



Arts et Pouvoirs

*Un dialogue entre continuité,
ruptures et réinvention*

textes réunis par

Sabine Frommel et Raphaël Tassin



Campisano



hermann

« ...non fu mai singniore nesuno che se ne diletasi tanto quanto fa questo Re¹ » : la relation versatile entre pouvoir et art chez des artistes italiens à Fontainebleau sous le règne de François I^{er}

Sabine Frommel

L'activité des artistes italiens à la cour de François I^{er} forme l'un des phénomènes les plus prodigieux et les plus fascinants au sein de l'intense mouvement de migration de la première moitié du XVI^e siècle en Europe. Si l'essor des études franco-italiennes et l'approche transversale en ont approfondi la connaissance au cours des dernières décennies², une mise en parallèle du parcours de ses représentants les plus significatifs est susceptible d'encourager une vision plus nuancée des stratégies de recrutement établies par François I^{er}, ainsi que de l'évolution de son goût. En effet, le succès des Italiens tenait certes à leurs talents et à leurs capacités d'adaptation, mais aussi aux domaines dans lesquels ils s'illustrèrent, parmi lesquels la peinture et la décoration furent largement privilégiées : « ...e che e' Re none antende se none a questa arte e d'ornare palazi³ ».

L'émigration et l'accueil des artistes s'effectuaient par l'intervention de médiateurs, le plus souvent directement liés à la cour – prélats, diplomates, agents, hommes d'affaires, collectionneurs. Avant la seconde moitié du XVII^e siècle, quand émergèrent des institutions ayant vocation à établir des règles et à promouvoir une « politique artistique », cette dernière dépendait du processus de décision du roi⁴. Comme en Italie, il n'existait pas en France de convention précise pour attribuer une commande. Celle-ci pouvait être passée de manière orale ou écrite à l'artiste, ou bien par le biais d'intermédiaires⁵. Les Italiens, qui considéraient leur propre culture esthétique et technique comme supérieure, s'attendaient à de larges marges de manœuvre et à une relation avec le prince aussi familière que dans leur patrie. Une fois installés dans le pays hôte, ils furent cependant confrontés à une tradition différente qui, surtout dans le domaine de l'architecture, se révéla plutôt contraignante. Pour les bâtiments de la Couronne, des administrateurs issus de la plus haute noblesse, un corps d'officiers de chancellerie, de notaires, de contrôleurs et de maîtres-maçons obéissants à une hiérarchie rigoureuse, assumaient une responsabilité décisive, depuis le choix des architectes jusqu'à l'organisation du chantier⁶. Ces fonctionnaires émettaient souvent une certaine réserve vis-à-vis des étrangers, peu familiers des ressources matérielles et des usages techniques endémiques, au bénéfice des maîtres locaux, d'autant plus quand ceux-ci avaient fait des expériences en Italie⁷.

Afin de lever le voile sur les dynamismes de la politique culturelle de Fran-

çois I^{er}, de comprendre à quel point il s'engageait lors de l'invitation d'un artiste étranger, mais aussi afin d'éclaircir la genèse et la réalisation des projets, une confrontation des nombreuses sources – contrats, mémoires, lettres et dessins – s'avère nécessaire⁸. Nous nous limiterons ici à quelques aspects ponctuels liés aux conditions d'arrivée et à l'activité des Italiens les plus connus, et nous nous interrogerons sur leurs conditions de travail dans leurs champs d'intervention respectifs. Ce procédé comparatif intégrera aussi les modes de communication, les méthodes conceptuelles et celles de représentation des artistes, soucieux d'être dans les bonnes grâces du Prince pour le convaincre de leurs projets.

Les motivations du dépaysement et le rôle des médiateurs

Après la mort de son dernier commanditaire italien, Julien de Médicis, duc de Nemours, en mars 1516, les perspectives de Léonard de Vinci, âgé de 64 ans s'étaient obscurcies : lors de son séjour à Rome à partir de 1513, il avait vécu, vraisemblablement non sans amertume, dans l'ombre de Raphaël et Michel-Ange qui lui devaient tant. Quand François I^{er} et sa mère Louise de Savoie l'invitèrent à venir en France, ils lui garantirent les conditions favorables d'un véritable artiste de cour, avec le titre prestigieux de *Premier peintre, ingénieur et architecte du Roi*, un salaire annuel de 1 000 écus d'or (soit plus de 2 000 livres) et la liberté totale de se consacrer à ses propres recherches⁹. Sur ce séjour de 1516 à 1519, l'historiographie a contribué à idéaliser et à mystifier l'image de l'artiste italien et sa relation avec le souverain.

Au cours de la décennie suivante, la stratégie de recrutement des Italiens entra dans une nouvelle phase. En 1527, lorsqu'il fut de retour de sa captivité à Madrid, François I^{er} privilégia des constructions dans sa capitale et aux alentours, rivalisant ouvertement avec les princes les plus à l'avant-garde de la péninsule italienne. Cela exigeait l'invitation de grands talents prêts à s'engager dans une nouvelle vie pavée d'impondérabilités et d'incertitudes. À partir de 1530, le château de Fontainebleau, bientôt devenu l'un des relais européens les plus illustres, accueillit Rosso Fiorentino, Francesco Scibec de Carpi et Francesco Primaticcio¹⁰. Girolamo Domenico della Robbia, ayant acquis la faveur du roi pendant un premier séjour en France de 1517-1518 à 1525, fut actif au château de Madrid, autre bâtiment phare de cette période prodigieuse¹¹. Les spécialités de cette première génération d'artistes, la peinture – *Questta arte è venuta qua in sì gran reputazione*¹² –, les décors, notamment en stuc, la menuiserie et la faïence, témoignent clairement des prédilections du souverain.

Certains diplomates italiens en France devinrent dès lors des médiateurs importants. Alberto III Pio, installé à Paris depuis 1527 en tant qu'ambassadeur du pape, prit sous son aile Francesco de Pellegrini et Francesco Scibec¹³. Parallèlement, François I^{er} s'adressa aussi à d'illustres mécènes italiens comme Francesco Gonzaga, qui faisait construire par Giulio Romano depuis 1524 une demeure spectaculaire près de Mantoue, le palais du Te. Force est de constater que le jeune roi profita d'un moment propice : le Sac de Rome en 1527 ainsi

que l'occupation de Florence par les troupes impériales et celles de Clément VII avaient déclenché une vague de migration d'artistes vers les États septentrionaux de l'Italie, notamment Venise qui devint une terre d'asile importante¹⁴.

Lazare de Baïf, humaniste et grand amateur d'art, ambassadeur dans la Sérénissime à partir 1529, tenta cette même année d'inviter Michel-Ange et géra vraisemblablement le recrutement de Rosso Fiorentino. Après avoir abandonné illégalement ses travaux pour Clément VII, Michel-Ange s'était réfugié en septembre dans la cité lagunaire avec l'objectif de se faire embaucher en France. D'après une lettre datée du 25 septembre et adressée à Giovanni Battista della Palla, marchand d'art et intermédiaire entre François I^{er} et les conjurés florentins, il était fermement résolu à partir de manière précipitée en sa compagnie :

Però o pensato d'intendere da voi, quando vi piaccia, se siate più in fantasia d'andare, e pregarvi, e così vi prego me ne diate aviso, e dove voi volete che io v'aspetti¹⁵.

Par plusieurs courriers entre le 8 et le 23 octobre 1529, Lazare de Baïf suggère à François I^{er} d'inviter le célèbre artiste auquel on proposa un salaire annuel de 1200 « livres d'estad » et une demeure. Sans doute, le paiement des commandes devait s'ajouter à ce traitement¹⁶. Peu après, Michel-Ange conciliant habilement son esprit républicain avec ses relations au pouvoir regagna cependant sa patrie qui lui avait garanti grâce et indulgence¹⁷.

Bien qu'elle soit dépourvue de sources documentaires, l'hypothèse selon laquelle Michel-Ange aurait recommandé Rosso Fiorentino pour prendre le relais doit être prise en considération pour de multiples raisons, à commencer par la solidarité politique entre les deux compatriotes, l'admiration de Rosso envers le génie de l'illustre maître et l'attache qu'il partageait avec Jacopo Pontormo. Un soutien en France était assuré, dès le départ, grâce au réseau important des *fuorusciti*, dont de nombreux représentants furent au service du roi en accomplissant des missions diplomatiques, notamment avec des homologues à Venise¹⁸. Enfin, en 1531, Michel-Ange encouragea Antonio Mini, son fidèle élève et *factotum*, à partir en France et lui confia avec une générosité incomparable son tableau de *Léda et le cygne* ainsi que deux caisses contenant ses dessins, d'une valeur inestimable¹⁹. On reviendra plus tard sur cet épisode.

Quant à Rosso, il bénéficia dans la Sérénissime de l'hospitalité de l'Arétin, conseiller et ami des princes, qui avait lui-même caressé l'idée de s'installer en France²⁰. En 1529, il expédia à François I^{er} le dessin de *Mars et Vénus*, à peine conçu par le Florentin pour son hôte, et tout porte à croire que le roi apprécia le style, puisqu'il allait être développé dès 1532 dans la Galerie François I^{er} (fig. 68, 69, 70). L'affaire fut rondement menée²¹. Déjà en 1530, l'artiste dépay-sé était hébergé par Giuliano Buonaccorsi, trésorier de Provence, qui protégea les rebelles anti-médicéens : « ...In Francia, dove fu con molte carezze dalla nazione fiorentina ricevuto »²². Ce puissant Florentin tirait les ficelles : en 1527, il avait été garant du contrat de Della Robbia pour le château de Madrid et, en

1532, il intervint de manière douteuse dans les affaires d'Antonio Mini²³. En 1540 finalement, il fut exécuteur testamentaire de Rosso²⁴.

Peu de temps après mais dans des circonstances fort différentes, Francesco Primaticcio, qui avait assisté Giulio Romano au Palais du Te à Mantoue, fut embauché (fig. 71). La renommée de cette demeure s'était encore accrue après la visite de Charles Quint en 1530²⁵. Bien que Vasari, qui connaissait personnellement le Bolognais, soutient qu'il a été recommandé par le duc de Gonzague, il est plus probable que Giulio, qui jouissait d'un grand crédit en France, ait décliné l'invitation et que son élève l'ait remplacé²⁶. Nous ignorons en tout cas les détails de son recrutement et de son arrivée qui, contrairement à Rosso, durent se dérouler sans aucune tension politique²⁷.

Au début des années 1540, la colonie des Italiens à Fontainebleau s'étoffait grâce à la venue de Benvenuto Cellini et Sebastiano Serlio qui, à l'opposé de leurs compatriotes cités plus haut, n'ont jamais entretenu la moindre relation entre eux. Les négociations autour de l'invitation de Serlio, dans le même milieu vénitien, furent beaucoup plus tenaces que dans le cas de Rosso (fig. 72). En 1536, après que Georges d'Armagnac, évêque de Rodez, avait succédé à Lazare de Baïf, les inquiétudes pour son futur en tant qu'architecte-théoricien avaient fait mûrir chez Serlio le désir d'un dépaysement, encouragé par Guillaume Philandrier, secrétaire de l'ambassadeur et élève du Bolognais²⁸. Selon les habitudes diplomatiques, Armagnac adressa en 1537 à François I^{er} une lettre de recommandation accompagnée d'un cadeau-hommage, un exemplaire du *Quatrième Livre* sur les ordres d'architecture²⁹ (fig. 73). La réponse fut prometteuse : une aide de 300 couronnes d'or pour publier le tome suivant du traité et l'invitation en tant qu'architecte des Bâtiments du roi au château de Fontainebleau³⁰. Pourtant, en mars 1540, Serlio signale que le projet n'est toujours pas concrétisé³¹. C'est grâce aux interventions de Guillaume Pellicier³², en poste à Venise depuis 1539, à la plume élégante de l'Arétin et à ses propres requêtes insistantes, que Marguerite de Navarre, sœur du roi, prit enfin le dossier en main³³. Au printemps 1541, Serlio se mit en route pour la France avec sa nombreuse famille³⁴.

Le séjour de Benvenuto Cellini enfin, orfèvre florentin, est dû à son protecteur, le cardinal Hippolyte d'Este. L'artiste avait effectué un premier voyage en France en 1537 et, par l'intermédiaire de Giuliano Buonaccorsi, il avait profité d'une audience auprès de François I^{er} et suivi le déplacement de la cour à Lyon³⁵. En décembre 1539, à sa sortie du château Saint-Ange, où son ennemi juré Pier Luigi Farnese l'avait emprisonné, l'asile à la cour de France l'attendait. L'habile diplomate, agissant entre le Saint-Siège et la cour des Valois, avait reçu sa barrette de cardinal au printemps de cette même année et, en tant que conseiller indispensable auprès de François I^{er}, il occupait une solide position de pouvoir. Même si l'irascible Toscan mettait sa patience à rude épreuve, il le protégea malgré son orgueil national peu compatible avec l'esprit de solidarité qui régnait apparemment parmi les Italiens.

Des carrières épanouies et des déceptions

Presque tous les artistes cités profitaient d'une situation aisée et de grands privilèges en France. Ainsi, afin de promouvoir la fabrication dans de bonnes conditions de décors en faïence, le roi loua pour Girolamo Della Robbia un atelier à Puteaux que l'artiste racheta par la suite³⁶. Son art fit du château de Madrid une demeure spectaculaire aux façades scintillantes qui exaltaient la gloire de François I^{er}. Ses affaires fleurirent et il connut une ascension sociale progressive qui s'accomplit avec l'accès à la noblesse grâce au mariage de sa fille avec Médéric de Donon, futur contrôleur des Bâtiments royaux³⁷.

Le faste de la Galerie François I^{er}, pièce maîtresse du style inédit inauguré par Rosso et Primaticcio à Fontainebleau, émerveilla les princes européens les plus « éclairés ». Vasari précise que le Florentin fut nommé *capo generale sopra tutte le fabriche, pitture e altri ornamenti*, il reçut une pension annuelle de 1 200 livres, la même qui avait été proposée à Michel-Ange, et il disposait d'une maison dans la capitale³⁸. En Italie, son pinceau avait rencontré une certaine incompréhension mais, aussitôt après son arrivée à Fontainebleau, il se métamorphosa en un artiste de cour à l'activité protéiforme³⁹. Stupéfait, Antonio Mini informa Michel-Ange le 2 janvier 1532 du grand train de vie qu'il menait :

Questa arte è venuta quai in sì gran reputazione, che Rosso dipintore è, sincondo che io òne inteso da di moltti che ànno visto co' lorro oncli, che Rosso cavanca con tanti servirdori e che covertine di setta e usso dingsingnoro grande⁴⁰.

Des prébendes lui assurant des ressources confortables, il put se livrer sans contrainte à son inépuisable génie créatif. Naturalisé en 1532, il devint chanoine de la Sainte-Chapelle et, à partir de 1537, de Notre-Dame⁴¹. Bien qu'il dût se contenter d'abord d'un salaire de 600 livres, Primaticcio, *peintre ordinaire du Roi*, profita de conditions également très favorables (fig. 71). Il était d'un tempérament certainement assez serein, comme Vasari le laisse entendre : « E stato liberalissimo e molto amorevole verso gl'amici e' parenti, e parimente verso gl'artefici che l'hanno servito »⁴². Courtois, d'une politesse raffinée et d'une admirable capacité d'adaptation, il fut le mieux intégré parmi les Italiens à la cour des Valois, bénéficiant continuellement de promotions jusqu'à être nommé en 1559 surintendant des Bâtiments du roi à Fontainebleau, à la place de Philibert Delorme⁴³. À partir de 1544, la commande de Saint-Martinles-Ayres près de Troyes lui garantit une rente annuelle de 8 000 écus⁴⁴. Francesco Scibec réalisa les lambris de la galerie de François I^{er} dans son atelier de l'Hôtel d'Étampes au faubourg Saint-Germain, où il logeait sous la protection de la maîtresse du roi⁴⁵. Bénéficiant d'un salaire annuel considérable de 700 écus (plus que 1 400 livres), grâce aux négociations que le cardinal d'Este avait menées sous la pression du Florentin, Cellini habitait l'hôtel de Nesle, dans le Quartier latin, propriété privée du roi et demeure spacieuse de belle apparence dont il louait le charme⁴⁶. L'orfèvre, l'un des plus grands talents de son temps, sut aussi habilement mettre à profit son séjour pour se construire

une renommée comme sculpteur⁴⁷, et veilla jalousement à sa réputation d'artiste, refusant tout travail d'artisan, même la fabrication des bronzes des statues antiques de la collection du pape, confiée au jeune Jacopo Barozzi da Vignola sous la responsabilité de Primaticcio⁴⁸ (fig. 74).

La situation de Sebastiano Serlio se distingue de ces belles carrières de manière assez affligeante (fig. 72). Qu'attendait la cour de son *architecteur et peintre ordinaire du Roy*, titre que lui attribuèrent les lettres patentes du 27 décembre 1541 ? La pension de 1200 livres, égale à celle de Rosso, payée par quatre tranches à 400 livres – *par les quatre quartiers* – suggère des charges importantes qui, selon le titre, devaient correspondre plus au moins à celles de *Maître Roux*⁴⁹. Ce dernier étant pleinement occupé à la décoration des appartements du roi et de la reine, et peu familier avec l'art de bâtir, on aurait pu vouloir charger Serlio d'une partie de la restructuration de la cour du Donjon, noyau médiéval du château et théâtre de profonds changements dès 1541⁵⁰ (fig. 75, 76). Le 14 novembre 1540, avant que le Bolonais ne quitte Venise, le suicide de Rosso devait bouleverser la répartition des responsabilités artistiques au château⁵¹. Cellini s'empessa, peut-être même avec l'appui du cardinal d'Este, de se recommander comme successeur, prétendant, en tant que Florentin, à une place privilégiée⁵². En mission à Rome, Primaticcio prit aussitôt la route du retour. Il l'emporta : l'entière responsabilité pour les décorations intérieures lui fut donnée, lui promettant un épanouissement prodigieux dans ses fonctions de peintre et sculpteur et encourageant ses débuts comme architecte⁵³ (fig. 77).

À peine quelques mois après son arrivée, Serlio se souvenait avec nostalgie de ses amitiés à Venise, où il faisait partie du cercle de l'élite culturelle. L'Arétin lui conseillait de regagner sa patrie⁵⁴. Contrairement à ses compatriotes, il résidait en permanence au château, d'abord dans son logis, ensuite en tant que concierge au galetas du Grand Ferrare, demeure qu'il avait construite pour le cardinal d'Este, et se plaignait de rencontrer plus de bêtes sauvages que d'hommes⁵⁵. Ce fut sans doute moins sa personnalité que son métier qui inspirait des réserves. De fait, les xylographies d'architecture du *Quatrième* et du *Troisième Livre* ne pouvaient faire vibrer la corde sensible d'un commanditaire autant porté sur l'hédonisme, le goût de l'érotisme, les objets de luxe et les formules éloquentes d'une glorification de son royaume (fig. 69, 70, 73). Il avait laissé sa sœur arranger les choses. Quant au domaine de la peinture, dont son titre fait référence, l'entière responsabilité pour la décoration intérieure du château accordée à Primaticcio après la mort de Rosso avait réduit les marges de manœuvre. De surcroît, il était difficile de cacher que le talent de Serlio au sein des arts figuratifs était largement en-dessus de celui de ses compatriotes au château⁵⁶.

S'agissant de la cour du Donjon, le dessin de Serlio pour la salle de Bal, percée sur ses deux longs côtés par des arcades ouvertes, était peu approprié au climat septentrional (fig. 75, 76, 78). Il semble cependant avoir servi de modèle à celui réalisé par Gilles Le Breton, *maître général des œuvres de Maçonnerie du Roi*⁵⁷ (fig. 79). En effet, dans son *Septième Livre* publié de manière posthu-

me par Jacopo Strada en 1575, le Bolognais déplore ce mépris, il affirme que l'édifice exécuté n'est pas conforme au canon vitruvien ; il instaure ainsi des jugements de valeur sévères envers la coutume locale⁵⁸. D'une empreinte romaine, son projet pour un pavillon de bains, situé dans le Grand Jardin en face de la salle de bal et documenté par un beau dossier détaillé dans son *Sixième Livre*, resta également sur le papier⁵⁹.

En France, l'art de bâtir profitait encore pleinement de la grande tradition des chantiers du gothique tardif, préservée par les corporations et par des commissaires, assistés de contrôleurs, qui assumaient la direction et la gestion d'un château royal⁶⁰. Ainsi, le métier demeura imperméable au profil universel des Italiens et au concept de l'art de bâtir comme « cosa mentale »⁶¹. Ce clivage presque insurmontable eut inévitablement des répercussions sur l'évolution des langages, au point de retarder l'adoption de certaines formes et de certains principes transalpins. De ce fait, il n'est pas étonnant que Serlio dût se contenter au château de quelques opérations d'embellissement sur les constructions des maîtres locaux⁶².

Le dialogue avec le roi, les médiateurs et le pouvoir de ses ministres

Presque tous les Italiens présents à la cour de France s'appuyaient sur un réseau de compatriotes qui leur facilitait l'intégration et, dans certains cas, l'accès à la cour. L'expérience d'Antonio Mini trahit cependant que la générosité et la bienveillance n'étaient pas toujours à l'ordre du jour dans la communauté florentine des *fuorusciti*. Encouragé par des compatriotes à Lyon qui lui dépeignirent la cour comme un lieu paradisiaque, il décida de proposer au roi le tableau *Léda et le cygne* : « lo vedrò cogli ocli pressto di tanti miracoli che ongniuno innunive[r]sale si dicie qua, e masimo che Re se n'entende asai, sincondo che si dicie »⁶³. François I^{er} s'étant absenté pour une année, il le déposa naïvement, sans aucun accusé de réception, auprès de Giuliano Buonaccorsi à Paris, qui saisit l'occasion de s'approprier cette « marchandise » signée par un génie qui comptait alors *sollo infralgnominie*⁶⁴. Le pauvre « Tonino » se lamenta : « Si contava qui grandi miracoli; non è vero nulla »⁶⁵. Si la manière dont le tableau est entré dans les collections du roi reste obscure, la mort précoce du peintre entre 1534 et 1536 interrompit la procédure judiciaire que celui-ci avait lancée contre son puissant compatriote⁶⁶.

François I^{er} allait voir ses artistes dans leurs ateliers, il aimait les regarder à l'œuvre et il suivait, sans aucun doute, certains chantiers avec assiduité. Selon un contrat daté de décembre 1527, Della Robbia lui avait montré un « patron » d'« arceaux », revêtus de terre cuite du château de Madrid⁶⁷ et, deux ans plus tard, le souverain s'était rendu en bateau à son fourneau de Suresnes, afin d'apprécier les médaillons destinés à garnir les façades⁶⁸. Accompagné de Madame d'Étampes et du cardinal d'Este, il visita en décembre 1543 l'atelier de Primaticcio pour admirer les bronzes des statues antiques, en cours d'achèvement⁶⁹ (fig. 74). Grâce aux récits de Cellini et de l'ambassadeur Giulio Alvarotti, le dévoilement, en janvier 1545, du *Jupiter* dans la Galerie François I^{er},

l'un des douze chandeliers commandés par le roi, est resté dans les mémoires⁷⁰. Si lors de cet événement, l'attitude du Florentin, dont la modestie et la discrétion n'étaient pas les plus grandes qualités, provoqua une discorde avec la maîtresse royale, Primaticcio, son ennemi juré, put s'estimer heureux d'avoir trouvé en elle une alliée fidèle ainsi qu'une médiatrice précieuse et efficace auprès du souverain. Durant la première moitié des années 1540, le projet de production des moulages en bronze de statues antiques de la collection du pape – le *Laocoon*, l'*Apollon*, la *Vénus*, l'*Ariane endormie*⁷¹ – et ceux de la *Pietà* de Saint-Pierre et du *Christ ressuscité* de Santa Maria sopra Minerva par Michel-Ange, dut rapprocher le Bolonais et son illustre mécène⁷². Ornement grandiose et emblème de cette *nouvelle Rome* (selon Vasari), les copies antiques ont longtemps servi de modèles⁷³. Par ce va-et-vient entre Fontainebleau et Rome, Primaticcio put se familiariser avec les travaux les plus récents à Rome et dans d'autres centres artistiques, augmentant ainsi son prestige. En 1546, à la demande du cardinal d'Este qui souhaitait communiquer à son frère Ercole II un dessin destiné à un tableau représentant la bataille de Marignan, François I^{er} se proposa de la décrire à Primaticcio⁷⁴. Force est de constater que le Bolonais était apprécié par le roi pour ses multiples talents, *uomo universale* au sens de la Renaissance.

Dans l'autobiographie de Cellini, les rencontres avec François I^{er} constituent un fil rouge ; celui-ci est présenté comme un souverain juvénile et enthousiaste, facile à séduire par des propositions toujours plus hardies. D'après le récit, le roi rejoignait son artiste au Petit-Nesle, le recevait même de manière spontanée au château de Fontainebleau ou bien se promenait avec lui dans la capitale afin de solliciter ses conseils pour le renforcement de l'enceinte⁷⁵. Il est vrai que le cérémonial de la cour de France était alors loin d'être rigide et que le roi, aussi par son tempérament, était enclin à des actions naturelles, en dehors de l'étiquette. Trop répétitives pour être authentiques, ces rencontres se terminent toujours par une célébration du génie de l'artiste : « Mon ami, je ne sais qui est le plus heureux des deux : le prince qui trouve un homme selon son cœur ou l'artiste de talent à qui un prince fournit tous les moyens d'exprimer les vastes conceptions de son esprit »⁷⁶. Étoffées par l'orgueil du Florentin, elles semblent vouloir évoquer le lien intime entre François I^{er} et Léonard. On y trouve aussi des allusions à des épisodes récents du pontificat de Paul III, dont Benvenuto, alors à Rome, eut certainement vent. En octobre 1534, le pape, accompagné de plusieurs cardinaux, s'était rendu chez Michel-Ange pour contempler la statue presque achevée du *Moïse* et le carton du *Jugement dernier*⁷⁷. Benvenuto cherchait ainsi à se placer sur un pied d'égalité avec son compatriote qu'il admirait. Sur la gestion des commandes à la cour, ses remarques semblent en revanche plus véridiques, lorsqu'il se plaint des nombreux fonctionnaires qui s'efforcent continuellement de contrecarrer les bonnes intentions, notamment celles des étrangers⁷⁸. Sur ce point, sa situation n'était pas beaucoup plus enviable que celle du pauvre Serlio : « ... la mauvaise chance que j'ai avec les princes qui [...] dépensent sans compter leurs richesses, et la plupart du temps ce sont les ministres qui sont la cause de cette

malchance »⁷⁹. Bien que ce dernier fût également protégé du puissant cardinal d'Este, aucun indice ne témoigne de relations directes avec le souverain. Peut-être lui manquait-il un talent de courtisan, caution indispensable selon Antonio Mini, pour se faire une place à la cour : « Bisognia durare tanta fatica e tanto instento di sequitare la corte e con inprontitudine fare il cortigiano »⁸⁰. Il faut aussi considérer qu'il n'y avait pas de communauté bolonaise aussi forte que celle des Florentins, capable de soutenir leurs compatriotes auprès du pouvoir.

Cellini, cynique et sans doute porté par une certaine jouissance face au malheur d'autrui, surtout d'un des Bolonais qu'il détestait, passe Serlio sous silence dans sa *Vie* et ne le mentionne dans son traité que comme un « menuisier »⁸¹. Il dut être informé que celui-ci était chargé après 1541 de la supervision des armoires en bois du *Cabinet du Roi*, mais l'on devine ici la mauvaise foi d'un auteur qui n'hésite pas à manipuler la réalité pour apparaître dans la lumière la plus favorable⁸².

Les méthodes italiennes au service de la communication et du débat

Avec les premiers Italiens qui avaient accompagné Charles VIII au retour de la première campagne Outre-Monts, de nouvelles méthodes commencent à être instaurées : pour l'architecture, une représentation graphique systématique et des simulations tridimensionnelles sous forme de maquettes, non pratiquées par les architectes héritiers de la tradition gothique⁸³. Depuis le XVI^e siècle, on se servait à Florence de maquettes grandeur nature qui étaient exposées publiquement comme objets de débat, reflet d'un système républicain dominé par l'argent⁸⁴. Ce débat se prolongeait au cours de la réalisation d'un édifice, pendant laquelle les modèles évoluaient presque de concert avec le chantier, pas à pas, de manière empirique, avec une légère anticipation du modèle sur les travaux⁸⁵. Une occurrence précoce d'une telle pratique en France, documentant une étape de la genèse du projet, s'incarne dans la maquette du château de Chambord, fabriquée par Domenico da Cortona et connue grâce à des dessins d'André Félibien⁸⁶.

Les méthodes de travail décrites par Cellini s'inscrivent dans cette tradition : celui-ci préparait des modèles présentant différentes solutions, invitant François I^{er} à en discuter et attendant impatiemment ses demandes d'explication⁸⁷. S'agissant du tympan de la Porte Dorée, « la vue du modèle le remplit de joie » après de longs discours du Florentin quant à la composition qu'il modifiait devant ses yeux⁸⁸. Pour ses statues, il utilisa la cire et la terre cuite⁸⁹, comme Primaticcio le fit alors vraisemblablement aussi à la grotte des Pins, se servant de modèles en terre avant de façonner les figures spectaculaires en bossage de la façade⁹⁰. Pour le colosse de seize mètres de haut à l'effigie de Mars qui couronnait son projet de fontaine, Benvenuto montra au roi une simulation en plâtre, rendue à grande échelle : « ce modèle entier est si exactement mesuré à échelle réduite qu'il ne perdra rien de son harmonie quand on l'exécutera en grand »⁹¹. Le souverain en fut si impressionné qu'il en ordonna

la réalisation⁹². Là encore, les expériences récentes du pontificat de Paul III semblent s'être gravées dans la mémoire du Florentin. Antonio da Sangallo le Jeune avait fait construire en 1538 une maquette en bois accessible de son projet pour Saint-Pierre à échelle de 1:33 au prix d'un petit bâtiment sacré, qui permettait d'en apprécier tous les détails jusqu'aux chapiteaux. Cette pratique, qui devait dorénavant devenir populaire en France, est décrite avec précision par Serlio dans sa lettre du 3 juin 1551 :

je serais très favorable à l'idée de fabriquer une maquette ici à Lyon ; où je me trouve en permanence auprès du menuisier. Cela coûterait de l'argent, mais moins qu'en le gaspillant sur le chantier. Je pourrais faire toutes les moulures et corniches et des chapiteaux comme elles doivent être, ainsi que toutes les autres modénatures, et ainsi on éviterait qu'elles soient réalisées avec de mauvaises mesures⁹³.

Fondés sur de telles représentations tridimensionnelles et précises, le langage et la terminologie – ou pour le dire autrement le discours esthétique – ne purent que s'enrichir et influencer ainsi la forme artistique⁹⁴.

Fréquent en Italie, le concours d'architecture allait dès lors se répandre en France. S'agissant du projet d'un pavillon de bains à ériger dans le Grand Jardin, Serlio souligne que cette commande royale – *per commissione di sua cristianissima Maesta* – avait engagé plusieurs maîtres à présenter de nombreux dessins et maquettes⁹⁵. Même Cellini, furieux d'apprendre que Primaticcio avait reçu la commande pour la fontaine, proposa à l'occasion d'une dispute assez violente que chacun d'eux soumette un projet sous forme de maquette pour que le roi puisse les confronter et choisir le meilleur travail⁹⁶. Il est possible que le projet pour la reconstruction de l'aile occidentale du Louvre, d'une grande actualité dès le début des années 1540, ait également motivé un concours, sans que l'on sache si le roi avait de nouveau sollicité des propositions ou bien si les architectes avaient pris l'initiative de leur propre chef. En tout cas, Serlio s'était empressé de développer un projet ambitieux et Danti, le biographe de Vignole, attribue à ce dernier un dessin dont on ne garde pas de traces⁹⁷.

Quoi qu'il en soit, l'adoption progressive de ces méthodes allait changer les modalités de la création artistique, notamment dans l'art de bâtir, allant de pair avec un nouveau style, plus classicisant et « savant », appuyé sur des éditions du *De Architectura* de Vitruve et de récents traités d'architecture qui devaient se multiplier à partir de ce moment.

Un phénomène protéiforme

Le dessein ambitieux de François I^{er} visait à élever l'art français au rang de celui des plus grands commanditaires européens, notamment italiens, ainsi qu'à exalter sa magnificence et sa culture raffinée. Le recrutement s'articulait par le truchement de médiateurs dont la fonction n'était pas toujours dénuée de conflit d'intérêts, surtout quand il était question du double rôle de protecteur et de collectionneur. Les témoignages réunis ici révèlent qu'il ne s'agit pas

d'une stratégie promue avec une attitude rationnelle, mais que l'on tâtonnait et profitait des opportunités, heureuses dans la plupart des cas. Si Lazare Baïff recommande au roi, peu de temps après le désistement de Michel-Ange, d'inviter l'architecte naval Vettor Fausto, concepteur de la galère quinquère, qui aurait été « point moins utile » que l'illustre Florentin, artiste privilégié de Clément VII, il manquait apparemment de références et d'ordres clairement définis⁹⁸. Étant donné les spécificités du métier de la construction, dominées par une convergence de compétences administratives et techniques qui allaient jusqu'aux contrats avec les carrières et aux modalités d'extraction de la pierre, l'invitation de Serlio en tant architecte était vouée à l'échec dès le départ. Le seul Italien qui ait réussi à assumer une véritable responsabilité intégrale fut Domenico da Cortona après 1532 à l'Hôtel de Ville de Paris, ayant pu s'appuyer sur une longue expérience en France et une renommée due à la collaboration avec Léonard⁹⁹. La salle de bal affiche clairement que François I^{er} adhérait au style bellifontain de Gilles le Breton, représentant puissant des corporations, ce qui mettait en doute la crédibilité de Serlio, même sur le plan théorique (fig. 79).

Les traditions, vivantes dans le domaine de l'art de bâtir, mais à bout de souffle dans celui des arts figuratifs, confèrent à cet important renouveau non seulement des rythmes différents, mais aussi des formes et des intensités de dialogue variables avec le roi. Les privilèges accordés à certains Italiens et leur rémunération généreuse, souvent largement au-delà de maîtres locaux, trahissent la satisfaction du roi qui pourrait même atteindre un véritable attachement, comme dans le cas de Rosso : « Le quali opere vedendo il re, e piacendogli sommamente, pose al Rosso incredibile affezione... »¹⁰⁰. Il reste cependant difficile de déterminer si le souverain a effectivement guidé le choix des sujets et le style, comme nombre de mécènes italiens le faisaient. Les sources écrites s'y référant sont rares et c'est de nouveau Cellini qui fournit un indice en rapportant que le roi avait souhaité insérer la figure de la Nympe de Fontainebleau dans le tympan de la Porte Dorée¹⁰¹. En ce qui concerne les croquis d'architecture de François I^{er} dont parlent certains documents, rien ne permet de préciser s'il s'agit simplement d'images séduisantes ou de croquis schématiques susceptibles de vérifier des mesures ou les proportions d'un espace, à l'instar de ceux que Clément VII produisit, par exemple, pour la Nouvelle Sacristie de Saint-Laurent¹⁰². De surcroît, le manque de dessins d'architecture de cette période laisse ouvertes les hypothèses sur les modalités de soumission d'un projet à un commanditaire et sur les étapes de sa genèse.

Alors que le règne de François I^{er} se présente comme une éclosion dans le domaine des arts figuratifs, il fut pour l'art de bâtir une phase d'incubation qui accéléra l'évolution du statut de l'architecte-créateur dont Philibert Delorme, Pierre Lescot, Primaticcio et Jean Bullant profitèrent dès le règne d'Henri II¹⁰³. Cette phase provoqua des mutations de langage, car l'architecture portait dorénavant bien son nom de « mère des arts » et dictait, au sein d'un organisme intégral, la place de chaque élément, qu'il soit plastique ou figuratif¹⁰⁴. L'aile

occidentale du Louvre, réalisée par le tandem Pierre Lescot/Jean Goujon, matérialise ce tournant : le roi se laissa convaincre à la fin de sa vie, par cette habile synthèse de traits locaux et de modèles italiens, que les ordres vitruviens, mariés à un programme iconographique d'une forte connotation politique, peuvent exprimer de manière éloquente la gloire du souverain.

BIBLIOGRAPHIE

- AULANIER 1951 : Ch. Aulanier « Le Palais du Louvre du XVI^e siècle. Documents inédits », *Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art Français*, 1951, p. 85-100.
- BALSAMO 2011 : J. Balsamo, « Le prince et les arts en France au XVI^e siècle », *Seizième Siècle*, 7, 2011, p. 307-332.
- BAMBACH 2018 : C. Bambach, *Michelangelo. Divine Draftsman & Designer*, New York 2018.
- BARDATI 2022 : Fl. Bardati, « Léonard et Domenico da Cortona. Une maîtrise multiforme dans l'art de bâtir », in *Léonard de Vinci : l'architecture. Leonardo da Vinci: l'architettura*, sous la dir. de F. Di Teodoro, E. Ferretti, S. Frommel, H. Schlimme, Rome 2022, sous presse, p. 243-257.
- BOUCHERON/BRIOST/CARRANGEOT/TRAVERSIER 2010 : P. Boucheron, P. Briost, D. Carrangeot, M. Traversier, *Le Prince et les Arts, France, Italie XIV^e-XVIII^e siècles*, Neuilly 2010.
- BOUCHERON/SABATIER 2010 : P. Boucheron, G. Sabatier, *Le prince et les arts, Stratégies figuratives de la monarchie française de la Renaissance*, Seyssel 2010.
- BOUDON/BLÉCON 1998 : Fr. Boudon, J. Blécon, *Le château de Fontainebleau de François I^{er} à Henri IV*, Paris 1998.
- CALAFATI 2015 : M. Calafati, *Tra Firenze, Lione e Parigi, Architettura e committenza dei Gondi nel "beau XVI^e siècle"*, diplôme post-doctoral, École pratique des Hautes Études, rapporteur S. Frommel, Paris 2015.
- CARTEGGIO DI MICHELANGELO 1967 : *Il carteggio di Michelangelo*, edizione postuma di Giovanni Poggi, sous la dir. de P. Barocchi et R. Ristori, Florence 1967.
- CHATENET 1987 : M. Chatenet, *Le château de Madrid au bois de Boulogne*, Paris 1987.
- CHATENET 2002 : M. Chatenet, « Francesco I architetto: I documenti », in *Il principe architetto (actes de colloque)*, sous la dir. de A. Calzona, F.P. Fiore, A. Tenenti, C. Vasoli, Florence 2002, p. 533-544.
- CONCINA 1990 : E. Concina, *Navis. L'umanesimo sul mare (1470-1740)*, Turin 1990.
- CORDELLIER 2004 : D. Cordellier (ed.), *Primatice. Maître de Fontainebleau* (catalogue d'exposition du 22 septembre 2004-3 janvier 2005 au Musée du Louvre), Paris 2004.
- CORDELLIER 2010 : D. Cordellier, *Vie de Primatice*, in *Primatice architecte*, sous la dir. de S. Frommel, Paris 2010, p. 31-47.
- FALLETTI/KATZ NELSON 2002 : Fr. Falletti et J. Katz Nelson (éd), *Venere e amore: Michelangelo e la nuova bellezza ideale* (catalogue d'exposition), Florence 2002.
- FOLIN 2022 : M. Folin, « Leonardo in Francia: un punto di svolta nella storia europea degli 'architetti a corte' », in *Léonard de Vinci : l'architecture. Leonardo da Vinci: l'architettura*, sous la dir. de F. Di Teodoro, E. Ferretti, S. Frommel, H. Schlimme, Rome 2022, sous presse, p. 55-66.
- FROMMEL 2002 : S. Frommel, *Sebastiano Serlio architetto de la Renaissance* (éd. en langue fr. de *Sebastiano Serlio architetto*, Milan 1998 ; éd. en langue anglaise *Serlio architect*, Londres 2003), Paris 2002.
- FROMMEL 2007 : S. Frommel, « Vignola in Francia: un episodio incerto del suo itinera-

- rio artistico », in *Studi su Jacopo Barozzi da Vignola*, sous la dir. de A. M. Affanni et P. Portoghesi, Rome 2007.
- FROMMEL 2009 : S. Frommel, « Sebastiano Serlio au château de Fontainebleau : du canon au capriccio », in *Polska i Europa w dobie Nowożytnej. L'Europe moderne : nouveau monde, nouvelle civilisation ?*, Mélanges en l'honneur de Juliusz A. Chroszczicki, Warszawa 2009, p. 365-381.
- FROMMEL 2010 : S. Frommel, *Primaticcio architetto* (éd. revue en langue française de *Primaticcio architetto*, Milan 2006), Paris 2010.
- FROMMEL 2011 : S. Frommel, « Rosso Fiorentino e Francesco Primaticcio: Architetture dipinte a Fontainebleau (1533-1544) », *Horti Hesperidum*, I, 2, 2011, p. 117-178.
- FROMMEL 2014 : S. Frommel, « Giulio Romano in Francia : il suo ruolo per la genesi di un primo classicismo architettonico », in *Giulio Romano e l'arte del Cinquecento*, sous la dir. de U. Bazzotti, Modène 2014, p. 209-226.
- FROMMEL 2015 : S. Frommel, « Les maquettes de Giuliano da Sangallo », in *Les maquettes d'architecture : fonction et évolution d'un instrument de conception et de réalisation*, sous la dir. de S. Frommel, Paris/Rome 2015, p. 75-86.
- FROMMEL 2017 : S. Frommel, « Sebastiano Serlio's *padiglione al costume di Franza* in Fontainebleau und sein Beitrag für die Entwicklung der Badekultur am französischen Hof », in *Höfische Bäder in der frühen Neuzeit: Gestalt und Funktion*, sous la dir. de K. Deutsch, Cl. Echingier-Maurach et E.-B. Krems, Berlin/Boston 2017, p. 66-88.
- FROMMEL/GUILLAUME 2019 : S. Frommel, J. Guillaume, *Leonardo e l'architettura*, Modène/Paris 2019 (éd. fr. 2019 ; éd. chinoise 2022).
- GRODECKI 1971 : C. Grodecki, « Le séjour de Benvenuto Cellini à l'hôtel de Nesle et la fonte de la Nymphe de Fontainebleau d'après les actes des notaires parisiens », *Bulletin de la Société de l'Histoire de Paris et de l'Île-de-France*, 98, 1971, p. 45-80.
- GRODECKI 1991 : C. Grodecki « Les chantiers de la noblesse et de la haute bourgeoisie » in *Les chantiers de la Renaissance* (Actes de colloque), sous la dir. de J. Guillaume, Tours 1991, p. 131-154.
- HOCHMANN 2019 : M. Hochmann, « Pietro Aretino nella Venezia di Andrea Gritti » in « *Inchiostro per colore* ». *Arte e artisti in Pietro Aretino* », sous la dir. de A. Bisceglia, M. Ceriana, P. Procaccioli, Rome 2019, p. 73-91.
- HOCHMANN 2020 : M. Hochmann, « Réflexions autour des conséquences du Sac de Rome à Venise », in *1527 Il Sacco di Roma*, sous la dir. de S. Frommel et J. Delaplanche, Rome 2020, p. 149-159.
- I TRATTATI DELL'OREFICERIA 1857 : *I trattati dell'Oreficeria e della scultura*, sous la dir. de G. Milanesi, Florence, 1857.
- JESTAZ 2003 : B. Jestaz, « Benvenuto Cellini et la cour de France (1540-1545) », *Bibliothèque de l'École des chartes*, t. 161, 2003, p. 71-132.
- LA VITA DI MICHELANGELO 1962 : *Giorgio Vasari. La vita di Michelangelo nelle redazioni del 1550 e del 1568*, avec les commentaires de P. Barocchi, t. III, Milan/Naples 1962.
- LES COMPTES DES BÂTIMENTS DU ROI (1528-1571) 1877 : *Les Comptes des bâtiments du Roi (1528-1571)*, sous la dir. de L. De Laborde, 2 vol. Paris 1877.
- OCCHIPINTI 2001 : C. Occhipinti, *Carteggio d'Arte degli ambasciatori estensi in Francia (1536-1553)*, Pise 2001.
- OCCHIPINTI 2010 : C. Occhipinti, *Primaticcio e l'arte di gettare le statue di bronzo*, Rome 2010.
- OCCHIPINTI 2017 : C. Occhipinti, « La carriera di Francesco Scibec da Carpi, Rosso Fiorentino a Pierre Lescot (1530-1556) » in *Alla corte del Re di Francia*, sous la dir. de M. Rossi, Carpi 2017, p. 69-80.

- SCAILLIÉREZ 2004 : C. Scailliérez, *Le Christ mort* (Exposition-dossier), Paris 2004.
- VASARI 1976 : G. Vasari, *Le Vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori nelle redazioni del 1550 e 1568*, t. 4, sous la dir. de R. Bettarini et P. Barocchi, Florence 1976.
- VASARI 1987 : G. Vasari, *Le Vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori nelle redazioni del 1550 e 1568*, t. 6, sous la dir. de R. Bettarini et P. Barocchi, Florence 1987.
- VIE DE BENVENUTO CELLINI 2001 : *La Vie de Benvenuto Cellini écrite par lui-même (1500-1571)*, trad. sous la direction d'A. Chastel, Milan 2001.
- ZERNER 1996 : H. Zerner, *L'Art de la Renaissance en France. L'invention du classicisme*, Paris 1996.

NOTES

¹ Lettre d'Antonio Mini à Michel-Ange du 2 janvier 1532 (*LA VITA DI MICHELANGELO* 1962, t. III, p. 1109).

² Nous renvoyons notamment aux travaux de Jean-François Dubost.

³ Lettre d'Antonio Mini à Michel-Ange de Plaisance vers le 10 décembre 1531 (*LA VITA DI MICHELANGELO* 1962, t. III, p. 1108).

⁴ De nombreuses publications récentes se sont occupées des usages à la cour de France, voir particulièrement : BOUCHERON/SABATIER 2010 ; BOUCHERON/BRIOST/CARRANGEOT/TRAVERSIER 2010 ; BALSAMO 2011, p. 308-309.

⁵ BALSAMO 2011, p. 309.

⁶ BALSAMO 2011, p. 310 ; GRODECKI 1991 ; CHATENET 1987, p. 14-15.

⁷ Les cas de Philibert Delorme en France et de Pedro Machuca et Diego Siloé en Espagne sont exemplaires. Lucia Perez prépare une thèse intitulée « De l'Italie vers l'Espagne : migration et assimilation de l'architecture de la Renaissance italienne dans l'œuvre de Pedro Machuca, Diego de Siloé et Andrés de Vandelvira » sous la direction de Sabine Frommel.

⁸ Sur la question du « mécénat » à la cour de France au XVI^e siècle, voir BALSAMO 2011, p. 308.

⁹ Quant au traitement, voir JESTAZ 2003, p. 79-80. Selon les *Comptes des Bâtiments du Roi*, 2 livres et 3 sous valaient un écu. Pour ce qui concerne l'abondante littérature scientifique, voir l'article récent de FOLIN 2022, p. 57 (avec bibliographie), sous presse.

¹⁰ Il ne nous est pas possible de broser ici une liste complète des artistes italiens actifs à la cour de François I^{er}. Nous nous limitons aux noms les plus connus, tout en profitant de nos recherches antérieures.

¹¹ CHATENET 1987.

¹² Antonio Mini dans une lettre du 2 janvier 1531 (*LA VITA DI MICHELANGELO* 1962, t. III, p. 1109).

¹³ Pellegrini est l'auteur d'un recueil d'ornementation publié en 1530 (OCCHIPINTI 2017, p. 69).

¹⁴ HOCHMANN 2020, p. 149-159.

¹⁵ Lettre de Michel-Ange à Giovanni Battista Della Palla du 25 septembre 1529 (*LA VITA DI MICHELANGELO* 1962, t. III, p. 1047 avec des références bibliographiques). Dans le cas où della Palla renonçait, il avait décidé de se mettre *disordinatamente* en route (*ibid.*). Le marchand d'art sera fait prisonnier dans la forteresse de Pise où on trouva son cadavre en 1531.

¹⁶ *LA VITA DI MICHELANGELO* 1962, t. III, p. 1062 en citant Eugène Piot (1863), Anatole de Montaignon (1876), Léon Dorez (1917).

¹⁷ Lazare de Baïf en informe le souverain le 16 novembre 1529 : « Sire, je vous avoys escript de M. peintre pour le vous faire recouvrer, mais depuis les Florentins l'ont remendé et pardonné le vice de trop grande crainte et timidité, et s'en est retourné audict Florence » *LA VITA DI MICHELANGELO* 1962, t. III, p. 1047, se référant à L. Dorez (1917). Le salaire est connu grâce à une lettre que Baïf adressa en décembre 1529 à son homologue à Florence.

¹⁸ Rosso aurait sans doute pu compter sur Luigi Alamanni qui, après la conjuration manquée des Orti Oricellari contre le cardinal Giulio de' Medici en 1522, s'était réfugié dans la capitale française depuis la cité lagunaire.

¹⁹ Il n'est pas exclu qu'il s'agisse d'une ruse de Michel-Ange pour éloigner Mini d'une histoire amoureuse peu prometteuse. VASARI 1987, p. 64. (*LA VITA DI MICHELANGELO* 1962, t. III, p. 1104-1118, voir aussi BAMBACH 2018, p. 130-131, 167-168.

²⁰ En 1524, juste avant la défaite de Pavie, l'Arétin fit la connaissance de François I^{er} grâce à Giovanni delle Bande Nere, *condottiere* descendant de la branche des *Popolano* des Médicis. Quant au

séjour de l'Arétin dans la Venise d'Andrea Gritti, voir HOCHMANN 2019, p. 87-91.

²¹ VASARI 1976, p. 486. Le biographe rapporte que Rosso avait été fait prisonnier et mal traité par les troupes de Charles V pendant le Sac de Rome et avait quitté Florence, sa ville natale, pendant l'occupation des troupes de l'empereur et de Clément VII. Il comptait depuis un moment sur une activité en France : « ... avendo egli sempre avuto capriccio di finire la sua vita in Francia... » (VASARI 1976, p. 485).

²² VASARI 1976, p. 486. En 1522, Buonaccorsi avait accueilli Giovanni Battista della Palla et, plus tard, il devait aussi donner asile à Lorenzino de' Medici, descendant de la branche des Popolano, qui avait assassiné le duc Alessandro de' Medici.

²³ Voir la lettre d'Antonio Mini à Lyon à Michel-Ange à Florence du 11 janvier 1532 : « mi dicano risolutamente ch'e Re mi darà danari e grande entrata e sì mi fanno tante careze, se come io fussi qua qualche gra' bacalare, in modo che mi pare mille anni di vedere questi grandi miracoli universalmente che m'è detto da ongiuno » (*LA VITA DI MICHELANGELO* 1962, t. III, p. 1109-1110).

²⁴ BALSAMO 2011, p. 310.

²⁵ CORDELLIER 2010, p. 32-33.

²⁶ VASARI 1976, p. 144, qui l'avait rencontré personnellement pendant sa visite dans sa ville natale en 1563. Au moment de son départ de Mantoue, Primaticcio faisait alors ses premiers pas vers l'auto-nomie artistique (FROMMEL 2014, p. 210-211).

²⁷ CORDELLIER 2010, p. 33-34.

²⁸ FROMMEL 2002, p. 25.

²⁹ *Ibid.*

³⁰ Serlio le rappellera dans la dédicace à François I^{er} de son *Troisième Livre*, consacré aux monuments de l'Antiquité romaine : « quando per Monsignor di Rhodez mandandole l'altro mio libro, ella si degnò di accettarmi a li suoi servigi : e così mossà da la sua innata liberalità ordinò di sua bocca, che mi fussero madati trecento scudi d'oro, accioche io potessi condurre la presente fatica al debito fine Terzo Libro » (VENISE 1540, f. III : *Al Christianissimo Re Francesco Sabastiano Serlio Bolognese*).

³¹ Serlio annonce dans la même dédicace du *Troisième Livre* : « In questo mezo quella si degnerà accettar questo picciol volume, il quale spero che sotto il real tetto suo si farà grande, & e a let humilissimamente inchinandomi faccio riverenza, desideroso e pronto di venire a i servigi di quella, mentre le piacerà ».

³² FROMMEL 2002, p. 25.

³³ En août 1540 arriva enfin la confirmation tant espérée du versement et de la nomination au poste prestigieux, rémunéré par un salaire annuel de 1200 livres tournois et un logement au château (FROMMEL 2002, p. 25).

³⁴ *Ibid.*

³⁵ *LA VIE DE BENVENUTO CELLINI* 2001, p. 174 (JESTAZ 2003, p. 73, 76).

³⁶ CHATENET 1987, p. 18-19.

³⁷ À partir de 1536, il fit l'acquisition de nombreuses terres et rentes à Suresnes, Courbevoie et Nanterre, puis d'un immeuble au centre de Paris, rue de la Monnaie (*Ibid.*, p. 19). Peu après, il fut nommé *valet de chambre ordinaire* et porta le titre de « noble homme ». En 1539, il obtint la commande prestigieuse du décor architectural pour l'entrée de Charles Quint à Paris. Della Robbia entretint des contacts avec l'élite de la colonie italienne à Paris (*Ibid.*, p. 19).

³⁸ VASARI 1976, p. 486 ; JESTAZ 2003, p. 80 (*LES COMPTES DES BÂTIMENTS DU ROI (1528-1571)* 1877, t. 2, p. 365-371).

³⁹ SCAILLERIEZ 2004, p. 9.

⁴⁰ Lettre du 2 janvier 1532 d'Antonio Mini à Lyon à Michel-Ange à Florence, le 2 janvier 1532 (*LA VITA DI MICHELANGELO* 1962, t. III, p. 1109).

⁴¹ BALSAMO 2011, p. 312.

⁴² VASARI 1987, p. 147.

⁴³ CORDELLIER 2010, p. 40-41 ; Frommel in FROMMEL 2010, p. 150-184.

⁴⁴ Sans doute, il s'agit d'une récompense de ses missions menées en Italie où il effectua des copies de sculptures prestigieuses, antiques et récentes (CORDELLIER 2010, p. 36).

⁴⁵ Voir le contrat de 1535 (OCCHIPINTI 2017, p. 72-74).

⁴⁶ *LA VIE DE BENVENUTO CELLINI* 2001, p. 244-247. On lui avait proposé d'abord 300 écus (*Ibid.*, p. 244), ce qui avait suscité la colère de l'orgueilleux Florentin.

⁴⁷ Grâce à la *Nymphé de la Porte Dorée*, le *Jupiter*, le projet d'une fontaine dominée par le colosse de Mars, allégorie de François I^{er}, « père des sciences et des arts », il montre ses compétences dans le domaine de la sculpture (Voir GRODECKI 1971, p. 45-80 ; ZERNER 1996, p. 92-93 ; JESTAZ 2003, p. 99-119). Quant à l'architecture, il rapporte que François I^{er} l'invita pour un tour de la ville et sollicita

son conseil pour un projet de fortification de la capitale, en vue de l'arrivée de l'empereur (*LA VIE DE BENVENUTO CELLINI* 2001, p. 289).

⁴⁸ Pourtant, dans son récit, il passe sous silence que Jacopo Barozzi da Vignola avait été chargé par Primaticcio de l'assister entre 1541 et 1543 pour la délicate production des fontes en bronze selon les copies des statues antiques de la collection du pape, mais atteste la qualité du travail (*LA VIE DE BENVENUTO CELLINI* 2001, p. 286) qu'il critiquera en revanche dans ses *Trattati dell'oreficeria e della scultura* de 1568 (I TRATTATI DELL'OREFICERIA 1857). D'une manière ou d'une autre, son écartement de cette opération de grand prestige, voulu ou non voulu, a dû l'irriter (ZERNER 1996, p. 92 ; OCCHIPINTI 2010, p. 16-17).

⁴⁹ *LES COMPTES DES BÂTIMENTS DU ROI (1528-1571)* 1877, p. 172-174.

⁵⁰ BOUDON/BLÉCON 1998, p. 45, 48-53.

⁵¹ VASARI 1976, p. 490-491.

⁵² *LA VIE DE BENVENUTO CELLINI* 2001, p. 247.

⁵³ Il était certainement informé de la nomination de Serlio, soit directement par ce dernier, son compatriote, soit par Georges d'Armagnac, désormais ambassadeur dans la Ville éternelle. En février et mars 1541, il fut de retour à Fontainebleau et dessina des costumes de fêtes (CORDELLIER 2010, p. 35).

⁵⁴ FROMMEL 2002, p. 27.

⁵⁵ « Ritrovandomini di continui in quella solitudine di dove sono piu fiere che uomini » (FROMMEL 2002, p. 28.)

⁵⁶ Quant à Serlio en tant que peintre voir FROMMEL 2002, p. 43-49. Nous avons repris le sujet dans « Serlio pittore: Fantasma o realtà? », in *Arti a confronto, studi in onore di Anna Maria Matteucci*, sous la dir. de D. Lenzi, Bologne 2004, p. 85-95, ill. XX-XXIII ; « Sebastiano Serlio as a painter-architect », in *The notion of the Painter-Architect in Italy and the Southern Low Countries*, sous la dir. de P. Lombaerde, Turnhout 2014, p. 39-57.

⁵⁷ FROMMEL 2002, p. 254-258.

⁵⁸ BOUDON/BLÉCON 1998, p. 48-53 ; FROMMEL 2002, p. 258.

⁵⁹ FROMMEL 2002, p. 258-265.

⁶⁰ BALSAMO 2011, p. 309.

⁶¹ Pierre Paule (dit l'Italien), l'un des premiers « architectes » (en 1530), reçut à Fontainebleau un salaire de 12 000 livres (CHATENET 1987, p. 15, 21-22).

⁶² FROMMEL 2009.

⁶³ Lettre d'Antonio Mini du 2 janvier 1532 à Lyon à Michel-Ange à Florence (*LA VITA DI MICHELANGELO* 1962, t III, p. 1109).

⁶⁴ Ce collectionneur au goût très fin avait acquis la *Léda* de Rosso, inspirée du carton de Michel-Ange, garnie d'un bel encadrement en bois de Scibec (OCCHIPINTI 2017, p. 71-72). Le tableau avait ensuite été envoyé à Fontainebleau. Au XVII^e siècle, ses traces se perdent (voir FALLETTI/KATZ NELSON 2002, p. 174-175 ; BAMBACH 2018, p. 168 ; OCCHIPINTI 2017, p. 71).

⁶⁵ *LA VITA DI MICHELANGELO* 1962, t. III, p. 1113. Buonaccorsi partage des opérations financières audacieuses avec les Gondi, l'une des familles florentines près du pouvoir français (CALAFATI 2015, p. 236-243).

⁶⁶ BAMBACH 2018, p. 30.

⁶⁷ CHATENET 1987, p. 23, 133.

⁶⁸ *Ibid.*, p. 25.

⁶⁹ Lettre de l'ambassadeur Alfonso Calcagnini au duc de Ferrare (OCCHIPINTI 2001, p. 86-87 ; OCCHIPINTI 2010, p. 65, 70).

⁷⁰ ZERNER 1996, p. 92.

⁷¹ Rappelons que, de 1541 à 1543, Primaticcio avait associé Jacopo Barozzi da Vignola, au début de sa grande carrière en tant qu'architecte, à la fabrication de bronzes (CORDELLIER 2010, p. 35 ; OCCHIPINTI 2010, p. 14-18). Voir note 48.

⁷² Jaloux, Cellini soutient dans son récit que Primaticcio avait fait placer les bronzes des antiques du Belvédère dans la galerie afin de dévaloriser son œuvre (*LA VIE DE BENVENUTO CELLINI* 2001, p. 286-288). En février 1545 (a. st.), François I^{er} s'adressa à nouveau à Michel-Ange, qui déclina la commande : Lettre de Michel-Ange du 26 avril 1545 (CORDELLIER 2004, p. 280-282, CORDELLIER 2010, p. 36).

⁷³ CORDELLIER 2010, p. 36.

⁷⁴ *Ibid.*, p. 37.

⁷⁵ Il se peut que cette visite reflète aussi l'ambition de l'artiste d'atteindre un profil universel, qui fait aussi appel au domaine de l'architecture et des fortifications, selon le modèle de Léonard (*LA VIE DE BENVENUTO CELLINI* 2001, p. 289). Voir aussi note 47.

⁷⁶ *LA VIE DE BENVENUTO CELLINI* 2001, p. 262.

⁷⁷ L'épisode a été rappelé par Ascanio Condivi et par Vasari dans leurs relatives bibliographies de Michel-Ange.

⁷⁸ *LA VIE DE BENVENUTO CELLINI*, p. 248. Quant à l'habitude hypocrite de ces fonctionnaires, *ibid.*, p. 249, 253, 256.

⁷⁹ Post-scriptum du *Troisième Livre* (VENISE 1544, fol. CLV), voir : FROMMEL, 2002, p. 42.

⁸⁰ *LA VITA DI MICHELANGELO* 1962, t. III, p. 1113.

⁸¹ I TRATTATI DELL'OREFICERIA 1857 ainsi que FROMMEL 2002, p. 13 ; OCCHIPINTI 2010, p. 184.

⁸² *LES COMPTES DES BÂTIMENTS DU ROI (1528-1571)* 1877, p. 203 ; CORDELLIER 2004, p. 256.

⁸³ Léonard utilisa la *trias* avec plan, coupe et élévation à laquelle il ajouta la représentation à vol d'oiseau, susceptible d'embrasser le volume d'un seul coup d'œil, alors que la maquette fut pour lui une *conditio sine qua non* pour le projet d'architecture (FROMMEL/GUILLAUME 2019, p. 119).

⁸⁴ Ces méthodes doivent beaucoup à Leon Battista Alberti qui, dans son traité *De Re Aedificatoria* (Livre 2, chap. 1) recommande de telles réalisations en miniature, susceptibles de rendre de manière convaincante l'organisme architectural et de simuler spontanément des alternatives et des ajouts (FROMMEL 2015, p. 75).

⁸⁵ FROMMEL 2015, p. 84-85.

⁸⁶ Voir BARDATI 2022, sous presse, p. 247-248.

⁸⁷ *LA VIE DE BENVENUTO CELLINI* 2001, p. 260-262.

⁸⁸ *Ibid.*, p. 260-261.

⁸⁹ *Ibid.*, p. 251.

⁹⁰ *LES COMPTES DES BÂTIMENTS DU ROI (1528-1571)* 1877, p. 202.

⁹¹ *LA VIE DE BENVENUTO CELLINI* 2001, p. 262. Une maquette de 16 mètres du colosse en plâtre avait été exécutée (ZERNER 1996, p. 94).

⁹² *Ibid.*

⁹³ FROMMEL 2002, p. 33-35, 38. C'étaient vraisemblablement des maquettes grandeur nature des détails des modénatures des ordres qui ont permis aux sculpteurs de reproduire au château d'Ancy-le-Franc des formes classicisantes alors que, toujours au sein de cette réalisation, les maîtres maçons demeurèrent fidèles à la pose horizontale des pierres, selon la tradition gothique (FROMMEL 2002, p. 164-169).

⁹⁴ Les contrats pour l'aile occidentale du Louvre et le pavillon du Roi semblent refléter une telle métamorphose linguistique (quant aux documents, voir AULANIER 1951, p. 85-100).

⁹⁵ *Sixième Livre*, XXXI (FROMMEL 2002, p. 258-264 ; FROMMEL 2017, p. 66-78).

⁹⁶ *LA VIE DE BENVENUTO CELLINI* 2001, p. 275.

⁹⁷ FROMMEL 2007, p. 228-235.

⁹⁸ Lettre du 6 février 1530 : « je croy que ça sera chose aysée à fere [sic] ; et ne sera point moins utile à V.N. que eus testé Michael Angelo, lequel s'est retiré à Florence » (CONCINA 1990, p. 57 avec des références bibliographiques).

⁹⁹ Voir BARDATI 2022, sous presse, p. 250-252.

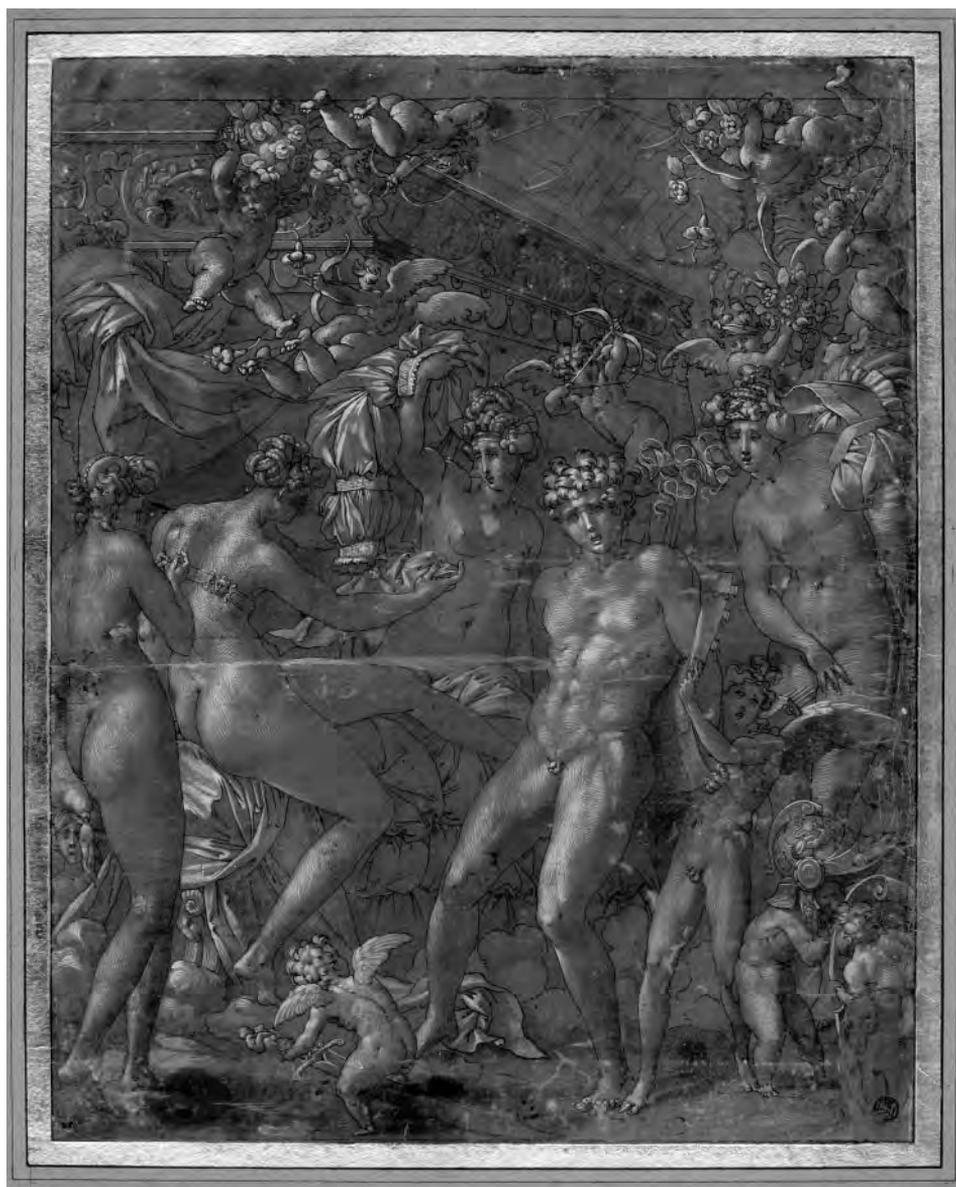
¹⁰⁰ VASARI 1976, p. 487.

¹⁰¹ *VIE DE BENVENUTO CELLINI* 2001, p. 260-261 ; JESTAZ 2003, p. 101.

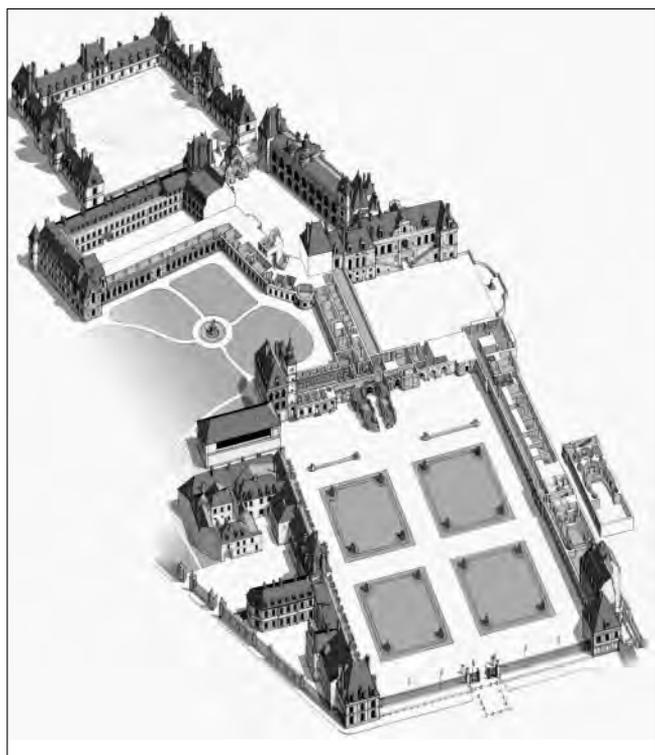
¹⁰² Quant aux croquis de François I^{er}, voir CHATENET 2002, p. 533-544 (en particulier, p. 542-543). Pour ce qui concerne les interventions de Clément VII, voir les lettres du 28 novembre et du 28 décembre 1520 (CARTEGGIO DI MICHELANGELO, vol. 2. 1967, p. 260 et p. 268-269).

¹⁰³ BALSAMO 2011, p. 309.

¹⁰⁴ Pour Serlio, ce changement arriva trop tard et, en 1551, alors à Lyon, il se plaignit de sa situation et du manque de compréhension pour son métier : « en vérité je m'en veux d'être un pauvre étranger dans un lieu étranger où mon art n'est pas reconnu ; et j'aimerais mieux être le plus ordinaire des tailleurs ou des savetiers, et pouvoir au moins grâce à la sueur de mon front être capable de pourvoir à mon entretien » (FROMMEL 2002, p. 36-39).



68. Rosso Fiorentino, *Mars et Vénus*, Louvre, Cabinet des Arts Graphiques



69. Rosso Fiorentino/
Francesco Primaticcio,
Galerie François I^{er},
château de Fontainebleau

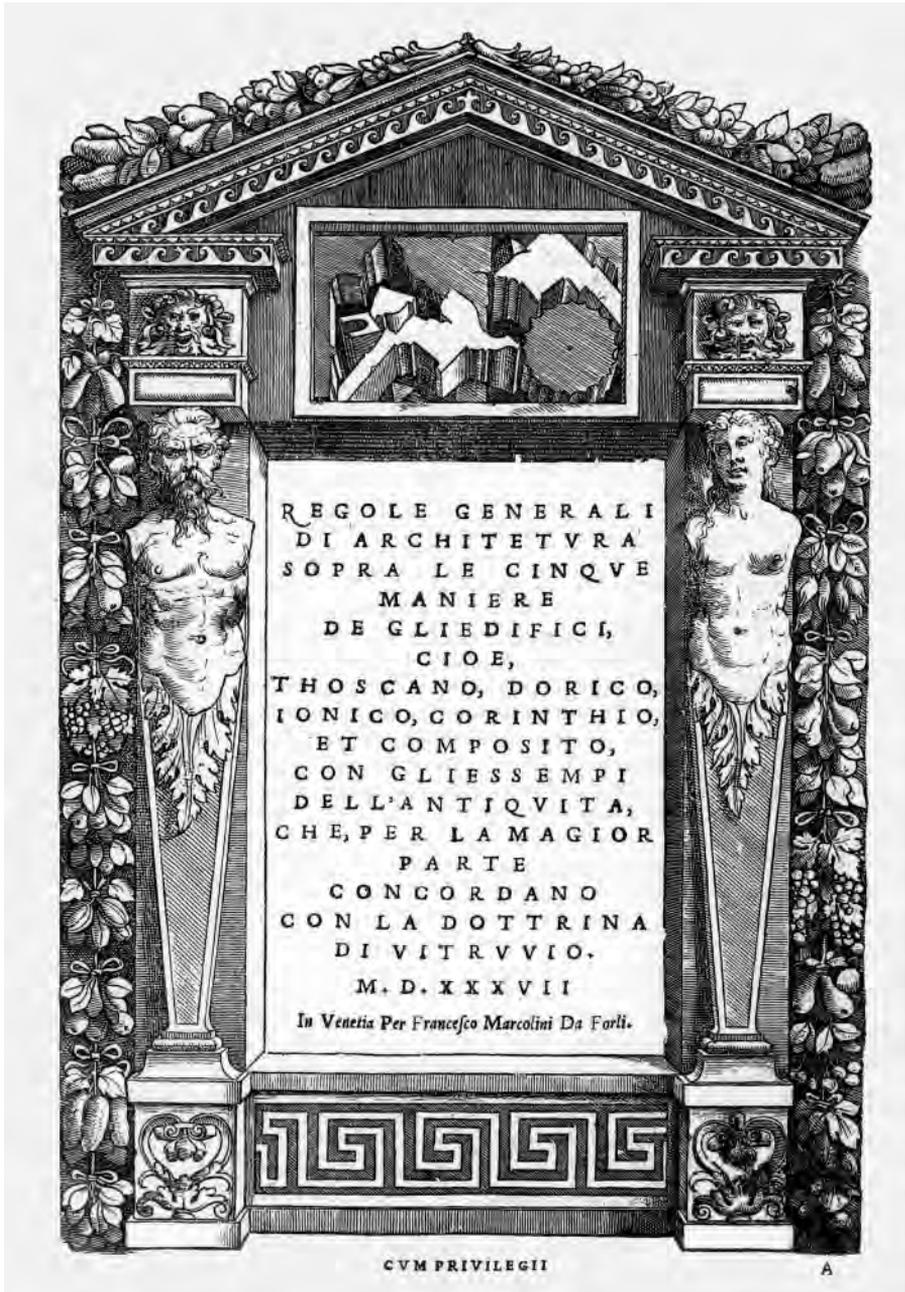
70. Vue restituée à vol
d'oiseau du château
de Fontainebleau



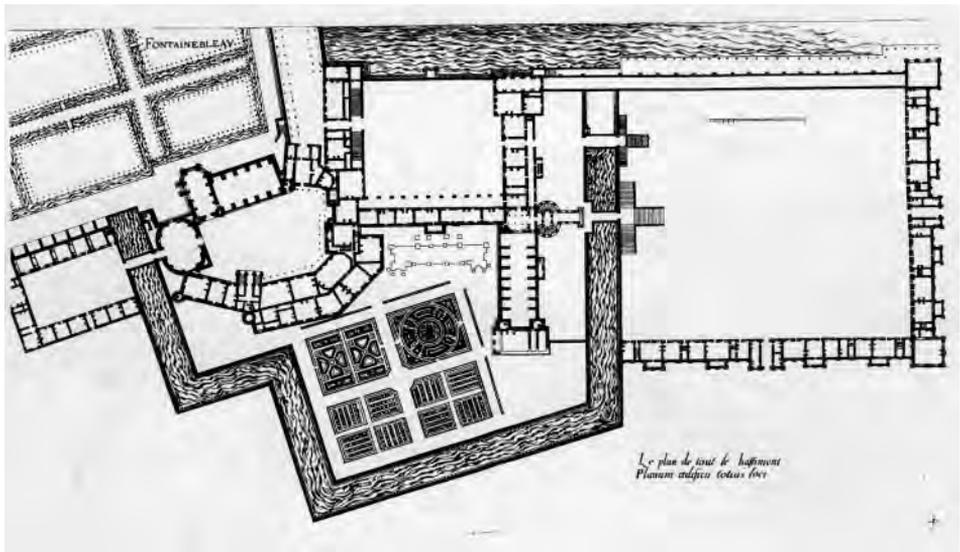
71. Francesco Primaticcio, *Autoportrait*, avant 1532, Florence, Offices



72. Domenico Passerotti, *Portrait posthume de Sebastiano Serlio*, Würzburg, Martin-von-Wagner Museum



73. Sebastiano Serlio, *Quarto Libro*, Venise, 1537

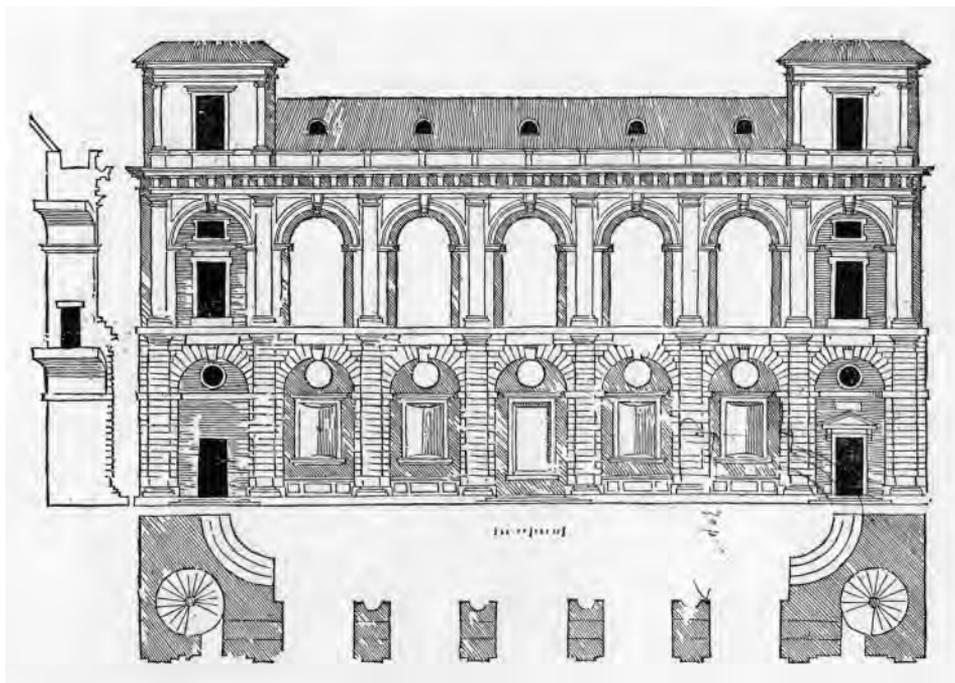


74. Francesco Primaticcio/Jacopo Barozzi da Vignola, *Ariane endormie*, château de Fontainebleau
 75. Jacques Androuet du Cerceau, château de Fontainebleau, Cour ovale (*Les plus excellents bastiments de France*)



76. Château de Fontainebleau, vue générale

77. Francesco Primaticcio, château de Fontainebleau, Chambre de Madame d'Étampes



78. Sebastiano Serlio, projet pour la salle de Bal, *Septième Livre*, Francfort 1575, p. 97

79. Gilles le Breton, salle de bal, cour Ovale