

FONTAINEBLEAU
ET LA PEINTURE FRANÇAISE DU XVII^E SIÈCLE :
HISTOIRE ET MYTHE

OLIVIER BONFAIT

Dès le XVII^e siècle, le château de François Ier qui avait vu œuvrer Rosso et Primaticci, Serlio et Vignole, cette « nouvelle Rome » selon Vasari, a cristallisé des enjeux « nationalistes ». Pour certains contemporains de Richelieu, il est la preuve que « à voir tant de belles choses dans le plus magnifique palais de nos Rois, il est impossible de n'avouer pas que toutes les merveilles de la peinture ne sont point en Italie, et que la France en a plusieurs qui ne lui cèdent en rien »¹. Selon Bellori, il constitue le témoignage de la filiation de la France envers Rome, la patrie des arts, un lien naturel réactivé au milieu du XVII^e grâce à

¹ Avertissement, dans *Les travaux d'Ulysse desseignez par le sieur de saint Martin de la façon qu'ils se voyent dans la maison royalle de Fontainebleau, peints par le Sieur Nicolas, et gravés en cuivre par Theodore van-Tulden, avec le sujet et l'explication morale de chaque figure*, Paris, Langlois, 1640 (exemplaire sans dédicace).

Poussin et par l'établissement d'une académie de France en Italie, c'est-à-dire d'un Fontainebleau à Rome².

Depuis maintenant plus d'un siècle, Fontainebleau hante l'imaginaire de l'histoire de l'art français.

Devenu au début du XIX^e siècle un haut-lieu de la légende napoléonienne, il était de nouveau entré dans l'histoire avec les recherches érudites de Léon de Laborde. Celui-ci, en confirmant par la publication des *Comptes des Bâtiments du Roi, 1528-1570* le grand nombre d'artistes italiens et français qui avaient travaillé sous la direction de Primatice, avait montré l'importance du foyer bellifontain³. Ce dernier allait bénéficier d'un brillant thuriféraire en la personne de Louis Dimier⁴, qui opposa brillamment « ce palais en quinze ans rempli de merveilles pareilles à celles dont l'Italie se vantait »⁵ aux efforts de ses contemporains pour révéler des primitifs français et un génie de la race « contre les décadents italiens de Fontainebleau »⁶. Face aux enlumineurs du Val-de-Loire, au Maître de Moulins et aux peintres flamands œuvrant sous le soleil de Provence, il dressait dans le paysage historiographique « le vieux palais de saint Louis baptisant une école dont le renom allait courir l'Europe et éterniser son nom dans l'histoire des arts ; mieux que tout cela, l'école française fondée, des bases certaines et solides posées à ses succès futurs »⁷. Dimier lançait ainsi un pont entre le Fontainebleau de François I^{er} et le Paris de Louis XIII où une autre greffe ita-

² Sur ce point, voir MONTANARI 2002.

³ LABORDE 1877-1880. Sur ce personnage, voir la notice de Geneviève Bresc-Bautier dans *le Dictionnaire critique des historiens de l'art* en ligne de l'INHA (<http://www.inha.fr/spip.php?rubrique347>).

⁴ Sur Louis Dimier, en attendant la publication de la thèse de Michela Passini, voir la notice de Michela Passini et Henri Zerner dans *le Dictionnaire critique des historiens de l'art* en ligne de l'INHA.

⁵ Louis Dimier, « François 1^{er} et l'atelier de Fontainebleau », dans *Les Arts*, 1905 (cité d'après ZERNER 1965, p. 74).

⁶ Henri Bouchot, dans le catalogue d'exposition *Les Primitifs français*, Paris, 1904, cité par Sylvie Béguin (*École* 1972, p. XXXV) qui dresse un historique de la notion d'école de Fontainebleau.

⁷ Louis Dimier, « François 1^{er} et l'atelier de Fontainebleau », dans *Les Arts*, 1905 (cité d'après ZERNER 1965, p. 74).

lienne, avec Simon Vouet, était venue selon lui relancer l'histoire de l'école française, et il s'appuyait pour ce faire sur les *Entretiens* de Félibien, qu'il citait dans la conclusion de son étude⁸. L'historien de l'art français discernait également dans la direction par Primatice des « travaux de peinture, dessins de sculptures, plans d'architectes » une esquisse de « cette espèce de surintendance des différentes branches de l'art, dont plusieurs époques de l'histoire ont pu pourvoir les plus grands maîtres, tels que Raphaël sous Léon X, ou que Lebrun sous Louis XIV », et pourrait-on ajouter, de David sous Napoléon Ier⁹.

Depuis plus d'une génération, des expositions, de *l'École de Fontainebleau* (Paris, 1972 organisée par Sylvie Béguin) à *Primatice* (Paris, 2004)¹⁰, des travaux de différents chercheurs dont André Chastel ont permis de revisiter Fontainebleau et de découvrir toute la richesse et la complexité du foyer bellifontain. Une meilleure connaissance de la « seconde école de Fontainebleau »¹¹ comme de la peinture française du XVIIe siècle a légitimement conduit à se demander s'il n'y avait pas en fait continuité de « Nicolo dell'Abate à Nicolas Poussin » dans les sources du classicisme français¹².

Toutefois à relire Félibien, on peut se demander si l'historiographe de Louis XIV, bien qu'il fut conscient de l'importance de ce moment, ne balançait pas du côté des « imagiers » français par le cœur (ou la fibre nationaliste ?), et en faveur d'une création *ex nihilo* de la peinture française avec Vouet et surtout Poussin par la raison. À parcourir le dossier ouvert

⁸ *Ibidem*, p. 95.

⁹ Louis Dimier, « François 1^{er} et l'atelier de Fontainebleau », dans *Les Arts*, 1905 (cité d'après ZERNER 1965, p. 68). Pour un aperçu récent de ces questions, voir l'introduction de ZERNER, BAYARD 2009.

¹⁰ *École* 1972; *Primatice* 2004.

¹¹ Jacques Thuillier avait souligné dans un aperçu historiographique sur la période 1580-1630 les dangers de ce terme (THUILLIER 1981, p. 363).

¹² Ces dernières expressions reprennent le titre d'une exposition à Meaux qui avait illustré cette idée (*Nicolo* 1998).

des rapports entre l'école bellifontaine et la peinture française du XVII^e siècle, tant à travers les sources écrites que les témoignages visuels, on peut s'interroger sur la survivance de Fontainebleau dans l'œil des peintres du Grand Siècle. Et pour achever de bouleverser la chronologie de cette réception de Fontainebleau en France, je souhaiterais montrer en conclusion que c'est après 1700 que l'on peut parler d'une découverte de la Galerie d'Ulysse par les artistes et les critiques en France.

ROSSO ET PRIMATICE : UN STATUT AMBIGU
DANS LA LITTÉRATURE ARTISTIQUE

Par rapport à d'autres artistes qui ont modifié l'histoire de la peinture dans leur pays, les peintres que l'on considère aujourd'hui comme les fondateurs de l'École de Fontainebleau ont une place bien controversée dans la littérature artistique française du XVII^e siècle: les auteurs leur reconnaissent tantôt un certain mérite artistique (non exempt de critique), mais alors avec une faible rôle historique, tantôt une certaine importance dans l'histoire des arts en France, mais sans s'attarder alors sur leur style.

Le caprice et la manière

Certes, Rosso et Primatice ont droit à des vies dans les *Entretiens* de Félibien, mais Nicolo dell'Abate, pour lequel l'historiographe du Roi pouvait facilement avoir accès à des documents inédits permettant de développer sa carrière, ne fait l'objet que de mentions inextricablement mêlées à la vie de Primatice. Qui plus est, ces vies ne pèsent pas lourd dans l'économie générale des *Entretiens*¹³. Rosso a droit à 6 pages, Primatice avec Nicolo, à 7 pages dans le 3^e Entretien, c'est-à-dire moins que d'autres artistes ita-

¹³ FÉLIBIEN 1666. La vie de Rosso occupe les pages 108-113 du 3^e Entretien publié dans le volume II paru en 1672 (désormais abrégé de la manière suivante : II, 3, 1672, p. 108-113) ; Primatice, les pages 309-315 de l'*Entretien* IV (II, 4, p. 309-315).

liens de même importance et qui de plus n'avaient pas travaillé en France comme Sebastiano del Piombo (8 pages) ou Perino del Vaga (12). La vie d'Andrea del Sarto s'étend sur près de 13 pages, et son séjour en France, qui dura à peine un an, est presque plus précis¹⁴. Même si Félibien ne pouvait accorder à ces peintres autant de place qu'à Raphaël (40 pages¹⁵), la part de leurs biographies est minime pour des artistes qui ont « apporté en France le goût romain, et la belle idée de la peinture »¹⁶, qui ont décoré ce qui était à l'époque le premier palais royal, lequel est beaucoup moins bien décrit que le palais du Te de Mantoue. En 1672, pour rédiger la vie de Primatice, Félibien s'appuie toujours sur Vasari ; la description de Fontainebleau du père Dan n'est pas citée¹⁷ et la liste des collaborateurs vient toujours de l'écrivain italien, et non des comptes des bâtiments du Roi, que Félibien utilise pourtant dans un volume successif des *Entretiens*. Mais cette faible appréciation est encore plus évidente si l'on analyse le contenu de ces biographies. Vasari accorde à Rosso, un peintre « bellissimo compositore di figure », un artiste « ricco d'animo e di grandezza »¹⁸ une biographie équilibrée et louangeuse, riche des belles pages tant sur les œuvres italiennes que sur les décors de Fontainebleau ; il lui reconnaît la réalisation de la galerie de François 1er et de plusieurs autres décors du château.

Chez Félibien, Rosso s'inscrit au contraire dans la liste des artistes italiens généreusement accueillis par le Roi de France et qui lui en sont peu reconnaissants, comme Andrea del Sarto. Sa vie est certes celle d'un artiste, mais moins par ses œuvres, que le biographe français cite peu, que par ses heurs et malheurs : Rosso, maltraité pendant le sac de Rome, réussit en revanche à mener un train de vie de grand noble en France, mais ses réali-

¹⁴ FÉLIBIEN 1666, I, 2, 1666, p. 266-278.

¹⁵ FÉLIBIEN 1666, I, 2, 1666, p. 218-258.

¹⁶ FÉLIBIEN 1666, II, 4, 1672, p. 314.

¹⁷ DAN 1642.

¹⁸ VASARI 1568, IV, p. 474.

sations sont détruites par Primatice, son collaborateur. Significatif d'une vie gâchée est la mort de l'artiste : Rosso met fin à ses jours après avoir accusé faussement son ami Francesco Pellegrino. Ce suicide, qui déshonore le peintre et dont l'historien français accentue la condamnation morale par rapport à Vasari¹⁹, apparaît comme le terme logique d'une vie placée sous l'égide du caprice, qui caractérise aussi ses créations.

En effet Félibien, dans un passage ajouté par rapport à Vasari, commence par dénigrer le style de l'artiste : il « ne voulut point d'autre maître pour le conduire que son seul génie. Aussi avait-il une manière toute particulière, et qu'il n'avait emprunté d'aucun autre. Il était, comme je viens de remarquer, abondant en inventions, et représentait aisément ses pensées. Mais aussi l'on peut dire, qu'il y a plus d'imagination, et de feu dans ce qu'il a fait, que de vraisemblable, travaillant beaucoup plus de caprice que de jugement. La grande facilité qu'il avait à dessiner était cause qu'il n'étudiait pas assez l'antique et le naturel. Aussi toutes ses figures sont, pour user des termes de l'art, maniérées, et ne sont pas naturelles »²⁰.

La biographie de Primatice n'est pas à meilleure enseigne²¹. Chez Vasari, elle constituait une suite sur un mode mineur du génie universel de Michel-Ange, -ce qui était un éloge. Félibien l'insère dans un débat controversé sur la fortune du grand artiste florentin en France alors qu'il reconnaît dès le début que Primatice fut un élève de Jules Romain, un artiste pour lequel il éprouve une grande admiration. De plus, cette vie commence comme une illustration d'un des rares reproche que Félibien fait

¹⁹ Félibien moralise le récit de Vasari, qui mentionne le suicide de Rosso sans aucun reproche, en ajoutant notamment cette sentence : il « se priva lui-même de tous les avantages qui rendent aux hommes la vie si douce, et si agréable. La cause ne vous en paraîtra pas considérable, mais la manière vous en semblera horrible », FÉLIBIEN 1666, II, 3, 1672, p. 112.

²⁰ FÉLIBIEN 1666, II, 3, 1672, p. 108-109.

²¹ Les vie de Primatice et de Nicolo dell'Abate occupent les pages 309-315 du volume II (FÉLIBIEN 1666, II, 4, 1672, p. 309-315)

à Michel-Ange²², la tendance à une manière particulière au lieu de suivre le génie universel de la nature : « parce qu'il s'était trop attaché à une manière particulière, l'on voit dans les grandes compositions qu'il a faites, qu'il y manque encore quelque chose, pour être dans la dernière perfection »²³. De même que pour Rosso, cette critique revient plusieurs fois dans cette vie. Quant aux descriptions des œuvres, elles sont, pour le palais royal de Fontainebleau, moins précises que celles fournies par Vasari ! De plus, au lieu de mentionner les décors parisiens de la chapelle de l'hôtel de Guise, Félibien s'enferme dans une description détaillée du décor du château de Beauregard et insiste sur tous les privilèges dont Primatice, comme Rosso, bénéficia à la cour de France.

Un rôle historique ?

La suite du passage montre combien Félibien est gêné par rapport à ces artistes auxquels il reconnaît des qualités, mais dont il ne peut admettre le rôle dans l'histoire de la peinture en France, ce qui explique l'absence de descriptions des travaux à Fontainebleau.

Ce jugement ambivalent porté sur Rosso et Primatice pouvait déjà s'appuyer sur l'absence de toute mention les concernant dans le texte de Dufresnoy *De Arte graphica* et dans son commentaire par Roger de Piles²⁴. Il eut de lourdes conséquences sur l'appréciation de ces artistes et de leurs productions dans l'historiographie française. Roger de Piles, dans son *Abrégé de la vie des peintres* (1699)²⁵, plusieurs fois réédité²⁶, réduit la vie de Rosso à un texte d'une page et demi (contre 5 pour Perino del

22 Sur la réception de Michel-Ange dans la littérature artistique, voir toujours THUILIER 1957.

23 FÉLIBIEN, 1666, II, 4, 1672, p. 309.

24 DUFRESNOY 1668.

25 DE PILES (1699) 1715. Sur ce texte, voire naturellement TEYSSEDE 1964 et PUTTKARKEN 1985.

26 L'ouvrage a une seconde impression en 1715 et une réimpression en 1767.

Vaga, qui a droit à une biographie et un chapitre de « réflexions » sur ses ouvrages)²⁷. Les remarques sur la manière particulière de son style ne sont guère élogieuses : le feu de l'imagination se transforme en « une manière de dessiner un peu sauvage »²⁸ et la biographie contient de nouveau principalement les malheurs qui agitèrent sa vie alors qu'il fut choyé par un prince jusqu'à sa fin misérable. Quant à la vie de Primatice (2 pages), elle est surtout consacrée aux achats d'antiques et aux réalisations sculptées ou éphémères pour les fêtes royales²⁹. Certes la fin du texte affirme le rôle majeur de Rosso et de Primatice « qui ont apporté le bon goût en France, car avant eux tout ce qui se faisait dans les arts était peu considérable, et donnait dans le Gothique »³⁰, mais cet hommage est plus historique qu'esthétique³¹, et de toutes façons, les deux artistes sont exclus du livre VII consacré aux peintres travaillant en France au XVI^e siècle dont l'introduction relativise grandement leur importance. Ces vies peu illustres et cette légende presque noire dans le cas de « maître roux » vont servir de référence pour les écrits successifs concernant Fontainebleau ou ces artistes. Moreri dans sa notice concernant Primatice reprend mot pour mot la vie de Félibien, et laisse de côté Rosso³². Guilbert, quand il décrit Fontainebleau en 1731, donne en note des résumés biographiques sur les deux peintres qui reprennent les critiques de Félibien. Il insiste en outre, pour la galerie de François 1^{er}, sur la jalousie entre les deux artistes³³. Le Primatice aurait fait ainsi détruire exprès des œuvres de « Roux », qui, « ainsi nommé de la couleur

²⁷ DE PILES (1699) 1715, p. 194-195. Significatif à cet égard est l'histoire des attributions du seul Rosso de la collection royale, le *Défi des Piérides*. Ce tableau, encore attribué à cet artiste en 1625, mais par un italien, Cassiano dal Pozzo, est enregistré comme un Perino del Vaga par Le Brun dans l'inventaire de la collection de Louis XIV, avant d'être redonné à Rosso par ... Mariette (BREJON 1987, Le Brun 62).

²⁸ DE PILES (1689) 1715, p. 194

²⁹ DE PILES (1689) 1715, p. 222-223.

³⁰ DE PILES (1689) 1715, p. 223

³¹ TEYSSÉDRE 1964, p. 118.

³² MORERI 1683, II.2, p. 968.

³³ GUILBERT 1731, notes p. 80-82.

de son poil [était] trop maniéré dans ses attitudes »³⁴. Ce jésuite précepteur des pages de l'écurie du Roi laisse ainsi clairement percevoir sa difficulté à comprendre et à admirer les décors du château !

LE REFUS D'UNE ECOLE

Alors, à défaut de maîtres italiens respectables, peut-on déceler dans la littérature artistique française une prise de conscience de l'importance du foyer bellifontain, lointain présage de la notion d'école de Fontainebleau ?

Un discours éclaté

En aucun cas chez Félibien, car le discours sur Fontainebleau est éclaté dans quatre Entretiens différents, avec à chaque fois une problématique distincte³⁵.

La vie de Rosso, abordée dans le 3^e Entretien (II, 1672) s'insère dans un chapitre sur la dispersion et la disparition de la grande école de l'Italie centrale après la mort de Raphaël. Rosso est en est l'exemple même, puisque, à la différence de Polydore ou des autres élèves de Raphaël, il ne voulut avoir aucun maître.

Primatice, traité 200 pages plus loin et dans un entretien différent, est, du point de vue esthétique, l'incarnation de la *maniera* présente chez Michel-Ange sans en avoir la grandeur de dessin et, du point de vue historique, une réduction répréhensible de Jules Romain (dont le style n'est pourtant pas critiqué). Au-delà du problème du maniérisme, Primatice est également un chef de travaux pour une cours. Mais Félibien louait chez le

³⁴ *Ibidem*, p. 82.

³⁵ Pour faciliter la lecture, j'en indique ici rapidement les références. FÉLIBIEN 1666: II, 3, 1672, p.110-113 (Rosso); II, 4, 1672, p.309-315 (Primatice et Nicolo dell'Abate); III, 5, 1679, p. 120-137 (les peintres actifs en France de François Ier à Henri IV, dont les pages 129-133 pour Jean Cousin); III, 6, p. 113-119 (Dubois et Fréminet).

directeur du chantier de Mantoue « l'art et l'industrie d'un savant peintre »³⁶ et prenait 10 pages pour décrire le palais du Té (dont 6 pages pour la salle des Géants) et exalter le respect du costume et le « débordement de son savoir »³⁷. Il consacre en revanche à peine une page pour décrire le palais royal de Fontainebleau où le décorum et la convenance, les principales qualités de Jules Romain, ne sont guère respectées selon lui.

C'est simplement dans le 5^e Entretien (vol. III, 1679) que l'historiographe énumère précisément les collaborateurs de Rosso et de Primatice à Fontainebleau et détaille certaines de leurs œuvres, en allant jusqu'aux artistes d'Henri IV, Toussaint Dubreuil, Jacob Bunel, Ambroise Dubois et Guillaume Dumée. Il crée ainsi une continuité historique au sein d'un groupe d'artistes travaillant sous le mécénat des rois de France, tout en évinçant les inspireurs italiens. Or leur activité est d'autant plus remarquable qu'au mépris de toute chronologie, Félibien insère ce moment entre deux chapitres, l'un sur la décadence de la peinture à Rome après 1560-70 et l'autre sur les arts dans les Pays-Bas autour de 1540-50, qui montrent un certain vide artistique en Europe.

Enfin, le dernier passage sur les peintres bellifontains est la fin du 6^e Entretien (vol. III, 1679), quand Félibien évoque Fréminet, artiste célèbre en son temps mais dont « la réputation a si peu duré »³⁸.

Des artistes inaptes à créer une école

L'importance de l'artiste le plus important du chantier bellifontain, Primatice, est en outre niée sur plusieurs registres. Selon Félibien, il n'a pu avoir un rôle réel dans la formation d'un style : seuls en effet ceux qui ont fréquenté assidûment les beautés de Rome et les belles antiques peuvent enseigner cor-

³⁶ FÉLIBIEN 1666, II, 3, 1672, p. 188.

³⁷ FÉLIBIEN 1666, II, 3, 1672, p. 193.

³⁸ FÉLIBIEN 1666, III, 6, 1679, p. 117.

rectement l'art. En conséquence, les peintres lombards, (dont Primatice fait partie comme le rappelle explicitement son surnom de « Bologne » lié à sa ville natale) « n'ont point possédé cette grande réputation qu'ont eu ceux de l'école de Rome »³⁹. Le curieux binôme Primatice-Nicolo est en outre condamné par Félibien à double titre. D'une part, parce que Primatice, alors déjà qu'il « s'était trop attaché à une manière particulière »⁴⁰, reproduit ce défaut chez son collaborateur qui ne cesse de le copier, au lieu d'imiter la nature ; et cette décadence ne fit que s'amplifier chez ceux : « qui travaillaient sous eux [car] ne tâchant qu'à les imiter, [ils] sont tombés dans les défauts que les jeunes gens doivent éviter, lorsqu'ils ont assez de courage pour ne pas vouloir demeurer de simples copistes, ou du moins les imitateurs de leurs maîtres »⁴¹. Primatice et Nicolo sont donc inaptes à créer une école ou un foyer artistique⁴². D'autre part, Félibien réprovoque ce duo car il fonctionne comme une séparation entre le dessin et l'exécution, ce qui correspond bien peu à l'idéal du peintre parfait à ses yeux et qui constitue un précédent à la pratique de Le Brun, en opposition au génie universel de Poussin.

Enfin, la sentence selon laquelle avant Primatice et Nicolo, « tous les tableaux étaient encore de la manière gothique »⁴³ est immédiatement suivie d'une réflexion, de nature idéologique et nationale, sur le développement des arts en France qui semble la contredire. Ce nouveau discours permet de défendre l'ancienneté du renouveau des arts sur le sol français : « Lorsque Cimabue et Giotto commencèrent à le faire revivre, on le pratiquait au-delà des Monts aussi bien qu'en Italie, où l'on peut dire

³⁹ FÉLIBIEN 1666, II, 4, 1672, p. 317.

⁴⁰ FÉLIBIEN 1666, II, 4, 1672, p. 309.

⁴¹ FÉLIBIEN 1666, II, 4, 1672, p. 315.

⁴² Le sort des deux tableaux de Nicolo dell'Abate faisant partie de la collection royale, entrés simplement au milieu des acquisitions Jabach et disparus dès le début du XVIII^e siècle est un autre indice du faible intérêt envers l'artiste et de sa dépendance envers Primatice.

⁴³ FÉLIBIEN 1666, II,4, 1672, p. 314.

que depuis Constantin les ouvrages de sculpture et de peinture n'étaient pas d'un meilleur goût dans Rome que ceux qu'on faisait ici » car « les graces du ciel furent en même temps également distribuées dans presque par toute l'Europe »⁴⁴. Cette question travaille l'historiographe de Louis XIV qui est ainsi amené à se contredire en moins de trois pages et à mettre en avant alors un art typiquement français, celui du vitrail. Il cite à nouveau Guillaume de Marcillat, devenu natif de Marseille, déjà mentionné dans un passage à la fin de la vie du grand Raphael, pour expliquer le perfectionnement des différents arts dépendant du dessin en Italie⁴⁵. Surtout, il laisse entendre que la florissance des peintres de cet art existait avant même l'arrivée des Italiens, d'abord au château de Gaillon à la fin du règne de Louis XII puis : « dès l'an 1520 il se faisait beaucoup de vitres dans les églises d'un goût excellent »⁴⁶. Mais en 1672, Félibien est encore incapable d'écrire (ou peu intéressé ?) sur ces artistes et ne peut que rester proche du texte de Vasari, même si on a vu qu'il essayait déjà de s'en démarquer pour mettre en cause la manière de Rosso et de Primatice.

Etablir une autre histoire

Aussi, entre 1672 et 1679, Félibien a-t-il cherché des sources pour écrire cette histoire, que parfois il invente. Dans le 5^e Entretien (1679), on a déjà noté que l'historiographe, après avoir montré la décadence de l'école romaine vers 1570 et avant de passer aux peintres des Pays-Bas du XVI^e siècle, insère un important passage sur la peinture en France autour de 1550. Il

⁴⁴ Les deux affirmations dans FÉLIBIEN 1666, II, 4, 1672, p. 318.

⁴⁵ Félibien, pas sûr de ses dires, reste toujours mystérieux au sujet de cet artiste, mais il repète les deux fois qu'il est natif de Marseille (I, 2, p. 1666, p. 258 ; II, 4, 1672, p. 319).

⁴⁶ FÉLIBIEN 1666, II, 4, 1672, p. 319. Zerner a justement relevé que ce type d'indication chronologique, très rare dans le texte de Félibien, sert à souligner l'antériorité de l'art du vitrail par rapport à Fontainebleau (ZERNER 1996, p. 210).

l'article autour des peintres œuvrant pour la monarchie, de la personne de Jean Cousin et de Philibert de L'Orme.

Félibien a alors pris soin de consulter des archives (et notamment les comptes des bâtiments du Roi⁴⁷) et peut donc citer un groupe conséquent d'artistes, italiens et français, qui ont travaillé à Fontainebleau et qui ne méritent pas moins d'être « considérés que plusieurs dont Vasari a fait mention »⁴⁸. Il est en outre capable d'attribuer des œuvres, à « Claude Badouin qui a fait les dessins des quelques vitres de la sainte Chapelle de Vincennes »⁴⁹, à Eustache du Bois, à Clouet... et naturellement à Jean Cousin.

Dans le discours de Félibien, ce dernier fait figure d'une invention nécessaire pour contrebalancer Primatice⁵⁰. Né au cœur de la France, dans un petit village près de Sens, formé dans la plus pure tradition française, l'art du vitrail, cet artiste fut « savant dans le dessein, et abondant en belles pensées et en nobles expressions »⁵¹, soit des qualités qui conviendraient parfaitement pour caractériser les créations de Primatice à Fontainebleau mais que Félibien lui avait refusées (alors que Vasari les lui avait accordés). Comme Primatice, Jean Cousin est un artiste polyvalent, mais il est encore plus universel puisqu'il maîtrise non seulement l'art du vitrail, la peinture et la sculpture, mais également l'architecture, c'est-à-dire l'ensemble des arts dépendants du dessin « étant excellent géomètre et grand dessinateur » (une différence, là encore, avec le binôme Primatice-Le Brun). De plus, ses qualités ne sont pas dues à l'attachement trop particulier à un maître plein de talents (comme l'était Primatice vis-à-

⁴⁷ La liste des artistes que Félibien cite dans le 5^e Entretien ne peut s'expliquer que par la consultation des comptes des Bâtiments du Roi, et il laisse entendre dans le passage sur Jean Cousin qu'il a fait des recherches pour connaître la date de son décès.

⁴⁸ FÉLIBIEN 1666, III, 5, 1679, p. 124.

⁴⁹ FÉLIBIEN 1666, III, 5, 1679, p. 125.

⁵⁰ Pour l'invention de Cousin par Félibien et un aperçu de l'historiographie sur Cousin, voir ZERNER 1996, p. 210-215.

⁵¹ FÉLIBIEN 1666, III, 5, 1679, p. 129.

vis de Jules Romain), mais à la nature et à l'étude ; aussi l'artiste français, à la différence de l'Italien, est-il apte à enseigner et à fonder une école car il a donné des principes pour la géométrie et la perspective. Enfin, même s'il n'est pas né noble, il réussit néanmoins à « plaire à la Cour où il était fort aimé », l'emportant ainsi sur Primatice pourtant noble de naissance. Face à un peintre italien qui a tout reçu en héritage, Félibien compose un artiste qui s'est formé tout seul sur le sol national et qui présage ainsi de la figure de Poussin⁵².

Jean Cousin est donc l'occasion d'insister sur le changement de goût en France avant même l'arrivée de Primatice et, à côté d'un Fontainebleau trop italien, de revenir dans des terres spécifiquement françaises, de Sens à Vincennes, dans des domaines artistiques traditionnellement nationaux, de la géométrie au vitrail. Les recherches dans les archives, en harmonie avec les préconisations de Mabillon, permettent à Félibien d'ancrer ce récit dans le mythe biographique, de l'établir avec l'autorité d'une histoire qui s'appuie sur des documents, et de l'illustrer avec des noms : « [j'ai] vu en plusieurs églises de Chartres de vitres peintes depuis l'an 1520 qui étaient d'un bon goût de dessin et d'un bel apprêt. Plusieurs étaient peintes par un nommé Pinaigrier vitrier, qui était excellent en cet art ... »⁵³.

Parmi ces noms réapparaît celui de Philibert De l'Orme, déjà longuement et élogieusement cité dans l'Entretien III à l'occasion de la description du palais du Louvre, maintenant mentionné comme architecte et surintendant des bâtiments royaux. Cette précision permet à Félibien de souligner qu'il fut le premier artiste à occuper cet office important, car « Primatice ne lui succéda en cette charge qu'en 1559 » ce qui constitue un changement notable par rapport au 4^e Entretien de 1672 dans lequel le peintre de Bologne avait remplacé directement dans

⁵² Sur le problème de cette noblesse de vertu pour les artistes, et notamment pour Poussin, voir DÉMORIS 1985, et BONFAIT 2003.

⁵³ FÉLIBIEN 1666, III, 5, 1679, p. 134.

cette charge de grands nobles comme le père du cardinal de La Bourdaisière⁵⁴.

Primatice (cette fois toujours séparé de Nicolo dell'Abate et alors que le nom de Rosso n'est jamais cité) a été réduit à un épisode italianisant circonscrit dans l'espace et délimité dans le temps, d'autant plus que Félibien continue ce chapitre avec un passage concernant les peintres actifs après 1570, laissant croire ainsi à une suite chronologique entre la première et la seconde moitié du règne. Or le panorama de ce foyer français a après 1570 totalement changé : avec Henri Lerambert, Jean de Brie, Ambroise Dubois, Roger de Rogery, les noms sont devenus français (ou ont été francisés à outrance si bien qu'on ne peut reconnaître leur origine étrangère qui serait alors majoritairement flamande) ; les seuls artistes pour lesquels des provenances géographiques sont indiquées sont nés sur le sol national : (« Etienne Dupérac parisien », « Jacob Bunel ... naquit à Blois »⁵⁵) ; les décors cités concernent le Louvre ; les sujets ne sont plus empruntés à la mythologie païenne mais à la *Jérusalem délivrée*... Par rapport au texte de 1672, encore dépendant de Vasari, Félibien a opéré une réécriture totale de l'histoire de la peinture française au XVI^e siècle.

Nier Fontainebleau

Enfin il est difficile de croire à l'existence d'une seconde école de Fontainebleau à lire Félibien et de Piles.

Le premier a scindé en deux passages, on l'a vu, le groupe cohérent d'artistes qui, sous l'impulsion d'Henri IV, se sont efforcés

⁵⁴ La charge de « surintendant des bâtiments du Roi » mentionnée par Félibien pour De l'Orme (III, 5, 1679, p. 125) n'existe pas encore (elle est créée par Henri IV en 1602 pour être confiée à Sully), et l'expression de Vasari, « commessario generale sopra le fabriche di tutto il regno » correspond mieux à la réalité du titre et à l'expression utilisée par Félibien dans la vie de Primatice, « l'intendance générale des Batiments » (II, 4, 1672, p. 313), mais Félibien est tellement soucieux d'exalter l'architecte français aux dépens de l'artiste italien qu'il n'a cure de cet anachronisme. Sur ce point, voir PÉROUSE 2000, p. 54.

⁵⁵ FÉLIBIEN 1666 (III, 5, 1679, p. 135).

de reprendre le flambeau du premier foyer bellifontain. Les décors du Louvre, notamment le cabinet de la Reine avec les peintures de Dubois, Dumée, Honnet sont évoqués à la suite du passage sur Jean Cousin, au milieu du 5^e Entretien. Il faut attendre la fin du 6^e Entretien, et du volume III, pour lire une notice biographique sur Ambroise Dubois, ainsi qu'un passage sur Fréminet. Cette dispersion empêche toute appréhension globale et constructive de la période 1590-1610 et Toussaint Dubreuil, que l'on s'attache à reconnaître maintenant comme une des figures majeures de cette seconde école de Fontainebleau, est presque totalement passé sous silence⁵⁶. De plus, après avoir célébré l'art des Carraches, Félibien ne peut qu'être très critique envers le style de Martin Fréminet⁵⁷ dont le voyage à Rome se réduit à une hésitation entre deux contre-exemples, Caravage et le cavalier d'Arpin. Sa manière de peindre est dite fière et terrible (on croit retrouver Rosso) et ses compositions peu naturelles. La ressemblance avec Primatice, tant dans le récit de la biographie que dans les caractéristiques stylistiques, comme l'opposition avec Pourbus, dont « la beauté de pinceau plait à tout le monde »⁵⁸ et qui pourra servir de modèle à Poussin, sont frappantes. Elles marquent la volonté de Félibien de bannir tout italianisme dans un récit autorisé de la peinture en France, de nier Fontainebleau au profit de Paris.

Aussi malgré la réticence de Félibien à reconnaître l'importance historique de Vouet, c'est avec le 7^e Entretien, dans le tome IV (1685), que commence la grande histoire de la peinture française. Roger de Piles reprend également cet événement fondateur du retour de Vouet en France en 1627, mais en associant au peintre venu de Rome un artiste marqué par Venise, Blanchart,

⁵⁶ Sur l'importance de cet artiste, voir CORDELLIER 2010.

⁵⁷ Félibien n'ose critiquer directement un peintre qui a été favorisé par Henri IV et Louis XIII, et dont il doit reconnaître qu'il excellait dans le dessin, mais il s'abrite derrière les remarques critiques de Pymandre, qui sont assimilées au jugement du « vulgus », une stratégie d'autant plus habile que le reproche fait à Fréminet est justement de s'être éloigné de la belle nature (FÉLIBIEN 1666, III, 6, 1679, p. 117-118).

⁵⁸ FÉLIBIEN 1666, III,6, 1679, p. 119.

afin d'affirmer la présence du *coloris* à l'origine de cette histoire. Il se fait même plus nationaliste que Félibien, puisque dans l'*Abrégé* le XVIIe siècle français est incarné par Jean Cousin, à qui est consacrée une biographie spécifique et qu'il n'hésite pas à affirmer que quand Rosso et Primatice arrivèrent, « la France n'était pas dépourvue de peintres »⁵⁹. Il est lui aussi peu enthousiaste envers l'art de Fréminet, et lui oppose non Pourbus, trop lié à Poussin depuis Félibien, mais un peintre de Malines, Ferdinand Elle, qui « a presque toujours travaillé à Paris »⁶⁰, révélant ainsi sa volonté, comme Félibien, d'évincer Fontainebleau de l'histoire de la peinture française.

Et ce n'est pas seulement un foyer qui est nié, mais aussi tout l'effort accompli par une cour pour introduire en France les arts de l'Italie et adopter son langage artistique⁶¹. Les nouveaux termes forgés dans le milieu savant de Fontainebleau, qui caractérisaient si bien l'art de Primatice, tels que « façonner », « charbonner », « ombrager » ou « noirs et blancs » tombent totalement en désuétude après 1640⁶². En revanche, comme le signale Félibien dans sa préface à ses *Principes*⁶³, c'est à partir du vocabulaire des ateliers parisiens (qui se retrouve dans celui utilisé pour décrire les objets dans les inventaires) que se constitue le lexique des arts du dessin de la France classique : ainsi « noir et blanc » est remplacé d'abord par « chiaro-scuro », puis, par volonté de clarté et de précision, par une distinction entre « chiaro scuro » pour les arts graphiques⁶⁴ et le mot français

⁵⁹ DE PILES 1699 (1715), p. 448.

⁶⁰ DE PILES 1699 (1715), p. 450.

⁶¹ Dans le domaine de l'architecture, on pourrait noter la même offensive menée par Fréart de Chambray, voir PAUWELS 2008, p. 169-176 qui souligne combien la réaction est similaire dans le domaine des Lettres.

⁶² Pour ces questions de vocabulaire, voir OCCHIPINTI 2003, particulièrement p. 84, et son « Indice lessicale » p. 361-502, ainsi que les dictionnaires de la langue française du XVIIe siècle (notamment accessible par la base en ligne *Corpus des dictionnaires des 16e et 17e siècles des Classiques Garnier*).

⁶³ FÉLIBIEN 1676 (1690).

⁶⁴ Voir la définition du *Dictionnaire* de Furetière de 1690 (après une première définition qui renvoie au jeu d'ombre et de lumière) : « CLAIR-OBSCUR, signifie aussi, un

« grisaille » pour la peinture⁶⁵ ; de même « estampe », un terme employé par le Français Martin Le Fort dans l'inventaire de Ponce Jacquot⁶⁶ remplace l'ancien français « images »⁶⁷. Dans ce nouveau lexique, la traduction est jugée préférable en effet à une mauvaise francisation : « ombrer », « raccourcis » remplacent ainsi « ombrager », « raccourcissements ». De même aucun élément dans le vocabulaire que Roger de Piles met en place au début du traité sur la peinture de Du Fresnoy de 1668 ne renvoie au langage de Fontainebleau.

FONTAINEBLEAU DANS LA FRANCE DU GRAND SIECLE :
SOUVENIR DU PASSE OU MODELE D'ACTUALITE ?

Or cette négation de l'importance du foyer bellifontain dans la littérature artistique française du Grand siècle trouve un parallèle dans les arts visuels, car contrairement à ce qu'avance une historiographie récente, les traces de Fontainebleau dans la peinture française du XVIIe siècle sont en fait très ténues et circonscrites⁶⁸. Jacques Thuillier lui-même, dans le premier chapitre de son essai « Fontainebleau et la peinture française du XVIIe siècle », n'avait eu aucun mal à souligner d'une part, combien dans les années 1610-1615, c'est Paris, avec Pourbus,

dessein qui n'est fait qu'avec deux couleurs, ordinairement de blanc et de noir, et quelquefois de jaune. On le dit aussi des estampes de deux couleurs ».

⁶⁵ Le terme apparaît dans un dictionnaire de langue française pour la première fois en 1690 et le dictionnaire de l'Académie de 1694 le définit ainsi : « Peinture où l'on n'emploie que le blanc et le noir pour toutes couleurs ».

⁶⁶ Martin Le Fort est cité dans le document comme « sculpteur et architecte demeurant à Paris ». Voir la dernière publication de ce précieux document dans GRODECKI 1985, II, p. 100-102.

⁶⁷ Le mot estampe est introduit dans les dictionnaires de français avec son sens actuel de pièce gravée simplement dans le dictionnaire de Richelet de 1680.

⁶⁸ Jacques Thuillier formula cette idée de l'importance de Fontainebleau dans la peinture du XVIIe siècle français dans un article fondateur (THUILLIER 1975) et elle est devenue depuis un lieu commun. Elle fut développée sur le registre de la poétique des images par Dominique Cordellier, un point que j'aborde moins dans cet article, dans sa contribution au catalogue de l'exposition de Meaux (*Nicolo*, 1998).

qui est opposé à Fontainebleau et l'emporte (un trait que nous avons déjà vu chez Félibien et Roger de Piles) et d'autre part, combien il était difficile de lier la peinture d'un Varin ou d'un Quantin au foyer bellifontain⁶⁹.

Fontainebleau : un lieu de formation ?

Aucune biographie imprimée de peintres pendant tout le XVII^e siècle, que ce soit chez Félibien, de Piles ou d'autres, n'indique de séjour d'études à Fontainebleau, excepté dans le cas de Mignard d'Avignon⁷⁰, sans doute parce qu'à Troyes le nom de Primatice, par l'intermédiaire du sculpteur Domenico del Barbieri, était encore honoré, puisqu'il figure aussi dans la vie de Girardon envoyée par l'érudit local Grosley à l'Académie⁷¹. Les vies ou les témoignages manuscrits n'évoquent pas plus le nom de la grande entreprise de François I^{er} pour la formation des artistes, si ce n'est dans le cas de La Hyre⁷² ou de Le Brun⁷³, sur lesquels je reviendrai. Rares sont les dessins d'artiste français qui contiennent des copies des grands cycles décoratifs de Fontainebleau⁷⁴, alors que l'on connaît un certain nombre de copies

⁶⁹ THULLIER 1975, p. 249-257.

⁷⁰ FÉLIBIEN 1666 (V, 9, 1688, p. 61). Il est intéressant de relever que Félibien en parle comme une attitude au passé, et répréhensible pour la copie d'après Fréminet : « Fontainebleau était celle [une école] où tous les jeunes hommes allaient pour s'instruire, tant à cause des ouvrages de Fréminet que l'on regardait alors avec estime, qu'à cause de ceux du Primatice et de plusieurs autres tableaux dont cette royale maison était décorée ». L'épisode se place vers 1620-25.

⁷¹ DUSSIEUX 1854, I, p. 294.

⁷² DUSSIEUX 1854, I, p. 105 (vie par Guillet de Saint-Georges).

⁷³ Le passage est cité plus loin (NIVELON 1698 (2004), p. 109).

⁷⁴ Parmi les 58 dessins d'après Primatice actuellement recensés sur l'inventaire en ligne du Département des arts graphiques du Louvre, aucun n'est attribué à un artiste français du XVII^e siècle. La plupart des œuvres sont à rattacher probablement à l'entourage de Primatice ou à la seconde école de Fontainebleau (Brunel, Fréminet), noms parfois indiqués dans la base. Significativement, un dessin (INV 21448) est donné à un artiste flamand du XVII^e siècle et un autre (INV 34938) à un artiste français du XVIII^e siècle (voir le développement *infra*). Deux ensembles de copies françaises sont connus, l'un (l'Album de Palange), est dû à un artiste encore non identifié « qui travaillait probablement à la fin du XVI^e siècle ou au début du XVII^e siècle »

faites par La Hyre d'après Rubens⁷⁵ ou par Mignard d'après Raphaël⁷⁶.

Cette absence de référence aux grands décors de Primatice et de Rosso n'est pas seulement due aux aléas de la conservation des dessins, ou à l'anonymat des copies d'études. D'après les inventaires de plus de 390 peintres et sculpteurs décédés entre 1680 et 1750, Fontainebleau ne semble guère présent dans la culture visuelle des artistes : Primatice est signalé nommément une seule fois pour le recueil d'estampe de la Galerie d'Ulysse chez Claudine Bouzonnet Stella⁷⁷, Fréminet, juste pour une tête ovale chez le peintre marchand Jean-Michel Picart. Rosso ou Nicolo dell'Abate ne semblent pas plus être présents dans ces inventaires qui décrivent aussi bien des ateliers d'artistes, des stocks de marchandises que des listes de modèles. Ni les gravures d'après Primatice, ni le *Trésor des Merveilles* du Père Dan n'auront permis à Fontainebleau de survivre dans les ateliers ou la mémoire des artistes.

Fontainebleau : un art diffusé par la gravure ?

Au XVII^e siècle, seulement quatre ou cinq artistes français reproduisent des décors de Fontainebleau⁷⁸ : ce ne sont pas, et de loin, les graveurs les plus expérimentés ni les plus renommés sur le marché de la gravure. Les quelques 150 estampes d'après

(BÉGUIN 1985, *Galerie*, p. 76), le second est l'œuvre de Jacques Belly (1609-1674) que l'on ne connaît d'ailleurs que par les copies qu'il a faites de différents grands décors (la loggia de Psyché de Raphaël, la Galerie Farnèse), qui ne démontrent pas un choix stylistique très cohérent.

⁷⁵ ROSENBERG, THUILLIER 1988, n° 85-97.

⁷⁶ CORDELLIER, PY 1992, n° 868-870.

⁷⁷ Le recueil de la galerie d'Ulysse apparaît également de manière anonyme chez un artiste flamand, Louis de Namur (1693), chez Charles de La Lafosse (1716) et chez le sculpteur François Antoine Vassé en 1736 (qui possède également une gravure du *Jugement dernier* d'après Jean Cousin), c'est-à-dire, comme on verra plus tard, chez un groupe d'artistes (les Flamands) très intéressés par Fontainebleau et à un autre moment, vers 1720-1730 quand Fontainebleau commence à être redécouvert.

⁷⁸ Une récente synthèse sur ce sujet est proposée dans GRIVEL 2004; voir également WILSON-CHEVALIER 1982.

Primitice forment un ensemble extrêmement disparate et sans doute très peu divulgué. La seule à marquer un rapport avec la peinture française contemporaine est celle d'après *L'Adoration des mages* de l'hôtel de Guise, gravée par Michel Dorigny vers 1635, mais elle est justement « dans la manière de S. Vouet dont il était disciple », comme le remarque Mariette⁷⁹. Un groupe cohérent est celui des 67 planches reproduisant le cycle de la salle de Bal mais sa qualité comme son mode graphique est bien impropre à traduire l'art de Primitice⁸⁰. Elles sont le fait d'un graveur extrêmement médiocre, Alexandre Bettou, fils du jardinier du château, né vers 1608-1611, mort toujours à Fontainebleau en 1693, et qui n'est pas autrement connu. Un bon nombre d'autres gravures s'expliquent aussi dans un contexte strictement local : Antoine Garnier (1611-1694) est probablement issu d'une famille de Fontainebleau et y réside⁸¹, Zacharie Heinze ne grava que trois gravures dans sa vie, toutes d'après Primitice, mais représentant à chaque fois une seule figure (un mercier ambulancier ...) et elles ont probablement toutes été faites à Fontainebleau... La plupart des ensembles datent de la décennie 1640, comme « Le livre original de Portraiture pour la Jeunesse tiré de F. Bologne et autres bons peintres » gravé par Louis I Elle dit Ferdinand, en 1644, chez Langlois⁸², soit sans

⁷⁹ Sur cette gravure, voir la notice de Guillaume Kazerouni dans *Nicolo dell'Abate* 2005, n°196. Le commentaire de Mariette est imprimé dans *l'Abecedario*, IV, p. 218.

⁸⁰ Marianne Grivel les considère comme « assez maladroitement dans l'ensemble, gravées sans aucune finesse de modelé ou de subtilité d'éclairage (GRIVEL 2004, p. 52).

⁸¹ Les gravures d'Antoine Garnier sont certainement les plus intéressantes du groupe. Comme celles de Bettou, elles ont été réalisées vers 1646-1647 (GRIVEL 2004, p. 49). Mais Garnier ne comprend parfois pas les motifs qu'il reproduit (GRIVEL 2004, p. 50), et malgré ses gravures d'après Poussin, La Hyre et surtout Jacques Blanchard, sa production semble être majoritairement centrée sur Fontainebleau et ses environs : il grave un frontispice pour l'ouvrage de Pierre Dan, *Histoire de Barbarie*, dès 1637 et vers 1640-1644 un cycle d'après les peintures de Primitice exécutées dans la chapelle du Château de Fleury avec une dédicace au seigneur du lieu. Cet ensemble aurait eu un sens certain vers 1630, quand il pouvait encore marquer la production d'un Blanchard ou d'un jeune La Hyre ; en 1650, il devait sembler plutôt démodé.

⁸² Il n'est pas anodin de noter qu'en 1650 le même graveur éditera chez Pierre Mariette un nouveau livre de portraiture avec d'autres modèles (Inventaire du Fonds Français, n° 72-99).

doute à un moment où, après l'ouvrage du père Dan et les restaurations entreprises par Sublet de Noyers, graver les compositions de Primatice pouvait s'inscrire dans un contexte favorable. Mais ces planches disparates ne peuvent en aucun cas rivaliser avec l'effort accompli tout au long du XVII^e siècle pour diffuser l'art de Raphaël en France, notamment les remarquables gravures de *Vierge à l'Enfant* qui, dues à des graveurs aussi célèbres que Rousselet ou Poilly et parées de dédicaces prestigieuses, proposaient des modèles que l'on retrouve en effet dans la peinture contemporaine. De plus, une grande partie de ces planches semble circuler dans un cercle restreint, lié au milieu flamand, autour de François Langlois dit Ciartres (1589-1647) et de Melchior Tavernier (Anvers 1594-Paris, 1665). C'est ce dernier, très lié à Rubens, qui publia les fameux « Les travaux d'Ulysse des-seignez par le sieur de Saint Martin de la façon qu'ils se voient dans la maison royale de Fontainebleau » soit 58 planches de van Thulden (1606-1669). Mais la série semble plus célèbre de nos jours qu'elle ne l'a été à l'époque de sa publication⁸³.

Avant de se spécialiser en Flandre dans le grand décor allégorique, le futur collaborateur de Rubens réalisa un nombre considérable de copies d'après Primatice durant son séjour en France de 1631-1633(-34 ?), que ce soit à Fontainebleau, à Fleury en Bière ou, à Paris, dans la chapelle de Guise ou dans l'hôtel du Faur. Selon les témoignages anciens, il aurait ainsi réalisé plus de 300 dessins à la pierre noire et à la sanguine⁸⁴. Mais ces copies scrupuleuses de compositions d'ensemble ou de détails, en cernant trop les formes ou en accusant les déformations du peintre maniériste, peinent à traduire la grâce et la légèreté des inventions bellifontaines. De même, les gravures qui en sont tirées sont tout aussi inaptées à évoquer le style de l'artiste : elles « durcissent considérablement les formes primaticiennes, schématisent les modelés et ne donnent, somme toute, qu'une

⁸³ Sur ce cycle de gravures qui connut des réimpressions hors de France (décidément !), voir GRIVEL 2004, p. 47-49 et *Van Thulden* 1992, p. 53-58 et BÉGUIN 1999.

⁸⁴ C'est ce qu'affirme le collectionneur François-Jean-Joseph Mols en 1778 (cité dans *van Thulden* 1992, p. 55).

idée très approximative des fresques de la Galerie d'Ulysse »⁸⁵. En fait van Thulden est révélateur de l'attention que portent les artistes flamands à Fontainebleau dans les années 1625-1635 : un autre ensemble de copies semble avoir été dessiné par Abraham van Diepenbeck⁸⁶ et les deux artistes s'inscrivent dans le sillage de Rubens, qui avait manifesté un vif intérêt pour la peinture de Fontainebleau. Lorsqu'il travaille à Paris, il se rend assez souvent dans le château de François Ier pour regarder Primatice ou Nicolo dell'Abate⁸⁷ et Peiresc compare le dessin arqué de ses jambes à celui de Fréminet, car il sait que le peintre flamand appréciait le style du maître bellifontain⁸⁸. Cependant ce milieu de Flamands sensibles à l'art de Fontainebleau ne paraît avoir eu beaucoup de contacts avec les artistes français : Peiresc doit avouer au peintre flamand qu'un œil français n'apprécie pas cette forme arquée, jugée non naturelle et proscrite par l'Antiquité⁸⁹ ; van Diepenbeeck travaille à Paris pour l'église Saint-Joseph des Carmes, soit un ensemble où Marie de Médicis fait appel surtout à des artistes étrangers ; van Thulden, malgré ses trois années de séjour à Paris, ne montre dans son art aucun échange avec les peintres alors actifs dans la capitale⁹⁰. Il a œuvré uniquement pour l'église des Mathurins de l'ordre des Trinitaires, qui étaient implantés également à Fontainebleau, ce qui explique probablement son attention au décor du château.

⁸⁵ *van Thulden* 1992, p. 55.

⁸⁶ Un album de 66 de dessins de Bruxelles a été attribué d'abord à van Thulden, puis à Abraham van Diepenbeeck, ce que contesta Sylvie Béguin (BÉGUIN 1999, *van Thulden*), mais il semble bien qu'une partie lui revienne ; pour un dernier état de la question, voir la notice de Guillaume Kazerouni dans *Nicolo dell'Abate* 2005, n° 198-200.

⁸⁷ RUBENS (1887), III, p. 365/367 (lettre de mai 1625 environ).

⁸⁸ RUBENS (1887), III, p. 86/91 (lettre de Peiresc à Rubens du 1^{er} décembre 1622).

⁸⁹ *Ibidem* : « Je me rappelle bien ce que vous m'avez dit un jour, à propos de la belle courbure des jambes du Moïse de Fréminet et du St Paul, que dans la nature cet effet est certainement réel, et les contradicteurs n'ont pu nier la vérité de cette observation. Mais ils répondirent que c'est là l'effet de quelque défaut ou une particularité nationale, car il est des pays où tout le monde est bancroche ou à peu près ».

⁹⁰ *van Thulden*, 1992, p. 57.

Fontainebleau une culture dépassée ?

Les éditeurs ou collectionneurs qui manifestent de la curiosité pour l'art bellifontain appartiennent à une génération encore marquée par Henri IV et participent à une culture qui disparaît dans la décennie 1630. Le cycle de gravures consacrées à la galerie d'Ulysse publié par Melchior Tavernier parut d'abord avec une dédicace au maréchal de Bassompierre (1579-1646), un glorieux homme d'armes d'Henri IV mais qui fut embastillé par Richelieu à la suite de la journée des Dupes⁹¹. Tavernier dédicça alors l'ouvrage au duc de Liancourt, Roger du Plessis qui possédait, selon Evelyn, trois tableaux de Primatice au milieu d'une collection fort importante, mais très portée sur le XVI^e siècle⁹². La culture de ce noble né en 1598, « le seul de sa génération à être resté en place auprès du roi »⁹³, semble avoir été jusque dans la décennie 1640 celle de la cour de la Régence ; il protège ainsi Théophile de Viau (1590-1626) après la publication de son *Parnasse satyrique* à l'époque de son procès. Mais Melchior Tavernier a bien compris que les temps ont changé et qu'il ne peut publier la Galerie d'Ulysse comme illustration de l'art de Primatice ou évocation des charmes parfois licencieux de la cour de François I^{er} ; aussi prend-il soin d'ajouter un commentaire moralisant au bas des gravures⁹⁴. Avec le changement de génération, les artistes de Fontainebleau semblent en effet disparaître des grandes collections. Si Richelieu a encore trois grands tableaux de Nicolo dell'Abate estimés assez cher⁹⁵, ni Nicolo, ni Primatice, ni Fréminet ne sont présents dans la très riche collection Mazarin⁹⁶, pas plus que dans celle de La

⁹¹ Un exemplaire est connu avec une dédicace à Richelieu (GRIVEL 2004, p. 47).

⁹² Sur ce collectionneur, voir SCHNAPPER 1994, p. 159-164.

⁹³ BÉGUIN 1985, p. 107.

⁹⁴ Sur les moralités (album van Thulden-Tavernier, Palange) qui accompagnent les diffusions de la galerie d'Ulysse au XVII^e siècle, voir BÉGUIN 1985, p. 106-115.

⁹⁵ LEVI 1985, *Richelieu*, n° 1037, 1068, 1087.

⁹⁶ MICHEL 1999.

Vrillière, deux collections pourtant peu suspectes d'anti-italianisme ⁹⁷ !

La description de Fontainebleau écrite par le père Dan, *Le Trésor des Merveilles*, malgré sa dédicace au Surintendant des bâtiments Sublet de Noyers, est plus un lieu de mémoire du passé qu'un monument pour l'avenir⁹⁸. Relevant de l'ordre des trinitaires qui a en charge la chapelle royale de Fontainebleau, ce religieux, bien qu'il réside à Fontainebleau depuis plusieurs années, ne comprend plus le fonctionnement du château du XVI^e siècle et donc la destination originale des pièces ornées de fresques. Il ne sait pas que la chambre de saint Louis de 1642 est l'ancienne chambre du roi, trouve du coup les décors peu cohérents et laisse de côté le cycle sur Proserpine « dont l'histoire ne semble pas bien entresuivie »⁹⁹. Il ne s'attarde pas à décrire les décors licencieux de l'appartement des bains de par son statut d'ecclésiastique, mais aussi parce que la culture des années 1640 n'est plus la même que celle de la cour de la Renaissance. De fait, c'est uniquement parce qu'on le lui a expressément demandé qu'il fournit une description détaillée dans certains cas (par exemple pour la galerie François 1^{er}¹⁰⁰) et confond de toutes façons souvent les œuvres de Primatice avec celles de Rosso. Il ne peut d'ailleurs que constater combien les décors sont abimés par l'injure du temps dans un château laissé à l'abandon¹⁰¹. Durant les 1639-1642 sont en effet réalisés d'important travaux de maintenance pour l'édifice sur la volonté expresse de Sublet, afin de donner une apparence décente

⁹⁷ COTTÉ 1985.

⁹⁸ Sur le père Pierre Dan et *Le Trésor des merveilles*, voir WILSON-CHEVALLIER 1975, et WILSON-CHEVALLIER 1983, qui souligne dans cette dernière publication « la négligence dont le Père Dan, décidément, fait preuve à l'égard des artistes » (p. 40).

⁹⁹ WILSON-CHEVALLIER 1975, p. 39 et DAN 1642, p. 83.

¹⁰⁰ « J'estois en volonté de ne faire qu'une description générale de toutes les bordures et enrichissemens de ces Tableaux, mais j'ay esté conseillé de traiter de celles-cy en particulier, sur ce que elles font toutes diverses, et accompagnées de fort rares, et des plus beaux ornemens qui se puissent voir ; le tout de stuc de relief qui ont un grand rapport aux sujets contenus en ces tableaux » (DAN 1642, p. 88).

¹⁰¹ Voir par exemple ce qu'il écrit sur la Galerie d'Ulysse (DAN 1642, p. 109-110).

au château qui doit servir « aux ambassadeurs, princes étrangers, seigneurs et dames que sa majesté envoie journellement voir sa maison »¹⁰². L'ouvrage du père Dan décrit bien un « trésor de merveilles » au passé, qu'il s'agit de préserver, comme les estampes reproduisant les fresques de la Galerie d'Ulysse en train de s'abîmer permettent d'en conserver le souvenir¹⁰³.

Fontainebleau : un modèle artistique ?

Mais il est difficile de voir dans ces différentes démarches, souvent locales, faites dans un culte du souvenir, la volonté de promouvoir un modèle artistique. Aux yeux du Surintendant Sublet de Noyers, Fontainebleau était sans doute un précédent, un moment où la monarchie française avait affirmé une politique artistique franchement volontariste, en voulant implanter en France une *nouvelle* Rome. Restaurer les monuments de ce grand moment de la monarchie française était signifier que le Roi non pas relançait des modèles désormais dépassés, mais reprenait une politique proche, en créant une *autre* Rome. Celle-ci s'appuyait cependant sur des bases nouvelles, plus rationnelles, comme le montre la fondation d'une Académie, la mission à Rome des deux Fréart (qui s'intéressent à une autre antiquité et un autre usage de l'Antique que Primatice), et l'appel à Nicolas Poussin¹⁰⁴. Mais ce « grand dessein » concerne le palais du Louvre et les projets pour la grande galerie sont bien éloignés des réalisations bellifontaines.

Quant à Poussin, quoi qu'on en ait dit, il s'est montré bien peu sensible à l'art de Fontainebleau. Que ce soit lors qu'il résida dans le château aux premiers jours de son retour en France en janvier 1641 ou quand il y fut appelé de nouveau pour le res-

¹⁰² Payement de 1642 cité d'après WILSON-CHEVALLIER 1975, p. 42.

¹⁰³ Signe révélateur, Fontainebleau a toujours été confié à des ministres qui n'étaient plus en cours : Sublet de Noyers après 1642, Ratabon dans la décennie 1660. Ceux-ci ont beau avoir fait faire des travaux, notamment pour la Reine-Mère Anne d'Autriche, souvent par Errard, le grand chantier qui occupe les esprits est le Louvre.

¹⁰⁴ Voir sur ce moment particulier LE PAS DE SECHEVAL 1991.

taurer, il ne témoigna aucun signe d'intérêt pour son décor¹⁰⁵. Alors que Sublet lui avait proposé d'y établir sa demeure, il préfère s'installer dans la capitale et décrit longuement à ses amis romains son pavillon des Tuileries¹⁰⁶. Bien plus que les allégories compliquées des décors de Rosso ou que les enchevêtrements formels de la galerie d'Ulysse, c'est le Cavalier Marino et la poésie du Tasse qui l'initièrent aux plaisirs de composer des poésies en peinture, c'est Rome et l'art de Jules Romain qui l'incitèrent à représenter l'histoire selon une « maniera magnifica ». Croit-on vraiment que pour peindre *Le Bain des nymphes*, fût-il réalisé pour l'ambassadeur de France le duc de Créquy¹⁰⁷, le peintre qui vivait en compagnie des grands nus de la Rome antique ou de la Galerie des Carraches, qui travaillait au milieu des Vénus du Titien, des Grâces de Raphael ou des « beautés découvertes » de Guido Reni devait s'en retourner, ne fut-ce que par esprit, à Fontainebleau ? Dans ses premières années parisiennes, les gravures d'après Jules Romain et Raphael, qu'il fréquenta assidûment aux dires de ses biographes, peuvent aussi bien expliquer les caractéristiques des dessins « Massimi » que les gravures d'après Primatice¹⁰⁸.

Il est tout aussi difficile de trouver des traces concrètes de Fontainebleau dans l'art des peintres de la première « école de Paris » ou qui travaillaient dans la capitale. Si La Hyre ou les Le Nain, comme tous les peintres actifs à Paris autour de 1620, œuvrent naturellement dans un style de peinture précieuse qui rappelle l'ambiance de Fontainebleau¹⁰⁹, on ne relève aucune

¹⁰⁵ POUSSIN (1911), p. 170-172 (lettre du 8 août 1642).

¹⁰⁶ POUSSIN (1911), p. 40-42 (lettre du 2 janvier 1641).

¹⁰⁷ THUILLIER 1975, p. 261. Pour ce tableau, voir THUILLIER 1994, n°105.

¹⁰⁸ Ce qui n'empêche pas naturellement des emprunts ponctuels dans les compositions de Poussin à Primatice, comme la grotte de la *Scène allégorique* de Budapest (ROSENBERG, PRAT 1994, n°18), reprise visiblement de la Grotte des pins, ou la pergola de *l'Empire de Flore* de Dresde, souvenir sans doute du Jardin de Pomone (*Primatice* 2004, p. 210).

¹⁰⁹ Pour La Hyre, Jacques Thuillier souligne lui même que dans les dessins de *L'histoire de Renaud et d'Armide*, la marque est plus celle de la seconde école que de Primatice : « on n'y découvre moins l'admiration pour Primatice proprement dit que la connais-

empreinte concrète de Primitice ou de Nicolo, pour ne pas parler de Fréminet, dans leur style à partir de 1635-1640. Dans le registre des arts décoratifs, l'ornement selon Simon Vouet se rapproche bien plus des rinceaux du Vatican que des cuirs de Fontainebleau. Il est tout autant impossible de déceler dans l'art de Le Sueur des rapprochements précis avec Fontainebleau : *L'Ariane endormie* qui inspire la pose de la délicieuse Vénus endormie de Toledo est non pas le bronze primaticien, mais l'Antique du Vatican au buste plus relevé que l'artiste connaît par le recueil de Perrier ; de même le modèle du dessin de la *Diane à la biche*, antique représenté dans le *Saint Paul à Ephèse* est la sculpture en marbre du Louvre et non le bronze bellifontain¹¹⁰. Le calme pur du *Noli me tangere* de Fra Bartolomeo conservé à Fontainebleau a pu marquer le style du peintre français, mais on ne retrouve trace chez ce dernier ni de Primitice ni de la seconde école de Fontainebleau¹¹¹. Nivelon, parce qu'il est originaire de Fontainebleau, exalte dans sa vie de Le Brun le rôle de « la maison royale de Fontainebleau, qui est ornée de très belles choses, passant dans ce temps pour une seconde Rome et une école ouverte remplie de plusieurs étudiants en peinture de plusieurs nations »¹¹². Mais quand il doit citer quelle œuvre le jeune Le Brun y étudia, il mentionne uniquement la *Grande sainte Famille* de Raphaël. Quant à Nicolas Mignard, qui dut accompagner son frère à Fontainebleau, son *Marcus Curtius* a été justement rapproché d'un tableau de Luca Penni gravé par Jean Mignon, mais cette peinture de jeunesse n'a pas grand-chose à voir avec le reste de son œuvre¹¹³....

Si trace de Fontainebleau il y a après 1635, c'est chez des peintres mineurs, qui opèrent à côté des grands chantiers parisiens

sance de tout l'apport de la 'seconde école de Fontainebleau' (notamment d'Ambroise Dubois et de son sens du récit romanesque) » ; ROSENBERG, THUILLIER 1988, p. 115.

¹¹⁰ MÉROT 1987 (2000), p. 50.

¹¹¹ MÉROT 1987 (2000), p. 50-51.

¹¹² NIVELON 1698 (2004), p. 109.

¹¹³ SCHNAPPER 1979, n°1.

comme Lubin Baugin¹¹⁴, ou hors de la capitale comme Isaac Moillon¹¹⁵. Mais de Charles Errard (qui travailla pourtant à Fontainebleau autour de 1645 et de 1660¹¹⁶) à Le Brun et aux Coyvel, des Mays de Notre-Dame à la Galerie des Glaces ou même au décor de Trianon, l'histoire de la peinture en France au Grand siècle s'écrit en oubliant Fontainebleau.

DE LA FOSSE A MARIETTE :
LA DÉCOUVERTE DE FONTAINEBLEAU

C'est justement à propos d'un artiste qui s'opposa et que l'on opposa souvent à Le Brun, Pierre Mignard, et dans un texte du XVIII^e siècle que le château de Fontainebleau redevient une école vivante : « Il alla ensuite à Fontainebleau, cette maison royale tenait de Rome à la plupart de nos peintres, François Ier, le Père des lettres et le Protecteur des arts, l'avait ornée d'un grand nombre de statues antiques. Ce fut là que Mignard étudia sans relâche pendant deux ans, tant d'après les ouvrages de sculptures [...] que d'après les peintures de Maître Roux, de ce même Primatice, de Messer Nicolo, et de Fréminet »¹¹⁷. Dans la biographie écrite par Monville, le changement de ton par rapport à Félibien, l'intérêt pour les différents artistes en opposi-

¹¹⁴ THUILLIER 2002. Le rapprochement de l'art de Baugin, dit « le Guide français » avec celui de Primatice et, plus largement, le maniérisme, est traditionnel (THUILLIER 2002, p. 12 et 18). Cependant, les artistes cités dans son inventaires sont pour les tableaux, Raphaël, Véronèse, Guido Reni, et pour les gravures, Callot, Tempesta, Raphaël ; voir l'inventaire publié *ibidem*, p. 61-70).

¹¹⁵ La récente monographie sur Isaac Moillon montre bien la difficulté de déceler réellement des « influences » et le poids des traditions historiographiques. Une même composition, *L'épreuve du tir à l'arc*, est vue en liaison avec Primatice dans le cas de la peinture et au contraire, pour la tapisserie, sans rapport avec le peintre italien (la notice souligne d'ailleurs les faibles rapports entre la *Tenture d'Ulysse* et le cycle de Fontainebleau) ; REYNIÈS, LAVEISSIÈRE 2005, p. 104, 194 et 183).

¹¹⁶ Voir à ce sujet la publication de la thèse d'Emmanuel Coquery à paraître en 2012 chez Arthena.

¹¹⁷ MONVILLE 1730, p. 4-5.

tion au père Dan, le refus de toute condamnation, tant morale que stylistique, à la différence de Piles, sont impressionnants.

Fontainebleau : une Renaissance française ?

Or ce changement de perception du rôle de Fontainebleau dans l'histoire des arts en France est général. Il s'explique, une fois que la politique du grand Roi n'a plus à craindre de comparaison ou d'antécédents, par la volonté de lui trouver des racines et de l'ancrer dans l'histoire. Ainsi Florent Le Comte dédicace en 1699 son *Cabinet des singularités* au Surintendant Mansart qu'il célèbre comme responsable d'une nouvelle renaissance en France¹¹⁸ et commence sa préface par ces mots qui marquent une révolution par rapport à la tradition historiographique du XVIIe siècle : « Je consacre ce troisième Livre aux illustres peintres que la France a produit, comme aux véritables enfants de la Fortune, commençant par les ouvrages du temps de François Ier dont la puissance et la vertu firent revivre les Sciences et les arts »¹¹⁹.

Dans cet éloge d'une renaissance voulue, protégée, cultivée par la volonté et le mécénat du Roi, il n'est plus question d'affirmer une quelconque antériorité de la peinture française : « Avant le Primatice et Nicolo [...], presque tous les tableaux tenaient du gothique ; les peintres, les sculpteurs, et même les ouvriers sur verre changèrent de manière sous leur règne »¹²⁰. Cette Renaissance des arts est liée aux décors pour les fêtes et les palais du prince ; aussi le Primatice, dont la biographie ouvre ce recueil, est-il l'artiste idéal : il « excella dans la peinture et l'architecture [...] il inventait fort bien les décorations qui conviennent aux fêtes publiques, il avait le dessin aisé, et maniait artistement les

118 « Le favorable accueil que vous avez fait aux peintres modernes que je vous ai présenté, dans la continuation de mon ouvrage, me fait tout espérer en faveur des Français qui ont l'honneur de naître sous le règne de votre Surintendance » (LE COMTE 1699, III, 1700, dédicace).

119 LE COMTE 1699, III, 1700, préface.

120 LE COMTE 1699, III, 1700, p. 2.

couleurs à fresque »¹²¹. Toute condamnation de Rosso, pour son style ou pour son mode de vie a disparu, et son suicide, dû au respect de l'amitié, lui fait presque honneur. Afin de montrer qu'il y eut réellement école, la première dans l'histoire de la peinture française, Le Comte accorde un paragraphe indépendant aux multiples peintres qui travaillèrent sous François Ier ou à Fontainebleau jusqu'à Fréminet inclus car « l'on remarque qu'après sa mort la peinture tomba dans une espèce de langueur dont elle eut de la peine à se relever »¹²². Il n'y a plus alors de place dans une telle histoire, fondée sur le rôle de la cour, l'idée de Renaissance et la continuité du lieu, pour Jean Cousin, qui est exilé, avec un rôle honorable mais dans une place bâtarde, entre Poussin et Vouet.

Cette mise en avant du rôle de Fontainebleau est d'autant plus efficace qu'on la retrouve, hors du discours savant, dans des ouvrages de vulgarisation, comme le *Dictionnaire* de Moreri. Dans ce livre qui fut très souvent réédité, rares sont les entrées sur les artistes : Fréminet, pas plus que Vouet ou Le Brun n'y figure, mais la notice Primatice est aussi importante que celle consacrée à Poussin. Elle se termine par une sentence directement reprise à Félibien (mais que celui-ci par la suite avait pris soin de nuancer, voire de contredire, comme on l'a vu) : « Avant le Primatice, les Peintures, qu'on faisait en France tenaient encore de la manière Gotique ; mais il fit un si grand nombre de desseins, et il avoit tant d'excellents Ecoliers, qu'on vit en peu de tems une infinité de pièces de meilleur goût »¹²³.

Or au même moment, Fontainebleau est découvert par les artistes. La Fosse, se repent ainsi de ne pas avoir su admirer ses peintures dans sa jeunesse, quand il était l'élève de Le Brun : « Dix ou douze ans avant sa mort [1716], il fut à Fontainebleau si charmé des ouvrages du Primatice, qu'il n'avait vu qu'en passant dans sa jeunesse, lorsqu'il alla en Italie, qu'il ne put

¹²¹ LE COMTE 1699, III, 1700, p. 3-4.

¹²² LE COMTE 1699, III, 1700, p. 20.

¹²³ MORERI 1683, II/2, p. 968.

s'empêcher, après les avoir bien examinés, de dire qu'il avait perdu son temps de n'avoir pas fait ses études sur ces merveilleux ouvrages, dont il connaissait le mérite mieux que personne, et déplorait le temps qui détruisait ces admirables peintures, et que les jeunes gens ne les étudiaient pas, au lieu d'aller en Italie où on ne voyait pas d'ouvrages en peintures si magnifiques et si convenables pour former un homme »¹²⁴. En 1711, François Le Moyne, en attendant de partir à Rome concrétiser son grand prix, retourne regarder Primatice à Fontainebleau désormais devenue une autre Rome, et de fait, on peut relever des traces de l'art bellifontain dans la peinture d'un artiste qui n'eut de cesser de célébrer les mérites de la Galerie d'Ulysse¹²⁵.

La fortune de la Galerie d'Ulysse

La vie de Primatice, « non seulement grand peintre, mais excellent architecte », par Dezallier d'Argenville est révélatrice de ces changements en cours. Le biographe reprend certes à Félibien la jalousie de et envers Rosso. Mais, en ajoutant aussi un épisode de rivalité avec Cellini ou celui de la formation de Nicolo dell'Abate, il transforme la cour de Fontainebleau en un foyer vivant d'artistes. Un foyer qui marque définitivement les arts en France, dans toutes ses expressions, et laisse présager de la politique royale et des futures manufactures de la monarchie : « Ce sont Primatice et Maître Roux qui ont apporté en France le goût romain, et la belle idée qu'on doit avoir de la peinture. Les artistes les plus fameux changèrent aussitôt de manière, jusqu'aux vitres et aux émaux, tout devint excellent, on fit aussi bien qu'en Italie des vases de terre peints d'une grande manière, et des cartons pour la tapisserie »¹²⁶. Un chapitre de conclusion permet de faire l'éloge des dessins de Primatice, qui, même s'ils sont d' « une manière singulière souvent peu correcte » sont « à

¹²⁴ DUSSIEUX 1854, II, p. 6. Selon les éditeurs, cette vie de La Fosse semble provenir de la famille du peintre.

¹²⁵ BORDEAUX 1984, p. 28 et 36-37.

¹²⁶ DEZALLIER 1762, 2, p. 15.

considérer » (par les collectionneurs donc), aussi parce que l'artiste dessinait « avec soin [...] afin que ses élèves pussent exécuter plus facilement ses pensées en peintures »¹²⁷. L'artiste bellifontain donne surtout l'occasion à l'auteur de célébrer la Galerie d'Ulysse qui, dégagé des biographies avec leurs condamnations morales ou stylistiques, devient le lieu emblématique du foyer bellifontain de la Renaissance. C'est dans le chapitre qui lui est consacré que l'abbé Guilbert, qui reprenait dans le premier volume à propos de la Galerie de François Ier les critiques de Félibien contre Rosso et Primatice, change d'attitude et de discours. Primatice, de peintre maniériste, synonyme de la licence de Jules Romain et de la manière de Michel-Ange, devient un peintre envoyé par Raphaël auprès de François Ier pour « le remplacer puisqu'il ne pouvait venir lui-même peindre cette galerie »¹²⁸. Devant cette voûte « chargée et enrichie de ce qu'il y a de plus parfaits desseins en Europe », en contemplant les estampes de van Thulden devenu l'élève de Rubens, l'abbé n'hésite pas à affirmer « que Mignard, Audran et les plus grands maîtres sont venus étudier ces dessins, et se sont formés sur ces originaux ; que si l'on en veut croire les critiques, ils ont servi de modèles aux excellents ouvrages du savant Berein, et surpassent infiniment ceux de Raphael »¹²⁹.

Pierre-Jean Mariette, le petit fils de celui qui reprit le négoce d'estampes de Melchior Tavernier et un des grands collectionneurs des dessins de van Thulden d'après Primatice, joua un rôle majeur dans cette monumentalisation de la Galerie d'Ulysse. Il s'arrange pour citer son décor dans le guide de Paris de Brice, normalement consacré uniquement aux monuments de la capitale, sous prétexte que *La Mort d'Agamemnon* de la bibliothèque des Jésuites est une répétition d'un semblable tableau à Fontainebleau¹³⁰. La galerie d'Ulysse devient avec lui un

¹²⁷ DEZALLIER 1762, 2, p. 17.

¹²⁸ GUILBERT 1731, II, p.16.

¹²⁹ GUILBERT 1731, II, p.26.

¹³⁰ « A l'extrémité de la bibliothèque est placé un grand tableau peint par Nicolas dell'Abbate de Modene, appelé en France Messer Nicolo ; l'invention en est du Pri-

modèle pour les peintres contemporains, car il souligne l'admiration que lui vouait François Le Moyne déjà cité, « celui de nos peintres qui a fait le plus d'honneur à notre école française ». Ces éloges de Mariette vont être publiés par Zanotti, dans un volume consacré aux fresques de Domenico Tibaldi (soit un des peintres qui par sa manière terrible et antinaturelle, aurait fait horreur à Félibien et au XVIIe français), mais qui était surtout un honneur à l'école de Bologne et à sa renommée internationale¹³¹.

Mais Mariette avait bien compris que la fortune de Primatice se jouait non plus à Bologne, ni même à Fontainebleau, mais à Paris et que, pour ancrer définitivement ce foyer dans l'histoire de la peinture française, il restait à lui donner la dimension du mythe. Il prend donc soin d'établir un pont entre Fontainebleau et Poussin : « Rien ne montre mieux la fécondité du génie de Primatice que cette suite de sujets : tout y est traité d'une manière noble, spirituelle et gracieuse, les compositions neuves, les sites bien choisis, la perspective bien entendue, et c'est ce qui faisait dire à N. Poussin qu'il ne connaissait rien de plus propre à former un peintre et à échauffer son génie»¹³².

matice de Bologne, autrement nommé l'Abbé de Saint Martin, et c'est une répétition d'un semblable tableau qui a été peint à fresque par le même Nicolo, dans la galerie d'Ulysse à Fontainebleau. On sait que ces deux habiles peintres qui travaillaient conjointement ont fort enrichi cette maison royale de leurs peintures, et que ce fut le roi François Ier qui les fit venir en France », BRICE 1752, III, p. 81. Primatice n'est jamais cité dans la *Description de Paris* de Brice (9 éditions entre 1684 et 1752), si ce n'est donc dans cette 9^e édition, refaite par Mariette pour les trois premiers volumes, vers 1730-1740 (t. 3, p. 30), grâce à ce subterfuge. Peine perdue en fait, car le tome IV, rédigé peu avant la publication de 1752 par l'abbé Péreau, contient une description des châteaux aux environs de la capitale et peut donc de nouveau mentionner le nom de Primatice (t. 4, p. 362). Nicolo dell'Abate n'est cité qu'une fois ou deux par édition, pour un *Combat des Centaures et des Lapithes* (devenu dans les éditions successives *La Mort d'Agamemnon*) à partir de la 3^e édition (1701) et pour les fresques de l'hôtel de Guise simplement à partir de la 6^e édition. Rosso n'est mentionné que dans la dernière édition, avec la description de Fontainebleau. Pour un index des artistes cités et pour l'histoire des éditions, voir BRICE, CODET, 1752 (1971).

¹³¹ ZANOTTI 1756, p. 16-17.

¹³² Mariette, cité par André Chastel p. 5 dans la préface à BÉGUIN 1985, et par THUILLIER 1992, p. 366.

Au même moment, l'incendie de la galerie d'Ulysse en 1738, conséquence d'un abandon, allait avoir en fait une fin providentielle. La disparition physique de la galerie permit de la déconnecter des lectures ambigües du passé et de la revêtir d'une aura magique¹³³. D'exemple condamnable de peinture maniériste, de cycle manquant de clarté, elle devient, par les embellissements du souvenir, un miroir de la Renaissance et de la peinture française.

Ce refus d'un italianisme trop accentué, au moins chez les critiques, jusqu'au moment où Paris se considère comme émancipé de Rome n'est pas propre à la peinture. Félibien pouvait ainsi, au sein même des *Entretiens*, (et assez tôt dans son propos), devant l'escalier du palais de Tuileries, proposer pour l'architecture la figure de Philibert De l'Orme : « car c'était en ce temps-là [sous Catherine de Médicis] que la belle architecture commençait à paraître de nouveau ; et de Lorme a été le premier des Français qui lui a ôté son habit gothique, s'il faut ainsi dire, et qui nous l'a fait voir vêtue à la grecque, et à la romaine »¹³⁴ et faisait de l'architecte français un contre Serlio mais aussi un anti-Primatice parfait et un pendant du Jean Cousin encore à inventer. Du vivant même de Primatice, des lettrés s'étaient élevés contre une peinture trop peu française, et Antoine de Laval avait dès 1600 critiqué Primatice à la fois pour son style et pour le « décor mi-héroïque, mi-mythologique de la Galerie d'Ulysse »¹³⁵. Autour de 1600, c'est en fait l'art plus plastique de Jules Romain et de Michel Ange qui attire lettrés et artistes¹³⁶. Mais plus tard dans le Grand Siècle, la marque de Mi-

¹³³ « Sans aller jusqu'à dire qu'on peut se consoler de la destruction de la galerie », André Chastel laisse entendre dans son introduction au volume sur la galerie d'Ulysse que la réalisation fut altérée dès sa réalisation par la participation de Nicolo dell'Abate et que « notre recueil [l'ouvrage de 1985] est, en ce sens, la présentation la plus fidèle de ce que fut la galerie dans les cartons de Primatice » (BÉGUIN 1985, p. 5).

¹³⁴ FÉLIBIEN 1672, II, p. 60.

¹³⁵ CORDELLIER 1988, p. 43.

¹³⁶ *Ibidem*, p. 36-40.

chel Ange ou d'autres sculpteurs italiens dans la sculpture française n'est pas évidente, sauf à considérer de grandes catégories¹³⁷. Il est de plus, difficile de tirer des conclusions trop définitives sans prendre en compte l'histoire littéraire de la période, de l'évolution de la langue à la tradition de l'épopée¹³⁸.

Pour la peinture, à reprendre le dossier, il semble donc que les rapports entre Fontainebleau et la peinture française du XVIIe siècle soient moins évidents que l'on ne l'a affirmé. Les emprunts formels précis sont rares et circonstanciés, presque inexistants après 1635 environ et l'intérêt manifesté pour le château autour de 1642 ne semble pas avoir fait long feu. Quant aux grands systèmes, tels que la peinture claire, le grand décor, l'alliance de la peinture et de la poésie, le classicisme, d'autres « lieux », comme les tapisseries de Rubens, les gravures d'après Jules Romain et Raphaël, les palais romains contemporain, l'antique et les palais du Roi à Paris les portaient tout aussi bien.

¹³⁷ BOUDON-MACHUEL 2010.

¹³⁸ Sur ce point, voir MENIEL 2004.

Remerciements : les idées de la communication du colloque de Pise de 2008 ont pu être développées grâce à un séjour au Getty Research Institute.

Bibliographie

- BEGUIN, 1985 = S. BEGUIN, *La galerie d'Ulysse à Fontainebleau*, Paris, Presses universitaires de France, 1985
- BEGUIN, 1999 = S. BEGUIN, *Théodore van Thulden et l'art de Fontainebleau*, dans *Van Thulden*, 1992, Strasbourg, p. 99-110
- BONFAIT 2003 = O. BONFAIT, *Rome-Paris, 1630-1680 : Poussin et le grand format, comment la France s'approprie l'idée de peinture*, thèse d'Habilitation, Université de Paris IV-Sorbonne, 2003
- BORDEAUX 1984 = J.-L. BORDEAUX, *François Le Moyne and his generation, 1688-1737*, Neuilly-sur-Seine, Arthena, 1984
- BOUDON-MACHUEL 2010 = M. BOUDON-MACHUEL, *La sculpture italienne du XVI^e siècle : quels modèles pour les sculpteurs français du XVII^e siècle ?*, dans F. Bardati (éd.), *La réception des modèles cinquecenteschi dans la théorie et les arts français du XVII^e siècle*, Genève, Droz, 2010, p. 101-118
- BREJON 1987 = A. BREJON DE LAVERGNÉE, *L'inventaire Le Brun de 1683 : la collection des tableaux de Louis XIV*, Paris, RMN, 1987
- BRICE, CODET 1752 (1971) = G. BRICE ET P. CODET, *Description de la ville de Paris et tout ce qu'elle contient de plus remarquable* [Reprod. de la 9^e éd. accompagnée d'une notice sur « Germain Brice et sa Description » par Pierre Codet], Paris, Minard, 1971
- BRICE 1752 = G. BRICE, *Description de la ville de Paris, et de tout ce qu'elle contient de plus remarquable*, Paris, Chez les libres associés, 1752
- CORDELLIER 1988 = D. CORDELLIER, *Le peintre et le poète*, dans *Nicolo*, 1998, Meaux, p. 34-45
- CORDELLIER 1992 = D. CORDELLIER ET B. PY, *Raphaël, son atelier, ses copistes*, Paris, RMN, 1992
- CORDELLIER 2010 = D. CORDELLIER, *Toussaint Dubreuil*, Milan, 5 Continents Editions, 2010
- COTTÉ 1985 = S. COTTÉ, *Inventaire après décès de Louis Phélypeaux de La Vrillière*, dans *Archives de la Société de l'Histoire de l'Art français*, XXVII, 1985, p. 89-100
- DAN 1642 = P. DAN, *Le trésor des merveilles de la maison royale de Fontainebleau : contenant la description de son antiquité, de sa fondation, de ses bastimens, de ses rares peintures, tableaux, emblèmes, et devises : de ses jardins, de ses fontaines, et autres singularités qui s'y voient*, Paris, Chez Sébastien Cramoisy, 1642
- DE PILES 1699 (1715) = R. DE PILES, *Abrégé de la vie des peintures : avec des réflexions sur leurs ouvrages, et un traité du peintre parfait : de la connaissance des dessins : de l'utilité des estampes* [Seconde édition, revue et

- corrigée par l'auteur], Paris, Chez Jacques Estienne, 1715 (1^{ère} éd. 1699)
- DÉMORIS 1985 = R. DÉMORIS, *Poussin ou le maître de soi-même : une figure moderne de l'artiste dans le huitième Entretien de Félibien*, dans R. DUCHÊNE éd. *De la mort de Colbert à la révocation de l'édit de Nantes*, (actes du colloque, Marseille, 1984), Marseille, 1985, p. 393-404
- DUFRESNOY 1668 = C.-A. DUFRESNOY, *De Arte Graphica*, Paris, 1668
- DUSSIEUX 1854 = *Mémoires inédits sur la vie et les ouvrages des membres de l'Académie royale de peinture et de sculpture : publiés d'après les manuscrits conservés à l'École impériale des beaux-arts*, Paris, J.B. Dumoulin, 1854
- Ecole 1972 = S. BÉGUIN, *L'École de Fontainebleau* (cat. exposition, Paris, Grand Palais, 1972), Paris, RMN, 1972
- FÉLIBIEN 1666 = A. FÉLIBIEN, *Entretiens sur les vies et sur les ouvrages des plus excellents peintres anciens et modernes*, Paris, Chez Pierre le Petit, 1666-1688, 5 vol
- FÉLIBIEN 1676 (1690): A. FÉLIBIEN, *Des Principes de l'architecture, de la sculpture, de la peinture et des autres arts qui en dependent [avec un dictionnaire des termes propres à chacun de ces arts]*, Paris, Chez la veuve de Jean Baptiste Coignard, 1676 (ed. 1690 utilisée)
- GRIVEL 2004 = M. GRIVEL, *La fortune de Primatice dans l'estampe au XVII^e siècle*, dans *Primatice*, 2004, Paris, RMN, p. 45-53.
- GRODECKI 1985 = C. GRODECKI, *Documents du minutier central des notaires de Paris, Histoire de l'art au XVI^e siècle : 1540-1600*, Paris, Archives nationales, 1985-1986
- GUILBERT 1731 = P. GUILBERT, *Description historique des châteaux, bourg et foret de Fontainebleau : contenant un explication historique des peintres, tableaux, reliefs, statuës, ornements qui s'y voyent, & la vie des architectes, peintres & sculpteurs qui y on travaillé*, Paris, Chez André Cailleau, 1731
- LABORDE 1877-1880 = L. DE LABORDE, *Les Comptes des Bâtiments du Roi, 1528-1570, suivis de documents inédits sur les châteaux royaux et les arts au XVI^e siècle, recueillis et mis en ordre par feu le marquis de Laborde [édition posthume]*, Paris, J. Baur, 1877-1880, 2 vol.
- LE COMTE 1699 = F. LE COMTE, *Cabinet des singularités d'architecture, peinture, sculpture, et graveur*, Paris, Chez Estienne Pigart, graveur du roi, Nicolas Le Clerc, 1699-1700
- LE PAS DE SECHEVAL 1991 = A. LE PAS DE SÉCHEVAL, *Les missions romaines de Paul Fréart de Chantelou en 1640 et 1642 : à propos des moulages d'antiques commandés par Louis XIII*, dans *XVII^e siècle*, 172, juil.-sept. 1991, p. 259-274

- LEVI 1985 = H. LEVI, *L'inventaire après décès du cardinal de Richelieu*, dans *Archives de la Société de l'Histoire de l'Art français*, XXVII, 1985, p. 9-83
- MENIEL 2004 = B. MENIEL, *Renaissance de l'épopée - La poésie épique en France de 1572 à 1623*, Genève, Droz, 2004
- MÉROT 1987 (2000) = A. MÉROT, *Eustache Le Sueur, 1616-1655*, Paris, Arthena, 1987
- MICHEL 1993 = CH. MICHEL, *Charles-Nicolas Cochin et l'art des Lumières*, Rome, Ecole française de Rome, 1993
- MICHEL 1999 = P. MICHEL, *Mazarin, Prince des collectionneurs: les collections et l'ameublement du Cardinal Mazarin (1602-1661) : histoire et analyse*, Paris, RMN, 1999
- MONTANARI 2002 = T. MONTANARI, *Bellori e la politica artistica di Luigi XIV*, dans O. BONFAIT éd., *L'idéal classique. Les échanges artistiques entre Rome et Paris au temps de Bellori (1640-1700)*, Paris, Somogy, 2002, p. 117-139
- MONVILLE 1730 = S. PH. MAZIÈRE DE MONVILLE, *Vie de Pierre Mignard, première peintre du roi [avec le poème de Molière sur les peintures du Val-de-Grace]*, Paris, Chez Jean Boudout & Jacques Guerin, 1730
- Nicolo dell'Abate 2005 = *Nicolò dell'Abate: storie dipinte nella pittura del Cinquecento tra Modena e Fontainebleau* (cat. exposition, Modène, 2005), éd. par Sylvie Béguin e Francesca Piccinini, Milano, Silvana, 2005
- Nicolo 1998 = *De Nicolò dell'Abate à Nicolas Poussin. Aux sources du classicisme, 1550-1650* (cat. exposition, 1988- 1989, Musée Bossuet, Meaux), Meaux, Musée Bossuet, 1988
- NIVELON 1698 (2004) = C. NIVELON, *Vie de Charles Le Brun et description détaillée de ses ouvrages* [édition critique et introduction par Lorenzo Pericolo], Genève, Droz, 2004
- OCCHIPINTI 2003 = C. OCCHIPINTI, *Il disegno in Francia nella letteratura artistica del Cinquecento*, Firenze, SPES, 2003
- PAUWELS 2008 = Y. PAUWELS, *Aux marges de la règle : essai sur les orders d'architecture à la Renaissance*, Wavre, Mardaga, 2008
- PÉROUSE 2000 = J.-M. PÉROUSE DE MONTCLOS, *Philibert de l'Orme : architecte du roi, 1514-1570*, Paris, Mengès, 2000
- POUSSIN 1911 = N. POUSSIN, *Correspondance de Nicolas Poussin, publiée d'après les originaux par Ch. Jouanny*, Paris, Archives de la Société de l'histoire de l'art français, NS, t. V, 1911
- Primatice 2004 = *Primatice : maître de Fontainebleau* (cat. exposition, Paris, 2004-2005), édité par Dominique Cordellier, Paris, RMN, 2004

- PUTTFARKEN 1985 = TH. PUTTFARKEN, *Roger de Piles' Theory of Art*, New Haven, Yale University Press, 1985
- REYNIÈS, LAVEISSIÈRE 2005 = N. DE REYNIÈS ET S. LAVEISSIÈRE, *Isaac Moillon 1614-1673) : un peintre du roi à Aubusson*, (cat. exposition, Aubusson, 2005), Paris, Somogy, 2005
- ROSENBERG, PRAT 1994 = P. ROSENBERG, L.-A. PRAT, *Nicolas Poussin, 1594-1665, catalogue raisonné des dessins*, Milano, Leonardo, 1994
- ROSENBERG, THUILLIER 1988 = P. ROSENBERG ET J. THUILLIER, *Laurent de la Hyre 1606-1656 : l'homme et l'œuvre*, Genève, Skira, 1988
- RUBENS 1887 = *Correspondance de Rubens et documents épistolaires concernant sa vie et ses œuvres, publiées, traduits, annotés par Ch. Ruelens*, Anvers, Veuve de Backer, 6 vol., 1887-1909
- SCHNAPPER 1979 = A. SCHNAPPER, *Mignard d'Avignon (1606-1668)*, (cat. exposition, Avignon, 1979), Marseille, Imprimerie Agep, 1979
- SCHNAPPER 1994 = A. SCHNAPPER, *Le géant, la licorne, et la tulipe : collections et collectionneurs dans la France du XVIIe siècle, v.2 (Curieux du Grand Siècle)*, Paris, Flammarion, 1994
- TEYSSÈDRE 1964 = B. TEYSSÈDRE, *L'histoire de l'art vue du grand siècle : recherché sur l'abrégé de la vie des peintres par Roger de Piles, 1699, et ses sources*, Paris, Julliard, 1964
- THUILLIER 1957 = J. THUILLIER, Polémiques autour de Michel-Ange en France au XVII^e siècle, dans XVII^e siècle, 36-37, 1957, p. 353-391
- THUILLIER 1975 = J. THUILLIER, *Fontainebleau et la peinture française du XVIIe siècle*, dans *L'Art de Fontainebleau* (actes colloque, Paris), Paris, C.N.R.S., 1975, p. 249-265
- THUILLIER 1981 = J. THUILLIER, *La fortune de la Renaissance et le développement de la peinture française 1580-1630*, dans *L'Automne de la Renaissance 1580-1630* (actes colloque, Tours, 1979), Paris, Vrin, 1981, p. 357-370
- THUILLIER 1994 = J. THUILLIER, *Nicolas Poussin*, Paris, Flammarion, 1994
- THUILLIER 2002 = J. THUILLIER, *Lubin Baugin* (cat. exposition, Orléans, Musée des beaux-arts d'Orléans, 2002), Paris, RMN, 2002
- VASARI 1568 = G. VASARI, *Le vite dei piu eccellenti pittori, scultori, et architettori*, Fiorenza, Appresso I Giunti, 1568
- WILSON-CHEVALIER 1975 = K. WILSON-CHEVALIER, *Considerations sur le Trésor des merveilles du Père Dan*, dans *L'Art de Fontainebleau*, (actes colloque, Paris), Paris, C.N.R.S., 1975, p. 39-44

- WILSON-CHEVALIER 1982 = K. WILSON-CHEVALIER, *La postérité de l'école de Fontainebleau dans la gravure du XVIIe siècle*, dans *Les Nouvelles de l'Estampe*, n. 62, 1982, p. 5-16
- WILSON-CHEVALIER 1983 = K. WILSON-CHEVALIER, *Le Père Dan et le Trésor des merveilles*», dans *XVIIe Siècle*, n. 138, 1983, p. 31-40
- ZANOTTI 1756 = G. ZANOTTI, *Le pitture di Pellegrino Tibaldi e di Niccolò Abbati esistenti nell' Instituto di Bologna*, Venezia, Giambatista Pasquali, 1756
- ZERNER 1965 = L. DIMIER, *L'art Française*, textes réunis et présentés par Henri Zerner, Paris, Hermann, 1965
- ZERNER 1996 = H. ZERNER, *L'art de la Renaissance en France : l'invention du classicisme*, Paris, Flammarion, 1996
- ZERNER, BAYARD 2009 = *Renaissance en France, renaissance française ?*, (actes colloque éd. par Henri Zerner et Marc Bayard), Paris, 2009