

UN DESSIN D'APRÈS
ROSSO FIORENTINO:
LE *SACRIFICE ANTIQUE*

LAURENCE ARMANDO

Le château de Fontainebleau sous François Ier allait devenir une seconde Rome, où l'art antique y sera prépondérant. Des artistes de renom, des érudits italiens, venus à la cour vont interpréter des auteurs anciens et des sujets contemporains sous forme de textes picturaux¹.

Il en résultera un programme décoratif d'une grande complexité. Les dessins et les gravures sont un apport incontournable dans la connaissance et l'élaboration des sujets voulus par le roi et des modifications survenues.

C'est dans ce contexte que la fresque illustrant une scène du *Sacrifice antique* fut conçue par Rosso Fiorentino entre 1532 et 1537. Un premier projet a été envisagé mais n'a pas été retenu, probablement suite au décès du dauphin François en 1536. Nous le connaissons par des dessins d'Etienne Delaune et de maîtres anonymes et par des gravures de René Boyvin et Delaune².

Rosso, dans un second projet, modifia en partie l'iconographie au profit d'un discours exaltant la vitalité de la dynastie royale

¹ DU CHOUL 1555.

² Ensba, M.896.

avec la présence du chiffre royal et de la fleur de lys sur l'autel³. Mais aussi, il met à l'honneur le *Dies natalis Regis*, faisant allusion aux vœux exaucés de Louise de Savoie auprès de saint François de Paule pour la venue de son héritier royal⁴. La fresque se situe sur le mur nord de la septième travée de la galerie de François Ier.

Ces sujets feront l'objet d'œuvres dessinées par Rosso et par ses collaborateurs puis, seront gravés par Boyvin, Delaune et Fantuzzi.

L'iconographie du dessin récemment acquis par la collection Gismondi est en rapport avec la première pensée, faisant allusion à des guérisons miraculeuses et des vœux exaucés⁵. Certains ont pu y discerner des allégories de la vigueur, de l'intégrité physique mais aussi de la fécondité avec des jeunes femmes portant des enfants.

L'Italie connaît au XVIe siècle un regain pour l'attrait des ex-voto anatomiques.

Ils apparaîtront dans la scène du premier projet, où ils sont accrochés aux branches du chêne séculaire : des tablettes, des sabres, une tête de jeune femme et un bras⁶.

Cette iconographie savante provient de l'histoire d'Erysichon décrite dans les métamorphoses d'Ovide (L.VIII, v.730-787) : «L'épouse d'Antolyens, fille D'Erysichon jouit de pouvoirs de transformations or son père méprisait la puissance divine et ne brûlait pas d'offrande odorante sur les autels. Il aurait profané un bois où se trouvait une chêne immense, au tronc séculaire constituant une forêt à lui tout seul, tout entouré de bandelettes et d'ex-voto preuves que des vœux s'étaient réalisés».

³ CARROLL 1987, p. 281.

⁴ PANOFSKY 1958, p. 81.

⁵ Technique : Plume encre brune, lavis brun et rehauts à la gouache blanche. Dimensions : 29, 5 x 25 cm. Provenance : Collection Féraut. Vente Hôtel Drouot 05/06/2019, Collection René Huyghe. Bibliographie de l'œuvre : BEGUIN, PRESOUYRE 1972, p. 138; CARROLL 1987, pp. 274-275, 1987; BEGUIN 1992, pp. 89-91, illus. n° 3.

⁶ CHARUTY 1992, pp. 46-60.

Nous pouvons désormais lire notre feuille dans sa totalité depuis que nous avons identifié la partie manquante sur la gauche de notre composition. Celle-ci se trouve conservée à l'Ecole Nationale des Beaux-Arts de Paris (Ensba) il s'agit del *Arbre aux ex-voto*⁷.

C'est par le travail minutieux de système de hachures, par la graphie de la plume, les rehauts de gouache que nous avons pu rattacher et attester qu'il s'agit de la même feuille et de la même main.

Le dessin de l'Ensba montre des personnages sous le vieux chêne avec les ex-voto suspendus.

La partie de la composition Gismondi a été coupé au niveau de l'autel et dans le feuillage de l'arbre laissant apparaître *deux bras* dont l'un est accroché à une branche, en haut à gauche.

Nous connaissons un autre dessin sur vélin reprenant la même scène intitulé le *Sacrifice* par Etienne Delaune ; tous deux proviennent de la collection Masson de ce même fond⁸.

Le spécialiste Carroll a longuement étudié le dessin fragmentaire de l'Ecole Nationale des Beaux-Arts de Paris (Ensba) au cours de ses diverses publications. La justesse de ses observations nous donne un éclairage précieux dans la compréhension du dessin Gismondi. Hélas, lorsque Sylvie Béguin a publié notre dessin qui appartenait alors à René Huyghe, elle n'a pas établi le rapprochement avec *L'arbre aux ex-voto* de l'Ensba⁹.

Elle en loua ses qualités graphiques : « Le dessin que nous présentons ne manque pas de qualité. Serait-ce un original abimé ? Il reste en tout cas très proche de l'esprit de Rosso ».

La scène de Sacrifice a donné lieu immédiatement à de nombreuses copies qui ont été réalisées d'après probablement des dessins originaux perdus¹⁰.

⁷ Paris, l'Ecole Nationale des Beaux-Arts de Paris (Ensba), inv. Mas.1196, dimensions: 26,7 x 17 cm.

⁸ Ensba, inv. EBA n° M896, dimensions : 15 x 21 cm.

⁹ BEGUIN 1987, pp. 89-91, illus. n° 3.

¹⁰ BRUGEROLLES 1994, p. 196, n° 63 : « Delaune ne travaille pas d'après la fresque elle-même mais, d'après un dessin préparatoire du florentin ou d'un de ses assistants qu'on peut dater entre 1532 et 1534 ».

¹¹ Paris, Musée du Louvre, DAG, Inv.1575.

C'est ainsi qu'une autre version dessinée, conservée au Musée du Louvre¹¹, a été donnée à Rosso par Longhi¹² mais restituée depuis à un auteur anonyme d'après le maître florentin¹³. Sa composition a été coupée des deux côtés tout comme notre feuille.

Elle a permis à Carroll d'en déduire que la feuille du Louvre s'inspirait d'un autre dessin coupé conservé à l'École Nationale des Beaux-Arts de Paris (qui est la partie gauche de notre composition). Il note que « les œuvres du musée du Louvre et de l'Ensbà donnent une idée de la technique de l'original de Rosso par la présence de rehauts de gouache blanche et dans la typologie similaire des personnages ».

Par ailleurs, il observe des différences d'interprétations entre les différentes versions gravées et dessinées avec la composition du Louvre : comme la présence d'un voile accroché à la mitre du prêtre retombant sur l'autel¹⁴. Nous retrouvons ce détail à la fois dans notre dessin et dans celui conservé au musée de Gottingen en Allemagne¹⁵. Alors que, dans les gravures de René Boyvin et d'Étienne Delaune, ainsi que dans le dessin sur vélin de Delaune, la mitre du prêtre est différente et ne possède pas de voile.

Cet historien rapproche la figure de l'homme de profil se tenant à une canne, au centre de la composition du dessin du Louvre, avec celui d'un *Prophète* à la sanguine par Rosso Fiorentino conservé au British Museum¹⁶. Dans notre version, le profil de ce personnage barbu aux cheveux dans le vent, retenant son chapeau par une main aux doigts effilés, est de loin l'interprétation la plus séduisante. Cette comparaison entre les quatre dessins (des Musées de Gottingen, du Louvre et les deux de l'Ensbà) prend un nouveau relief avec l'apport de notre feuille.

¹² LONGHI 1951, pp. 58-62.

¹³ KUSENBERG 1931, p. 149, n° 12.

¹⁴ CARROLL 1976, pp. 381-386.

¹⁵ Musée de Gottingen, Allemagne, inv. Nr.H217. Dimensions : 30,1 x 43,1 cm.

¹⁶ CARROLL 1966, p. 174, note 34. Il note « que le caractère anguleux des contours, le traitement des draperies, des clair-obscur du dessin du Louvre sont très proches de la manière de Rosso ».

¹⁷ CARROLL 1976, p. 383.

¹⁸ CARROLL 1987, n° 87, note 2, pp. 274-275.

Celui du musée de Gottingen est simplifié, est plutôt de l'ordre d'un relevé.

Il possède l'avantage de reprendre le plus fidèlement notre composition dans les visages des personnages, dans leurs coiffures si caractéristiques de la manière du maître florentin.

En bas à droite, deux femmes apparaissent en buste, l'une à la poitrine dévêtue. Nous les retrouvons seulement dans le dessin allemand et dans la gravure de Fantuzzi.

Elles sont présentées différemment dans la gravure et le dessin d'Etienne Delaune ainsi que dans la fresque ; un enfant cache en partie la femme dévêtue laissant apparaître qu'un sein.

De même au centre de la composition, un autel prend place, il est dessiné avec une seule et large moulure qui ne figure que dans les trois versions (du Louvre, de Gottingen et de celle de l'Ensba-Gismondi) alors que dans le vélin de Delaune et sa gravure il montre un entablement à double mouluration. Cet autel sera remanié dans la composition définitive et dans la gravure d'Antonio Fantuzzi. Pour Carroll, ces divers aspects sont indicatifs d'une datation précoce, avant 1532 pour le dessin de l'Ensba et en conséquence pour le nôtre¹⁷.

Plus récemment, il a émis l'hypothèse de l'existence d'un second dessin perdu de Rosso auquel notre dessin pourrait se référer¹⁸.

Le maître anonyme de notre feuille possède un vocabulaire rosseque bien assimilé en regard des autres feuilles : dans le traitement en volume des corps exacerbés, dans l'expressivité des visages aux yeux vidés, aux bouches entre-ouvertes, tel des masques. Ainsi que dans le tracé continu dessinant les protagonistes de la scène. A cela, on peut apprécier l'usage de rehauts de gouache blanche parfois en fines hachures sur les corps des personnages ainsi que des jeux d'ombres et de lumières au lavis laissant apparaître le fond en réserve par endroits. Les volumes des corps, leur traitement en ellipse confère à certains personnages une dimension inégalée par rapport aux autres documents.

La beauté de ses personnages nous laisse songeur à l'idée de ce que devait être l'original du maître florentin. Seuls quelques collaborateurs très proches de Rosso, tels Luca Penni ont pu interpréter aussi fidèlement son style ou éventuellement Léonard Thiry qui a mis au net ses compositions.

Nous sommes en présence probablement du dessin le plus proche d'un original perdu de Rosso. Est-il antérieur au premier projet comme l'avait présagé Carroll? Ou bien, a-il été envisagé comme une étape intermédiaire à la composition définitive comme pourrait l'indiquer le système d'hachurage. L'évocation du paysage architectural à l'arrière-plan semble montrer que notre dessin n'était pas destiné à la gravure. Il en demeure que les feuilles provenant du maître florentin et de son atelier sont bien plus rares que celles laissées par Primaticci. Elles sont révélatrices des premières pensées qui feront la singularité du style bellifontain.

Bibliographie

- BÉGUIN, PRESSOUYRE 1972 = S. Béguin et S. Pressouyre *La galerie de François Ier au château de Fontainebleau*, dans la «Revue de l'Art», n°16-17, 1972
- BÉGUIN 1987 = S. Béguin, *Projets Bellifontains*, dans *Dal disegno all'opera compiuta: trentacinque disegni per trentacinque dipinti*. Atti del convegno internazionale (Torgiano, Museo del vino, 29 ottobre-12 novembre 1987), a cura di M. Di Giampaolo, Perugia, Electa-Editori umbri associati, 1987, pp. 89-91.
- BRUGEROLLES 1994 = E. Brugerolles, *Le dessin en France au XVIe siècle, Dessins et miniatures des collections des Beaux-Arts*, Paris, Ensba 1994.
- CARROLL 1966 = E. A Carroll, *Drawings of Rosso Fiorentino in the British Museum* in «The Burlington Magazine», 108, 1966, pp. 168-180.
- CARROLL 1976 = E.A Carroll, *The Drawings of Rosso Fiorentino*, New York, Garland, 1976.
- CARROLL 1987 = E. A Carroll, *Rosso Fiorentino, Drawings, Prints and Decorative Arts*, Washington, National Gallery of Art, 1987.
- CHARUTY 1992 = G. Charuty, *Le Voeu de vivre, corps morcelés, corps sans âme dans les pèlerinages portuais*, dans «Terrain. Carnets du Patrimoine ethnologique», n°18, 1992, pp. 46-60.
- DU CHOUL 1555 = Guillaume du Choul, *Discorsi sopra la castrametazione e disciplina militare dei Romani con bagni e esercizi antichi* tradotti in lingua toscana per Gabriele Simeoni, Lyon, 1555. Edité par C. Occhipinti et C. Cirillo (www.HortiHesperidum.com).
- Kunsenberg 1931 = K. Kunsenberg, *Le Rosso*, Paris, 1931.

LONGHI 1951 = R. Longhi, recension de P. Barocchi, *Il Rosso Fiorentino*, dans «Paragone», 13, 1951, pp. 58-62.

PANOFSKY 1958 = D. et E. Panofsky, *The iconography of the Galerie François Ier at Fontainebleau*, dans «Gazette des Beaux-Arts», LII, 1958, pp. 113-177.

Illustrations

Fig. 1. *Le sacrifice antique*. Paris, Collection Gismondi.

Fig. 2. *L'arbre aux ex-votos*. Paris, Ensba, inv. Mas.1196 (26, 7 x 17cm).

Fig. 3. *Le sacrifice antique*. Paris, Collection Gismondi (29, 5 x 25 cm).



1



2



3