comme emblème des Savoie est accrédité par la devise invoquant une « renaissance » qui, consolidée par le pouvoir fabuleux de l'Hydre de Lerne dont les têtes se régénèrent se comprend à la lueur de cette ultime remarque : plus que tout, cette devise caractérise aussi l'oiseau du Paradis, emblème de Victor-Amédée et illustre le cycle de la vie et l'éternel retour. D'autant que les urnes alentours « chapeautent » les trompe-l'œil de cette maison, surplombant l'ensemble, comme si la présence du duc défunt enchâssait cet hommage peint à la gloire de sa lignée.

Ce thème du phénix, traditionnel de l'iconographie princière, est extrêmement présent dans l'imagerie de la dynastie de Savoie. Dans le *Psaltérion chrétien* de Pierre de Marbeuf, un chapitre est consacré au Phénix comme archétype du cycle du temps, oiseau dans lequel les générations se confondent. Or ce poème a été écrit pour célébrer le mariage de Christine et Victor-Amédée<sup>1699</sup>. Le symbole devient encore plus prégnant en 1632 quand est imprimé le panégyrique de Tesauro, *La Fenice*, consacré à François-Hyacinthe, premier-né du couple et héritier masculin très attendu (mort en bas âge

---

<sup>1695</sup> Claude-François Ménéstrier, *Traité des tournois...*, *op. cit.*, p. 256 ; Ménéstrier, *Philosophie des Images...*, *op. cit.*, p. 189 : « Les pyraustes, le phénix, la salamandre et les autres animaux qui vivent ou se brûlent dans le feu » ; Samuel Guichenon, *Histoire généalogique...*, *op. cit.*, p. 911.

<sup>1696</sup> BnF, Département des monnaies, médailles et antiques, Méd. it. 370.

<sup>1697</sup> Giovanni Romano (dir.), *Palazzo Madama a Torino...*, *op. cit.*, p. 244 et p. 246, note 28.

<sup>1698</sup> Nicole De Blomac, « *Le cheval dans la représentation politique du pouvoir* », in Coll., *L'animal en politique*, Éditions L'Harmattan, coll. « Logiques politiques », 2003, p. 119.

<sup>1699</sup> Pierre de Marbeuf, *Poème sur l'heureux mariage du prince Victor-Amédée de Savoye avec Madame Christine sœur du Roy*, Paris, Cramoisy, 1619, in-4°, p. 30-32. Pour quelques lignes biographiques, cf. Alexandre Héron (éd.), *Recueil des vers de Pierre de Marbeuf*, Rouen, L. Gy, 1897, p. X-XII et, plus sûrement Véronique Adam, *Images fanées et matières vives : cinq études sur la poésie de Louis XIII*, Grenoble, ELLUG, 2003, p. 215.

en 1638)<sup>1700</sup>. L'emblème légendaire est ensuite décliné de si nombreuses fois que les études à ce sujet ne manquent pas. En 1680, il orne les parois du château Vallaise à Arnad, dans un contexte néanmoins réservé au propriétaire du lieu et non directement relié à la dynastie (Fig. 176). En revanche, l'exemple des ballets aux connotations politiques voilées d'allégories de Philippe d'Agliè est paradigmatique, inventant, entre autres pièces, une magnifique scénographie au château de Fossano en 1644 pour célébrer certes le Carnaval mais surtout l'anniversaire de Christine, dans une œuvre intitulée *La Fenice Rinovata* (Fig. 177). Citons encore le château de Masino, dont les emblèmes de la voute de l'antichambre du maître de maison comporte le soleil au centre, soit Charles-Emmanuel II et l'un des quatre thèmes principaux autour propose le phénix, redoublant l'incarnation du même souverain.

L'image du phénix était devenue récurrente de l'emblématique aristocratique et royale en particulier, car le don de renaissance laisse place aux enjeux de la succession et de la transmission des pouvoirs. Les qualités fabuleuses de cet animal étaient déjà pour les juristes du Moyen Age le symbole du principe immortel de la dignité royale<sup>1701</sup>. Or, l'exploitation de l'image du phénix devient systématique par les premiers Bourbon. Très exploitée en 1610 pour le tout jeune Louis XIII<sup>1702</sup>, elle le fut déjà pour Henri IV, père de Christine, à l'exemple d'une médaille frappée en 1555 à la mort d'Henri d'Albret, son grand-père, pour évoquer la future passation du royaume de Navarre<sup>1703</sup>. Pour autre exemple, dans un manuscrit datant de 1643 et intitulé « Les projets de Dubuisson-Aubenay pour les jetons du Conseil d'État », on apprend qu'un projet associe au jeune Louis XIV les traits d'un phénix. En première partie du manuscrit se trouve la « Déclaration des Revers » :

Le Phœnix naît et s'élève des Cendres de son père par l'Influence qui lui est envoyée du Ciel et du Soleil. Ainsi le Roi nous a été miraculeusement donné d'en haut ; et du lit funèbre de son père il s'élève à son lit de Justice<sup>1704</sup>.

Au début du XVII<sup>e</sup> siècle, l'animal légendaire est très lié à la théorie absolutiste « en vertu de laquelle la succession était accomplie dès la fécondation dans le ventre maternel, le corps du successeur présentant le caractère céleste de la dignité royale<sup>1705</sup> ». L'oiseau représente alors l'immortalité du corps royal, mais, et c'est important dans notre contexte, il fait de même allusion à la perpétuation de la lignée par les successeurs dynastiques (grâce à l'enfantement de leur mère). Or, c'est encore ici une

---

<sup>1700</sup> Emanuele Tesauro, « La Fenice », in *Id., Panegerici...*, op. cit.

<sup>1701</sup> Juřen Vladimír, « Les projets de Dubuisson-Aubenay pour les jetons du Conseil d'État », *Revue numismatique*, 6<sup>e</sup> série, t. 18, 1976, p. 156-170 (ici p. 166, n. 1).

<sup>1702</sup> Chantal Grell, *Anne d'Autriche...*, op. cit., p. 58 ; Sur ce sujet, cf. Sarah Hanley, *The Lit de Justice of the Kings of France : Constitutional ideology in legend, ritual and discourse*, Princeton University Press, 1983.

<sup>1703</sup> Jacques De Bie, *Les Familles de la France illustrées par les monuments des médailles anciennes et modernes...*, Paris, Camusat, 1636, p. 73.

<sup>1704</sup> Paris, Bibliothèque Mazarine, ms. 4395, fol. 1, cité par Juřen Vladimír, « Les projets de Dubuisson-Aubenay pour les jetons du Conseil d'État », *Revue numismatique*, 6<sup>e</sup> série, t. 18, 1976, p. 156-170 (ici p. 165-166). Sur ce sujet cf. Ernst Kantorowicz, *The King's Two Bodies*, Princeton, Princeton University Press, 1957 ; Ralph E. Giesey, *The royal funeral ceremony in Renaissance France*, Genève, Droz, 1960.

<sup>1705</sup> Horst Bredekamp, *Stratégies visuelles de Thomas Hobbes. Le Léviathan, archétype de l'État moderne : illustrations des œuvres et portraits*, Paris, Ed. de la Maison des sciences de l'homme, 2003, p. 114. Il cite en note Sarah Hanley, *The Lit de Justice of the Kings of France : Constitutional ideology in legend, ritual and discourse*, Princeton University Press, 1983, p. 262.

référence non négligeable à l'argument du ballet *Hercule et Amore* joué à Chambéry en 1640, où le feu duc, dans un choix absolument politique, réapparaît de l'Au-delà en habit d'Hercule, alors même que le dernier spectacle chorégraphié en l'honneur de Victor-Amédée, juste avant sa mort, le représentait déjà en héros herculéen :

Si bien que l'union actuelle des « héros alpins » pacifiés autour de l'astre naissant de l'Amour/Charles-Emmanuel, était présenté quasiment comme une dernière volonté du défunt : c'est-à-dire dans des termes choisis à bon escient pour mettre en scène une action dynastique, telle celle qui bouleversait le duché de Savoie<sup>1706</sup>.

De même, dans ces peintures, l'animal tricéphale est reconstitué et revivifié, dans un décor parsemé d'urnes funéraires mais aussi sous les bons auspices de la régente, statufiée, figée dans le marbre, comme immortalisée elle aussi.

La conclusion de ce chapitre est dès lors motivée par le thème essentiel proposé en filigrane des décors étudiés, celui d'une succession dynastique assurée par Madame Royale et son époux. Margaret McGowan l'a bien entendu, rendant hommage à Christine dans la suite des historiographes :

Aux yeux de son peuple et de sa cour, Madame Royale devait être une sorte de déesse. On la voyait, on la représentait comme telle. Voici comment Tesauro décrit sa puissance : « Christine frappe la Terre du pied, et elle en fait sortir des Bataillons. Elle lève les mains au Ciel, et elle en fait descendre la Victoire. Elle fait des souhaits pour la fertilité, et la Terre ouvre son sein<sup>1707</sup> ». Donc (...) être Thétis, Junon et la Vertu tout ensemble, ce n'était pas, pour Madame Royale, accepter des flatteries à elle destinées, c'était reconnaître son dû<sup>1708</sup>.

Malgré les attaques historiographiques habituelles, c'est bien ainsi qu'elle apparaît, en régente tutélaire et en bienfaitrice du duché, jusque dans la relation pourtant en demi-teinte de l'ambassadeur vénitien, écrite un an après le décès de la duchesse : « Cette femme a dû lutter plusieurs fois avec le destin, et braver avec une force virile les désastres de l'État, État qu'elle a, à la fin, pour toute sa gloire, laissé libéré et pacifié dans les mains de son fils<sup>1709</sup> ». Des deux décors peints spécifiques de cette étude, se dégage une typologie de portrait bien précise : celle décidée par des membres de la clientèle provinciale de la duchesse, qui, par allégeance, par reconnaissance et par soutien, ont souhaité rendre hommage à leur protectrice, dans des lieux prêts à l'accueillir lors de déplacements

---

<sup>1706</sup> Mercedes Viale Ferrero, *Le Feste...*, op. cit., p. 38.

<sup>1707</sup> Margaret McGowan, « Les fêtes de Cour en Savoie... », op. cit., p. 142.

<sup>1708</sup> *Ibid.*, p. 201.

<sup>1709</sup> Luigi Firpo (dir.), *Relazioni di ambasciatori...*, op. cit., p. 355. Traduction personnelle.

dans ses provinces<sup>1710</sup>. Ces deux exemples sont de belles marques d'égards envers elle, et particulièrement vis-à-vis de sa ténacité pendant la guerre civile, qu'elle a prouvé, d'entrée, lors de « l'affrontement » de Grenoble, face à des « faux-amis » puissants. Ces décors peints témoignent que ses sujets, plus ou moins proches, avaient déjà pleinement conscience d'une « épreuve fondamentale pour Madame Royale qui devint à cette occasion une véritable duchesse piémontaise<sup>1711</sup> ». Et, en campant la geste héroïque de la duchesse, ils manifestaient leur sentiment d'une ligne de conduite qui ne saurait être que salvatrice pour la dynastie.

---

<sup>1710</sup> Je remercie Andrea Merlotti pour le signalement d'une éventuelle correspondance avec les nombreux décors peints du palais D'Oria de Cirie, bien que ces décors soient plus tardifs (fin des années 1660) et presque entièrement dévoués à la personne du duc.

<sup>1711</sup> Giuliano Ferretti, « La politique italienne de la France... », *op. cit.*, p. 18-19.

## CONCLUSION

*Quand on parle des Princes, il faut toujours flatter et toujours mentir :  
j'ai mieux aimé garder le silence*<sup>1712</sup>.

Les portraits que Madame Royale utilise pour diffuser son image présentent diverses typologies, parmi lesquelles celle de Philibert Torret la couvrant du voile de veuve, née dans les années 1642-1643, est devenue incontournable. Elle était vouée, contrairement à celle de parade, à des destinataires multiples, la famille proche, les princes mais aussi une clientèle courtisane provinciale plus modeste. Offerte à maintes occasions, cette image sobre et digne est primordiale car Christine l'a pensée pour construire un portrait-type pertinent, comme une sorte d'enseigne emblématique et sigillaire exprimant son individualité et son statut. Il s'agissait sans doute de faire appel aux codes propres à l'imagerie de dévotion des portraits de veuves de cette époque, tels ceux de sa mère Marie de Médicis puis ceux d'Anne d'Autriche, empruntant l'iconographie des reines en période de deuil. Cependant le concept de construction de cette image en particulier et son pouvoir de communication ont eu une portée bien plus grande par le biais des divers éléments rajoutés (collerette spécifique rabattue et cordons à glands) qui, sous l'apparence de détails, étaient hors des conventions. Nous regrettons plus haut que les représentations de Christine d'avant la guerre civile piémontaise soient objets de confusions à l'échelle de l'Europe depuis les temps modernes jusqu'à l'ère contemporaine et encore finalement de nos jours. Cette dernière typologie a au contraire marqué les mémoires au point de devenir l'unique empreinte iconographique persistante de la duchesse. Peut-être parce qu'elle a été l'aboutissement d'une vision personnelle efficace et intériorisée.

Plus que Torret lui-même (dont nous doutons qu'il ait eu une vision si politique de l'iconographie), Madame Royale a donc inventé un prototype devenu archétype, à la fois copie de l'original mais aussi son icône, parce qu'elle était portée par un besoin de définition et de reconnaissance, dans le cadre évident du problème du statut des femmes régnantes et de leur légitimité. Le discours véhiculé par cette image impliquait tout autant sa personne et sa spiritualité que son action politique et Albert Bailly, l'un des fidèles qui la connaissait sans doute le mieux, le sous-entend :

Je rends de très humbles grâces à V.A.R. de l'honneur qu'elle me veut faire d'exposer à mes yeux sa précieuse image. Je l'attends avec une extrême impatience, et me prépare à la recevoir avec les vénération et les révérences qui sont dues à des traits sacrés, et souverainement aimés<sup>1713</sup>.

---

<sup>1712</sup> François-Maximilien Misson, *Nouveau voyage d'Italie...*, *op. cit.*, p. 52.

<sup>1713</sup> AST, Corte, Lett. Min. Fr., maz. 54, f. 1, doc. 3/2, Bailly à M.R., Paris, 8 janvier 1649.

Nous rappelions en introduction de la troisième partie les propos sémantiques de Daniel Arasse sur le terme d'« illustration » engendrant le pouvoir de donner du lustre, un éclat propre à l'art aulique dont la splendeur et la *sprezzatura* des artistes justifient et légitiment la puissance. Or Christine de France, dans la première partie de son règne, utilise cette capacité de l'imagerie régaliennne dans un certain nombre de portraits dont la qualité stylistique n'est pas à la hauteur de ses ambitions. Cela en dépit d'un « orgueil dynastique » évident en regard de ses incessantes recherches du *Trattamento Regio* auquel elle tient en tant que Fille de France et qu'elle place au cœur du cérémonial interne à sa cour. Sur la scène européenne, ses prétentions protocolaires incombent au même principe selon l'argument du titre de Chypre, bien mince en réalité mais l'unique qui soit à sa portée. Dans les années 1650-1660, accusant des problèmes de santé, l'approche d'une fin de vie et d'une passation effective du pouvoir paraissent évidentes. La duchesse, investie de l'idée de succession dynastique, montre alors un regain d'intérêt envers les arts dont témoigne l'esprit d'excellence innervant le *Theatrum Sabaudiae*. Dans le domaine de la peinture, ces années semblent éveiller en elle un peu de cette conscience artistique du pouvoir de persuasion de l'image, que l'on retrouve dans les tableaux équestres de Charles Dauphin et les derniers portraits en pied de Philibert Torret (ou de son atelier). Or ces œuvres d'apparat sont à analyser dans le contexte de rôles du duché à déposer dans les mains de Charles-Emmanuel II. Auparavant en effet, à partir de sa régence jusqu'au temps évoqué d'un héritage à transmettre à son fils, elle ne semble pas avoir recours aux notions d'éclat et de splendeur dans une série de représentations plus personnelles (constituant la très grande majorité de la production qui nous est parvenue), choisissant délibérément dans son âge mûr – physique comme politique – une définition d'elle-même plus « authentique » et plus pieuse.

Les images, Madame, sont faites non pas pour arrêter nos respects et nos adorations sur leurs couleurs et sur leurs traits, mais pour élever nos pensées et notre culte jusqu'à leurs originaux<sup>1714</sup>.

Il s'agit là d'aspects paradoxaux d'une personnalité qu'elle souhaite mettre en scène en parallèle des honneurs royaux qu'elle convoite, dans une « dichotomie dialectique » entre l'être et le paraître. N'est-ce pas ainsi que la rhétorique de Tesauro la définit dans *Il Diamante*, panégyrique posthume dédié à la duchesse, quand le discours de l'auteur redouble les effets de la devise de Christine, « Plus de fermeté que d'éclat » : *La modestie est plus brillante quand elle refuse la Gloire et elle augmente la Lumière quand elle la voile*<sup>1715</sup>.

---

<sup>1714</sup> AST, Corte, Lett. Min. Fr., maz. 54, f. 1, doc. 25/8, fol. v-2r, Bailly à M.R., 12 mai 1649. Lettre transcrite pour partie en annexe 1.

<sup>1715</sup> Emanuele Tesauro, *Panegirici et ragionamenti...*, *op. cit.*, dédicace n. p.

Quelle fut donc l'expérience esthétique, politique et symbolique à l'origine des représentations iconographiques souhaitées par la duchesse pour elle-même et pour sa dynastie ? Quelle réception Madame Royale attendait-elle des œuvres et selon quel *horizon d'attente* du spectateur, compte-tenu de sa sensibilité apparente aux outils conceptuels des lettrés de sa cour<sup>1716</sup> ? La réponse n'est pas simple, même s'il semble qu'elle résulte d'une réflexion articulant les catégories du politique aux pratiques rhétoriques, au détriment des aspects simplement esthétiques. Cette considération est également à relier au fait que ses desseins artistiques semblent évoluer entre les années de jeunesse et le tournant de la guerre civile, comme si les épreuves endurées, physiques et psychiques, avaient inscrit dans sa régence une sagesse plus pragmatique et avaient subordonné sa propre individualité à l'intérêt supérieur de la maison de Savoie, dont par ailleurs elle ne veut en rien lâcher les rênes à son fils, excepté quand la maladie lui impose l'évidence. Si l'on considère Christine de France à la lueur des dynamiques artistiques des Grands de son siècle en ces temps de montée de l'absolutisme, elle-même et sa dynastie ne sont pas représentées et glorifiées en tous lieux et en tous genres. Ses portraits d'apparat comme ceux de son fils, à l'image des canons contemporains, ne sont pas déposés entre les mains de grands artistes ayant su proposer autour de l'effigie du prince une mise en scène ascendante du décor afin de l'inscrire dans un véritable « théâtre du pouvoir ». Aucune statue équestre, « puissant élément symbolique dans le paysage des “signes” dynastiques<sup>1717</sup> », n'est prévue pour honorer son époux ou son héritier au centre des espaces urbains selon une caractéristique pourtant paradigmatique de la dignité parfaite du gouvernant. Ce n'est qu'en 1838 que la place San Carlo turinoise (Fig. 12) devient une ambitieuse place Royale, réalisée par Carlo Marocchetti grâce à la mise en place du célèbre groupe sculpté autour du « Cavallo di marmo<sup>1718</sup> » (dont le projet original était composé de marbre et de bronze) souhaité par Charles-Emmanuel en l'honneur de son père Emmanuel-Philibert. La duchesse se contente de son réemploi. À l'âge d'or des décors d'apparat baroques inspirés du modèle religieux de la « vision triomphale » et à celui des gloires allégoriques et politiques du classicisme parisien, Turin ne peut s'enorgueillir de l'excellence romaine ou parisienne – Paris étant un parallèle artistique pour la régente, Rome pour Charles-Emmanuel II –, car les artistes à l'œuvre dans la capitale piémontaise n'ont pas l'envergure nécessaire pour exprimer picturalement la poésie métaphorique de d'Agliè, la fine rhétorique de Tesauro ou la philosophie des images de Ménestrier. On peut en dire de même de la galerie princière pourtant chère à la dynastie de Savoie, que Christine n'enrichit pas de tableaux emblématiques, celle de son beau-père ayant eu tous les honneurs, encensant la dynastie au sein d'un véritable *speculum sapientiae* à l'image d'une culture universelle qui lui était indispensable. Enfin, la duchesse, pourtant si attachée au statut royal, ne s'octroie pas le monopole du prince constitué d'un répertoire allégorique, héroïque et historique transformant ce

---

<sup>1716</sup> Hans Robert Jauss, *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard, 1990, p. 49, 112-113, 259.

<sup>1717</sup> Paolo Cornaglia, « Christine de France et Victor-Amédée I<sup>er</sup>... », *op. cit.*, p. 182.

<sup>1718</sup> Le terme de « cheval de marbre » – qui sera ensuite remplacé par « cheval de bronze » – se retrouve dans des écrits de l'époque (AST, Archivio Camerale Piemonte, art. 182, vol. 1, n° 256) ; cf. Paolo Cornaglia, *op. cit.*, p. 182.

dernier en figure « mythistorique », excepté dans son jeune âge des années 1620-1630 pour les décors du Valentino ou de la Vigna, dans les manifestations urbaines éphémères, dans les ballets ou sous la plume érudite des lettrés cités et des historiographes. Par conséquent, dans les domaines de la peinture et de la sculpture, Madame Royale ne fut pas une « médiatrice culturelle » à la hauteur de reines Médicis ou d'une autre Christine entre Lorraine et Toscane<sup>1719</sup>. Elle n'est pas non plus la mécène totalement accomplie d'un Grand Siècle qui, fascinant Voltaire, se voyait attribuer dans *l'Henriade* quelques vers célèbres en hommage à l'art (v. 365-369) :

Siècle heureux de Louis ! Siècle que la nature  
De ses plus beaux présents doit combler sans mesure,  
C'est toi qui dans la France amène les Beaux-Arts,  
Sur toi tout l'avenir va porter ses regards ;  
Les Muses à jamais y fixent leur empire.

En revanche, nul ne peut contester l'ambition manifestée par Madame Royale au service de sa dynastie d'adoption qu'elle entend perpétuer et hisser à la dignité monarchique ultime. Le portrait que Giuliano Ferretti donne d'elle en résume les traits avec justesse :

Belle, raffinée, puissante et impérieuse, autant en politique qu'en amour, elle fut l'un de ces génies que la nature produit au cours d'un siècle avant de s'épuiser, comme dirait Voltaire. Son existence fut à la hauteur de ses talents. Elle œuvra dans un territoire complexe, moitié français et moitié italien, au destin incertain voire fragile au XVII<sup>e</sup> siècle (...) Volontariste, exubérante, autoritaire, férue de fêtes et profondément catholique, Christine de France employa tous les moyens que lui assurait son statut de fille de France – argent, pensions, soutien politique et naturellement culture et ruse – pour renforcer et magnifier le Piémont-Savoie<sup>1720</sup>.

Dans cette voie-là elle ne se contente pas de s'inscrire dans la vision des ducs précédents, elle la renouvelle à sa manière par une action politique qui, au cours d'une longue régence n'a rien du *statu quo* relevé par les historiographes contemporains en France. Son adresse a permis au contraire une stabilisation salvatrice de l'État, dans une alliance française qui, loin d'être une subordination, a eu pour effet d'en assurer l'indépendance relative. Elle a sans aucun doute aussi consolidé les caractères spécifiques ayant assuré la longévité exceptionnelle de la maison de Savoie, toujours étroitement liée à la stabilité des institutions et à la continuité dynastique. En outre, son « gouvernement par les arts » dont les cercles universitaires turinois ont porté les valeurs, participe de

---

<sup>1719</sup> Christina Strunck, « How Chrestienne Became Cristina. Political and Cultural Encounters between Tuscany and Lorraine », in *Id., Medici Women... op. cit.*, p. 149-181.

<sup>1720</sup> Giuliano Ferretti, Giuliano, « Introduction », *XVII<sup>e</sup> siècle*, n. 262, 1/2014, p. 3.

cette pérennité car il est couronné de succès dans ses domaines de prédilection, les fêtes de cour, l'urbanisme, l'architecture palatiale, la gravure. En ce sens elle pratiqua habilement une politique artistique « savante et lisible, noble de ton, satisfaisant aux règles du *decorum* et dont le langage est commun à toute l'Europe<sup>1721</sup> ». Pour exemple emblématique auréolant ses desseins régaliens, l'efficacité du programme culturel qu'elle promet se déploiera, certes après son décès, avec emphase dans le *Theatrum Sabaudiae* et les splendides gravures de Borgonio, élevant théoriquement et rhétoriquement le duché au rang des grandes puissances européennes. Quant au crayon et au burin de Giovenale Boetto, ils rendent avec aisance, finesse, force détails et un réalisme que ne travestit pas l'allégorie, tous les événements de sa vie festive, historique, familiale. Il est ainsi indubitable que la duchesse, « belle et altière comme le diamant », fut la femme mécène de la *committenza monumentale*, celle qui se voit, qui a un éclat immédiat, imposant et spectaculaire. En outre, elle misa avec pertinence sur la gravure, en vue d'une diffusion ample et d'une réception à la hauteur du savoir-faire d'artistes de talent. Si nous ne prétendons pas ici répondre totalement à la question de sa propre relation à l'art, nous pensons en retour l'avoir enrichi d'arguments sensibles et assez divergents de son image historiographique récente : dès lors nous nuance sa politique artistique d'une « demi-teinte » parce que son mécénat fut plus idéologique et politique qu'individuellement passionné.

Vilipendée de son vivant, déconsidérée par les auteurs français des XVIII<sup>e</sup> et XIX<sup>e</sup> siècles, elle a été ignorée durant une bonne partie du XX<sup>e</sup> siècle. Nullement apatride, mais assurément transfrontalière, elle s'est retrouvée dans une situation très particulière : française de naissance et de cœur, mais régente au-delà des Alpes, elle a tenté par tous les moyens de préserver l'existence d'un État sabaudo-piémontais, héritage de ses enfants, à cheval en quelque sorte sur deux histoires « nationales<sup>1722</sup>.

Ainsi cette Fille de France devenue Femme d'État, à défaut d'être reine, fit en réalité contre mauvaise fortune bon cœur : ayant été proche de son époux tout en l'assistant dans son gouvernement, elle mobilisa toutes ses forces dans les remous parfois amers de la régence pour, écrit-elle, « conserver cette autorité absolue et indépendante qui nous est due<sup>1723</sup> ». Elle défendit âprement les espoirs de la dynastie en concentrant son attention sur les moyens les plus aptes à échafauder un destin royal au duché de Piémont-Savoie.

---

<sup>1721</sup> Joël Cornette et Alain Mérot, *Histoire artistique de l'Europe...*, op. cit., p. 354.

<sup>1722</sup> Alain Becchia et Florine Vital-Durand, « Introduction », in *Id.* (dir.), *Édifier l'État...*, op. cit., p. 16.

<sup>1723</sup> AST, Corte, Lettere diverse Real Casa, Duchi et sovrani, Serie 1a, maz. 61, fasc. 3, lettre 1319 de Madame Royale au marquis de Pianezza, 15 août 1640, cf. Annexe 6.

## TABLE DES ANNEXES

<u>ANNEXE 1.</u> 1648 – 1654. Extraits de la correspondance de Christine de France avec Albert Bailly, divers diplomates et membres de la famille royale de France (portraits et projets matrimoniaux) .....	439
<u>ANNEXE 2.</u> <i>La quête du Titolo Regio et son argumentaire pour les ducs.</i> « Mémoire fondé sur divers exemples du cérémonial que pratique la cour de France envers les ducs de Savoie et ses ambassadeurs » .....	448
<u>ANNEXE 3.</u> « 1638. Avis de Mons. le Card. de Richelieu sur la régence de Madame Royale » .....	450
<u>ANNEXE 4 :</u> Manifeste du seigneur Marquis de Leganés sur l'entrée des armées du Roi Catholique dans le Piémont. 1638, Bruxelles, H. A. Velpius, 1638 .....	452
<u>ANNEXE 5.</u> Raisons de l'emprisonnement du comte Philippe d'Agliè (correspondant également aux prétentions françaises à l'époque de la conférence de Grenoble, sept. 1639). Arguments du Comte en retour .....	453
<u>ANNEXE 6.</u> Lettre de M.R. au marquis de Pianezza, Annecy, le 15 août 1640, à propos des conditions de reddition honorables à proposer à ses beaux-frères et de la situation du siège de Turin .....	456
<u>ANNEXE 7.</u> Conseils de Christine à sa fille Adélaïde en Bavière (1651) .....	459
<u>ANNEXE 8 :</u> « Mémoire des portraits que le peintre Narcis a fait et livré pour M.R. depuis le onzième octobre 1647 » (G. Claretta, <i>Sto. Regg.</i> , 2, 1869) .....	462
<u>ANNEXE 9.</u> Avis de Madame Royale sur les prétendantes au mariage de son fils (1660) .....	464
<u>ANNEXE 10.</u> Jugements critiques sur Christine de France .....	468
<u>ANNEXE 11.</u> Relations de voyageurs à Turin, XVII <sup>e</sup> – XVIII <sup>e</sup> siècles .....	483
<u>ANNEXE 12.</u> Repères chronologiques .....	489
<u>ANNEXE 13.</u> Résumé biographique de Christine de France .....	494

**ANNEXE 1. 1648–1654. Extraits de la correspondance de Christine de France avec A. Bailly, divers diplomates et membres de la maison de France (portraits et mariages)**

(AST, Corte, Lettere ministri, Francia)

AST, Corte, Lettere ministri, Francia, maz. 51, f. 2, doc. 88/2, Paris, 5 déc. 1648, Bailly à Madame Royale. Sujet : son portrait en « Sainte Christine d’Afrique ».

« Madame nous célébrons aujourd’hui la fête de Sainte Christine d’Afrique. Je supplie V.A.R. de me payer sa fête, m’envoyant un tableau de cette sainte, avec le visage de celui qui est à la chapelle du Valentin ».

(Il s’agit de la chapelle proche du château du Valentino, aujourd’hui incluse au couvent San Salvatio. Elle contient le retable du milanais Francesco Cairo représentant sainte Christine et saint Valentin agenouillés aux pieds du Christ, sous les traits respectifs de Madame Royale et Philippe d’Aglie. L’œuvre en question ne peut se rapporter qu’au premier portrait de *Sainte Christine* de Cairo).

\*\*\*

AST, Corte, Lettere ministri, Francia, maz. 54, f. 1, doc. 3/2, Paris, 8 janvier 1649, Bailly à Madame Royale. Sujet : le même portrait sans doute.

« Au reste, Madame, je rends de très humbles grâces à V.A.R. de l’honneur / (f° 2v) qu’elle me veut faire d’exposer à mes yeux sa précieuse image. Je l’attends avec une extrême impatience, et me prépare à la recevoir avec les vénéraisons, et les révérences qui sont dues à des traits sacrés, et souverainement aimés ».

\*\*\*

AST, Corte, Lettere ministri, Francia, maz. 54, f. 1, doc. 17/1, Paris, 16 avril 1649, Bailly au marquis de Saint Thomas. Sujet : deux portraits de la duchesse en sainte Christine, un petit et un grand.

« L’éloignement de la Cour nous prive de toutes sortes de nouvelles, au moins qui soient fondées, car les bourgeois font, ou augmentent celles qu’ils débitent. Je vais à Saint Germain en apprendre dans la source, et ainsi je pourrais vous en donner par le premier ordinaire. Cependant, Monsieur, faites-moi, s’il vous plaît, la grâce de me conserver toujours l’honneur de votre bienveillance et les bonnes volontés de notre Maîtresse dont j’attends impatiemment les deux images, à savoir la grande pour ma chambre, et la petite pour porter sur moi afin que je puisse en tous lieux voir sainte Christine et l’invoquer. J’espère qu’elles seront accompagnées de quelques suaires qui auront touché le véritable ».

\*\*\*

AST, Corte, Lettere ministri, Francia, maz. 54, f. 1, doc. 25/8, Paris, 12 mai 1649 [14 mai], Bailly à Madame Royale. Sujet ici (de cette longue lettre) : un tableau de Madame Royale en sainte Thérèse,

« en habit de carmélite » (selon la typologie de Philibert Torret), circule dans Paris. Il a été daté de la main de la duchesse « 1643 ».

« (f<sup>o</sup> 2r) C'est à ce coup que je suis satisfait, que je n'ai rien plus à désirer ni à demander, puisque je possède le trésor que j'ai si longtemps, et si ardemment désiré [portrait de Madame Royale en sainte Thérèse]. Toute mon occupation à l'avenir, sera d'adorer cette sainte peinture, et de la conserver avec le même soin que je conserve ma foi, et ma religion.

Les images, Madame, sont faites non pas pour arrêter nos respects, et nos adorations sur leurs couleurs, et sur leurs traits, mais pour élever nos pensées et notre culte jusqu'à leurs originaux. Et par cette raison, Madame, les vénérationes que je rends à votre portrait passent à V.A.R. et il est vrai de dire que sans vous voir, et sans parler à vous, je vous contemple, et vous réclame chaque moment du jour.

Mais j'aurais bien d'autres choses à dire, si je ne craignais de manquer de respect devant la plus grande Princesse du monde. Au moins, Madame, permettez-moi, s'il vous plaît, d'ajouter ce mot en faveur de la bonté de V.A.R. qu'elle a eu, ce semble, de la complaisance pour ma passion, travestissant votre chère copie, et lui donnant l'habit, et le nom d'une sainte, pour me donner à moi même la liberté que les reliques, et toutes les choses saintes laissent prendre aux chrétiens avec mérite, et qui me seraient défendues, si cette image se fut présentée à moi de ses ornements naturels.

Je prie Dieu, Madame, qui voit, et sanctifie toutes mes affections, et tous mes desirs, de daigner les écouter, et les exaucer. Certes, s'il le fait, l'incomparable original de mon tableau ne cèdera point en sainteté, ni à cette noble ardeur, dont l'amour divin est toujours accompagné, à celle qui lui prête sa robe, et son nom, et l'on verra un jour, tout de bon, au rang des saintes, sous un habit de Reine, celle que je possède sous un habit de pénitente, comme le sont toutes les religieuses.

Je voulais finir ma lettre par mes vœux, mais je me vois obligé de la finir par les vœux d'autrui. C'est, Madame, que mon compagnon porta, il y a deux jours, ce portrait en une boutique dans le dessein que j'ai de le faire enchâsser en un riche cadre. Et une dame d'esprit s'y étant rencontrée jeta les / (f.<sup>o</sup> 5r) yeux sur cette sainte image, et dit aussitôt en s'écriant : « Ah, voilà le portrait de la plus belle Princesse du monde ! ». Et le frère convers lui ayant réparti, et demandé qui elle était, et comment elle la connaissait, elle répondit : « Vraiment il faudrait ne l'avoir point vue pour la méconnaître, c'est le tableau de Madame la Duchesse de Savoie<sup>1724</sup>

---

<sup>1724</sup> AST, Corte, Lett. Min. Fr., maz. 54, f. 1, doc. 25/8, Bailly à M.R., Paris 12 mai 1649.

\*\*\*

AST, Corte, Lettere ministri, Francia, maz. 54, f. 1, doc. 33/3, 4 juin 1649, Bailly à Madame Royale.  
Sujet : le portrait de la duchesse en Sainte Christine remplace celui de Sainte Thérèse, « en habit de carmélite ». Seconde lettre de ce jour destinée à la duchesse.

« Madame, J'ai appris que V.A.R. avait eu la bonté de m'envoyer le portrait de sainte Christine ; quand cette sainte m'aura fait l'honneur d'entrer dans ma chambre, sainte Thérèse se retirera, et lui fera place, étant certain que Dieu m'a inspiré plus de dévotion pour sainte Christine que pour toutes les autres saintes. Aussi suis-je plus que de toutes les autres créatures ensemble de la majesté de cette sainte, mon unique Patronne ».

\*\*\*

AST, Corte, Lettere ministri, Francia, maz. 54, f. 1, doc. 34/2, Paris, 4 juin 1649, Bailly au marquis de Saint-Thomas. Sujet : Portrait de la duchesse en sainte Thérèse (selon la typologie de Philibert Torret).

Bailly, dans une lettre du même jour que la précédente mais au marquis de Saint-Thomas, poursuit sur l'itinérance du portrait à la cour de France : « ils ont tous reconnu la duchesse ». Le tableau est montré à la reine d'Angleterre, à la princesse de Condé (Charlotte-Marguerite de Montmorency), aux duchesses de Vendôme, d'Aiguillon, de Ventadour. Puis il est emmené au couvent des Carmélites au-dessus de l'autel où il est adoré par toutes les religieuses, agenouillées. Enfin il est exposé dans la chambre de la reine [Henriette d'Angleterre] [pour qu'il puisse aussi être vu des hommes qui ne peuvent entrer dans un couvent] :

« Il a fallu lui faire voir [à la reine d'Angleterre] pour la seconde fois l'image de ma très sainte et très uniquement adorée Carmélite [en sainte Thérèse]. Elle l'a admirée. Ces dames anglaises écorchaient avec leur baragouin les beautés de ce portrait en les voulant louer. L'une en louait les yeux, l'autre le front, l'autre la bouche, et l'autre tout. [...] La Reine a appelé Madame sa fille [], qui est fort belle, et catholique, et lui a dit de baiser la belle image de sa tante, et si elle ne voulait pas être vêtue de son habit. Elle a dit franchement que non (...)

En un mot, la reine reconnut l'original, et même son écriture par ces quatre mots mis sur le dos du portrait : « Aetatis sua anno .43. ».

[Au f° 5v, Henriette demande à Bailly le portrait de Madame Royale en sainte Thérèse mais celui-ci reste inflexible... Il ne cède pas et refuse même de le lui prêter. La reine répond qu'elle a laissé le sien en Angleterre et qu'elle le fera chercher].

\*\*\*

AST, Corte, Lettere ministri, Francia, maz. 57, f. 1, dossier 1/13, 6 janvier 1651, Albert Bailly à Madame Royale. Sujet : la Grande Mademoiselle n'est pas très encline à se marier avec le duc de Savoie.

[f° 2r] « Voici madame un dialogue curieux et digne d'être reçu de V.A.R. Il s'est fait au palais Royal.

La reine, M. le duc d'Orléans, M. le Cardinal, Madame de Chevreuse et le garde des Sceaux étant ensemble, il fut parlé de Monseigneur le duc mon Maître [Charles-Emmanuel II], et de Mademoiselle.

Le duc d'Orléans se plaignit fort de l'ambition de Mademoiselle, disant que toute sa passion aurait été qu'elle fit alliance en Savoie, mais qu'elle était tellement préoccupée et flattée de l'espérance d'une couronne qu'il était impossible de la porter à de moindres desseins.

M. le cardinal répondit qu'il avait eu les mêmes vues et les mêmes désirs que S.A. mais que Mademoiselle, en étant très éloignée, l'avait conjuré et pressé jusqu'à l'importunité de la proposer à l'Empereur pour femme et que, toutes les raisons qu'il lui avait représentées de l'impossibilité morale de ce mariage, attendu la guerre qui était entre les deux Rois [Bourbon/Habsbourg], ayant été rejetées par Mademoiselle, il avait consenti qu'on traitât avec l'Empereur, et qu'il avait trompé Mademoiselle, voyant qu'elle voulait bien être trompée. Ce furent ses propres termes.

Madame de Chevreuse reprit le discours et dit brusquement que cette Princesse / [f° 2v] était bien délicate de refuser le duc de Savoie, qu'on lui avait dit être si beau et si accompli, surtout ayant devant les yeux l'exemple de madame Royale, fille d'un grand roi et si parfaite en tout, qui n'avait pas méprisé l'alliance de cette auguste maison. On rompit là-dessus.

Je demande à V.A.R. tout le fond de son secret, cette duchesse ne voulant pas qu'on sache qu'elle est à ce point votre servante et partiale. [en marge gauche f° 1r : madame de Chevreuse est mieux que jamais et est certainement toute à V.A.R. Elle fait tout ce qu'elle veut et moi tout ce que je puis pour le service de V.A.] ».

\*\*\*

AST, Corte, Lettere ministri, Francia, maz. 57, f. 1, doc. 1, s.l., s.d. [6 janvier 1651], Bailly à Madame Royale. Sujet : on raille à Paris sur le physique de Charles-Emmanuel II et sur l'éducation du jeune duc qui devrait prendre exemple sur celle de Louis XIV.

« J'envoie quelques images à S.A.R. avec une lettre... Ce n'est pas sans sujet que je lui écris que je m'occupe à faire ses panégyriques, car on travaille bien de le représenter ici tout autre qu'il n'est, jusqu'à que Madame la comtesse de Brienne me dit ces jours passés qu'on avait voulu persuader à Mademoiselle que ce prince était bossu, très petit

et avait les dents gâtées. Elle en fut aussitôt désabusée et le calomniateur confus.

Quand j'écris à V.A. que le roi honore beaucoup sa mère et étudie bien, c'est en partie afin que S.A. prenne de là exemple de faire le même.

Un ministre me pria l'autre jour de lui dire ingénument ce que c'était que notre seconde Princesse\*, et qu'on l'avait fait passer ici pour monstrueuse. Je lui jurai qu'elle était sans pareille pour l'esprit, pour les mœurs et pour l'éducation, et que pour le corps il y en avait peu qui fussent plus droits ni de visages dont les traits fussent plus beaux, et qu'ôté l'avantage que la princesse de Bavière avait sur sa sœur pour la blancheur, / [f<sup>o</sup> 2r] celle-ci la surpassait en tout le reste, particulièrement pour l'embonpoint, pour la rondeur du visage et pour la bouche.

Il en fut très satisfait et m'ordonna de supplier V.A.R. de m'en envoyer un portrait avantageux pour le faire voir adroitement à la reine et en plein Conseil, et qu'il préviendrait les ministres.

C'est Monsieur le comte de Brienne qui ajouta qu'il en avait, autrefois, demandé un de la princesse Adélaïde pour ce même sujet, mais qu'il ne l'avait pu avoir et que ces dons ne devaient pas être refusés.

V.A.R. verra ce qu'il faudra faire... (...) Je lui [vous] demande aussi de garder, s'il lui plaît, la belle image que S.A. lui donnera, c'est un petit chef-d'œuvre ».

[\*Marguerite-Yolande, fille aînée. Elle fut d'abord proposée en mariage à Ferdinand II de Bavière, mais sans succès car celui-ci décida de se lier avec sa sœur cadette Adélaïde, qu'il avait épousé au mois de décembre 1650].

\*\*\*

AST, Corte, Lettere ministri, Francia, maz. 60, f. 1, doc. 32/4, 27 juillet 1651, Bailly à Madame Royale. Sujet : trois portraits de la famille d'Orléans apportés par Bailly au baron de Sainte-Frique pour leur transfert en Piémont. Soit ceux « de Monsieur, de Madame et de Mademoiselle [de Montpensier] ».

[f<sup>o</sup> 2v] « J'enverrai au premier jour à M. le baron des Friques les portraits de Monsieur et de Madame et de Mademoiselle. Le second est miraculeux de la main du fameux Nancre [Nocret selon nous]. Il a eu de la peine d'achever celui de Mademoiselle, car elle était devenue un peu maigre, et elle disait qu'elle ne voulait point paraître en Piémont sans son embonpoint. Une belle lettre qu'elle a reçue de V.A.R. l'a comblée de joie, elle l'a fait voir à toute la terre<sup>1725</sup> ».

---

<sup>1725</sup> AST, Corte, Lett. Min. Fr, maz. 57, f. 1, doc. 32/4, Bailly à M.R., 27 juillet 1651.

(Le 10 mars 1651, Bailly rencontre la Grande Mademoiselle qui lui dit vouloir envoyer son portrait au jeune duc sans tarder. Elle semble vouloir montrer à l'abbé tout l'intérêt qu'elle porte au duc : elle connaît sa date de naissance, dit qu'il est en âge de faire des merveilles et qu'on dit beaucoup de bien de lui... Le 23 juin, sainte-Frique attend impatiemment que le portrait soit fini pour l'apporter à Turin. (Cf. Giselda Bertot, *Correspondance inédite du baron de Sainte-Frique*, 1650-1652, Mémoire de l'Université de Turin, Faculté de Lettres, 1991-1992, p. 111 et p. 114). Les tableaux sont roulés et emballés le 27 juillet 1651 (maz 57, f 1, doc. 32/4).

\*\*\*

AST, Corte, Lettere ministri, Francia, maz. 54, f. 3, p. 1024-1025, 12 août 1651, Madame Royale à « Mademoiselle d'Orléans » [Montpensier], sa nièce. Sujet : le portrait de la Grande Mademoiselle.

« Mademoiselle ma nièce, M<sup>r</sup> le Baron de Sainte-Frique m'a rendu votre lettre, et me laisse encore désirer votre portrait pour me le rendre peut-être plus agréable. Cette circonstance pourtant n'est pas nouvelle à qui sait le prix que celui donné et l'estime que j'en fais. Vous avez bien sujet d'excuser le pinceau par avance, car il est certain que l'art ne peut pas aller de pair avec la nature et que l'original surpassera toujours incomparablement la copie. Je ne veux pas parler des traits que les couleurs ne peuvent pas exprimer. Car ni ma bouche ni ma plume ne me pourraient pas satisfaire dans l'accomplissement d'un pareil dessein ».

\*\*\*

AST, Corte, Lettere ministri, Francia, maz. 54, f. 3, p. 1024. Même jour, 12 août 1651, Madame Royale à Madame la duchesse d'Orléans. Sujet : projet de mariage de sa fille Françoise [de Valois] avec le duc d'Enghien, Henri-Jules de Condé (né en 1643). Françoise de Valois, sœur de Louis de Bourbon, 3<sup>e</sup> fille du second mariage de Gaston de France avec Marguerite de Lorraine, n'a que 3 ans en 1651. Contrat de fiançailles passé en 1652 au Palais-Royal. Françoise, d'un caractère doux et conciliant, était la préférée de sa demi-sœur, la Grande Mademoiselle qui l'appelle « petite mère ». Elle a 20 ans de plus qu'elle (fille de Gaston et Marie de Bourbon-Montpensier). Mais Louis XIV ne voulant pas d'une alliance entre les Condé et les Orléans fait casser les fiançailles. Enghien se mariera finalement avec Anne de Bavière. Françoise épouse en 1663 Charles-Emmanuel II, très appréciée du duc et de Christine. De santé fragile, elle meurt à 15 ans, moins d'un an après son mariage.

« Madame ma sœur, L'alliance qui vient d'être établie par la résolution du mariage de Mademoiselle de Valois avec Mr le duc d'Enghien est si avantageuse pour l'affermissement de l'union et de la parenté de ces deux Maisons que la satisfaction en doit être commune à tous ceux qui comme moi y doivent prendre grande part. Je dois

pourtant vous assurer que parmi la joie publique de toute la France je considère particulièrement le contentement que vous en recevez qui fait la meilleure partie du mien, ainsi que Mr le baron des Friques vous pourra témoigner puisqu'en effet il aura pu remarquer que toutes vos satisfactions me vont extrêmement à cœur ».

\*\*\*

AST, Corte, Lettere ministri, Francia, maz. 54, f. 3, p. 1025-1026 : Même jour, 12 aout 1651, Madame Royale à M. le duc d'Orléans [Gaston]. Sujet : projet de mariage de sa fille Françoise avec le duc d'Enghien.

« Monsieur, Je reconnais de votre bonté le soin obligeant que vous avez voulu prendre de me donner part de la conclusion du mariage de Mademoiselle de Valois avec M<sup>r</sup> le duc d'Enghien et me sens conviée à vous témoigner le ressentiment que j'ai de cette faveur qui ne peut être égale que par la joie que me cause cette bonne nouvelle. J'y considère principalement votre satisfaction et les intentions de votre maison dont les avantages ne [p. 1026] me sont pas moins chers que les miens propres. Mr le baron de Sainte Frique que je veux considérer autant que son mérite et que votre recommandation m'y oblige pourra connaître de plus près cette vérité et que personne ne me devancera jamais dans la passion et le désir que j'ai d'être toute ma vie... »

\*\*\*

AST, Corte, Lettere ministri, Francia, maz. 62, f. 4, doc. 20/8, f<sup>o</sup> 5r-5v, Albert Bailly à Madame Royale, 29 mai 1654. Sujet : la Grande Mademoiselle demande à Bailly le portrait de Madame Royale.

« Elle était bien malheureuse de ne pouvoir recevoir la grâce qu'elle demande depuis si longtemps à V.A.R. de lui envoyer son portrait avec celui de S.A.R. et qu'elle ne faisait que travailler avec toute la diligence possible à son image que V.A.R. lui a demandée en miniature, ou enluminée ».

[fol. 5r]: « Elle me questionna sur votre embonpoint, sur vos yeux, et sur la figure de votre visage, disant qu'on lui voulait persuader qu'elle avait l'honneur de vous ressembler, surtout des yeux, et du tour du visage. Je lui dis, sur cela, Madame, des choses que je n'ose vous répéter, et qu'on écoutait avec la passion dont V.A.R. me blâme. [fol. 5v] Après elle se mit à me cajoler sur mon esprit, ne trouvant plus de matière à se divertir qu'à mes dépens, et me dit pourquoi je m'étais fait religieux étant si propre pour servir les grands. Je lui dis que votre bon exemple Madame, m'avait converti, et parlais si hautement de vos vertus, et de votre dévotion, que quelques dames me dirent après notre entretien que je leur avais fait grand plaisir de lui parler de votre piété, car elle n'en avait pas de reste, non pas qu'elle ne soit ornée d'une

vertu inviolable, mais qu'elle manquait un peu aux exercices de la dévotion, où V.A.R. était continuellement.

(...)[fol. 6r] Elle retomba sur S.A.R. [Charles-Emmanuel II] et me dit qu'il prenait plaisir à bicler, et qu'il fallait le gronder de ce qu'il outrageait si inhumainement la beauté de ses yeux (...) Enfin, prenant congé d'elle, elle me chargea de prier V.A.R. de sa part de lui faire la faveur de lui envoyer un petit suaire pour attacher à son bras et qu'elle le porterait éternellement pour l'amour d'elle ».

La suite de cette très longue lettre concerne les prétendantes au mariage de Charles-Emmanuel II. En avril 1654, on sait que Bailly essaya de proposer la fille de la duchesse de Nemours [M.-J. Baptiste] comme épouse du duc, surtout après le refus de la Grande Mademoiselle, sur qui Madame Royale avait d'abord fixé son attention. Mais ce mariage fut contrecarré par la duchesse, aussi bien que par Mazarin qui espérait marier l'une de ses nièces avec le duc de Savoie ; il ne devait se réaliser qu'après la mort de la première femme de Charles-Emmanuel II, Françoise d'Orléans. Bailly évoque le commandeur (ou chevalier) de Mercé [Mercey] en termes dépréciatifs : niais, simple, « normand », soit peu fiable. Ce personnage souvent mentionné dans la correspondance de la duchesse de Nemours (mère) fut envoyé en Piémont par celle-ci pour la remercier des condoléances pour la mort de son mari. Il vient voir Bailly, afin, sous couvert d'autres affaires, de cacher son principal motif de visite soit « tester V.A.R. sur le mariage de S.A.R. avec Mademoiselle de Nemours et d'employer tout le fond de sa science pour éclairer vos véritables sentiments. Je lui répondis, en dissimulant ma pensée... Mercey se rendra donc à Turin, sous prétexte de prendre des nouvelles de la santé de M.R.

[fol. 7v] : « V.A.R. verra ce qu'elle aura à me commander. Je prendrais toujours son silence pour un refus, quoique la maxime porte que qui se tait consent ».

[fol. 8r] Madame Servien<sup>1726</sup> est toute de la Reine d'Angleterre. Elle a une passion infinie pour le mariage de la Princesse sa fille avec Monseigneur [Charles-Emmanuel II]. Elle vous en a envoyé la mesure et vous en pourra parler, quoique je lui ai dit mes sentiments, en homme franc, sur les raisons qui peuvent faire violence à l'amour que V.A.R. a pour la reine sa sœur, et l'empêcher de penser à cette alliance.

On ne fit plus, Madame, ici la petite bouche [la fine bouche, soit ne pas parler franchement] de la recherche prétendue qu'on croit que V.A.R. fait d'une nièce, on

---

<sup>1726</sup> La femme de l'ambassadeur de Savoie en France, Ennemond Servien, fait un séjour à Turin en juin 1654 pour espérer que son mari retourne dans les bonnes grâces de M.R. ; car le sort d'Ennemont est lié à la disgrâce d'Abel en France. On voulait alors donner comme successeur à Ennemont Monsieur de Bordeaux.

tient certain que M. l'abbé Amoretti traite cette affaire avec l'abbé Ondedei ; chacun m'en parla et il n'y a pas jusqu'à S. Croix, qui ne l'ait assuré à une personne qui m'est très confidente, sans qu'il le sache, et que je lui ai envoyée après pour découvrir ses pensées, et quelques secrets. On ajoute que les autres portraits que V.A.R. demande ne sont que pour mieux cacher votre dessein. Voilà les nouvelles communes, mais on / [fol. 8v] [croit que] les plus fines sont, que si cette recherche est véritable, en apparence, elle ne l'est point en effet, et l'on me dit hier tout tard, qu'un grand /le Surintendant/ qui connaît votre esprit admirable avait parlé de cette alliance prétendue comme d'un miracle de votre adresse, et d'un piège innocent que votre prudence tendait à celle de la Cour. Je ne vois pas, Madame, que cela vous fasse préjudice. Au contraire tout le monde admire votre conduite, d'avoir en main tous les grands partis de l'Europe, de tenir tous les intéressés en suspens, /et en espérance/ et de leur rendre si agréables les ténèbres que vous leur jetez dans les yeux, qu'ils seront bien marris de voir plus clair dans votre véritable dessein, qui ne pourrait pas être favorable à tous. Pour moi, Madame, je vous dis ingénument, que j'en ris, et m'en divertis très souvent, dans ma petite cellule, et que je suis ravi de joie d'entendre parler les plus politiques avec tant d'avantage de l'adresse, et de la capacité que V.A.R. fait paraître en cette science. Si j'en dis trop Madame, donnez-moi je vous conjure bien serré sur les doigts ».

**ANNEXE 2. *La quête du Titolo Regio et son argumentaire pour les ducs.* « Mémoire fondé sur divers exemples du cérémonial que pratique la cour de France envers les ducs de Savoie et ses ambassadeurs »**

AST, Corte, Cerimoniale, Francia, maz. 1, f. 27.

1. Les ambassadeurs de Savoie à la cour de France sont reçus et qualifiés avec les mêmes honneurs et prérogatives que les ambassadeurs des têtes couronnées. (...)
2. Sa Majesté Chrétienne a traité et traite, en paroles et par écrit, le duc de Savoie selon le qualificatif [attribut, qualité] de frère.
3. L'ambassadeur de Savoie se couvre devant le Roi, intervient dans le même ordre que les ambassadeurs royaux dans toutes les fonctions publiques et dans la Chapelle des Chevaliers de l'Ordre.
4. De cette vérité irréfutable résultant de la continuité évidente du fait, il faut encore joindre les preuves, sinon ce serait peu prudent pour quiconque voudrait la mettre en doute. On peut ainsi avancer avec certitude :
5. Que le Roi de France ne donne à aucun autre prince d'Italie le qualificatif de frère, mais seulement celui de cousin.
6. Que le même Roi ne maintient en aucune autre cour de princes héréditaires d'Italie un ambassadeur extraordinaire, sauf dans celle de Savoie.
7. Que les ambassadeurs de tous les autres princes italiens ne se couvrent pas devant le Roi, ne soient pas présents dans l'ordre des ambassadeurs royaux, ni n'interviennent avec eux dans les fonctions publiques.
8. Que, à Rome, parmi les dits princes, le seul ambassadeur qui ait toujours sa place dans la Chapelle du Pape, le duc de Savoie jouissant (selon l'usage pour les têtes couronnées) de la nomination de tous les évêchés et abbayes dans ses États.
9. Que dans les temps plus modernes, il y a eu une grande nouveauté dans l'établissement de nouvelles principautés en Italie, par la grande munificence et l'auguste libéralité de l'invincible Empereur Charles Quint de glorieuse et éternelle mémoire, il n'est pas probable que ce grand Empereur beau-frère de Charles duc de Savoie ait voulu, avec l'érection de ces nouvelles principautés, porter préjudice à la prééminence de cette Royale Maison, ainsi qu'en telle occasion de nouveauté le Pape Pie V l'a déclaré en 1570 : [époque où le pape a donné le titre de grand duc à Cosme I<sup>er</sup> de Médicis]
10. Il ne s'est pas encore passé quatre-vingt dix années que, quand, dans les cours d'Italie, on nommait Son Altesse, on entendait par antonomase le duc de Savoie, n'existant aucun autre prince à qui convienne ce titre, en regard de l'antiquité et de

l'origine descendant de l'auguste sang des saxons ; de l'ampleur et qualité de ses États, avec la continuelle domination de huit cents années, et plus, en Italie ; de la longue série de parentèles contractées depuis plusieurs siècles jusqu'ici, réciproquement avec les premiers Empereurs et Monarques du Monde :

11. Finalement, le fait que le duc de Savoie soit appelé dans le testament de Philippe IV<sup>1727</sup> à la succession de cette monarchie, est une qualité qui à elle seule suffit à le distinguer de n'importe quel autre prince, pour être en mesure de mériter le traitement royal avec le seul reflet de cette grande lumière qui apporte avec elle la splendeur de cette couronne, les grâces qui sont espérées de la magnanimité héroïque de Son Altesse<sup>1728</sup>.

---

<sup>1727</sup> AST, Corte, Cerimoniale, Francia, maz. 1, f. 27. Selon le testament de Philippe IV décédé en 1665, l'ordre des héritiers est celui-ci : 1/ le Dauphin de France, fils de Marie-Thérèse d'Espagne ; 2/ le prince Électoral de Bavière, fils de Marguerite-Thérèse d'Autriche ; 3/ le duc d'Orléans, frère de Louis XIV, fils d'Anne d'Autriche ; 4/ l'Empereur Léopold ; 5/ le duc de Savoie, aux droits de Catherine, fille de Philippe II et épouse de Charles-Emmanuel I<sup>er</sup> (mais Charles II d'Espagne en 1700 placera le duc en 4<sup>e</sup> position des héritiers dans son testament) ; Gregorio Leti, *Il Ceremoniale historico e politico...*, op. cit., p. 97 ; Christian Frédéric Pfeffel, *Abrégé chronologique de l'histoire et du droit public en Allemagne...*, Paris, Hérisant, t. 2, 1766, p. 718.

<sup>1728</sup> AST, Corte, Cerimoniale, Francia, maz. 1, f. 27, « Memoria fondata su diversi esempi del Ceremoniale che pratica la Corte di Francia verso li Duchi di Savoia e li suoi Ambasciatori ».

### **ANNEXE 3. « 1638. Avis de Mons. le Card. de Richelieu sur la régence de Madame Royale »**

AST, Corte, Tutela e reggenze, Lieutenance générale, Maz. 3, f. 22 (copies ms. non paginées).

« Monsieur de Savoie ayant témoigné la force de son jugement jusqu'à sa mort en rendant Madame Tutrice de Messieurs ses enfants, elle est obligée par honneur et par conscience de n'oublier rien de ce qui dépendra d'elle pour faire voir à son État, et à toute la Chrétienté qu'elle saura bien user du pouvoir que Son Altesse défunte lui a laissé.

Après qu'elle aura reçu le serment de fidélité de tous les principaux officiers de son Etat, et bien considéré qu'il n'y ait personne dans les places qui lui soit suspecte, elle ne saurait penser à aucune chose qui lui soit plus utile et nécessaire qu'à former un bon Conseil dont la réputation donne grande espérance de son gouvernement.

Je crois qu'ensuite elle doit avoir pour principale visée, qu'aucun des Messieurs ses Beaux-frères ne revienne dans son État ni n'y puissent faire aucune cabale en leur absence.

J'estime que pour les convier à en user ainsi par la douceur, Madame doit se relâcher de la juste rigueur que Monsieur de Savoie leur tenait pour ce qui est de leur bien. Sur ce fondement, elle peut leur faire savoir la résolution qu'elle prend de les laisser jouir librement et les faire prier par même moyen de ne prétendre pas en jouir en autres lieux que ceux où ils sont maintenant.

[Au niveau de ce dernier paragraphe, annotation dans la marge, de la même main] : Quelques uns estimaient qu'il eut mieux valu ne les assurer pas si tôt de la jouissance de leur bien et leur laisser désirer cette grâce pour la leur accorder par après avec plus de satisfaction pour eux, et je crois que cet avis eut été le meilleur.

On croit que si Madame délivre ce domestique de Monsieur le Cardinal de Savoie que feu Son Altesse avait fait mettre prisonnier et qu'elle lui renvoie porter cette nouvelle, ce sera une double obligation qui l'obligera sans doute à faire ce que Madame doit désirer de lui.

Il serait très important que Madame put soulager les peuples de ces Etats, mais si c'est chose impossible durant la guerre, il est dutout [avant tout, par dessus tout] nécessaire qu'elle leur fasse entendre qu'elle n'attend autre chose que la Paix pour leur faire ressentir la douceur de sa conduite.

La force de l'esprit de Madame me fait croire qu'elle ne voudra pas se laisser surpasser à aucune autre personne de son sexe qui ait jamais eu l'administration d'Etat. Et partant après avoir témoigné sa bonté à tous ses sujets comme elle le doit faire, il est dutout [avant tout, par dessus tout] nécessaire qu'elle fasse paraître force et vigueur contre ceux qui contrediraient à ses volontés et qui commettraient quelques fautes préjudiciables à l'Etat.

Par exemple si quelqu'un de Messieurs ses beaux-frères se présentait pour entrer dans ses Etats, il faut hardiment lui faire fermer les portes en tous lieux, et absolument ne le recevoir point. La sûreté de la personne de Madame, celle de Messieurs ses enfants, le repos et tranquillité de son Etat dépendent si

absolument de ce point que si, sous quelque prétexte que ce puisse être, on manque à l'oublier, on ne peut rien prévoir que de funeste de la suite d'une telle faute. S'il se trouve quelques uns des Gouverneurs ou principaux officiers qui soient reconnus adhérents avec Messieurs, il faut les changer sans leur donner temps de mettre en effet leur mauvaise volonté. Et au cas que quelqu'un manque le faire châtier sévèrement.

En un mot, d'autant plus qu'on estime le sexe des dames avoir quelque faiblesse, d'autant plus Madame doit elle gouverner avec force et vigueur pour faire que toutes choses se maintiennent en discipline pendant son administration.

Je ne parle point de la déférence que Madame doit avoir aux avis du Roi parce qu'elle est trop sage pour ne connaître qu'après Dieu, de là dépend son seul salut ».

**ANNEXE 4 : Manifeste du seigneur Marquis de Leganés sur l'entrée des armées du Roi Catholique dans le Piémont. 1638, Bruxelles, H. A. Velpius, 1638.**

[pp. 4-6] « Nonobstant tous ces outrages, le Roi Catholique Monseigneur prenant compassion de la minorité du jeune Duc, des princes ses frères, et de voir les États de Piémont et de Savoie gouvernés par une Princesse veuve, en qualité de tutrice des Princes ses enfants ; il n'a laissé de continuer par un acte digne de sa clémence Royale l'affection et protection qu'il a toujours professée à l'endroit de la maison de Savoie, et n'a permis qu'aucun acte d'hostilité fut fait sur l'État de ses princes, depuis la mort du Duc Amédée leur père. Depuis la saison de la campagne s'approchant, et S.M.C. ayant mis sur pied une armée fleurissante ; comme on ne désirait rien à l'égal de la continuation de cette bonne correspondance, et de la douceur de la paix ; au nom et par ordre de S.M. il a été proposé à la Sérénissime Duchesse de Savoie, que si elle voulait entretenir paix et ferme amitié avec S.M. elle devait s'abstenir d'assister les Français de gens, de vivres et autres commodités, et ne point renouer de ligues avec eux, puis même que la dernière s'en allait expirer au mois de juin ; ainsi qu'elle se maintint de bonne foi neutrale avec les deux Couronnes : S.M. lui offrant toutes ses forces pour la défendre, au cas que les Français vinssent à la molester pour ce sujet : Mais eux non seulement n'ont pas voulu permettre à la Duchesse de recevoir un parti si juste et si à sa bienséance, au contraire usant de leurs menaces et rigueurs ordinaires, ils l'ont induit violemment à renouveler pour deux ans la ligue contre S.M. (...) Que si le Roi Catholique s'est trouvé obligé par des justes raisons à faire la guerre à la maison de Savoie ; après avoir acquis la paix il lui a restitué de bonne foi les places que l'équité de ses armes avaient conquises, comme on l'a vu en la restitution de Vercelle<sup>1729</sup> ».

---

<sup>1729</sup> *Manifeste du seigneur Marquis de Leganés sur l'entrée des armées du Roi Catholique dans le Piémont. 1638, Bruxelles, H. A. Velpius, 1638, p. 4-6.*

**ANNEXE 5. Raisons de l'emprisonnement du comte Philippe d'Agliè (correspondant également aux prétentions françaises à l'époque de la conférence de Grenoble, sept. 1639). Arguments du Comte en retour**

Samuel Guichenon, *Le Soleil en son apogée ou l'Histoire de la vie de Chrestienne de France Duchesse de Savoie, Princesse de Piémont, reine de Chypre* (ms., 1664, Paris, Bibliothèque de l'Arsenal, f. 270 ; copie ms. d'A. Peyron, 4 janvier 1837, AST, Corte, Storie della Real Casa, cat. III, maz. 16, fasc. 29), p. 289-293 ici.

Philippe d'Agliè arrêté par les français, est d'abord envoyé à Pignerol puis incarcéré au bois de Vincennes. Alors qu'il a été convié à un « superbe ballet, dont le sujet était les « Prospérités des Armes de la France », il est logé chez Chavigny qui lui expose les raisons de son emprisonnement :

« [Chavigny] prit occasion de l'entretenir en particulier et de lui reprocher qu'il s'était trop ouvertement opposé aux intérêts du Roi et aux desseins de S.E. [Richelieu] ; qu'il avait été cause que M.R. n'avait pas changé les gouverneurs des places ; qu'il n'avait pas voulu que le Marquis de St Germain son frère allât à Nice, de crainte que M.R. ne fut obligée de confier la citadelle de Turin à S.M. ; qu'il n'avait pas été d'avis que S.A.R. remit des places au Roi (p. 290) pour contrebalancer celles que le Prince Thomas avec trop de facilités avait laissés aux espagnols ; qu'il avait eu trop de condescendance pour les Princes, sans considérer que son principal avantage devait venir de France ; qu'il avait ménagé d'accommodement du Prince Cardinal avec M.R. sans la participation des ministres de S.M. ; que Turin s'était perdue par sa faute pour avoir dissuadé la Régente de le mettre en dépôt entre les mains du Roi ; que l'on avait fait injure à S.M. à Grenoble en empêchant que le jeune Duc ne l'allât voir ; que la défiance en laquelle M.R. était entrée ne se pouvait excuser ; qu'il n'y eut point eu d'honneur à S.A.R. son fils d'être nourri et élevé en France auprès de Mr le Dauphin ; que par une méchante politique on avait refusé Montmélian au Roi, qui le prendrait quand il voudrait ; que M.R. à son départ de Grenoble était entrée à Chambéry comme en triomphe et en avait fait des railleries en chemin ; que le Comte avait fait aller l'Abbé d'Agliè son frère à Nice au lieu de l'Abbé de la Monta (p. 291) que le Roi avait destiné ; et que enfin il avait traversé la négociation du traité que Mazarini avait commencé avec le Prince Cardinal ; et qu'après toutes ces choses il était fort étonné que S.E. ne lui fit pas un pire traitement et que s'il eut voulu tenir une autre route dans sa conduite, il pouvait tout espérer, au lieu qu'en l'état où il se voyait, il devait tout craindre. Le Comte Philippe pour sa justification répartit : qu'il n'avait jamais contrarié les desseins du Roi en Italie et qu'en tant que la fidélité qu'il devait à

son souverain, l'y avait engagé ; en quoi il méritait plus de louanges que de blâmes ; que le changement de gouverneur ne dépendant pas absolument de lui, mais de M.R. et de son Conseil ; que si le Roi eut assisté puissamment la Régente, comme il y était obligé, on eut chassé les Princes et les Espagnols du Piémont, et ainsi il n'eut point été nécessaire de mettre par dépôt les principales places entre les mains de S.M. ; que s'il s'était ménagé avec les Princes, ce n'était que pendant les propositions d'accommodement, et pour ne les pas effaroucher ; que quand il avait entrepris (p. 292) celui du Prince Cardinal avec M.R., c'était à condition qu'il se réconcilierait avec le Roi, dont il ne voulait autre preuve que le dépêche interceptée par les troupes de Comte d'Alais de laquelle St Martin de Baldasser s'était chargé ; que la perte de Turin n'était imputable qu'à l'ambition du Cardinal de la Vallette, et à la jalousie qu'il avait contre le Duc de Longueville ; que si S.A.R. n'était pas allé à Grenoble, c'était à cause de sa maladie et qu'en ce temps là les affaires de la maison de Savoie n'étaient pas réduites à de si grandes extrémités que la Régente ne put, ni dût se résoudre à l'envoyer en France ni à abandonner Montmélian son dernier refuge, et de ses enfants ; que M.R. ni personne de sa suite au retour de Grenoble n'avait rien dit qui fut capable d'offenser le Roi ou son premier Ministre ; que si l'Abbé d'Agliè était allé à Nice, c'était par ordre de M.R. ; et l'Abbé de la Monta y pouvait aller de la part du Roi s'il eut voulu ; que pour le traité, que Mazarini avait ébauché avec le Prince Cardinal, la Régente et ceux de son Conseil avaient juste intérêts de le traverser, puisqu'il se négociait sans (p. 293) sa participation, et qu'après tout ce qu'il avait fait pour le service de M.R. et pour la couronne de France il n'attendait pas une prison pour récompense. Mais quoi que le Comte Philippe put dire, il demeura deux ans au Bois de Vincennes, et comme la seule autorité, ou plutôt la passion du Cardinal de Richelieu avait été la cause essentielle de sa détention, aussi la mort de ce redoutable Ministre procura sa liberté sur la fin de l'an 1642, nonobstant les puissances instances et sollicitations du Comte de Moretta ambassadeur de S.A.R. et de l'Abbé d'Agliè. Étant allé faire la révérence au Roi pour le remercier, S.M. lui dit : Mr le Comte Philippe il y a longtemps que je vous désirais dehors, vous êtes bon serviteur de ma Sœur. Paroles qui marquaient trop ouvertement la faiblesse de la cour et le trop grand empire du Cardinal, ce que les lettres que la reine et le Duc d'Orléans écrivirent à M.R. déclaraient un peu plus clairement, et établissaient en même temps l'innocence du Comte Philippe<sup>1730</sup>.

---

<sup>1730</sup> Suivent la transcription des deux lettres adressées à Christine, celle d'Anne d'Autriche du 3 août 1643, p. 294-295 et celle de Gaston, duc d'Orléans, du 14 juillet 1643, p. 296-297.

Au moment de la mise en liberté du comte, diverses marques d'affection sont envoyées à Christine, comme celles de Gaston d'Orléans, son frère, ou d'Anne d'Autriche :

Je n'ai pas eu moins de joie de l'entière liberté que leurs Majestés ont donnée au comte Philippe, que j'ai eu de douleur, et déplaisir, lorsque je sus que sans aucune même délibération, mais par l'animosité et passion particulière du cardinal de Richelieu, il avait été arrêté prisonnier. Cette procédure si extraordinaire contre une personne innocente et ou votre autorité avait été si blessée fut trouvée tellement étrange que incontinent après la mort du dit Cardinal, le feu Roi Monseigneur, et Frère ayant été mieux informé de la sincérité de ses intentions, le tira du Bois de Vincennes : mais comme ce n'était pas assez pour la justification d'un Gentilhomme de son mérite, je vous assure qu'elle m'a été un sujet de satisfaction très sensible de ce que leurs Majestés lui ont permis de s'en retourner et lui ont donné moyen de faire paraître à tout le Monde quelle a toujours été la fidélité de ses services, après lui avoir donné cette marque de leur estime. J'en ai une si particulière pour lui, que j'ai désiré vous en rendre ce témoignage, vous assurant toujours, que je suis de tout mon cœur,

Madame ma sœur,

votre humble Frère Gaston.

à Paris ce 14 Juillet 1643<sup>1731</sup>.

---

<sup>1731</sup> Lettre de Gaston d'Orléans à sa sœur du 14 juillet 1643, publiée in Andrea Rossotti, *Syllabus scriptorum Pedemontii...*, Montereali, Gislandi, 1667, p. 503. Anne d'Autriche écrit de même à sa belle-sœur, dans des termes plus nuancés en excusant Louis XIII ; Lettre d'Anne d'Autriche à Christine du 3 août 1643, *ibid.*, p. 501-502.

**ANNEXE 6. Lettre de M.R. au marquis de Pianezza, Annecy, le 15 août 1640, à propos des conditions de reddition honorables à proposer à ses beaux-frères et de la situation du siège de Turin**

AST, Corte, Lettere diverse Real Casa, Duchi et sovrani, Serie 1<sup>a</sup>, maz. 61, fasc. 3, lettre 1319 de Madame Royale au marquis de Pianezza, 15 août 1640.

Signatures autographes ainsi que notes en marge.

Le contenu de V.S. du 11 courant se restreint principalement dans le moyen proposé de donner au prince Thomas (moyennant la restitution de Turin et la promesse de sa déclaration pour la France) les places de Cuneo et de Nice pour sa sécurité, ainsi que les autres conditions mentionnées, il pourrait vraiment embrasser ce moyen [cette offre] quand ce ne serait pas pour servir plutôt de prétexte au même prince pour se libérer de nos mains et ensuite rire de tout traité et paroles, étant donné que pour notre sécurité suffisante on peut imaginer quelle prudence serait suffisante aux français pour se soustraire dans ces affaires de toute tromperie, outre que nous ne croyons pas que l'état de notre cause ait changé aujourd'hui par rapport au passé, et [ni soit] beaucoup plus favorable pour nous. Cela ne doit pas améliorer nos conditions de beaucoup plus que les restrictions que l'abbé Mondino vous a communiquées et en réalité à quoi pourrait bénéficier le succès de Casale de tant de dépenses et de peines engagées pour le siège de Turin s'il n'en tirait pas des avantages autrement notables ( ... et combien inférieurs à nos raisons ?)<sup>1732</sup>. L'ultime forme de capitulation remise à Moretti de laquelle il convient de ne plus parler, et d'autant plus que maintenant S.M. [le roi de France] se sentant heureusement libéré du siège d'Arras peut assister aux affaires d'Italie et y plier la loi à sa volonté pour soutenir notre cause. Cette nouvelle cause commune / réveillera la léthargie à Turin et réduira les âmes les plus réticentes à ce qu'ils peuvent attendre de notre clémence et à craindre de la force des armées françaises. Si Sa Majesté s'est si gracieusement déclarée pour nous satisfaire et pour nous conserver cette autorité absolue et indépendante qui nous est due, nous ne pouvons pas penser qu'il y ait des ministres en Italie qui ne soient pas au courant de leur esprit cherchant avec une facilité vaine et intempestive à détériorer nos conditions. C'est pourquoi V.S. doit faire en sorte que les choses se passent avec le meilleur avantage, étant averti que sous prétexte de traités comme V.S. y fait justement allusion, il n'y ait pas quelque artifice ou intelligence avec le marquis de Leganés, il convient de s'en tenir là [ridurre le cose al punto] et ne pas se laisser retarder par de longues entrevues ou discours ; et pendant que j'attends des nouvelles de V.S. et de notre ambassadeur en France pour pouvoir ensuite répondre plus sûrement. Je prie Notre Seigneur qu'il vous conserve longtemps. D'Annecy, le 25 août 1640. La Duchesse de Savoie, Chrestienne. Au marquis de Pianezza.

---

<sup>1732</sup> M.R. est consciente bien évidemment que les français œuvrent pour eux-mêmes avant tout. Cf. Vittorio Siri, *Memorie recondite dall'anno 1601 sino al 1640...*, vol. 8, Lyon, Anisson et Posuel, 1679, p. 728.

\_\_\_\_\_ (lettre originale en italien)

« Il contenuto di V.S. sotto gl'undici del corrente si restringe principalmente nel temperamento proposto di dare al prencipe Tomaso (mediante la restituzione di Torino a la promessa della sua dichiarazione per Francia) le piazze di Cuneo e di Nizza per sicurezza di lui con le altre condizioni accenate, potrebbe realmente abbracciarsi questo temperamento quando non fosse per servire piu tosto di pretesto al medesimo prencipe per liberarsi dalle nostre mani e poi ridersi d'ogni trattato e parola data che di sufficiente sicurezza per noi ne potiamo immaginarsi qual cautela sarebbe bastante a i signori francesi per sostrarsi in queste cose da ogni inganno oltre che non crediamo che lo stato delle cose nostre hoggidi diverso dalle passate, e molto piu favorevole per noi non debba migliorare le nostre condizioni dassai (?) piu che le stesse restrizioni che dall'Abatte Mondino saranno state comunicate a V.S. et in fatti che gio..avrebbero il successo di Casale tante spese e tante fatiche impiegate per l'assedio di Torino se non se ne cavasse vantaggio altrettanto (?) notabile questa (?) era inferiore alle nostre ragioni l'ultima forma di capitulazione rimessa al Morretti della quale per tanto non conviene piu parlare, e tanto piu or anche ? S.M. sendosi sbrigata felicemente dall'assedio d'Arras può assistere alle cose d'Italia e dar quivi (?) la legge a suo piacere per il / sostenimento delle nostre ragioni. Questa nuova innero risaputa [verso] in Torino risvegliera il letargo e ridurra gli animi piu ritrosi alla condizione di quello che possono sperare nella nostra clemenza, e temere nella forza delle armi di S.Mta. Si è ella tanto benignam. dichiarata per le nostre sodisfazioni e per conservarci quell'autorità assoluta e indipendente che ci è dovuta che non possiamo persuaderci che vi sia Ministri in Italia a cui non puo essere che nota. La mente di Lei vogliamo con soverchie (?) e intempestive facilità deteriorare (?) le nostre condizioni. V.S. per tanto terrà mano che le cose passino con ogni maggior vantaggio / avvertendo che sotto il pretesto de trattati come V.S. accena benissimo non vi sia qualche arte o intelligenza col marchese di Leganes per lo che conviene ridurre le cose al punto en non lasciarsi trattenere con longhezze dabbocam.ti ? e conferenze, et mentre staro aspettando novi avvisi da V.S. a d'al nostro Ambasciatore in Francia per potere le poi scrivere piu accertatamente prego Nostre Signore che longamente la conservi. Di Nicy [Annecy] li 15 (ou 25 ?) d'Agosto 1640.

La Duchessa di Savoia, Chrestienne ».

\*\*\*

AST, Corte, Lettere diverse Real Casa, Duchi et sovrani, Serie 1<sup>a</sup>, maz. 61, fasc. 3, lettre 1320 de Madame Royale au marquis de Pianezza, 25 août 1640.

(En réponse à celle du 21 du même mois). Madame Royale écrit que « peu est à attendre maintenant des négociations avec le prince Thomas et qu'il convient d'attendre les succès issus de la force, lesquels le réduiront au terme qu ... ? la loi qu'il pense imposer aux autres, et justement, j'entends avec mon goût particulier que nous rejoignent quelques renforts, qui vite seront suivis d'un plus grand nombre, de la Provence... tel que nous le sommes avisés par la France ».

La duchesse demande ensuite de faire « une recherche exacte de tous ceux qui sont passé « di qua » [côté Piémont] pour restaurer autant l'infanterie que la cavalerie et ceux qui se trouveront en état de pouvoir retourner, il faudra pourvoir à leur retour rapide pour renforcer nos quartiers bien faibles actuellement, comme V.S. le sait ». Elle « attend la nouvelle du succès de cet effort que prétend faire le prince Thomas, croyant qu'il ne réussira pas mieux que par le passé et justement ce sera un coup de désespéré dans lequel il jouera un grand risque ».

(Autres lettres sur le même sujet, les 25 août, 30 août...).

## **ANNEXE 7. Conseils de Christine à sa fille Adélaïde en Bavière (1651)**

Clairvoyante, Christine de France avait préparé par avance sa fille Adélaïde à sa nouvelle vie. Entre février et mars 1651, avant le départ pour Munich, elle lui délivre des conseils qui sont un témoignage notable d'une vision politique lucide du rôle à tenir pour une future Électrice-consort à la cour de Bavière<sup>1733</sup>. En mère aussi sage qu'avisée, elle lui explique comment elle doit se comporter. L'expérience, guide de l'intelligence, comme la connaissance des affaires, lui permettront de « se gouverner seule », comme Christine l'a éprouvé elle-même en tant que régente. Elle écrit à la troisième personne et en termes régaliens :

« Lui serviront les enseignements de la Reine, sa mère, laquelle malmenée plusieurs fois par le destin et par les tensions internes et externes, a réussi dans les rencontres grâce à la grandeur d'âme et à la fermeté des débats, en se rendant admirable à toute l'Europe ; en ce sens, les arguments les plus fermes et les plus sûrs ne pourront venir que de ce génie royal et surhumain<sup>1734</sup> ».

Les conseils maternels sont nombreux :

Madame Royale lui demande en premier lieu de bien connaître le caractère de son mari pour en recevoir de l'amour et de l'affection, desquels dépendent le repos et le bonheur de sa vie. Elle ajoute que ce ne sera pas difficile de les obtenir en regard des qualités de sa fille – la beauté et l'amabilité entre autres. Mais, dans cette relation, il s'agira néanmoins d'afficher une « gravité modérée, afin que trop de légèreté n'engendre pas le mépris ». Il faut ensuite qu'Adélaïde se fasse aimer et estimer de sa belle-mère, Marie-Anne d'Autriche<sup>1735</sup>, en lui montrant toute la révérence et l'affection nécessaires pour ôter l'impression qu'elle pourrait avoir d'un changement de main du gouvernement ou d'une perte d'autorité. Point délicat, source éventuelle de désordres, surtout entre les princes. Cette même idée revient pour l'attitude à avoir envers les ministres : ne pas provoquer de jalousies suscitées par un nouveau gouvernement. En plus de la gestion de sa maison, Madame Royale préconise de maîtriser les affaires de l'État : ses forces et son ampleur, ses finances, mais aussi les liens de parentés, la clientèle, pour évaluer les caractères et les talents afin, qu'en conséquence, elle se rende respectable selon les propres critères de ses sujets (\*1).

Adélaïde doit aussi savoir se montrer indifférente à la France et à l'Espagne, pour se consacrer totalement aux intérêts de son mari, sans oublier de collaborer avec la maison paternelle, faisant en sorte de garder son époux très uni à la Savoie. Et, le cas échéant, par de l'autorité et des alliances,

---

<sup>1733</sup> AST, Corte, Real casa, Matrimoni, maz. 29, f. 1, Instructions de M.R. à sa fille en mars 1651, reproduit par Gaudenzio Claretta, *Adelaide...*, *op. cit.*, p. 192 ; AST, Corte, Lett. Min., Austria, maz. 1, f. 1, doc. 42/8, long mémoire du comte Kurz au prince Électeur, du 15 février 1651, rappelant les instructions données de part et d'autre et les préparatifs du mariage.

<sup>1734</sup> *Ibid.*

<sup>1735</sup> Marie-Anne d'Autriche, fille de l'empereur Ferdinand II et de Marie-Anne de Bavière. Mariée à Maximilien I<sup>er</sup>, son oncle, Électeur de Bavière.

sinon par la force, elle doit rendre notable cette parenté familiale, ce qui sera chose aisée, car, encourageant cette couronne à ne rechercher que la paix, toutes les entreprises réussiront si elles ont pour but le repos et la tranquillité de la Chrétienté.

Christine rappelle également à « cette jeune princesse qui aime la liberté », que, pouvant en être en partie privée, elle pourrait s'enfermer dans l'isolement ou l'austérité. Or, pour s'accommoder de ce changement de vie, lui seront utiles l'amour du mari, les plaisirs de la conversation, la chasse, les divertissements habituels de cette cour. Elle lui assure qu'elle s'habituerait aux nouvelles coutumes de son pays d'accueil, car tout s'arrange avec le temps (\*2). Madame Royale précise alors que c'est ce qu'elle a vécu à son époque, apportant les usages de la cour française à celle espagnole, et qu'il faut absolument éviter de répondre à toute critique ou raillerie, qui paraîtraient suspects et engendreraient la haine de la Cour et des grands.

\*1. « La cognizione degli affari non deve però sprezzarsi da Lei per rendersi capace dello stato delle cose in principio sempre sulle generalità, cioè che forze, che ampiezza di stato, che danaro accumulato, che entrate, che spese, che aderenza, che parentele, che obbligazioni d'unione, che amicizie, che sudditi, di che qualità, del genio, del talento di quelli per accomodare la sua stima e le sue grazie conforme alla capacità loro... Deve sapere al tutto mostrarsi di genio indifferente per la Francia e per la Spagna, ma totalmente indirizzata agli vantaggi del marito, non lasciando però sempre di cooperare per la casa paterna, procurando di tener il marito ben unito con la real casa di Savoia, se gli occorra, e con l'autorità e con le aderenze, se non potrà con la forza, renda autorevole la parentela, il che potrà anche riuscirle facile perchè, non inclinando questa corona se non a ricercar la pace, tutti gli uffici riusciranno sempre accompagnati dal giusto se sono indirizzati al riposo e alla quiete della cristianità ».

\*2. Avec le temps et l'accoutumance, tout s'arrange : « sebbene la mutazione dell'abito potrebbe in principio parere dura, in ogni modo col tempo e con l'assuefazione ogni cosa s'accomoda ; e queste mutazioni si sono vedute spesso nell'età nostra, essendosi trasportate le usanze del vestire antico francese nel moderno spagnolo, e se gli abiti sui balli, se i costumi come molto diversi dessero occasione alle burle e agli scherni, deve fuggire la derisione e tutte quelle dimostrazioni che potessero generare sospetti in gente che n'è assai inclinata, perchè questo li conciterebbe l'odio della Corte e dei grandi, e produrrebbe pessimi effetti ».

(AST, Corte, Real Casa, Matrimoni, maz. 29, fasc. 1, Instructions de Madame Royale à sa fille en mars 1651 ; Suite in Gaudenzio Claretta, *Adélaïde...*, op. cit., p. 189-192).

Christine finit sur « l'expérience, qui est le guide de l'intelligence, et la connaissance des affaires la rendront capable de se gouverner seule ». Lui serviront les enseignements de la reine, sa mère, laquelle malmenée plusieurs fois par le destin et agitée des tensions internes et externes, a réussi grâce à la grandeur d'âme, la fermeté des débats dans les rencontres, et s'est rendue admirable à toute l'Europe ; enfin, elle ne pourra en recevoir les témoignages les plus fermes et les plus sûrs que de ce génie royal et surhumain [sa mère].

\*\*\*

Du point de vue opposé, venant de Bavière, les instructions sont également précises et nombreuses. L'Électrice et son fils chargent la comtesse de Wolkenstein et le comte Kurz de ramener Adélaïde, leur indiquant exactement les étapes du voyage et leur précisant que toute l'organisation leur incombe, selon ses conseils, sans oublier de parler de « la grandeur et de la gentillesse de la cour bavaroise <sup>1736</sup> ». Mais Marie-Anne d'Autriche préconise surtout de bien surveiller les dames d'honneur

---

<sup>1736</sup> Gaudenzio Claretta, *Adélaïde...*, op. cit., p. 46.

piémontaises, ainsi qu'Adélaïde, et de veiller à ce que cette dernière comprenne qu'elle doit obéissance et soumission à son mari et à sa famille, contrairement à ce qu'a pu faire Madame Royale en tant que régente de son fils... Adélaïde ne fut en effet pas très docile, engagée dans une « lutte » avec sa belle-mère au fort caractère qu'elle dut tout de même supporter jusqu'à ce que Marie-Anne décède en 1665. Maltraitée par Kurz, rumeurs de poison possible, on lui a enlevé sa dame d'honneur Asinari etc. Elle se sent malheureuse et « comme une brebis parmi les loups » écrit-elle encore le 6 juillet 1655 (AST, lettres d'Adelaide).

Adélaïde part de Turin le 16 mai 1652.

**ANNEXE 8 : « Mémoire des portraits que le peintre Narcis a fait et livré pour M.R. depuis le onzième octobre 1647 » (G. Claretta, *Sto. Regg.*, 2, 1869, pp. 521-523).**

Philibert Torret (dit Narciso ou Narcisse) est arrivé de Paris pour servir la maison de Savoie. Peintre français né vers 1600, aux origines peu connues, il est appelé en 1626 par Charles-Emmanuel I<sup>er</sup> qui le nomme peintre de cour, confirmé ensuite par Victor-Amédée sans doute encouragé par Christine : il reste portraitiste de la maison de Savoie jusqu'à sa mort en 1669. Cette liste d'œuvres de Torret se trouvait dans le « registro degli ordini degli esecutori testamentari di M.R. » d'après Gaudenzio Claretta, *Storia della Reggenza...*, *op. cit.*, vol. 2, p. 522-523.

Un portrait en petit remis à M.R. qu'elle donna à Mme Fabroni la première fois qu'elle fut en cette cour... **4 pistoles**

Un autre portrait remis à M. R. qu'elle donna à Madame la comtesse de S. Maurice à son départ pour Chambéry... **4 pistoles**

Cinq portraits en buste ; celui de M.R., de S.A.R., de Madame la princesse Maurice [Louise], de Madame la princesse Marguerite et M. la princesse Adélaïde, que M.R. donna aussi à la sus dite dame Fabroni... **20 pistoles**

Cinq portraits en petit, comme dessus, sur le vélin, vêtus en saintes, pour dse petites heures que M. R. envoya à M. la duchesse de Florence... **20 pistoles**

Un grand tableau de douze pieds d'hauteur où sont les cinq portraits que dessus, vêtus en parade sous le dais et autres ornements de peinture que M.R. envoya aussi à M. la duchesse de Florence dont j'ai fourni jusqu'à l'emballage... **30 pistoles**

Cinq autres portraits au buste des mêmes Altesses que dessus que M.R. envoya en Bavière lors du traité du mariage... **20 pistoles**

Un portrait en petit de M.R. vêtue en S. Thérèse remis à elle-même... **4 pistoles**

Un autre petit portrait de M.R. vêtue en S. Christine remis à elle-même... **4 pistoles**

Cinq petits portraits selon la note que M.R. m'en donna en suite de sa main propre savoir de M.R. en sainte Catherine de Sienne, de S. A. R. en saint Jean-Baptiste, de Madame la princesse Maurice [Louise] en sainte Christine, de Madame la princesse Adélaïde en sainte Catherine le tout remis à elle-même... **20 pistoles**

Un petit portrait dans une boîte émaillée de bleu que M. R. envoya à Paris... **4 pistoles**

Un autre petit portrait remis à M.R. qu'elle donna à M. S. Michel... **4 pistoles**

Un autre portrait en petit de M.R. remis à elle même qu'elle envoya à Mademoiselle de Messeran à Verceil... **4 pistoles**

Deux portraits l'un de M.R. en petit dans une boîte, l'autre de M. de Senantes en buste que M.R. envoya à Mme de Senantes à Front lors de ses couches... **8 pistoles**

Un portrait en petit dans une boîte faite en cœur que M.R. envoya à Paris pour en faire une copie en email de même celui... **4 pistoles**

Un portrait du père Claude lorrain religieux de N.D. des anges qu'il a peint mort d'ordre de M.R. remis à elle-même... **4 pistoles**

Deux portraits en buste de M.R. et de S. A. R. remis à M. le chevalier de Surville pour être donnés d'ordre de M.R... **4 pistoles**

Autres deux portraits de M.R. et de S. A. R. jusqu'aux genoux tous les deux que M. R. donna au susdit chevalier de Surville remis à elle même... **10 pistoles**

Deux portraits en buste de M. R. et de S. A. R. remis à monsieur le chevalier de Surville pour être donnés d'ordre de M.R... **8 pistoles**

Trois portraits en petit pour (les boites de diamants qui furent données aux dames qui vinrent à prendre M. la duchesse électrique di Bavière remis d'ordre de M. R. à M. le général Ferraris... **12 pistoles**

Un portrait en petit de M. R. qu'elle donna à monsieur le marquis de Lullin prenant congé pour s'en retourner en Savoie... **4 pistoles**

Cinq portraits en buste de LL. AA. RR. et de Mad. les princesses par billet de M. Vibò d' ordre de M. R. et remis à M. Parisot pour être donnés à M. le comte Curzio au départ de M. l'électrice de Baviere... **20 pistoles**

Deux portraits en petit de M. R. et de S. A. R. commandés d'ordre de M. R. par M. de S. Thomas pour être donnés à un agent de Rome, lesquels j'ai remis à M. R..... **8 pistoles**

Un portrait de M. R. en déshabillé fort petit remis à monsieur le général Ferraris....**4 pistoles**

Deux portraits en buste, de M. R. vêtue en S. Thérèse que M.R. donna aux religieuses capucines étant en leur couvent remis à Mademoiselle de Fleurian au parloir ... **4 pistoles**

Deux portraits en buste, de M.R. qu'elle donna aux médecins de Paris et de Lyon qui la vinrent servir à la première maladie... **8 pistoles**

Un portrait fort petit de M. R. dans un fermoir de diamant qu'elle remit à M. la marquise de Lans partant pour son voyage d'Italie remis à M. le général Ferraris d'ordre de M.R ...**6 pistoles**

Deux très petits portraits pas plus grands qu'une lentille dernière pour mettre dans des bagues lors du voyage de Lyon. ..**4 pistoles**

Un portrait en petit de S. A. R. qui fut remis à monsieur le marquis del Marro pour l'emporter en Espagne au voyage qu'il a fait ...**4 pistoles**

Deux portraits en petit de M. R. et de S. A. que j'ai remis à elle même destinés pour en honorer ceux qui accompagneront la dite M. R.... **8 pistoles**

Autres deux portraits de M. R. et de S. A. R. qu'elle me commanda pour le même sujet et que j'ai remis à elle-même ... **8 pistoles**

**Per tutti questi dipinti il Torretta ebbe il 30 luglio 1664 L. 1335 d'argento<sup>1737</sup>.**

(1) Compte de Pierre Antoine Palliero, archivi camerati.

(2) Controllo 1665.

(3) *Vite de' più eccellenti piuori ecc.*, V. XV, p. 28.

---

<sup>1737</sup> En 1642, P. Torret reçoit pour une série de portraits faits pour Madame Royale (liste perdue) la somme de 1290 livres d'argent (A. Baudi di Vesme, *Schede...*, *op. cit.*, vol. 3, p. 1051). Or, si l'on compare cette somme à ce mémoire, cela suppose que Torret ait effectué un grand nombre de tableaux pour la duchesse avant 1642.

## **ANNEXE 9. Avis de Madame Royale sur les prétendantes au mariage de son fils (1660)**

Lettre datée du 1<sup>er</sup> octobre 1660, de Madame Royale à son fils : AST, Corte, Lett. Min., Francia, maz. 63, f. 56, lettre n° 2238, f° 1v à 3r. [C'est une lettre d'un secrétaire, avec quelques lignes autographes de Christine, et sa signature].

(fol. 1r) « Les Princesses desquelles il a été parlé dernièrement pour vous marier sans délai, sont celles d'Angleterre, Mademoiselle de Montpensier, Mademoiselle de Nemours, et une des sœurs du Duc de Parme. Présentement la Princesse d'Angleterre est mariée<sup>1738</sup> et de celles de Parme, l'ainée n'a pas la beauté que l'on supposait, et la cadette est extraordinairement grosse, avec l'apparence de ne faire point d'enfants<sup>1739</sup>, et il semble que vous n'avez pas pour Mademoiselle de Nemours l'inclination nécessaire pour vous faire tourner de ce côté-là<sup>1740</sup>, mais ce qui est plus considérable, ces trois dernières n'ont, ni dans le bien, ni dans aucun autre accommodement rien qui rende leur alliance extrêmement avantageuse.

Que si vous voulez examiner les partis qui se présentent ailleurs, devant que nous parlions de mes nièces, il y a les filles du défunt Empereur, l'Infante Marguerite d'Espagne, celle du Portugal, la fille de l'Électeur de Saxe, ou la sœur du Duc de Modène. Véritablement, l'ainée de l'Empereur, si l'on voulait vous l'accorder, vous pourrait donner un jour la succession de tout le Montferrat, vu l'état du duc de Mantoue, et de son fils, mais quand il n'y aurait aucune difficulté à ce mariage, ce que je ne crois pas, cette princesse n'a que neuf ans au plus, et il vous faudrait attendre si longtemps des enfants, que vous avez besoin d'avoir bientôt, que je vous dis sans hésiter qu'à mon avis vous n'y devez pas penser. J'en dis de même, et à plus forte raison, de l'infante d'Espagne<sup>1741</sup>, laquelle doit être destinée à l'Empereur, et crois que son alliance ferait refroidir l'amitié et la protection de la France, laquelle vous est nécessaire ; l'infante de / (fol. 1v) Portugal vous donnerait l'amitié d'un roi éloigné, et qui peut être réduit à la condition de sujet, et la haine d'un plus puissant qui touche vos États. La fille de Saxe serait catholique par raison d'état, et Dieu sait comment, ce

---

<sup>1738</sup> Henriette-Anne d'Angleterre épouse Philippe duc d'Orléans, frère de Louis XIV, le 31 mars 1661. Si M.R. dit qu'elle est mariée (en fait fiancée), c'est parce que sa sœur Henriette lui a annoncé le 10 septembre 1660 que le roi et la reine de France lui avaient fait la demande et qu'ils envoyaient le comte de Soissons pour la demande officielle à Charles II.

<sup>1739</sup> C'est ainsi qu'en juge le père Bailly, in Luca Giachino, *Lettres inédites de Mgr Albert Bailly (Rome – 1658)*, op. cit., lettre V, p. 71-72).

<sup>1740</sup> Au contraire, Charles-Emmanuel avait une sympathie particulière pour sa cousine. M.R. tente de briser cette amitié naissante (cf. chapitre 3.2 "Les prétendantes au mariage de Charles-Emmanuel II", p. 304-306).

<sup>1741</sup> Marguerite-Thérèse, née en 1651, promise dès sa naissance à Léopold I<sup>er</sup>, sauf si elle devait monter sur le trône d'Espagne, en cas de décès du petit Charles : deux frères cadets meurent en 1659 et 1661, donc Philippe IV attend que le dernier, futur Charles II, soit d'une santé suffisamment solide pour espérer régner.

qui lui doit donner une exclusion très assurée<sup>1742</sup>. Pour la Princesse de Modène, il y a les mêmes considérations à faire que pour l'ainée de Parme, comme vous savez<sup>1743</sup>. Il ne reste donc à consulter que sur Mademoiselle de Montpensier, et Mademoiselle d'Orléans mes nièces<sup>1744</sup>.

Leur naissance est la même très avantageuse étant filles d'un fils du plus grand roi et du sang plus illustre de la chrétienté, l'âge et les biens sont différents, les autres qualités ne vous sont pas inconnues, mon affection est égale pour les deux. La seule considération de votre bien me pouvant faire pencher plus d'un côté que de l'autre.

Si vous voulez pourtant que je m'explique sur ce sujet, je vous dirais qu'il faut commencer par l'agrément du roi et le Conseil de Monsieur le Cardinal, faute de quoi l'affaire non seulement ne pourrait réussir avantageuse, mais difficilement en verrait-on la fin<sup>1745</sup>. Vous savez ce que Mons. De Gaumont<sup>1746</sup> porta dernièrement, et je ne sais si vous avez quelques connaissances plus fraîches des intentions de Sa majesté différentes des premières. C'est pourquoi je ne passerai pas plus avant là-dessus, me réduisant à la principale considération que vous avez à faire dans ce choix, qui est la probable assurance d'avoir des enfants, sans lesquels un souverain n'est jamais / (fol. 2r) ni obéi, ni estimé par les étrangers et les sujets, et se peut dire misérable puisque tout le monde se pourvoit par avance et tourne du côté du soleil levant<sup>1747</sup>. Et comme j'ai ci-dessus dit que la nécessité d'avoir bientôt des enfants vous devait empêcher de songer non seulement à l'infante d'Espagne, mais à la fille de l'Empereur quand on voudrait vous l'accorder, quoique la seconde peut vous donner un état, ainsi je crois que la plus grande apparence de pouvoir avoir, ou ne pas avoir succession pour tout le temps que durera le mariage, à plus forte raison doit peser d'avantage que les biens. Pour moi je ne sais si la croyance que j'ai qu'une Princesse de quinze ans [Marguerite d'Orléans, fille de Gaston] vous puisse plus vraisemblablement faire espérer des enfants qu'une de trente-trois est blâmable, et si ayant par cette raison plus de pente

---

<sup>1742</sup> Gaudenzio Claretta, *Adélaïde...*, *op. cit.*, p. 118-119. Vers 1658, Adélaïde cherche aussi des prétendantes pour son frère, dont les filles de l'Électeur de Saxe (Jean-Georges II), prêtes à se convertir au catholicisme. M.R., qui tenait pourtant toujours à une alliance française, s'arrêta un moment sur ce choix, en particulier sur la seconde Sophie, envoyant en mission à Dresde le comte de Vische et le jésuite Malines. C'est à cette occasion que Charles-Emmanuel II, désormais décidé à se marier et à rompre les liens de subordination à sa mère, à qui aucun parti ne convenait, dérapa en disant que, quant à lui, il aurait épousé cette princesse, même si elle avait été mahométane.

<sup>1743</sup> Trop âgée.

<sup>1744</sup> Anne-Marie-Louise de Montpensier, dite la Grande Mademoiselle et Marguerite d'Orléans, sa sœur.

<sup>1745</sup> On sait que Christine ne souhaitait plus à cette époque Mademoiselle de Montpensier comme bru, et s'il est probable qu'elle l'ait envisagé pour son fils, deux ou trois ans auparavant, son fidèle conseiller le père Bailly a beaucoup insisté pour l'en dissuader (cf. lettres de 1658, Giorgia Puttero in Gianni Mombello (dir.), *La Correspondance d'Albert Bailly*, vol. 7, *op. cit.*, p. 22-24 et passim). Son détachement ici est feint, et elle souligne à demi mots ensuite qu'elle est un peu âgée pour assurer une descendance.

<sup>1746</sup> Gentilhomme de la Chambre de Louis XIV, Conseiller d'État et Intendant des Finances, envoyé extraordinaire de France en Savoie.

<sup>1747</sup> Tout le monde pense à l'Empire.

pour l'autre que pour celle-ci, l'on doit dire que je regarde plutôt ma satisfaction, que le bien de l'état, et le vôtre.

J'adjoins que Mademoiselle de Montpensier n'a pas ce que le duc de Mantoue prétend de vous pour la dot de la feu Infante Marguerite ou ne veut pas vous le remettre, afin que vous en fassiez un dépôt pour faire cesser tous les intérêts qui en dépendent, et donniez à ce Prince, lorsque l'affaire sera jugée la partie qui lui sera due, qui sera toujours beaucoup moins moindre que le dépôt ; l'état ne peut recevoir l'avantage que l'on penserait de ce mariage, quoique vous en eussiez des enfants. Or je ne sais pas si cette Princesse [de Montpensier] a de l'argent, parce qu'elle / (fol. 2v) n'a pas encore payé entièrement les acquisitions qu'elle a faites ; elle a bien quelques créances sur l'héritage de son père et d'autres, mais je doute avec fondement qu'il ne sera pas facile d'en tirer bientôt du comptant, puisqu'il y a encore des disputes, et l'on ne lui a offert pour ce qui est liquide que des fonds. Je ne sais pas aussi s'il n'y a point d'autres dettes, cela est très ordinaire aux Grands. La souveraineté des Dombes est belle pour un Prince demeurant en France, mais pour vous étant ce qu'elle est, et éloignée de plusieurs journées de vos états ce n'est rien ; Trois cent mille livres environ de revenu en tout en fonds de terres ne vous feront ni plus ni moins aisé, mais bien demi vassal de la France. Vous avez vu ce qu'ont profité les grands héritages de Nevers et de Rethel au duc de Mantoue, et comme ils sont allés en fumée. Les gages des officiers de justice, et autres, les frais pour le maintien des revenus, et ce que l'on perd à les transporter vont bien avant ; et avec moins de mariage l'économie, et le bon ordre vous pourraient peut être accommoder mieux que de grandes richesses en une personne, qui s'en voudrait prévaloir pour soi, et prétendre d'être maintenue du vôtre avec grande splendeur comme il se peut légitimement. Il faut aussi voir quelles seront les conditions assurées / (fol. 3r) que vous obtiendrez, quelles les substitutions [*sic*], et coutumes pour les biens de France, et Normandie, et si en cas de restitution la Couronne ne sera pas chargée des sommes qui la puissent incommoder, puisque les avantages des femmes en ce pays-là sont très grands ; En toutes ces choses il faut souhaiter si vous faites ce choix, que vous soyez servi par des personnes de capacité, et de fidélité, faute de quoi vous pourrez recevoir des grands désavantages.

Si vous avez la confiance en moi, que vous devez, c'est assez de ce que j'ai dit. Mais si vous êtes prévenu de quelque opinion contraire, et avez déjà acheminé depuis longtemps à mon insu cette affaire comme tout le monde croit, je n'en ai dit que trop pour vous, mais non pas pour moi, pour ma décharge, et ma justification, et afin que l'on ne me puisse rien imputer à l'avenir. C'est pourquoi j'ai voulu vous donner par écrit ces sentiments et les exposer à la censure de tous avec autant de franchise que j'en ai fait voir jusqu'à cette heure en tout ce qui regarde votre service. Dieu vous

fasse la grâce de faire le choix qui sera meilleur pour sa gloire, pour le bien de vos / (fol. 3v) États, et pour votre satisfaction, et de ne le porter plus en longueur. Pour moi je prendrai les mesures des résolutions, que je devrais faire pour ma Personne après avoir mûrement considéré la suite de la conduite que les autres tiendront, et quoique je n'ai jamais pensé à mes intérêts, comme tout le monde a vu, et même que j'ai refusé tant d'occasions qui m'ont été présentées de me rendre plus considérable de peur de vous causer quelque désavantage, j'espère néanmoins que ma naissance et ce peu de bien, duquel je suis disposée me donneront les moyens avec l'aide de Dieu de finir mes jours avec satisfaction, et selon ma qualité. Quoiqu'il arrive vous me trouverez toujours pour ce qui peut dépendre de moi.

Votre très bonne et bien affectionnée mère, Chrétienne.

1<sup>er</sup> octobre 1660 »

*[En fin de page, avant sa signature, lignes autographes de la duchesse pour expliquer qu'elle n'écrit pas elle-même, car son mal l'en empêche et sa graphie manquerait d'intelligibilité].*

## **ANNEXE 10. Jugements critiques sur Christine de France**

Samuel Guichenon, *Le Soleil en son apogée ou l'Histoire de la vie de Chrestienne de France Duchesse de Savoie, Princesse de Piémont, reine de Chypre* (ms., 1664, Paris, Bibliothèque de l'Arsenal, f. 270, copie ms. d'A. Peyron, 4 janvier 1837, AST, Corte, Storie della Real Casa, cat. III, maz. 16, fasc. 29).

Dans la préface, Peyron rappelle le bref éloge funèbre à Madame Royale fait par Guichenon (*Hist. Généal.*, chap. XXXVII, p. 913) qu'il termine ainsi :

« Entre tant de panégyriques qui ont été dressés à la louange de cette grande Princesse, celui que le R. P. Pierre Marcellin Orafi lui dédié en italien l'an 1655, intitulé *Il Tempio della Gloria*, a été reçu avec applaudissements ; le C. Emmanuel Tesauro en a aussi publié un très excellent intitulé *Il Diamante* ; et nous espérons dans quelques temps, suivant le commandement que nous en avons de cette A.R. de faire l'histoire entière de sa vie, qui passera pour un miracle du siècle, non point par la considération des ornements que nous prétendons d'y donner, mais par la beauté et par la grandeur du sujet ».

(Guichenon, p. 2 3). « J'ajoute à ces considérations que sa vie contient tant d'illustres évènements et des succès si peu attendus dans les plus grandes disgrâces que l'on a souvent douté s'il les fallait attribuer ou à la solidité de ses conseils ou à la grandeur de son courage ou à la force de son génie ou à la facilité particulière qu'elle avait de surmonter heureusement tous les obstacles qui s'opposaient à ses desseins, de sorte que des choses si extraordinaires que ceux-là mêmes qui les ont vues ont peine à les croire, devant apparemment passer pour fabuleuses, c'était s'exposer que de les essayer. »

\*\*\*

Dédicace de Samuel Guichenon à Madame Royale, in *Histoire généalogique de la Royale Maison de Savoie. Justifiée par titres, fondations de monastères, manuscrits, anciens monuments, histoires et autres preuves authentiques. Enrichie de plusieurs portraits, sceaux, monnaies, sépultures et armoiries*, Lyon, Guillaume Barbier, 1660, 2 vol. in folio.

A MADAME ROYALE, CHRESTIENNE DE FRANCE, Duchesse de Savoie, princesse de Piémont, Reine de Chypre.

Madame,

Cet ouvrage n'eut jamais abordé V.A.R. s'il n'avait été entrepris par son commandement ; et si le sujet qu'il traite ne lui donnait le privilège d'entrer au Cabinet, et de s'approcher du Trône. C'est MADAME, l'Histoire Généalogique de la Royale Maison de Savoie (...) dont V.A.R. a souhaité la publication, par l'intérêt qu'elle prend à

tout ce qui regarde cette Couronne. Une autre considération, MADAME, a favorisé cette résolution, parce que les merveilles de la Régence de V.A.R. les événements signalés qui l'ont accompagnée ; et cette incomparable politique avec laquelle elle a résisté si glorieusement à ses ennemis, et conservé avec tant de réputation les États de S.A.R. parmi les orages et les tempêtes dont l'Italie a été si souvent agitée, en composant la plus belle et la plus curieuse partie. Ainsi MADAME, une offrande si riche ne devait pas être mise sur un Autel moins illustre. (...) Et bien que V.A.R. par les grandes choses qu'elle a faites avec tant de prudence pour la Royale Maison de Savoie, mérite plus de statues et d'éloges que les Héroïnes de l'antiquité ; j'estime pourtant MADAME, que le soin qu'elle a pris d'en faire dresser l'Histoire, et d'élever de ses propres mains ce superbe Édifice, ne sera pas le moindre sujet de son panégyrique ; puisqu'elle a tiré de la poussière des Sépulcres tant de victoires et de triomphes, et érigé un monument de gloire à la valeur et à la piété de ces grands Hommes, dont le temps et la négligence des Écrivains avaient obscurci l'éclat. Pour moi, qui n'ai fait que seconder faiblement ce grand dessein, pour m'acquitter en quelque façon des obligations dont je suis redevable à V.A.R., je me croirais assez heureux MADAME, si ce livre peut rencontrer autant d'agrément près d'elle, que l'on y remarquera de déférence à la vérité, et d'aversion à la flatterie ; mon ambition n'étant que de lui plaire, et de publier que je suis avec une passion extraordinaire, une parfaite reconnaissance et un zèle très respectueux, MADAME, de V.A.R., le très humble, très fidèle, très obéissant et très obligé Serviteur, Guichenon.

\*\*\*

(Catterino Belegno, ambassadeur vénitien en Savoie en 1664, in Firpo, Luigi (dir.), *Relazioni di ambasciatori veneti al senato*, t. 11, Turin, Bottega d'Erasmus, 1983, p. 354-355).

« La mort, qui appelle au tribut humain dans son âge tendre François-Hyacinthe, son frère aîné, et les instructions de Victor son père mirent les rênes du gouvernement entre les mains de Christine de France sa mère et tutrice, princesse qui a laissé douter si elle méritait les applaudissements ou les blâmes du monde, ayant assemblé de multiples vertus et de nombreux défauts, une grande prodigalité mais des affaires déplorables et beaucoup de lascivité comme une dévotion exemplaire. Le désir de dominer et de promouvoir beaucoup de favoris la fit dépasser certaines limites, un peu aux dépens de son fils, le maintenant tant qu'elle vivait dans des divertissements futiles, sans bien pourvoir aux devoirs et à l'éducation d'un prince. Toutefois sa mort fut universellement déplorée, ayant toujours, avec affabilité, clémence, abondance de luxueux présents, dompté les cœurs de son peuple et des étrangers, et laissé à la cour et à la ville de Turin tant de marques de splendeur et de magnificence qu'elles suffiraient à encenser la

mémoire de beaucoup de princes pour plusieurs siècles. De plus, elle a dû lutter plusieurs fois contre le destin, et braver avec une force virile les périls de l'Etat, dans lequel, à la fin, pour toute sa gloire, elle a laissé son fils libre et maître pacifique, après l'avoir miraculeusement sauvé des griffes des deux puissants princes [français et espagnol] ».

\*\*\*

(Rucellai Giovanni Francesco, *Un'Ambasciata. Diario dell'abate G. FR. Rucellai*, Florence, publié par John Temple Leader et Giuseppe Marcotti, Barberà, 1884, p. 46-47).

(1643) « Une société qui, même rassasiée de danser et de jouir de cette liberté quasi plus que française qui se joue ici avec des baisers et divers jeux joyeux, s'en allait à quelque festin qui se donnaient par la ville jusqu'au matin, où intervenait la Princesse [Ludovica] masquée en compagnie de quelques dames favorites ».

\*\*\*

(Auteur anonyme, « Relation de la Cour de Savoye, ou les amours de Madame Royale », Paris, 1667, BRT, *Miscellanena*, 293, f. 12, copié en de multiples exemplaires manuscrits, dont celui du Comte de La Marmora (Thomas Félix Ferrero, marquis de, ambassadeur de France sous la seconde Régence ?), du 9 août 1642 postdaté (?), AST, Corte, Real Casa, Storie particolari, maz. 16, f. 28, p. 3, 8, 23).

« Christine vécut en l'opinion de tous dans la réputation d'une femme d'honneur jusqu'en l'année 1637. Mais en ce temps-là elle commença de donner quelques soupçons de sa mauvaise conduite » (p. 3)

« Mais pour faire le roman plus divertissant, le hasard changea la scène, et troubla le repos de ces amants. Le Duc découvrit la turpitude, et commit par de témoignages trop convaincants, que non seulement sa femme lui ôtait l'honneur, mais qu'elle ruinait ses affaires les plus importantes, pour favorises ses adultères » (p. 8).

« En effet, il n'y a aujourd'hui une femme plus cruelle sur la terre, plus injuste, et plus impudique, elle est toute dévouée à ses paillardises et à ses barbaries. La vie des hommes ne lui est de rien, car après avoir fait empoisonner son mari et ses enfants, quelle considération la peut empêcher d'empoisonner et de faire poignarder ceux qui ne lui plaisent pas, elle hait son peuple, elle hait la Maison de Savoie, et si son fils en était, il ne serait déjà plus au monde. Cependant, elle couvre tous ses dérèglements du voile de Piété, elle contrefait la dévote, et quoique l'hypocrisie soit aujourd'hui la vertu de toutes les cours, on peut dire que c'est en Piémont qu'elle est en trône » (p. 23)<sup>1748</sup>.

---

<sup>1748</sup> Créqui, voire Christine elle-même, ont été accusés dans des pamphlets d'avoir empoisonné le duc. La thèse n'est soutenable pour aucun des deux, la duchesse ayant tout à perdre et parce que les historiographes s'attachent à louer

\*\*\*

(Richelieu, *Lettres, instructions diplomatiques et papiers d'État du Cardinal de Richelieu*, dir. D.L.M. Avenel, t. 6, Paris, Imprimerie nationale, 1863, p. 539).

« La faiblesse de son sexe, la légèreté de son esprit, rempli d'autant de présomption qu'il était dénué de jugement, l'aversion que tout son pays avait de sa conduite, la lâcheté et l'infidélité des Piémontais, le peu d'expérience de quelques uns de son conseil, la timidité des autres et le désir que tous eurent de se conduire en sorte qu'ils pussent aussi bien trouver leur compte avec ses frères, s'ils venaient à leurs fins, comme avec elle si leurs desseins demeuraient sans effet, furent cause de sa perte. Outre que le gouvernement des femmes est d'ordinaire le malheur des Etats, celle-ci avait tant de mauvaises qualités pour conduire des peuples, qu'il fut impossible de la porter à ce qui était du tout nécessaire pour se bien acquitter d'une telle charge ».

(Richelieu à Louis XIII, *La succincte narration des grandes actions du roi*, in Joseph-François Michaud et Jean-Joseph François Poujoulat, « Mémoires du Cardinal de Richelieu », *Nouvelle collection des Mémoires pour servir à l'Histoire de France*, II<sup>e</sup> série, t. 9, Paris, Firmin Didot Frères, 1838, p. 345-346).

« La mauvaise conduite de Madame, votre sœur, lui ayant fait perdre, en peu de temps, l'estime et la réputation qui lui devaient être plus chères que sa propre vie, du mépris, ses sujets passèrent à la haine, et de la haine à la révolte, qui mit en trois mois, entre les mains des Espagnols, plus de deux tiers du Piémont, qu'ils n'avaient jamais su entamer par la force, pendant la vie des ducs Charles-Emmanuel et Amédée son fils, sous le gouvernement desquels ils les avaient plusieurs fois attaqués. La propre ville de Turin, capitale de cet État, ne fut pas exempte du malheur de cette princesse (...)

« Aussitôt qu'elle fut à Grenoble, près de votre Majesté, vous tâchâtes, par toutes sortes de moyens, de la remettre dans un chemin aussi avantageux pour elle, que celui qu'elle avait suivi jusqu'alors lui avait été préjudiciable : mais elle fit connaître, à son dommage, que les plus faibles esprits sont les plus forts pour résister à la raison. Vous n'oubliâtes rien de ce qui pouvait arrêter le dérèglement de son esprit, et les désordres de ceux qui contribuaient le plus à sa perte : mais, comme elle fut trop obstinée en son aveuglement, les autres furent ou trop ignorants pour reconnaître leur bien, ou trop malicieux pour s'y vouloir porter, ou trop timides pour oser l'entreprendre ».

---

l'honnêteté de Créqui, même sous la pression ; Samuel Guichenon, *Histoire Généalogique...*, *op. cit.*, p. 917 *et passim* ; Samuel Guichenon, ms. « Le Soleil en son apogée... », *op. cit.*, p. 79-80 *et passim*.

(Lettre du cardinal de La Valette à Richelieu, 8 janvier 1639 ; Antoine Aubery, *Mémoires pour l'Histoire du cardinal duc de Richelieu*, t. 4 (suite), Cologne, Pierre Marteau, 1667, p. 7).

« Il semblerait bien à propos que vous écrivissiez une lettre de civilités à Madame, et que vous lui témoignassiez quelque estime de son esprit ; car une des choses dont elle se plaint le plus, est de la mauvaise opinion que vous avez de sa capacité ».

\*\*\*

(Gerzan, François de, *Les profitables curiosités inouïes, par François Du Soucy, escuyer, sieur de Gerzan*, « Le Triomphe des Dames », Paris, H. Legras, 1650, p. 103-106. Dédié en 1643 à Mademoiselle de Montpensier).

« Enfin, il serait ennuyeux, et il faudrait faire des volumes entiers qui voudrait représenter le grand nombre des Femmes Illustres qui se sont immortalisées par leur courage extraordinaire. Nos guerriers peuvent ici me servir de fidèles témoins combien il s'est trouvé de Femmes vaillantes dans nos dernières guerres civiles (...) Toutes les guerres qui sont à présent ne sont-elles pas conduites et soutenues par *quatre grandes Princesses*, qui abattant l'orgueil de *l'Empire*, et de *l'Espagne*, ont perpétuellement avantages sur ces grands Monarques qui prétendent de leur résister ? (...) Madame la *Duchesse de Savoie* n'a-t-elle pas apaisé les épouvantables guerres civiles de son État par son courage et par sa prudence ? Et après y avoir affermi la paix, ne soutient-elle pas la guerre de son côté avec une magnanimité vraiment Royale ? (...) Nous voyons donc bien clairement à l'avantage des Dames, qu'encore que la valeur soit la vertu prédominante des hommes, que les Femmes néanmoins ne leur doivent rien céder en cette même vertu. Et j'ose dire davantage, que s'il était de l'usage de leur faire porter les armes, et qu'elles y fussent obligées, on les verrait en bien plus grand nombre que les hommes faire de prodigieux effets de générosité, et de cœur, puisque nous savons que les Dames n'ont jamais entrepris de grandes actions de valeur qu'elles n'y aient miraculeusement bien réussi. Et c'est ce qui ne s'est pas toujours rencontré aux hommes les plus héroïques ».

\*\*\*

Samuel Guichenon, *Histoire généalogique de la Royale Maison de Savoye*, Lyon, Barbier, 1660, p. 912-913 :

Il me suffit de dire qu'elle est l'ornement de son sexe et de son siècle, et pour ébaucher en quelque façon ce riche tableau, qu'elle a une grande beauté sans fierté, une affabilité majestueuse, une éloquence charmante, une mémoire prompte, une grande facilité à exprimer richement ses pensées en diverses langues, une adresse imperceptible à gagner les cœurs de ceux qui l'écoutent, un jugement subtil, une connaissance universelle, une présence d'esprit prodigieuse, une bonté sans exemple, une libéralité incomparable, une

insigne clémence, une déférence continuelle aux bons conseils, et à la justice, une merveilleuse patience dans les démêlés des affaires, une résolution héroïque dans les grandes entreprises, une haute générosité et une constance inébranlable dans les disgrâces, une distribution judicieuse de ses bienfaits, une parfaite reconnaissance du mérite et des services, une magnificence toute Royale en ses actions, l'inclination entière à protéger la Noblesse. Princesse enfin, laquelle (pour emprunter la pensée d'un des plus beaux esprits de ce siècle) *a fait des choses extraordinaires dans la nécessité où les armes l'ont contrainte, ayant conservé ses conquêtes avec une douceur qui a converti la rebellion en fidélité et les ruines de la guerre en une abondance de biens*<sup>1749</sup>. Mais ce qui est de plus admirable en cette Auguste Héroïne, c'est sa solide piété et une charité qui ne se lasse point, dont elle a laissé d'immortelles marques en la fondation de tant de monastères et d'églises ; comme à Turin celles des Minimes du faubourg du Po, des Carmélites sous le titre de Sainte Chrétienne en place S. Charles, des Capucines de la Ville neuve de Turin, des Carmes déchaussées sous le titre de Sainte Thérèse, la chapelle de marbre de S. Antoine de Padoue à Notre-Dame des Anges, le grand Autel de marbre de S. Charles, la Sainte Chapelle du Sauveur au Valentin, Notre-Dame de Lucent près de Turin, les Observantins de Carmagnole, l'Église de Sainte Marie de Grenoble, la restauration et la façade de la Sainte Chapelle du Château de Chambéry, celle de l'église des PP. Jésuites, des Carmes de Chambéry, et des Célestins de Lyon, la Chartreuse de Collegno, l'église de S. Dominique de Moncalier, Notre-Dame et la Chapelle de l'Annonciade de Quiers, les Carmes déchaussés d'Ast sous le titre de Saint Joseph, et les superbes et riches ornements que cette pieuse Princesse a donnés à toutes ces églises et monastères. Enfin, c'est elle qui par un vœu solennel mit sa personne, celle de Son Altesse Royale, ses États et toute la Maison de Savoie sous la protection de la bienheureuse Vierge.

Quant au reste de ses actions et pour reconnaître les merveilles de sa politique et de sa prudence, sa Régence nous en fournira des preuves irréprochables : enfin nous pouvons dire sans exagération, après les choses que nous avons vues et ouïes, que CHRESTIENNE DE FRANCE est le modèle d'une Princesse achevée, le tableau raccourci de toutes les vertus, et que le Ciel lui a donné toutes les qualités nécessaires pour gouverner un Empire. Et comme son humeur s'est toujours portée à s'attacher plus aux choses qu'aux apparences, elle a pris pour Devise un poinçon de diamant avec ces paroles PLUS DE FERMETÉ QUE D'ÉCLAT.

---

<sup>1749</sup> Note en marge : « Monsieur le Laboureur en ses additions sur les Mémoires de Castelnau pag. 752 ». Il s'agit de quelques lignes sur les mérites de Christine de France, in Jean Le Laboureur, *Les Mémoires de messire Michel de Castelnau, seigneur de Mauvissière...*, t. 1, Paris, P. Lamy, 1659, p. 751.

\*\*\*

(Blanc Thomas, *Abrégé de l'Histoire de la Maison de Savoie*, t. 3, Lyon, Girin et Rivière, 1668, p. 247-248). = une reprise de Guichenon

« Cette Princesse qui a été l'ornement de son sexe, et de son siècle, a fait des choses extraordinaires dans la nécessité où les armes l'ont contrainte, ayant conservé ses conquêtes avec une douceur qui a converti la rébellion en fidélité, et les ruines de la guerre en une abondance de biens. On ne saurait dire combien de monastères elle a fondé, combien d'Églises elle a réparées : les Capucins, les Carmes, les Carmélites, les Minimes, les Religieuses de Sainte Marie, les Observantins, les Dominicains, les Chartreux, les Célestins, et les Jésuites gardent encore les monuments de sa piété, et charité, dont elle a laissé d'immortelles marques, non seulement dans ses États, mais encore dans Grenoble, et autres lieux du Royaume de France. Enfin ce fut Elle qui par un vœu solennel, mit sa personne, celle de Son Altesse Royale, ses États, et toute la Maison de Savoie sous la protection de la sainte Vierge ».

\*\*\*

(Hamilton, Anthony, *Mémoires de la vie du comte de Grammont*, Cologne, Marteau, 1713, p. 37-38).

« Madame Royale, digne fille de Henri IV, rendait sa petite *Cour* la plus agréable du monde. Elle avait hérité des vertus de son père, à l'égard des sentiments qui conviennent au sexe ; et, à l'égard de ce qu'on appelle la *Faiblesse des grands Coeurs*, Son Altesse n'avait pas dégénéré [...] l'on y vivait [à la cour] assez selon l'Usage, et les Coutumes de l'ancienne Chevalerie. Les *Dames* avaient chacune un *Amant d'Obligation*, sans les *Volontaires*, dont le nombre n'était point limité. Les *Chevaliers* déclarés portaient les *Livrées* de leurs *Maitresses*, leurs *Armes*, et quelquefois leurs *Noms*. Leur fonction était de ne les point quitter en public, et de n'en point approcher en particulier ; de leur servir partout d'*Ecuyer* : et, dans les *Carrousel*s, de chamarrer leurs *Lances*, leurs *Housses*, et leurs *Habits*, des *Chiffres* et des *Couleurs* de chaque *Dulcinée* ».

\*\*\*

(Riballier Edme (avec la collab. de Mlle Cosson), *De l'éducation physique et morale des femmes : avec une notice alphabétique de celles qui se sont distinguées dans les différentes carrières des sciences et des beaux-arts, ou par des talents et des actions mémorables*, Bruxelles, chez les frères Estienne, 1779, p. 197).

« Christine de France, mariée au duc de Savoie le premier février 1619, se rendit célèbre par ses vertus, son esprit et de grands talents, et gouverna les États de son fils pendant sa minorité, avec une prudence et une sagesse qui la firent universellement admirer ».

\*\*\*

(De Beauchamp, Alphonse, « Christine de France », Michaud *et al.*, *Biographie universelle ancienne et moderne*, t. 8, Paris, Michaud, 1813, p. 478). Reprise exacte mais partielle de Guichenon.

« Belle sans orgueil, affable avec dignité, s'exprimant avec grâce en français, en espagnol et en italien ; enfin, digne fille de Henri IV, elle fut une des princesses les plus accomplies de son siècle ».

\*\*\*

(Prudhomme, Louis-Marie, *Biographie universelle et historique des femmes célèbres mortes ou vivantes...*, t. 2, Paris, Lebigre, 1830, p. 153). Il reprend en abrégé les écrits de Thomas Blanc, 1668.

« Cette sage princesse consacra tous ses jours à la pratique des vertus et à l'éducation de ses enfants. Elle en eut six de son époux, qui la laissa veuve en 1637. Elle gouverna, pendant la minorité de son fils, avec beaucoup de prudence. Ne donnant rien au luxe de la cour, elle fonda des monastères, et répara des églises ; mit, par un vœu solennel, les provinces et la personne de son fils sous la protection de la Vierge ».

\*\*\*

(Bazzoni Augusto, *La Reggenza di Maria Cristina duchessa di Savoia*, vol. I, Turin, S. Franco et fils, 1865, p. 70-73). Portrait physique et psychologique repris souvent : Claretta, Ricotti, Cibrario, Brada...

« Fu Maria Cristina bella, di una bellezza più presto italiana che francese : i suoi lineamenti espressivi, disinvolti, armonici ricordavano la splendida avvenenza di Maria de' Medici. La fisionomia dolce e serena avea tracce di maestà, che lungi dall'imporre un freddo sentimento, animava alla confidenza. Il frequente sorriso spontaneo ed ingenuo, dando a tratti l'impronta di bontà, spingeva altrui a provare una simpatia, un bisogno di ammirazione e rispetto. Quando atteggiava il viso alla severitate, o all'impero, nessuno poteva resistere allo sguardo penetrante e pieno di fuoco. La copiosa capigliatura bionda, gli occhi azzurri, il naso piuttosto grande, ma perfetto, la bocca un po' larga, ma disposta armonicamente formavano un complesso invidiabile e pieno di non comuni attrattive ».

« Non v'ha governo senza favoritismo. Questa condizione insita nella natura stessa dei Gabinetti, i quali bisognano di persone fidate e conosciute, dovea portarsi a grandi proporzioni sotto il regime di una donna, facile alle lusinghe, non sorda all'adulazione. Il novero dei favoriti fu di molto esteso : per essi gli onori, i lucri, i privilegi, le prodigalità, di cui non era avara la duchessa. La quale spinse tanto oltre simile abuso, da portarlo anco

nel campo della storia. Il Castiglioni e il Guichenon ebbero laute ricompense (1). Cortigiani entrambi, bruciarono incensi alla generosa padrona, riversando sui Principi tutto il torto della guerra civile. E il Guichenon non contento di scrivere come gli era imposto, interponeva i suoi uffizi presso Du Chesne e Mezeroy, istoriografi francesi, onde venissero in più miti consigli verso la Casa Sabauda ».

« Ebbe Madama Reale spirito penetrante e franco, forte volontà, nobile ingegno. Dignitosa senza superbia, accorta senza doppiezza, elegante senza affettazione seppa insinuarsi nell'animo di quanti la avvicinavano. Quantunque il più delle volte comandasse colla dolcezza, pure di tratto in tratto il suo aspetto imponente ricorreva alla ferma e recisa parola, onde imporre altrui la sua volontà. E riusciva nello intento, che nessuno avrebbe osato opporsi, od esitare dinanzi a quella potenza fascinatrice ».

« Ebbe molta religione, che intese però a suo modo, e secondo le idee in allora diffuse anco fra le persone più colte. Portavasi convincimento che il male fatto si potesse compensare col bene, e quindi questo valesse a distruggere quello. Ne veniva per conseguenza che da un lato si operasse sinistramente, e dall'altro rettamente, sperando di trovare così una via media. La carità dunque, l'amor del prossimo, ed infine le buone azioni venivano poste in atto col solo intendimento di cancellare i soprusi, le violenze, e in genere tutte le smoderatezze di un vivere corrotto. Da cotesta falsissima base originavano pregiudizi e superstiziosità, inseparabili esagerazioni di religione portata al fanatismo. Maria Cristina provò in grado eminente simili eccessi. Un giorno, mentre si trovava sulla strada di Mirafiori, una violenta bufera la sorprese : pioggia, grandine, fulmini la minacciarono d'appresso : ebbe tanta paura di essere sovrappresa da qualche disgrazia, che fece voto alla Madonna di Testona di visitarla a piedi (2) ».

(1) CASTIGLIONI. CODRETO. Il Guichenon nel *Soleil* ecc. scrive. « Nel Convento delle Carmelitane dava da mangiare a tre poveri ogni anno il giorno di S. Giuseppe, in onore di Gesù, Maria e Giuseppe; prendeva un uomo, una donna ed un fanciullo, e li vestiva tutti tre, facendoli servire a tavola nella stessa maniera, colla quale ella stessa era trattata, poi baciava loro i piedi. (cf. *chapitre sur la dévotion de M.R.*)

(2) Lettera diretta al principe Vittorio Amedeo in data 7 luglio 1624 (Archivi del Regno).

\*\*\*

(Claretta Gaudenzio, *Storia della Reggenza...*, vol II, p. 597-599 et 600. Il reprend pour beaucoup le portrait assez « lyrique » fait par Bazzoni en 1865).

« Fu Cristina di graziosa avvenenza, di fisionomia che al dolce e severo congiugneva un non so che di maestoso, di bionda e copiosa capigliatura, di occhi azzuri, naso alquanto grosso, ma perfetto, bocca un po' larga ma disposta con armonia. Varii dipinti di lei si conservano, ritratti a diversi stadii di sua età, ma il migliore, e che esiste nella real pinacoteca, è opéra di Filippo di Champagne, abile naturalista fiammingo, il quale

nell'effigie di Cristina seppa ai segni di decadenza che il tempo aveva impresso sulle più belle forme, unire le tracce della sua forte volontà e del cuor suo ardente, nè mancò ; riuscendogli di evocare sulle sue fattezze il raggio di quelle generose ispirazioni, che precedettero gli ultimi anni del suo regno, e che si compendiano nel più bello de' titoli che i monarchi buoni seppero ispirare alla gratitudine de' popoli, i quali non dubitarono di chiamar Cristina *madre del principe e madre del povero* ».

(Le baron Claretta remarque ensuite que cette princesse a été jugée par certains historiens avec une rigueur excessive, par défaut d'avoir consulté certains documents indispensables et par esprit partisan dont ils ne savent pas se défaire) :

« Questa principessa venne giudicata da alcuni storici con soverchio rigore come già ho osservato, difetto proveniente, e dal non essersi consultati i necessari documenti, e dallo spirito di parte, contro cui taluni non sanno abbastanza premunirsi. Grandezza d'animo, coraggio, liberalità e religione in lei si notano, nella stessa maniera che non mediocre ingegno, labbro facondo, accortezza e fermo volere. Schietta bastantemente nell'uniformarsi ai dettami della religione degli avi suoi, tale fu e ne' giovanili anni ed in età più provetta. Le sue lettere scritte e ne' primi tempi del suo matrimonio, e durante la reggenza, e questa finita ; dimostrano abbastanza che la fede fu la norma delle sue operazioni, il suo sostegno nelle grandi avversità onde fu afflitta. (...) (p. 600) Venuta in Piemonte sposa, trilucente non ancora, gentile, vivace e spiritosa, sicuramente che sul bel principio come figlia di Francia credette essere in dovere di patrocinare con eccessivo fervore gli interessi della propria nazione, di cui volle pure qua trapiantare abitudini ed usi, compressa persino la foggia del vestire, innestando nella nostra corte quella leggerezza che, mentre si affrancava dalla gravità del rito spagnuolo, con novi piaceri, intrecci e casi, creava una nuova economia di vita, insinuando pure seducenti blandizie e vaghe simpatie.

Ma con questi difetti non cesso di essere saggia consorte, amorevolissima madre e buona sovrana de'suoi popoli. Sicuramente che anche tramezzo ai teneri palpiti di madre affettuosa, di vedova lagrimante, di sovrana perseguita da nemici possenti e terribili, e poco sostenuta da amici infidi, traluce di quando a quando una tal vena di leggerezza femminile, ma non di dover forse nulla concedere alla debolezza del sesso ? »

\*\*\*

(Ricotti Ercole, *Storia della monarchia piemontese*, vol. 5, Florence, Barbera, 1869, p. 115-117. Ricotti reprend vaguement les accusations du libelle contre Madame Royale et les descriptions parfois lyriques de Bazzoni).

« On lui a reproché des tromperies, pas tant issues de son désir de pouvoir et d'indépendance, que de rumeurs malicieuses alimentées parfois d'intrigues amoureuses. C'est pourquoi, après s'être conciliée pour quelques années les bonnes opinions de tous pour son admirable candeur et sa bonté, ou insatisfaite du mari ou entraînée par l'élan de la jeunesse et la facilité de la vie courtisane, elle a donné lieu à des suspicions. Le vieux Charles-Emmanuel I en avertit son fils, lequel, au lieu d'y donner foi, se confie à son épouse qui parvient à le rassurer ».

« Du reste, Christine avait largement toutes les qualités qui peuvent ajouter de la valeur au pouvoir : caractère pénétrant, élégance sans affectation, parole prompte, esprit certes léger mais perspicace et prudent, cœur magnanime et joyeux. Elle était de tempérament galant et amoureux, capable d'élever une voix un peu masculine avec une éloquence populaire, soucieuse de son autorité, versatile parfois et obstinée, très méfiante et pourtant incapable de garder un secret, splendide dans le don, également encline aux amusements et à la dévotion, également impérieuse et attachante. Et de son visage éclairé de ses yeux bleus et pleins de feu entre des cheveux blonds, elle montrait une majesté digne du commandement auquel elle aspirait, comme fille du grand Henri IV. Telle était cette femme, entre les mains de laquelle tombait inopinément le gouvernement du Piémont et de la Savoie. Il ne lui manquait pas les vertus pour le diriger en temps ordinaires. Malheureusement l'État se trouvait dans des conditions difficiles ».

\*\*\*

(Burnier, Eugène, *Mémoires de l'Académie royale de Savoie*, Académie des sciences, belles-lettres et arts de Savoie, série 2, t. 7, Chambéry, Puthod, 1864, p. 15-16).

« Il importe de nous rendre compte du caractère et du rôle de cette femme virile, digne fille d'Henri IV, qui sauve la dynastie par sa fermeté, sait résister dans des circonstances graves aux séductions comme aux menaces de Richelieu et transmet intact à son fils un héritage que se disputaient la France et l'Espagne. La vérité se trouve entre les flatteries que Guichenon a prodiguées à Christine et les panégyriques des princes Thomas et Maurice, écrits dans un but évident d'hostilité contre la France. À la mort de François-Hyacinthe, la situation peut se résumer ainsi : l'Espagne cherche à dominer en Piémont par le moyen du prince Thomas et du cardinal Maurice, qui font cause commune avec

l'empereur. La France use de son ascendant sur une princesse qui lui est attachée par des liens de famille pour l'engager à conduire le jeune duc à la cour de Louis XIII et à l'y faire élever. À ces prétentions opposées, la duchesse répond par une attitude décidée qui fait comprendre qu'elle ne veut pas vivre sous la dépendance de Paris ni sous celle de Madrid. Quoique fière d'être la fille d'Henri IV, elle se défie des Français et répond à toutes les suggestions de Richelieu : « Je veux conserver ma liberté ».

\*\*\*

(Saint-Genis Victor (de), *Histoire de Savoie*, t. 2, Chambéry, Bonne, Conte-Grand et C<sup>ie</sup>, 1869, p. 362-364. Il reprend les propos de Bazzoni, *op. cit.*).

« Chrestienne de France n'était ni une Marie de Médicis, ni une Anne d'Autriche, bien qu'on l'ait accusée comme elles de faire de la politique avec son cœur (...) En 1639, Chrestienne de France avait trente-trois ans ; elle était dans tout l'éclat de sa beauté ; telle l'a représentée Philippe de Champaigne dans son portrait du château de Moncaliere. Les yeux bleus, des perles mêlées à ses tresses blondes, les épaules nues, cette ravissante personne, l'air un peu surpris, mais sûre d'elle-même, frissonne au vent des Alpes dans son corsage de satin clair. Assise et souriante, mais prête à se tenir droite et fière, elle effeuille d'une main distraite la couronne de fleurs qui symbolise son orageuse royauté, *si fragile sous son éclat*. Fine, élégante, elle rappelle le portrait de Mme de Grignan par Mignard, sauf que le nez droit, le pli accentué des lèvres, je ne sais quel air de sereine grandeur révèlent, sous la femme, la régente et la mère. C'est une reine que la révolte surprend au bal.

Tandis que la régente se débat contre le parti piémontais, résiste à Richelieu et, avertie par le sort du P. Monod, commence contre le tout-puissant cardinal-ministre cette lutte compliquée du droit contre l'ambition, de la souplesse contre la ruse, où madame Royale, si elle n'eut pas le bonheur de toujours vaincre, eut du moins le mérite d'avoir toujours fait son devoir ».

\*\*\*

(Cibrario, Luigi, *Origine e progressi delle istituzioni della Monarchia di Savoia sino alla Costituzione del Regno d'Italia*, I, Florence, M. Cellini, 1869, p. 158-160, 164-165). Ce portrait de Christine est très proche de celui de Ricotti, 1869. Les deux sont sans doute inspirés du jugement de Bazzoni, 1865, cité plus haut.

(1631) « Sa femme était Christine de France, qui tirait une grande vanité de sa vraie ou supposée ressemblance avec Henri IV son père ; princesse de tempérament amoureux et galant ; bonne oratrice et capable parfois de s'élever avec sa voix un peu masculine à une certaine éloquence populaire, soucieuse de sa propre autorité, versatile parfois et obstinée,

extrêmement prudente et pourtant incapable de garder un secret, au point que l'ambassadeur français d'Emery, la fatiguant par deux ou trois heures de conversation, finissait par en découvrir les arcanes (...)

(1637) En ce temps, ni l'un ou l'autre de ces ministres [Monod et d'Agliè] n'avait d'inclination pour la France ; et même la régente, bien qu'elle retire une grande vanité de son lignage d'origine, se montrait une bonne piémontaise et avait une grande méfiance envers les français (...) À la mort du duc, le bruit courait que les français voulaient s'emparer de Vercelli, et tenir sous leur coupe le petit duc et la duchesse. Emery et Créqui se présentent à elle pour la rassurer. Entendus, mais pas crus, ils se voient répondre : *Je veux garder ma liberté* ».

« Le règne d'une femme belle, jeune, légère, nourrie d'adulation et de flatteries, n'échappant pas au favoritisme (...) Christine vécut ainsi de manière impérieuse. Très jalouse de l'autorité, elle ne voulait de consort ni de lit ni de trône (« Era gelosissima del commando, e non voleva consorte nè di toro nè di trono »).

\*\*\*

(Hermann Ferrero, *Lettres de Henriette-Marie de France reine d'Angleterre à sa sœur Christine duchesse de Savoie*, Rome, Turin, Florence, Bocca Frères, 1881, p. 29).

« Veuve à trente et un ans (1637), cette femme d'un esprit fin, d'une âme impérieuse, d'un cœur qui se laissait émouvoir et s'ouvrait facilement aux sentiments de l'amour, cette princesse qui, par sa naissance, voulait avoir droit au commandement et à l'obéissance, et qui, du vivant de son mari, avait déjà pris une part active aux affaires politiques, se trouva, au milieu des plus difficiles circonstances, chargée du lourd fardeau de la régence ».

\*\*\*

(Marini Riccardo Adalgisio, « Monete ed imprese della Real Casa di Savoia », *Rivista Italiana di Numismatica*, vol. XXVII, 1914, p. 102).

« Elle a fait signe, durant sa régence, aux partis externes et internes qui générèrent la guerre civile en Piémont, eut à lutter en même temps contre l'Espagne, ennemie ouverte et contre la France, ennemie encore plus terrible parce que masquée, et contre ses beaux-frères. Face à tant de malheurs, elle sut affronter avec une audace masculine et une ruse féminine les situations d'urgence les plus difficiles et conserver pour son fils l'héritage

paternel et l'indépendance de l'État, résister aux injonctions des beaux-frères le prince Thomas et le cardinal Maurice, et repousser l'arrogance menaçante de Richelieu, même entre ses mains à Grenoble ; et finalement mettre en sûreté le pupille pour le placer, en temps venu, sur le trône. On sait comment Charles-Emmanuel II, par la vertu exclusive de sa mère, a échappé aux pièges tissés secrètement par son oncle Thomas aspirant au principat, et a réussi suite à une pérégrination des châteaux de Rivoli, Front, d'Agliè, à entrer à Ivree, place forte du prince Thomas, et là, le jour de ses quatorze ans, à se faire proclamer par la garnison majeur et duc de Savoie ».

\*\*\*

(Ferretti, Giuliano, « Introduction », Revue *XVII<sup>e</sup> siècle*, n. 262, 1/2014, p. 3).

« Belle, raffinée, puissante et impérieuse, autant en politique qu'en amour, elle fut l'un de ces génies que la nature produit au cours d'un siècle avant de s'épuiser, comme dirait Voltaire. Son existence fut à la hauteur de ses talents [...] Volontariste, exubérante, autoritaire, férue de fêtes et profondément catholique, Christine de France employa tous les moyens que lui assurait son statut de fille de France - argent, pensions, soutien politique et naturellement culture et ruse - pour renforcer et magnifier le Piémont-Savoie ».

(Ferretti, Giuliano, « Préface » in Alain Becchia et Florine Vital-Durand (dir.), *Édifier l'État : politique et culture en Savoie au temps de Christine de France*, Chambéry, Université de Savoie Mont-Blanc/LLSETI, 2015, p. 12).

« L'histoire de Christine de France et celle de son duché est un cas d'école. Son action n'est pas seulement celle d'une princesse, lâchons le mot, d'une *Femme d'État* qui a tout réussi dans sa vie (la politique, la religion, les arts, l'amour...) et qui plaît justement aux spécialistes des *gender studies*. Elle incarne surtout la parabole d'une duchesse s'inscrivant consciemment dans la lignée des grands souverains de la maison de Savoie-Piémont, d'Emmanuel-Philibert à Victor-Amédée II, lesquels ont construit avec patience, intelligence, détermination et esprit visionnaire la primauté de ce territoire dans le panorama des États d'une péninsule agitée par les graves tensions internes et internationales de la modernité ».

(Ferretti Giuliano, « La France et la Savoie à la conférence de Grenoble (1639). Le duché au risque de sa disparation », in G. Ferretti (dir.), *De Paris à Turin...*, *op. cit.*, p. 85).

« Christine « avait désormais assumé pleinement son rôle de souveraine piémontaise, dont la tâche première était de sauvegarder les intérêts de l'État, de la dynastie et de son fils Charles-Emmanuel II. Son statut de fille de France ne fut pas un obstacle à la réalisation de cet objectif fondamental, bien au contraire, il lui permit d'affermir l'alliance avec le royaume de son frère et d'en utiliser les forces pour consolider le duché ».

\*\*\*

(Alain Becchia, in *id.*, Florine Vital-Durand (dir.), *Édifier l'État : politique et culture en Savoie au temps de Christine de France*, Chambéry, Université de Savoie Mont-Blanc (LLSETI), 2015, introduction, p. 16).

« Plus secondaire que d'autres, moins étudiée donc, elle [Christine de France] a connu sans doute moins d'avatars historiographiques. Vilipendée de son vivant, déconsidérée par les auteurs des XVIII<sup>e</sup> et XIX<sup>e</sup> siècles, elle a été ignorée durant une bonne partie du XX<sup>e</sup> siècle. Nullement apatride, mais assurément transfrontalière, elle s'est retrouvée dans une situation très particulière : française de naissance et de cœur, mais régente au-delà des Alpes, elle a tenté par tous les moyens de préserver l'existence d'un État sabaudo-piémontais, héritage de ses enfants, à cheval en quelque sorte sur deux histoires « nationales ».

\*\*\*

Sven Externbrink, « Conserver la souveraineté de la Savoie : Victor-Amédée I<sup>er</sup>, Christine de France et l'alliance française pendant la Guerre de Trente Ans, 1635-1659 », FERRETTI Giuliano (dir.), *La cour, l'État et la ville. Le duché de Savoie au temps de Victor-Amédée I<sup>er</sup> et de Christine de France, 1618-1663*, Paris, Classiques Garnier, 2017, p. 166).

« Dès la mort de son époux, Christine se montra souveraine savoyarde, elle ne fut plus Christine de France, mais Christine *de Savoie*. L'ambassadeur d'Hémery l'avait remarqué dès le début de la régence<sup>1750</sup>. Si Richelieu se lamentait en 1639 que le « gouvernement des femmes est d'ordinaire le malheur des Estats » et que Christine « fust indigne de son sang<sup>1751</sup> » royal, c'est bien parce qu'il avait rencontré une *Femme* d'État de même rang que lui.

---

<sup>1750</sup> AMAE, CP, Sardaigne 26, fol. 13r-26v, lettre d'Hémery à Richelieu, 19 janvier 1638.

<sup>1751</sup> Avenel (éd.), *Lettres [...] de Richelieu*, *op. cit.*, VI, p. 542, 554.

## **ANNEXE 11. Relations de voyageurs à Turin, XVII<sup>e</sup> –XVIII<sup>e</sup> siècles**

**CONDÉ, Henri II de Bourbon (1588-1646 ; prince de), *Voyage de monsieur le prince de Condé en Italie depuis son partement du camp de Montpellier jusques à son retour en sa maison de Mouron, Paris, Toussaint et Quinet, 1634, p. 5-8.***

*Il part de Montpellier, passe à Aigues-Mortes, Arles, Avignon... Embrun, Briançon, Ours, « passe le Mont Genevre à la Ramasse (...), entre dans le Piémont, est à Turin le 19 octobre 1634.*

[p. 5] Turin est une ville de moyenne grandeur, proche de laquelle passe la rivière du Pau [Po], et de la Doire ; depuis quelques années le Duc a commencé une ville neuve qui l'agrandira de beaucoup plus qu'elle n'est maintenant grande, quelques rues sont déjà bâties, et plusieurs Monastères et maisons commencées : Et il y apparaît déjà deux bastions fort avancés, non encore revêtus : à l'entrée y a un Portail très beau, où est écrite une inscription Latine concernant le Mariage du prince avec Madame fille de France.

Le Dôme autrement l'Église S. Jean est très belle à voir, c'est un Archevêché, là se voit cette admirable relique du S. Suaire de Notre Seigneur : l'Église des jésuites très belle, et la Madona « d'Elmonte » [Del Monte ?] où sont les Capucins hors la ville de delà le Pau [Pô] est magnifique et en belle vue ; La Citadelle est très forte composée de cinq bastions réguliers, et de la grandeur de celle d'Anvers : Au milieu y a un très beau Puits dans le fond duquel l'on descend à cheval par un côté, et si d'autres étaient au fond, peuvent aussi remonter à cheval en tournant sans se rencontrer<sup>1752</sup>. Il y a une maison dans le faubourg du Pau [Po] nommée l'Albergo, om se font plusieurs manufactures de soie et étoffes, cela est digne d'être vu. Le palais de Son Altesse, qui se tient avec le logis de Madame, ceux des princes et Infantes, sont d'une très grande étendue [p. 7] sans règle de bâtiment ni d'architecture : [il] y a une façade avec forces statues, celles de madame et du Prince et d'autres vis à vis de la place qui est très belle, cela est digne d'être vu. Ce qui est le plus beau c'est la galerie de son Altesse : au plancher sont les signes et autres choses célestes : La généalogie des Ducs de Savoie y est en de grands tableaux tout au long : Par bas au lieu de lambris sont des armoires où il y a plus de trente mil volumes de livres tant manuscrits qu'imprimés, disposés par ordre selon les matières. Dessus les dites armoires sont des antiques de marbres très excellentes : y a aussi les têtes de plusieurs empereurs : y a dessous des armes de toutes sortes de Nations : et dans quelques armoires, [p. 8] et parmi les dites armes plusieurs singularités de diverses Nations<sup>1753</sup>.

Dans la chambre du Duc y a d'excellents tableaux de la main du Bassan [Bassano], et au

---

<sup>1752</sup> Aussi référence à ce puits, « sans degrés », pente douce, in François-Maximilien Misson, *Nouveau voyage d'Italie, op. cit.*

<sup>1753</sup> Condé, Henri II de Bourbon (1588-1646 ; prince de), *Voyage de monsieur le prince de Condé en Italie depuis son partement du camp de Montpellier jusques à son retour en sa maison de Mouron, ensemble remarquables des choses les plus notables qu'il a vues en son dit voyage*, Paris, Antoine Robinot, 1634, p. 7-10.

bout de la galerie un Cabinet garni de desseins de Michel Ange, et d'autres tableaux de très excellents Peintres.

Par dehors de la galerie y a un Corridor où on va tout du long à découvert : Et le côté de dehors sont fleurs et Orangers dans des pots : Au dessous et tout du long de la galerie est un beau jardin plein d'Orangers et de fontaines : Au bout un Dôme ouvert en très belle vue. Ce dit jardin est assez long, mais étroit : De là par dehors la ville se trouve un beau Parc environné des rivières du Pau [Po] et de la Doire, où se voient force belles allées [p. 9] couvertes : Dedans y a un petit clos de murailles, dans lequel se trouvent des bêtes de chasse de toutes espèces. Entre les deux, le Duc a fait bâtir une fort jolie maison, où dans la Salle est le portrait d'un très grand Géant : y a devant les fenêtres un beau jardin plein d'Orangers, des Autruches, et un Porc Épic : Dans le Parc y a un étang, où les bêtes viennent mourir ; et tout autour force perdrix, lièvres et faisans.

[p. 9] Les maisons de Rivole et Montcallier méritent d'être vues ; comme aussi le Valentin, la Vigne de Madame : et surtout Millefleur maison du Prince, très jolie : y a un beau jardin, de belles eaux, un beau parc fourni d'allées : Dans la Salle y a les tableaux de plusieurs beaux chevaux : dans la chambre [p. 10] un beau lit, la broderie en est de papier doré. La vigne de Monsieur le Cardinal mérite aussi d'être visitée. Pour voir le tout que dessus, mondit Seigneur le prince a demeuré le mercredi, jeudi, vendredi, samedi, dimanche, dix-neuf, vingt, vingt-un, vingt-deux, et vingt-troisième octobre.

Le lundi vingt-quatrième octobre partir de Turin, venu dîner à Chivas à la Couronne ville assez petite, fortifiée de bastions de brique ; une jolie église, un beau clocher. Coucher à Siano village, trois églises, une paroisse, une chapelle de pénitents ; hors le bourg est une église appelée Notre Dame des Grâces, où se font des miracles, bien ornée ; logé aux trois Rois [hôtellerie]<sup>1754</sup> ».

Puis Vercelli, église de Saint-Thomas avec un saint Roch et autres peintures de la main de Gaudencio [Gaudenzio Ferrari ?]. « L'église du Dôme de Saint-Eusèbe, où est le corps du beato Amadeo Duc de Savoie, et autres reliques... A l'évêché Saint André, belles reliques dont deux épines de la Couronne de notre Seigneur et le couteau de saint Thomas... A l'église Saint-François, un saint Christophe du Gaudencio [Gaudenzio Ferrari ?]<sup>1755</sup>.

\*\*\*

---

<sup>1754</sup> Condé, Henri II de Bourbon (1588-1646 ; prince de), *Voyage de monsieur le prince de Condé en Italie depuis son partement du camp de Montpellier jusques à son retour en sa maison de Mouron, ensemble remarquables des choses les plus notables qu'il a vues en son dit voyage*, Paris, Antoine Robinot, 1634, p. 7-10.

<sup>1755</sup> Condé, Henri II de Bourbon (1588-1646 ; prince de), *Voyage de monsieur le prince de Condé en Italie depuis son partement du camp de Montpellier jusques à son retour en sa maison de Mouron, ensemble remarquables des choses les plus notables qu'il a vues en son dit voyage*, Paris, Antoine Robinot, 1634, p. 7-10.

**MISSON, François-Maximilien, *Nouveau voyage d'Italie*, 1687, La Haye, Van Bulderen, 1702, p. 49-51, p. 237.**

*En 1691, Maximilien Misson rompt la tradition avec la parution du Nouveau voyage d'Italie constamment réédité au siècle suivant. L'aperçu est plus critique, l'Italie n'est pas toujours admirable. Il instaure et défend le récit par lettres pour rendre compte de son voyage, genre qui va connaître une longue postérité.*

[p. 50] « On vit à Turin comme en France, tandis que le reste de l'Italie : des sauvages où l'on voit plus de statues que d'hommes... Cour Turin, on parle français aussi bien que l'italien, cour une des plus lestes [élégante ou prompte, vive] d'Europe. Sur la nouvelle ville : rues larges, droites à la ligne, maisons hautes et uniformes... Rien n'est plus agréable que la rue qui traverse les deux places, et qui va du château à la Porte Neuve.

« Les Palais du Duc ne sont pas si beaux en dehors [en marge : l'ancien et le nouveau], que les appartements le sont en dedans. Quoique la ville ait été accrue sous le dernier Duc, de près d'une moitié, elle n'est encore que de fort médiocre\* grandeur [en marge \* Pour bien voir la ville, et bien juger de son étendue, il faut monter au couvent des Capucins, sur la colline qui est de l'autre côté du Pô]. Ce même Prince l'environna d'une fortification régulière, et bien revêtue. La Citadelle est aussi très forte et très belle, quoiqu'elle ne soit pas entièrement achevée : tout est contreminé<sup>1756</sup>. On y a la commodité d'un bon puits, où les chevaux mêmes montent et descendent sans se rencontrer ; c'est un double escalier sans degrés, qui tourne tant de fois, que la pente en devient aisée.

Les allées de chênes qui sont sur les remparts de la ville contribuent à rendre cette promenade agréable : la vue en est aussi fort belle, particulièrement du côté des rivières. Mais le plus grand cours se fait dans les avenues du Valentin, qui est une maison de plaisance sur le bord du Pô, à un mille de Turin. Le Duc en a plusieurs autres, toutes bien meublées, et bien entretenues. Les principales sont Moncallier, [p. 51] Millefleurs, Rivoli, et la Vénérie. On va de Turin à la Vénérie en deux heures : c'est un lieu fort agréable.

[p. 52] « Ce qu'il y a de bon encore, c'est qu'ils produisent tous leurs titres, par bulles du pape. Le suaire de Cadoin est le mieux établi de tous, il a été autorisé par quatorze bulles : celui de Turin n'en a que quatre ».

[p. 237] : « Il faut voir au palais de Turin, la Galerie de raretés, et la Bibliothèque. Les Gants drapés [en marge : Ces gants sont doubles, et d'une espèce de chamois mollet et

---

<sup>1756</sup> Système de défense souterrain : galeries souterraines de protection contre les mines : assez exemplaires à Turin, avec tout un itinéraire de galeries de contre-mine éclairées par des lanternes – réseau de 14 km, parfois jusqu'à 14 mètres de profondeur –, cf. épisode de Pietro Micca en 1706 lors du siège des français pendant la guerre de succession d'Espagne 1701-1714. Citadelle quadrangulaire, élevée par Emmanuel-Philibert (transfert de la capitale), puis pentagonale, 16 remparts, en partie détruite sous Napoléon et plus tard quand elle fut devenue obsolète.

bien préparé. Ils valent un écu la paire], le Rossolis (?), et le Tabac de mille-fleurs, sont trois des meilleurs choses qui se vendent à Turin. Les Vitres de papier, sont, comme à Florence, et en plusieurs autres villes d'Italie, ce qu'il y a de plus désagréable : et des Comtes, c'est ce qu'il y a de plus commun : Il y en a pour le moins autant qu'à Vicence ; et beaucoup plus proportionnellement, que de Marquis en France. Il ne faut pas manquer de monter aux Capucins. La promenade en est agréable, et la vue toute belle. (...) Les français ont depuis peu brûlé et pillé une partie de la maison de la Vénérie ».

\*\*\*

**LA LANDE Jérôme (de), *Voyage d'un français en Italie, fait dans les années 1765 et 1766, t. 1, Paris, Desaint, 1769, p. 73.***

« Il y a quatre belles portes à Turin qui regardent les quatre parties du monde, *Porta Palazzo* du côté nord, *Porta di Po* à l'orient, *Porta nuova* au midi, *Porta Sufina* au couchant. Les trois premières sont décorées de façades en marbre avec des colonnes, des ornements, des inscriptions, et sur tout la rue du Po, qui est la plus remarquable de toutes. Les dix places qu'il y a à Turin, et toutes les rues de la ville sont d'une régularité et d'un alignement qui fait le plus beau spectacle qu'on puisse voir ; trente-deux rues qui se croisent à angles droits partagent la ville en cent quarante-cinq petites îles ou quarrés, qui ont cinquante toises de longueur, plus ou moins, et qui portent ordinairement le nom d'un Saint ; on ne désigne guère les adresses par le nom des rues, mais par celui de ce Saint. On vend à Turin un grand plan où tous ces noms sont marqués (...) C'est Victor-Amédée II qui a le plus contribué à cette grande régularité, qui fait de Turin la plus belle ville d'Italie.

L'on compte à Turin cent dix Églises ou Chapelles, dont la plus grande partie sont enrichies de marbres, beaucoup plus beaux que ceux de Flandre, qu'on fait venir à grand frais pour Paris et qu'on y emploie avec tant d'économie (...) Cathédrale S. Giovanni Battista. L'Église métropolitaine de Turin ; elle porte le nom de S. Jean-Baptiste, premier protecteur de la ville, et qui était aussi protecteur du royaume de Lombardie (...) L'intérieur de cette cathédrale est d'un ancien goût, et ne contient rien de plus remarquable qu'un bel autel de marbre, et une grande tribune avec un bel orgue, où l'on voit beaucoup de dorure et de bas-reliefs (...) Le trésor contient beaucoup d'argenterie : on y voit quantité de vases sacrés, plus de 40 chandeliers d'argent, plusieurs grandes statues (...) On remarque encore dans ce trésor un bel ostensor de vermeil surmonté d'une couronne royale enrichie de diamants (...) Je ne parle pas d'un grand nombre de reliquaires précieux que l'on voit dans ce trésor, aussi bien que dans celui de la Chapelle

du Saint Suaire : il y en a tant d'autres en Italie, que celui-ci, malgré sa richesse, est à peine compté (...) La Chapelle royale du D. Suaire *della Santissima Sindone*, est la plus belle Église de Turin (...) Cette Chapelle fut bâtie vers le milieu du dernier siècle par Charles-Emmanuel II sur les desseins du P. Guarino Guarini, Théatin. C'est une rotonde très élevée, environnée de 30 colonnes de marbre noir très poli, dont les bases et les chapiteaux sont de bronze doré ; le plan et la décoration de cette partie sont très bien. Ce premier ordre est surmonté de six grands arcs qui forment les fenêtres, séparés par des niches, ornés encore de colonnes en marbres ; tout ce beau marbre a été tiré de Fabosa [Frabosa] qui est à deux lieues au midi de Mondovi. La coupole qui termine cette rotonde est d'une construction absolument singulière, on peut même dire extravagante : elle est formée de plusieurs voûtes de marbre en hexagone, percées à jour, placées les unes au-dessus des autres, de manière que l'angle de l'une répond directement au milieu du côté de l'autre, ce qui produit un grand nombre de percé[e]s triangulaires, qui laissent voir au sommet de l'édifice une couronne de marbre en forme d'étoile qui paraît être en l'air, quoiqu'elle soit soutenue par ses rayons. On peut en voir les desseins dans *l'Architettura civile* de Guarino Guarini (en note : Ce Livre est remarquable en ce qu'on y trouve les desseins de l'Église du Val-de-Grâce de Paris, comme ayant été donnée par Guarini »).

\*\*\*

**DE BROSSE (Romain Colomb), *Le Président De Brosses en Italie. Lettres familières écrites d'Italie en 1739 et 1740*, t. 2, Paris, E. Perrin, 1885.**

*C'est ainsi que le président du parlement de Bourgogne, Charles De Brosses, dans les célèbres Lettres relatant son voyage en Italie, rend compte à son ami Monsieur de Neuilly de ses impressions lors de son passage à Turin en avril 1740, s'attardant sur de nombreux détails ornementaux et architecturaux. Il se dit frappé par la sobre régularité de la ville, qui flatte son goût pour l'harmonie de l'art classique dans une vision personnelle clairement française et voit dans le Palazzo Madama le principal ornement de la cité, grâce à la façade de Juvarra.*

Turin me paraît la plus jolie ville d'Italie ; et, à ce que je crois, de l'Europe, par l'alignement de ses rues, la régularité de ses bâtiments et la beauté de ses places, dont la plus neuve est entourée de portiques. Il est vrai que l'on n'y trouve plus, ou du moins rarement, ce grand goût d'architecture qui règne dans quelques monuments des autres villes ; mais aussi on n'y a pas le désagrément d'y voir des chaumières à côté des palais. Ici, rien n'est fort beau, mais tout est égal et rien n'est médiocre, ce qui forme un total, petit à la vérité (car la ville est petite), mais charmant. Le palais du roi est assez beau ; les appartements sont vastes. Je ne les ai vus qu'en courant, non plus que les tableaux : il y en a de bons et en bon nombre ; mais que Quintin [un ami et correspondant, procureur général au Parlement de Bourgogne] ne m'en demande point de catalogue. Je n'ai eu garde de m'amuser, la plume à la main, à détailler ces peintures glaciales : les galeries ne sont pas tenables par le temps qu'il fait ; on ne peut habiter que sous les cheminées. Dans

l'appartement de la reine, il y a un cabinet tout de vernis de la Chine, sur un fond noir ; cela est magnifiquement triste. Le palais, qu'on appelle le *Palais-Madame*, a une façade superbe, et bien au-dessus de celle du grand palais. La balustrade qui termine le second ordre d'architecture supporte des statues de pierre d'une grande légèreté : on peut dire que cette façade est le principal ornement de la ville. Au dedans, on trouve un des plus beaux escaliers qu'il y ait au monde, à deux rampes et orné d'une belle architecture. La voûte qui le soutient est légère et bien tournée, et celle qui le termine, toute garnie de rosaces, de pierres variées : ne cherchez rien de plus ici. Au bout de cela, il n'y a point d'appartements ; c'est un escalier sans palais. Le petit logement qu'il contient est occupé par le jeune duc de Savoie, à qui nous fûmes présentés par M. de \*\*\*, son gouverneur<sup>1757</sup> ».

« Un des principaux sujets que l'on vante à Turin est la chapelle du Saint-Suaire ; elle est élevée de quarante degrés au-dessus et derrière le chœur de la métropolitaine de Saint-Jean : l'architecture intérieure du père Guarini, théatin, qui l'a exécutée tout entière en marbre noir, mais qui n'est pas d'un beau noir. Six grandes arcades, disposées en rond, s'élèvent depuis le bas jusqu'à un cordon surmonté d'une corniche régnant tout autour, partagée par trois tribunes pratiquées dans l'épaisseur de la voûte et garnies de balustrades dorées ; le reste de la voûte divisé en espèces de fenêtres cintrées, dont les arcs portent les uns sur les autres ; les cintres s'élèvent jusqu'au sommet du dôme. Cette manière tient un peu du gothique, et le total de la chapelle, quoique noble, est triste et d'un goût qui ne me plaît nullement<sup>1758</sup> ».

---

<sup>1757</sup> Romain Colomb, *Le Président De Brosses en Italie. Lettres familières écrites d'Italie en 1739 et 1740*, t. 2, Paris, E. Perrin, 1885, p. 429-430 (sur le Valentino, cf. p. 437). Ces manuscrits autographes ont été publiés pour la première fois par R. Colomb, *L'Italie il y a cent ans, ou Lettres écrites d'Italie à quelques amis, en 1739 et 1740*, Paris, Levasseur, 1836.

Cf. Rosanna Roccia, Costanza Roggero Bardelli, *La città raccontata: Torino e le sue guide tra Settecento e Novecento*, Archivio storico della città di Torino, 1997, p. 25-82 (ici p. 11, 89). Citation extraite d'Enrico Stumpo, *id.*, p. 253.

<sup>1758</sup> Romain Colomb, *Le Président De Brosses en Italie. Lettres familières écrites d'Italie en 1739 et 1740*, t. 2, Paris, E. Perrin, 1885, p. 438 (sur le Valentino, cf. p. 437). Ces manuscrits autographes ont été publiés pour la première fois par R. Colomb, *L'Italie il y a cent ans, ou Lettres écrites d'Italie à quelques amis, en 1739 et 1740*, Paris, Levasseur, 1836.

## **ANNEXE 12. Repères chronologiques**

### **1606**

(10 février) : naissance à Paris de Christine (appelée aussi Chrestienne ou Marie-Christine), fille de Henri IV et de Marie de Médicis.

### **1610**

(25 avril) : le traité de Brussol, passé entre Henri IV et le duc de Savoie Charles-Emmanuel, destine Christine à devenir l'épouse du fils de ce dernier.

### **1619**

(11 janvier) : signature du contrat de mariage (Christine a 13 ans) ;

(10 février) : mariage de Christine avec Victor-Amédée de Savoie dans la chapelle du château du Louvre ; voyage vers le Piémont avec entrées et spectacles donnés en leur honneur sur leur parcours.

### **1620**

(15 mars) : Entrée solennelle des époux à Turin ;

Début des travaux de rénovation du château du Valentino. Carlo di Castellamonte architecte. (Fin des travaux en 1660).

### **1621**

Travaux à la Vigna di San Vito, seconde résidence de plaisance de Christine. Carlo di Castellamonte et Andrea Costaguta architectes.

### **1622**

(19 novembre) : Louis XIII rencontre Charles-Emmanuel en Avignon ;

(6 décembre) : entrevue de Louis XIII avec Victor-Amédée et Christine.

### **1623**

(7 février) : signature à Paris du traité de la Ligue de Lyon (France, Venise, Savoie) à propos de la Valteline.

### **1624**

(octobre) : nouveau traité avec la France ; (novembre) : l'expédition française en Valteline échoue.

### **1629**

(février) : entrée des Français en Piémont ;

(28 juillet) : naissance de Louise-Christine († 1692) qui épousera en 1642 Maurice de Savoie, son oncle.

### **1630**

Occupation française de la Savoie, tentative de siège de Montmélian ;

(26 juillet) : mort de Charles-Emmanuel I<sup>er</sup> (duc de 1580 à 1630). Victor-Amédée devient duc.

### 1631

(6 avril et 19 juin) : traité de Cherasco (dans l'ultime phase de la Guerre de Trente Ans, la Savoie est fortement impliquée dans la seconde guerre du Montferrat, qui débouche sur le siège de Mantoue (1630) et finalement sur le traité de Cherasco).

### 1632

(juillet) Mazarin en mission à Turin (traité de Turin du 5 juillet) ;  
(14 septembre) : naissance de François-Hyacinthe, fils aîné († 4 octobre 1638).

### 1634

(20 juin) : naissance de Charles-Emmanuel, fils cadet.

### 1635

(11 juillet) : traité de Rivoli entre la France et le duché ;  
(15 novembre) : naissance de Marguerite-Yolande († 1663) qui épousera en 1660 Ranuce II, duc de Parme.

### 1636

(6 novembre) : naissance de Adélaïde-Henriette († 1676) qui épousera en 1652 le duc Ferdinand-Marie, Électeur de Bavière.

### 1637

(7 octobre) : mort de Victor-Amédée I<sup>er</sup> (duc de 1630 à 1637). Il désigne Christine pour assurer la régence durant la minorité de son fils aîné François-Hyacinthe.

### 1638

Début de la guerre civile entre partisans et adversaires de Christine ;  
Début des travaux du Palazzo Ducale (Palazzo Madama, ancien château des Acaïa) d'après le projet de Carlo di Castellamonte ;  
(3 juin) : Christine signe avec le royaume de France le traité de Turin ;  
(4 juillet) : capitulation de Vercelli (Verceil) face aux Espagnols ;  
(4 octobre) : décès, à la suite d'une chute de cheval, de François-Hyacinthe ; Christine continue à assurer la régence au nom de son fils cadet, Charles-Emmanuel, alors âgé de 4 ans ;  
(6 novembre) : l'empereur Ferdinand III accorde la tutelle du jeune duc à ses oncles.

### 1639

(11 juin) : Christine permet à la France d'occuper quatre places fortes : Cherasco, Savigliano, Carmagnola et la citadelle de Turin ;  
(nuit du 27 au 28 juillet) : les troupes du prince Thomas pénètrent dans la ville de Turin ;  
(4 août) : Christine s'enfuit de la citadelle de Turin assiégée, après avoir envoyé son fils en sûreté dans la forteresse de Montmélian ; elle gagne d'abord Suse. Séjour de Christine à Chambéry durant plus d'une année ;  
(22 septembre) : rencontre de Christine et de Louis XIII près de Grenoble ; pourparlers avec Richelieu.

## 1640

(10 février) : grandes festivités données au château à l'occasion de son anniversaire, dont le ballet inventé par Philippe d'Agliè, *Hercole et Amore* ;

(13 - 20 août) : succession de fêtes à Annecy en son honneur, dont un concert sur l'eau et un simulacre de combat naval ;

(17 septembre) : capitulation de Thomas de Savoie ; les troupes françaises reprennent Turin ;

(18 novembre) : Christine fait une Entrée solennelle à Turin ;

(31 décembre) : arrestation du comte Philippe d'Agliè sur les ordres de Richelieu : il sera d'abord enfermé dans la citadelle de Turin puis au Château de Vincennes, délivré en janvier 1643, juste après la mort du cardinal (le 4 décembre 1642).

## 1641

(septembre) : prise de Cuneo (Coni) par les Français ;

La régente ordonne l'édification de la façade baroque de la Sainte-Chapelle du château de Chambéry détruite par un incendie en 1532 (début des travaux).

## 1642

(14 juin) : sous l'égide du pape Urbain VIII, réconciliation de Christine et de ses beaux-frères (conférence d'Ivrée), qui signent à Turin un traité la reconnaissant régente et tutrice de son fils ; en échange ils peuvent assister au Conseil royal et obtiennent des gouvernements de place (comté de Nice pour Maurice, lieutenance d'Ivrée et de la province de Bielle pour Thomas) ;

(14 juin également) : traité parallèle entre les princes et la France, qui les prend sous sa protection à la condition qu'ils demeurent fidèles à la régente ;

(juin 1642) : mariage du prince Maurice avec Louise Christine, fille aînée de Christine ; le prince Thomas devient lieutenant général du roi en Italie (et combatta désormais les Espagnols jusqu'en 1648) ;

(4 décembre) : mort du cardinal Richelieu.

## 1643

(14 mai) : mort de Louis XIII ;

Travaux au Palazzo Ducale (puis Reale) sur les plans de Maurizio Valperga (1643-1645).

## 1644

(31 mars) : mort du père Monod, ex-confesseur et conseiller de Christine, dans la prison de Miolans ; Nouvelle façade du palais Ducal (Palazzo Madama) avec un ordre colossal majestueux d'après Maurizio Vanello (complétée en 1659 par Amedeo di Castellamonte sans doute) et restructuration des appartements (Amedeo di Castellamonte), la façade actuelle et l'escalier étant l'œuvre de Juvarra vers 1715-1720.

### **1645**

(3 avril) : par le traité de Valentino (Valentin) l'alliance militaire entre la Savoie et la France est resserrée ; le royaume de France conserve Pignerol et Casale, mais Christine se fait rendre ses places fortes de Turin, Carmagnole et Santhia.

### **1646**

Différend entre Mazarin et Christine à propos des intrigues de l'ambassadeur de Savoie à Münster.

### **1647**

Renouveau radical du château de Moncalieri confié par Christine à Amedeo di Castellamonte, fils de Carlo.

### **1648**

(19 juin) : par le manifeste d'Ivrée, la régente déclare Charles-Emmanuel majeur, – il a 14 ans – sans prendre l'avis de ses beaux-frères ; elle s'attribue le gouvernement et la lieutenance générale de la Savoie, mais en fait continue à superviser les affaires de l'ensemble du duché, par l'intermédiaire du Conseil d'État auquel elle participe avec les princes (Charles-Emmanuel II ne régnera véritablement qu'à la mort de sa mère) ;

(24 octobre 1648) : par le traité de Münster Christine acquiert une partie du Montferrat, mais ne peut récupérer Pignerol.

### **1650**

Christine se préoccupe de la réouverture de la route du Mont-Cenis ; elle ordonne d'effectuer des réparations sur les routes de Maurienne ;

(11 décembre 1650) : Adélaïde-Henriette, fille de Christine, épouse le duc-électeur de Bavière Ferdinand-Marie, allié de l'empereur.

### **1655**

Une armée franco-piémontaise placée sous la direction du prince Thomas attaque le Milanais, mais échoue devant Pavie ;

Fin des principaux travaux sur la façade de la Sainte-Chapelle du château de Chambéry : Giovanni Garabello de Biella, architecte, dessins d'Amedeo di Castellamonte ; vantaux sculptés par François Cunéot.

### **1656**

(22 janvier) : mort à Turin du prince Thomas de Savoie (de Savoie-Carignan), des suites d'une blessure reçue au siège de Pavie.

### **1657**

(4 octobre) : mort du prince Maurice de Savoie à Turin.

### **1658**

(24 novembre - 8 décembre) : voyage à Lyon ; « comédie » du pseudo-projet de mariage de Marguerite-Yolande de Savoie, seconde fille de Christine, avec Louis XIV ;

Façade du Palazzo Ducale (puis Reale) et des appartements de Christine, sur projets d'Amedeo di Castellamonte (façade actuelle et escalier de Juvarra vers 1715-1720) ;

Début de dix années de chantier de la Venaria, voulue par Charles-Emmanuel II, selon le projet d'Amedeo di Castellamonte.

#### **1659**

(7 novembre) : par le traité des Pyrénées signé entre l'Espagne et la France, le duché récupère Vercelli (Vercell).

#### **1660**

(mai) : mariage de Marguerite-Yolande avec Ranuce II Farnèse, duc de Parme.

#### **1661**

(9 mars) : mort de Mazarin.

#### **1663**

(4 mars) : mariage par procuration, au Louvre, de Charles-Emmanuel II avec Françoise Madeleine d'Orléans, âgée de 16 ans (fille de Gaston d'Orléans, frère de Louis XIII, et de sa seconde épouse, Marguerite de Lorraine) ;

(3 avril) : Entrée solennelle des époux à Annecy et la cérémonie de mariage dans la cathédrale ;

(9 avril) : Entrée solennelle à Chambéry ; Grand messe à Saint-Jean-de-Maurienne lors du passage du couple ;

(14 mai) : Entrée solennelle à Turin ;

(27 décembre) : décès de Christine de France à Turin, à l'âge de 57 ans.

#### **1664**

(14 janvier) : décès de Françoise d'Orléans ;

(19 mars) : grande cérémonie funèbre organisée en l'honneur de Christine à Chambéry, en la chapelle Saint Dominique ;

(21 mars) cérémonie funèbre, au même endroit, en l'honneur de Françoise d'Orléans.

#### **1665**

(19 avril 1665) : canonisation par Alexandre VII de François de Sales (1567-1622), évêque de Genève [Annecy], béatifié en 1661 ;

(10 mai) Charles-Emmanuel II épouse en secondes noces Marie-Jeanne Baptiste de Savoie-Nemours.

#### **1666**

(14 mai) : naissance du futur duc puis roi de Sicile et de Sardaigne, Victor-Amédée II.

#### **1667**

(19 juillet) : décès du comte Philippe d'Agliè.

#### **1675**

(12 juin) : mort de Charles-Emmanuel II ; régence de Marie-Jeanne Baptiste de Savoie-Nemours jusqu'en 1684.

### **ANNEXE 13. Biographie résumée de Christine de France**

Titres : duchesse de Savoie

Nom et prénoms du (des) conjoint(s) : Victor-Amédée I<sup>er</sup> de Savoie

Dénominations : *Christine de France, Madame Royale, Chrestienne de France, Chrétienne de France, Christine de Bourbon, Christine de Savoie*

Date de naissance : 10 février 1606

Date de mort : 27 décembre 1663

Christine de France, fille de Henri IV et Marie de Médicis, est née à Paris le 10 février 1606. Richelieu et Louis XIII, entrevoyant la Savoie, « porte des Alpes », comme la clef de leur lutte contre l'influence des Habsbourg en Italie, marient Christine en 1619 à Victor-Amédée I<sup>er</sup> (1587-1637), duc de Savoie en 1630 au décès de Charles-Emmanuel I<sup>er</sup>. La duchesse est la sœur des plus grands de France : Louis XIII, Gaston d'Orléans, Élisabeth, reine d'Espagne en 1621 et Henriette, reine d'Angleterre en 1625. Rêvant elle-même d'un titre royal, elle soutient son époux dans sa quête de la couronne de Chypre, arguant de liens matrimoniaux du XV<sup>e</sup> siècle avec la maison de Lusignan régnant sur l'île. Elle a les mêmes ambitions, parfois contrariées, pour ses enfants : Louise est mariée à son oncle Maurice de Savoie, Marguerite au duc de Parme, Adélaïde au duc électeur de Bavière et Charles-Emmanuel à la nièce de Louis XIII, Françoise d'Orléans, décédant peu après. Il épouse ensuite Jeanne-Baptiste de Nemours. À la mort de Victor-Amédée en 1637, Christine devient régente au nom du fils aîné, François-Hyacinthe, mort un an plus tard, puis du cadet Charles-Emmanuel.

À la cour de Turin, Madame Royale, dont la devise est « Plus de fermeté que d'éclat », assure un long règne qui dépasse la fin officielle de sa régence pour durer jusqu'à sa mort en 1663. Elle mène une politique habile, tiraillée entre les prétentions françaises et espagnoles sur la Savoie, à une époque de fragilités internes : minorité du prince, division dans la famille (deux beaux-frères, le prince Thomas, alors affilié à l'Espagne et le cardinal Maurice, à la France). Christine est aidée par un conseiller dévoué, Philippe d'Aglie, poète, intellectuel et homme politique si expert que Richelieu l'emprisonne. L'épreuve la plus dure qu'elle traverse vient de ses beaux-frères contestant la légitimité de sa régence : débute une terrible guerre civile (1638-1642) entre les clans des *Madamisti* et *Principisti*, se solvant, après compromis, à l'avantage de la régente. En 1648, avertie d'un complot, Christine réussit ce que Claudio Rosso appelle un coup d'État lors du « manifeste d'Ivrée » du 19 juin 1648 : elle installe au pouvoir Charles-Emmanuel II, majeur, en évinçant les oncles et affirmant son rôle de maîtresse absolue du duché. Malgré quelques combats contre l'Espagne un certain répit est maintenu jusqu'à la Paix des Pyrénées en 1659, marquant la suprématie de la France, aux côtés de laquelle se trouve la Savoie.

De culture française, la duchesse anime à Turin une cour brillante misant sur une politique artistique régaliennne dans certains domaines de prédilection (gravure, architecture, fêtes et ballets). Dans la lignée des ducs, elle magnifie la capitale et les demeures des *Délices* aux alentours. Elle donne des fêtes somptueuses, modèles pour toute l'Europe, comme au château du Valentino sur les bords du Pô, lieu de plaisance favori de la duchesse, transformé en symbole du pouvoir par d'Agliè et Emanuele Tesauero. Enfin, sur le plan religieux, elle est une mécène active, à l'image de sa réelle piété.

La réussite politique de cette femme, aussi maternelle que tenace, ne se résume pas à sa capacité à résister aux pressions de Richelieu ou de ses beaux-frères. Son rôle de chef d'État tient en quatre axes majeurs pour le duché : elle l'allie durablement à la France et en assure l'indépendance relative ; elle consolide un absolutisme « tempéré » accompagné d'une politique artistique de prestige lui assurant un rayonnement européen ; elle renforce les structures administratives et étatiques, substituant au rôle d'État tampon du duché celui d'État intermédiaire ; enfin, dans la voie des ducs, elle œuvre à l'acquisition d'un titre royal, obtenu par Victor-Amédée II, roi de Sicile (1713) et de Sardaigne (1720). Cette française devenue piémontaise meurt à Turin le 27 décembre 1663.

La régence de Christine de France a été malmenée, si ce n'est oubliée (hormis dans quelques entrées de dictionnaires) par l'historiographie française qui en donna une vision déformée. Les recherches historiques sur la Savoie (avant ces dix dernières années) n'évoquaient son rôle que brièvement, quand elles ne l'omettaient pas au profit de son époux puis de son fils. Elle est aujourd'hui l'objet de nouvelles parutions françaises dont l'initiative revient à Giuliano Ferretti.

Côté italien, et à Turin en particulier, un grand nombre d'études historiques, artistiques et littéraires couvrent cette période de l'histoire du Piémont-Savoie, mais sans étude récente approfondie et monographique sur la personnalité de cette duchesse, sur sa politique artistique (de qualité et d'ambitions inégales selon les domaines) et sur son gouvernement.

## SOURCES

### SOURCES MANUSCRITES

#### **Archives d'État de Turin, Section Corte**

##### *Materie politiche per rapporto all'interno*

##### Lettere Duchi e Sovrani

Série 1a, maz. 61, Lettres de Madame Royale au marquis de Pianezza

Maz. 60, 61, Lettres de Madame Royale à Dom Félix de Savoie et au card. Maurice

Maz. 63, Lettres de Madame Royale au père Monod

##### Lettere particolari

##### Lettere Principi diversi

Maz. 19 à 23, Lettres de Louise, Marguerite, Adélaïde, à leur mère Madame Royale

Maz. 52, Lettres de Victor-Amédée I à Madame Royale son épouse

Maz. 58, 59, Lettres de Madame Royale à Victor-Amédée I son époux

##### Lettere Principi naturali

##### Lettere Principi Savoia, Principi diversi

##### Lettere Principi Savoia, série 1a

##### Principi del sangue diversi

##### Storia Real Casa, Cat. II, Storie generali

##### Storia Real Casa, Cat. III, Cat. 3a, Storie particolari

##### Testamenti

##### Tutele, Regenze e Luogotenenze Generali

##### *Materie politiche per rapporto all'interno, Inventari, Gioie e mobili*

1654, Inventario delle gioie proprie di M. R. Cristina di Francia

1664, Inventario de mobili lasciati in eredità dalla fu M. R. Christina di Francia

1677, Inventario de mobili, e suppelletti al Valentino

##### *Materie politiche per rapporto all'estero*

Cerimoniale (Corti Inventariate, Ambasciatori, Viaggi di principi e sovrani, Nascite e battesimi, Matrimoni)

Lettere Ministri (Francia, Roma, Austria : *Münster* et *Negoziazioni con Vienna*)

Scritture riguardanti le Materie d'Impero, Cat. I, Investiture

Scritture relative alle Corti straniere, Vienna e Corti d'Allemagna

##### *Archivi privati*

Archivio Turinetti di Priero : Faldone G., « Elenchi delle spese effettuate per conto di Madama Reale dal 1637 al 1641 »

CASTIGLIONE Valeriano, « Historia della Vita del Duca di Savoia Vittorio Amedeo » (Storia della Real Casa, Cat. 3a, maz. 16).

CASTIGLIONE Valeriano, « Historia della Reggenza di Madama Reale Christiana di Francia duchessa di Savoia... dell'abate D. Valeriano Castiglione storico delle Reali Altezze », 1656. 2 vol. (Storia della Real Casa, Cat. 3, maz. 16-17).

GUICHENON Samuel, « Le Soleil en son apogée ou l'Histoire de la vie de Chrestienne de France Duchesse de Savoie, Princesse de Piémont, reine de Chypre » (copie ms. de l'original, Paris, Bibl. de l'Arsenal, f. 270A effectuée par A. Peyron, 1837, Storia Real Casa, Cat. 3, maz. 16, f. 29).

MONOD Pierre, « Discorso sull'origine e discendenza della Real Casa di Savoie Savoia da quella di Sassonia », AST, Corte, Storia della Real Casa, Cat. 1, maz. 1, f. 3.

### **Archives d'État de Turin, Section Riunite**

#### *Casa di Sua Majestà*

1632 et 1635, Inventari dei quadri nel palazzo del duca di Savoia in Torino

1644, Inventario delli mobili che sono all'Valentino

1658, Inventario legale de' gli effetti hereditari del fu Serenissimo s. Principe Francesco Tomaso di Savoia

Casa di Madama Serenissima, article 219, registre 22, 1648-1649

Inventari Casa di S. M., fasc. 69

Inventari dei beni mobili dei Reali Palazzi, secc. XVII-XVIII

Sec. XVII, Copie di istrumenti, titoli relativi a diritti e beni immobili della Casa Reale : palazzo di Madama Reale, al Regio Parco, Rivoli, Valentino, Venaria Reale

#### *Conti dei Tesorieri*

1620-1649, Conti fabbriche di Sua Altezza, Valentino fabbrica

1620-1734, Casa delle Reali Duchesse di Savoia, conti delle tesorerie

1634-1660, Copie di conti della Real Casa, Casa di Madama Reale

1639-1649, Madama Reale Cristina di Savoia, conto del danaro ed effetti di essa esposti in servizio di S. A. R. Il duca di Savoia

Avvisi

Patenti controllo finanze, reg. 122

Sec. XVII, Spese sostenute per la corte ducale

### **Archives Historiques de la ville de Turin**

#### *Collezione Simeom*

##### Serie B – Biblioteca

CASTIGLIONE Valeriano, « Le pompe torinesi nel ritorno dell'Altezza Reale di Carlo Emanuel II duca di Savoia, principe di Piemonte, re di Cipro etc., descritte dall'Abbate D. Valeriano Castiglione Benedettino Cassinese », Turin, 1645 (ASCT, Collezione Simeom, C, n° 2403).

Serie C – Miscellanea di opuscoli, carte sciolte, ecc.

Scatola 44. Feste. C, 2381-2390 (C 2381-2386, 2401-2419 (ballets en l'honneur de MR)

Scatola 66. Storia di Torino

Scatola 78. Incisori, cataloghi e notizie di collezioni artistiche

Scatola 114. Ritratti dei Savoia (Cristina di Francia, C 7352-7355).

Serie D. Disegni e illustrazioni varie (D. 1 gravures ville de Turin)

## **Bibliothèque Royale de Turin**

### *Manoscritti*

Misc. 140, Lettres de M.R. et du Card. Maurica

Misc. 171/25 et Misc. 293, *Relation de la Cour de Savoye ou les Amours de Madame Royale*, Paris, 1667 et autres versions du pamphlet.

Storia Patria 392 - Cavalchino, Matrimonio e successi

Storia Patria 497/2-4, Diverses lettres ms. de M.R. et son entourage (Philippe d'Agliè, Charles-Emmanuel II, Guichenon, Louis XIV...).

Storia Patria 726/1, 726/2, Registri dei cerimoniali della Reale corte di Savoia : cerimoniali Cumiana (1632-1643) et cerimoniali Scaravello (1643-1686).

Storia Patria, 757, II, f. 825, Boccardo Michelangelo, « La Vertu récompensée. Histoire généalogique et chronologique de la Royale Maison de Savoye, des Chevaliers et Officiers de l'Ordre de l'Annonciade... », Turin, 1740.

Storia Patria 774, Cavalchino, Relazioni

Varia 282/3, 4-7, 17-20, 34, 46, 49, 52, 61, 89, 116-117, 119, Lettres, relations et autres, 1639-1647 (dont lettres au Comte Philippe d'Agliè, lettres de M.R. à Saint-Thomas et autres).

Varia 526 (archivio Manno), Lettres au Comte Philippe d'Agliè et autres. SEP

Varia 549 (archivio Manno), Lettres du card. Maurice à M.R. et autres.

Anonyme, « Relation de la Cour de Savoye, ou les amours de Madame Royale », Paris, 1667, Miscellanena, 293, f. 12.

### *Stampe*

BORGONIO Giovanni Tommaso, *Hercole et Amore applaudenti al natale di M[adama] R[eale]. Gran balletto per li 10 febraro 1640 ballato in Chambery*, Codex de miniatures, v. 1649, Storia Patria, 952.

Icon. Sabauda: Cart. 8/16-23 (Arch. Fot. Posit. II/41-53, IV/61, V/51, VI/73(10)

## **Bibliothèque Apostolique Vaticane**

Ms. Urbinate Latini, 1089, 1903 ; Segretaria di Stato, Lettere Principi.

## **Archives d'État de Florence**

Fondo Mediceo del Principato, Savoia.

### **Archives du Ministère des Affaires Étrangères de Paris**

*Correspondance politique*, Sardaigne, 1, 2, 12, 16, 17, 18, 39, 42.

*Correspondance politique*, France, I et II.

Affaires intérieures et extérieures, 9, 21 ; France et divers États, 14, 16, 42, 54.

*Cérémonial*, 1, 21, 33.

*Corresp. politique*, Bavière.

*Reg. Délib.*, 44.

### **Bibliothèque nationale de France**

MARIETTE Pierre-Jean, Notes manuscrites sur les peintres et les graveurs, vol. IV, fol. 71-72, cote Ya 4 Res, 10 volumes reliés, 1740-1770.

AGLIE Philippe Saint-Martin (d'), *La Prigione di Fillindo il Costante*, 1643, Département des Manuscrits, Manuscrits Italiens, n° 578.

### **Institut de France**

*Manuscrits de la collection Godefroy*

Ms 232, fol. 228 : « Lettre jetée à Turin dans une église l'an 1652, touchant la conduite de Madame la duchesse de Savoie » (Turin, 15 août 1652).

Diverses pièces concernant des projets ou contrats de mariages : Ms 460, Ms 300, « Contrats de mariages et pièces analogues », fol. 269, 273, 275 et 302.

### **Archives départementales de l'Isère (Grenoble)**

Rapport des Monuments Historiques (château d'Eybens) : ADI 8179W4 et ADI 7842W93.

2E1080 : famille Le Clet (Surville)

Minutes notariales -3E1093 (famille de Nicolas Surville)

Robert Avezou, Inventaire des documents de la Collection Chaper du château d'Eybens acquis par les Archives de l'Isère.

### **Bibliothèque municipale de Grenoble**

Hd 43 Chaper, vol. 14.

### **Archives départementales de Savoie (Chambéry)**

Fonds du *Sénat de Savoie* (pour la correspondance avec les souverains savoyards) dont les lettres numérisées de Madame Royale au Sénat de Savoie, 2 B 38 à 2 B 40 ;

*Indice Savoia* ; *Archives anciennes et modernes* série H ;

Fonds *Sénat-Familles*.

Archives départementales de la Savoie, Série 1 J 280-4, fol. 2.

Archives départementales de la Savoie, Série 1 J 280-4, fol. 27.

### **Archives départementales de Haute-Savoie (Annecy)**

*Trésor des chartes des ducs de Savoie* (partagé entre Chambéry et Annecy).

### **Archives municipales d'Annecy**

« Délibérations du Conseil de Ville, t. 44, 1<sup>er</sup> mai 1638 – 23 avril 1642 ».

## SOURCES IMPRIMÉES

(La liste des estampes dédiées à la maison de Savoie et à M.R. est proposée dans le corpus d'images)

AGLIÈ Philippe (d'), *Le Delitie, relatione della Vigna di Madama Reale Christiana di Francia, duchessa di Savoia*, Turin, Rustis, 1667.

– « Il Gridelino. Balletto alle dame per l'ultimo giorno di Carnevale l'anno 1653. Ballato in Torino », BNT, ms. Ris. q. V. 61, f. 2r.

AVENEL Denis-Louis-Martial (dir.), *Lettres, instructions diplomatiques et papiers d'État du Cardinal de Richelieu*, Paris, imprimerie nationale, 1853-1877, 8 vol.

BARREME Le P. de, *Harangue funèbre de Madame Chretienne de France*, Paris, F. Muguet, 1664.

BAUDOIN Jean, *Iconologie ou les principales choses qui peuvent tomber dans la pensée touchant les Vices et les Vertus*, Paris, M. Guillemot, 1643.

– *Iconologie, ou explication nouvelle de plusieurs images, emblèmes et autres figure hyéroglyphiques des vertus, des vices, des arts, des sciences, tirée des recherches et des figures de Cesare Ripa*, Paris, Chez l'auteur, 1636.

BESSON Joseph-Antoine, *Mémoires pour l'histoire ecclésiastique des diocèses de Genève, Tarentaise, Aoste et Maurienne et du décanat de Savoye*, Nancy, S. Henault, 1759.

BLANC Thomas, *Abrégé de l'Histoire de la Maison de Savoie*, t. 3, Lyon, Girin et Rivière, 1668.

BORGONIO Giovanni Tommaso, *Theatrum statuum Regiae celsitudinis Sabaudiae ducis*, Turin, Archivio Storico città di Torino, 1984-1985, 2 vol.

BRAMBILLA Pompeo, *Relatione delle feste, torneo, giostra etc. fatte nella corte del Sereniss. di Savoia nelle reali nozze delle sérénissime infanti donna Margherita e donna Isabella di Savoia sue figliuole*, Turin, Fratelli Cavaleris, 1608.

BRIZIO Paolo, *Progressi della Chiesa occidentale in sedeci secoli distinti, e due libri proemiali consacrati all'alt.za di Madama Reale Christiana di Francia da Monsignor F. Paolo Britio vescovo d'Alba, e conte, Carmagnola, Bernardino Colonna*, 1648.

CAMPEGGI Ridolfo et VIZZANI Costanzo, *La Italia consolata. Epitalamio per le Reali Nozze del Serenissimo Vittorio Amadeo prencipe di Piemonte con la Christianissima Madama Christiana di*

Francia, del signor Comte Ridolfo Campeggi all'Altezza Ser. del sign. Duca di Savoia, Bologne, Bartolomeo Cochi, 1619.

CAPRE François, *Traité historique de la Chambre des Comptes de Savoye...*, Lyon, Guillaume Barbier, 1662.

CASTELLAMONTE Amedeo di, *Venaria Reale. Palazzo di piacere e di caccia, ideato dall'Altezza Reale di Carlo Emanuele II duca di Savoia...*, Turin, Zappata, 1674.

CASTIGLIONE Valeriano, *Le feste nuttiali delle Regie Altezze di Savoia. Relatione*, Turin, Fratelli Gianelli, 1663.

– *La maestà della Reina di Svezia Christina Alexandra Ricevuta negli Stati delle Altezze Reali di Savoia l'anno 1665*, Torino, Carlo Gianelli, 1656.

– *Le Pompe Torinesi nel ritorno dell'Altezza Reale di Carlo Emanuele II. Duca di Savoia, Principe di Piemonte, Re di Cipro etc. Descritte dal'abbate D. Valeriano Castiglione benedettino casinense*, Turin, G. G. Rustis, 1645.

– *Al Serenissimo Vittorio Amedeo duca di Savoia Il Pacificante L'Abbate Don Valeriano Castiglione Milanese a dì 13 aprile 1631*, L. Pizzamiglio, Turin, 1631.

CHERUEL Adolphe (dir.), *Lettres du cardinal Mazarin pendant son ministère*, Paris, Imprimerie nationale, 1872-1906, 9 vol.

– *Mémoires de Mademoiselle de Montpensier*, t. 3, Paris, Charpentier, 1859.

CHORIER Nicolas, *L'Estat Politique de la Province de Dauphiné*, Grenoble, R. Philippes, 1671-1672, 4 vol.

– *Histoire générale de Dauphiné, depuis l'an M. de N. S. jusqu'à nos jours*, Lyon, Jean Thioly, 1672.

CODRETO Pasquale, *Ghirlanda di alcuni prencipi beati di Real Casa Savoia tessuta dall'ossequio del R. PP. F. Pasquale Codreto da Sospello Lettore Predicatore generale e Padre provinciale de' Minori Osservanti*, Turin, Mondovi, Ghislandi et Rossi, 1646-1655.

CODRETO Pasquale, *L'Arco Baleno, che risplende nel serafico Cielo ; Panegirico Sacro della Beata Lodovica di Savoia, indirizzato per ossequiar li pregi di M. Reale Christiana Borbona...*, Turin, Gio. Ambrogio Niella, 1646.

CONDE Henri II de Bourbon (prince de), *Voyage de monsieur le prince de Condé en Italie depuis son partement du camp de Montpellier jusques à son retour en sa maison de Mouron*, Paris, Toussaint et Quinet, 1634.

COSTA DE BEAUREGARD Henri, *Mémoires historiques sur la Royale Maison de Savoie*, vol. 2, Turin, Pierre Joseph Pic, 1816.

DARET Pierre et MONCORNET Balthazar, *Tableaux historiques où sont gravés en taille-douce les illustres Français et Étrangers de l'un et de l'autre sexe, remarquables par leur naissance et leur fortune, doctrine, piété, charges et emplois, avec les Éloges sommaires...*, Paris, Louis Boissevin, 1652, 1654, 1656.

DELLA CHIESA Francesco Agostino, *Corona Reale di Savoia, o sia relatione delle provincie, e Titoli ad essa appartenenti*, Cuneo, FF. Strabella, 1655-1657, 2 vol.

DELLA CHIESA Francesco Agostino, *Fiori di blasoneria per ornar la Corona di Savoia con i freggi della Nobiltà*, Torino, Cavalieri, 1655.

DUBOIN Felice Amato, *Raccolta per ordine di materie delle Leggi, Editti, Manifesti, ecc. pubblicati dal principio dell'anno 1681 sino agli 8 dicembre 1798 sotto il felicissimo dominio della Real Casa di Savoia in continuazione a quella del senatore Borelli*, Turin, Eredi Bianco, 1832, t. VIII, vol. X.

FÉLIBIEN André, *Entretiens sur les vies et sur les ouvrages des plus excellents peintres anciens et modernes*, Paris, Sébastien Mabre-Cramoisy, 1685, t. 1.

FERRERO, Hermann, *Lettres de Henriette-Marie de France reine d'Angleterre à sa sœur Christine duchesse de Savoie*, Rome, Turin, Florence, Bocca Frères, 1881.

FRUGONI Francesco Fulvio, *Accademia della Fama tenuta nel gran museo della gloria sopra la magnificenza dell'A. R. di Carlo Emanuele II., duca di Savoia. . . e il merito di Madama Reale. . . Rapporto di Francesco Fulvio Frugoni nella nascita del principe reale di Piemonte*, Turin, Zavatta, 1666.

GIUGLARIS Louis, *L'Académie de la vérité ouverte aux princes par le R. P. Louys Giuglaris de la Compagnie de Jesus pour la royale éducation de serenissime Charles-Emmanuel II duc de Savoie, prince de Piedmont, roy de Chypre, reçu de Madame Royale Chrestienne de France, S. A.*, Lyon, Benoist Coral, 1672.

– *La Scuola della Verità aperta a' Prencipi, dal P. Luigi Giuglaris della Compagnia di Giesu, con occasione della Regia Educatione data al Serenissime Carlo Emanuele II Duca di Savoia, Prencipe di Piemonte, &c. da Madama Reale Christiana di Francia sua Madre*, Turin, G. B. Ferrosino, 1650.

– *Funerale fatto nel Duomo di Torino alla gloriosa memoria dell'invitissimo, e potentissimo Prencipe Vittorio Amadeo Duca di Savoia, Prencipe di Piemonte, Rè di Cipri, &c. dalle Altezze Reali di Madama Christiana di Francia sua moglie, e del Serenissimo Duca Francesco Giacinto, suo primogenito, alli 18 di decembre MDCXXVII*, Turin, Tarino, 1638.

GOLZIO Michelangelo, « Inventario de' quadri di Pittura di S. A. R. (...) ritrovati l'anno 1635 nelle stanze del Palazzo di Torino, a Mirafiori et i migliori del Castello di Rivoli », 1635 (cat. impr. S. Pinto (dir.), 1994-1999).

GRAVELOT Hubert-François et COCHIN Charles-Nicolas, *Iconologie par figures ou Traité complet des allégories, emblèmes, etc.*, Paris, Le Pan, 1791.

GUICHENON Samuel, *Histoire généalogique de la royale maison de Savoie, justifiée par titres, fondations de monastères, manuscrits, anciens monuments, histoires et autres preuves authentiques ; enrichie de plusieurs portraits, sceaux, monnaies, sculptures et armoiries*, Lyon, G. Barbier, 1660, 2 vol.

GUILLIET Scipion, *Le Renouveau des anciennes alliances & confédérations des maisons et couronnes de France et de Savoye en la pacification des troubles d'Italie, et au mariage du*

*sérénissime V. Amédée prince de Piemont avec madame Chrestienne sœur de sa majesté*, Paris, Veuve Jacques du Clou et Denis Moreau, 1619.

HÉROARD Jean, *Journal de Jean Héroard. Médecin de Louis XIII*, Madeleine Foisil (dir.), préface de Pierre Chaunu, Paris, Fayard, 1989, 2 vol.

JOLLY Alexandre, *Compilation des anciens édits des princes de la royale Maison de Savoye, ensemble les édits de Madame Royale et de Marie-Jeanne Baptiste de Savoie-Nemours*, Chambéry, Etienne Riondet, 1679.

LA LANDE Jérôme (de), *Voyage d'un français en Italie, fait dans les années 1765 et 1766*, t. 1, Paris, Desaint, 1769.

LEMOINE Jean et SAULNIER Frédéric, *Correspondance du chevalier de Sévigné et de Christine de France, duchesse de Savoie*, Société de l'Histoire de France, Paris, H. Laurens, 1911.

LETI Gregorio, *Il Ceremoniale Historico, e Politico Opera utilissima a tutti gli ambasciatori, e ministri publici...*, Amsterdam, Giovanniet & Egidio Janssonio, 1685.

MANGEART Thomas, *Introduction à la science des médailles pour servir à la connoissance des dieux, de la religion, des sciences, des arts, et de tout ce qui appartient à l'histoire ancienne*, Paris, D'Houry, 1763.

MICHAUD Joseph-François et POUJOULAT Jean-Joseph François, « Mémoires de Mademoiselle de Montpensier », *Nouvelle collection des Mémoires pour servir à l'Histoire de France*, t. 4, Paris, Firmin Didot Frères, 1838.

– « Mémoires du Cardinal de Richelieu », *Nouvelle collection des Mémoires pour servir à l'Histoire de France*, IIe série, t. 9, Paris, Firmin Didot Frères, 1838.

MÉNESTRIER Claude-François, *La Science et l'art des devises*, Paris, R. J. B. de La Caille, 1686.

– *Histoire du règne de Louis-Le-Grand par les médailles, emblèmes, devises, jetons, inscriptions, armoiries et autres monuments publics*, Paris, B. Nolin, 1689.

– *L'Art des Emblèmes où s'enseigne la morale par les figures de la Fable, de l'Histoire et de la Nature...*, Paris, J.B. de la Caille, 1684.

– *La Philosophie des images composée d'un ample recueil de devises, et du jugement de tous les ouvrages qui ont été faits sur cette matière*, Paris, Robert de la Caille, 1682.

– *Traité des tournois, joutes, carrousels et autres spectacles publics...*, Lyon, Jacques Muguet, 1669.

– *Les devoirs funèbres rendus à la mémoire de Madame Royale Chrestienne de France..., le 19 mars 1664. Et de Madame la duchesse royale Françoise de Valois, épouse de S. A. R. Charles-Emmanuel II, le 21 du mesme mois par le souverain Sénat et la souveraine Chambre des Comptes de Savoye, à Chambéry*, Lyon, s. n., 1664.

– *Description de l'arc dressé par les soins du souverain Sénat de Savoye, pour l'entrée de leurs Altesses Royales à Chambéry*, Lyon, Guillimin, 1663.

- *Les nœuds de l'amour. Desseins des appareils dressez à Chambéry à l'Entrée de Leurs Altesses Royales à l'occasion de leurs Noces*, Chambéry, L. et T. Dufour, 1663.
- MERCIER Jean, *Souvenirs historiques d'Annecy jusqu'à la Restauration*, Annecy, Nierat et fils, 1878.
- MISSON François-Maximilien, *Nouveau voyage d'Italie*, 1687, La Haye, Van Bulderen, 1702.
- MOMBELLO Gianni *et al.* (dir.), *La correspondance d'Albert Bailly. Introduction, transcription, commentaire philologique et historique*, années 1643-1688, Aoste, Académie de Saint Anselme, 1998-2005, 10 vol.
- MONGEZ Antoine, *Encyclopédie méthodique. Antiquités, mythologie, diplomatique des chartres et chronologie*, t. 3, Paris, Panckoucke, 1790.
- MONOD Pierre, *Recherches historiques sur les alliances royales de France et Savoye ou sont montrés plusieurs admirables rapports de ces deux maisons & déduictes dix-neuf alliances qui jusques à maintenant ont esté entre icelles*, Lyon, Pierre Rigaud, 1621.
- MONOD Pierre, *Trattato del Titolo regio dovuto alla Serenissima casa di Savoia. Insieme con un ristretto delle rivoluzioni del Reame di Cipri appartenente alla Corona dell'Altezza Reale di Vittorio Amedeo duca di Savoia, Prencipe di Piemonte, re di Cipri*, Turin, Héritiers de Giovanni Dominico Tarino, 1633.
- ORMEA Francesco Amedeo, *I Gigli sfioriti. Oratione panegirica di Francesco Amedeo Ormea Prete della Congregazione dell'Oratorio di Torino Recitata da lui nelle solenni esequie delle Altezza Reali di Madama Christina, e Madama Francesca di Borbone, Duchesse di Savoia, Reine di Cipro etc. celebrate nella Coleggiata di Carmagnola della medesima Città li 22, e 23 di Febraio 1664*, Turin, Gio. Sinibaldo, 1664.
- PAROLETTI Modeste, *Turin à la portée de l'étranger ou Description des palais, édifices et monuments de science et d'art qui se trouvent dans cette ville et ses environs*, Turin, Frères Reycend, 1826.
- *Turin et ses curiosités, ou description historique de tout ce que cette capitale offre de remarquable dans ses monuments, ses édifices et ses environs*, Turin, Frères Reycend, 1819.
- PETITOT Claude-Bernard, *Mémoires du cardinal de Richelieu sur le règne de Louis XIII, depuis 1610 jusqu'à 1638*, Paris, Foucault, 1821-1823, vol. 10, 11, 21-30.
- PICINELLI Filippo, *La face luminosa ed'ardente. Sacro discorso nelle memorie del Beato Amedeo Duca di Savoia detto nel Duomo di Vercelli li 30 marzo 1648, in Applausi festivi nelle solennità d'alcuni santi*, Milan, Gariboldi, 1650.
- PICCOLOMINI Enea Silvio, *Commentari*, Milan, Adelphi, 1984.
- PINTO Sandra (dir.), *Musei d'Arte a Torino. Cataloghi e inventari delle collezioni sabaude*, Turin, Allemandi, [1994-1999], 7 vol.
- PUGET DE LA SERRE Jean, *Panegyrique de S. A. Royale le duc de Savoie*, s. l. n° d. [après 1656]. *Recueil des edits et reglements de Savoye depuis Emmanuel Philibert, jusque à present, fait ensuit des ordres de Madame Royale*, par Spectable Gaspard Bally, avocat au Sénat de Savoye, 1641.

- « Relation des magnificences faites à l'entrée et réception de Madame Royale De Savoye dans Turin. Accompagnée de Monsieur le Comte d'Harcourt, et autres Chefs de l'armée », Grenoble, Édouard Raban, 1640, BM Grenoble, Fonds dauphinois, cote E. 29021.
- RENAUDOT Théophraste, *Gazette de France*, Paris, Bureau d'adresse, 1631-1761.
- RICHER Jean, PARIS Joseph de et RENAUDOT Théophraste, *Le Mercure françois, ou, la Suite de l'histoire de la paix...*, Paris, Jean Richer, 1611-1648, 25 vol.
- RIPA Cesare, *Iconologia ovvero Descrizione di diverse immagini cavate dall'antichità, & di propria inventione...*, Rome, Lepido Facii, 1603.
- SALES François (de), *Œuvres... Édition complète, d'après les autographes et les éditions originales...*, Annecy, Abry, 1912-1914, t. XVIII-XIX, vol. 8-9.
- SCARAMUCCIA Luigi, *Le finezze de' pennelli italiani ammirate e studiate da Girupeno sotto la scorta e disciplina del Genio di Raffaello d'Urbino*, Pavie, 1674.
- SCOTO Lorenzo, *Il Gelone. Favola pastorale di D. Lorenzo Scoto abbate Commend. & Signore di Chesery. Con le Allegorie dell'abbate Castiglioni. Alla Reale Altezza del Serenissimo Carlo Emanuele II Duca di Savoia...*, Turin, Zappata, 1656.
- SIRI Vittorio, *Memorie recondite dall'anno 1601 sino al 1640...*, Lyon, Anisson et Posuel, 1679, vol. 8.
- *Il Mercurio, ovvero Historia de' correnti tempi*, Casale, Venise, Florence, 1644-1682, 15 vol.
- SOCINI Pietro Antonio, *Successi del mondo*, Turin, Gianelli, 1645-1665.
- TALLEMANT DES REAUX Gédéon, *Historiettes*, Paris, Gallimard, 1960-1961.
- TALON Jacques, *Mémoires de Louis de Nogaret, cardinal de La Valette (années 1635-1639)*, Paris, Imprimerie de P.-D. Pierres, 1772.
- TESAURO Emanuele, *Cannocchiale aristotelico (ristampa anastatica dell'edizione Zavatta, Torino 1670)*, Savigliano, Editrice artistica Piemontese, 2000
- *Historia dell'augusta città di Torino del conte, e caualiere gran croce d. Emanuele Tesauro proseguita da Gio. Pietro Girolidi protonotario apostolico*, Turin, Bartolomeo Zappata, 1679.
- *Origine delle guerre civili in seguimento de Campeggiamenti del principe Tomaso di Savoia*, Colonia, Giacomo Pindo, 1673.
- *Filosofia morale derivata dall'alto fonte del grande Aristotele Stagirita*, Turin, Zapata, 1670.
- *Inscriptiones quotquot reperiri potuerunt*, Turin, Zappata, 1670.
- *Il Diamante. Panegirico academico sopra la divisa della Regale Altezza di Madama Cristina di Francia*, Turin, Zavatta, 1659.
- *Panegirici et ragionamenti*, Turin, Zavatta, 1659-1660, 3vol.
- TESAURO Gaspare Antonio, *Decisiones sacri Senatus Pedemontani...*, Francfort, 1597.
- TOBIESEN DUBY Pierre-Ancher, *Histoire métallique de l'Europe*, Lyon, A. de la Roche, 1767.

TREDICINI DE SAINT-SEVERIN Charles Félix, « Quelques lettres de souverains. Documents pouvant servir à l'histoire de Savoie de 1539 à 1680 », *Mémoires de l'Académie des Sciences, Belles-Lettres et Arts de Savoie*, vol. 5, 1895, pp. 403-432.

VIALART Charles, *Histoire du ministère de Monsieur le cardinal duc de Richelieu, sous le règne de Louis le Juste, XIII. du nom, Roy de France & de Navarre*, Paris, 1650-1652, 2 vol.

ZUCCARI Federico, *L'idea de' pittori, scultori et architetti del cavalier Federico Zuccaro, divisa in due libri. Al Serenissimo Carlo Emanuele Duca di Savoia, Principe di Piemonte*, Turin, Disserolio, 1607.

## BIBLIOGRAPHIE

### I. INSTRUMENTS BIOGRAPHIQUES, DICTIONNAIRES

- BAR Virginie et BRÊME Dominique, *Dictionnaire iconologique. Les allégories et les symboles de Cesare Ripa et Jean Baudoin*, Dijon, Editions Faton, 1999.
- BAUDI DI VESME Alessandro (cf. *Études*).
- BENEZIT Emmanuel (dir.), *Dictionnaire critique et documentaire des peintres, sculpteurs, dessinateurs et graveurs de tous les temps et de tous les pays par un groupe d'écrivains spécialistes français et étrangers*, Paris, Librairie Gründ, 1976.
- BIONDETTI Luisa, *Dizionario di mitologia classica. Dei, eroe, feste*, Milano, Baldini & Castoldi, 1997.
- BOLZONI Lina, *La stanza della memoria. Modelli letterari e iconografici nell'età della stampa*, Torino, Einaudi, 1995.
- BRUMBLE H. David, *Classical Myths and Legends in the Middle Ages and Renaissance, A Dictionary of Allegorical Meanings*, Londres, Chicago, Fitzroy Dearborn, 1998.
- BRUNEL Pierre (dir.), *Dictionnaire des mythes littéraires*, Paris, Éditions du Rocher, 1988.
- CHATELAIN Jean-Marc, *Livres d'emblèmes et de devises. Une anthologie (1531-1735)*, Paris, Klincksieck, 1993.
- CHEVALIER Jean et GHEERBRANT Alain, *Dictionnaire des Symboles. Mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres*, Paris, R. Laffont, 1982.
- Dizionario biografico degli Italiani*, Rome, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1960-.
- Dizionario Enciclopedico Bolaffi dei pittori e degli incisori italiani dall'XI al XXsecolo*, vol. 6, Turin, G. Bolaffi, 1974, vol. 6.
- FORAS Amédée de, *Armorial et nobiliaire de l'ancien duché de Savoie*, Grenoble, Allier, 1863-1910, 2 tomes.
- GENTA Enrico et al. (dir.), *I Consegnamenti d'Arme Piemontesi*, Turin, Vivani, 2000.
- GERARD André-Marie, *Le dictionnaire de la Bible*, Paris, Robert-Laffont, 1989.
- LE GALL Jean-Marie, *L'Ancien Régime : XVI<sup>e</sup> – XVII<sup>e</sup> siècles*, Paris, PUF, 2013.
- MARINI Riccardo Adalgisio, « Motti ed Imprese della Real Casa di Savoia », *Rivista italiana di numismatica*, vol. XXVII, 1914, Milan, L.F. Cogliati, pp. 67-120.
- PREVOST Michel et ROMAN D'AMAT Jean-Charles (dir.), *Dictionnaire de biographie française*, Paris, Letouzey et Ané, 1959.
- PROMIS Domenico, *Monete dei Reali di Savoia*, vol. 1 et 2, Turin, Chirio et Mina, 1841 et 1861.
- ROLET Anne, « Aux sources de l'emblème : blasons et devises », *Littérature*, n° 145, 2007/1, pp. 53-78.

SAVOIE (de), Victor-Emmanuel III (Roi d'Italie), *Corpus Nummorum Italicorum*, vol. 1, « Casa Savoia, Torino, Chambéry e le altre sedi dei Savoia », Rome, Tipogr. dell'Accademia dei Lincei, 1910.

TERVARENT Guy (de), *Attributs et symboles dans l'art profane*, Genève, Droz, 1997.

VERNAZZA Giuseppe, *Dizionario dei tipografi e dei principali correttori e intagliatori che operarono negli Stati Sardi di Terraferma e più specialmente in Piemonte sino all'anno 1821*, Turin, Stamperia Reale, 1859.

WEIGERT Roger-Armand, *Inventaire du fonds français. Graveurs du XVII<sup>e</sup> siècle*, BnF, Département des estampes, t. V, Paris, Gilibert-Jousse, 1968.

## II. ÉTUDES

AGLIETTI Marcella, FRANGANILLO ALVAREZ Alejandra, LÓPEZ ANGUITA José Antonio (dir.), *Elites e reti di potere. Strategie d'integrazione nell'Europa di età moderna*, Section II « Donne e prassi politiche : un modello alternativo ? », Pise, Pisa university Press, 2015.

AKKERMAN Nadine, HOUBEN Birgit (dir.), *The Politics of Female Households. Ladies-in-Waiting across Early Modern Europe*, Leyde, Brill, 2014.

AL-BAGHDADI Saniye, « De Turin à Munich. La représentation dynastique d'Henriette-Adélaïde de Bavière », in Giuliano Ferretti (dir.), *La cour, l'État et la ville. Le duché de Savoie au temps de Victor-Amédée I<sup>er</sup> et de Christine de France, 1618-1663*, Paris, Classiques Garnier, 2017, pp. 329-358.

– « La dynastie de Savoie et le traitement royal au XVII<sup>e</sup> siècle. Mythes, symboles dynastiques et une pratique religieuse impériale », in Giuliano Ferretti (dir.), *De Paris à Turin. Christine de France, duchesse de Savoie*, Paris, L'Harmattan, 2014, pp. 229-246.

ALBIS Cécile d', *Richelieu. L'essor d'un nouvel équilibre européen*, Paris, Armand Colin, 2012.

ALEWYN Richard, *L'univers du baroque. Suivi de Les fêtes baroques*, Hambourg, Gonthier, 1959.

ANDRETTA Stefano, « Per la storia delle nunziature », in Sanfilippo Matteo et Pizzorusso Giovanni (dir.), *Gli archivi della Santa Sede come fonte per la storia moderna e contemporanea*, Viterbo, Sette Città, 2001, pp. 265-273.

ANGELUCCI Angelo, « Lista di pitture e sculture eseguite o comperate per la Casa di Savoia », *Rivista contemporanea*, 1868, LII, pp. 229-246 et LIII, pp. 117-120.

ANGIOLINI Franco, « Medici e Savoia. Contese per la precedenza e rivalità di rango in età moderna », in Paola Bianchi et Luisa Clotilde Gentile (dir.), *L'affermarsi della corte sabauda. Dinastie, poteri, élites in Piemonte e Savoia tra tardo Medioevo e prima età moderna*, Turin, Zamorani, 2006, pp. 435-479.

APOSTOLIDÈS Jean-Marie, « Entrée royale et idéologie urbaine au XVII<sup>e</sup> siècle », *XVII<sup>e</sup> Siècle*, numéro spécial « Les entrées royales », dirigé par Vaillancourt Daniel et Wagner Marie-France, n° 212, 2001/3, pp. 509-520.

- *Le roi-machine : spectacle et politique au temps de Louis XIV*, Paris, Les éditions de Minuit, 1981.
- ARNALDI DI BALME Clelia et VARALLO Franca (dir.), *Feste barocche. Cerimonie e spettacoli alla corte dei Savoia tra Cinque e Settecento*, Milan, Silvana Ed., 2009.
- ARASSE Daniel, « L'art et l'illustration du pouvoir », in *Culture et idéologie dans la genèse de l'État moderne*, Collection de l'École française de Rome, 1985, pp. 231-244.
- AZEGLIO Roberto d', *Notizie inedite e documenti intorno alla vita di Giovenale Boetto e di Carlo Antonio Porporati, Intagliatori piemontesi dei secoli XVII e XVIII*, Turin, Roux et Favale, 1880.
- *La Reale Galleria di Torino*, Turin, Luciano Basadonna et Alessandro Fontana, 1836-1848.
- BAJOU Thierry, *La peinture à Versailles. XVIIe siècle*, Paris, Réunion des Musées nationaux, Buchet-Chastel, 1998.
- BARBERIS Walter (dir.), *I Savoia : i secoli d'oro di una dinastia europea*, Turin, Einaudi, 2007.
- BARBERO Alessandro, *Il ducato di Savoia. Amministrazione e storia di uno stato franco-italiano*, Rome-Bari, Laterza, 2002.
- BARDON Françoise, *Le portrait mythologique à la cour de France sous Henri IV et Louis XIII. Mythologie et politique*, Limoges, Picard, 1974.
- BARGHINI Andrea, « Il Palazzo Ducale a Torino (1562-1606) », *Atti e rassegna tecnica della Società degli ingegneri e degli architetti in Torino*, XLII, n° 7-8, 1988, pp. 127-134.
- BASSIGNANA Pier Luigi (dir.), *Torino in festa*, Turin, Torino incontra, 2005.
- BAUDI DI VESME Alessandro, *L'arte negli stati sabaudi ai tempi di Carlo Emanuele I, di Vittorio Amedeo I e della reggenza di Cristina di Francia*, Torino, Società Piemontese di Archeologia e Belle Arti, 1932, 2 vol.
- *Le Peintre-Graveur italien. Ouvrage faisant suite au Peintre-Graveur de Bartsch*, Milan, Hoepli, 1906.
- *Catalogo della Regia Pinacoteca di Torino*, Turin, Vincenzo Bona, 1899 et 1909.
- « Saggio d'iconografia sabauda, ossia elenco di ritratti incisi o litografati dei principi e delle principesse di Savoia, redatto da Alessandro Vesme, vice-direttore della regia Pinacoteca di Torino », *Atti della Società di Archeologia e Belle Arti per la provincia di Torino*, vol. V (1887-1894), 1889, pp. 157-208.
- « Van Dyck peintre de portraits des princes de Savoye avec le fac-simile d'un autographe inédit de l'artiste », *Miscellanea di Storia Italiana*, s. II, t. XXIV, 1885, pp. 99-153.
- *Schede Vesme. L'arte in Piemonte dal XVI al XVIII secolo*, Turin, Società Piemontese di Archeologia e Belle Arti, 1863-1868, 3 vol.
- BAUER Hermann et RUPPRECHT Bernhard, *Corpus der Barocken Deckenmalerei in Deutschland* Berlin, Süddeutscher Verlag, 1989, vol. 3, pp. 219-274.

BAUMSTARK Reinhold, « Abbild und Überhöhung in der höfischen Malerei unter Henriette Adelaide und dem jungen Max Emanuel », in Hubert Glaser (dir.), *Kurfürst Max Emanuel : Bayern und Europa um 1700*, Munich, Hirmer Verlag, 1976, pp. 171-205.

BAVA Anna Maria, « La culture figurative à Turin, de la régence de Christine de France au règne de Victor-Amédée II », in Carla Enrica Spantigati, Paola Astrua, Anna Maria Bava et Sonia Damiano (dir.), *De Van Dyck à Bellotto. Splendeurs à la cour de Savoie*, Turin, Allemandi, 2009, pp. 60-65.

BAXANDALL Michael, *L'œil du Quattrocento. L'usage de la peinture dans l'Italie de la Renaissance*, Paris, Gallimard, 1985.

BAZZONI Augusto, *La Reggenza di Maria Cristina duchessa di Savoia*, Turin, S. Franco et fils, 1865, vol. 1.

BECCHIA Alain et VITAL-DURAND Florine (dir.), *Édifier l'État : politique et culture en Savoie au temps de Christine de France*, Chambéry, Université de Savoie Mont-Blanc, 2015.

BECCHIA Alain, « Christine de France dans l'historiographie française », in *Id.* et Florine Vital-Durand (dir.), *Édifier l'État : politique et culture en Savoie au temps de Christine de France*, Chambéry, Université de Savoie Mont-Blanc, 2015, pp. 21-40.

BECCHIA Alain *et al.* (dir.), *Atlas historique et statistique de la Savoie au XVIII<sup>e</sup> siècle*, Chambéry, Université de Savoie-Mont Blanc, LLS, 2012.

BELLABARBA Marco et NIEDERKORN Jan-Paul (dir.), *Le Corti come luogo di comunicazione. L'Italia e gli Asburgo (secoli XVI-XVIII)*, Bologna, Il Mulino, 2009.

– « Lo Stato sabauda e il Sacro Romano Impero : una questione storiografica aperta », in Paloa Bianchi (dir.), *Il Piemonte come eccezione ? Riflessioni sulla « Piemontese exception »*, Torino, Centro studi piemontesi, 2008, pp. 79-93.

BÉLY Lucien, « Christine de France, duchesse de Savoie et la politique française au temps de Mazarin », *XVII<sup>e</sup> siècle*, numéro spécial « Christine de France et son siècle » dirigé par Giuliano Ferretti, n° 262, 2014/1, pp. 21-29.

– « Des entrées et réceptions solennelles des princes et grands seigneurs », in Gérard Sabatier (dir.), *Claude-François Ménéstrier, Les jésuites et le monde des images*, Grenoble, Presses Universitaires de Grenoble, 2009, pp. 167-179.

– « La Savoie entre Bourbons et Habsbourgs », in Georges-Henri Soutou (dir.), *La Savoie dans l'Europe*, Moûtiers, Académie de la Val d'Isère, 2002, pp. 225-236.

– *La société des princes. XVI<sup>e</sup>-XVII<sup>e</sup> siècle*, Paris, Fayard, 1999.

BÉLY Lucien, BERCÉ Yves-Marie, MEYER Jean et QUATREFAGES René, *Guerre et paix dans l'Europe du XVII<sup>e</sup> siècle*, Paris, CDU et SEDES, 1991, 2 vol.

BENOCCI Carla et DI CARPEGNA FALCONIERI Tommaso, *Le belle. Ritratti di dame del Seicento e del Settecento nelle residenze feudali del Lazio*, Rome, Pieraldo, 2004.

- BERCÉ Yves-Marie, *La naissance dramatique de l'absolutisme, 1598-1661. Nouvelle Histoire de la France Moderne*, t. 3, Paris, Éditions du Seuil, 1992.
- BERCÉ Yves-Marie, MOLINIER Alain et PERONNET Michel, *Le XVII<sup>e</sup> siècle, 1620-1740*, Paris, Hachette Supérieur, 1992.
- BERCÉ Yves-Marie, DELILLE Gérard, SALLMANN Jean-Michel et WAQUET Jean-Claude, *L'Italie au XVII<sup>e</sup> siècle*, Paris, CDU/SEDES, 1989.
- BERGÈS Aristide, *Des libertés de l'Église savoyarde et du gallicanisme du souverain Sénat de Savoie au XVII<sup>e</sup> et au XVIII<sup>e</sup> siècles*, Paris, Imprimerie Magne, 1942.
- BERTELLI Sergio (dir.), *Rituale, cerimoniale, etichetta*, Milan, Bompiani, 1985.
- BERTIERE Simone, *Les reines de France au temps des Bourbons. I, Les deux régentes*, Paris, LGF, 1998.
- BERTINI CASADIO Barbara et MASSABO RICCI Isabella (dir.), *I rami incisi dell'Archivio di corte. Sovrani, battaglie, architetture, topografia*, Turin, Archivio di Stato di Torino, 1981.
- BERTOLOTTI Davide, *Istoria della Real Casa di Savoia*, Milan, Antonio Fontana, 1830.
- BERTRAND Gilles et TADDEI Ilaria (dir.), *Le destin des rituels : faire corps dans l'espace urbain, Italie-France-Allemagne*, Rome, École française de Rome, 2008.
- BIANCHI Paola, « Politica matrimoniale e rituali fra Cinque e Settecento », in Bianchi Paola et Merlotti Andrea (dir.), *Le strategie dell'apparenza. Cerimoniali, politica e società alla corte dei Savoia in età moderna*, Turin, Zamorani, 2010, pp. 39-72.
- *Il Piemonte come eccezione ? Riflessioni sulla « Piedmontese exception »*, Turin, Centro studi piemontesi, 2008.
- *Il Piemonte in età moderna. Linee storiografiche e prospettive di ricerca*, Turin, Centro Studi Piemontesi, 2007.
- BIANCHI Paola et GENTILE Luisa Clotilde (dir.), *L'affermarsi della corte sabauda. Dinastie, poteri, élites in Piemonte e Savoia tra tardo Medioevo e prima età moderna*, Turin, Zamorani, 2006.
- Bibliothèque de l'Ecole des Chartes*, numéro spécial consacré à l'illustration, I-2000, t. 158.
- BISI Monica, *Il velo di Alceste : metafora, dissimulazione e verità nell'opera di Emanuele Tesauro*, Pisa, ETS, 2011.
- BLACK Jeremy, *The British abroad. The Grand Tour in the Eighteenth Century*, Gloucester, Sutton, 1992.
- BLANCHARD Claudius, « Note sur le mariage de Victor-Amédée I<sup>er</sup> et de Christine de France ou un mois de réjouissances à Chambéry (1619) », *Mémoires de l'Académie de Savoie*, 3<sup>ème</sup> série, t. XI, 1886, pp. XIX-XXXVII.
- BLANCHARD Jean-Vincent et VISENTIN Hélène (dir.), *L'invraisemblance du pouvoir : mises en scène de la souveraineté au XVII<sup>e</sup> siècle*, Paris, Université Paris-Sorbonne, 2005.
- *Le roi dans la ville : anthologie des entrées royales dans les villes françaises de province : 1615-1660*, Paris, Honoré Champion, 2001.

- BLUCHE François (dir.), *Dictionnaire du Grand Siècle*, Paris, Fayard, 1990.
- BLUM Anna, « *Les sages ialousies* ». *La Diplomatie française en Italie à l'époque de Richelieu et Mazarin (1635-1659)*, thèse de doctorat d'histoire, sous la direction de Lucien Bély, Université Paris IV-Sorbonne, 2010.
- BODART Diane H., *Pouvoirs du portrait sous les Habsbourgs d'Espagne*, Paris, CTHS, INHA, 2011.
- « Enjeux de la présence en image : les portraits du roi d'Espagne dans l'Italie du XVII<sup>e</sup> siècle », in Elizabeth Cropper (dir.), *The diplomacy of art : artistic creation and politics in Seicento Italy*, Milan, Nuova Alfa, 2000, p. 77-100.
- BOGEY Cécile, « Ombre et lumière : images de la régente Christine de France dans quelques œuvres oratoires et polémiques du XVII<sup>e</sup> siècle », mémoire de Master de Littérature française du XVII<sup>e</sup> siècle, sous la direction d'Edwige Keller, Université Lyon II Lumière, 2006.
- BOGGIO Pier Carlo, *La Chiesa e lo Stato in Piemonte. Sposizione storico-critica dei rapporti fra la S. Sede e la Corte di Sardegna dal 1000 al 1854*, Turin, Sebastiano Franco e figli, 1854, 2 vol.
- BOGGIO Camillo, *Gli architetti Carlo ed Amedeo di Castellamonte e lo sviluppo edilizio di Torino nel secolo XVII*, Turin, Camilla Bertolero, 1896.
- BOIS Jean-Pierre, *L'Europe à l'époque moderne. Origines, utopies et réalités de l'idée d'Europe*, Paris, Armand Colin, 1999.
- BONFAIT Olivier et MARIN Brigitte (dir.), *Les portraits du pouvoir*, Rome, Académie de France, Paris, Somogy, 2003.
- BONIN Pierre, « Régences et lois fondamentales », *Annuaire-bulletin de la Société de l'histoire de France*, 2005, pp. 77-135.
- BOUCHARA Claudette, « Éléments pour une recherche sur un historien de cour : Samuel Guichenon (1607-1664) », in Jean Serroy (dir.), *La France et l'Italie au temps de Mazarin*, Grenoble, Presses Universitaires de Grenoble, 1986, pp. 145-148.
- BOUCHER François, *Histoire du costume en Occident, des origines à nos jours*, Paris, Flammarion, nouvelle éd. 2008.
- BOUQUET-BOYER Marie-Thérèse, « Un ballet d'État ou un ballet des États ? Il dono del Re dell'Alpi a Madame Reale », in *Art et artistes en Savoie, Actes du XXXVII<sup>e</sup> congrès des sociétés savantes de Savoie, Thonon-les-Bains, 19 et 20 septembre 1998*, Thonon-les-Bains, Académie chablaisienne, 2000, pp. 303-310.
- *Le ballet aux XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles en France et à la cour de Savoie*, Genève, Slatkine, 1992.
- « Cronologia degli spettacoli di corte 1585-1740 », in Alberto Basso (dir.), *Storia del Teatro Regio di Torino*, Turin, Fondazione CRT, 1988, vol. 5.
- « Les États de Savoie et Christine de France : les fragiles équilibres d'une politique culturelle et artistique (1619-1663) », in Jean Serroy (dir.), *La France et l'Italie au temps de Mazarin*, Grenoble, Presses Universitaires de Grenoble, 1986, pp. 135-149.

- BOUZIAT Quentin, « Le rôle de Christine de France dans l'instauration de la Contre-Réforme catholique en Pays de Savoie entre 1637 et 1663 », mémoire de Master d'Histoire, sous la direction de Jean-Pierre Gutton, Université Lyon II Lumière, 2002-2003.
- BOYER Jean-Claude, GAEHTGENS Barbara, GADY Bénédicte (dir.), *Richelieu, patron des arts*, Paris, Maison des Sciences de l'Homme, 2009.
- BRERO Thalia, « Ceremonial Accounts in Sixteenth-Century Savoy », in Matthew Vester (dir.), *Sabaudian Studies. Political Culture, Dynasty, et Territory. 1400-1700*, Kirksville, Truman State University Press, 2013, pp. 109-126.
- BREZZI Paolo, *La diplomazia pontificia*, Milan, Istituto per gli studi di Politica internazionale, 1942.
- BRIEGEL Françoise et MILBACH Sylvain, *Le sénat de Savoie : archives, historiographies, perspectives. XVI<sup>e</sup>- XIX<sup>e</sup> siècles*, Chambéry, Université de Savoie, 2013.
- BRUGNELLI BIRAGHI Giuliana et DENOYE POLLONE Maria-Bianca, *Chrestienne di Francia : duchessa di Savoia prima Madama Reale*, Cavallermaggiore, Gribaudo, 1991.
- BRUSA Giuseppe et GRISERI Andreina, « Il meraviglioso microcosmo meccanico di Cristina di Francia », in Giuseppe Brusa, Andreina Griseri et Sandra Pinto (dir.), *Orologi negli arredi del Palazzo Reale di Torino e delle residenze sabaude*, Milan, Fabbri, 1988, pp. 75-89.
- BRYANT Lawrence M., *The king and the city in the parisian royal entry ceremony: politics, ritual and art in the Renaissance*, Genève, Droz, 1986.
- BURKE Peter, *Louis XIV. Les stratégies de la gloire*, Paris, Seuil, 1995.
- BURNIER Eugène, *Histoire du Sénat de Savoie et des autres compagnies judiciaires de la même province*, Chambéry, Puthod fils, 1864-1865, 2 vol.
- BUSSMAN Klaus et SCHILLING Heinz (dir.), *1648. War and Peace in Europe*, Münster, Westfälisches Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte, 1998, 3 vol.
- BUTTIN Charles, « Un portrait de Madame Royale à Annecy », *Revue Savoissienne*, 1927, pp. 151-169.
- BUTTIN Louis, *Les cloches de Madame Royale à l'église de Rumilly*, Annecy, Imprimerie Dépollier, 1952.
- CAMPBELL ORR Clarissa, *Queenship in Europe 1660-1815 : the role of the consort*, Cambridge, Cambridge University Press, 2004.
- CANOVA-GREEN Marie-Claude, « Le mythe de l'âge d'or dans les divertissements à la cour des Bourbons et des premiers Stuarts », in Pierre Behar (dir.), *Image et spectacle, Actes du trente-deuxième colloque international du Centres d'études supérieures de la Renaissance, Tours, 1989*, Amsterdam-Atlanta, Rodopi, 1993, pp. 25-45.
- CARACCILO Maria Teresa et LE MEN Ségolène (dir.), *L'illustration. Essais d'iconographie*, Paris, Klincksieck, 1999, pp. 147-161.
- CARBONERI Nino, « Vicenda delle cappelle per la Santa Sindone », *Bollettino della Società piemontese di Archeologia e di Belle Arti*, XVIII, 1964, pp. 95-119.

- CARMONA Michel, *Marie de Médicis*, Paris, Fayard, 1981.
- CARUTTI Domenico, *Storia della diplomazia della corte di Savoia*, Turin, Fratelli Bocca, 1875, vol. 1-2.
- CASTELNUOVO Enrico *et al.* (dir.), *La Reggia di Venaria e i Savoia. Arte, magnificenza e storia di una corte europea*, Turin, Umberto Allemandi & C., 2007, 2 vol.
- CASTELNUOVO Enrico et PAGELLA Enrica (dir.), *Torino. Prima capitale d'Italia*, Rome, Treccani, 2011.
- CASTIGLIONI Cecilia, « La foi, le pouvoir et le prestige : les églises et les congrégations religieuses turinoises soutenues par Christine de France », *XVII<sup>e</sup> siècle*, numéro spécial « Christine de France et son siècle » dirigé par Giuliano Ferretti, n° 262, 2014/1, pp. 111-123.
- CASTIGLIONI Cecilia et BURGASSI Valentina, « Les séjours de Christine à Fossano après 1630. Architecture et vie de cour dans une ville de province », in Giuliano Ferretti (dir.), *La cour, l'État et la ville. Le duché de Savoie au temps de Victor-Amédée I<sup>er</sup> et de Christine de France, 1618-1663*, Paris, Classiques Garnier, 2017, pp. 619-642.
- CASTRONOVO Valerio (dir.), *Storia illustrata di Torino*, Milan, Elio Sellino Editore, vol. II, 1992.
- *Guichenon e la storiografia del Seicento*, Turin, Giappichelli, 1965.
- « Storia del primo giornale degli stati sabaudi », *Bollettino storico-bibliografico subalpino*, 1960, pp. 64-115.
- CATTANEO Maria Vittoria, « Les commandes de Maurice et Louise de Savoie. Le rôle de Giovanni Pietro Tosetto, architecte de cour », in Giuliano Ferretti (dir.), *La cour, l'État et la ville. Le duché de Savoie au temps de Victor-Amédée I<sup>er</sup> et de Christine de France, 1618-1663*, Paris, Classiques Garnier, 2017, pp. 643-668.
- CAVARD Pierre, « Une société joyeuse à Vienne, l'abbaye de Maugouvert », *Évocations*, 1958, pp. 1888-1892 et 1910-1918.
- CERUTTI Simona, *Mestieri e privilegi. Nascita delle corporazioni a Torino (secoli XVII-XVIII)*, Turin, Einaudi, 1992.
- CHAMPELEY Jean-Yves, *Organisation et groupes de jeunesse dans les communautés d'entre Rhône et Alpes à l'Époque moderne*, thèse d'histoire de l'université de Lyon II, sous la direction de Jean-Pierre Gutton, 2010.
- CHAUBET Daniel, « La Savoie et ses voisins dans l'historiographie savoyarde médiévale », in Laurent Perrillat (dir.), *La Savoie et ses voisins dans l'histoire de l'Europe*, Annecy, Académie Florimontane, Académie Salésienne, Amis du Vieil Annecy, 2010, pp. 59-70.
- *L'historiographie savoyarde. II. 1550-1650*, Paris, Slatkine, 1995.
- CHAUVARD Jean-François, MERLOTTI Andrea, VISCEGLIA Maria-Antonietta (dir.), *Casa Savoia e Curia romana dal Cinquecento al Risorgimento*, Rome, École française de Rome, 2015.
- CHEVAILLER Laurent, *Essai sur le souverain Sénat de Savoie, 1559-1793. Organisation, procédure, compétence*, Annecy, Gardet, 1953.

- CHEVALIER Ulysse, « Généalogie dauphinoise – Famille Servien », *Revue du Dauphiné et du Vivarais*, 5<sup>e</sup> année, n° 2, 1881, pp. 121-127.
- CIBRARIO Luigi, *Origine e progressi delle istituzioni della Monarchia di Savoia sino alla Costituzione del Regno d'Italia*, Florence, Cellini, 1869, vol. I.
- CIFARELLI Paola et GIACHINO Luca, Introduction, transcription, commentaire philologique et historique, in Gianni Mombello (dir.), *La correspondance d'Albert Bailly. Introduction, transcription, commentaire philologique et historique, Années 1643-1688*, Aoste, Académie Saint-Anselme, 1999, vol. 1 et 2.
- CLARETTA Gaudenzio, « Delle principali relazioni politiche fra Venezia e Savoia nel secolo XVII », *Nuovo Archivio Veneto*, t. IX, 1895, pp. 251-324.
- *La corte e la Società Torinese dalla metà del secolo XVII al principio del XVIII*, Florence, Rassegna Nazionale, 1894.
  - *Storia del regno e dei tempi di Carlo Emanuele II, duca di Savoia, scritta su documenti inediti*, Gênes, Tipografia del R. Istituto dei sordo-muti, 1877-1878, 2 vol.
  - *Adelaide di Savoia, Duchessa di Baviera e i suoi tempi*, Turin, Paravia, 1877.
  - *Storia della reggenza di Cristina di Francia duchessa di Savoia*, Turin, Civelli, 1868-1869, 3 vol.
- COMINO Danilo, « Pale d'altare tra Torino e la Grande Provincia, 1650-1680 », in Giovanni Romano (dir.), *Sebastiano Taricco e Andrea Pozzo*, Turin, Fondazione CRT, 2010, pp. 21-32.
- COMOLI MANDRACCI Vera, *Torino*, Rome, Bari, Laterza, 2003.
- « Il palazzo ducale nella costruzione della capitale sabauda », in Gianfranco Spagnesi (dir.), *L'architettura a Roma e in Italia (1580-1621)*, Rome, Centro di studi per la storia dell'architettura, 1989, vol. 2, pp. 75-84.
  - « La città-capitale e 'la corona di delitie' », in Michella di Macco et Giovanni Romano (dir.), *Diana trionfatrice. Arte di corte nel Piemonte del Seicento*, Torino, Allemandi, 1989, pp. 266-370.
- COMOLI MANDRACCI Vera et ROCCIA Rosanna (dir.), *Progettare la città : l'urbanistica di Torino tra storia e scelte alternative*, Turin, Archivio storico della Città, 2001.
- COMOLI Vera et ROGGERO BARDELLI Costanza, *La Prigione di Fillindo il Costante : Opera inedita di Filippo San Martino d'Agliè*, Turin, Centro Studi Piemontesi, 2005.
- CONROY Derval, *Ruling Women. Volume 1: Government, Virtue and the Female Prince in Seventeenth-Century France*, Londres, New-York, Palgrave Macmillan, 2015.
- CONSTANS Claire et DA VINHA Mathieu (dir.), *Les grandes galeries européennes XVII<sup>e</sup>-XIX<sup>e</sup> siècles*, Paris, Éditions de la Maison des Sciences de l'Homme, Centre de Recherche du Château de Versailles, 2010.
- CONSTANT Jean-Marie et GATULLE Pierre, *Gaston d'Orléans. Prince rebelle et mécène*, Rennes, PUR, 2017.

CORNAGLIA Paolo, « L'art des jardins à la cour de Christine de France », in Giuliano Ferretti (dir.), *La cour, l'État et la ville. Le duché de Savoie au temps de Victor-Amédée I<sup>er</sup> et de Christine de France, 1618-1663*, Paris, Classiques Garnier, 2017, pp. 561-594.

– « Christine de France et Victor-Amédée I<sup>er</sup>, couple princier et ducal : les appartements au Palazzo Vecchio de Turin, 1620-1637 », in Giuliano Ferretti (dir.), *De Paris à Turin. Christine de France, duchesse de Savoie*, Paris, L'Harmattan, 2014, pp. 181-198.

– « La costruzione dell'identità « italiana » del ducato di Savoia a cavallo tra XVI e XVII secolo : il ruolo dei giardini », in Lucia Corrain et Francesco P. di Teodoro, *Architettura e identità locale. I.*, Florence, Olschki, 2013, pp. 455-476.

– « Il palazzo Reale di Torino : architettura e decorazione per le funzioni di una regia barocca », in Marcello Fagiolo (dir.), *Atlante tematico del barocco in Italia. Il sistema delle residenze nobiliari. Italia settentrionale*, Roma, De Luca editori d'Arte, 2009, pp. 34-43.

– « 1563-1798 tre secoli di architettura di corte. La città, gli architetti, la committenza, le residenze, i giardini », in Enrico Castelnuovo (dir.), *La Reggia di Venaria e i Savoia. Arte, magnificenza e storia di una corte europea*, Turin, Allemandi, 2007, pp. 117-184.

CORNETTE Joël Cornette et MÉROT Alain, *Histoire artistique de l'Europe. Le XVII<sup>e</sup> siècle*, Paris, Seuil, 1999.

CORVISIER André, *Les régences en Europe*, Paris, Presses Universitaires de France, 2002.

COSANDEY Fanny, « De la loi salique à la régence, le parcours singulier du pouvoir des reines », in Franca Varallo (dir.), *In assenza del re. Le reggenze dal XIV al XVII secolo (Piemonte ed Europa)*, Firenze, Olschki, 2008, pp. 183-197.

– « Puissance maternelle et pouvoir politique. La régence des reines mères », *Clio*, Histoire, femmes et sociétés, n° 21/2005.

– « Représenter une reine de France. Marie de Médicis et le cycle de Rubens au palais du Luxembourg », *Clio. Femmes, Genre, Histoire*, n° 19, 2004, pp. 63-83.

– « Francese o Straniera ? La regina di Francia fra dignità regale e successione ereditaria », *Genesis*, Rivista della Società Italiana delle Storiche, 1/1, 2002, pp. 35-60.

– *La reine de France : symbole et pouvoir. XV<sup>e</sup>-XVIII<sup>e</sup> siècles*, Paris, Gallimard, 2000.

COZZO Paolo, « 'Tutti i gran salti cominciano da Roma' : strategie sabaude per la promozione regia nella Roma del Seicento », in Perrillat Laurent (dir.), *Couronne Royale. 300<sup>e</sup> anniversaire de l'accession de la Maison de Savoie au trône royal de Sicile*, Annecy, Académie Salésienne, 2013, pp. 89-104.

– « In seconda fila. La presenza sabauda nella Roma pontificia della prima età moderna », in Paloa Bianchi (dir.), *Il Piemonte come eccezione ? Riflessioni sulla « Piedmontese exception »*, Torino, Centro studi piemontesi, 2008, pp. 141-159.

– *La geografia celeste dei duchi di Savoia. Religione, devozioni e sacralità in uno Stato di età moderna (secoli XVI-XVII)*, Bologne, Il Mulino, 2006.

– « Il clero di corte nel Ducato di Savoia fra XVI e XVII secolo », in Paola Bianchi et Luisa Clotilde Gentile (dir.), *L'affermarsi della corte sabauda. Dinastie, poteri, élites in Piemonte e Savoia tra tardo Medioevo e prima età moderna*, Turin, Zamorani, 2006, pp. 369-374.

COZZO Paolo, MERLOTTI Andrea, NICOLOTTI Andrea « La Sindone a corte. Storia, pratiche, immagini di una reliquia dinastica », actes du colloque organisé par l'Université de Turin et le Centro Studi Reggia di Venaria, 5-7 mai 2015 (à paraître).

CRISTINA Erika, DEVOTI Chiara et SCALON Cristina, *Guida ragionata ai fondi dell'archivio storico dell'Ordine Mauriziano. Documenti, disegni, materiali per la storia dell'istituzione e del suo patrimonio architettonico e territoriale*, Turin, Centro Studi Piemontesi, 2017.

CROPPER Elizabeth (dir.), *The diplomacy of art : artistic creation and politics in Seicento Italy*, Milan, Nuova Alfa, 2000.

CROUZET Denis, *Le haut coeur de Catherine de Médicis : une raison politique aux temps de la Saint-Barthélemy*, Paris, Albin Michel, 2005.

CRUZ Anne J., GALLI STAMPINO Maria, *Early Modern Habsburg Women. Transnational Contexts, Cultural Conflicts, Dynastic Continuities*, Londres, Farnham, Ashgate, 2013.

CRUZ Anne J., SUZUKI Mihoko (dir.), *The rule of women in early modern Europe*, Urbana (Ill.), University of Illinois Press, 2009.

CUNEO Cristina, « L'espace urbain à Turin. Modèles, stratégies et pratiques d'une ville-capitale », in Giuliano Ferretti (dir.), *La cour, l'État et la ville. Le duché de Savoie au temps de Victor-Amédée I<sup>er</sup> et de Christine de France, 1618-1663*, Paris, Classiques Garnier, 2017, pp. 513-536.

– « Les années de la Régence et la politique pour la ville. L'achèvement de la *Città Nuova di Torino* avec magnificence de bâtiments et somptuosité de palais », *XVII<sup>e</sup> siècle*, numéro spécial « Christine de France et son siècle » dirigé par Giuliano Ferretti, n° 262, 2014/1, pp. 99-110.

DAMIANO Sonia, « Une dynastie en images. Introduction au catalogue », in Carla Enrica Spantigati, Paola Astrua, Anna Maria Bava et Sonia Damiano (dir.), *De Van Dyck à Bellotto. Splendeurs à la cour de Savoie*, Turin, Allemandi, 2009, pp. 78-79.

DARDANELLO Giuseppe, « La scena urbana », in Giovanni Romano (dir.), *Torino 1675-1699. Strategie e conflitti del Barocco*, Turin, Fondazione CRT, 1993, pp. 15-64.

– « Cantieri di corte e imprese decorative a Torino », in Giulio Romano (dir.), *Figure del Barocco. La corte, la città, i cantieri, le province*, Turin, Fondazione CRT, 1988, pp. 163-252.

– « Progetti per le prime cappelle della Sindone in Torino », in Claudio Rosso Claudio, Mariarosa Masoero et Sergio Mamino (dir.), *Politica e cultura nell'età di Carlo Emanuele I*, Firenze, Olschki, 1999, pp. 345-364.

DARDANELLO Giuseppe (dir.), *Palazzo Reale a Torino. Allestire gli appartamenti (1658-1789)*, Turin, Editris 2000, 2016.

– *Disegnare l'ornato : interni piemontesi di Sei e Settecento*, Turin, Fondazione CRT, 2007.

– *Sperimentare l'architettura. Guarini, Juvarra, Alfieri, Borra e Vittone*, Turin, Fondazione CRT, 2001.

– *Disegni decorativi e di architettura per le corti di Carlo Emanuele I e di Cristina di Francia – dagli album Valperga –*, Turin, Banca Ceriana, 1989.

DARDANELLO Pino, « Le “palais-en-château”. L'art des ingénieurs et des stuccateurs pour l'image de Madame Royale », in Giuliano Ferretti (dir.), *De Paris à Turin. Christine de France, duchesse de Savoie*, Paris, L'Harmattan, 2014, pp. 199-205.

DATTA DE ALBERTIS Giulia, *Cristina di Francia. Madama Reale*, Turin, Società Subalpina Editrice, 1943.

DAVID-CHAPY Aubrée, « Anne de France, Louise de Savoie, inventions d'un pouvoir au féminin », thèse de doctorat d'histoire, Denis Crouzet (dir.), Université Paris-Sorbonne, 2014.

DAYBELL James, NORRHEM Svante (dir.), *Gender and Political Culture in Early Modern Europe, 1400–1800*, Londres, Routledge, New-York, 2017.

DEFABIANI Vittorio, « Giardini sabaudi e cultura botanica : il ‘libro dei fiori’ », in Claudio Rosso Claudio, Mariarosa Masoero et Sergio Mamino (dir.), *Politica e cultura nell'età di Carlo Emanuele I*, Firenze, Olschki, 1999, pp. 419-431.

DEFABIANI Vittorio et DEVOTI Chiara, « La corte, la festa, la città », in Marcello Fagiolo (dir.), *Le capitali della festa. Italia Settentrionale*, Rome, De Luca, 2007, pp. 50-57.

DEVOS Roger, « La période moderne (1536-1792) », in Guichonnet Paul (dir.), *Histoire d'Annecy*, Toulouse, Privat, 1987, pp. 123-180.

– *L'origine sociale des Visitandines d'Annecy aux XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles : vie religieuse féminine et société*, Annecy, Académie salésienne, 1973.

DEVOS Roger et GROSPERRIN Bernard, *La Savoie de la Réforme à la Révolution française*, Rennes, Editions Ouest-France, 1985.

DEVOTI Chiara, « *Christiana reggente e tutrice*. Privilèges, bénéfices et commanderies de l'Ordre Mauricien entre les mains d'une femme. Politique, administration et territoire », in Giuliano Ferretti (dir.), *La cour, l'État et la ville. Le duché de Savoie au temps de Victor-Amédée I<sup>er</sup> et de Christine de France, 1618-1663*, Paris, Classiques Garnier, 2017, pp. 537-560.

– « Une résidence perdue pour les princes Victor-Amédée et Christine de Savoie : le château de Millefleurs (Mirafiori) », in Giuliano Ferretti (dir.), *De Paris à Turin. Christine de France, duchesse de Savoie*, Paris, L'Harmattan, 2014, pp. 167-180.

DI MACCO Michela, « Christine de France et le peintre lorrain Charles Dauphin », in Giuliano Ferretti (dir.), *De Paris à Turin. Christine de France, duchesse de Savoie*, Paris, L'Harmattan, 2014, pp. 143-155.

– « Critica occhiuta : la cultura figurativa (1630-1678) », in Giuseppe Ricuperati (dir.), *Storia di Torino. IV, La città fra crisi e ripresa (1630-1730)*, Turin, Einaudi, 2002, pp. 337-430.

– « ‘L’ornamento del Principe’ : cultura figurativa di Maurizio di Savoia (1619 - 1627) », in Giovanni Romano (dir.), *Le collezioni di Carlo Emanuele I di Savoia*, Turin, Fondazione CRT, 1995, pp. 349-374.

– « La pittura del Seicento nel Piemonte Sabauda », in Mina Gregori et Erich Schleier, *La pittura in Italia. Il Seicento*, vol. 1, Milano, Electa, 1989, pp. 50-76.

– « Quadreria di palazzo e pittori di corte. Le scelte ducali dal 1630 al 1684 », in Giovanni Romano (dir.), *Figure del Barocco in Piemonte : la corte, la città, i cantieri, le province*, Turin, Fondazione CRT, 1988, pp. 41-138.

DI MACCO Michela et ROMANO Giovanni (dir.), *Diana trionfatrice : arte di corte nel Piemonte del Seicento*, Turin, Allemandi, 1989.

DIXON Annette, *Women who ruled : queens, goddesses, amazons in Renaissance and Baroque art*, Londres, Merrell, 2002.

DOGLIO Maria Luisa, « Emmanuel Tesauo et Christine de France. Panégyriques et rhétorique représentative », in Giuliano Ferretti (dir.), *La cour, l'État et la ville. Le duché de Savoie au temps de Victor-Amédée I<sup>er</sup> et de Christine de France, 1618-1663*, Paris, Classiques Garnier, 2017, pp. 403-430.

– « Emanuele Tesauo (1592-1675). Metafora e scrittura rappresentativa », Castelnovo Enrico et al. (dir.), *La Reggia di Venaria e i Savoia. Arte, magnificenza e storia di una corte europea*, Turin, Allemandi, 2007, pp. 233-236, vol. 1.

– *Emanuele Tesauo, Scritti*, Alessandria, Edizioni dell’Orso, 2004.

– « Letteratura e retorica da Tesauo a Gioffredo », in Giuseppe Ricuperati (dir.), *Storia di Torino. IV, La città fra crisi e ripresa (1630-1730)*, Turin, Einaudi, 2002, pp. 569-630.

– « ‘Grandezze’ e ‘Meraviglie’ della Sindone nella letteratura del Seicento », *Filologia critica*, numéro special « In ricordo di Luigi Firpo », XXV, 2-3/2000, pp. 418-440.

– « L’officina dell’immaginario. Ideologia celebrativa dal Tasso al Tesauo », in Giovanna Giacobello Bernard et Andreina Griseri (dir.), *Le Magnificenze del XVII-XVIII secolo alla Biblioteca Reale di Torino*, Milan, Electa, 1999.

– *Emanuele Tesauo, Idea delle perfette imprese*, Florence, Olschki, 1975.

DOMPNIER Bernard et JULIA Dominique (dir.), *Visitation et Visitandines aux XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles*, Saint-Étienne, Université de Saint-Étienne (CERCOR), 2001.

DONATI Claudio, *L’idea di nobiltà in Italia. Secoli XIV-XVIII*, Rome-Bari, Laterza, 1988.

DUBOST Jean-François, « Politiche del dono tra corte di Francia e corti italiane », in Cristina Strunck (dir.), *Medici women as cultural mediators (1533-1743)*, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 2012, pp. 207-225.

– *Marie de Médicis. La reine dévoilée*, Paris, Payot, 2009.

DUBY Georges et PERROT Michelle (dir.), *Histoire des Femmes en Occident. 3, XVI<sup>e</sup>-XVIII<sup>e</sup> siècles*, Paris, Plon, 1991.

DUCIS Claude-Antoine, « Décès de Christine de France et de Françoise de Valois, duchesses de Savoie », *Revue Savoisienne*, 1891, pp. 206-208.

– *La campagne de Louis XIII en Savoie*, Annecy, Perrissin, 1880.

DUCOS Blaise, *Frans Pourbus le Jeune (1569-1622). Le portrait d'apparat à l'aube du Grand Siècle entre Habsbourgs, Médicis et Bourbons*, Dijon, Faton, 2011.

DUFAYARD Charles, *Histoire de la Savoie*, Paris, Boivin, 1941.

DUFOUR Auguste et RABUT François, *L'imprimerie : les imprimeurs et les libraires en Savoie du XV<sup>e</sup> au XIX<sup>e</sup> siècle*, Genève, Slatkine Reprints, 1998.

– « Notes diplomatiques inédites du Père Monod, conseiller de S. A. Madame Royale, régente », *Académie de Savoie*, 3<sup>e</sup> série, t. VIII, 1880, pp. 477-511.

– *Le père Monod et le cardinal de Richelieu, épisode de l'histoire de France et de Savoie au XVII<sup>e</sup> siècle*, Chambéry, Imprimerie Châtelain, 1878.

– « Notes pour servir à l'histoire des Savoyards de divers états. Les peintres et les peintures en Savoie du XIII<sup>e</sup> au XIX<sup>e</sup> siècle », *Mémoires et Documents publiés par la Société Savoisienne d'histoire et d'archéologie*, t. XII, 1870, pp. 3-303.

DUFOURNET Antoine, « Saint-François de Sales à Paris. Le mariage de Christine de France et de Victor-Amédée, Prince de Piémont », *Mémoires et documents publiés par l'Académie Salésienne*, t. LXXX, 1968, pp. 113-137.

DULONG Claude, *Mazarin*, Paris, Perrin, 1999.

DUROSOIR Georgie, *Les ballets de cour de la France au XVII<sup>e</sup> siècle ou les fantaisies et les splendeurs du baroque*, Genève, Papillon, 2004.

ELLENIUS Allan (dir.), *Iconographie, propagande et légitimation*, Paris, Presses Universitaires de France, 2001.

EXTERNBRINK Sven, « Conserver la souveraineté de la Savoie : Victor-Amédée I<sup>er</sup>, Christine de France et l'alliance française pendant la Guerre de Trente Ans, 1635-1659 », in Giuliano Ferretti (dir.), *La cour, l'État et la ville. Le duché de Savoie au temps de Victor-Amédée I<sup>er</sup> et de Christine de France, 1618-1663*, Paris, Classiques Garnier, 2017, pp. 145-166.

– « L'Espagne, Le duc de Savoie et 'les portes'. La politique italienne de Richelieu et Louis XIII », in Giuliano Ferretti (dir.), *De Paris à Turin. Christine de France, duchesse de Savoie*, Paris, L'Harmattan, 2014, pp. 15-33.

– « Christine von Frankreich und der savoyische Hof. Regentschaft und höfische Klientel im Dreißigjährigen Krieg », in Malettke Klaus, Grell Chantal (dir.), *Société de cour et courtisans dans l'Europe de l'époque moderne (XV<sup>e</sup>-XVII<sup>e</sup> s.)*, Münster, LIT Verlag, 2001, pp. 231-243.

FAGIOLO Marcello (dir.), *Atlante tematico del barocco in Italia. Il sistema delle residenze nobiliari. Italia settentrionale*, Roma, De Luca editori d'Arte, 2009.

FAILLA Maria Beatrice, « Les Commandes de Christine et Victor-Amédée pour la rénovation des palais ducaux », in Giuliano Ferretti (dir.), *De Paris à Turin. Christine de France, duchesse de Savoie*, Paris, L'Harmattan, 2014, pp. 157-165.

– « Collezioni di quadri in Piemonte nel secondo Seicento », in Giovanni Romano (dir.), *Sebastiano Taricco e Andrea Pozzo*, Turin, Fondazione CRT, 2010, pp. 61-80.

– « Stratégies dynastiques et orientations de goût sous les fils de Charles-Emmanuel I<sup>er</sup> », in Carla Enrica Spantigati, Paola Astrua, Anna Maria Bava et Sonia Damiano (dir.), *De Van Dyck à Bellotto. Splendeurs à la cour de Savoie*, Turin, Allemandi, 2009, pp. 49-55.

FANTONI Marcello, *Il potere dello spazio. Principi e città nell'Italia dei secoli XV-XVII*, Rome, Bulzoni, 2002.

FAVA Anna Serena, « Le illustrazioni della 'Storia politica civile militare della dinastia di Savoia' », in Barbara Bertini Casadio et Isabella Massabò Ricci (dir.), *I rami incisi dell'Archivio di Corte : sovrani, battaglie, architetture, topografia*, Turin, Archivio di Stato, 1981, pp. 181-217.

– « Monete e medaglie », in Vittorio Viale (dir.), *Mostra del Barocco piemontese*, Turin, Pozzo-Salvati-Gros Monti, 1963, vol. 3, pp. 1-64.

FERRETTI Giuliano, « Un mariage de paix à l'orée de la guerre. Politique, fêtes, triomphes et entrées solennelles, 1618-1620 », in Giuliano Ferretti (dir.), *La cour, l'État et la ville. Le duché de Savoie au temps de Victor-Amédée I<sup>er</sup> et de Christine de France, 1618-1663*, Paris, Classiques Garnier, 2017, pp. 15-90.

– « L'entrée de Charles-Emmanuel II et Françoise d'Orléans à Turin (1663) », in Alain Becchia et Florine Vital-Durand (dir.), *Édifier l'État : politique et culture en Savoie au temps de Christine de France*, Chambéry, Université de Savoie Mont-Blanc, 2015, pp. 123-148.

– « La France et la Savoie à la conférence de Grenoble (1639). Le duché au risque de sa disparition », in Giuliano Ferretti (dir.), *De Paris à Turin. Christine de France, duchesse de Savoie*, Paris, L'Harmattan, 2014, pp. 59-86.

– « La politique italienne de la France et le duché de Savoie au temps de Richelieu », *XVII<sup>e</sup> siècle*, numéro spécial « Christine de France et son siècle » dirigé par Giuliano Ferretti, n° 262, 2014/1, pp. 7-20.

– « Mariages princiers dans la Maison de Savoie. Ménéstrier et les entrées à Annecy et Chambéry (1663) », in Gérard Sabatier (dir.), *Claude-François Ménéstrier. Les jésuites et le monde des images*, Grenoble, Presses Universitaires de Grenoble, 2009, pp. 263-288.

FERRETTI Giuliano (dir.), *La cour, l'État et la ville. Le duché de Savoie au temps de Victor-Amédée I<sup>er</sup> et de Christine de France, 1618-1663*, Paris, Classiques Garnier, 2017.

– *De Paris à Turin. Christine de France duchesse de Savoie*, Paris, L'Harmattan, 2014.

– « Christine de France et son siècle », numéro spécial de la revue *XVII<sup>e</sup> siècle*, n° 262, 2014/1.

FIRPO Luigi (dir.), *Theatrum Sabaudiae (Teatro degli Stati del Duca di Savoia)*, Turin, Città di Torino, Archivio Storico, I, 1984 et II, 1985.

- « La dinastia : immagine e potere », in Luigi Firpo, *Gente di Piemonte*, Milano, Mursia, 1983.
- (dir.), *Relazioni di ambasciatori veneti al Senato : tratte dalle migliori edizioni disponibili e ordinate cronologicamente, vol. XI : Savoia, 1496-1797*, Turin, Bottega d'Erasmus, 1983.
- FOA Salvatore, « Il trattato di Rivoli (11 luglio 1635) », *Bollettino Storico-Bibliografico Subalpino*, 1931, fasc. III-IV (tiré à part), Benne Vagienna, F. Vissio, 1931.
- *Vittorio Amedeo I (1587-1637)*, Turin, Paravia, 1930.
- FRANGANILLO ALVAREZ Alejandra, « Isabel de Borbon and the governance of the Spanish Monarchy », *Early-Modern Women : an Interdisciplinary Journal*, 12(1), 2017, pp. 25-47.
- « La reina Isabel de Borbón : las redes de poder en torno a su casa (1621-1644) », thèse de doctorat d'histoire de l'Université Complutense de Madrid, Carmen Sanz Ayà (dir.), 2015.
- FREZET Jean, *Histoire de la maison de Savoie*, Turin, Alliana, 1827, vol. 1.
- FRIGO Daniele, « L'affermazione della sovranità : famiglia e corte dei Savoia tra cinque e settecento », in Cesare Mozzarelli (dir.), *Famiglia del principe e famiglia aristocratica*, Rome, Bulzoni, 1988, vol. 1, pp. 277-332.
- FUMAROLI Marc, *La République des Lettres*, Paris, Gallimard, 2015.
- *L'âge de l'éloquence*, Genève, Droz, 2002.
- GABRIELLI Noemi, *Racconigi*, Turin, Istituto bancario San Paolo di Torino, 1972.
- GAFFURI Laura, « Lo statum reginale tra distinzione ed eccezione : il caso sabauda (XV secolo) », in Jean-Philippe Genet et E. Igor Mineo (dir.), *Marquer la prééminence sociale*, Rome, Paris, École française de Rome-Publications de la Sorbonne, 2014, pp. 129-156.
- GAL Stéphane, PERILLAT Laurent (dir.), *La Maison de Savoie et les Alpes, Emprise, Innovation, identification XV<sup>e</sup>-XIX<sup>e</sup> siècle*, Actes du 4<sup>e</sup> colloque international des Sabaudian Studies, Grenoble, 15-16-17 mai 2014, Chambéry, éditions de l'Université de Savoie, 2015.
- GAL Stéphane, *Charles-Emmanuel de Savoie. La politique du précipice*, Paris, Payot, 2012.
- GALACTEROS DE BOISSIER Lucie, « Lyon accueille Louis XIV. Spectacles, apparats et décors de Ménestrier, 1655-1667 », in Gérard Sabatier (dir.), *Claude-François Ménestrier. Les jésuites et le monde des images*, Grenoble, Presses Universitaires de Grenoble, 2009, pp. 251-262.
- GALASSO Giuseppe (dir.), *Il Piemonte sabauda : Stato e territori in età moderna*, Turin, UTET, 1994.
- GALEANI NAPIONE Giovanni, *Storia metallica della Real Casa di Savoia*, Turin, Imprimerie royale, 1828.
- GALLINA Clelia, « Le vicende di un grande favorito : Filippo San Martino d'Agliè », *Bollettino Storico-Bibliografico Subalpino*, XXI (1919), pp. 185-213, 292-305 et XXII (1920), pp. 63-157.
- GAUDE-FERRAGU Murielle, VINCENT-CASSY Cécile (dir.), « *La dame de cœur* » : *Patronage et mécénat religieux des femmes de pouvoir dans l'Europe des XIV<sup>e</sup>-XVII<sup>e</sup> siècles*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2016.

GAUDENZI Teresa de, « Torino e la corte sabauda al tempo di Maria Cristina di Francia », *Bollettino Storico-Bibliografico Subalpino*, XI (1913), pp. 1-66.

GAUNA Chiara, « L'Iconomantia' d'Emanuele Tesauro : paroles et images à la cour de Savoie », in Giuliano Ferretti (dir.), *Christine de France et son siècle*, numéro spécial de la revue *XVII<sup>e</sup> siècle*, n° 262, 2014/1, pp. 125-138.

– « Pittura moderna a Torino nel secondo Seicento : letterati, libri illustrati e gallerie », in Giovanni Romano (dir.), *Sebastiano Taricco e Andrea Pozzo*, Turin, Fondazione CRT, 2010, pp. 81-106.

GELLARD Matthieu, « Négociier avec Madame Royale. Les relations compliquées des ambassadeurs de France avec la duchesse Christine, 1637-1663 », in Alain Becchia et Florine Vital-Durand (dir.), *Édifier l'État : politique et culture en Savoie au temps de Christine de France*, Chambéry, Université de Savoie Mont-Blanc, 2015, pp. 173-190.

– « Un ambassadeur dans la tourmente. Le destin incertain d'Ennemond Servien en 1651-1652 », in Giuliano Ferretti (dir.), *De Paris à Turin. Christine de France, duchesse de Savoie*, Paris, L'Harmattan, 2014, pp. 93-110.

GENÉT Jean-Philippe (dir.), *L'État moderne : genèse. Bilan et perspectives*, Paris, Éd. du CNRS, 1990.

GENTILE Guido, « Dalla 'Carta generale de'Stati di S. A. R.', 1680, alla 'Carta corografica degli Stati di S. M. il Re di Sardegna, 1772' », in Barbara Bertini Casadio et Isabella Massabò Ricci (dir.), *I rami incisi dell'Archivio di Corte : sovrani, battaglie, architetture, topografia*, Turin, Archivio di Stato, 1981, pp. 12-167.

GENTILE Luisa Clotilde, *Riti ed emblemi. Processi di rappresentazione del potere principesco in area subalpina (XIII-XVI secoli)*, Turin, Zamorani, 2007.

– « Lo stemma e le sue variazioni, specchio della politica dei Savoia in età moderna », in Walter Barberis (dir.), *I Savoia : i secoli d'oro di una dinastia europea*, Turin, Einaudi, 2007, pp. LIV-LXXI.

– « Araldica ed emblematica nei baletti », in Bouquet-Boyer Marie-Thérèse (dir.), *Les noces de Pélée et de Thétis. Venise, 1639-Paris, 1654, Le nozze di Teti e di Peleo, Venezia, 1639 - Parigi, 1654*, Bern, Peter Lang, 2001, pp. 183-204.

GHIRARDI Angela, « La vedova, il velo, il ritratto. Avviando la ricerca nell'Italia della Controriforma », in Gabriella Zarri (dir.), *Velo e velatio: significato e rappresentazione nella cultura figurativa dei secoli XV-XVII*, Rome, Edizioni di Storia e Letteratura, 2014, pp. 73-108.

GIACHINO Luisella, *Per la causa del Cielo e dello Stato. Retorica, politica e religione nei Panegirici sacri del Tesauro*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2012.

– « Il teatro del dolore. Il funerale di Cristina di Borbone Savoia », in Marco Piccat et Laura Ramello (dir.), *Memento mori. Il genere macabro in Europa dal Medioevo a oggi*, Alessandrie, Edizioni dell'Orso, 2014, pp. 315-329.

- GIANASSO Elena, « Entre l'État et la ville. Les ingénieurs au service de la cour », in Giuliano Ferretti (dir.), *La cour, l'État et la ville. Le duché de Savoie au temps de Victor-Amédée I<sup>er</sup> et de Christine de France, 1618-1663*, Paris, Classiques Garnier, 2017, pp. 595-618.
- GIOFFREDO Pietro, *Storia delle Alpi marittime*, « Monumenta Historiae Patriae. Scriptores », t. XXV, Turin, Taurini, 1839.
- GODINEAU Dominique, *Les Femmes dans la société française (XVI<sup>e</sup>-XVIII<sup>e</sup> siècles)*, Paris, Armand Colin, 2003.
- GOLDFARB Hilliard T. (dir.), *Richelieu, l'art et le pouvoir*, Montréal, Musée des Beaux-Arts, Gand, Wallraf-Richartz-Museum, 2002.
- GOUBERT Pierre, *Mazarin*, Paris, Librairie Arthème Fayard, 1990.
- GRAF Henriette, *Die Residenz in München : Hofzeremoniell, Innenräume und Möblierung von Kurfürst Maximilian I. bis Kaiser Karl VII*, Munich, Bayerische Verwaltung der staatlichen Schlösser, Gärten und Seen, 2002.
- GRAFF Philippe, « Turin, exemple et modèle d'une centralité urbaine planifiée selon les canons évolutifs du classicisme », *Rives méditerranéennes*, n° 26/2007, pp. 31-46.
- GRANGE Daniel, « Le duché de Savoie face à l'hégémonie française au XVII<sup>e</sup> siècle : un État sous haute surveillance, 1631-1690 », in Laurent Perrillat (dir.), *La Savoie et ses voisins dans l'histoire de l'Europe*, Annecy, Académie Florimontane, Académie Salésienne, Amis du Vieil Annecy, 2010, pp. 129-142.
- GRELL Chantal (dir.), *Anne d'Autriche. Infante d'Espagne et reine de France*, Éditions Centro de Estudios Europa Hispánica, Perrin, Centre de recherche du château de Versailles, 2009.
- GRELL Chantal, PELLISTRANDI Benoît (dir.), *Les cours d'Espagne et de France au XVII<sup>e</sup> siècle*, Madrid, Casa de Velásquez, 2007.
- GRELL Chantal et MALETTKE Klaus (dir.), *Société de cour et courtisans dans l'Europe de l'époque moderne (XV<sup>e</sup>-XVII<sup>e</sup> s.)*, Münster/Londres, LIT Verlag, 2001.
- GRIBAUDI Pietro, « Questioni di precedenza tra le Corti Italiane nel secolo XVI. Contributo alla storia della diplomazia italiana », *Rivista di Scienze storiche*, anno I, fasc. IX, 1904, pp. 166-177.
- GRIFFEY Erin et HIBBARD Caroline, « Henrietta Maria's inventory at Colombes. Courtly magnificence and hidden politics », *Journal of the History of Collections*, 24/2, 2012, pp. 159-181.
- GRISERI Andreina, « Guarini : architettura, natura, universe », in Giuseppe Ricuperati (dir.), *Storia di Torino. IV, La città fra crisi e ripresa (1630-1730)*, Turin, Einaudi, 2002, pp. 294-319.
- *Il Diamante. La Villa di Madama Reale Cristina di Francia*, Turin, Istituto Bancario San Paolo di Torino, 1988.
- « Metafore maiuscole e altri racconti per il Palazzo civico di Torino. . . », in Rinaldo Comba *et al.*, *Il Palazzo di Città a Torino*, vol. 1, Turin, Archivio Storico della Città di Torino, 1987, pp. 191-247.
- « L'immagine ingrandita. Tesoro, il labirinto della metafora nelle dimore ducali e nel Palazzo della Città », *Studi piemontesi*, XII, n° 1, 1983, pp. 70-79.

- *Le metamorfosi del Barocco*, Turin, Einaudi, 1967.
- « Pittura », in Vittorio Viale (dir.), *Mostra del barocco piemontese*, Turin, Pozzo-Salvati-Gros Monti, 1963, vol. 2.
- GRISERI Andreina et ROMANO Giovanni (dir.), *Porcellane e argenti del Palazzo Reale di Torino*, Milan, Fabbri, 1986.
- *Giovenale Boetto incisore e architetto*, Fossano, Cassa di Risparmio di Fossano, 1966.
- GUICHONNET Paul, « L'éducation des princes de la Maison de Savoie », *Mémoires de l'Académie des Sciences, Belles Lettres et Arts de Savoie*, 7<sup>ème</sup> série, t. IV, 1990, pp. 51-79.
- *Histoire de la Savoie*, Toulouse, Privat, 1973.
- *Histoire de l'Italie*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. Que sais-je ?, n°286, 1969.
- GUICHONNET Paul (dir.), *Nouvelle histoire de la Savoie*, Toulouse, Privat, 1996.
- *Histoire d'Annecy*, Toulouse, Privat, 1987.
- GUILLERÉ Christian et PALLUEL-GUILLARD André, *Le château des ducs de Savoie. Dix siècles d'histoire*, Chambéry, Altal, 2011.
- GUTH Paul, *Mazarin*, Paris, Flammarion, 1999.
- HAASE-DUBOSC Danielle, VIENNOT Éliane (dir.), *Femmes et pouvoirs sous l'Ancien Régime*, Paris, Marseille, Rivages, 1991.
- HAEHL Madeleine, *Les Affaires étrangères au temps de Richelieu : les secrétariats d'État, les agents diplomatiques, 1624-1642*, Bruxelles, Bern, Berlin, Peter Lang, 2006.
- HAFFEMAYER Stéphane, *L'information dans la France du XVII<sup>e</sup> siècle : la Gazette de Renaudot de 1647 à 1663*, Paris, Honoré Champion, 2002.
- HAMON Paul, « Le château d'Eybens reconstruit au XVII<sup>e</sup> siècle par Jean de Surville », *Bulletin de l'Académie Delphinale*, n°2, Février 2004, pp. 43-58.
- HASKELL Francis, *Mécènes et peintres. L'art et la société au temps du baroque italien*, 1980, Paris, Gallimard, 1991.
- HAYWARD Fernand, *Histoire de la maison de Savoie, 1553-1796*, Paris, Denoël, 1941-1943, 2 vol.
- HERSANT Yves, *La métaphore baroque : d'Aristote à Tesauro : extraits du « Cannocchiale aristotelico » et autres textes*, trad. de l'italien et commentés par Yves Hersant, Paris, Seuil, 2001.
- HILDESHEIMER Françoise, *Richelieu*, Paris, Flammarion, 2004.
- HOURCADE Philippe, *Mascarades et ballets de cour au Grand siècle, 1643-1715*, Paris, Desjonquères, 2002.
- HUMBERT II DE SAVOIE, *Le medaglie della Casa di Savoia*, Rome, Santamaria, 1980, vol. 1, partie 3.
- HUMBERT Jacques, *Une grande entreprise oubliée. Les Français en Savoie sous Louis XIII*, Paris, Hachette, 1960.

IEVA Frédéric, « Da Ducato a Regno : la concessione del titolo regio allo Stato sabauda », in Frédéric Ieva, Luca Patria Luca (dir.), *I trattati di Utrecht, una pace di dimensione europea*, Rome, Viella (à paraître).

– « Ambassadeurs et politique étrangère au temps de Christine de France », in Giuliano Ferretti (dir.), *La cour, l'État et la ville. Le duché de Savoie au temps de Victor-Amédée I<sup>er</sup> et de Christine de France, 1618-1663*, Paris, Classiques Garnier, 2017, pp. 193-215.

– « Titre royal et duché de Savoie. Quand Victor-Amédée I<sup>er</sup> se faisait appeler Roi de Chypre », in Alain Becchia et Florine Vital-Durand (dir.), *Édifier l'État : politique et culture en Savoie au temps de Christine de France*, Chambéry, Université de Savoie Mont-Blanc, 2015, pp. 151-172.

– « Le Piémont entre la Régence et la Guerre civile. Deux conseillers de la cour de Christine : le père Pierre Monod et le comte Philippe d'Agliè », in Giuliano Ferretti (dir.), *De Paris à Turin. Christine de France, duchesse de Savoie*, Paris, L'Harmattan, 2014, pp. 111-126.

IOLI Giovanna (dir.), *Da Carlo Emanuele I a Vittorio Amedeo II*, San Salvatore Monferrato, Turin, 1987.

JACQUOT Jean, *Les fêtes de la Renaissance*, Paris, Éd. du CNRS, 1956.

JAUSS Hans Robert, *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard, 1990.

JOHANESSON Kurt, « Le portrait du prince comme genre rhétorique », in Allan Ellenius (dir.), *Iconographie, propagande et légitimation*, Paris, Presses Universitaires de France, 2001, pp. 17-48.

JUSSIEU Alexis de, « La Sainte-Chapelle du château de Chambéry », *Mémoires de l'Académie Impériale des Sciences, Belles Lettres et Arts de Savoie*, 2<sup>ème</sup> série, t. X, 1869, pp. 65-322.

KIRCHNER Thomas *Le héros épique. Peinture d'histoire et politique artistique dans la France du XVII<sup>e</sup> siècle*, Paris, Éd. de la Maison des Sciences de l'Homme, 2008.

KRAKOVITCH Odile, SELIER Geneviève et VIENNOT Éliane (dir.), *Femmes de pouvoir : mythes et fantasmes*, Paris, L'Harmattan, 2001.

KREMS Eva-Bettina, « Cérémonial et faste dans les galeries des Wittelsbach aux XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles », in Claire Constans et Mathieu da Vinha (dir.), *Les grandes galeries européennes XVII<sup>e</sup>-XIX<sup>e</sup> siècles*, Paris, Éditions de la Maison des Sciences de l'Homme, Centre de Recherche du Château de Versailles, 2010, pp. 287-307.

KRUMENACKER Yves, *La guerre de Trente Ans*, Paris, Ellipses, 2008.

LABROT Gérard, *Peinture et société à Naples : XVI<sup>e</sup> – XVIII<sup>e</sup> siècle, commandes, collections, marchés*, Seyssel, Champ Vallon, 2010.

– *Palazzi napoletani : storie di nobili e cortigiani 1520-1750*, Naples, Electa Napoli, 1995.

LA ROCCA Luigi, « L'aspirazione del duca Carlo Emanuele I al titolo di re di Piemonte », *Archivio Storico Italiano*, V<sup>e</sup> série, t. XLVI, 1910, pp. 375-392.

LARDELLIER Pascal, *Les miroirs du paon : rites et rhétoriques politiques dans la France de l'Ancien Régime*, Paris, Honoré Champion, 2003.

LAURAIN-PORTEMER Madeleine, *Études mazarines*, Paris, Brocard, 1981.

LE COCQ Anne-Marie, « La Symbolique de l'Etat : Les images de la monarchie des premiers Valois à Louis XIV », in Pierre Nora (dir.), *Les lieux de mémoire : II- La Nation : 2- Le territoire - L'Etat - Le patrimoine*, Paris, Gallimard, 1993, pp. 145-192.

– *La città festeggiante : les fêtes publiques aux XV<sup>e</sup> et XVI<sup>e</sup> siècles*, « Revue de l'art », 1976, XXXI, pp. 83-100.

LE ROY LADURIE Emmanuel, *Le carnaval de Romans. De la Chandeleur au mercredi des Cendres 1579-1580*, Paris, Gallimard, 1979.

LEBRUN François, *Le XVII<sup>e</sup> siècle*, Paris, Armand Colin, 1967.

LECOMTE Nadine, « Un chorégraphe piémontais, Philippe d'Agliè, et la France », Serroy Jean (dir.), *La France et l'Italie au temps de Mazarin*, actes du 15<sup>e</sup> colloque du C. M. R., Grenoble (25-27 janvier 1985), Presses Universitaires de Grenoble, 1986, pp. 141-144.

LEFERME-FALGUIERES Frédérique, *Les courtisans. Une société de spectacle sous l'Ancien Régime*, Paris, Presses Universitaires de France, 2007.

LE GALL Jean-Marie, « Les pompes funèbres des souverains étrangers à Notre-Dame de Paris, XVI<sup>e</sup>-XVII<sup>e</sup> siècles », *Revue d'Histoire moderne et contemporaine*, 2012/3, n° 59-3, pp. 196-123.

LE GALL Jean-Marie (dir.), *Les capitales de la Renaissance*, Rennes, PUR, 2011.

LEGUAY Jean-Pierre (dir.), *La Savoie de l'an mil à la Réforme*, Rennes, Ouest-France, 1983.

LEGUAY Thérèse et Jean-Pierre, *Histoire de la Savoie de l'an mil à la Réforme*, Rennes, Ouest-France, 2000.

LINDEMAN Ruud, SCHERF Yvonne et DEKKER Rudolf, *Reisverslagen van Noord-Nederlanders uit de zestiende tot begin negentiende eeuw. Een chronologische lijst*, Rotterdam, Dekker, 1994.

LIVET Georges, *La guerre de Trente Ans*, Paris, Presses Universitaires de France, 1994.

LOVIE Jacques et TERREUX Louis, *Savoie. Economie, art, littérature, langue, histoire, traditions populaires*, Le Puy, Bonneton, 1982.

LUPARIA Paolo, « 'Christine et non plus Phébus est votre Dieu'. Célébrations, portraits et hommages poétiques », in Giuliano Ferretti (dir.), *La cour, l'État et la ville. Le duché de Savoie au temps de Victor-Amédée I<sup>er</sup> et de Christine de France, 1618-1663*, Paris, Classiques Garnier, 2017, pp. 431-457.

LURGO Elisabetta, « I monasteri femminili nel Piemonte di età moderna: una introduzione », in Francesco Novelli ed Edoardo Piccoli (dir.), *Sguardi incrociati su un monastero vittoniano. La chiesa di Santa Chiara a Torino*, Gênes, Sagep Editori, 2017, pp. 15-37.

– « Femmes mystiques, femmes fondatrices : Marie du Bienheureux Amédée (1610-1670) et Antea Gianetti (1577-1630) », *Chrétiens et sociétés*, n°24, 2017, p 31-45.

MACLEAN Ian, *Woman Triumphant: Feminism in French Literature, 1610-1652*, Oxford, Clarendon Press, 1977.

MARCHETTI Elisabetta, « Per una storia dei monasteri carmelitani scalzi: tra potere e fedeltà », in Coll., *Mujeres entre el claustro y el siglo. Autoridad y poder en el mundo religioso femenino, siglos XVI-XVIII*, Madrid, Silex Ediciones, 2018, pp. 231-248.

– « Caratteri e sviluppo del Carmelo teresiano in Italia: studi e prospettive », in Marina Cavero, Maria Pia Donato, Giovanna Fiume (dir.), *Donne, potere, religione. Studi in onore di Sara Cabibbo*, Milan, Franco Angeli, 2017, pp. 111-122.

MCGOWAN Margaret, « Le ballet en France et en Savoie : ses effets et son public, 1650-1660 », in Marie-Thérèse Bouquet-Boyer (dir.), *Les noces de Pélée et de Thétis : Venise, 1639-Paris, 1654*, Bern, Peter Lang, 2001, pp. 12-32.

– « La fonction des fêtes dans la vie de cour au XVII<sup>e</sup> siècle », in Noémie Hepp (dir.), *La Cour au miroir des mémorialistes, 1530-1682*, Paris, Klincksieck, 1991, pp. 27-41.

– « La contribution du père Ménéstrier à la vie des fêtes en Savoie au XVII<sup>e</sup> siècle », Gianni Mombello, Lionello Sozzi et Louis Terreaux (dir.), *Culture et pouvoir dans les États de Savoie du XVII<sup>e</sup> siècle à la Révolution*, Genève, Slatkine, 1985, pp. 129-146.

– *L'art du ballet de cour en France (1581-1643)*, Paris, Éd. du CNRS, 1978.

– « Deux fêtes de Savoie en 1644 et 1645 », *Baroque*, 1972, t. 5, pp. 45-58.

– « Fêtes de cour en Savoie. L'œuvre de Philippe d'Agliè », *Revue de la Société d'histoire du théâtre*, III, 1970, pp. 181-241.

MAIRE VIGUEUR Jean-Claude, PIETRI Charles et GENET, Jean-Philippe (dir.), *Culture et idéologie dans la genèse de l'État moderne*, Rome, École française de Rome, 1985.

MALAGUZZI Francesco, « Legature per il principe-cardinale Maurizio di Savoia », *La bibliofilia*, 2005, n° 107, pp. 17-26

MAMINO Sergio, « Il ritratto dinastico nelle medaglie e nelle incisioni », in Giuseppe Ricuperati (dir.), *Storia di Torino. IV, La città fra crisi e ripresa (1630-1730)*, Turin, Einaudi, 2002, pp. 321-335.

MANNO Antonio, « Origini e vicende dello Stemma sabauda », *Curiosità e ricerche di Storia Subalpina*, vol. 2, 1876, pp. 271-328.

MARIN Louis, *Des pouvoirs de l'image : Gloses*, Paris, Seuil, 1993.

– *Le portrait du roi*, Paris, Les éditions de Minuit, 1981.

MASSABO RICCI Isabella et ROSSO Claudio, « La corte quale rappresentazione del potere sovrano », in Giovanni Romano (dir.), *Figure del Barocco in Piemonte. La corte, la città, i cantieri, le province*, Turin, Fondazione CRT, 1988, pp. 11-40.

MASSABO RICCI Isabella, ROSSO Claudio et DEMANUELE Giovanni, « La moneta tra economia e rappresentazione del potere », in Michella di Macco et Giovanni Romano (dir.), *Diana trionfatrice. Arte di corte nel Piemonte del Seicento*, Torino, Allemandi, 1989, pp. 10-17.

MAZENOD Lucienne (dir.), *Les Femmes célèbres*, Paris, Editions Mazenod, 1960.

MAZEROLLE Fernand, *Les médailleurs français du XV<sup>e</sup> siècle au milieu du XVII<sup>e</sup>*, vol. 2, Paris, Imprimerie Royale, 1902.

MENABREA Henri, *Histoire de la Savoie*, Montmélian, La Fontaine Siloé, 2000.

MERLE Michel, « Le portrait du saint prince : les représentations du bienheureux Amédée IX de Savoie durant la seconde moitié du règne de Charles-Emmanuel Ier (1612-1630) », in Florence Buttay

et Axelle Guillausseau (dir.), *Des saints d'État ? Politique et sainteté au temps du concile de Trente*, Paris, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2012, pp. 137-152.

MERLIN Pierpaolo, « Au service de la Régente. Ministres et conseillers entre sens de l'État et luttes de faction », in Giuliano Ferretti (dir.), *La cour, l'État et la ville. Le duché de Savoie au temps de Victor-Amédée I<sup>er</sup> et de Christine de France, 1618-1663*, Paris, Classiques Garnier, 2017, pp. 167-192.

– « La croce e le aquile : Savoia, Impero e Spagna tra XVI e XVII secolo », in Marco Bellabarba, Andrea Merlotti (dir.), *Stato sabauda e Sacro Impero Romano*, Bologne, Il Mulino, 2014, pp. 251-269.

– « Vassal de la France ou État souverain ? Le duché de Savoie et les traités de Westphalie (1641-1648) », *XVII<sup>e</sup> siècle*, numéro spécial « Christine de France et son siècle » dirigé par Giuliano Ferretti, n° 262, 2014/1, pp. 31-42.

– *Emanuele Filiberto, un principe tra il Piemonte e l'Europa*, Turin, Società Editrice Internazionale, 1995.

– *Tra guerre e tornei. La Corte sabauda nell'età di Carlo Emanuele I*, Turin, Società Editrice Internazionale, 1991.

MERLIN Pierpaolo et al., *Stato e territori in età moderna : Il Piemonte sabauda*, Turin, Società Editrice Internazionale, 1995.

MERLOTTI Andrea, « La cour de Savoie au temps de Victor-Amédée I<sup>er</sup> et Christine de France », in Giuliano Ferretti (dir.), *La cour, l'État et la ville. Le duché de Savoie au temps de Victor-Amédée I<sup>er</sup> et de Christine de France, 1618-1663*, Paris, Classiques Garnier, 2017, pp. 217-250.

– « Les dames de Christine de France, duchesse de Savoie (1637-1663) », in Alain Becchia et Florine Vital-Durand (dir.), *Édifier l'État : politique et culture en Savoie au temps de Christine de France*, Chambéry, Université de Savoie Mont-Blanc, 2015, pp. 95-122.

– « La corte sabauda fra Seicento e Settecento », in Lucio d'Alessandro, Félix Labrador Arroyo, Pasquale Rossi (dir.), *Siti Reali in Europa. Una storia del territorio tra Madrid e Napoli*, Università degli Studi Suor Orsola Benincasa, 2014, pp. 173-184.

– « La cour de Piémont-Savoie (XVII<sup>e</sup>-XVIII<sup>e</sup> siècle). Pratiques et modèles », *Revue d'histoire diplomatique*, CXXVIII, 2014/3, pp. 251-268.

– « Politique dynastique et alliances matrimoniales de la Maison de Savoie au XVII<sup>e</sup> siècle », *XVII<sup>e</sup> Siècle*, n°243, 2009/2, pp. 239-255.

– « I Savoia : una dinastia europea in Italia », in Walter Barberis (dir.), *I Savoia : i secoli d'oro di una dinastia europea*, Turin, Einaudi, 2007, pp. 87-133.

– « Disciplinamento e contrattazione. Dinastia, nobiltà e corte nel Piemonte sabauda da Carlo II alla Guerra civile », in Paola Bianchi et Luisa Clotilde Gentile (dir.), *L'affermarsi della corte sabauda. Dinastie, poteri, élites in Piemonte e Savoia tra tardo Medioevo e prima età moderna*, Turin, Zamorani, 2006, pp. 227-283.

MERLOTTI Andrea (dir.), *Nobiltà e Stato in Piemonte. I Ferrero d'Ormea*, Turin, Zamorani, 2003.

- MERLOTTI Andrea et ROGGERO Costanza (dir.), *Carlo e Amedeo di Castellamonte. 1571-1683, ingegneri e architetti per i duchi di Savoia*, Rome, Campisano Editore, 2016.
- MEROLA Valeria, *La messinscena delle idee : Emanuele Tesauro e il « Teatro delle meraviglie »*, Manziana, Vecchiarelli, 2008.
- MEROT Alain, « Mises en scène du portrait royal en France au XVII<sup>e</sup> siècle », in Chantal Grell et Benoît Pellistrandi (dir.), *Les cours d'Espagne et de France au XVII<sup>e</sup> siècle*, Madrid, Casa de Velásquez, 2007.
- MEROT Alain (dir.), *Les Conférences de l'Académie royale de peinture et de sculpture au XVII<sup>e</sup> siècle*, Paris, ENSBA, 1996.
- MEUVRET Jean, « Louis XIV et l'Italie », *XVII<sup>e</sup> siècle*, n° 46-47, 1960, pp. 84-102.
- MEYER Frédéric, « Les lettres d'une duchesse-mère à la fin de sa vie (1655-1663) », in Alain Becchia et Florine Vital-Durand (dir.), *Édifier l'État : politique et culture en Savoie au temps de Christine de France*, Chambéry, Université de Savoie Mont-Blanc, 2015, pp. 219-236.
- *La foi des montagnes. Culture et religion dans la Savoie d'ancien régime*, Annecy, Académie salésienne, Mémoires et documents, t. 121, 2014.
  - *La Maison de Savoie du XVI<sup>e</sup> au XVIII<sup>e</sup> siècle. Images d'une dynastie*, Chambéry, Société savoisiennne d'Histoire et d'Archéologie, 2014.
  - « La duchesse et les robins. Christine de France et le sénat de Savoie de part et d'autre de la guerre civile en Piémont (1622-1643) », *XVII<sup>e</sup> siècle*, numéro spécial « Christine de France et son siècle » dirigé par Giuliano Ferretti, n° 262, 2014/1, pp. 65-79.
  - « Le sénat de Chambéry et la mort du prince. XVI<sup>e</sup>-XVII<sup>e</sup> siècle », in Faggion Lucien et Veron Laure (dir.), *Rite, justice et pouvoirs. France-Italie. XIV<sup>e</sup>-XIX<sup>e</sup> siècle*, Aix, Publications de l'Université de Provence, 2012, pp. 203-215.
- MEYER Véronique, « Un auteur du XVII<sup>e</sup> siècle et l'illustration de ses livres : Jean Puget de la Serre (1595-1665) », *Bibliothèque de l'École des Chartes*, t. 158, 2000, pp. 27-53.
- MITCHELL Bonner, *The majesty of the state: triumphal progresses of foreign sovereigns in Renaissance Italy (1494-1600)*, Florence, L. S.Olschki, 1986.
- MOINE Marie-Christine, *Les fêtes à la cour du Roi Soleil, 1653-1715*, Paris, Les reflets de l'Histoire, 1984.
- MOMBELLO Gianni, SOZZI Lionello et TERREAUX Louis (dir.), *Culture et pouvoir dans les États de Savoie du XVII<sup>e</sup> siècle à la Révolution*, Genève, Slatkine, 1985.
- MONCOND'HUY Dominique, « Les Femmes illustres en leurs galeries (littéraires et picturales) dans la première moitié du XVII<sup>e</sup> siècle », in Jean Serroy (dir.), *Littérature et peinture au temps de Le Sueur*, Grenoble, ELLUG, 2003, pp. 87-94.
- MONES Guido, « Il cantiere del castello del Valentino ai tempi di Cristina di Francia : 1621-1663 », *Studi Piemontesi*, 2, 2004, pp. 359-379.

MONGIANO Elisa, « L'acquisition du titre royal. Le Savoie et la couronne de Chypre », in Francesco De Caria et Donatella Taverna (dir.), *Anna de Chypre et Ludovico de Savoie et leurs relations avec l'Orient latin en ère médiévale et tardomédiévale*, Turin, Istituto per i beni musicali en Piémonte, 1997, pp. 53-67.

– « Une dynastie et sa image : les généalogies sabaudes entre le XVI et le XVIII siècle », in Barbara Bertini Casadio et Isabella Massabò Ricci (dir.), *I rami incisés dell'Archivio de Corte : souverains, batailles, architectures, topographie*, Turin, Archivio de Stato, 1981, pp. 66-111.

MONTER William, « Gendered Sovereignty: Numismatics and Female Monarchs in Europe, 1300-1800 », *Journal of Interdisciplinary History*, vol. 41, n°4, 2022, pp. 553-564.

MORALES Jorge, *Sigismondo D'India à la cour de Turin. Musique, mécénat et identité nobiliaire*, Thèse de musique, musicologie et arts de la scène, R. Legrand (dir.) Université de Paris-Sorbonne, M. Privitera (dir.) Université de Palerme, 2014.

MORIONDO Carlo, *Testa de fer : vie de Emanuele Filiberto de Savoie*, Turin, UTET, 2007.

MORMICHE Pascale, PEREZ Stanis, *Naissance et petite enfance à la cour de France. Moyen-Âge - XIX<sup>e</sup> siècle*, Villeuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 2016.

MOUSNIER Roland et MESNARD Jean (dir.), *L'Âge d'or du mécénat (1598-1661)*, Paris, Éditions du CNRS, 1985.

MOUSNIER Roland (dir.), *Richelieu et la culture*, Paris, Éditions du CNRS, 1987.

MUGNIER François, « Les registres des entrées des sénateurs au Sénat de Savoie (1559-1629) », *Mémoires et Documents de la Société Savoisienne d'Histoire et d'Archéologie*, t. 37, 1898, pp. 355-473.

– « La mission du cardinal Maurice de Savoie pour le mariage de son frère (1618-1619) », *Mémoires et Documents de la Société Savoisienne d'Histoire et d'Archéologie*, t. 33, 1894, pp. XXXVIII-LIX.

– « Communications sur des lettres concernant la mise en liberté de Philippe d'Agliè, confident de Marie-Christine de France, duchesse de Savoie », *Mémoires et Documents de la Société Savoisienne d'Histoire et d'Archéologie*, t. 32, 1893, pp. LXXX-LXXXV.

– « Les Ballets de la Cour de Savoie. Hercule et l'Amour. Les Conquérants libres et captifs. Ballets divers », *Mémoires et documents publiés par la Société savoisienne d'histoire et d'archéologie*, 1887, Tome XXVI, 2e série, t. 1, pp. 117-124.

MUIR Edward, *Ritual in early modern Europe*, Cambridge, Cambridge University Press, 2005.

MUN Gabriel de, *Richelieu et la maison de Savoie. L'ambassade de Particelli d'Hemery en Piémont*, Paris, Plon, 1907.

NALDI Carlo, GIANASSO Elena, ROGGERO Costanza (dir.), *Maria Giovanna Battista de Savoia Nemours : Memorie della reggenza*, Turin, Centro studi piemontesi, 2011.

NICKLAS Thomas, « Union de cœur et d'intérêt. Le Bavière, le Savoie et le choix des princesses au XVII<sup>e</sup> siècle », *XVII<sup>e</sup> Siècle*, n°243, 2009/2, pp. 257-266.

- NICOLAS Jean, *La Savoie au XVIII<sup>e</sup> siècle. Noblesse et bourgeoisie*, Paris, Maloine, 1978.
- OLIVA Gianni, *I Savoia : novecento anni di una dinastia*, Milan, Mondadori, 1998.
- ORESKO Robert, « The House of Savoy and the Thirty Years' War », in Klaus Bussmann et Heinz Schilling (dir.), *1648. War and Peace in Europe*, Münster, Westfälisches Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte, 1998, vol. 1, pp. 142-153.
- « The House of Savoy in search for a Royal crown in the Seventeenth century », in Robert Oresko, G. C. Gibbs et Hamish M. Scott (dir.), *Royal and Republican Sovereignty in Early Modern Europe*, Cambridge, Cambridge University Press, 1997, pp. 272-350.
- ORTOLANI Marc, VERNIER Olivier, BOTTIN Michel (dir.), *Pouvoirs et territoires dans les États de Savoie*, Nice, Serre éditeur, 2010.
- OSBORNE Toby, « The House of Savoy and the Theatre of the World. Performances of Sovereignty in Early Modern Rome », in Matthew Vester (dir.), *Sabaudian Studies. Political Culture, Dynasty, & Territory. 1400-1700*, Kirksville, Truman State University Press, 2013, pp. 167-190.
- *Dynasty and Diplomacy in the Court of Savoy: Political Culture and the Thirty Years' War*, Cambridge, New York, Cambridge University Press, 2002.
- OST Hans, « Anna von Österreich und Elisabeth von Frankreich : zu einigen Porträts von Frans Pourbus d.J., Peter Paul Rubens und Cornelis de Vos », *Jahrbuch der Staatlichen Kunstsammlungen in Baden-Württemberg*, vol. 37, 2000, pp. 57-80.
- PAGELLA Enrica et al., *Corti e città, Arte del Quattrocento nelle Alpi occidentali*, Milano, Skira, 2006.
- PARESYS Isabelle, COQUERY Natacha, « Se vêtir à la cour en Europe (1400-1815). Une introduction », *Apparence(s)*, n°6, 8/2025.
- PARKER Geoffrey, *The Army of Flanders and the Spanish Road 1567-1659: The Logistics of Spanish Victory and Defeat in the Low Countries' Wars*, Cambridge, Londres, Cambridge University Press, 1972.
- PASTOUREAU Michel et POPOFF Michel (dir.), *Les armoiries : lecture et identification*, Paris, Association Études, loisirs et patrimoine, 1994.
- PATRUCCO Fernando, « Sulle relazioni della Casa di Savoia colla Repubblica di Venezia durante la reggenza di Maria Cristina », *Bollettino Storico-Bibliografico Subalpino*, 1896, pp. 1-4.
- PELLZGRIN Nicole, WINN Colette H. (dir.), *Veufs, veuves et veuvage dans la France d'Ancien régime*, actes de colloque, Poitiers, 11-12 juin 1998, Paris, H. Champion, 2003.
- PENINNI Andrea, « Con la massima diligentia possibile ». *Diplomazia e politica estera sabauda nel primo Seicento*, Rome, Carocci, 2015.
- PERRILLAT Laurent, *L'apanage de Genevois aux XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles : pouvoirs, institutions, société*, Annecy, Mémoires et documents publiés par l'Académie salésienne, 2006, 2 vol.
- PERRILLAT Laurent (dir.), *Couronne Royale. 300<sup>e</sup> anniversaire de l'accession de la Maison de Savoie au trône royal de Sicile*, Annecy, Académie Salésienne, 2013.

- PEYRON Amedeo, *Notizie per servire alla storia della reggenza di Cristina di Francia duchessa di Savoia*, Turin, Stamperia Reale, 1866.
- PEYROT Ada, *Torino nei secoli : vedute e piante, feste e cerimonie nell'incisione dal Cinquecento all'Ottocento : bibliografia, iconografia, repertorio degli artisti*, Turin, Tipografia torinese editrice, 1965.
- PIERGUIDI Stefano, « Alessandro Turchi e il cardinale Maurizio di Savoia : la provenienza delle Tre virtù teologali », *Verona illustrata*, n° 22, 2009, pp. 37-39.
- PILLORGET Suzanne, *Apogée et déclin des sociétés d'ordres (1610-1787)*, *Histoire Universelle*, Paris, Larousse, 1969, 12 vol.
- PILLORGET René et Suzanne, *France baroque, France classique, 1589-1715*, Paris, Robert Laffont, 1999, 2 vol.
- PINELLI Antonio, « Feste e trionfi : continuità e metamorfosi di un tema », in Salvatore Settis (dir.), *Memoria dell'antico nell'arte italiana*, Turin, Einaudi, 1985, pp. 279-350.
- POLLAK Martha D., *Turin, 1564-1680: urban design, military culture, and the creation of the absolutist capital*, Chicago, University of Chicago press, 1991.
- POLLEROSSE Friedrich, « La galerie de portraits entre architecture et littérature : essai de typologie », in Claire Constans et Mathieu da Vinha (dir.), *Les grandes galeries européennes XVII<sup>e</sup>-XIX<sup>e</sup> siècles*, Paris, Éditions de la Maison des Sciences de l'Homme, Centre de Recherche du Château de Versailles, 2010, pp. 67-90.
- POMIAN Krzysztof, *Collectionneurs, amateurs et curieux. Paris-Venise : XVII<sup>e</sup>-XVIII<sup>e</sup> siècle*, Paris, Gallimard, 1987.
- POMMIER Édouard, « Le portrait du pouvoir : de la norme à la réalité », in Olivier Bonfait et Brigitte Marin (dir.), *Les portraits du pouvoir*, Rome, Académie de France, Paris, Somogy, 2003, pp. 3-17.
- *Théories du portrait. De la Renaissance aux Lumières*, Paris, Gallimard, 1998.
- PONTARI Paolo, « Un Catalogus Mulierum illustrium nell'Italia Illustrata di Biondo Flavio ? », in Franca Varallo (dir.), *In assenza del re. Le reggenze dal XIV al XVII secolo (Piemonte ed Europa)*, Firenze, Olschki, 2008, pp. 35-56.
- PORPIGLIA Alessia, « L'immagine storiografica di Cristina dall'ottocento a oggi... », in Franca Varallo (dir.), *In assenza del re. Le reggenze dal XIV al XVII secolo (Piemonte ed Europa)*, Firenze, Olschki, 2008, pp. 559-579.
- POSKA Allyson, ZANGER Abby (dir.), *Women and Gender in the Early Modern World*, Farnham: Ashgate, 2013.
- POUMARÈDE Géraud, « Deux têtes pour une couronne : La rivalité entre la Savoie et Venise pour le titre royal de Chypre au temps de Christine de France », *XVII<sup>e</sup> siècle*, numéro spécial « Christine de France et son siècle » dirigé par Giuliano Ferretti, n° 262, 2014/1, pp. 53-64.
- « Mazarin marieur de l'Europe. Stratégies familiales, enjeux dynastiques et géopolitiques au milieu du XVII<sup>e</sup> siècle », *XVII<sup>e</sup> Siècle*, n°243, 2009/2, pp. 201-218.

- POUTRIN Isabelle, SCHAUB Marie-Karine (dir.), *Femmes et pouvoir politique. Les princesses d'Europe*, Paris, Bréal, 2007.
- PRAZ Mario, *Studies in Seventeenth century imagery*, Londres, Warburg Institute, 1939.
- PREDARI Francesco, *Storia politica, civile, militare della dinastia di Savoia dalle prime origini a Vittorio Emanuele II*, Milan, Bernadoni di Giovanni, 1865.
- PROMIS Vincenzo, « Feste alla corte di Savoia », *Curiosità e Ricerche di Storia subalpina*, t. II, 1876, pp. 350-443.
- PULIGA DE QUIGINI Henrietta, « Madame Chrestienne de France, princesse de Piémont », *La Revue de Paris*, 15 août 1921, pp. 771-805.
- « La jeunesse de Madame Chrestienne de France », *La Revue de Paris*, Juillet-Août 1920, pp. 136-166.
- PUPPEL Pauline, *Die Regentin. Vormundschaftliche Herrschaft in Hessen. 1500-1700*, Frankfurt, Campus Verlag, 2004.
- RAFFAELLI Philippe, « Un portrait de Madame Royale », *La Rubrique des Patrimoines de Savoie*, n° 25-26, 2010, pp. 6-7.
- RAVIOLA Blythe Alice (dir.), « The Three Lives of Margherita of Savoy-Gonzaga, Duchess of Mantua and Vicereine of Portugal », in Anne J. Cruz and Maria Galli Stampino (dir.), *Early Modern Habsburg Women. Transnational Contexts, Cultural Conflicts, Dynastic Continuities*, Londres, New-York, Routledge, 2016, pp. 59-78.
- *Lo spazio sabauda : intersezioni, frontiere e confini in età moderna*, Milan, FrancoAngeli, 2008.
- « Territori e poteri. Stato e rapporti interstatuali », in Paola Bianchi (dir.), *Il Piemonte in età moderna. Linee storiografiche e prospettive di ricerca*, Turin, Centro Studi Piemontesi, 2007, pp. 91-135.
- RENSSELAER W. Lee, *Ut Pictura Poesis. Humanisme & Théorie de la Peinture. XVe-XVIIIe siècles*, Paris, Macula, 1991.
- RICARDI DI NETRO Tomaso, « Stato e amministrazione. Rappresentatività, ordini intermedi e burocrazia nel Piemonte d'Antico Regime », in Paola BIANCHI (dir.), *Il Piemonte in età moderna. Linee storiografiche e prospettive di ricerca*, Turin, Centro Studi Piemontesi, 2007, pp. 67-89.
- RICHARD Dominique et CLERC Pascal (dir.), *Royales effigies : Musée savoisien, Chambéry, 19 octobre 1985-16 février 1986*, Chambéry, Le Musée, 1985.
- RICOTTI Ercole, *Storia della monarchia piemontese*, Florence, Barbera, 1861-1869, 6 vol.
- RICUPERATI Giuseppe, « Carlo Emanuele I : il formarsi di un'immagine storiografica dai contemporanei al primo Settecento », in Claudio Rosso, Mariarosa Masoero et Sergio Mamino (dir.), *Politica e cultura nell'età di Carlo Emanuele I*, Firenze, Olschki, 1999, pp. 3-21.
- *Fra Corte e Stato. La storia di Casa Savoia dal Guichenon al Lama. Le Avventure di uno Stato « ben amministrato »*. Rappresentazioni e realtà nello spazio sabauda tra Ancien Régime e Rivoluzione, Turin, Tirrenia stampatori, 1994.

RICUPERATI Giuseppe (dir.) « Le nobiltà piemontesi come problema storico-politico. Francesco Agostino Della Chiesa tra storiografia dinastica e patrizia », in Andrea Merlotti (dir.), *Nobiltà e stato in Piemonte. I Ferrero d'Ormea*, Turin, Zamorani, 2003, pp. 19-56.

– *Storia di Torino. IV, La città fra crisi e ripresa (1630-1730)*, Turin, Einaudi, 2002.

– *Storia di Torino. III, Dalla dominazione francese alla ricomposizione dello Stato (1536-1630)*, Turin, Einaudi, 1998.

– *Le Avventure di uno Stato « ben amministrato ». Rappresentazioni e realtà nello spazio sabaudo tra Ancien Régime e Rivoluzione*, Turin, Tirrenia stampatori, 1994.

RIPART Laurent, « Les saints de la maison de Savoie au XVe siècle », in Frédéric Elsig (dir.), *L'image des saints dans les Alpes Occidentales*, Rome, Viella, 2015.

– « Le mythe des origines Saxonnes de la Maison de Savoie », *Cahiers du Centre d'Études médiévales de Nice*, « Mythes et Histoire », n° 12, 1992, pp. 147-161.

RIZZI Gualtiero, *Repertorio di feste alla corte dei Savoia (1346-1669) raccolto dai trattati di C. F. Ménestrier*, Turin, Centro Studi Piemontesi, 1973.

ROCCI Francesca « Il municipio torinese dalla reggenza alla fine del ducato », *Bollettino Storico-Bibliografico Subalpino*, 1999, n° 1, pp. 89-141.

– « Il Consiglio comunale tra Sei et Settecento », Gentile Guido, Rocca Rosanna (dir.), *Itinerari fra le carte*, Turin, Archivio Storico della Città, 1999, pp. 81-100.

ROCCIA Rosanna (dir.), *Theatrum Sabaudiae. Teatro degli Stati del Duca di Savoia*, Turin, Archivio storico della città, 2000.

ROCCIA Rosanna et ROGGERO BARDELLI Costanza, *La città raccontata : Torino e le sue guide tra Settecento e Novecento*, Archivio storico della città di Torino, 1997.

ROCHAS Adolphe, *Biographie du Dauphiné, contenant l'histoire des hommes nés dans cette province qui se sont fait remarquer dans les lettres, les sciences, les arts, etc., avec le catalogue de leurs ouvrages et la description de leurs portraits*, Paris, Charavay, 1856-1860, 2 vol.

ROCHE Daniel, *Les circulations dans l'Europe moderne : XVII<sup>e</sup>-XVIII<sup>e</sup> siècle*, Paris, Pluriel, 2011.

RODIER Yann, « Marie de Médicis et les représentations symboliques d'une reine de paix ou le *faire voir, faire croire* de la Régence (1610-1617) », *Europa Moderna*, n°2, 2011, pp. 63-88.

ROGGERO Costanza, « Architecture et magnificence : la célébration de Christine de France par Filippo San Martino d'Agliè », *XVII<sup>e</sup> siècle*, numéro spécial « Christine de France et son siècle » dirigé par Giuliano Ferretti, n° 262, 2014/1, pp. 81-97.

– « L'architecture de la magnificence. Le modèle du Valentino », in Giuliano Ferretti (dir.), *La cour, l'État et la ville. Le duché de Savoie au temps de Victor-Amédée I<sup>er</sup> et de Christine de France, 1618-1663*, Paris, Classiques Garnier, 2017, pp. 459-512.

– « La corona di delitie nel Piemonte sabaudo : metafora barocca » in Marcello Fagiolo (dir.), *Atlante tematico del barocco in Italia. Il sistema delle residenze nobiliari. Italia settentrionale*, Roma, De Luca editori d'Arte, 2009, pp. 18-33.

- « L'architettura del Sovrano nel Piemonte sabauda : il sistema territoriale della città-capitale barocca, dal palazzo urbano alla 'corona di delitie' », *Arte Lombarda*, n° 141 (2), 2004, pp. 5-15.
- ROGGERO Costanza, DEFABIANI Vittorio et VINARDI Maria Grazia, *Ville sabaude*, Milan, Rusconi, 1990.
- ROGGERO Costanza et DAMERI Annalisa (dir.), *Il castello del Valentino*, Turin, Allemandi, 2007.
- ROMANO Giovanni (dir.), *Sebastiano Taricco e Andrea Pozzo*, Turin, Fondazione CRT, 2010.
- *Le collezioni di Carlo Emanuele I di Savoia*, Turin, Fondazione CRT, 1995.
- *Torino 1675-1699. Strategie e conflitti del Barocco*, Turin, Fondazione CRT, 1993.
- *Figure del Barocco in Piemonte : la corte, la città, i cantieri, le province*, Turin, Fondazione CRT, 1988.
- ROSSELLI Andrea, « Les deux soleils du duché. L'entrée à Turin de Christine de France et de Charles-Emmanuel II en 1645 », in Giuliano Ferretti (dir.), *La cour, l'État et la ville. Le duché de Savoie au temps de Victor-Amédée I<sup>er</sup> et de Christine de France, 1618-1663*, Paris, Classiques Garnier, 2017, pp. 383-402.
- ROSSO Claudio, « Le due Cristine : Madama Reale fra agiografia e leggenda nera », in Franca Varallo (dir.), *In assenza del re. Le reggenze dal XIV al XVII secolo (Piemonte ed Europa)*, Firenze, Olschki, 2008, pp. 367-392.
- « Uomini e poteri nella Torino barocca (1630-1675) », in Giuseppe Ricuperati (dir.), *Storia di Torino*, vol. IV, Turin, Einaudi, 2002, pp. 7-195.
- « Il Seicento », in Merlin Pierpaolo, Rosso Claudio, Symcox Geoffrey, Ricuperati Giuseppe (dir.), *Il Piemonte sabauda. Stato e territori in età moderna*, Turin, UTET, 1994, pp. 221-236.
- *Una burocrazia di Antico Regime : i segretari di Stato dei duchi di Savoia (1559-1637)*, Turin, Deputazione Subalpina di Storia Patria, 1992.
- ROSSO Claudio, MASOERO Mariarosa et MAMINO Sergio (dir.), *Politica e cultura nell'età di Carlo Emanuele I*, Firenze, Olschki, 1999.
- ROSSO Claudio, MERLIN Pierpaolo et SYMCOX Geoffrey et al., *Il Piemonte sabauda : stato e territori in età moderna*, Turin, UTET, 1994.
- ROVERE Clemente, *Descrizione del Reale Palazzo di Torino*, Turin, Eredi Rotta, 1858.
- SABATIER Gérard, *Le Prince et les arts. Stratégies figuratives de la monarchie française, de la Renaissance aux Lumières*, Seyssel, Champ Vallon, 2010.
- « Rappresentare il principe, figurer l'État. Les programmes iconographiques d'État en France et en Italie du XV<sup>e</sup> au XVII<sup>e</sup> siècle », in Jean-Philippe Genêt (dir.), *l'État moderne : genèse. Bilans et perspectives*, Paris, Éd. du CNRS, 1990, pp. 227-258.
- *Versailles ou la figure du roi*, Paris, Albin Michel, 1999.
- « Les rois de la représentation. Image et pouvoir (XVI<sup>e</sup> - XVII<sup>e</sup> siècles) », *Revue de synthèse*, 3-4, 1991, pp. 387-422.

- SABATIER Gérard (dir.), *Claude-François Ménéstrier, Les jésuites et le monde des images*, Grenoble, Presses Universitaires de Grenoble, 2009.
- SABATIER Gérard et Sylvène EDOUARD, *Les monarchies de France et d'Espagne (1556-1715) : rituels et pratique*, Paris, Armand Colin, 2000.
- SACCHI Henri, *La guerre de Trente Ans*, Paris, L'Harmattan, 2003, 3 vol.
- SAINT-GENIS Victor de, *Histoire de la Savoie d'après les documents originaux*, Chambéry, Paris, Conte-Grand et Cie éditeurs, 1868-1869, 3 vol.
- SANTELLI Michelle, *La Sainte-Chapelle du château des ducs de Savoie de Chambéry*, Chambéry, Société Savoisienne d'Histoire et d'Archéologie, 2003.
- SARMANT Thierry, *La République des médailles, Numismates et collections numismatiques à Paris du Grand Siècle au Siècle des Lumières*, Paris, Honoré Champion, 2003.
- SCHNAPPER Antoine, *Le Géant, la licorne et la tulipe. Collections et collectionneurs dans la France du XVII<sup>e</sup> siècle*, t. I et II, Paris, Flammarion, 1994.
- SCHNAPPER Antoine, *Curieux du Grand Siècle. Collections et collectionneurs dans la France du XVII<sup>e</sup> siècle*, II, Paris, Flammarion, 1994.
- SCHNETTGER Matthias, « Des rapports distants. La maison de Savoie et les Habsbourg d'Autriche pendant la guerre de Trente Ans », in Giuliano Ferretti (dir.), *La cour, l'État et la ville. Le duché de Savoie au temps de Victor-Amédée I<sup>er</sup> et de Christine de France, 1618-1663*, Paris, Classiques Garnier, 2017, pp. 123-144.
- « La maison de Savoie et le Saint-Empire à l'époque moderne », in Giuliano Ferretti (dir.), *De Paris à Turin. Christine de France, duchesse de Savoie*, Paris, L'Harmattan, 2014, pp. 121-140.
- SCHULTE Regina (dir.), *The Body of the Queen : Gender and Rule in the Courtly World 1500–2000*, New York, Berghahn Books, 2006.
- SCOTT John Beldon, *Architecture for the shroud: relic and ritual in Turin*, Chicago, University of Chicago Press, 2003.
- SÉRÉ Daniel, « Mazarin et la comédie de Lyon : au-delà de la légende », *XVII<sup>e</sup> siècle*, n° 231, 2006/2, pp. 327-340.
- SICARD Frédérique, « Une reine entre ombres et lumières ou le pouvoir au féminin : le cas d'Isabelle Bourbon, reine d'Espagne, première femme de Philippe IV (1603-1644) », *Genre & Histoire*, 2009/4.
- SIGURET Françoise, *Les Fastes de la Renommée, XVI<sup>e</sup>-XVIII<sup>e</sup> siècles*, Paris, Éd. du CNRS, 2004.
- *L'œil surpris : perception et représentation dans la 1<sup>ère</sup> moitié du XVII<sup>e</sup> siècle*, Paris, Klincksieck, 1993.
- SMOLDEREN Luc, « À propos de Guillaume Dupré », *Revue numismatique*, 6e série, t. 32, 1990, pp. 232-253.
- SORREL Christian (dir.), *Histoire de la Savoie. Images et récits*, Montmélian, La Fontaine de Siloé, 2006.
- *Histoire de Chambéry*, Toulouse, Éditions Privat, 1992.

SPANTIGATI Carla Enrica, ASTRUA Paola, BAVA Anna Maria et DAMIANO Sonia (dir.), *De Van Dyck à Bellotto. Splendeurs à la cour de Savoie*, Turin, Allemandi, 2009.

SPIONE Gelsomina, « La culture figurative à Turin, de la Régence de Christine de France au règne de Victor-Amédée II », in Carla Enrica Spantigati, Paola Astrua, Anna Maria Bava et Sonia Damiano (dir.), *De Van Dyck à Bellotto. Splendeurs à la cour de Savoie*, Turin, Allemandi, 2009, pp. 60-65.

– « Progettare la decorazione per i palazzi torinesi », in Giuseppe Dardanella (dir.), *Sperimentare l'architettura. Guarini, Juvarra, Alfieri, Borra e Vittone*, Turin, Fondazione CRT, 2001, pp. 197-216.

STANGO Cristina, « L'età delle reggenti (1630-1684) », in Valerio Castronovo (dir.), *Storia illustrata di Torino*, Milan, Elio Sellino Editore, vol. II, 1992, pp. 401-420.

STEINBERG Sylvie, ARNOULD Jean-Claude (dir.), *Les Femmes et l'écriture de l'histoire, 1400-1800*, Mont-Saint-Aignan, Publications des Universités de Rouen et du Havre, 2008.

STORR Christopher, « La politica internazionale e gli equilibri continentali », in Walter Barberis (dir.), *I Savoia : i secoli d'oro di una dinastia europea*, Turin, Einaudi, 2007, pp. 3-47.

STRONG Roy, *Art and Power : Renaissance festival 1450-1650*, University of California Press 1984.

STRUNCK Cristina (dir.), *Medici women as cultural mediators (1533-1743)*, Milan, Silvana Editoriale, 2011.

STUMPO Enrico, *Finanza e Stato moderno nel Piemonte del Seicento*, Rome, Istituto storico italiano per l'età moderna e contemporanea, 1979.

SYMCOX Geoffrey, *Victor-Amadeus II : absolutism in the savoyard state (1675-1730)*, Londres, Thames and Hudson, 1983.

– « Dinastia, Stato, Amministrazione », in Walter Barberis (dir.), *I Savoia : i secoli d'oro di una dinastia europea*, Turin, Einaudi, 2007, pp. 49-86.

– « From commune to capital : the transformation of Turin, sixteenth to eighteenth centuries », in Robert Oresko, G. C. Gibbs et Hamish M. Scott (dir.), *Royal and republican sovereignty in Early Modern Europe*, Cambridge, Cambridge University Press, 1997, pp. 242-269.

SYMCOX Geoffrey et CARDOZA Anthony L., *Storia di Torino*, Turin, Einaudi, 2006.

TABARRINI Marisa, « The Exchange of Architectural Models between Rome and Turin before Guarini's arrival », in Michela ROSSO (dir.), *Investigating and writing architectural history: subjects, methodologies and frontiers*, Turin, Politecnico di Torino, 2014.

– « Carlo Rainaldi e i Savoia a Roma : la chiesa del Santo Sudario », in Simona Benedetti (dir.), *Architetture di Carlo Rainaldi nel quarto centenario della nascita*, Rome, Gangemi Editore, 2012, pp. 297-321.

TAVEAU Jean-Henri, *La Maison de Savoie*, Montfleury, J. H. Taveau, 1979.

– *Les généalogies historiques*, Montfleury, J. H. Taveau, 1979.

TERREAUX Louis, « Don Albert Bailly, agent (secret) de Chrétienne de Savoie », *Mémoires de l'Académie de Savoie*, 8<sup>ème</sup> série, t. VII, 2006, pp. 117-134.

- TESTORI Giovanni *et al.*, *Francesco Cairo. 1607-1665*, Varese, Bramante Editrice, Edizioni Lativa, 1983.
- TETTONI Léone et MAROCCO Maurizio, *Le Illustri Alleanze della Real Casa di Savoia colla descrizione delle feste nuziali celebrate in Torino : cenni genealogico-storico-descrittivi*, Turin, Eredi Botta, 1868, pp. 171-184.
- THULLIER, Jacques, « Peinture et politique : une théorie de la galerie royale sous Henri IV », in Albert Châtelet et Nicole Reynaud (éd.), *Études d'art français offertes à Charles Sterling*, Paris, Presses Universitaires de France, 1975, pp. 175-205.
- TORDELLA Piera Giovanna, « Alessandro Peretti Montalto, Ludovico Ludovisi, Maurizio di Savoia : disegni inediti di Ottavio Leoni e novità documentarie sui suoi rapporti con Vincenzo I Gonzaga e la curia romana », in *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*, 2002, n° 45, pp. 319-337.
- TURREL Denise (dir.), « Le traité de Lyon (1601) », *Cahiers d'Histoire*, 2001, vol. 46/2.
- VAILLANCOURT Daniel, « Le spectacle du lieu public : éléments d'esthétique urbaine », in Marie-France Wagner et Claire Le Brun-Gouanvic (dir.), *Les Arts du spectacle dans la ville (1404-1721)*, Paris, Honoré Champion, 2001, pp. 205-236.
- VAILLANCOURT Daniel et WAGNER Marie-France, « Repenser le champ politique du solennel : entrée royale et pouvoir », *Bulletin d'histoire politique*, vol. 12, n° 2, 2004, pp. 161-173 et n° 3, pp. 105-117.
- VAILLANCOURT Daniel et WAGNER Marie-France (dir.), *Le roi dans la ville : anthologie des entrées royales dans les villes françaises de province, 1615-1660*, Paris, Honoré Champion, 2001.
- « Les entrées royales », numéro spécial de la revue *XVII<sup>e</sup> Siècle*, n° 212, 2001/3.
- VARALLO Franca, « Il tema della caccia nelle feste sabaude nei secoli XVI e XVII », in Paola Bianchi, Pietro Passerin d'Entrèves (dir.), *La Caccia nello Stato sabaudo, I. Caccia a cultura (secc. XVI-XVIII)*, Turin, Silvio Zamorani ed., 2010, pp. 131-147.
- « Le feste da Maria Cristina a Giovanna Battista », in Giuseppe Ricuperati (dir.), *Storia di Torino. IV, La città fra crisi e ripresa (1630-1730)*, Turin, Einaudi, 2002, pp. 483-502.
- *Il duca e la Corte, I. Ceremonie al tempo di Carlo Emanuele I di Savoia*, Genève, Slatkine, 1991.
- VARALLO Franca (dir.), *In assenza del re. Le reggenti dal XIV al XVII secolo (Piemonte ed Europa)*, Florence, Olschki, 2008.
- VESTER Matthew (dir.), *Sabaudian Studies. Political Culture, Dynasty, et Territory. 1400-1700*, Kirksville, Truman State University Press, 2013.
- VIALE FERRERO Mercedes, « I balletti di corte sabaudi, Maurizio di Savoia e Filippo d'Agliè », *Antichità Viva*, n°4, V, 1966, pp. 7-22.
- *Feste delle Madame Reali di Savoia*, Turin, Istituto Bancario San Paolo, 1965.
- VIALE Vittorio (dir.), *Mostra del Barocco piemontese*, Turin, Pozzo-Salvati-Gros Monti, 1963, 3 vol.
- VIENNOT Eliane, *La France, les femmes et le pouvoir. I. L'invention de la loi salique (V<sup>e</sup>-XVI<sup>e</sup> siècle)*, Paris, Perrin, 2006.

- VIENNOT Eliane, WILSON-CHEVALIER Kathleen (dir.), *Royaume de Fémynie : pouvoirs, contraintes, espaces de liberté des femmes, de la Renaissance à la Fronde*, Paris, H. Champion, 1999.
- VIGLINO DAVICO Micaela (dir.), *Ascanio Vitozzi : ingegnere militare, urbanista, architetto (1539-1615)*, Ponte San Giovanni, Quattroemme, 2003.
- VIGNALI Stefania, « Les panégyriques funèbres de Mgr Albert Bailly », in Maria Costa (dir.), *Monseigneur Albert Bailly, quatre siècles après sa naissance : 1605-2005*, Aoste, Imprimerie Valdôtaine, 2007.
- « La correspondance inédite de M<sup>gr</sup> Albert Bailly (1664-1672) », thèse de doctorat en études italiennes et franco-italiennes, Luca Badini Confalonieri (dir.), Université de Turin-Université de Savoie, 2005-2006.
- VISCEGLIA Maria Antonietta, « Politica e regalità femminile nell'Europa della prima età moderna. Qualche riflessione comparativa sul ruolo delle regine consorti », in A. Merola, G. Muto, E. Valeri, M.A. Visceglia (dir.), *Storia sociale e storia politica. Ommagio a Rosario Villari*, Milan, FrancoAngeli, 2007, pp. 425-458.
- VISCEGLIA Maria Antonietta (dir.), *La città rituale. Roma e le sue cerimonie in età moderna*, Rome, Viella, 2002.
- VISMARA Antonio, *Storia della dinastia di Savoia, narrata al popolo ed all'esercito*, Milan, Bestetti, 1872.
- VITAL-DURAND Florine, « Les portraits de cour dans le réseau européen de Christine de France », in Giuliano Ferretti (dir.), *La cour, l'État et la ville. Le duché de Savoie au temps de Victor-Amédée I<sup>er</sup> et de Christine de France, 1618-1663*, Paris, Classiques Garnier, 2017, pp. 295-328.
- « Deux décors en hommage à Christine de France : les peintures murales des châteaux de Saint-Marcel (Haute-Savoie) et d'Eybens (Isère) », in Alain Becchia et Florine Vital-Durand (dir.), *Édifier l'État : politique et culture en Savoie au temps de Christine de France*, Chambéry, Université de Savoie Mont-Blanc, 2015, pp. 61-94.
- « "Plus de fermeté que d'éclat" : les médailles à l'effigie de Christine de France », in Giuliano Ferretti (dir.), *De Paris à Turin. Christine de France, duchesse de Savoie*, Paris, L'Harmattan, 2014, pp. 215-233.
- Art et langage : les frontispices allégoriques de la science à l'Âge classique, Série « Mémoires d'excellence » (Giuliano Ferretti dir.), Paris, L'Harmattan, 2011.
- VOLPIANO Mauro (dir.), *Il cantiere storico. Organizzazione, mestieri, tecniche costruttive*, Savigliano, L'artistica, 2012.
- « La costruzione dell'identità "italiana" del ducato di Savoia a cavallo tra XVI e XVII secolo : il ruolo dei giardini », in Lucia Corrain, Francesco Paolo Di Teodoro (dir.), *Architettura e identità locali, I*, Florence, Olschki, 2013, pp. 455-475.
- VON BARY Roswitha, *Henriette Adelaide, Kurfürstin von Bayern*, Regensburg, Verlag Friedrich Pustet, 2004.

- VUILLEUMIER Florence (dir.), *L'idée de la parfaite devise*, Paris, Les belles lettres, 1992.
- WAGNER Marie-France, *Les entrées royales et solennelles du règne d'Henri IV dans les villes française (1594-1605)*, Paris, Garnier Classiques, 2010.
- WARNKE, Martin, *L'artiste et la cour. Aux origines de l'artiste moderne*, Paris, Ed. de la Maison des sciences de l'homme, 1989.
- WISCH Barbara et SCOTT Susan C., *Art and pageantry in the Renaissance and Baroque*, University Park, Dept. of Art History, Pennsylvania State University, 1990.
- WITTKOWER Rudolf, « Carlo Rainaldi and the architecture of the full baroque », *The Art Bulletin*, XIX, 1937, pp. 242-313.
- ZANARDI Mario, « Sulla genesi del "Cannocchiale aristotelico" di Emanuele Tesauro », *Studi Secenteschi*, 1982, XXIII, pp. 3-61 et 1983, XXIV, pp. 3-50.
- « La metafora e la sua dinamica di significazione nel « Cannocchiale aristotelico » di Emanuele Tesauro », *Giornale Storico della Letteratura Italiana*, CLVII, 1980, pp. 312-368.
- ZANARDO Sophie, « L'entrée ducale dans la capitale turinoise en 1663 », mémoire de Master II d'Histoire, sous la direction de Giuliano Ferretti, Université Grenoble Alpes, 2008.
- « Les entrées ducales à Chambéry et à Annecy en 1663 », mémoire de Master I d'Histoire sous la direction de Giuliano Ferretti, Université Grenoble Alpes, 2007.
- ZANDOTTI Sandrine, « Une maîtresse-femme, Madame Royale », *L'Histoire en Savoie*, n°6, juin 1994, pp. 24-28.
- « Personnalité et rôle politique de Christine de France de 1637 à 1642 », mémoire de Maîtrise d'Histoire, sous la direction d'Yves-Marie Bercé, Paris IV Sorbonne, 1993.
- ZANELLI Agostino, « Le relazioni tra il ducato sabaudo e la Santa Sede dal 1631 al 1637 nel carteggio della Nunziatura pontificia », *Bollettino Storico-Bibliografico Subalpino*, 1939, XLI, 3-4, pp. 133-212 et 1940, XLII, pp. 1-59.
- « Le relazioni tra Venezia e Urbano VIII durante la nunziatura di Mons. Giovanni Agucchia (1624-1631) », *Archivio Veneto*, 1934, pp. 148-269.
- ZARRI Gabriella (dir.), *Velo e velatio : significato e rappresentazione nella cultura figurativa dei secoli XV-XVII*, Rome, Edizioni di Storia e Letteratura, 2014.

## RÉSUMÉ

L'historiographie récente a souvent considéré la politique artistique de Christine de France, duchesse et régente de Savoie (1619-1663), fille de Marie de Médicis et de Henri IV, comme déterminante pour maintenir la stabilité du duché au moment critique où les petits États européens périclitent. Or, cette vision d'un État intermédiaire survivant aux conquérants environnants (France, Espagne) par l'habile politique de prestige de « Madame Royale » est à renouveler. Au décès de son époux Victor-Amédée I<sup>er</sup> de Savoie elle assure la régence de ses fils, statut qui lui est immédiatement contesté par ses beaux-frères les princes de Carignan, plongeant le duché dans la guerre civile (1638-1642). Le grand dessein de Christine fut de porter ses ambitions royales comme celles de la maison de Savoie, mais le terreau sur lequel elle a semé fut en grande partie celui de ses prédécesseurs ayant déjà posé les marqueurs de l'identité culturelle dynastique. Dans leur sillage, elle fut la mécène de la *committenza* monumentale, à l'éclat immédiat relayé par la gravure : doter l'urbanisme de Turin et sa « Couronne de délices » de dimensions auliques, offrant les cadres prestigieux d'entrées solennelles et de fêtes de cour impressionnantes ; s'auréoler d'alliances illustres ; diffuser une image gravée valorisante du duché. En revanche, son rapport aux arts et à la culture présente des inégalités, comme si elle avait peu d'appétences personnelles pour certains domaines (peinture, sculpture, littérature). Madame Royale n'a pas totalement embrassé l'esprit de la République des Lettres alors qu'elle fut en politique une « femme forte », au service de sa dynastie. Sa longue régence n'a rien eu d'un *statu quo* mais a permis au contraire une stabilisation salvatrice de l'État, dans une alliance avec la France qui, loin d'être une subordination, a eu pour effet d'en assurer l'indépendance relative. Quant à ses propres représentations, elle utilise au début de son règne l'imagerie régaliennne dans ses portraits pour ensuite changer de cap dans son âge mûr physique comme politique : à partir de sa régence jusqu'à la passation effective de pouvoir à son fils Charles-Emmanuel II, elle choisit une définition d'elle-même plus authentique et plus empreinte de dévotion.

## **CORPUS DES FIGURES**

## CORPUS DES FIGURES

Ce corpus proposé ici pour archivage est destiné à un seul usage d'étude et non pour publication : les illustrations (ici en basse définition) ne sont pas toutes exemptes de droits de reproduction. Par ailleurs, les légendes des images ne suivent pas la nomenclature des corpus d'histoire de l'art.

### Florine VITALDURAND

Thèse dirigée par **Giuliano FERRETTI**, Professeur,  
**Université Grenoble Alpes**

Préparée au sein du **laboratoire Litt&Arts UMR 5316**

Dans l'**École Doctorale des Sciences de l'Homme, du Politique et du Territoire 454**

**Entre art et politique : Christine de France, duchesse et régente de Savoie (1619-1663).**  
Définition d'une identité politique et artistique au service de la dynastie



- Quelques repères : Résidences duciales et royales de Savoie (*Zona di Comando* et *Corona di Delizie*)

- Généalogie succincte de Madame Royale

PREMIÈRE PARTIE : Fig. 1 à 41

DEUXIÈME PARTIE : Fig. 42 à 75

TROISIÈME PARTIE : Fig. 76 à 177

- Liste des frontispices de livres ou de thèses dédiés à Christine de France

- Liste des frontispices de livres ou de thèses dédiés à la maison de Savoie (divers membres proches de Christine)

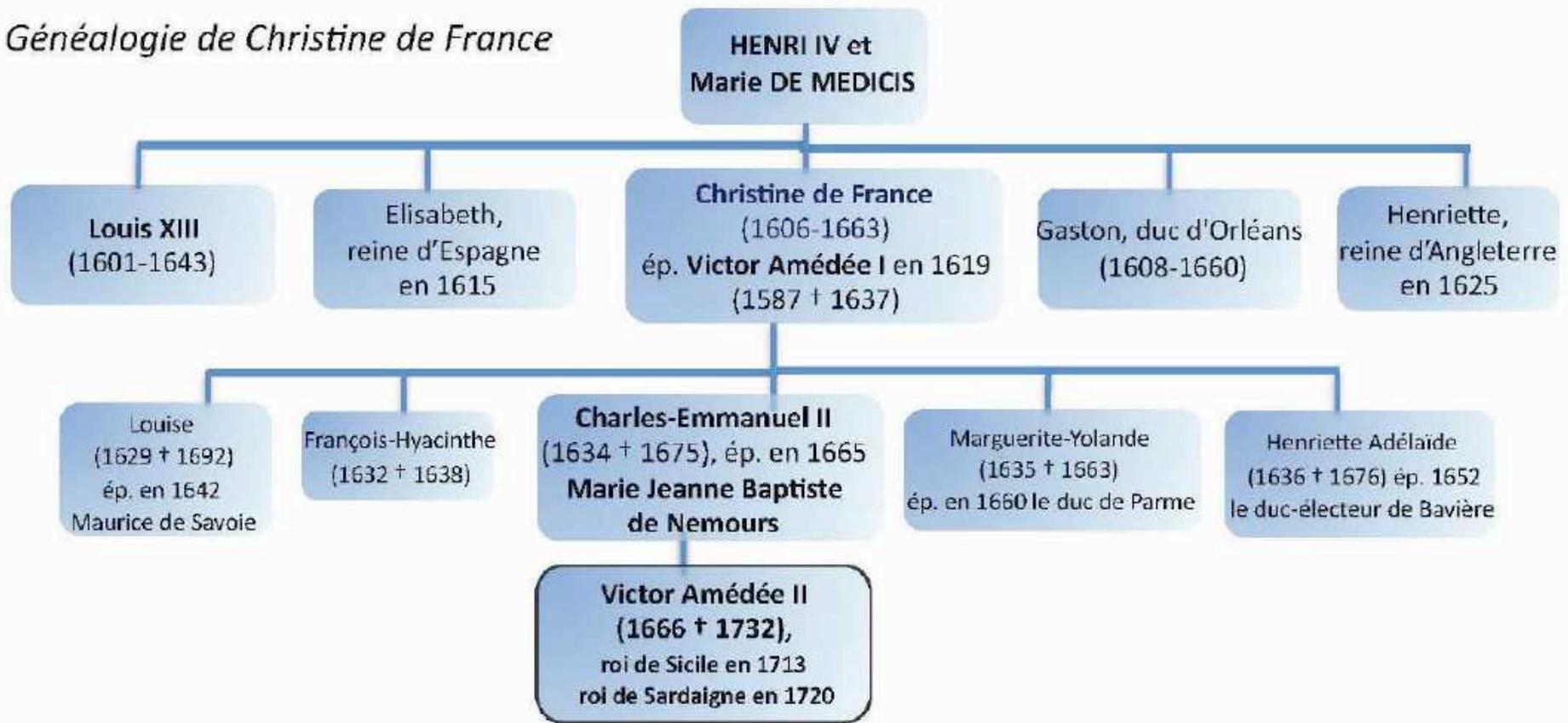
Quelques repères : Résidences ducales et royales de Savoie (*Zona di Comando* et *Corona di Delizie*)

	<i>début travaux</i>	<i>Architectes</i>	<i>Fonction et autres remarques</i>	<i>Commanditaire</i>
<b>VALENTINO</b> 	1630	Carlo di Castellamonte puis son fils Amedeo	Demeure de plaisance extra-urbaine et fluviale (Pô), lieu de loisir et de réception. Résidence officielle de Madame Royale.  Modèle français du « pavillon-système » et toits à la française.	Christine de France (1619 : reçu en cadeau de mariage)
<b>Palazzo MADAMA</b> 	1637  1718	Carlo puis Amedeo di Castellamonte — Filippo Juvarra	Château ducal, au coeur de la zone de commandement. — Elégante façade baroque et escalier monumental. — 1848 : 1 <sup>er</sup> siège du Sénat royal 1861 : proclam. Royaume Italie.	Christine de France — MJB de Nemours — Charles Albert
<b>Palazzo REALE</b> 	1584 1615 1642  1658	Ascanio Vitozzi C. di Castellamonte Maurizio Valperga  Carlo Morello A. di Castellamonte — 1688-1692	Château ducal puis royal, au coeur de la zone de commandement. Façade de style classique. — Galerie de Daniel Seyter	Christine de France  — Victor Amédée II
<b>VENARIA REALE</b> 	1658  1716	A. di Castellamonte Michelangelo Garove — Filippo Juvarra	Résidence de chasse. Décors consacrés à Diane.  Grande Galerie, Chapelle, Ecuries, Orangerie	Charles Emmanuel II — MJB de Nemours Victor Amédée II
<b>STUPINIGI</b> 	1728	Filippo Juvarra  Benedetto Alfieri	Résidence de chasse, lieux de fêtes somptueuses. Décors consacrés à Diane. Au centre d'un réseau de voies en étoile.	Victor Amédée II  Charles Emman.III

Au moment du transfert de la capitale de Chambéry à Turin (1563), suivi de celui du Saint Suaire (1578), commence à se dessiner le projet des ducs de Savoie-Piémont d'embellir leur ville, de la restructurer, de reconstruire ses palais ainsi que de bâtir aux alentours de nouvelles résidences extra-urbaines, « delizie » qui sont autant de lieux d'une vie de cour fastueuse, scandée de festivités et de parties de chasse.

L'ambition est de rivaliser de magnificence « royale » avec les grandes cités européennes et péninsulaires, d'après un dessein architectural bien précis : d'une part remodeler la « zone de commandement » au coeur de la cité selon un critère d'unicité architecturale, pour abriter les grandes fonctions de l'État et incarner le pouvoir absolu auquel les ducs aspirent ; d'autre part créer une « Couronne de Délices » (unique en Europe, avec Saint-Petersbourg plus tardive) représentative des ambitions royales de la dynastie.

# Généalogie de Christine de France



Christine de France  
duchesse de Savoie



Victor Amédée Ier  
duc de Savoie



M-J Baptiste de Nemours  
duchesse de Savoie



Victor Amédée II  
roi de Sardaigne

# **PREMIÈRE PARTIE**

ENJEUX URBANISTES ET TERRITORIAUX  
DES DUCS DE SAVOIE ET DE CHRISTINE :  
L'ASPIRATION ABSOLUTISTE DE LA DYNASTIE



Fig. 1 : 1679, Georges Tasnière graveur d'après un dessin de Domenico Piola, Emanuele Tesauo, *Historia dell'Augusta città di Torino del conte, e caualiere gran croce d. Emanuele Tesauo...*, Turin, Bartolomeo Zappata, 1679.



Fig. 2 : 1647, Giovanni Paolo Bianchi, frontispice de Paolo Brizio, *Seraphica Subalpinae D. Thomae Provinciae Monumenta Regio. Subalpinorum Principi. Sacra Auctore F. Paulo Britio Episcopo Albensi et Comite*, Turin, Tarino, 1647. Graveur : Io. Paul Blanc F. Mediol. Dédicace à Charles-Emmanuel II. Turin, Biblioteca Civica Centrale 407.B.177.



Fig. 2, détail. 1647, Paolo Brizio, *Seraphica Subalpinae...*, 1647.



Fig. 3 : 1648, B. Laurent (?), frontispice de Paolo Brizio, *Progressi della Chiesa occidentale in sedeci secoli distinti, e due libri proemiali consacrati all'alt.za di Madama Reale Christiana di Francia da Monsignor F. Paolo Britio vescouo d'Alba, e conte, Carmagnola, Bernardino Colonna, 1648*. Graveur : B. Laurenti. Regia Biblioteca dell'Università di Torino, D.VI.194. Prévu en deux volumes mais le t. 2. n'a pas été publié.



Fig. 4 : 1655, troisième frontispice de M. Bettini, *Apiaria universae philosophiae mathematica...*, Bologne, Gio. Battista Ferroni, 1655. (Graveur : Francesco Curti). 3<sup>e</sup> frontispice. Fleuves Duria et Padus en encadrement.



*Charles-Emmanuel II de Savoie, duc de Savoie et Madame Royale en médaillon, Château de Versailles, M5020.*

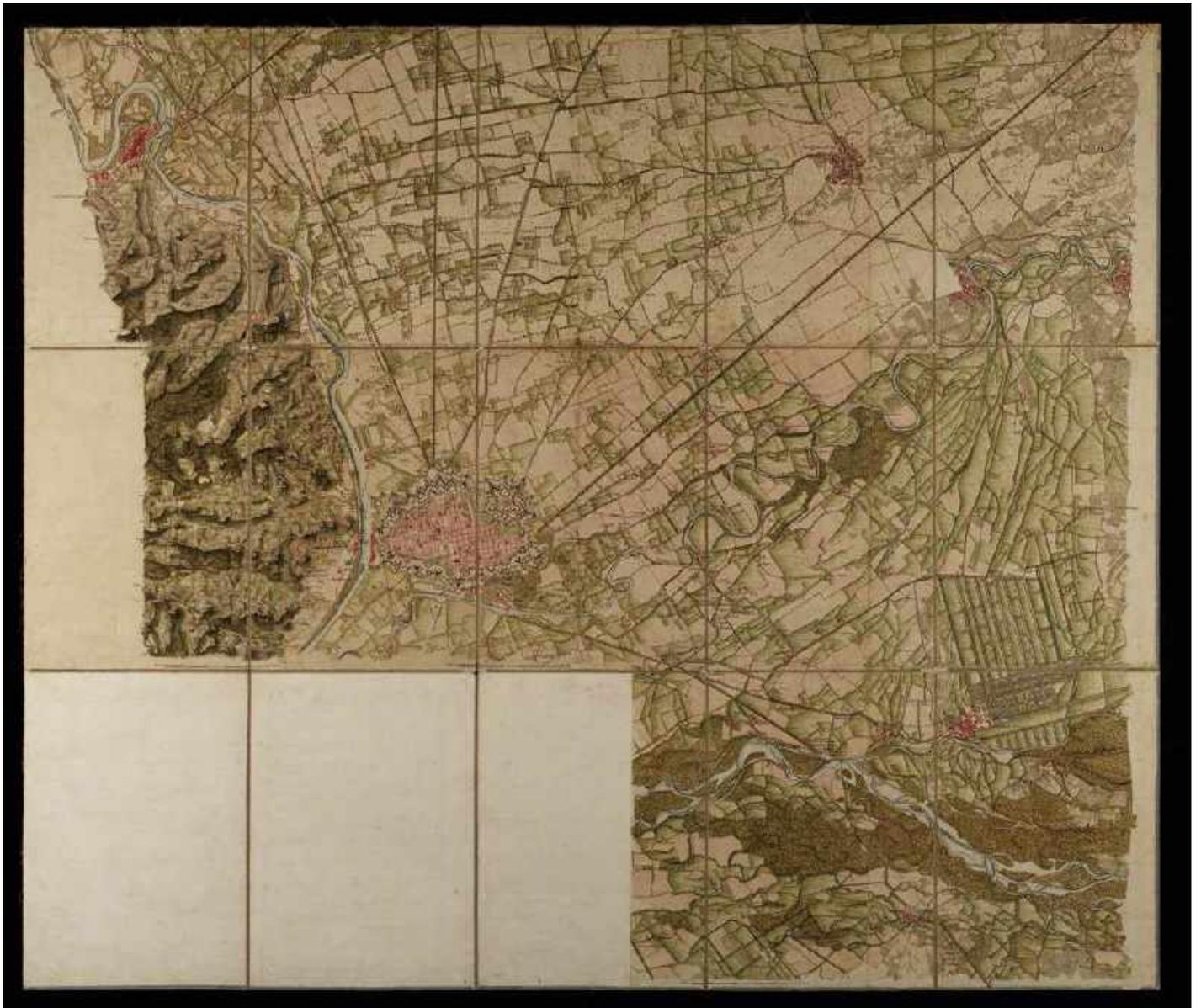


Fig. 5 : *Carta topografica della caccia*, v. 1762, Archivio di Stato di Torino, Corte, Carte topografiche Segrete, 15 A VI rosso.

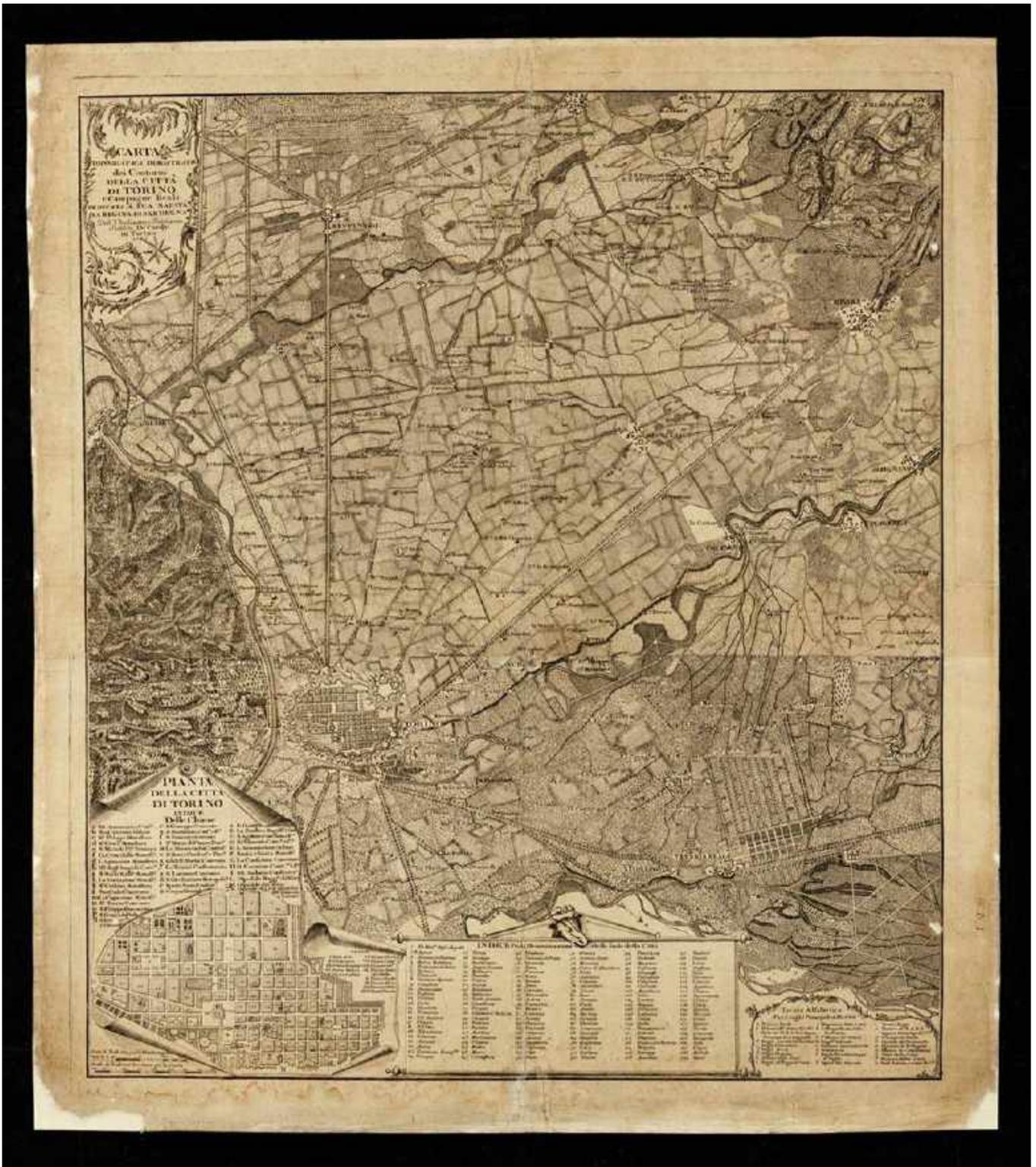


Fig. 6 : *Carta Topografica Dimostrativa dei contorni della città di Torino e campagne reali, 1785*, Archivio di Stato di Torino, Corte, Carte topografiche Segrete, 16 B I rosso.

# LES ÉTATS DE SAVOIE-PIÉMONT DU XVI<sup>e</sup> AU XVIII<sup>e</sup> SIÈCLE

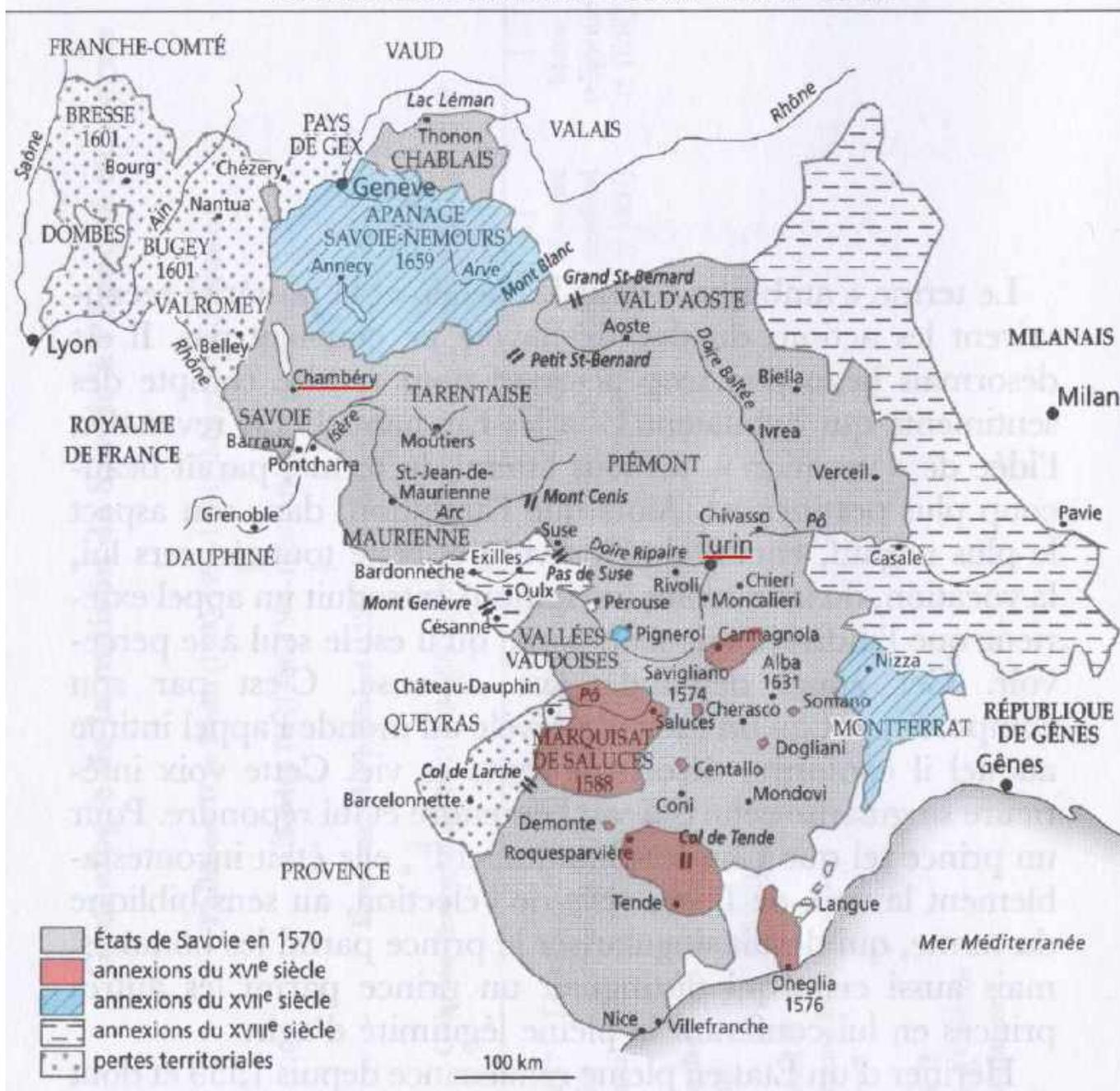


Fig. 7 : États de Piémont-Savoie du XVI<sup>e</sup> au XVIII<sup>e</sup> siècles

LA VILLE DE TURIN EN 5 PHASES.

1/ La cité romaine, *Augusta Taurinorum*, fondée v. 30 av. J.-C.

2/ Vers 1580.

3/ Début XVII<sup>e</sup> s.

4/ Vers 1670.

5/ Fin XVII<sup>e</sup> s.

Échelle 1:20.000.

Extrait de :  
Steen Eiler Rasmussen, *Town and Buildings*, Cambridge, Harvard Univ. Press, 1969, p 14-15.

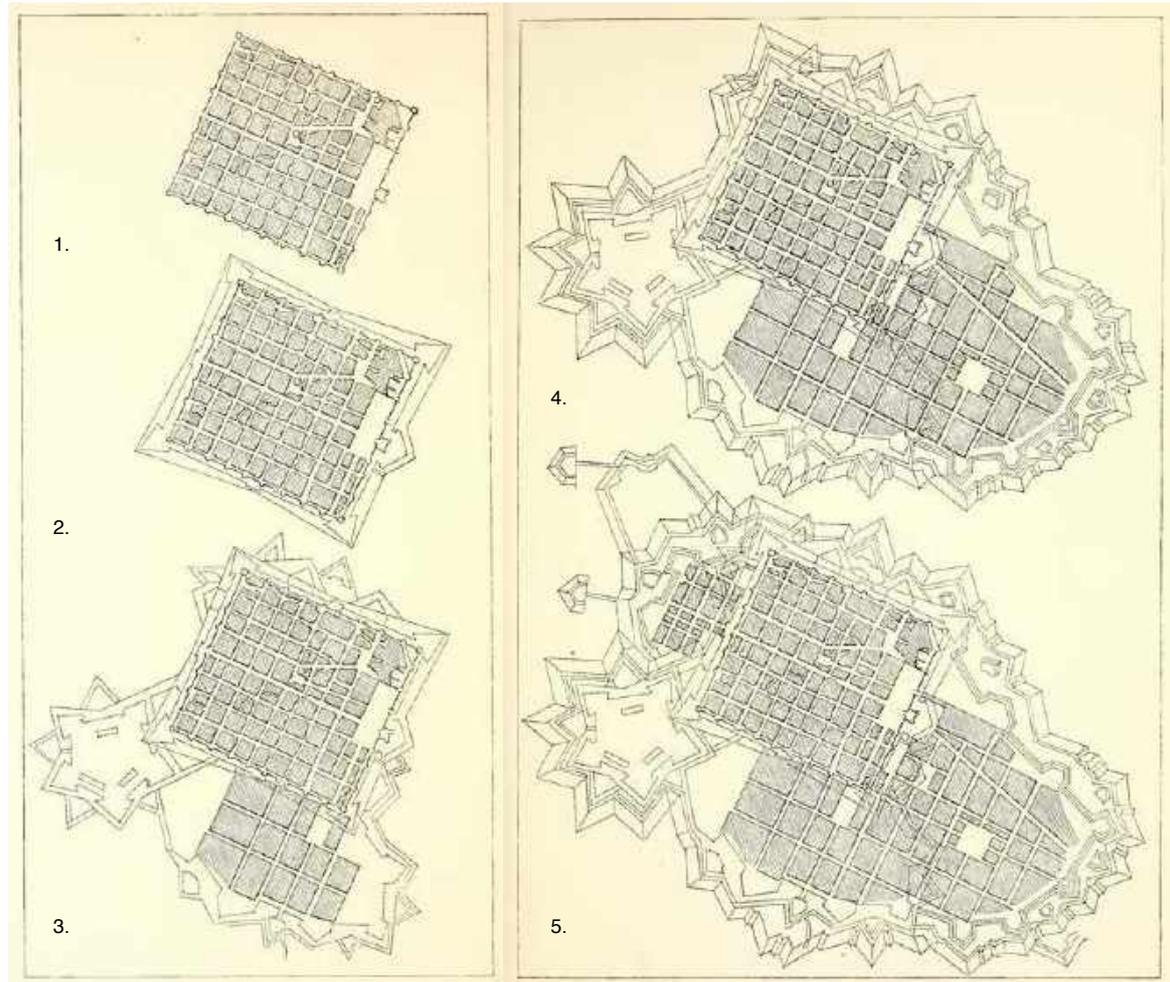
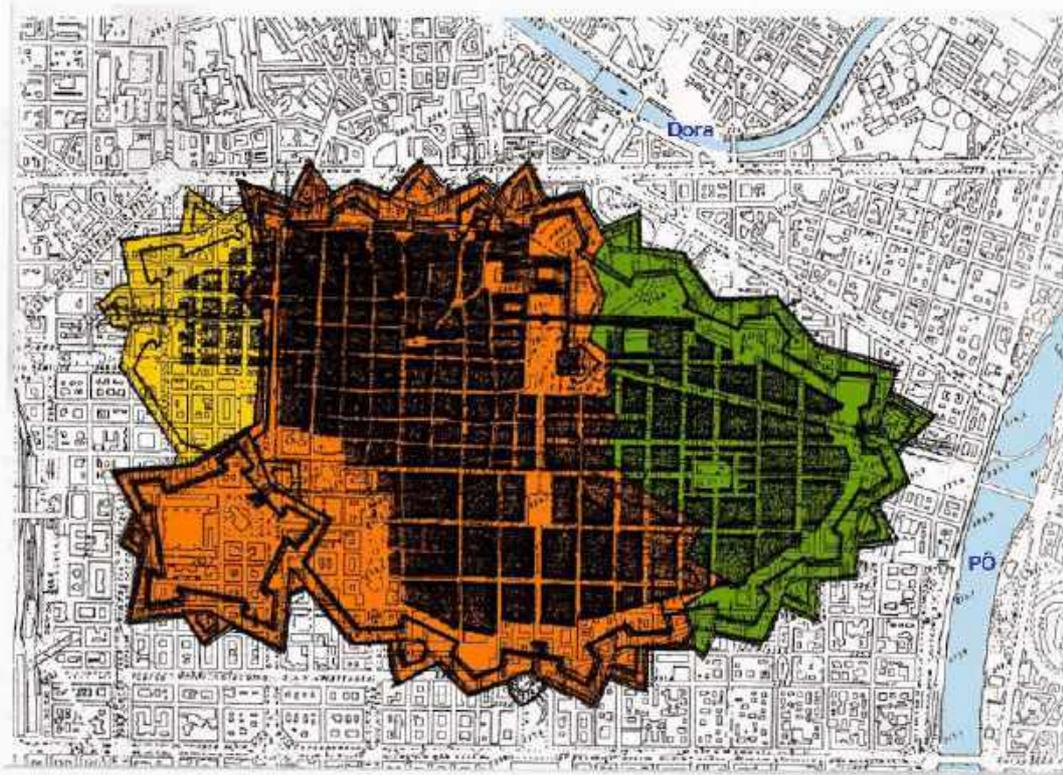


Fig. 8 : Phases d'expansion de Turin

PRINCIPALES PHASES D'AGRANDISSEMENT DE TURIN



■  
Dès 1584,  
par Ascanio Vitozzi,  
puis Carlo di Castellamonte,  
sous Charles-Emmanuel Ier,  
Victor-Amédée et Christine.

■  
Dès 1673,  
par Amedeo di Castellamonte,  
sous Charles-Emmanuel II.

■  
Dès 1715,  
par Filippo Juvarra,  
sous Victor-Amédée II.

D'après Giulio Scremin © Humanae Litterae 2013

Fig. 9 : Trois principales phases d'expansion de Turin.  
D'après Giulio Scremin © Humanae Litterae 2013



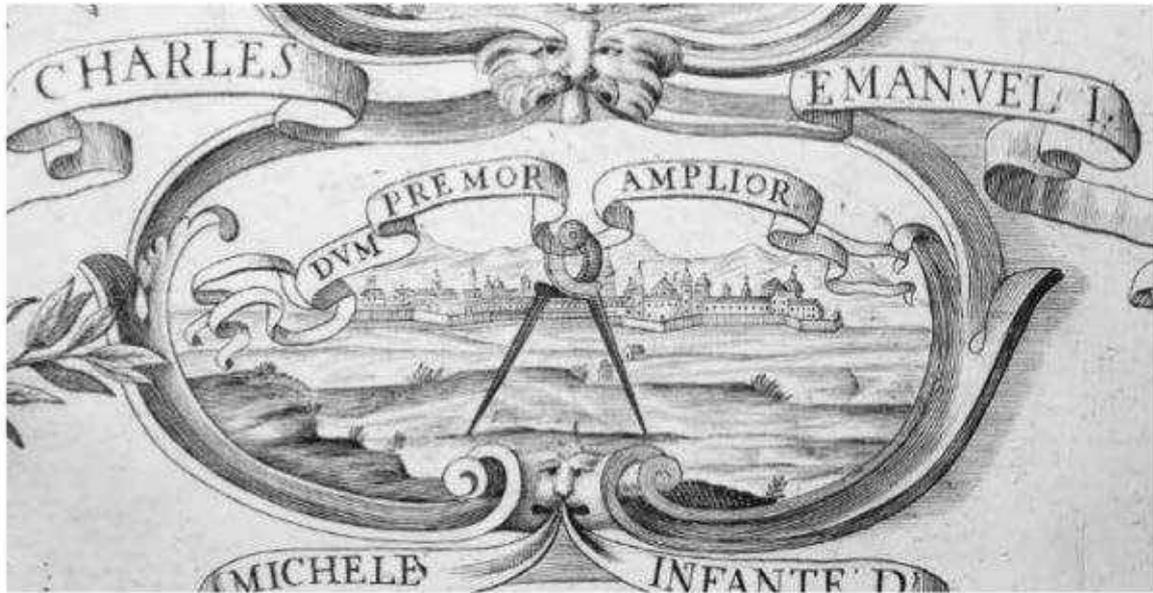


Fig. 11 : Devise de Charles-Emmanuel, in Guichenon, *Histoire généalogique de la Royale Maison de Savoye*, Lyon, Barbier, 1660. Motto *Dum premor amplior*, soit « En m'accablant, on m'étend davantage ».



Fig. 12 : Turin, Piazza Reale (San Carlo), *Theatrum Sabaudiae*.





Fig. 13 : Turin, Piazza Castello, *Theatrum Sabaudiae*.





Fig. 14a : Plan de Turin (avant l'extension vers Porta Nuova), in Andrea Scoto, *Itinerario, ovvero Nova descrizione e' viaggi principali d'Italia...*, Vicenza, 1638.

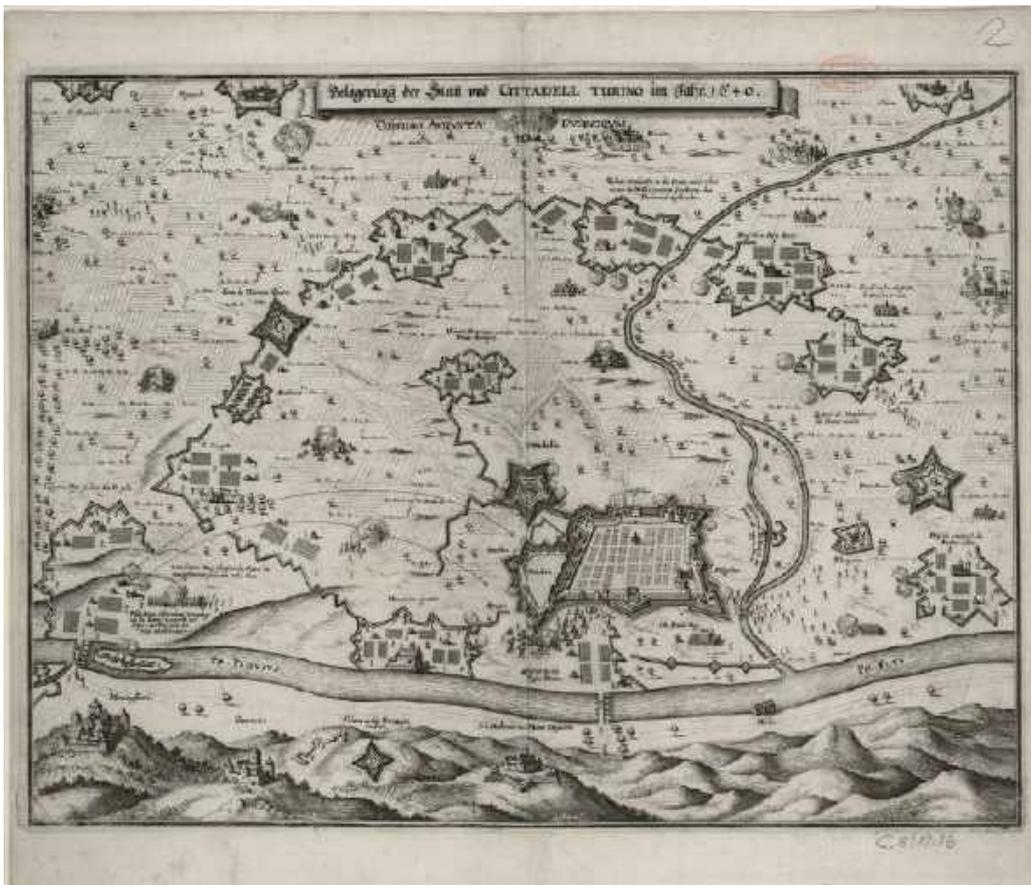


Fig. 14b : Plan topographique de la ville de Turin et des alentours pendant le siège de 1640 (*Belagerung der Stadt und Cittadell Turino im Jahr. 1640*), v. 1650, Matthias Merian (graveur), chalcographie, 280 x 366 mm, Biblioteca Civica Centrale, Cartografico 8/10.16

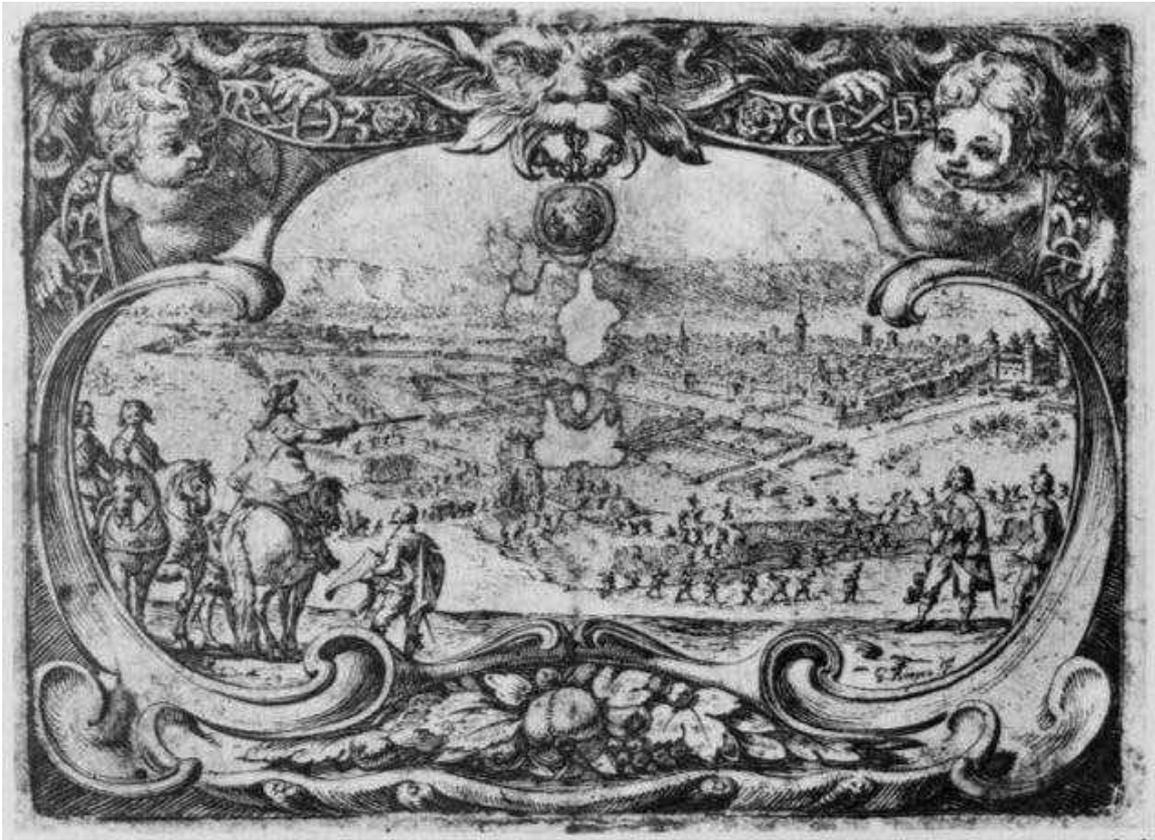


Fig. 14c : G. Boetto, Vue de Turin, 1633, in Ada Peyrot, *Torino nei secoli...*, 1965, p.15-16 (ASCT, Coll. Simeom). Travaux commencés pour fortifier les nouveaux quartiers vers la Porta Nuova, voulus par Charles-Emmanuel I. Commencés en déc. 1632 sous la dir. de Carlo di Castellamonte.



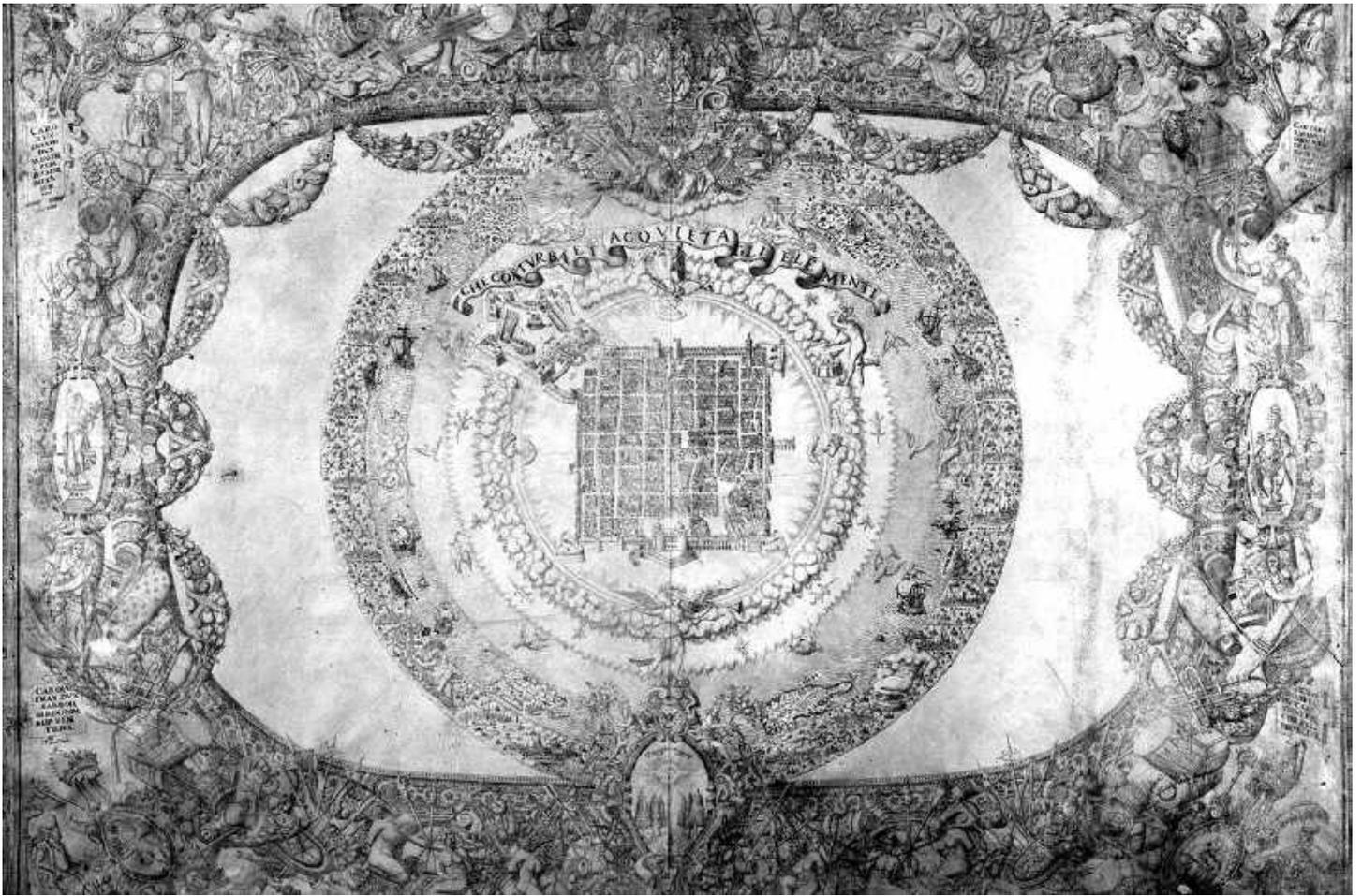


Fig. 16 : Plan de la cité de Turin avec corniche allégorique de Gerolamo Righettino (1583).

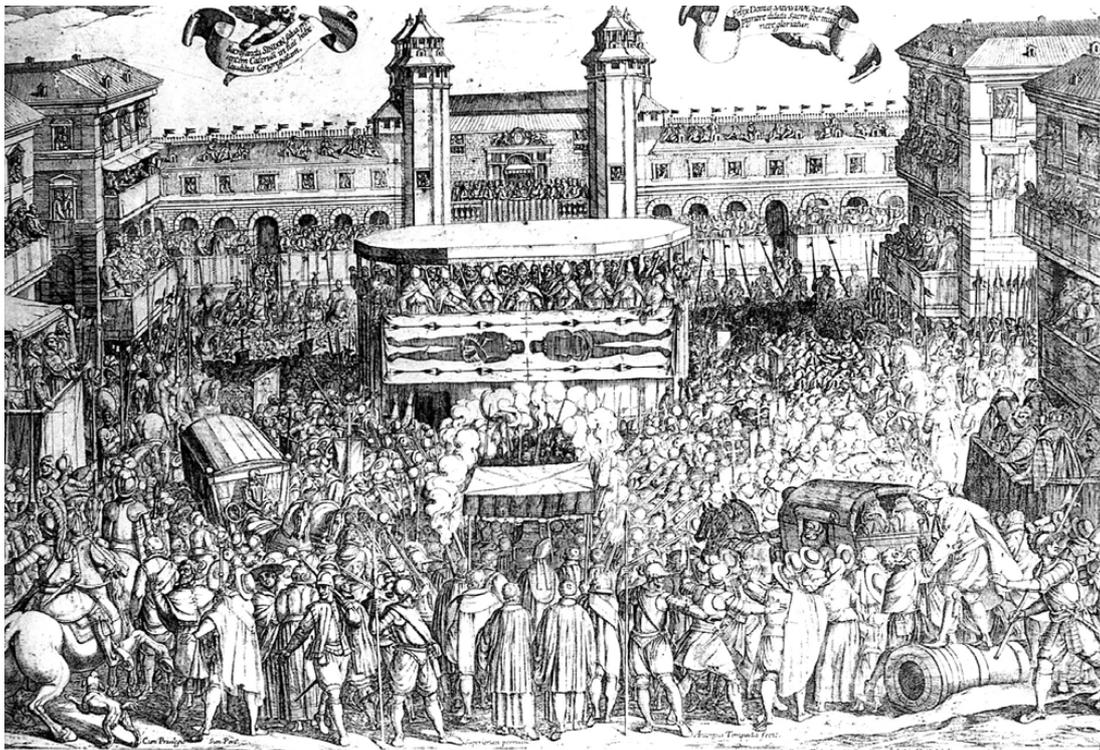


Fig. 17a : Antonio Tempesta, Exposition du Saint Suaire en 1613.



Fig. 17b : Antonio Tempesta, *Piazza Castello, Tournoi pour l'arrivée de Christine à Turin*, 1620.



Fig. 17c : G.T. Borgonio, *Gli Ercoli domatori de Mostri et Amore domatore degli Ercoli*, carroussel des noces d'Adélaïde de Savoie et Ferdinand-Marie de Bavière, Turin, 1650, aquarelle rehaussée à la plume et à l'or, 40,5 x 57 cm, f° 138, BRT, Storia Patria 949.



Fig. 18 : G. Boetto, (dessin G.G. Baldoino), détail de l'Arc triomphal pour la réconciliation entre M.R. et ses beaux-frères, 1644, burin et eau-forte, 111,5 x 76 cm, frontispice de thèse des frères Provana di Druent, BRT, U II 85/2. Vue du palais de Christine (anc. Acacia, palazzo Madama).

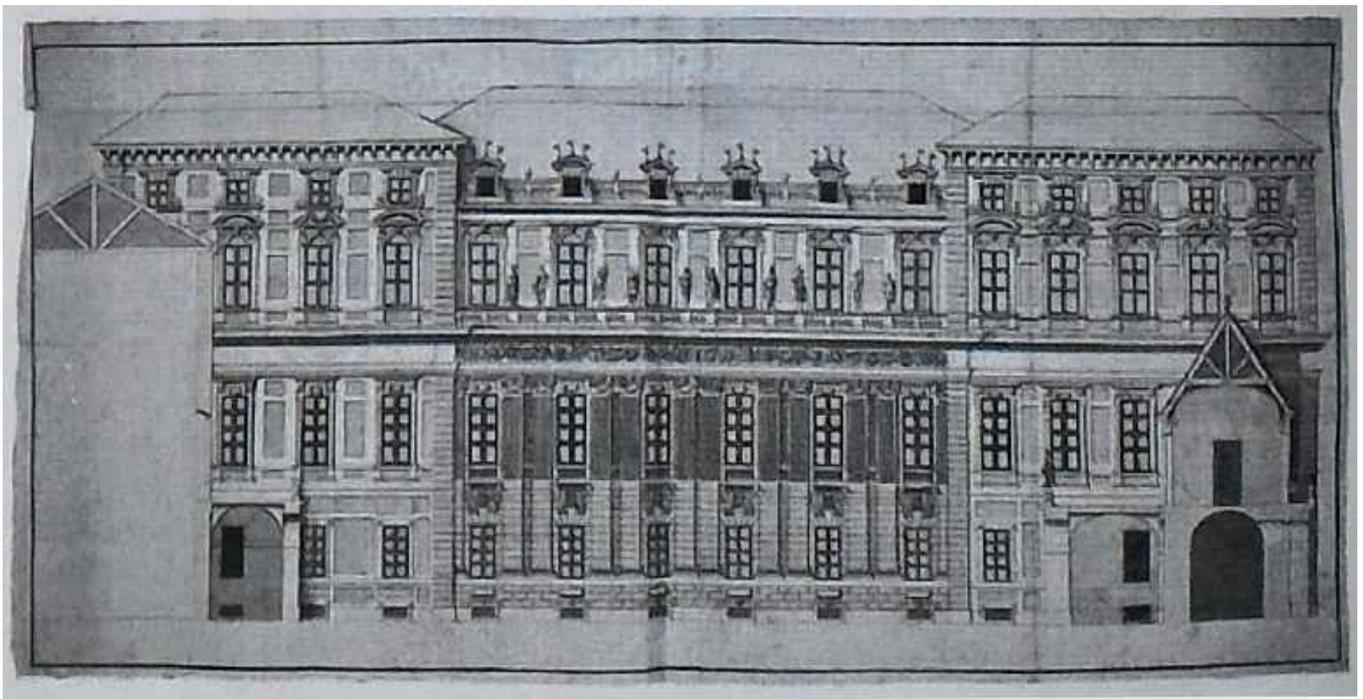


Fig. 19 : Maurizio Valperga, Projet de façade du palazzo Vecchio de Turin (anc. palais de l'Évêque ou San Giovanni), v. 1643, Turin, BNT, q.I.64, dis. 7, cf. Pino Dardanello, « Les palais-en-châteaux... », in G. Ferretti (dir.), *De Paris à Turin...*, Paris, L'Harmattan, 2014, p. 326.



Fig. 20a : Inconnu, Copie d'un projet de façade du XVIIe s. pour le palais ducal (Palazzo Madama), 1ère moitié du XVIIIe s., Florence, Offices, Estampes, Inv. 4410A.  
Cf. Pino Dardanella, « Les palais-en-châteaux... », cit., p. 328.

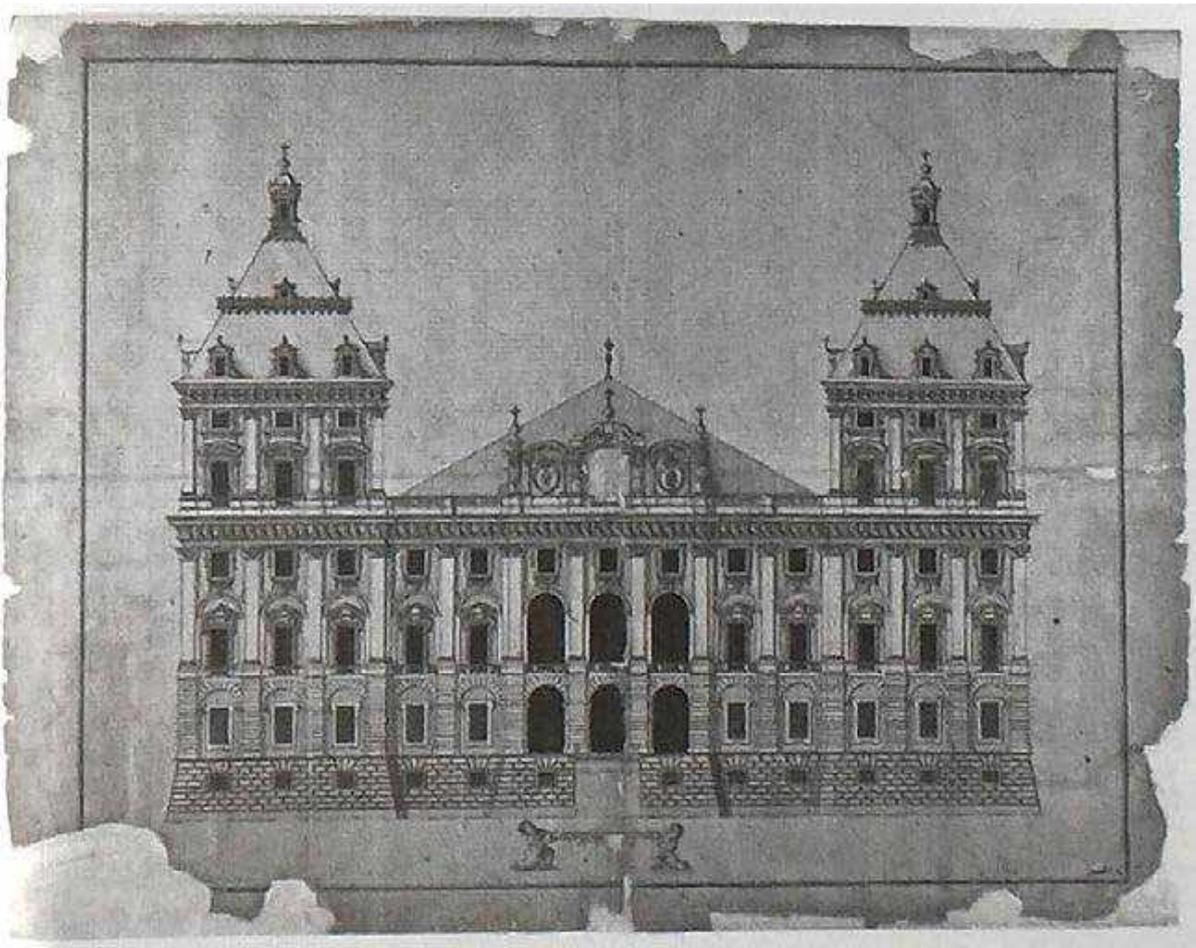


Fig. 20b : Amedeo di Castellamonte, Projet pour l'agrandissement du Palazzo Madama, 1659, Turin, BRT, dis. III.49. Cf. Pino Dardanella, « Les palais-en-châteaux... », cit., p. 329.



Fig. 21a : Château du Valentino actuel, projets de Carlo di Castellamonte, réalisation de son fils Amedeo, Turin.



Fig. 21b : Détail du fronton du Valentino.



Fig. 22 : Palazzo Madama, façade de F. Juvarra, v. 1715-1720, remplaçant les aménagements d'A. di Castellamonte et accolée à l'ancien palais des Acaïa.



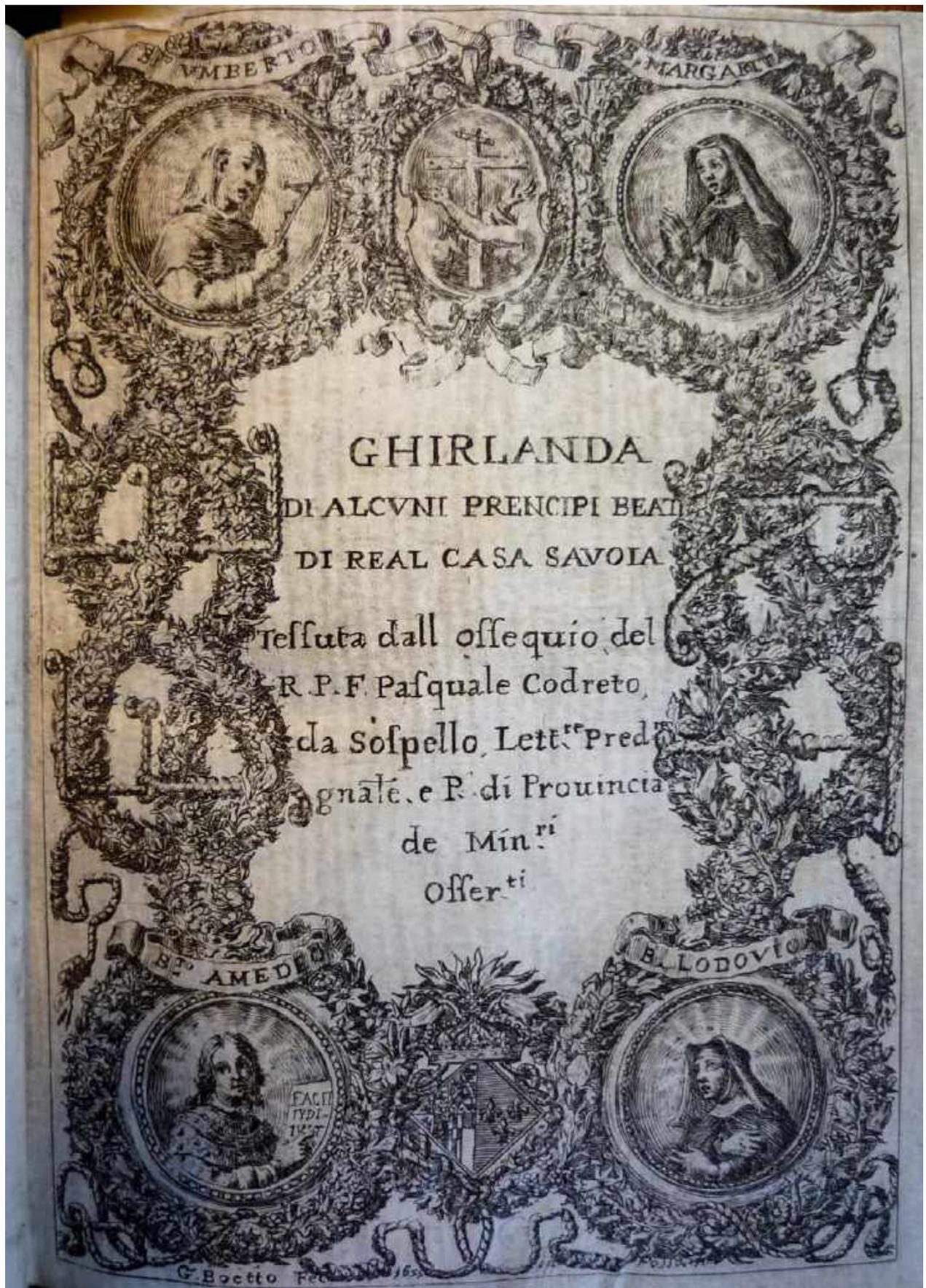


Fig. 23 : 1655, Giovenale Boetto, Frontispice de Pasquale Codreto, *Ghirlanda di alcuni Prencipi Beati di Real Casa Savoia*, tessuta dall'ossequio del R.P.F. Pasquale Codreto da Sospello, Lettore Pred<sup>te</sup> generale e P. di Provincia de Minori Osservanti, BRT G. 4 (25).

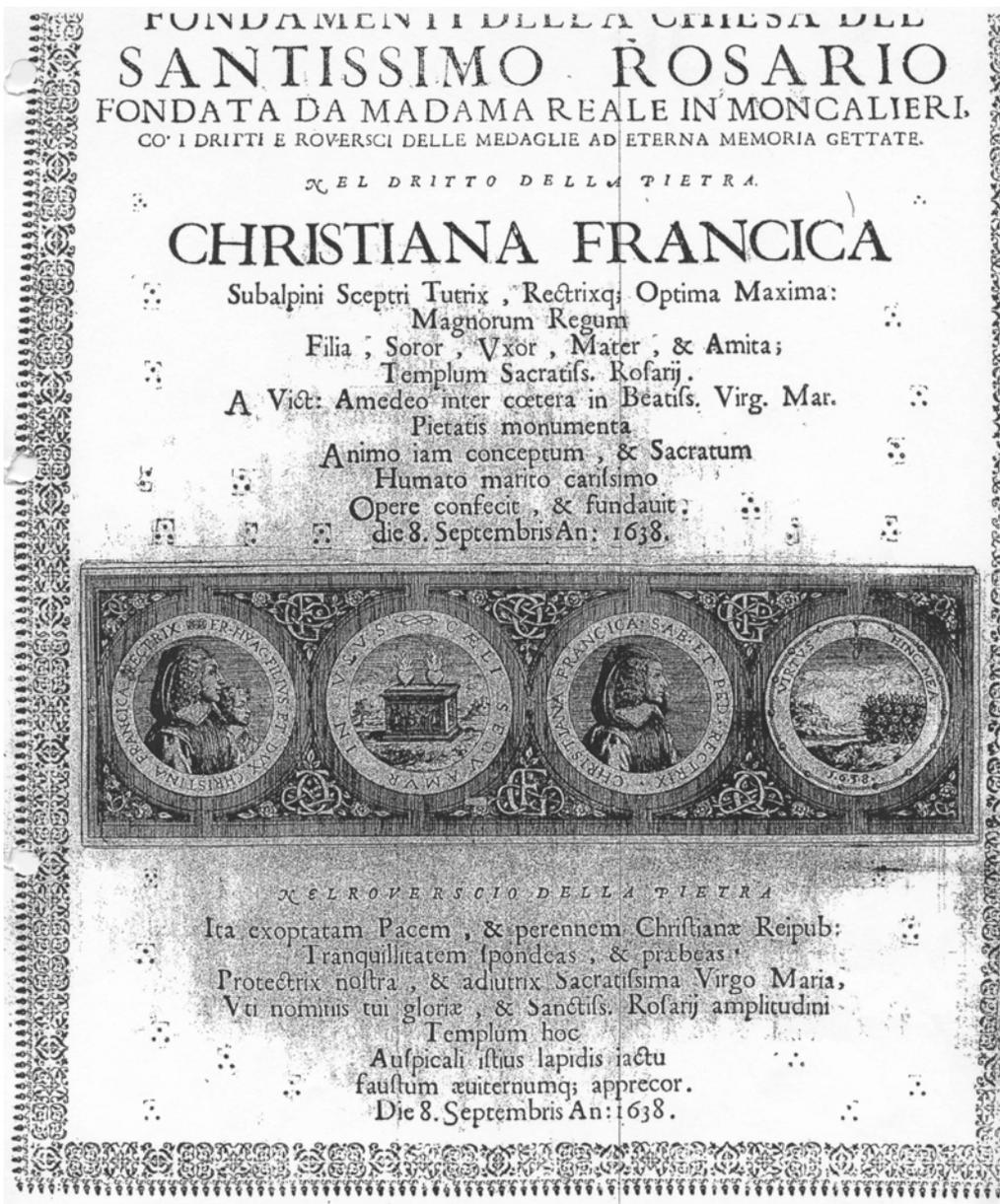


Fig. 24 : 1638, Moncalieri, *Fondamenti della Chiesa del Santissimo Rosario fondata da Madama Reale...*, BRT G. 4 (25).

(Pas un frontispice mais une feuille volante sans doute, distribuée lors de l'inauguration de l'église, disparue auj.).

Illustration d'une pierre en bas-relief enchâssée dans un soubassement. Médaillons reprenant des médailles émises après 1637 (régence).



*Médaille de Christine de France et François-Hyacinthe, 1638, Stefano Mongino (?), fondue, en bronze, 60,5 mm (coll. part. d'Humbert II de Savoie).*

*Médaille de Christine de France, 1638, T. Schad, fondue, en bronze, 57 mm. (coll. part. d'Humbert II de Savoie).*



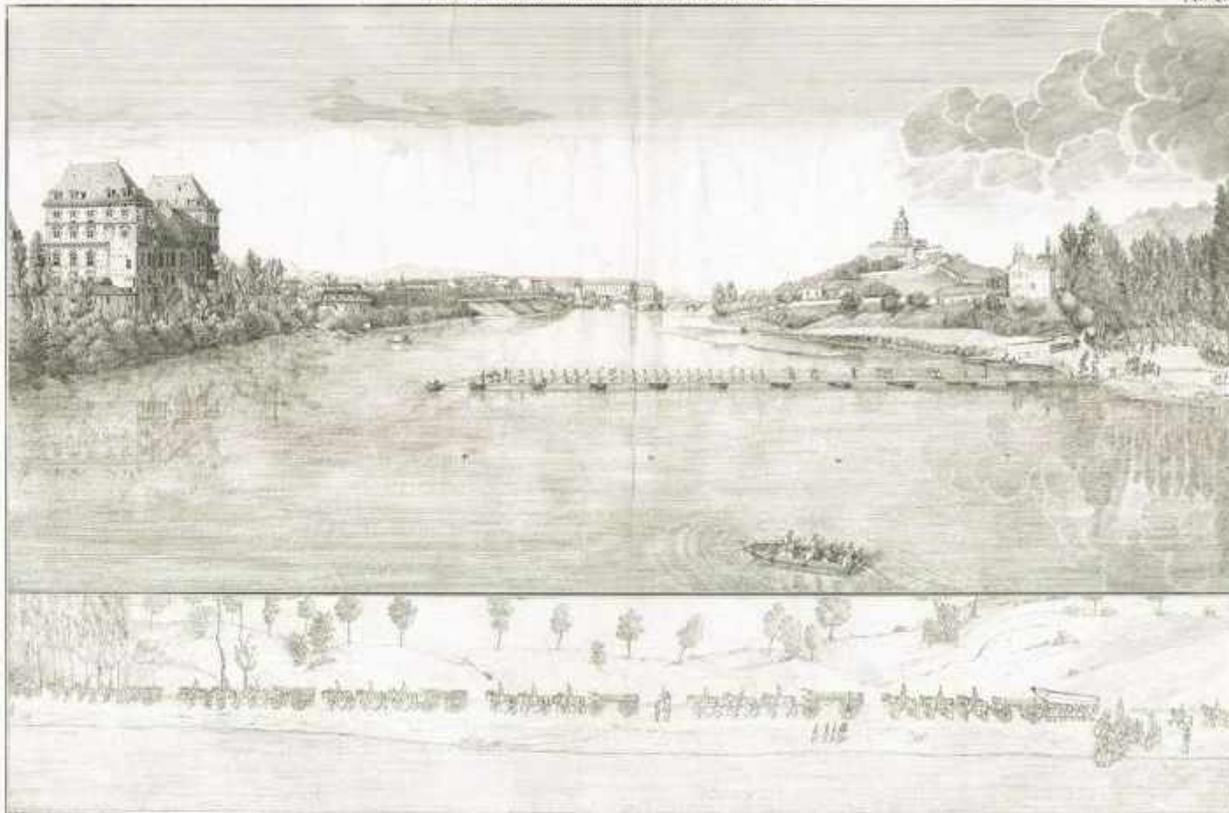


Fig. 25 : Château du Valentino sur le Po (à droite), dessin et lithographie de Pietro Gardet, 1835 © Archivio Storico.



Fig. 25b : La rose de Chypre. Détail des stucs, château du Valentino, « Stanza delle Rose ».



Fig. 26a : Paris, Palais du Luxembourg, début des travaux en 1615 selon le projet de Salomon de Brosse.



Fig. 26b Château du Valentino actuel, projets de Carlo di Castellamonte, réalisation de son fils Amedeo, Turin.

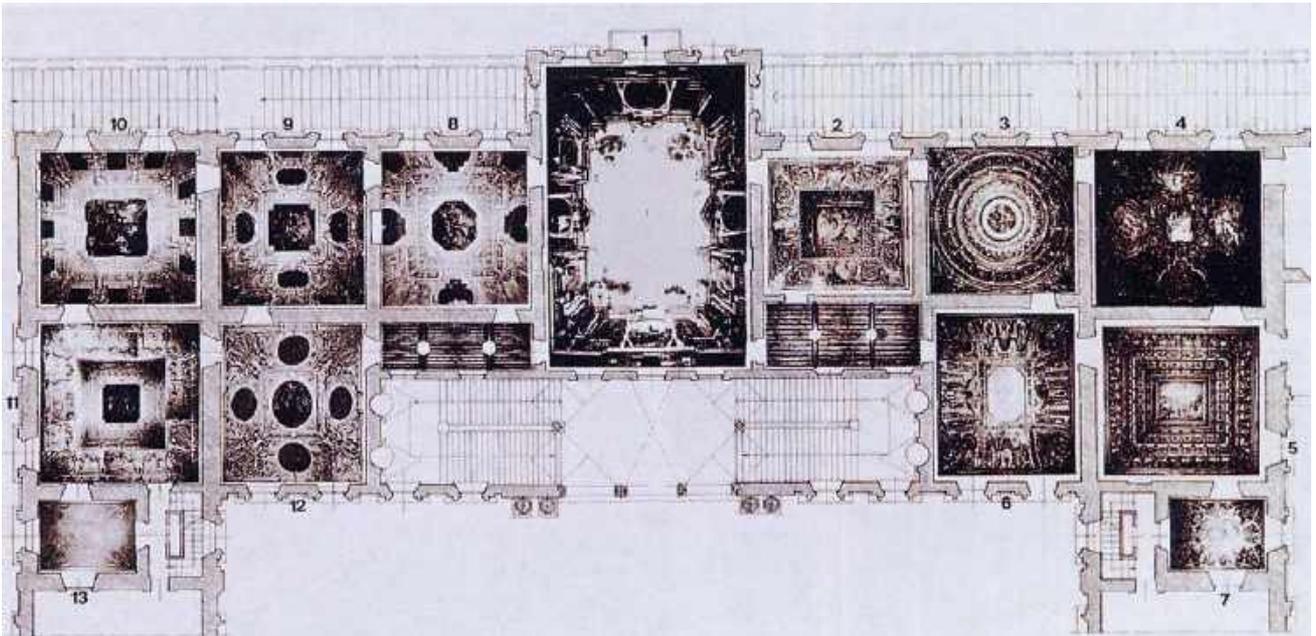


Fig. 27 : Plan des salles et décors des voûtes, *piano nobile*, château du Valentino. © École Polytechnique de Turin, <http://castellodelvalentino.polito.it>.

Fig. 28 : Salle de la « Naissance des fleurs » ou « du Valentino », sur projet de C. di Castellamonte.





Fig. 29: Valentino, Turin (*Theatrum Sabaudiae*, 1682), tav. 28 © Archivio Storico della Città di Torino..

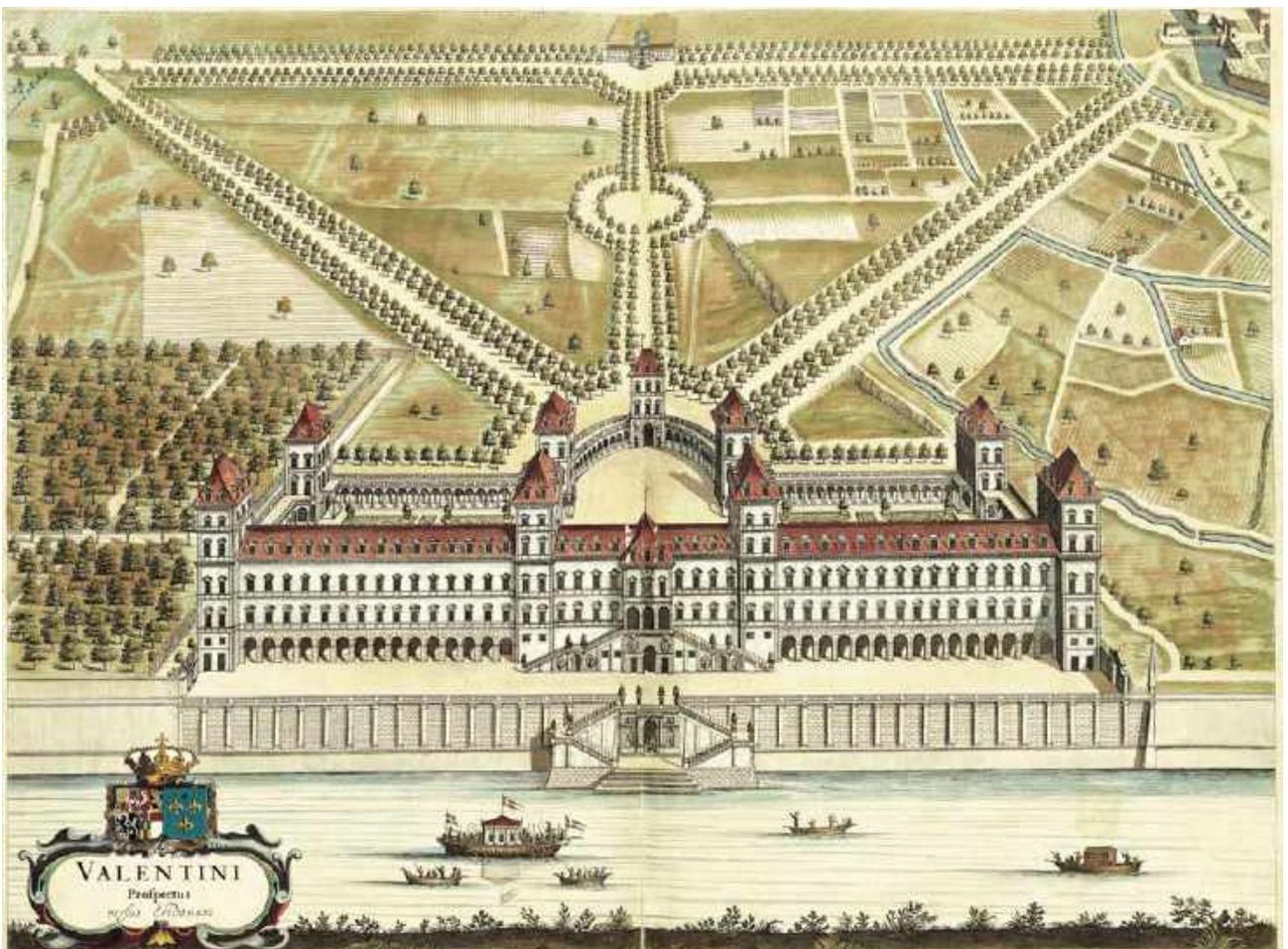






Fig. 31 : Dessin de G.T. Borgonio, gravure de Jean-Baptiste Girardin, « Le couronnement de Christine en Flore » (et vue de la Vigna de M.R.), frontispice de Philippe Saint Martin d'Agliè, *Le Delitie. Relatione della Vigna di Madama Reale Christiana di Francia* (Turin, 1667). Turin, ASCT, Collezione Simeom, B 82.



Fig. 32a : Vigna di San Vito (aujourd'hui Villa Abegg) , Turin.

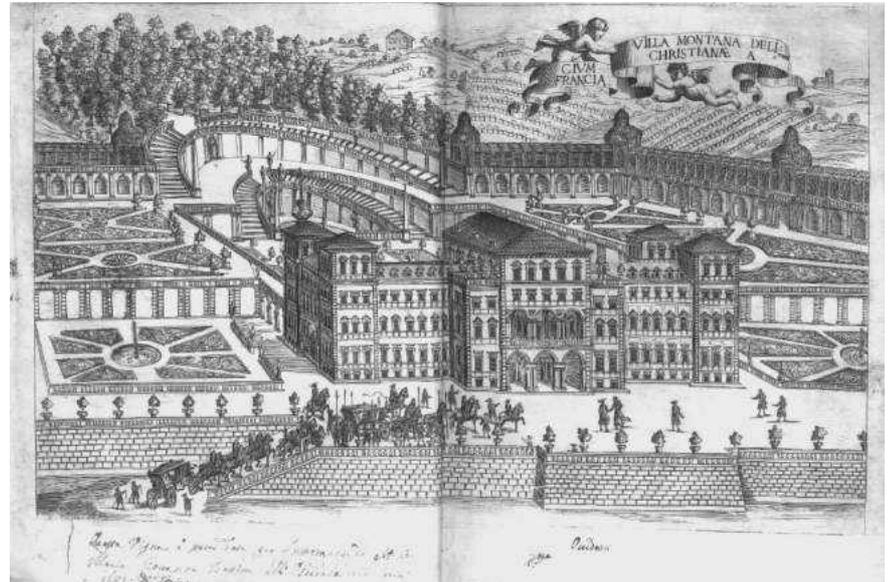


Fig. 32b : Vigna di San Vito, in P. d'Agliè, *Le Delitie* (Turin, 1667). Projet non réalisé.

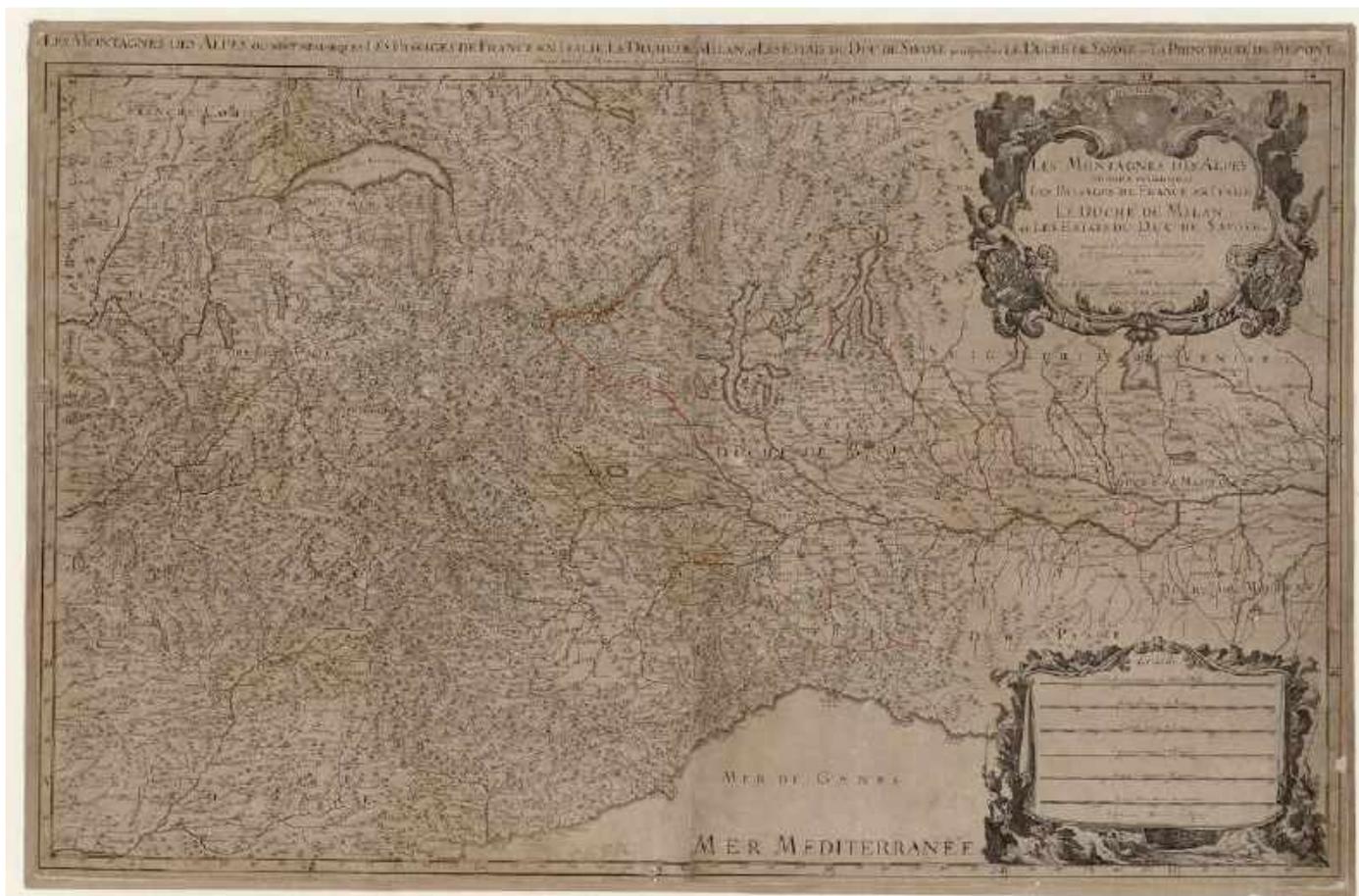
Fig. 32c : *Theatrum Sabaudiae* (1682), Torino, ASCT.



La Vigna de Madame Royale (*Theatrum Sabaudiae*, 1682, projet non réalisé)

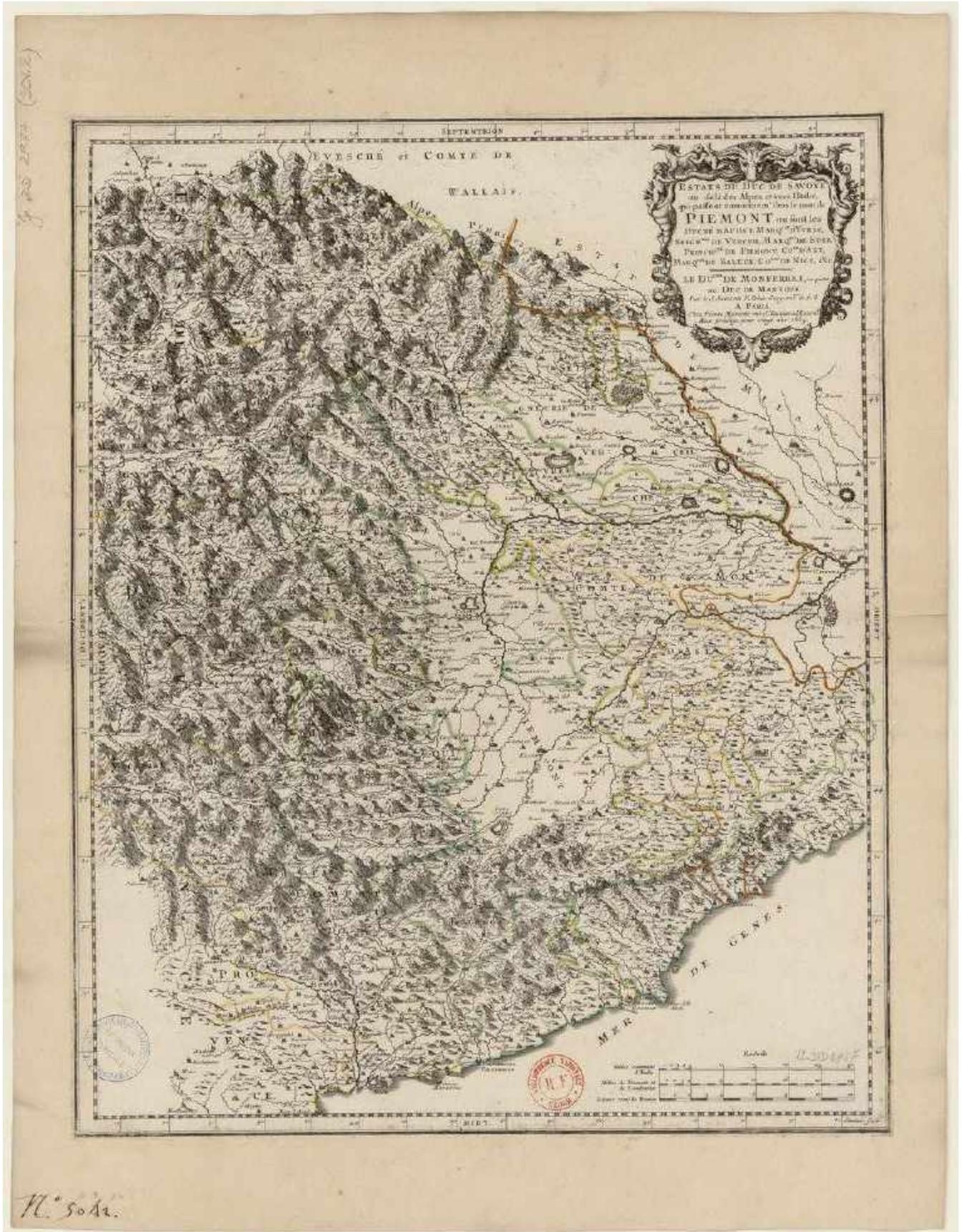


Fig. 33 : Borgonio, *Theatrum Sabaudiae*, États de Piémont, ASCT, Coll. SIMEOM.



Source: gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

Fig. 34 : Nicolas Sanson d'Abbeville, « Les Montagnes des Alpes où sont remarqués les passages de France en Italie, le duché de Milan, et les Estats du duc de Savoye », Paris, H. Jaillot, 1662 (éd. 1690, Bibliothèque nationale de France, département Cartes et plans, GE C-9074)



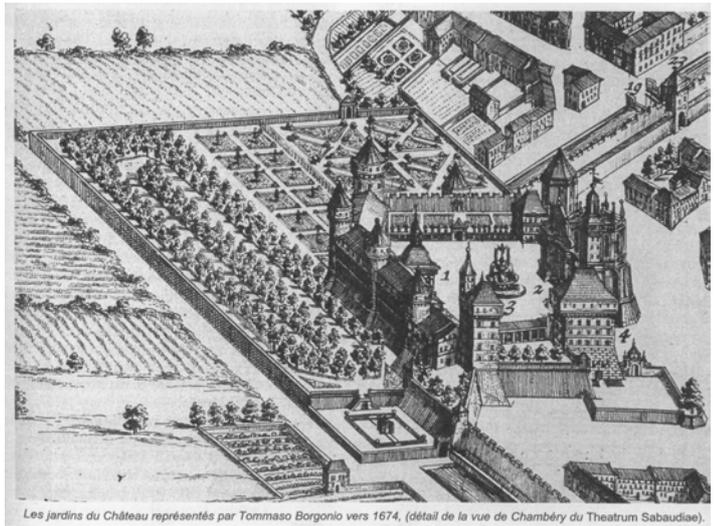
Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

Fig. 35 : Nicolas Sanson d'Abbeville, « Etats du Duc de Savoye au-delà des Alpes et vers l'Italie qui passent communément sous le nom de Piémont », Paris, P. Mariette, 1665, Bibliothèque nationale de France, département Cartes et plans, GE DD-2987 (5042).



Fig. 36 : G.T. Borgonio, *Theatrum Sabaudiae*

- Turin, Ermitage Camaldolais
- Ville de *Chambéry*



Les jardins du Château représentés par Tommaso Borgonio vers 1674, (détail de la vue de Chambéry du *Theatrum Sabaudiae*).



Fig. 37 : Portrait de Philippe d'Aglie, in Lorenzo Honesti, *Il segretario di lettere e di Stato diviso in concetti, e massime politiche*, Venise, Giunti, 1652.



Fig. 38 : Francesco Cairo, Portraits supposés de M.R. et P. d'Aglie : *La Fille du pharaon accueillant Moïse sauvé des eaux*, 1645, Galleria Sabauda et *Le Sauveur; Sainte Christine et Saint Valentin* pour l'église San Salvario, 1646.



Fig. 39a : Lavy (Giuseppe ou Lorenzo), « Portraits en miniature des souverains de Savoie et de leurs épouses, depuis les origines de la monarchie », 1758-1766, Cabinet des miniatures, Palazzo Reale, Turin.

- Christine de France, Marie-Jeanne-Baptiste de Savoie Nemours (seconde M.R.),
- François-Hyacinthe et Victor-Amédée I<sup>er</sup>.





Fig. 39b :  
*Victor-Amédée I<sup>er</sup>* (Lavy, Giovanna Garzoni et auteur inconnu).

*Christine de France* (selon nous) (Lavy et Pourbus le Jeune - Modène)





Fig. 40 : *Christine de France*, médaille de Pietro Palmieri (d'ap. Lavy, dessins de Boucheron), *Storia metallica* de G. Napione pour Charles-Félix de Savoie, 1828.

- « *Constantia invicta externo et domest. bello pacisq. studio probata* »

- Avec son fils François-Hyacinthe, « *Opportuna matris tutela* »





Fig. 41 : *Christine de France*, 1638, T. Schad, fondue, en bronze, 57 mm, coll. part. d'Humbert II de Savoie.





## **DEUXIÈME PARTIE**

MADAME ROYALE ET LES ARTS :  
UN MÉCÉNAT EN DEMI-TEINTE A  
VISÉE AVANT TOUT POLITIQUE



Fig. 42 : Rucholle d'après Van Dyck, *Portrait de Charles-Emmanuel I*, 1728.



Fig. 43a : Van Dyck, *Portrait équestre du Prince Thomas* (détail), Turin, Galleria Sabauda.



Fig. 43b : Rucholle d'après Van Dyck, *Portrait du Prince Thomas*, 1728.



Fig. 43c : Van Dyck, *Portrait du Prince Thomas*, v. 1634, Berlin, Template-Gemäldegalerie.



Fig. 44 : Van\_Dyck, *Emmanuel Philibert de Savoie*, 3e fils de Charles-Emmanuel I, 1624. Londres, Dulwich Picture Gallery.



Fig. 45 : Van Dyck, *Aristocrate génoise*, (anc. collection du comte d'Aberdeen, actuellement à la Frick Collection, New-York).



Fig. 46 : Van Dyck, *l'Abbé Scaglia adorant la Vierge et l'Enfant*, v. 1634, National Gallery, Londres (Marie-Claire de Croÿ, duchesse d'Havré).



Fig. 47a : École de Van Dyck (?), *Henriette de France, reine d'Angleterre*, huile sur toile, 64,5 x 53,5 cm, Musée Louis-Philippe, château d'Eu, Inv. n° 1994.13.3.



Fig. 47b :  
 École de Van Dyck (?), *Henriette de France, reine d'Angleterre*, Coll. privée.

Fig. 47c : École de Van Dyck (?),  
*Henriette de France, reine d'Angleterre*,  
 Bristol Museum and Art Gallery.



Fig. 47d : Peter de Jode II d'après Van Dyck,  
*Henriette de France, reine d'Angleterre*.





Fig. 47e : *Henriette et Charles I<sup>er</sup>*, atelier de Van Dyck, palazzo Pitti, Florence.



Fig. 47f : Van Dyck, *Henriette de France, reine d'Angleterre*, San Diego Museum of Art.



Fig 47g: Van Dyck, *Henriette de France, reine d'Angleterre*, National Gallery of Art, Washington.



Fig 47h : Van Dyck, *Henriette de France, reine d'Angleterre*, Victoria Albert Museum, Londres.



Fig. 48 : *Victor Amédée*, portrait en pied, Château de Racconigi, galerie du Levant.



Fig. 48b : *Victor Amédée Ier*, v. 1663, Munich, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, n° 7505.



Fig. 49 : Philibert Torret (ou d'après), *Christine de France*, v. 1660, Munich, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, n° 7508 (détail).



Fig. 50 : Antoine Van Dyck, *Enfants Royaux d'Angleterre*, 1635, H/T, 151 x 154 cm, Turin, Galleria Sabauda.



Fig. 51 : Francesco Cairo, *Enfants de Madame Royale, François-Hyacinthe et Charles-Emmanuel*, 1635, Turin, Galleria Sabauda.



Fig. 52a : Jacob Bunel, *Henri IV en Hercule terrassant l'hydre de Lerne*, v. 1600, Louvre, Paris.

Fig. 52b : Ambroise Dubois, *Henri IV en Hercule terrassant l'ennemi*, v. 1610, Château de Pau.



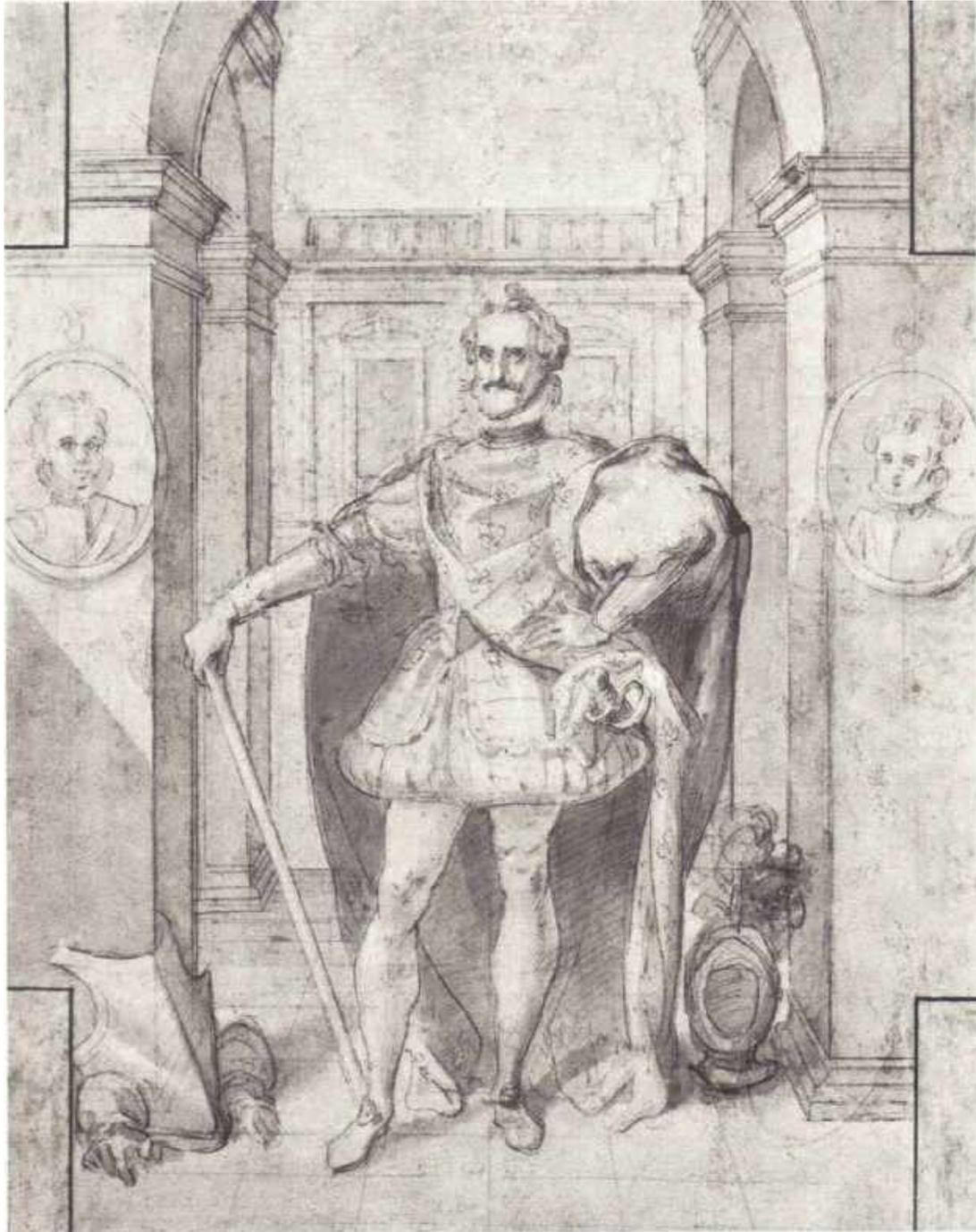


Fig. 52c, Jacob Bunel, *Henri IV*, dessin, Louvre, Paris.



Fig. 53a :

Frans Pourbus le Jeune, *Henri IV en armure*, 1610, Louvre, Paris.

Fig. 53b : Frans Pourbus le Jeune, *Henri IV* (détail), 1611, Palais Pitti, Florence.





Fig. 54 : François Du Quesnoy, *Buste du cardinal Maurice de Savoie*, 1635, marbre, Turin, Galleria Sabauda.

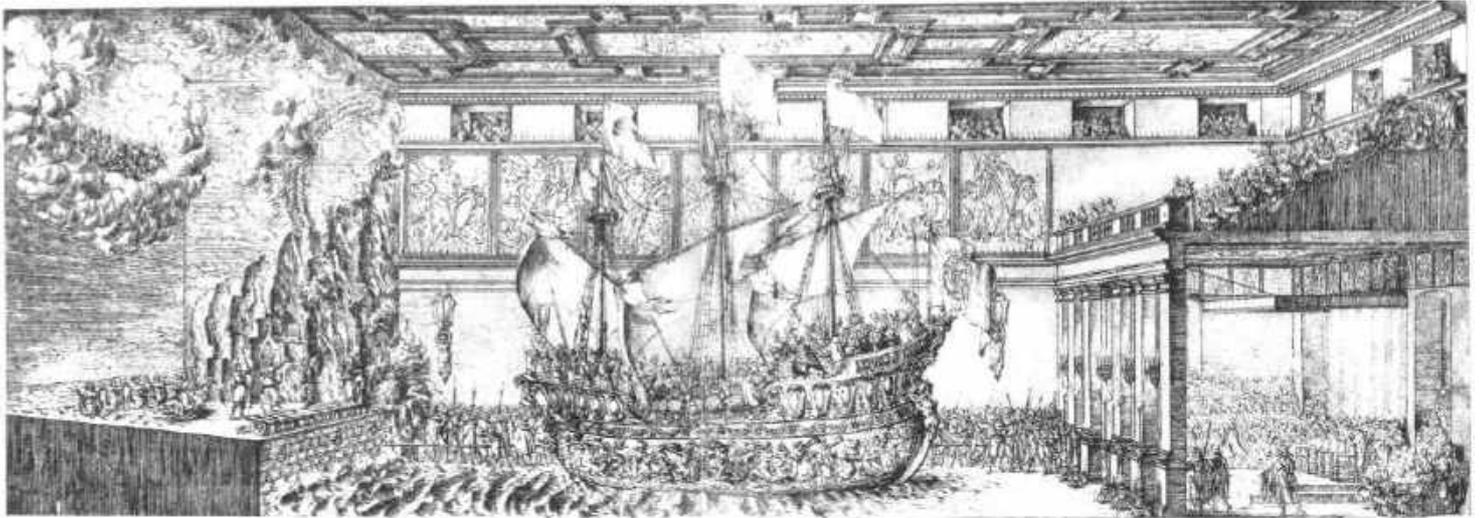


Fig. 55 : Giovanale Boetto, *La Nave della Felicità (l'arrivée du navire)*, fête du 10 février 1628 dans le salon du palais ducal, BRT.



Fig. 56 : Jean Nocret ?, *Christine de France*, v. 1634,  
Turin, Galleria Sabauda.



Fig. 57a : Charles Dauphin, *Portrait équestre de Christine de France*, v. 1660, Château de Racconigi.



Fig. 57b : Charles Dauphin, *Portrait équestre de Christine de France en Minerve*, v. 1660, Château de Racconigi.

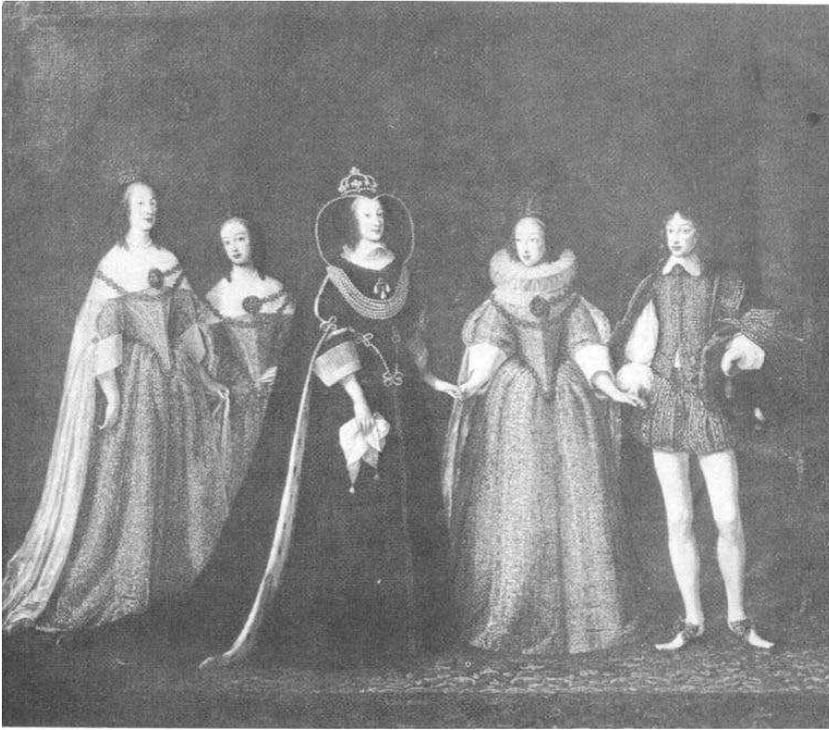


Fig. 58a au lieu de 48 : Philibert Torret, *Christine de France et ses enfants*, (oeuvre perdue?). Autrefois conservée à la Alte Pinakothek munichoise, Inv. n° 3749.



Fig. 58b, Philibert Torret (dit Narcisse), *Christine de France et ses enfants*, v. 1644, Sienne, Pinacoteca Nazionale.



Fig. 59a : Francesco Cairo, *La Fille du pharaon accueillant Moïse sauvé des eaux*, 1645, H/T, 1,34 x 1,92 m, Galleria Sabauda, Inv. 822.

Fig. 59b : Francesco Cairo, *Le Sauveur, Sainte Christine et Saint Valentin* (détail), autel de l'église San Salvario, 1646.





Fig. 59c : Caravoglia, *Esther et Assuerus*, v. 1650, Asti, palazzo Civico.

Fig. 60a, 60b, 60c : Francesco CAIRO



*Herodiade*, New-York, v. 1633-1635, MET, New York.



*Saint-François en extase*, v. 1630-1633.



*Saint Sébastien soigné par Irène*, v. 1635, Musée des Beaux-Arts de Tours.



Fig. 61a et 61b : Francesco Cairo

- *Sainte Christine*, v. 1635-1640, Castello Sforzesco, Milan.

- *Sainte Christine*, v. 1640-1648, (vente Galerie Canesso), Coll Part., Londres.



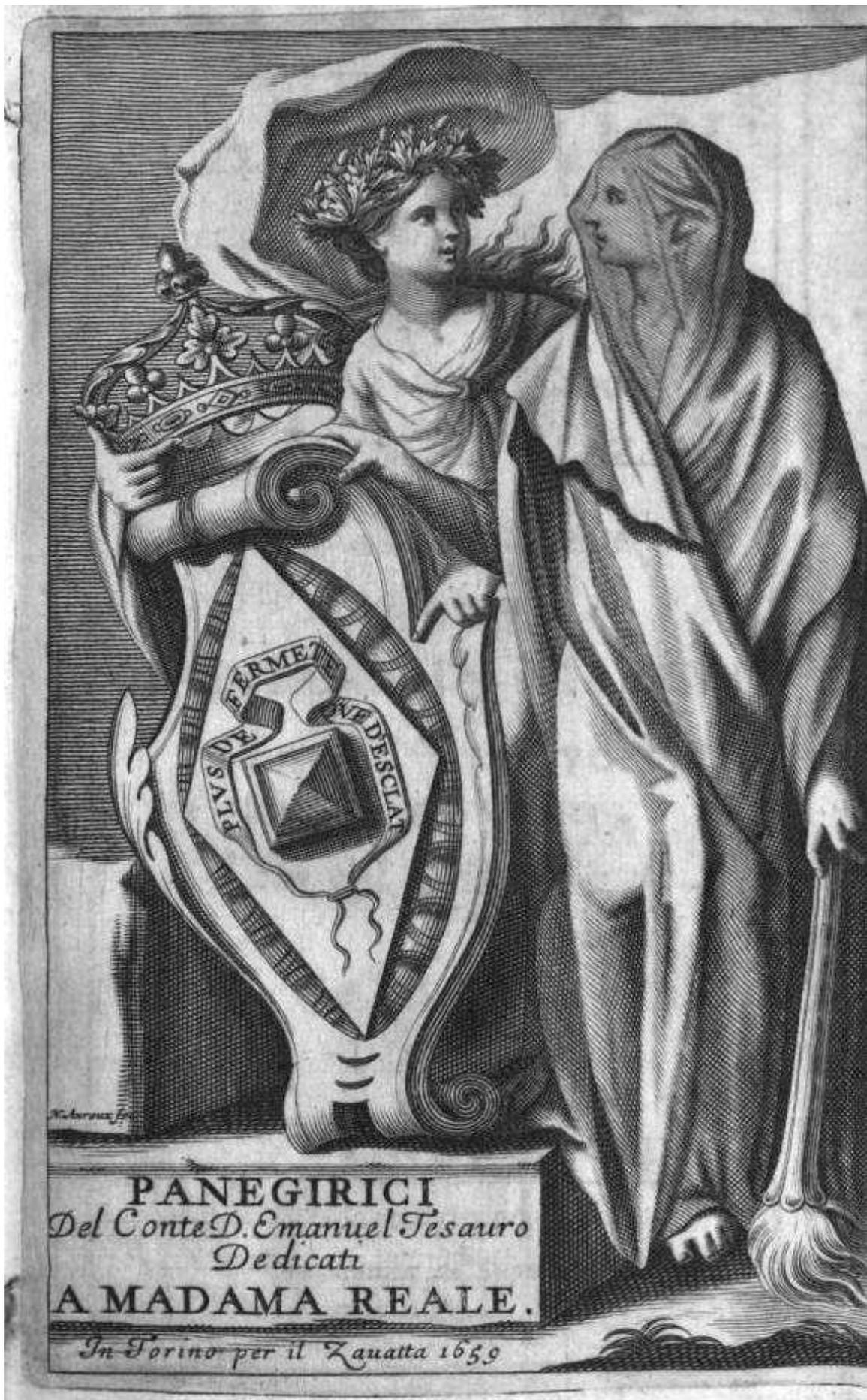


Fig. 62 : Nicolas Auroux, frontispice d'Emanuele Tesauro, « Il Diamante », in *Panegirici et ragionamenti...*, vol. I, Turin, Zavatta, 1659.



Fig. 63a au lieu de 54 : *Annecy à la fin du XVI<sup>e</sup> siècle*, gravure de Jean Poincart d'après un dessin de Claude Chastillon, in C. Chastillon, *Topographie française ou représentation de plusieurs villes... du royaume de France*, Paris, Boisseau, 1641, pl. 72, in-fol., Bibliothèque municipale de Lyon, cote Rés 24012.

Légende : **A** Château des Comtes [Ducs] de Genève ; **B** Couvent des Capucins ; **C** Église paroissiale de Saint-Maurice ; **D** Porte Perrière ; **E** Couvent des Dominicains ; **F** Église des Cordeliers (Aujourd'hui la Cathédrale) ; **G** Couvent de Sainte-Claire ; **H** Collégiale de Notre-Dame de Liesse ; **I** Porte de Bœuf ; **K** Cité de Bœuf ; **L** Faubourg du Saint-Sépulcre ; **M** Couvent du Saint-Sépulcre ; **N** Lac d'Annecy ; **O** Montagne du Veyrier ; **P** Canaux du Thiou.

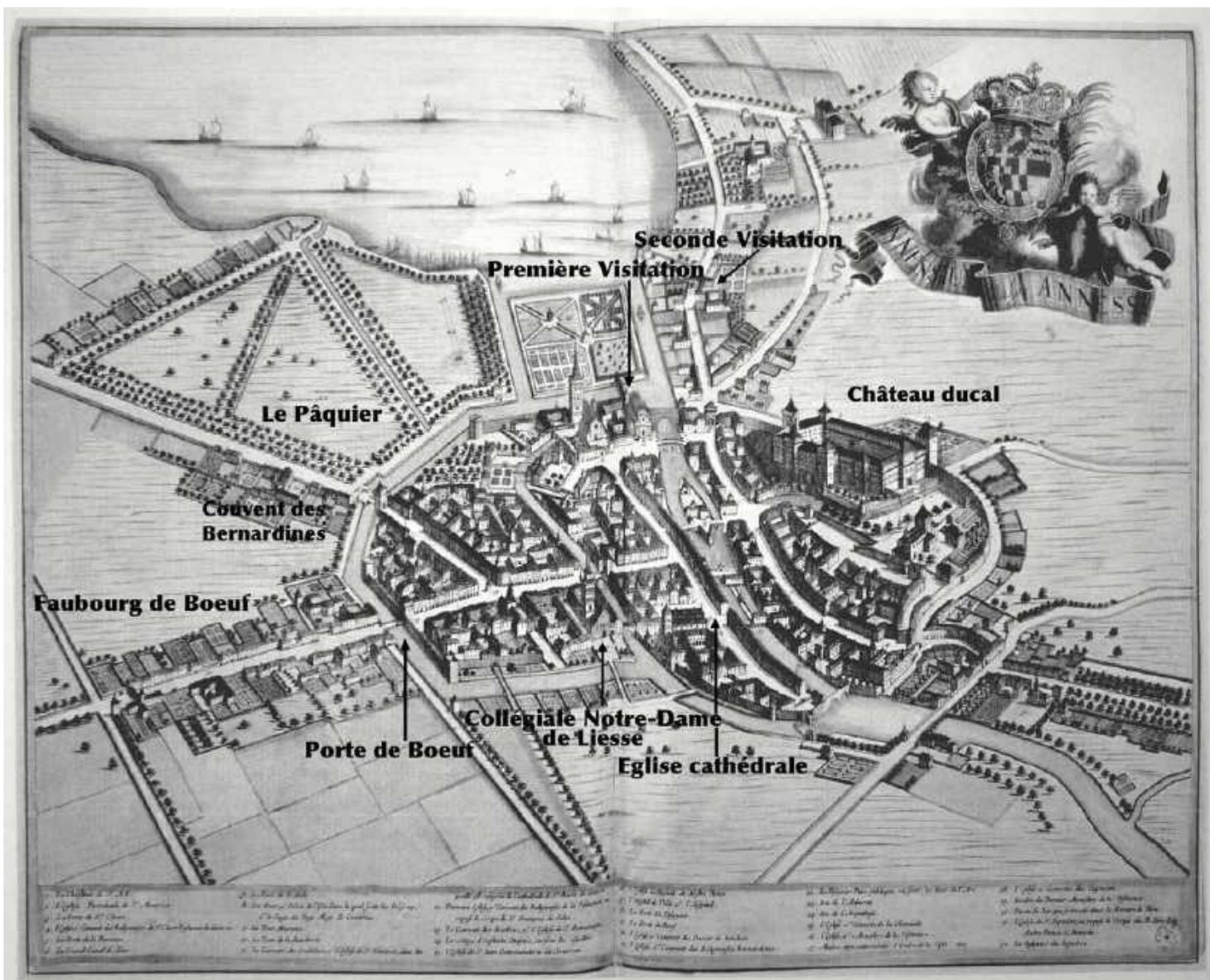


Fig. 63b : *Vue d'Annecy* (1674), gravure anonyme d'après un dessin de Giovanni Tommaso Borgonio, 42,2 x 56,8 cm, 1674, in *Theatrum Sabaudiae*, L. Firpo (éd.), Turin, 1984-1985, t. II, pl. n° 10, B.U. Droit-Lettres de Grenoble-SID2, cote ZB9823/2.



Fig. 64 : Ducat en argent de Charles-Emmanuel I<sup>er</sup>, 1588, selon l'allégorie du Centaure (son signe zodiacal), et la devise Opportune, « Ayant trouvé l'occasion ».



Médaille de Henri IV en Mars, combattant le centaure, 1601, attribuée à Nicolas Guinier.

Médaille de Henri IV, 1601, attribuée à Alexandre Olivier, *motto* du duc détourné, devenant *Opportunius*, « Plus à propos ».





Fig. 65a : Monnaie, *Christine de France régente et Charles-Emmanuel II enfant*, 1639.



Fig. 65b : *Monnaie de 4 scudi émise par les princes de Carignan*, novembre 1639.



Fig. 66a : Monnaie de 4 scudi, Christine de France et François-Hyacinthe, 1637, DEDUCET NOS MIRABILITER DEXTERA TUA (« Votre droite vous y conduira merveilleusement ) et la Madonna dei Fiori de Bra.



Fig. 66b : Monnaie de 8 scudi, Charles-Emmanuel II et Christine de France, 1641, IUSTUM DEDUXIT PER VIAS RECTAS (Liv. Sagesse, 10, 10), soit « [M.R.] a conduit le juste par des voies droites », sous les auspices de la Madone.



- Fig. 67a au lieu de 58 : 1643, (détail) Giovanale Boetto, Gravure insérée dans le manuscrit de Valeriano Castiglione, *Historia della Reggenza di Madama Reale Christiana di Francia duchessa di Savoia...*, 1656. 2 vol., ms. AST, Corte, St. partic., mazzo 17, f. 1.



- Fig. 67b : détails, 1643, Giovanale Boetto, in Valeriano Castiglione, *Historia della Reggenza...*,1656.

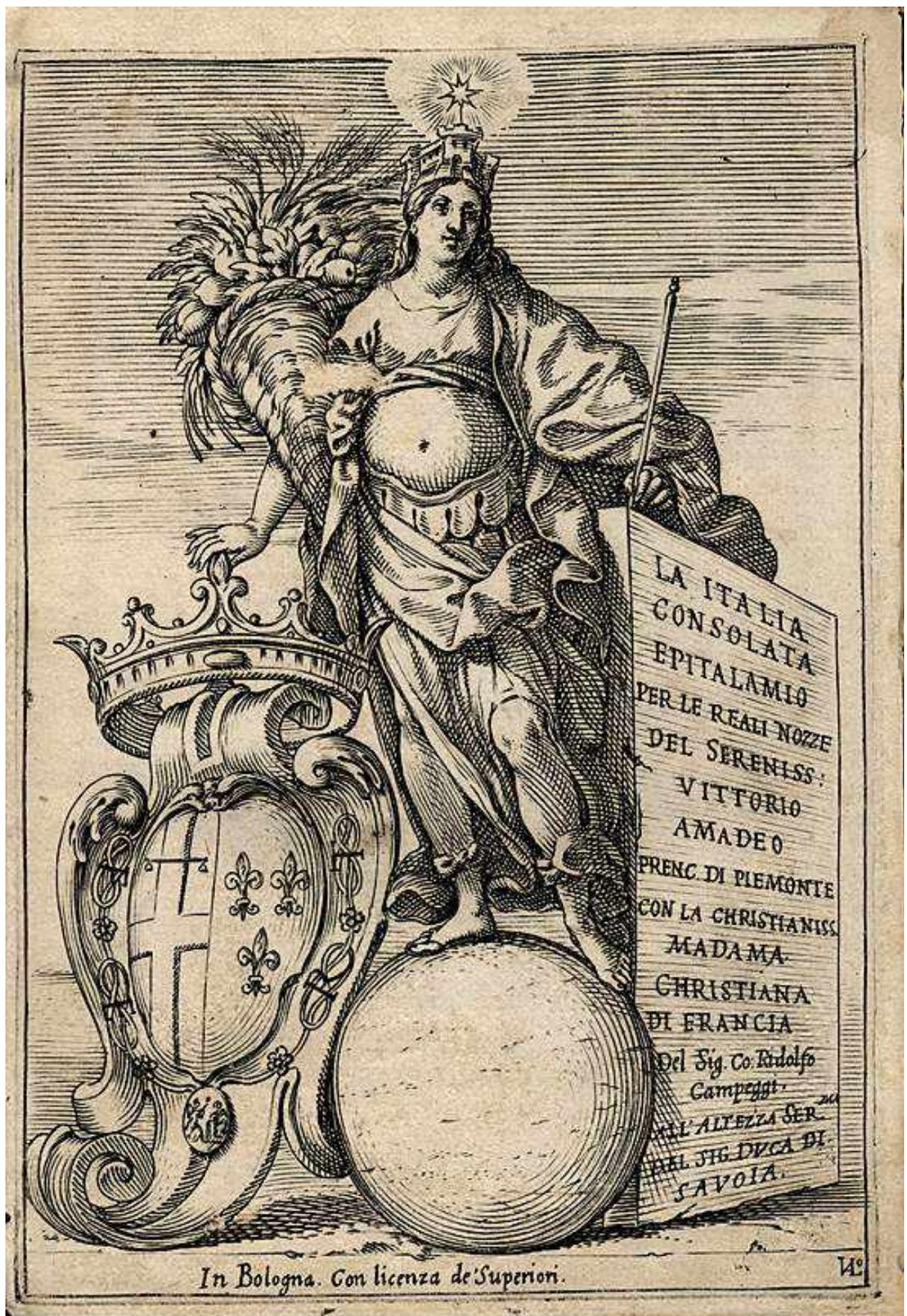


Fig. 68 au lieu de 58 : 1619, Valsesio (Giovanni Luigi) graveur, frontispice de Ridolfo Campeggi (sur demande de Costanzo Vizzani), *La Italia consolata. Epitalamio per le Reali Nozze del Serenissimo Vittorio Amadeo prencipe di Piemonte con la Christianissima Madama Christiana di Francia...*, Bologne, Bartolomeo Cochi, 1619, in-4° ?.



Fig. 68b : *Italia*, Cesare Ripa, *Iconologia...*, Rome, 1603.



Fig. 68c : Sesterce, vers 140 ap. J.-C., sous Antonin le pieux.



Fig. 69 : « Il Gridelino. Balletto alle dame per l'ultimo giorno di Carnevale l'anno 1653. Ballato in Torino », BNT, ms. Ris. q. V. 61.





Fig. 71 au lieu de 61 : 1644, Giovanale Boetto, sur dessin de Giovanni Gaspare Balduino, *Arc triomphal allégorique pour la réconciliation entre Christine de France et ses beaux-frères Thomas et Maurice de Savoie-Carignan*, 1644, burin et eau-forte, 111,5 x 76 cm, frontispice de thèse de Carlo Amedeo et Ottavio Valentino Provana di Druent, Biblioteca Reale de Turin, U II 85/2.

Fig. 72

1631, Grégoire Huret, *Victor Amédée, duc de Savoie, mené en triomphe dans un char*; frontispice de thèse gravé de thèse par Grégoire Huret, 1631, une estampe en deux feuilles jointes : eau-forte et burin ; 63,7 x 92 cm, British Museum, n° 1891, 1217.3.

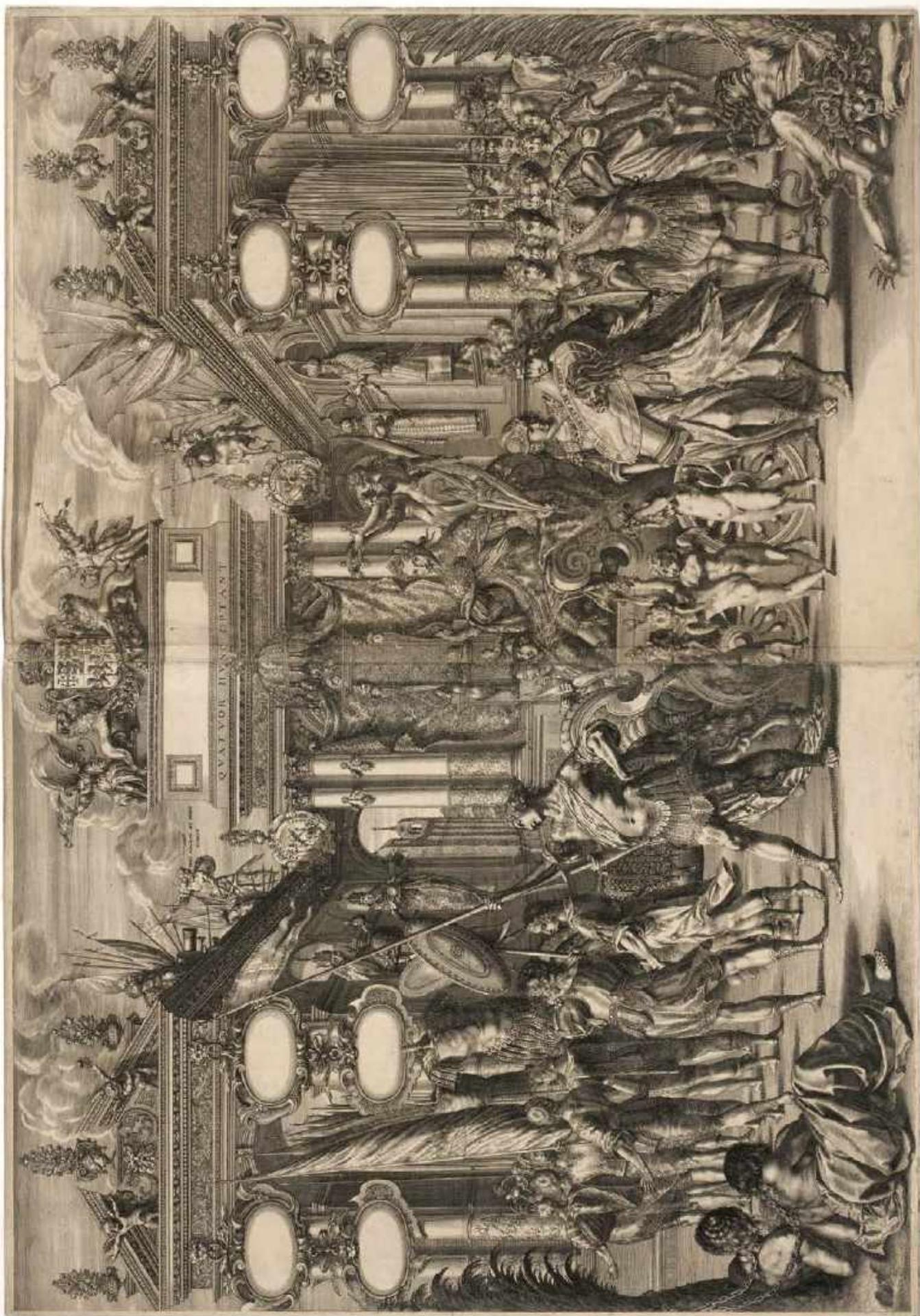




Fig. 72a : Frontispice de Francesco Agostino Della Chiesa, *Corona Reale o sia Relatione delle Provincie, e Titoli ad essa appartenenti*, parte prima, Cuneo, L. et B. Strabella, 1655.



Fig. 72b : Blasons du duché de Savoie, in Francesco Agostino Della Chiesa, *Corona Reale o sia Relatione delle Provincie, e Titoli ad essa appartenenti*, parte prima, Cuneo, L. et B. Strabella, 1655, p. 1.



Fig. 72c

1631, détail, Grégoire Huret, *Victor Amédée, duc de Savoie, mené en triomphe dans un char*, frontispice de thèse gravé par Grégoire Huret, 1631, 1 estampe en deux feuilles jointes : eau-forte et burin ; 63,7 x 92 cm, British Museum, n° 1891, 1217.3.

Fig. 72d

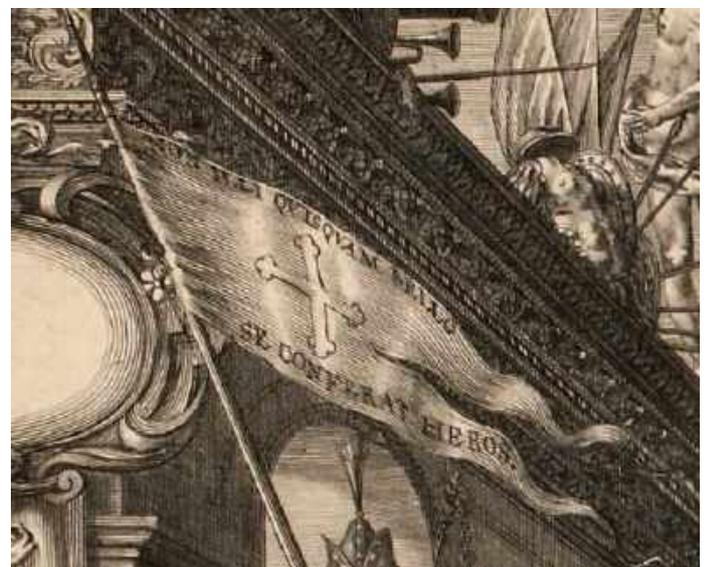


Fig. 73a :  
Monnaie de Charles  
Emmanuel I<sup>er</sup>



Fig. 73b : 1662, Frères Dufour, *Sala della Colazione*, Palazzo Reale, « Spogliati arma supersunt ».

Fig. 73c : 1708, Camera della Torre, anc. Cabinet des Devises des Princes de Savoie du Palazzo Madama.



Fig. 74 : Jean Sauvé, Adélaïde-Henriette de Savoie, duchesse Électrice de Bavière, burin et eau-forte, 15,3 x 11,6 cm, Château de Versailles et de Trianon, INV. GRAV. LP 34.12.2.



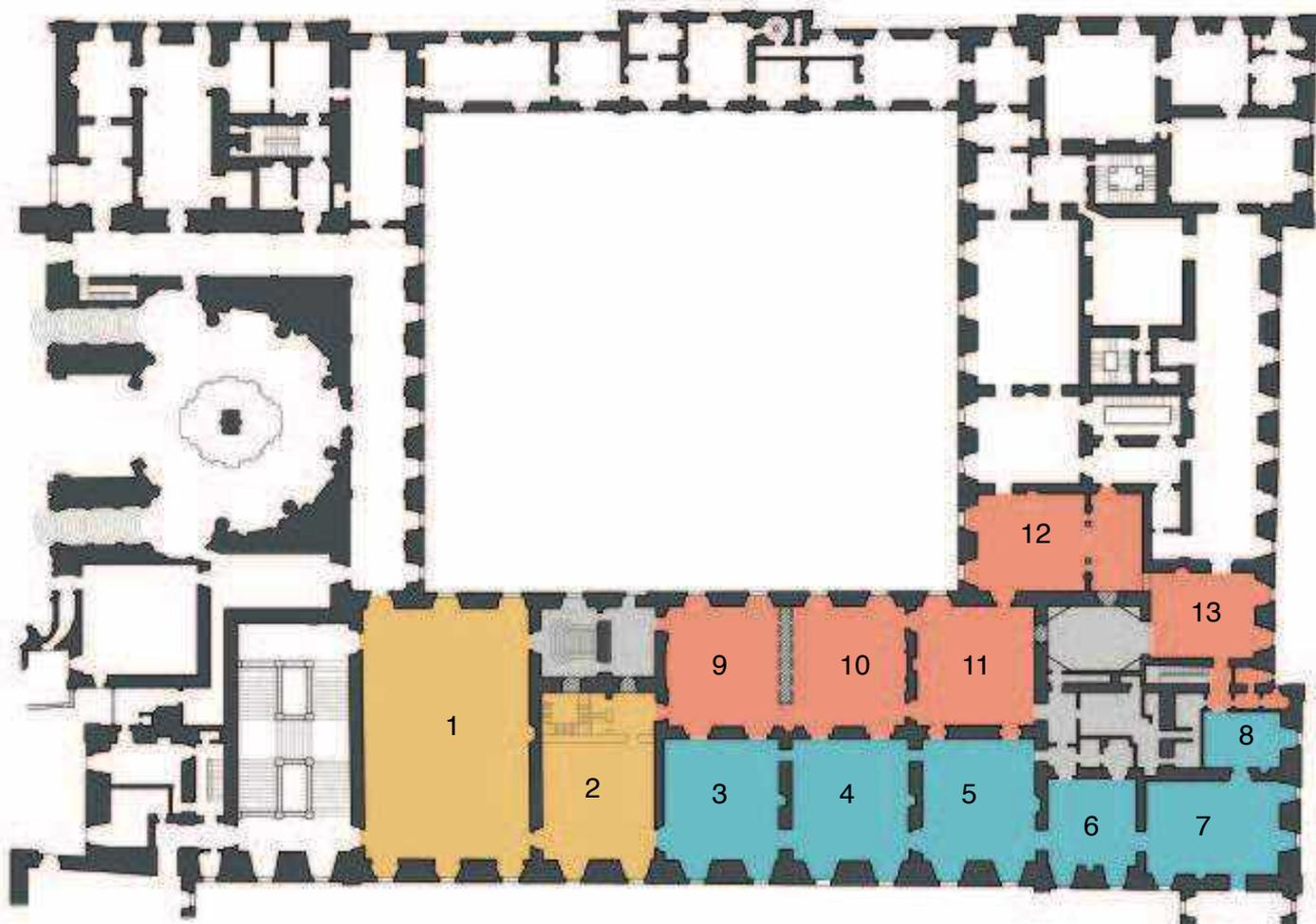
Fig. 75 : Jean Frosne, Marguerite-Yolande de Savoie, burin et eau-forte, 20,5 x 13,5 cm, in *Tableaux historiques ou son gravez les illustres françois et estrangers de l'un et de l'autre sexe remarquables par leur naissance et leur fortune, doctrine, piété...*, Paris, Louis Boissevin, 1652, Bibliothèque municipale de Grenoble, B 4507.



## **TROISIÈME PARTIE**

LA PLACE DE MADAME ROYALE DANS LA CÉLÉBRATION DE  
LA DYNASTIE : « *UNE MAJESTÉ DIGNE D'UN EMPIRE* »

Fig. 76 : Turin, Palazzo Reale, Plan des appartements de Charles-Emmanuel II et Françoise d'Orléans, vers 1660.  
(Francesca Romana Gaja, in G. Dardanella (dir.), *Palazzo Reale a Torino*, 2016, p. 6).



1. Salon (actuellement des Gardes Suisses)
2. Salle de la Dignità

Appartement du Duc

3. Antichambre des Vertus
4. Antichambre des Victoires
5. Chambre de Parade
6. Grand Cabinet
7. Alcôve
8. Cabinet

Appartement de la duchesse

9. Première Antichambre
10. Seconde Antichambre
11. Chambre de Parade
12. Alcôve
13. Grand Cabinet vers le Po

Fig. 77

I. SALONE O AULA REGIA  
(Salone degli Svizzeri)

Dipinti. Nel soffitto, *Giovè che consegna lo scettro alla personificazione della Sassonia*, Charles Dauphin (1660) e quattro dipinti laterali con la *Storia*, la *Poesia*, la *Pittura* e la *Scultura*, Luca Dameret, Sebastiano Carello, Giovanni Battista Dosso e Amanzio Prelasca (1660-1662); fregio con *Storie delle Glorie Sassoni*, Giovanni Francesco

e Antonio Fea (1660-1661); cornicione dipinto e dorato da Gerolamo e Giovanni Antonio Lomello (1661). Camino. Due puttini e due arpie in marmo bianco, Bernardino Quadri (1661). Dorature. Interventi di Giovanni Grattapaglia (1661).

[Ad esclusione del fregio e del camino, tutte le decorazioni sono perdute].

GIOVANNI FRANCESCO e ANTONIO FEA,  
*Storie delle Glorie Sassoni*, 1660-1661. Salone:



Images extraites de F.R. Gaja, « Nihil his in Ædibus est... », in G. Dardanello (dir.), Palazzo Reale a Torino. 2000).

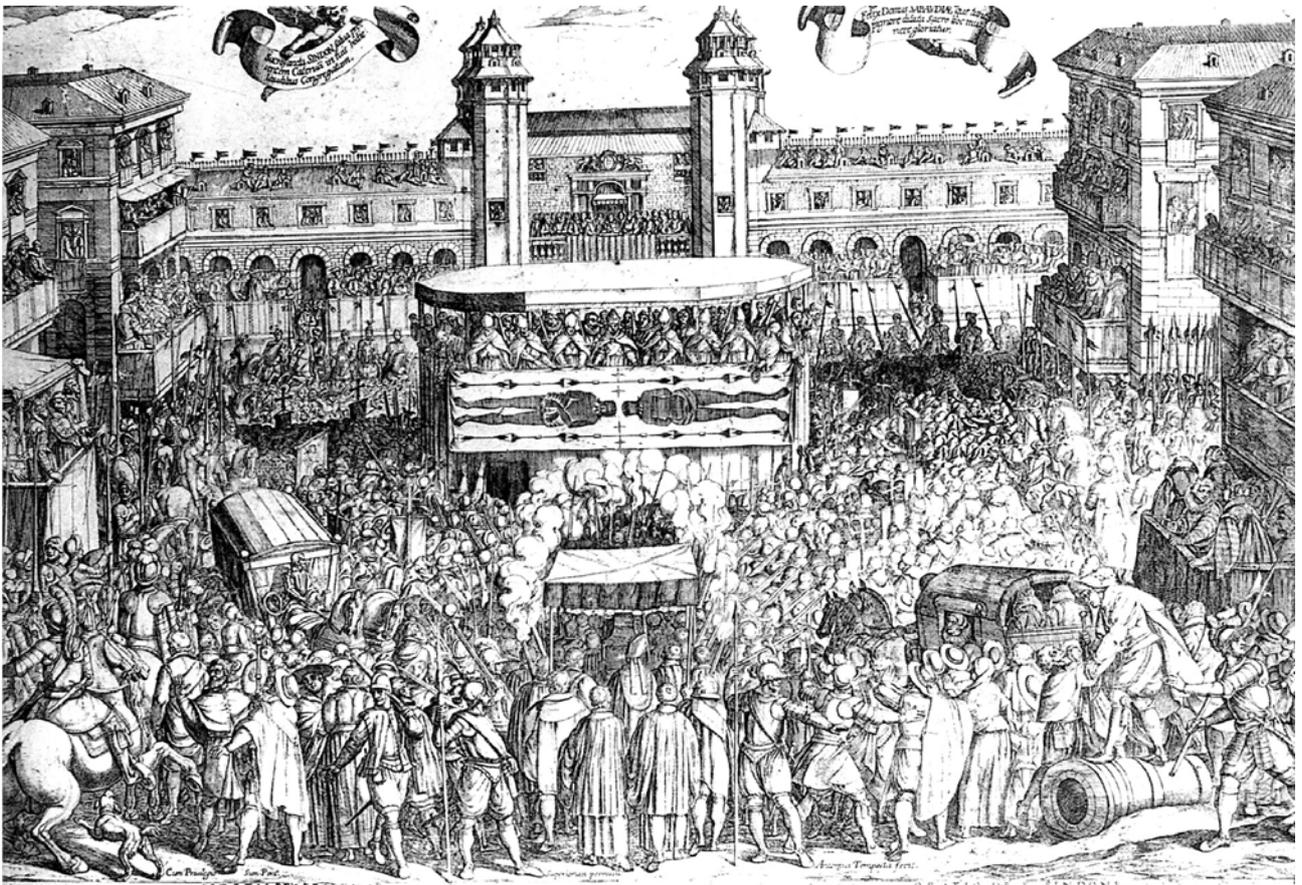


Fig. 78 et 79 :

- Antonio Tempesta, *Ostension du Saint Suaire piazza Castello, Turin, 1613.*
- Peter Bolckman, *Ostension du Saint Suaire piazza Castello, Turin, 1686.*



Fig. 80 : Plans de la chapelle du Saint Suaire de Guarini

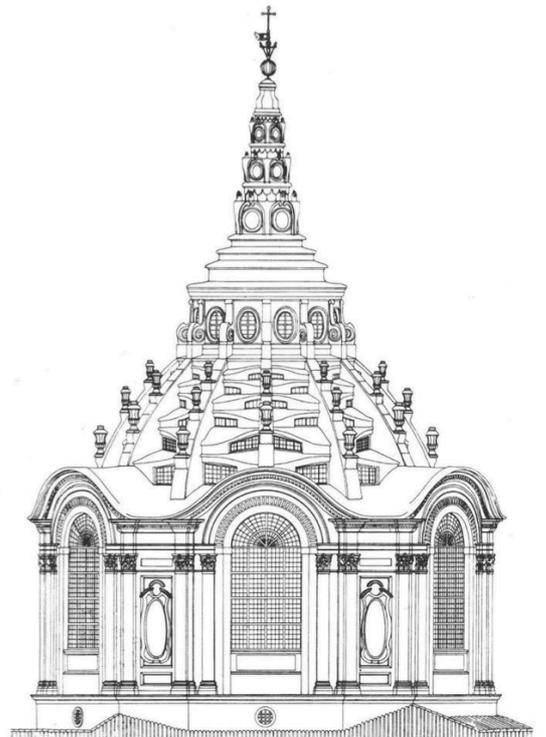
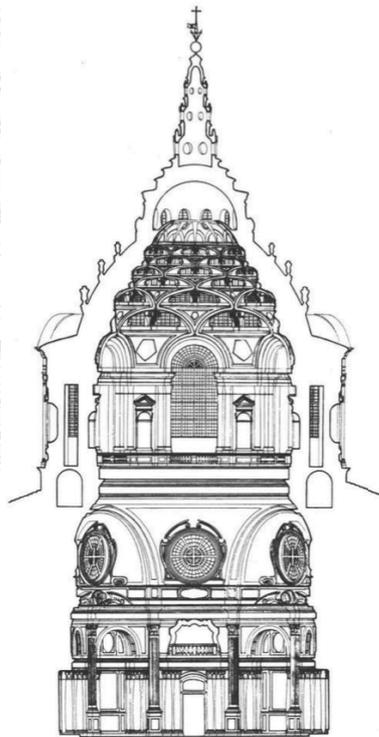
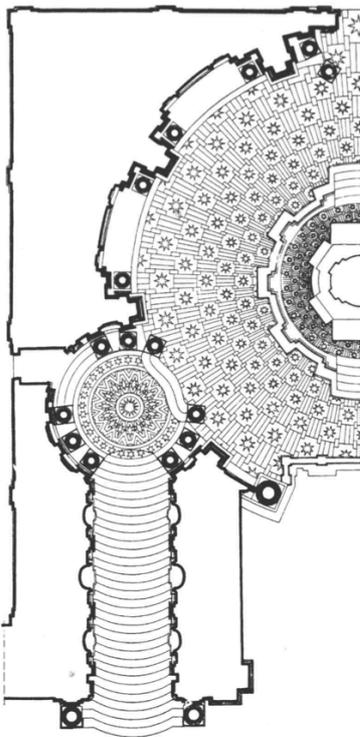
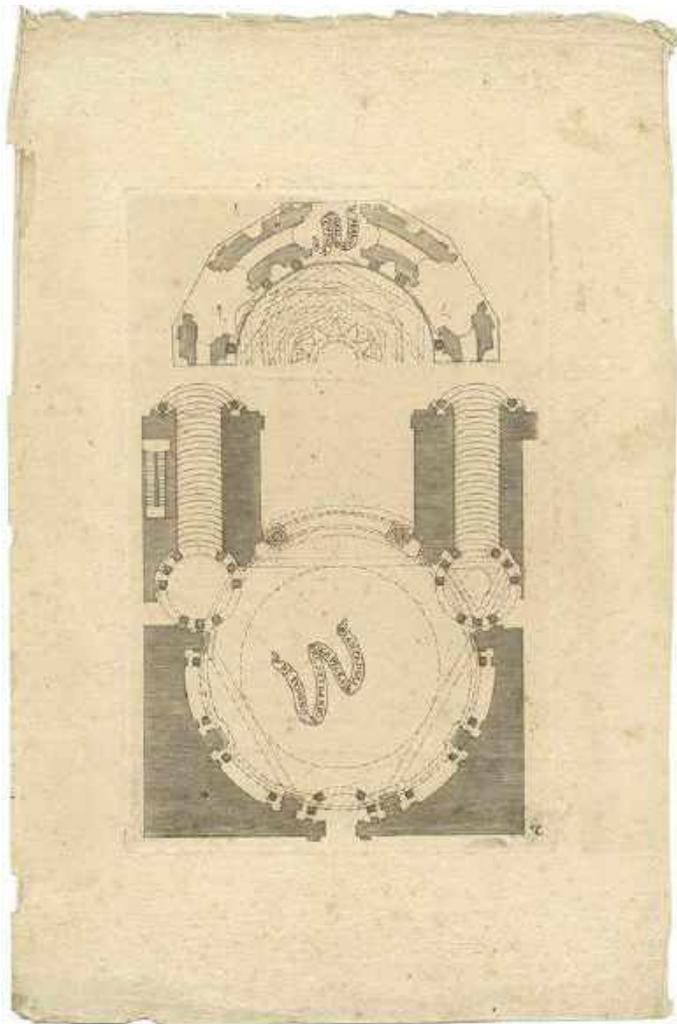




Fig. 81 : Marie de Médicis entourée de ses enfants, 1642, Musée national du château de Pau, P. 1048.



Fig. 82 : 1645, Grégoire Huret, frontispice de R. P. Sébastien de Senlis, *Épîtres morales* : où toutes les Dames qui prétendent au Paradis trouvent les vertus d'une Cour Sainte, & celle des cloistres réformés. Dédiées à la Reine Régente par le R.P. Sébastien de Senlis capucin, Paris, Soly et Alliot.



Fig. 83 : Antoine Van Dyck, *Enfants Royaux d'Angleterre*, 1635, H/T, 151 x 154 cm, Turin, Galleria Sabauda.

Fig. 84 : Antoine Van Dyck, *Les cinq Enfants Royaux d'Angleterre*, 1637, château de Windsor.





Fig. 85a : Francesco Cairo, *Enfants de Madame Royale*, François-Hyacinthe et Charles-Emmanuel, 1635, Turin, Galleria Sabauda.



Fig. 85b : Francesco Cairo, *Enfants de Madame Royale*, Château de Stupinigi.



Fig. 85c : Francesco Cairo ?, *Charles-Emmanuel II enfant, tenant des tulipes*, Château de Racconigi.



Fig. 85d (en haut) : *Enfants de Madame Royale*, Turin, Galleria Sabauda.



Fig. 86 :  
Philibert Torret (ou d'après), *Christine de France*, v. 1663, Munich, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, *Christine*, Inv. n° 7508 (et détail).



*Victor Amédée Ier*, v. 1663, Munich, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, n° 7505.





Fig. 87 : *Marguerite de Savoie*, v. 1663, Munich, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, n° 7506.

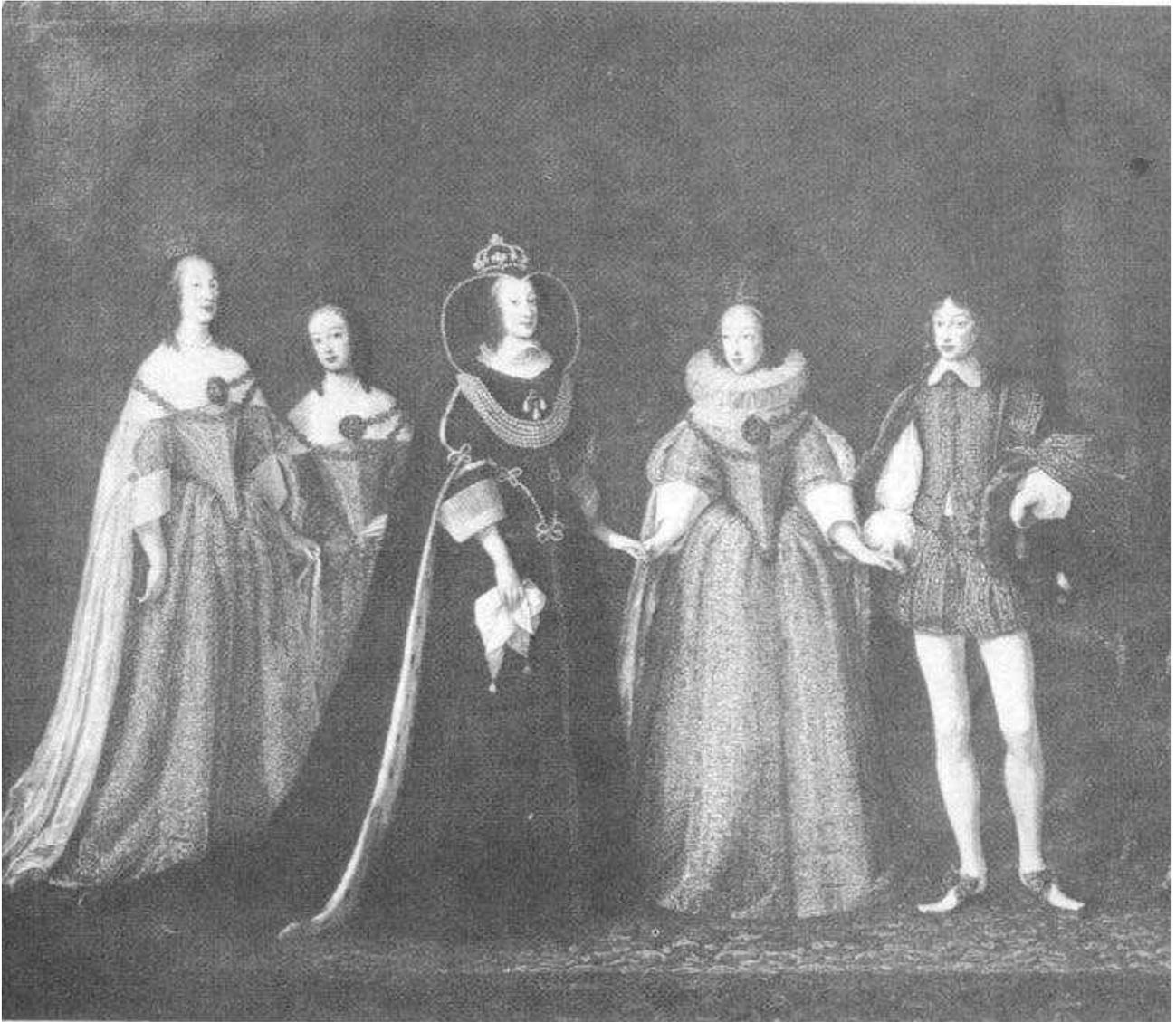


Fig. 88 : Philibert Torret, *Christine de France et ses enfants*, (oeuvre perdue?). Localisé dans les réserves du Wittelsbacher Ausgleichfonds, sa trace se perd ensuite. D'après Baumstark, le tableau était autrefois conservé à la Alte Pinakothek munichoise, Inv. n° 3749 (Reinhold Baumstark, « Abbild und Überhöhung... », *op. cit.*, p. 172 et note 17).



Fig. 89 a au lieu de 73 : Melchior Kuesel, d'après Johann-Ulrich Mayer, *Adélaïde-Henriette de Savoie, duchesse Électrice de Bavière*, 1659, burin et eau-forte, 32,4 x 22,5 cm, Château de Versailles et de Trianon, INV. GRAV. LP 34.12.1.



Fig. 89b : D'après Jean-Baptiste Delamonce (1635-1708), *Adélaïde-Henriette de Savoie*, 1675.

FRANS FOURBUS LE JEUNE

Frans Pourbus le Jeune



Fig. 90 : *Marie de Médicis* (détail), 1610, H/T, 312 x 185,5 cm, Louvre, Inv. 1710.

Frans Pourbus le Jeune



Fig. 91 : *Henri IV en armure*, 1610, H/T, 43 x 28 cm, Louvre, Inv. 1707.

Table 1, fig. 92a à 92f : Frans Pourbus le Jeune *Filles de France*



92a : *Élisabeth*, v. 1614 (?), H/T, 52,5 x 43 cm, Palais Pitti, Florence, Inv. 1890 n° 2403, (Ducos, P.A.68).  
Œuvre identique à celle de Madrid (Coll. Ferrer) connue seulement par une reprod. (Ducos, P.A.64)



92b : *Christine*, v. 1611-1612 (selon nous) et v. 1613-1615 (selon Ducos P.B.18), 50,5 x 41 cm, Palais Pitti, Florence, Inv. 1890 n° 2407.



92c : *Henriette*, 1612 (?), H/T, 54 x 44,5 cm, Palais Pitti, Florence, Inv. 1890 n° 2401 (Ducos, P.A.62)



92d : *Henriette* ? (v. 1620 selon Ducos) ou *Élisabeth* ? (v. 1615) H/T; 61 x 51 cm, Musée du Prado, Madrid, Inv. 1977, (Ducos P.A.104).



92e : *Christine* ? v. 1614-1615 (selon nous) ou *Henriette* ? v. 1616-1617 (selon Ducos, P.A.89), H/T, 56 x 42 cm, Galleria Estense, Modène, Inv. n° 405.



92f : *Élisabeth* ?, s.d., s.l., H/T, 54,5 x 45 cm, vente aux enchères Sotheby's, « Acquis dans le sud de la France durant la fin des années 1970 ». (proche de Ducos, P.A.76 et d'autres)

Table 2, fig. 92b et 92e : Frans Pourbus le Jeune, *Christine de France* ?



Christine, v. 1611-1612 (selon nous) et  
v. 1613-1615 (selon Ducos P.B.18),  
50,5 x 41 cm, Palais Pitti, Florence,  
Inv. 1890 n° 2407.



Christine ? v. 1614-1615 (selon nous) ou  
Henriette ? v. 1616-1617 (selon Ducos, P.A.89),  
H/T, 56 x 42 cm, Galleria Estense, Modène,  
Inv. n° 405.



Fig. 92e : Pourbus le Jeune, Christine ? v. 1614-1615 (selon nous)  
ou Henriette ? v. 1616-1617 (selon Ducos, P.A.89),  
H/T, 56 x 42 cm, Galleria Estense, Modène, Inv. n° 405.

Fig. 93 : Frans Pourbus le Jeune, *Gaston d'Orléans*



Gaston d'Orléans, v. 1611, H/T, 50 x 41 cm,  
Florence, galerie des Offices, corridor de Vasari, Inv. 1890 n° 2406  
(Ducos, P.A.52)



Fig. 94 : *Christine de France jeune duchesse*, roses dans les cheveux et en médaillon (Inscription Crist.... Victor Amad. Sabau.), Château de Racconigi.



Table 3



92b : *Christine*, v. 1611-1612 (selon nous) et v. 1613-1615 (selon Ducos P.B.18), 50,5 x 41 cm, Palais Pitti, Florence, Inv. 1890 n° 2407.



92e : *Christine* ? v. 1614-1615 (selon nous) ou Henriette ? v. 1616-1617 (selon Ducos, P.A.89), H/T, 56 x 42 cm, Galleria Estense, Modène, Inv. n° 405.



94 : *Christine, jeune duchesse*, avec des roses dans les cheveux et en médaillon (Inscription Christ. Victor Amad. Sabau.), Château de Racconigi.

Fig. 95a et 95b



Pourbus le Jeune, *Henriette*, v. 1620 ? (selon Ducos, P.A.104), (Élisabeth, v. 1615 selon les autres auteurs), H/T, 61 x 51 cm, Musée du Prado, Madrid, Inv. 1977.



Pourbus le jeune, *Henriette*, v. 1621 ?, 30,5 x 25 cm, (localisation inconnue , Ducos, P.A.105)

Fig. 96a à 96c : Frans Pourbus le Jeune, *Portraits d'Élisabeth et Henriette* (?)



*Élisabeth*, v. 1614 (?), H/T, 52,5 x 43 cm, Palais Pitti, Florence, Inv. 1890 n° 2403, (Ducos, P.A.68, p. 166).

Œuvre identique à celle de Madrid (Coll. Ferrer) connue seulement par une reproduction (Ducos, P.A.64, p. 164)



*Élisabeth* v. 1615 ?

*Henriette*, v. 1620 ? (selon Ducos, P.A.104), H/T; 61 x 51 cm, Musée du Prado, Madrid, Inv. 1977.



*Élisabeth* (détail), signé et daté 1615, 176 x 104 cm, (inscription F POURBUS F AN 1615), musée des Beaux-Arts de Valenciennes, Inv. P.46-1-48 (Ducos, P.A.76).



Fig. 97 : *Christine de France, duchesse de Savoie*, huile sur toile, 60,5 x 49,5 cm, Abbaye d'Hautecombe, n° 03659 (cliché J-F. Laurenceau, Conservation départementale du patrimoine, Département de la Savoie).



Fig. 98 : Anonyme, *Anne d'Autriche, reine de France*, huile sur toile, 70 x 53 cm, Palais Fesch - Musée des Beaux-Arts, Ajaccio, MFA 852.1.683. Inscription au revers : « Cristina figlia di Enrico III. Re di Francia e Maria de Medici fu duchessa di Savoya ». Cliché INHA.



Fig. 97 : *Christine de France, duchesse de Savoie*, huile sur toile, 60,5 x 49,5 cm, Abbaye d'Hautecombe, n° 03659 (cliché J-F. Laurenceau, Conservation départementale du patrimoine, Département de la Savoie).



Fig. 98 : Anonyme, *Anne d'Autriche (?)*, reine de France, huile sur toile, 70 x 53 cm, Palais Fesch - Musée des Beaux-Arts, Ajaccio, MFA 852.1.683. Inscription au revers : « Cristina figlia di Enrico III. Re di Francia e Maria de Medici fu duchessa di Savoya ». Cliché INHA.



Fig. 99 : *Christine de France, duchesse de Savoie*, huile sur toile, Château de Racconigi, galerie du levant.



Fig. 97 : *Christine de France, duchesse de Savoie*, huile sur toile, 60,5 x 49,5 cm, Abbaye d'Hautecombe, n° 03659 (cliché J-F. Laurenceau, Conservation départementale du patrimoine, Département de la Savoie).



Fig. 99 : *Christine de France, duchesse de Savoie*, huile sur toile, Château de Racconigi, galerie du levant.



Fig. 100 : *Anne d'Autriche ?*, Collection Vicente Garcia San Benito, Madrid.



Fig. 97 : *Christine de France, duchesse de Savoie*, huile sur toile, 60,5 x 49,5 cm, Abbaye d'Hautecombe.



Fig. 98 : Anonyme, *Anne d'Autriche, reine de France*, huile sur toile, 70 x 53 cm, Palais Fesch - Musée des Beaux-Arts, Ajaccio, MFA 852.1.683. Inscription au revers : « Cristina figlia di Enrico III. Re di Francia e Maria de Medici fu duchessa di Savoya ». Cliché INHA.



Fig. 101 : Galerie de portraits dont celui de Madame Royale au-dessus de la cheminée, salon du château de Chamoux-sur-Gelon (anciens propriétaires comtes de Gerbais de Sonnaz). Plaque photo Neyroud vers 1930, Fonds M.M, Chamoux-sur-Gelon.



Fig. 102 au lieu de 92 : Auteur inconnu, *Henriette-Adélaïde, Électrice de Bavière* (fille de Christine de France et Victor-Amédée I), Château de Racconigi.



Fig. 103 : Peintre actif en Piémont, *Anne d'Autriche jeune ? Christine de France ?* v. 1630 ?, H/T, 65,5 x 54 cm, Bra (Cuneo), Museo Civico di Archeologia Storia Arte di Palazzo Traversa, Inv. M 830.



Fig. 104 : *Anne d'Autriche*, H/T, 60 x 55 cm, v. 1630 ? Musée de Salamanque (Ducos, P.C.52).



Fig. 103 : Anne d'Autriche ? Christine de France ? v. 1630 ?, H/T, 65,5 x 54 cm, Bra (Cuneo), Museo Civico di Archeologia Storia Arte di Palazzo Traversa, Inv. M 830.



Fig. 105 : *Christine de France*, v. 1618-1620, BnF, Hennin 4149.



Fig. 106 : Giovenale Boetto, *Christine de France*, 1635, BRT (perdue ?) (Griseri, *Boetto*, 1989, fig. 164, p. 171)



Fig. 107 : Giovenale Boetto, *Christine de France* (d'ap. Griseri) , v. 1630, Istituto Bancario di San Paolo de Turin.



Fig. 107 : *Christine* par Boetto (d'ap. Griseri) ?, v. 1630, Istituto Bancario di San Paolo de Turin.



Fig. 104 : *Anne d'Autriche*, H/T, 60 x 55 cm, v. 1630 ? Musée de Salamanque (Ducos, P.C.52).



Fig. 108 : Jean Ducayer (attribué à), *Portrait de femme aux cheveux ornés de tulipes*, 34,5 x 26 cm, enchères Drouot (© Delorme & Collin du Bocage) 2013.



Fig. 109 : *Anne d'Autriche*, Michel Van Lochem, album Louis-Philippe, RMN, cote LP 20 13



Fig. 103 : *Anne d'Autriche ? Christine de France ?* v. 1630 ?, H/T, 65,5 x 54 cm, Bra (Cuneo), Museo Civico di Archeologia Storia Arte di Palazzo Traversa, Inv. M 830.



Fig. 110 : *Anne d'Autriche en Diane (?)*, Jean Ducayer (attribué à). Inscription *La Reyne* (coll. part., vente Drouot 2011).

Autre identification rencontrée : Marie-Françoise-Élisabeth de Savoie-Nemours, reine du Portugal.



Fig. 111 : *Marie-Françoise-Élisabeth de Savoie-Nemours* (1648-1683), *Reine du Portugal*, Jean Ducayer, v. 1665, 30 x 26 cm, anc. Collections du Roi Louis-Philippe, Château d'Eu, vente aux enchères de Drouot (© Delorme & Collin du Bocage) 2013.



Fig. 112 a et b : Jean Ducayer, *Portrait d'une dame au chapeau vert* et *Portrait d'une dame en rouge*, 34,5 x 25 cm (coll. part., vente Drouot - Tajan 2012).



Fig. 112c : *Portrait de dame*, Coll. Famille Volpiano, Turin. Ce genre de portrait, issu de collections privées, passe pour être celui de Christine de France (?)



Fig.112d : *M.J.B. de Savoie-Nemours en Flore* (sans doute compris dans une série allégorique telle celle « des Quatre Saisons », 1660-1665, Château de Racconigi.

Fig. 113a et 113b



M.J.B. de Savoie-Nemours, « Allégorie de l'Europe », « Allégorie de la Musique », 1660-1665, Château de Racconigi.





Fig. 114a : *Portrait d'une dame de qualité en Cérès*, v. 1630-1640, attribué à Claude DERUET ou son cercle, (s.l.).



Fig. 114b : *Portrait d'une dame*, v. 1630-1640, attribué à Claude DERUET ou son cercle, (s.l.).



Fig. 115 : Inconnu, *Christine de France*, Turin, Palazzo Reale, Appartement de la reine, dit de « Madama Felicita ».

Table 11



Fig. 107 : *Christine de France* par Boetto ? (d'ap. Griseri), v. 1630, Istituto Bancario di San Paolo de Turin



Fig. 106 : Giovanale Boetto, *Christine de France*, 1635, BRT (Griseri, Boetto, 1989, fig. 164, p. 171).



Fig. 117 : Giovanale Boetto (?), *Christine de France*, années 1630, Château de Racconigi.



Fig. 116 : *Christine de France*, par Giovanale Boetto, v. 1655, in V. Castiglione, *Hist. della Reggenza...*, 1656 (Griseri, Boetto, 1989, fig. 191, p. 317).



Fig. 116 : *Christine de France*, par Giovanale Boetto, v. 1655, in V. Castiglione, *Hist. della Reggenza...*, 1656 (Grisei, Boetto, 1989, fig. 191, p. 317).

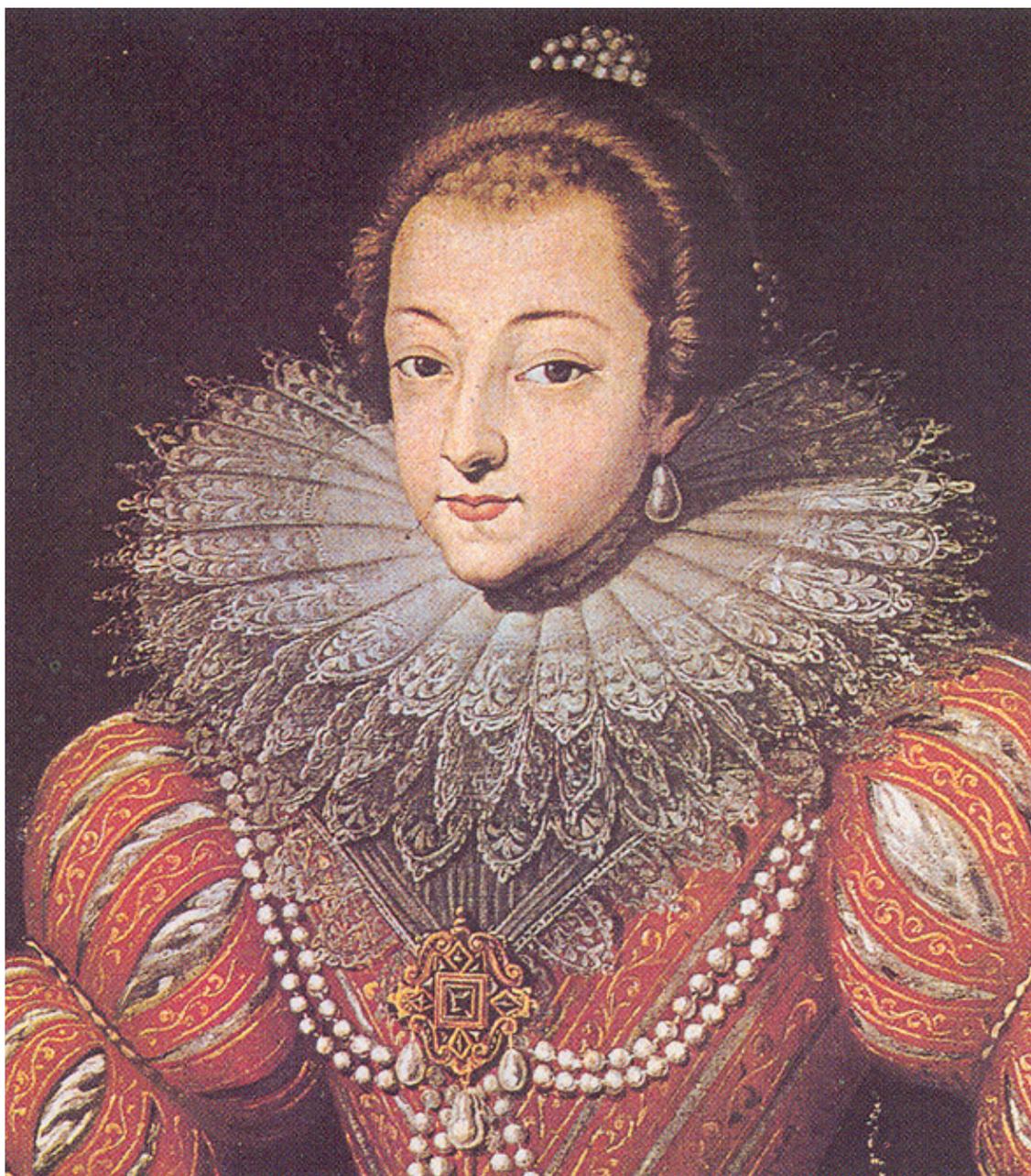


Fig. 117 : Giovenale Boetto (?), *Christine de France*, Château de Racconigi.

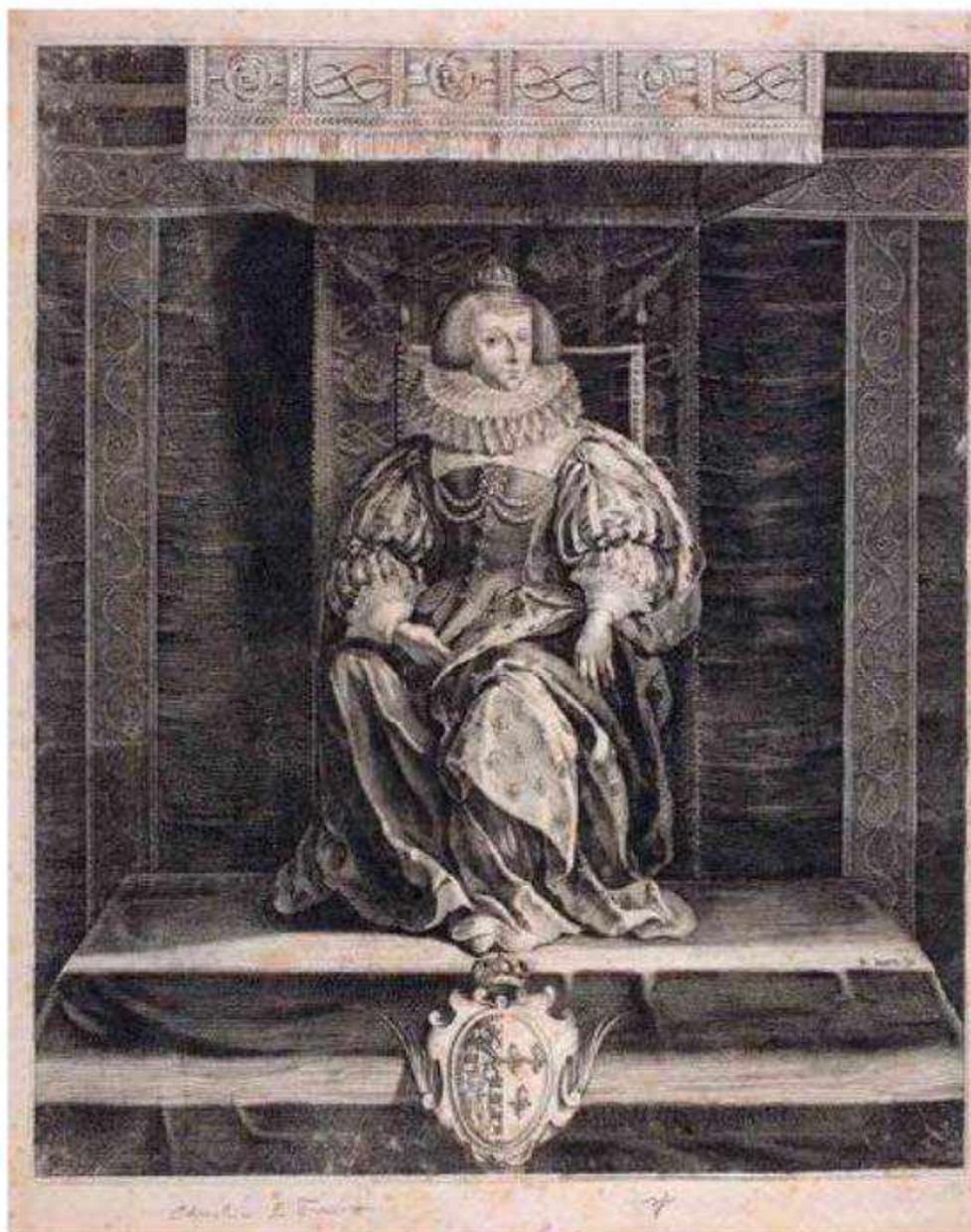


Fig. 118 : Pierre Daret, *Christine de France sur son trône*, Musée national du château de Pau.



Fig. 119 : *Marie-Jeanne-Baptiste de Savoie-Nemours*. in Vittorio Viale (dir.), *Il Castello del Valentino*, 1949, frontispice de l'ouvrage.



Fig. 120a et 120b

*Christine de France* (?), H/T,  
52 x 43,5 cm, Château de Racconigi  
(dépôt 27).



*Christine de France* (?), BRT,  
Icon.Sabauda, Arch. Fot. Posit. II/50.

Collezione Gattino, Riccardo di Savoia (Escluso)  
Si ignora ove attualmente esista detto quadro.

Table 12



2.26



2.27



Stefania Garzoni, *Emmanuel-Philibert, Charles-Emmanuel Ier* (1632-1637, Turin, Palazzo Reale), *Catherine-Michèle d'Autriche et Victor-Amédée Ier* (1646-1648, Florence, Offices), 1632-1637, tempera sur parchemin, in Enrico Castelnovo (dir.), *La Reggia di Venaria e i Savoia. Arte, magnificenza e storia di una corte europea*, Turin, Allemandi, 2007, catalogo, p. 42.



Fig. 121 : Charles Beaubrun (attrib. à), *Françoise d'Orléans, duchesse de Savoie*, non signé, non daté, H/T, 111 x 86 cm, musée Crozatier du Puy-en-Velais, Inv. 850.7.



Fig. 122 : Louis Elle (dit Ferdinand l'aîné) (Di Macco, 1989), *Anne Marie Louise d'Orléans, duchesse de Montpensier (la Grande Mademoiselle)*, v. 1647, 140 x 110 cm, Galleria Sabauda, Turin.



Fig. 123 : Pierre Mignard, *Anne Marie Louise d'Orléans, duchesse de Montpensier (la Grande Mademoiselle)*, 140 x 110 cm, Château de Versailles, Inv. MV 3476.



Fig. 124 : Charles Beaubrun, *Anne Marie Louise d'Orléans, duchesse de Montpensier (la Grande Mademoiselle)*, 1655, Prado, Madrid.



Fig. 125 : Entourage de Jean Petitot ? (d'ap. Jean Noret), *Anne Marie Louise d'Orléans, duchesse de Montpensier* (la Grande Mademoiselle) ?, 15 x 12 cm, Turin, Museo Civico, Inv. 621.



Fig. 126 : Jean Nocret (ou École de Pierre Mignard ?), *Anne Marie Louise d'Orléans, duchesse de Montpensier* (la Grande Mademoiselle), tenant un médaillon figurant son père, Gaston de France, 150 x 178 cm, Château de Versailles, MV 2163 / Inv. 6696. (nombreuses copies de ce tableau, d'après Nocret).



Fig. 127: Pierre I Mignard (attribution selon les études de D. Brème et P. Riondet), *Anne Marie Louise d'Orléans, duchesse de Montpensier* (la Grande Mademoiselle), 129,5 x 98,2 cm, Salle du Conseil, Trévoux, MV 2068.  
Copie en réduction du tableau de Jean Nocret du château de Versailles (Inv. 6696).



Fig. 128 : *Christine de France*, v. 1633 ?, H/T, 105 x 87 cm, Munich, Alte Pinakothek, Inv. n° 3145.



Fig. 129 : Jean Nocret ?, *Christine de France*, v. 1634, Turin, Galleria Sabauda.



Fig. 130 : Philibert Torret (ou d'après), *Christine de France*, v. 1660, Munich, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Inv. n° 7508 (détails).





Fig. 131 a : *Portrait de François-Hyacinthe assis avec une perdrix en main, Cabinet des Miniatures de Lavy, Turin, Palazzo Reale*

Fig. 131b : *Portrait de Charles-Emmanuel II enfant, tenant des tulipes, par F. Cairo ?, Château de Racconigi.*





Fig. 116 : *Christine de France*, par Giovenale Boetto, v. 1655, in V. Castiglione, *Hist. della Reggenza...*, 1656 (Grisei, Boetto, 1989, fig. 191, p. 317).



Fig. 117 : Giovenale Boetto (?), *Christine de France*, années 1630, Château de Racconigi.



Fig. 132 : Philibert Torret (attr. à), *Charles-Emmanuel II enfant*, Catalogo nazionale Bolaffi d'Arte moderna.



Fig. 133 : Philibert Torret ou son atelier, *Christine de France, duchesse de Savoie*, après 1642, Château ducal d'Agliè.



Fig. 134 : Anonyme, *Christine de France, duchesse de Savoie*, v.1650.  
Collections départementales, Inv. 2009-2-1, Conseil général de la Savoie.  
Actuellement au château des Ducs de Chambéry.



Fig. 135 : Gilles Rousselet, *Christine de France, duchesse de Savoie*, burin et eau-forte, 32,6 x 25,4 cm, Château de Versailles et de Trianon, INV. GRAV. LP 23.28.1.



Fig. 136 : Philibert Torret (dit Narcisse), *Christine de France et ses enfants*, v. 1644, Sienne, Pinacoteca Nazionale.



Fig. 137a : Jean Frosne, *Christine de France*, Paris, BnF, Coll. Hennin, n° 4150.



Fig. 137b : *Marie-Anne d'Autriche* (1610-1665), fille de l'empereur Ferdinand II et de Marie-Anne de Bavière, mariée à Maximilien I<sup>er</sup>, son oncle, Électeur de Bavière.



Table 14

G. Boetto, 1644, thèse Provana di Druent, détail, BRT, U II 85/2. Cf. fig. 71 pour la totalité de la planche.



Borgonio, *Gli Ercoli domatori de Mostri et Amore domatore degli Ercoli*, carroussel noces d'Adélaïde et de Ferdinand-Marie de Bavière, Turin, 1650, aquarelle rehaussée à la plume et à l'or, 40,5 x 57 cm, f° 138, BRT, St. Pat. 949.

A droite, détail du balcon où figure la silhouette noire de M.R.

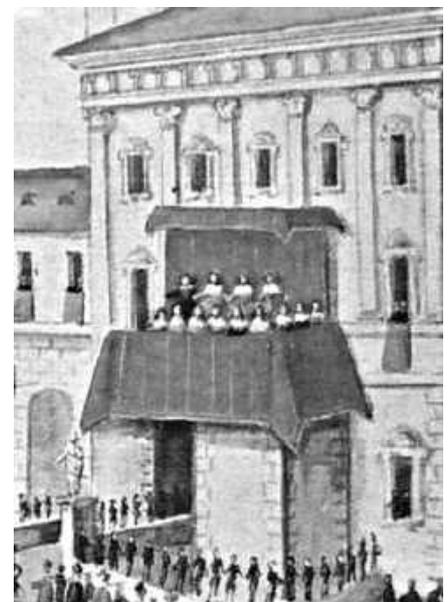


Fig. 138 : *Christine de France*, graveur Jean Frosne, in Beauchasteau, *La Lyre-du jeune Apollon ou la Muse naissante...*, Paris, Charles de Sercey, 1657, p. 12.



*Nel' mirar tu dirai di senna e' figlia,  
Alla virti, alla gratia, a sua Beltade,  
Alla gran' Maestade, al portamento,  
Tutti confessoran' suo nascimento.*



Fig. 139 : Jean Frosne, *Christine de France*, Paris, BnF, Coll. Hennin, n° 4150.



Fig. 140 : *Christine de France, duchesse de Savoie*, gravure d'Antoine De Piene d'après un dessin d'Esprit Grandjean, in S. Guichenon, *Histoire généalogique de la Royale Maison de Savoie...*, Lyon, G. Barbier, 1660, in-2°, Bibliothèque municipale de Lyon, cote 22040.



Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

Fig. 141 : Nicolas Pitau, *Christine de France*, Paris, BnF, Coll. Hennin, 4151.



La Vertu seule estoit capable  
De reussir en ce Portrait  
Iugez par celle qui la fait  
Si l'ouurage en est admirable.

Fig. 142 : graveur anonyme (Nicolas de Larmessin?), second frontispice gravé de l'ouvrage de Jean Puget de La Serre, *Panegyrique de S. A. Royale le duc de Savoie*, s.l.n.d., BRT, R 48 (5).

Table 15



Détail de la Fig. 142.



Viboccone, Projet de Negro di Sanfront (1541-1622)



Viboccone, Regio Parco, ASCT, Coll. Simeom.

Viboccone, Regio Parco, *Theatrum Sabaudiae* (1682), tav. 26, ASCT.



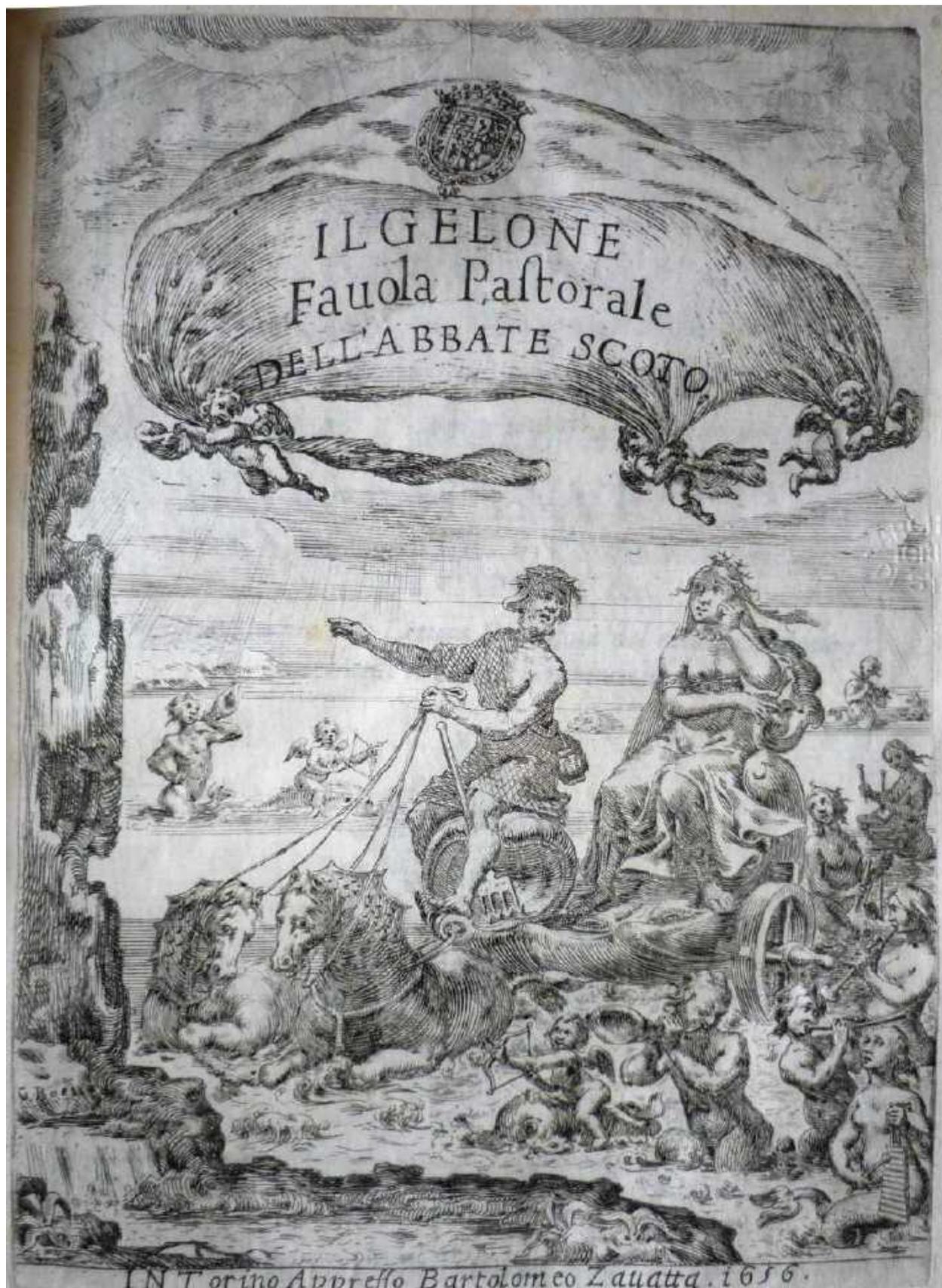


Fig. 143 : 1656, Giovanale Boetto graveur, in Lorenzo Scoto, *Il Gelone. Favola pastorale di D. Lorenzo Scoto abbate Commend. & Signore di Chesery. Con le Allegorie dell'abbate Castiglioni...*, Turin, B. Zappata, 1656.

Fig. 144



*Victor-Amédée I et Christine de France*, s.d., auteur inconnu, fondue, en bronze, 52 x 40 mm, Cabinet des médailles de la Bibliothèque nationale de France à Paris.





Fig. 145  
*Victor-Amédée I<sup>er</sup> et Christine de France, 1635, Guillaume Dupré, fondue, en bronze, 51,5 mm, coll. part. d'Humbert II de Savoie.*



Fig. 146 (a et b)  
*Victor-Amédée I<sup>er</sup> et Christine de France, s.d., Guillaume Dupré, fondue, en argent doré, 53 mm, coll. part. d'Humbert II de Savoie.*



Fig. 147  
*Christine de France*, 1635, Guillaume Dupré, fondue, en bronze, 54 mm, coll. part. d'Humbert II de Savoie.



Fig. 148  
*Christine de France*, 1637, Abraham Dupré, fondue, en argent doré, 110 mm, coll. part. d'Humbert II de Savoie.



Fig. 149  
Marie de Médicis et ses enfants,  
1610, auteur inconnu, argent,  
poids non précisé, 43 mm,  
Cabinet des médailles de la BnF,  
Paris.



© <http://www.cgb.fr>



© <http://www.cgb.fr>



Fig. 150  
*Christine de France*, 1638, T. Schad, fondue, en bronze, 57 mm, coll. part. d'Humbert II de Savoie.



Fig. 151  
*Christine de France et François-Hyacinthe*, 1638, Stefano Mongino (?), fondue, en bronze, 60,5 mm, coll. part. d'Humbert II de Savoie.



Fig. 152 : (Monnaie) *Christine de France et François-Hyacinthe*, 1637, *DEDUCET NOS MIRABILITER DEXTERA TUA* (« Votre droite vous y conduira merveilleusement ») et la *Madonna dei Fiori* de Bra.



Fig. 153 : (Monnaie)  
*Charles-Emmanuel II et Christine de France*, 1641, *IUSTUM DEDUXIT PER VIAS RECTAS* (Liv. Sagesse, 10, 10), soit « [M.R.] a conduit le juste par des voies droites », sous les auspices de la Madone.



Fig. 154 : (Monnaie) *Christine de France régente et Charles-Emmanuel II enfant, 1639.*



Fig. 155

*Charles-Emmanuel II et Christine de France*, s.d. mais avant 1648, auteur inconnu, frappée (?), en plomb, 66 mm, Museo Civico d'Arte Antica de Turin.



Fig. 156 :  
« Fastes de Victor-Amédée I<sup>er</sup> »,  
Palais Taferoni d'Acceglio,  
Savigliano,  
A.G. Molinari et atelier.



*Château d'Eybens (38), propriété de la famille Verneyre. Photo de l'auteur.*



Fig. 158



Blason aux armes du chevalier Jean de Surville : d'azur, au cœur d'or, surmonté d'une colombe d'argent, tenant en son bec un rameau d'olivier



Portrait supposé de Christine de France, château d'Eybens. Propriété Verneyre. Photo de l'auteur.



Médaille de Christine de France, 1637, Abraham Dupré, fondue, en argent doré, 110 mm, Humbert II de Savoie, *Le medaglie della Casa di Savoia*, vol. I, III, 1980, pl. 61, fig. 7, collection Humbert II.

Fig. 159



Fig. 160

*DÉCORS PEINTS*



Fig. 161



Fig. 162



*Cartouche de Christine de France avec son emblème et sa devise,  
« Plus de fermeté que d'éclat », château d'Eybens Propriété Verneyre. Photo de l'auteur.*



*Cartouche avec la devise « Adversis Clarius », château  
d'Eybens, Propriété Verneyre. Photo de l'auteur.*

Fig. 163



*Château de Saint-Marcel (74), propriété de la famille Nicolas. Photo de l'auteur.*



*Décors du château de Saint-Marcel, mil. XVII<sup>e</sup> s. Propriété Nicolas.*





Plafond aux poutres marquées du monogramme de Christine CC et du lac de Savoie.



Fig. 166



Fig. 167

*DÉCORS PEINTS*



Fig. 168

Christine de France, en buste  
dans une niche, château de  
Saint-Marcel, mil. XVIIe s.



Fig. 169



*Portrait de Madame Royale*, gravure au burin de Giacomo Mercori, in Guichenon *Histoire généalogique de la Royale Maison de Savoie*, Turin, Briolo, 1778, BM Lyon, SJ IG 241/231.

Fig. 170



Niche centrale avec le buste de Christine ; un Amour musicien ; le monogramme de la duchesse ; un trophée d'armes.



Frontispice du ballet *Hercule et Amore*, Codex de miniatures de Borgognio, v. 1649. BRT, *Storia Patria*, 952.



Cartouche du petit Amour à l'arquebuse, ayant déposé à ses pieds son arc et son carquois

Fig. 172



*Cartouche du petit Amour, sur un char tiré par deux chevaux, une colombe à ses pieds*

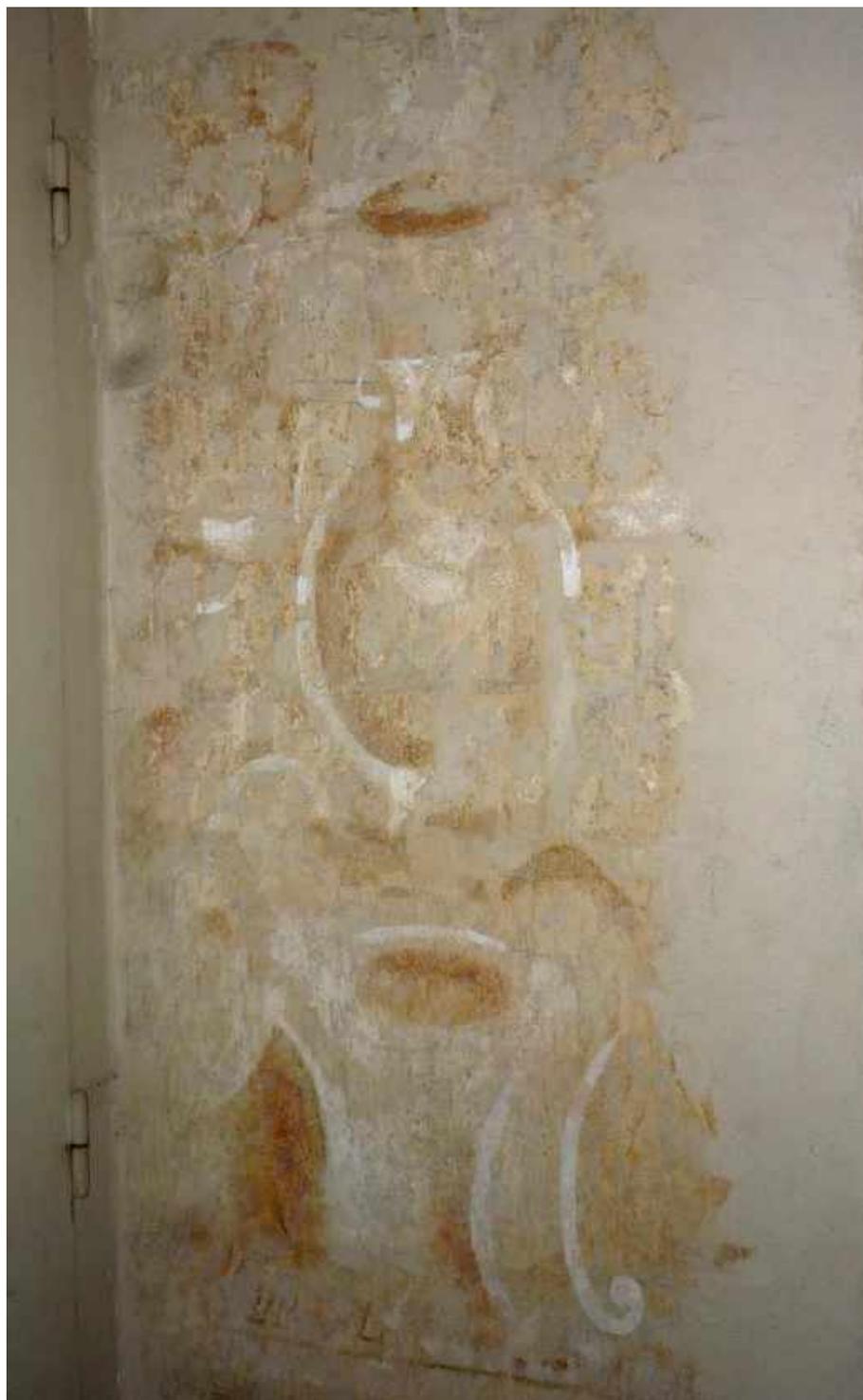


*Cartouche d'une main tenant l'épée devant un animal tricéphale au corps léonin*

Fig. 173



Fig. 174



*Décor d'une grande urne sur un socle (?)*

Fig. 175



- 1662, Pierre et Laurent Dufour dans la *Sala della Colazione* du Palazzo Reale, « Spogliati arma supersunt ».

- 1708, *Camera della Torre*, anciennement Cabinet des Devises des Princes de Savoie du Palazzo Madama.



Monnaie de Charles Emmanuel I<sup>er</sup>

Fig. 176



Médaille de Guillaume Dupré, Victor-Amédée et l'oiseau du paradis, sans date.,.



Château Vallaise à Arnad, région d'Aoste. Salle du phénix, paroi sud, v. 1680.

Fig. 177



## Frontispices de livres (ou thèses) dédiés à Christine de France - F. Vital-Durand

Liste (classée chronologiquement)

- 1619, Matheus (Jean?), frontispice de Scipion Guillet, *Le Renouveau des anciennes alliances & confédérations des maisons et couronnes de France et de Savoye en la pacification des troubles d'Italie, et au mariage du sérénissime V. Amédée prince de Piemont avec madame Chrestienne sœur de sa majesté*, Paris, Veuve Jacques du Clou et Denis Moreau, 1619, in-4°. BnF-4-LB36-1169.
- **fig. 68** : 1619, Valsesio (Giovanni Luigi), frontispice de Ridolfo Campeggi (sur demande de Costanzo Vizzani), *La Italia consolata. Epitalamio per le Reali Nozze del Serenissimo Vittorio Amadeo principe di Piemonte con la Christianissima Madama Christiana di Francia, del signor Comte Ridolfo Campeggi all'Altezza Ser. del sign. Duca di Savoia*, Bologne, Bartolomeo Cochi, 1619, in-4° ?. Dédié au duc de Savoie (Charles-Emmanuel Ier). Chiffre du graveur : Valsesio (Giovanni Luigi).
- 1633, graveur ?, Pierre Monod, frontispice du *Trattato del Titolo Regio dovuto alla Serenissima Casa di Savoia...*, Turin, Gio. Domenico Tarino, 1633. BnF NUMM-855571.
- **fig. 24** : 1638, Moncalieri, *Fondamenti della Chiesa del Santissimo Rosario fondata da Madama Reale...*, (pas un frontispice mais une feuille volante sans doute, distribuée lors de l'inauguration de l'église, disparue aujourd'hui). Illustration d'une pierre en bas-relief enchâssée dans un soubassement. Médillons reprenant des médailles émises en 1637.
- **fig. 67a** : 1642-1643, Giovenale Boetto, Gravure du ms. de Valeriano Castiglione, *Historia delle Reggenza di Madama reale Christiana di Francia duchessa di Savoia, dell'abate Valeriano Castiglione storico delle Reali Altezze*, 1656. 2 vol., ms. AST, Corte, St. della Real Casa, St. particolare, maz. 17, f. 1.
- **fig. 71** : 1644, Giovenale Boetto, sur dessin de Giovanni Gaspare Balduino, *Arc triomphal allégorique pour la réconciliation entre Christine de France et ses beaux-frères Thomas et Maurice de Savoie-Carignan*, 1644, burin et eau-forte, 111,5 x 76 cm, frontispice de thèse de Carlo Amedeo et Ottavio Valentino Provana di Druent, Biblioteca Reale de Turin, U II 85/2.
- **fig. 82** : 1645, Grégoire Huret, frontispice du R. P. Sébastien de Senlis, *Épîtres morales : où toutes les Dames qui prétendent au Paradis trouvent les vertus d'une Cour Sainte, & celle des cloistres réformés. Dédiées à la Reine Régente par le R.P. Sébastien de Senlis capucin*, Paris, Michel Soly et Gervais Alliot, in-8°, BnF, D-51812.
- **fig. 2** : 1647, Giovanni Paolo Bianchi, frontispice de Paolo Brizio, *Seraphica Subalpinae D. Thomae Provinciae Monumenta Regio. Subalpinorum Principi. Sacra Auctore F. Paulo Britio Episcopo Albensi et Comite*, Turin, Tarino, 1647. Graveur : Io. Paul Blanc F. Mediol. Dédicace à Charles-Emmanuel II. Turin, Biblioteca Civica Centrale 407.B.177.
- **fig. 3** : 1648, B. Laurent (?), frontispice de Paolo Brizio, *Progressi della Chiesa occidentale in sedeci secoli distinti, e due libri proemiali consacrati all'alt.za di Madama Reale Christiana di Francia da Monsignor F. Paolo Britio vescovo d'Alba, e conte*, Carmagnola, Bernardino Colonna, 1648. Graveur : B. Laurenti. Regia Biblioteca dell'Università di Torino, D.VI.194. Prévu en deux volumes mais t. 2. non publié.
- Vers 1650 (?), graveur Nicolas Auroux, mais sans source définie et introuvable en France et en Italie.
- **fig. 4** : 1655, Francesco Curti, frontispice de M. Bettini, *Apiaria universae philosophiae mathematica...*, Bologne, Gio. Battista Ferroni, 1655. (Graveur : Francesco Curti).
- **fig. 62** : 1659, Nicolas Auroux, frontispice d'Emanuele Tesauero, *Panegirici et ragionamenti...*, vol. I, Turin, Zavatta, 1659-1660.
- **fig. 31** : 1667, Dessin de Tommaso Borgonio, gravure de Jean-Baptiste Girardin, « Le couronnement de Christine en Flore », frontispice de Philippe Saint Martin d'Agliè, *Le Delitie. Relatione della Vigna di Madama Reale Christiana di Francia, Regina di Cipro, posta sopra i monti di Torino. Dedicata all'Altezza Reale del Serenissimo Carlo Emanuel II, Duca di Savoia... &c. Opera di Filindo il Costante, Accademia Solingo*, Turin, Gio. Giacomo Rustis, 1667. Biblioteca nazionale centrale, Florence, MAGL.13.3.24.

## Frontispices de livres dédiés à la maison de Savoie - Divers membres - F. Vital-Durand

- 1624-1625, Francesco Villamena in Andrea Lilli, *Nexus regius Regiae Domus Sabaudiae*, allégorie des vertus généalogiques de la maison de Savoie, Turin, Biblioteca Reale.
- **Fig. 72** : 1631, Grégoire Huret, *Victor Amédée, duc de Savoie, mené en triomphe dans un char*, frontispice de thèse gravé par Grégoire Huret, 1631, 1 estampe en deux feuilles jointes : eau-forte et burin ; 63,7 x 92 cm, British Museum, n° 1891, 1217.3.
- 1638, Giovenale Boetto, frontispice in P. Luigi Giuglaris, *Funerale fatto nel Duomo di Torino alla gloriosa memoria dell'invitissimo, e potentissimo Prencipe Vittorio Amadeo Duca di Savoia, Prencipe di Piemonte, Rè di Cipri, &c. dalle Altezze Reali di Madama Christiana di Francia sua moglie, e del Serenissimo Duca Francesco Giacinto, suo primogenito, alli 18 di decembre MDCXXVII*, Turin, Tarino, 1638 (dédicace à M.R.).
- **Fig. 23** : 1655, Giovenale Boetto, Frontispice in F. Pasquale Codreto, *Ghirlanda di alcuni Prencipi Beati di Real Casa Savoia, tessuta dall'ossequio del R.P.F. Pasquale Codreto da Sospello, Lettore Pred<sup>e</sup> generale e P. di Provincia de Minori Osservanti*, BRT G. 4 (25). Suivi de F. Pasquale Codreto, *L'Arco Baleno, che risplende nel serafico Cielo; Panegirico Sacro della Beata Lodovica di savoia, indirizzato per ossequiar li pregi di M. Reale Christiana Borbona...*, Turin, Gio. Ambrogio Niella, 1646.
- **Fig. 143** : 1656, Giovenale Boetto, Frontispice in Lorenzo Scoto, *Il Gelone. Favola pastorale di D. Lorenzo Scoto abbate Commend. & Signore di Chesery. Con le Allegorie dell'abbate Castiglioni. Alla Reale Altezza del Serenissimo Carlo Emanuele II Duca di Savoia, P. di Piemonte, Re di Cipro, &c. Aggiuntovi in fine una Lettera discorsiva del medesimo Autore concernente il genere drammatico*, Turin, B. Zappata, 1656 ; dédié à Ch. Emm II.
- **Fig. 142** : Après 1656 (?), graveur anonyme (Nicolas de Larmessin?), frontispice de Jean Puget de la Serre, Panégyrique de S. A. Royale le duc de Savoie, s.l.n.d., Biblioteca Reale di Torino, R 48 (5).
- 1667, Bartolome Kilian sur dessin de F. Orlandus, Ranuccio Pallavicino, *Ritratto di Gran Principessa esposto alla publica Amirazione e consecrato all'Altezza Reale di Carlo Emanuele II Duca di Savoia, Re di Cipro, &c. Dal Marchese Ranuccio Pallavicino*, Munich, Luca Straub, 1667 (Adelaide), in-12°, AST Bibli antica I.VIII.7.
- 1670, Georges Tasnière sur dessin de Domenico Piola, Tesauo, *Inscriptiones quotquot reperiri potuerunt...*, Turin, B. Zappata, 1670, in-fol°. Portrait de Tesauo également par G. Tasnière. Biblioteca Reale, I.57.65.
- 1650, Cornelis Bloemart, sur dessin de G. Angelo Canini, Luigi Giuglaris *La Scuola della Verità aperta a' Prencipi, dal P. Luigi Giuglaris della Compagnia di Giesu, con occasione della Regia Educatione data al Serenissime Carlo Emanuele II Duca di Savoia, Prencipe di Piemonte, &c. da Madama Reale Christiana di Francia sua Madre*, Turin, G.B. Ferrosino, 1650, in-4°, dédicace à M.R.
- 1665, F. Picini, Luigi Giuglaris, *La Scuola della Verità aperta a' Prencipi, dal P. Luigi Giuglaris della Compagnia di Giesu, con occasione della Regia Educatione data al Serenissime Carlo Emanuele II Duca di Savoia, Prencipe di Piemonte, &c. da Madama Reale Christiana di Francia sua Madre*, Venise, F. Storti, 1665. in-12°. Pas de dédicace.
- 1672, graveur anonyme, P. Luigi Giuglaris, *L'Académie de la Vérité ouverte aux Princes, pour la Royale éducation de Serenissime Charles Emanuel II, Duc de Savoye, Prince de Piedmont, Roi de Chypre: Reçue de Madame Royale Chrestienne de France, sa Mère*. Traduite de l'Italien, par le Sieur Dom François Favier. Lyon, Benoist Coral, 1672, in-4°, frontispice dédié à Ch. Emm. II et dédicace à M.R. Bayerische Staatsbibliothek München, 4 Pol.g.99. Portrait de Charles-Emmanuel II gravé par Germain Audran sur dessin de Jean Delamonce.
- **Fig. 1** : 1679, Georges Tasnière graveur d'après un dessin de Domenico Piola, Emanuele Tesauo, *Historia dell'augusta città di Torino del conte, e caualiere gran croce d. Emanuele Tesauo proseguita da Gio. Pietro Giroidi protonotario apostolico...*, Turin, Bartolomeo Zappata, 1679.

