

Une figure polymorphe du xvi^e au xx^e siècle

Publications de la Sorbonne

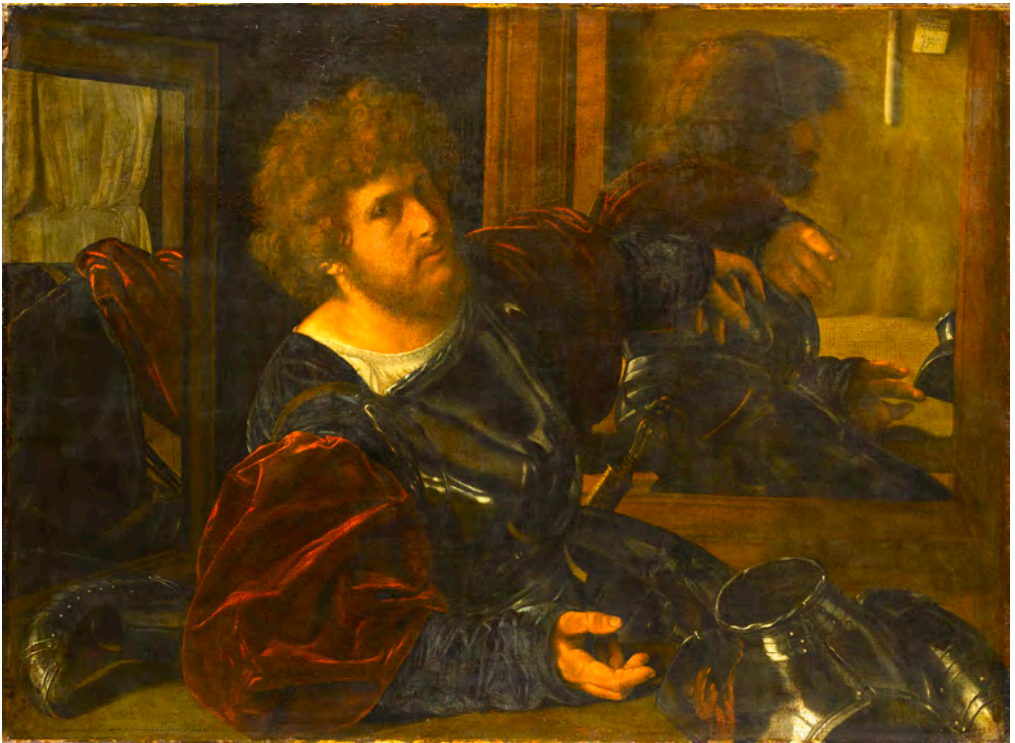


Fig. 15 – Giovanni Gerolamo Savoldo, *Portrait d'homme en armure* (autrefois considéré comme un *Portrait de Gaston de Foix*), vers 1528-1530, huile sur toile, 91 × 123 cm, Paris, musée du Louvre.

Le Portrait d'homme en armure de Giovanni Gerolamo Savoldo : un portrait présumé de Gaston de Foix

LAURE FAGNART

Un jeune homme barbu vient de se dépouiller d'une partie de son armure : il porte encore une cuirasse et une épée à la taille, tandis qu'il a déposé à ses côtés un gorgeron et une spallière (fig. 15)¹. À gauche, on voit l'autre spallière². La pièce qui entoure le soldat est dotée de deux grands miroirs qui, chacun, reflètent son image, selon des points de vue différents – l'un montre une partie de la cuirasse, l'autre l'un des flancs, l'épée et l'index tendu du modèle, d'où l'étonnant dédoublement de ce doigt, qui, tout en interpellant le spectateur, l'invite à considérer le reflet. Le gorgeron permet un reflet supplémentaire, qui donne à voir l'autre main du jeune homme. En un seul coup d'œil, il est donc possible appréhender le soldat dans son entièreté, tout comme la chambre dans laquelle il est installé : grâce aux miroirs apparaissent en effet les rideaux d'un lit mais aussi la table sur laquelle les pièces de l'armure ont été posées. Sur le miroir du fond, en haut, à droite, est accroché un *cartellino*, sur lequel on peut lire la signature du peintre, « SAVOLDU(S) », une inscription accompagnée d'autres mots, aujourd'hui illisibles³. En bas, à gauche, sur la table, se situe une deuxième inscription :

133

1. Le portrait de Giovanni Gerolamo Savoldo a déjà retenu l'attention de nombreux historiens de l'art, parmi lesquels Creighton E. Gilbert, *The Works of Girolamo Savoldo. The 1955 Dissertation, with a Review of Research, 1955-1985*, New York, Garland, 1986, p. 428-434 ; Arnauld Brejon de Lavergnée, *L'inventaire Le Brun de 1683. La collection de tableaux de Louis XIV*, Paris, Éditions de la Réunion des musées nationaux, 1987, p. 390-391 ; Bruno Passamani (dir.), *Giovanni Gerolamo Savoldo tra Foppa, Giorgione e Caravaggio*, cat. expo., Brescia, Monastero di Santa Giulia (3 mars-31 mai 1990), Francfort-sur-le-Main, Schirn Kunsthalle (8 juin-3 septembre 1990), Milan, Electa, 1990, p. 164-167, cat. 1.26 ; Francesco Frangi, *Savoldo. Catalogo completo dei dipinti*, Florence, Cantini, 1992, p. 54-55, cat. 12 ; Andrew John Martin, *Savoldos sogenannten Bildnis des Gaston de Foix. Zum Problem des Paragone in der Kunst und Kunsttheorie der italienischen Renaissance*, Sigmaringen, Thorbecke, 1995 ; Janet Cox-Rearick, *Chefs-d'œuvre de la Renaissance. La collection de François I^{er}*, Anvers, Fonds Mercator, 1995, p. 244-248. Le gorgeron est une pièce d'armure protégeant le bas du visage et le cou, et la spallière est une pièce d'armure de fer couvrant l'épaule.

2. Nous remercions Pascal Briost, qui nous a aidée à identifier les différentes pièces de l'armure.

3. À ce propos, Creighton E. Gilbert, « Lo stile nelle firme del Savoldo », dans Gaetano Panazza (dir.), *Giovanni Gerolamo Savoldo pittore bresciano. Atti del convegno (Brescia 21 e 22 maggio 1983)*, Brescia, Edizioni del Moretto, 1985, p. 21-28, spécialement p. 23.

« OPERA DI JOUANI JERONIMO DE BRESSA DI SAVOLDI ». Habituellement considérée comme apocryphe, celle-ci enregistre peut-être toutefois les mots qui se trouvaient dans le *cartellino* et qui, avec le temps, sont devenus indéchiffrables.

La toile, aujourd'hui conservée au musée du Louvre, constitue l'un des œuvres les plus célèbres du peintre Giovanni Gerolamo Savoldo. Originaire de Brescia, Savoldo naît vers 1480. Après une formation lombarde, probablement auprès de Vincenzo Foppa, il est actif à Venise surtout, où il subit l'influence de Giorgione, Titien et Lorenzo Lotto. Il y meurt après 1548. Ses œuvres étaient appréciées des collectionneurs du temps : ainsi, dans ses *Notizie d'opere di disegno*, Marcantonio Michiel mentionne des tableaux de Savoldo chez Francesco Zio et chez Andrea Odoni⁴. Habituellement, le *Portrait d'homme en armure* est daté des environs de 1528-1530⁵. Une copie, dont on pense qu'elle a été réalisée dans l'atelier même du peintre, est conservée à Hampton Court, dans les collections royales anglaises⁶. À l'origine, elle présentait probablement les mêmes dimensions que le tableau du Louvre.

Longtemps, ce tableau a été considéré comme un portrait de Gaston de Foix. Pourtant, dans l'œuvre, rien ne vient soutenir une telle identification. L'homme qu'a dépeint Savoldo ne ressemble d'ailleurs guère à celui que Agostino Busti, dit Le Bambaia (**fig. 50**) a sculpté dans le monument funéraire du duc de Nemours – mais cette comparaison n'est guère pertinente, étant donné que cette effigie ne constitue pas, elle non plus, un portrait assuré du héros⁷. Le portrait du Louvre semble plutôt avoir été conçu comme un manifeste en faveur de la supériorité de la peinture sur la sculpture. Il convient en effet de l'associer à un tableau de Giorgione, perdu ou, plus vraisemblablement, jamais réalisé, que Paolo Pino décrit dans son *Dialogo di pittura*, publié à Venise en 1548. L'anecdote est célèbre et semble avoir été très populaire au XVI^e siècle – Vasari l'évoque ainsi dans ses *Vies*, et ce à deux reprises. Selon Paolo Pino, qui fut d'ailleurs l'élève et l'ami de Savoldo,

[Giorgione] a à jamais cloué le bec aux sculpteurs en peignant dans un tableau un saint Georges en armure, debout sur une lance brisée, les pieds sur le bord d'une source limpide dans laquelle toute sa figure, jusqu'au sommet de son crâne, se reflétait en sombre; puis il a placé un miroir sur un tronc d'arbre, dans lequel la même figure se reflétait

4. Francesco Frangi, *Savoldo. Catalogo completo dei dipinti*, op. cit., p. 5.

5. Creighton E. Gilbert, *The Works of Girolamo Savoldo...*, op. cit., p. 555; Andrew John Martin, *Savoldos sogenannten Bildnis des Gaston de Foix...*, op. cit., p. 27-31.

6. John Shearman, *The Pictures in the Collection of her Majesty the Queen. The Early Italian Pictures*, Cambridge, Cambridge University Press, 1983, p. 224-225, cat. 237.

7. Sur le monument funéraire de Gaston de Foix, Janice Shell, « Il problema della ricostruzione del monumento a Gaston de Foix », dans *Agostino Busti detto il Bambaia. Il monumento di Gaston de Foix, duca di Nemours, maresciallo di Francia*, Milan, Finarte, 1990, p. 32-61; Maria Teresa Fiorio, *Bambaia. Catalogo completo delle opere*, Florence, Cantini, 1990, p. 27-68, spécialement p. 34-35.

en entier de dos et de profil; et encore un miroir à l'opposé, dans lequel on voyait tout l'autre profil du saint Georges; parce qu'il désirait montrer qu'un peintre est capable de donner à voir intégralement une figure en un seul coup d'œil, ce que ne peut faire un sculpteur, et cette œuvre, de la main de Giorgione, a été parfaitement exécutée dans les trois champs qui sont ceux de la peinture : le dessin, l'invention et la couleur⁸.

L'objet de ce chapitre n'est pas de restituer, sur la base du portrait de Savoldo, qui, on le voit, transpose l'invention supposée de Giorgione dans un intérieur, la formidable fortune de ce passage du *Dialogo di pittura* – d'autres l'ont déjà fait, une thèse de doctorat publiée en 1995 a spécialement été consacrée à cette question⁹. Il ne s'agira également pas de revenir sur l'utilisation que les peintres de la Renaissance ont faite du miroir, afin de donner à voir, en un seul coup d'œil, toutes les faces d'un même motif¹⁰. Dans les pages qui suivent, je me concentrerai plutôt sur l'identification du modèle avec Gaston de Foix et sur les raisons de cette identification. Je voudrais également m'attacher à l'histoire ancienne du tableau, qui peut être restituée avec précision – l'œuvre, provenant de la collection de peintures de François I^{er}, a été conservée dans l'appartement des bains du château de Fontainebleau. Enfin, les intentions du premier roi Valois seront interrogées. Pourquoi et comment François I^{er} a-t-il acquis ce portrait et, surtout, pourquoi l'a-t-il exposé dans les salles du château qui étaient dédiées aux bains?

La première mention du portrait de Savoldo revient au collectionneur romain Cassiano dal Pozzo (1588-1657), qui, en 1625, en qualité de secrétaire, accompagne en France la légation papale conduite par le cardinal Francesco Barberini. Le 24 juin, les Italiens visitent le château de Fontainebleau, notamment le cabinet des peintures. Cette pièce, qu'Henri IV avait aménagée dans le but de conserver et d'exposer les peintures de la collection royale, était alors située au

8. « [...] costui [Giorgione], a perpetua confusione de gli scultori, dipinse in un quadro un San Giorgio armato, in piedi, appostato sopra un tronco di lancia, con li piedi nelle istreme sponde d'una fonte limpida e chiara, nella qual transverberava tutta la figura in scurzo sino alla cima del capo; poscia avea finto uno specchio appostato a un tronco, nel qual rifletteva tutta la figura integra in schiena et un fianco. Vi finse un altro specchio dall'altra parte, nel qual si vedeva tutto l'altro lato del San Giorgio, volendo sostentare ch'uno pittore può far vedere integramente una figura a un sguardo solo, che non può così far un scultore; e fu questa opera, come cosa di Giorgione, perfettamente intesa in tutte le tre parti di pittura, cioè disegno, invenzione e colorire. » Paolo Pino, *Dialogo di pittura di Messer P. P. nuovamente dato in luce*, Venise, 1548, fol. 27v-28, éd. par Paola Barocchi (dir.), *Scritti d'arte del Cinquecento*, 1, Milan, Ricciardi, 1971, p. 552-553, trad. fr. empruntée à Enrico Maria Dal Pozzolo, *Giorgione*, Arles, Actes Sud, 2009, p. 46.

9. Andrew John Martin, *Savoldos sogenanntes Bildnis des Gaston de Foix...*, op. cit.

10. Pierluigi de Vecchi, « La mimesi allo specchio », dans Bruno Passamani (dir.), *Giovanni Gerolamo Savoldo tra Foppa, Giorgione e Caravaggio*, op. cit., 1990, p. 59-64.

deuxième étage du pavillon central de l'aile qui donne sur la Grande Basse-cour, c'est-à-dire l'aile des Poètes¹¹. Ils y voient trente-neuf tableaux, parmi lesquels :

On dit un autre [portrait] de la main du même [Pontormo], fait pour Gaston de Foix, au sujet duquel est né une controverse pour savoir si la Peinture pouvait faire apparaître, comme la Sculpture, le devant et l'arrière, [le peintre] ayant placé deux miroirs se reflétant l'un dans l'autre, fait voir les deux côtés de ce portrait ; celui-ci est assez endommagé, si bien que l'on ne pourrait le copier aujourd'hui¹².

L'attribution au florentin Jacopo da Pontormo étonne. En fait, comme l'a bien montré Andrew John Martin¹³, elle pourrait s'expliquer par un passage des *Vies* de Vasari. Dans la *Vie de Pontormo*, ce dernier rapporte en effet que Pontormo

portraiture, à l'époque du siège de Florence, Francesco Guardi en habit de soldat [habituellement, on considère qu'il s'agit du portrait qui est conservé à Los Angeles], qui fut une très belle œuvre ; et ensuite, sur le couvercle de ce tableau, Bronzino peignit Pygmalion faisant oraison à Vénus [associée à l'œuvre des Offices] pour que la statue devienne de chair et d'os, comme elle le fit selon la fable des poètes¹⁴.

L'hypothèse de Martin est judicieuse : comme le tableau de Pontormo, le portrait de Savoldo montre un soldat ; par ailleurs, Pozzo le soulignait déjà très justement, il fait allusion au débat relatif aux mérites respectifs de la peinture et de la sculpture, un débat dans lequel le mythe de Pygmalion et de la statue Galatée est souvent convoqué. Quoi qu'il en soit, selon Pozzo, le portrait a été réalisé pour Gaston de Foix, et non, comme le diront les autres commentateurs, sur le modèle du duc de Nemours. Ceci doit retenir notre attention, surtout si l'amateur romain enregistre un témoignage oral, comme il semble le laisser sous-entendre en utilisant l'expression *dicesi*.

11. Laure Fagnart, « L'appartement des bains et le cabinet des peintures du château de Fontainebleau sous le règne d'Henri IV », dans *Autour d'Henri IV. Figures du pouvoir. Échanges artistiques*, actes du colloque organisé par le Centre d'histoire de l'art de la Renaissance, université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, le château de Versailles et le musée du Louvre (Paris et Versailles, 17-20 novembre 2010), à paraître.

12. « Un'altro dicesi di man del medesimo [Pontormo], fatto per Gaston de Foix, nel quale, venuto in disputa se la Pittura poteva fare appare come la Scultura il dinanzi e il dietro, havendo finto due specchi che uno rifletta nell'altro fa vedere di detto ritratto ambedue le parti ; questo è assai guasto, in modo che oggi di non si potrebbe copiare. » Rome, Bibliothèque vaticane, Barb. lat. 5688, éd. par Eugène Müntz, « Le château de Fontainebleau au XVII^e siècle d'après des documents inédits », *Mémoires de la société de l'histoire de Paris et de l'Île-de-France*, 12, 1885, p. 255-278, spécialement p. 269.

13. Andrew John Martin, *Savoldos sogenannten Bildnis des Gaston de Foix...*, op. cit., p. 12.

14. Giorgio Vasari, *Le Vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori*, Florence, 1568, trad. fr. empruntée à Maurice Brock, *Bronzino*, Paris, Éditions du regard, 2002, p. 52. Sur ces œuvres de Bronzino et de Pontormo, voir *ibid.*, p. 52-58.

Vers 1625-1630, à une date comparable à celle du témoignage de Pozzo, Nicolas-Claude Fabri de Peiresc (1580-1637) rédige un inventaire partiel de la collection royale de peintures qui est conservée au château de Fontainebleau¹⁵. Parmi les dix-huit « plus rares peintures de Fontainebleau », Peiresc retient « le soldat peint de trois costez de Titien », qui correspond au portrait de Savoldo. L'attribution à Titien peut se comprendre, elle aussi : la plupart des œuvres de l'école vénitienne qui sont alors conservées dans la collection royale française sont des œuvres de Titien ou des copies réalisées d'après ses compositions.

En 1631, dans son *Ulysses Belgico-gallicus*, Abraham Gölnitz donne une description du château de Fontainebleau. Dans les « estuves à se laver », c'est-à-dire dans la pièce du bain froid de l'appartement des bains, l'auteur signale le portrait de Savoldo : *Ipsum balneum quadrilaterum gradibus fit descensus circum cancellis clausum. Ibi effigies Gastonis de Foix*¹⁶. Le témoignage de Gölnitz est capital ; il constitue l'une des rares descriptions de l'appartement des bains que François I^{er} avait aménagé au rez-de-chaussée de l'aile éponyme du château de Fontainebleau – nous nous situons donc en-dessous de la galerie François I^{er}. Cet appartement a profondément été remanié sous Louis XIV (précisément en 1697), après déjà avoir été transformé sous Henri IV (entre 1594 et 1600)¹⁷. En restituer son aspect original, spécialement son décor, n'est donc pas une tâche aisée, d'autant plus que les comptes relatifs à son aménagement sont confus et que les sources qui le décrivent – Gölnitz par exemple – sont postérieures aux transformations menées sous Henri IV. Résumons toutefois (**fig. 16**). Originellement, l'appartement des bains se composait d'une enfilade de sept salles. À l'est – où se trouvait l'entrée,

15. Paris, BnF, ms. lat. 8957, f^o 128, dans un volume contenant divers documents de la main de Nicolas-Claude Fabri de Peiresc, intitulés *Inscriptiones antiqua*, vol. 1, éd. par Seymour de Ricci, « Extrait d'un manuscrit de Peiresc (Bibliothèque nationale, fonds latin 8957, f^o 128) », *Revue archéologique*, 35, juillet-décembre 1899, p. 342. En fait, cette liste n'est ni signée, ni datée. Seymour de Ricci l'avait attribuée à Pierre-Antoine de Rascas, seigneur de Bagarris, maître des cabinets, médailles et antiques d'Henri IV entre 1608 et 1610. Aujourd'hui, on l'associe à Peiresc et, puisqu'elle est insérée parmi des documents datés d'entre 1625 et 1630, on la date de ces années.

16. « Le bain lui-même, carré, est entouré de balustrades : on y descend par des escaliers. Là, se trouve le portrait de Gaston de Foix. » Abraham Gölnitz, *Ulysses Belgico-gallicus fidus tibi dux et Achates per Belgicum Hispan., regnum galliae, ducat Sabaudiae turinum usqz. Pedemonti Metropolin*, Leyde, Officine Elzevier, 1631, p. 169.

17. Les travaux d'architecture, engagés en 1535 par l'installation de cuisines et d'une terrasse du côté sud, sont terminés avant 1538. Le décor est sans doute achevé vers 1540, même si Le Primatice, sous la direction duquel sont menés les travaux de menuiserie, de stuc, de peinture et de dorure, reçoit des gages jusqu'en 1547. Voir Chantal Eschenfelder, « Les appartements des bains de François I^{er} à Fontainebleau », *Histoire de l'art*, 19, 1992, p. 41-49 ; Janet Cox-Rearick, *Chefs-d'œuvre de la Renaissance...*, op. cit., p. 104-121 ; Henri Zerner, *L'art de la Renaissance en France. L'invention du classicisme*, Paris, Flammarion, 1996, p. 204-207 ; Françoise Boudon, Jean Blécon, avec la collaboration de Catherine Grodecki, *Le château de Fontainebleau de François I^{er} à Henri IV. Les bâtiments et leurs fonctions*, Paris, Picard, 1998, p. 31-35 ; Laure Fagnart, *Léonard de Vinci en France. Collections et collectionneurs (xv^e-xvii^e siècles)*, Rome, L'Erma di Bretschneider, 2009, p. 79-96 ; Dominique Cordellier, « L'appartement sous la galerie François I^{er} et les bains. Avant 1540 (?)-1543 », dans Dominique Cordellier (dir.), *Primatice. Maître de Fontainebleau*, cat. expo., Paris, musée du Louvre (22 septembre 2004-3 janvier 2005), Paris, Réunion des musées nationaux, 2004, p. 186-192.

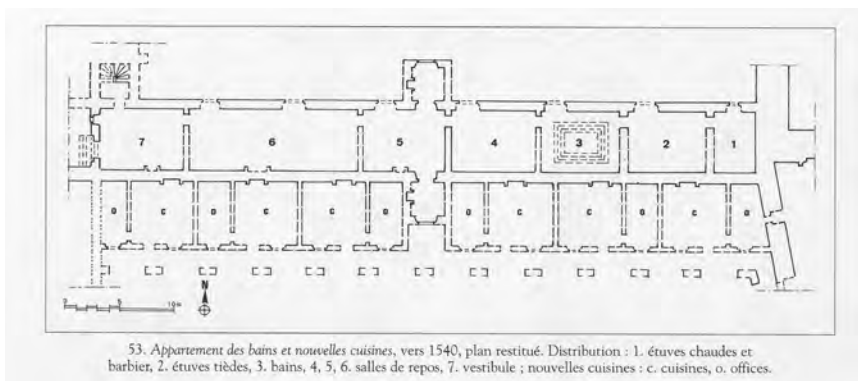


Fig. 16 – Appartement des bains et nouvelles cuisines, vers 1540, plan restitué par Jean Blécon. 1. Étuves chaudes et barbier ; 2. Étuves tièdes ; 3. Bain froid ; 4, 5 et 6. Salles de repos ; 7. Vestibule. *Le château de Fontainebleau de François I^{er} à Henri IV. Les bâtiments et leurs fonctions*, Paris, Picard, 1998, p. 105, fig. 53.

nous nous situons du côté de l'appartement du roi –, les deux premières salles étaient consacrées aux étuves proprement dites : la première (une étuve chaude) servait, semble-t-il, à se laver et à s'épiler. La deuxième (une étuve sèche) devait provoquer les sueurs. La troisième pièce de l'appartement était celle du bain froid, auquel on accédait par quelques marches. Selon Gölnitz, le portrait de Savoldo était accroché dans cette salle. D'autres commentateurs rapportent que la pièce était décorée de fresques du Primatice – détruites mais en partie connues par des dessins préparatoires. Venaient ensuite trois pièces de repos dont les murs étaient décorés de lambris marquetés et dorés, sur une hauteur de deux mètres environ. On s'y délassait après le bain, des portes menant au jardin pour se rafraîchir, des cabinets servant de salles à manger. La sixième pièce, probablement affectée à des fonctions publiques, était la plus vaste. Enfin, l'enfilade des bains s'achevait par un vestibule, donnant sur un escalier à vis par lequel on pouvait accéder à la galerie François I^{er}. Les murs de ces salles étaient décorés de fresques du Primatice mais aussi de tableaux de chevalet, insérés dans des encadrements en stuc, comparables à ceux qui entourent les fresques de Rosso Fiorentino, à l'étage, dans la galerie François I^{er}. En somme, dans les bains, les tableaux de chevalet étaient exposés comme les éléments d'un ensemble décoratif, selon un principe qui rappelle les aménagements antiques : outre le soin du corps, le bain doit permettre celui de l'esprit grâce à la contemplation et à la conversation autour de chefs-d'œuvre artistiques¹⁸.

18. Chantal Eschenfelder, « Les appartements des bains de François I^{er} à Fontainebleau », art. cité, p. 46 ; Janet Cox-Rearick, *Chefs-d'œuvre de la Renaissance...*, op. cit., p. 65-66 ; Henri Zerner, *L'art de la Renaissance en France...*, op. cit., p. 66-83.

Quoi qu'il en soit, en 1631, dans la troisième pièce de l'enfilade des bains, Gölnitz n'a pas vu le portrait original de Savoldo mais bien une copie. En effet, sous le règne d'Henri IV, le décor original de l'appartement des bains est modifié. À l'occasion de ces travaux, les œuvres de chevalet, qui étaient conservées dans les salles chaudes et humides des bains depuis les années 1540, quand François I^{er} les y avait fait accrocher, sont transférées dans le cabinet des peintures. Dans les bains, des copies remplacent les originaux. Peintes sur toile, ces répliques présentent exactement les mêmes dimensions que leurs modèles : elles sont insérées dans les encadrements en stuc existants, qu'Henri IV réactualise en ajoutant ses chiffres et devise¹⁹. Pour le souverain, l'objectif de ces travaux est clairement patrimonial : en déménageant les originaux dans un cabinet des peintures d'une part, en remplaçant ces originaux par des copies d'autre part, il entend conserver et protéger le patrimoine hérité des Valois, spécialement celui qu'avait constitué François I^{er}. Au vu de ces considérations, deux conclusions s'imposent : d'une part, le portrait de Savoldo est entré dans la collection royale française de peintures sous le règne du premier roi Valois ; d'autre part, l'œuvre a été conservée dans l'appartement des bains du château de Fontainebleau, et ce durant toute la seconde moitié du XVI^e siècle, des années 1540 aux années 1600 environ, avant d'être transféré, sous Henri IV, dans le cabinet des peintures.

Le père Pierre Dan, l'un des derniers trinitaires du couvent de Fontainebleau, confirme ces observations. En 1642, il publie une description historique du château, intitulée *Le trésor des merveilles de la maison royale de Fontainebleau*. Son récit est significatif : Dan est l'historiographe de la demeure royale, ce qui lui permet d'accéder à toutes les pièces de la résidence. Le treizième chapitre de son ouvrage est dédié au cabinet des peintures. Il y écrit :

Hierôme de Bresse, dit Savoldy, voulant faire paroistre l'excellence de la Peinture au dessus de la Sculpture, fit un grand portrait de Gaston de Foix à demy couché, lequel est à l'opposite de plusieurs miroirs, & ainsi paroist de tous costez ; afin de monstrier le merite de la Peinture, qui par cette invention represente comme le Sculpture, une figure de toutes parts. Ce tableau en son original est encore une piece considerable de ce Cabinet²⁰.

19. Louis Dimier, *Le Primatice. Peintre, sculpteur et architecte des rois de France. Essai sur la vie et les ouvrages de cet artiste suivi d'un catalogue raisonné de ses dessins et compositions gravées*, Paris, E. Leroux, 1900, p. 47-55 ; Janet Cox-Rearick, *Chefs-d'œuvre de la Renaissance...*, *op. cit.*, p. 114 et Laure Fagnart, « L'appartement des bains et le cabinet des peintures du château de Fontainebleau... », art. cité.

20. Pierre Dan, *Le trésor des merveilles de la maison royale de Fontainebleau*, Paris, S. Cramoisy, 1642, p. 137-138.

Ainsi, Dan est le premier à attribuer le portrait à Savoldo. Peut-être, comme le suggère Janet Cox-Rearick²¹, que l'historiographe a déchiffré l'inscription qui figurait alors encore sur le *cartellino*. Dans son *Trésor des merveilles*, le trinitaire donne également une description de l'appartement des bains et des copies qui y ont remplacé les originaux : « Et pour ne rien obmettre de tous ces Tableaux, il y en a encore un sur la porte qui va à l'escalier de la petite Gallerie, & est le portrait de Gaston de Foix²². » Dan signale donc une copie du portrait de Savoldo dans le vestibule de l'appartement des bains, et non dans la pièce du bain froid, comme l'avait fait Gölnitz, une dizaine d'années auparavant. Il convient de lui donner raison : les sources qui permettent de restituer l'aspect original de l'appartement des bains laissent entendre que la salle dédiée au bain proprement dit n'était pas décorée de tableaux de chevalet mais de fresques du Primatice seulement – les tableaux de chevalet se trouvant uniquement dans les trois salles de repos et dans le vestibule.

Dans le troisième volume de ses *Entretiens*, paru en 1679, André Félibien évoque également le portrait de Savoldo :

Girolamo Savoldi de noble famille. On voit a Fontainebleau un tableau de sa main, où il a peint Gaston de Foix comme a demy couché, & derriere luy des miroirs qui représentent les parties du corps que l'on ne pouroit voir. Il demeura longtems à Venise où il mourut. Madame la Présidente Ardier a deux tableau de luy, dans l'un est représenté la Magdeleine, & dans l'autre saint Jerosme au desert²³.

On le voit, le commentaire n'est pas très différent de celui donné par le père Dan : Félibien situe lui aussi le portrait dans le château de Fontainebleau, reprend l'attribution à Savoldo, tout en estimant qu'il s'agit d'un portrait de Gaston de Foix.

Félibien se révèle plus original dans le premier volume de ses *Entretiens*, publié en 1666. En effet, dans cet ouvrage, l'historiographe cite à Paris, dans le cabinet d'Everhard Jabach, un portrait de Gaston de Foix, qu'il attribue à Giorgione :

Giorgione fit plusieurs Tableaux en divers lieux d'Italie, particulièrement des portraits. Celuy de Gaston de Foix, Duc de Nemours que

21. Janet Cox-Rearick, *Chefs-d'œuvre de la Renaissance...*, op. cit., p. 245.

22. Pierre Dan, *Le trésor des merveilles de la maison royale de Fontainebleau*, op. cit., p. 98.

23. André Félibien, *Entretiens sur les vies et sur les ouvrages des plus excellents peintres anciens et modernes. Troisième partie*, Paris, J.-B. Coignard, 1679, p. 116. Sur le cabinet de Jean Dyel, seigneur des Hameaux, et de sa femme, Suzanne Ardier, voir Antoine Schnapper, *Curieux du Grand Siècle. Collections et collectionneurs dans la France du XVII^e siècle*, 2, *Œuvres d'art*, Paris, Flammarion, 1994, p. 177-178. Suzanne Ardier est l'épouse de Jean Dyel des Hameaux, premier président de la cour des aides de Normandie et conseiller d'État; comme l'a montré Antoine Schnapper, ce sont des amateurs de peinture vénitienne du XVI^e siècle.

vous avez veu autrefois dans le cabinet de M. le Duc de Liancourt, & qui est aujourd'hui dans celui du Sieur Jabach, est un des plus beaux qu'il ait faits. Vous pouvez aussi voir dans le même lieu deux paysages de sa main. Et dans le cabinet du Roy il y a un Tableau de plus de quatre pieds de long, sur trois pieds & demy de haut, composé de plusieurs figures si admirablement peintes, qu'on les prend souvent pour estre du Corege, tant le Giorgion s'est surpassé luy-meme dans cet Ouvrage²⁴.

À n'en pas douter, il s'agit d'un autre portrait de Gaston de Foix, bien distinct de celui alors conservé dans le cabinet des peintures du château de Fontainebleau. En effet, dans ce passage, Félibien attribue cette œuvre à Giorgione, et non à Savoldo ; par ailleurs, il ne fait allusion ni aux miroirs, ni aux différents points de vue offerts sur le modèle ; enfin, et surtout, un autre portrait présumé de Gaston – différent de celui de Savoldo – est bien documenté dans les cabinets de plusieurs curieux français renommés aux XVII^e et XVIII^e siècles. Antoine Schnapper en a reconstitué l'histoire²⁵ : Jabach aurait vendu ce tableau, considéré donc comme un Giorgione, à Roger du Plessis, duc de Liancourt – et non le contraire, comme le dit Félibien –, qui, à son tour, le céda à Thomas de Dreux – conseiller au Parlement depuis 1637, puis au Grand Conseil depuis 1658. En 1681, le portrait présumé de Gaston de Foix passe chez un autre curieux célèbre du temps, à savoir Jean-Baptiste Colbert, marquis de Seignelay – et fils du ministre de Louis XIV. L'œuvre parvient ensuite dans la collection de Monsieur, Philippe duc d'Orléans (le frère du roi), collection conservée dans la galerie du Palais-Royal. Dans le catalogue de ce célèbre cabinet, que Louis-François Dubois de Saint-Gelais dresse en 1727, le portrait est décrit comme suit :

Gaston de Foix. Peint sur bois, haut de sept pouces, large de dix pouces. Fig. à mi-corps dans la proportion de dix-huit pouces. Le grand capitaine a une cuirasse avec des brassars, & une écharpe, où l'on remarque sur l'épaule une croix. Il y a devant lui un page qui lui accommode son armure. Le page dont le bras cache le corps a la manche de velours vert & une espèce de toque rouge très-plissée. Le fond du tableau est brun²⁶.

24. André Félibien, *Entretiens sur les vies et sur les ouvrages des plus excellens peintres anciens et modernes*, Paris, S. Marbre-Cramoisy, 1666, p. 230-231. Le tableau conservé dans la collection royale « composé de plusieurs figures si admirables » correspond à la *Sainte Famille avec sainte Catherine et saint Sébastien*, aujourd'hui attribué à Sebastiano del Piombo, qui est conservé au musée du Louvre (inv. 70).

25. Antoine Schnapper, *Curieux du Grand Siècle...*, op. cit., p. 271.

26. Louis-François Dubois de Saint-Gelais, *Description des tableaux du Palais-Royal avec la vie des peintres à la tête de leurs ouvrages*, Paris, d'Houry, 1727, p. 168.

La présence de ce portrait présumé de Gaston de Foix dans la collection du duc d'Orléans est également attestée par une copie peinte que réalisa Antoine Coypel, premier peintre de Monsieur depuis le début de l'année 1685 – aujourd'hui conservée au musée des Beaux-Arts de Dijon (**fig. 17**)²⁷ –, comme par une copie gravée destinée au recueil édité par Jacques Couché, graveur du cabinet du duc d'Orléans, recueil qui regroupe les reproductions de tous les tableaux de la collection de Monsieur (**fig. 18**)²⁸. Or, l'œuvre en question n'a rien à voir avec celle de Savoldo : elle montre un soldat, qui, aidé d'un page, se prépare au combat. Il est significatif de constater que, dans le cabinet du duc d'Orléans, ce prétendu Gaston de Foix était présenté avec un pendant, à savoir Jean Pic de la Mirandole. Finalement, le portrait présumé de Gaston parvient dans la collection Howard, où il est toujours conservé – à Howard Castle, dans le Yorkshire²⁹. Quoi qu'il en soit, ce tableau – passé donc chez Jabach, Liancourt, Colbert et Philippe d'Orléans – est peut-être à considérer comme un « faux », plus précisément, non comme une œuvre vénitienne du xvi^e siècle, mais comme une version réalisée à la demande de Jabach par le peintre français Sébastien Bourdon. C'est du moins ce que laisse sous-entendre Louis-Henri Loménie de Brienne :

Bourdon et Michelin [...] étaient deux dangereux copistes, deux fourbes achevés en fait de copies [...]. J'ay vu une copie de Bourdon de la petite Vierge d'Annibal que Jabach vendit 1500 livres au duc de Liancourt et une autre du portrait de Gaston de Foix de la main de Giorgione, que le même vendit aussy 1500 livres au mesme duc de Liancourt. J'ay vu, dis-je, ces deux petits tableaux si bien imités, et contrefaits, que tous les curieux, hors M. Passard et moy y furent trompés³⁰.

27. Nicole Garnier, *Antoine Coypel (1661-1722)*, Paris, Arthena, 1989, p. 118, cat. 50.

28. Jacques Couché, *Galerie du Palais royal gravée d'après les tableaux des différentes écoles qui la composent avec un abrégé de la vie des peintres & une description historique de chaque tableau par Mr l'abbé de Fontenay dédiée à S.A.S. Monseigneur le duc d'Orléans*, Paris, Il, J. Couché, 1808.

29. Enrico Maria dal Pozzolo et Lionello Puppi (dir.), *Giorgione*, cat. expo., Castelfranco Veneto, Museo Casa Giorgione (12 décembre 2009-11 avril 2010), Milan, Skira, 2009, p. 444, cat. 53. L'auteur de la notice ne semble toutefois pas connaître les travaux d'Antoine Schnapper (et attribue le tableau à Titien). Voir aussi *Tout l'œuvre peint de Giorgione*, introduction par S. Béguin, documentation par P. Zampetti, nouvelle mise à jour par M. Brock, Paris, Flammarion, 1988, p. 100-101, cat. 81.

30. Paris, BnF, ms. 16986, col. 127, cité d'après Arnauld Brejon de Lavergnée, *L'inventaire Le Brun de 1683...*, op. cit., p. 391. L'anecdote est reprise par Antoine Schnapper, *Curieux du Grand Siècle...*, op. cit., p. 271. Voir Louis-Henri de Loménie, comte de Brienne, *Discours sur les ouvrages des plus excellens peintres anciens et nouveaux*, Paris, BnF, ms. fr. 16986, éd. par Louis Hourticq, « Un amateur de curiosités sous Louis XIV. Louis-Henri de Loménie, comte de Brienne, d'après un manuscrit inédit », *Gazette des Beaux-Arts*, I, 1905, p. 57-71, 238-251, 326-340, la citation est issue de la page 332.

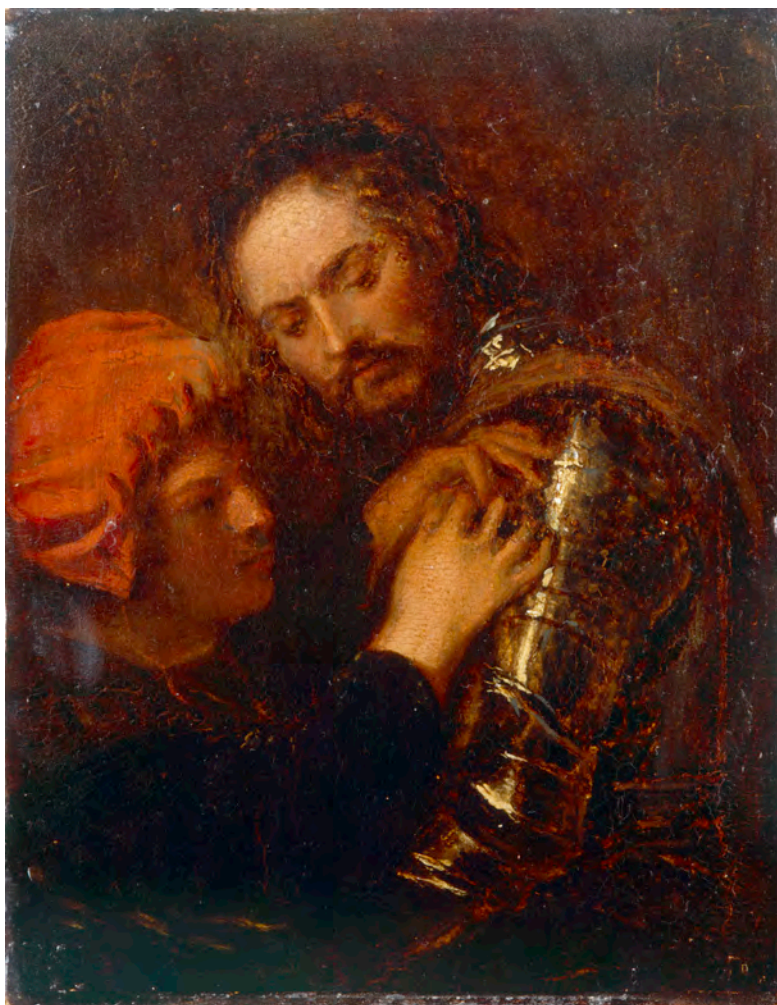


Fig. 17 – Antoine Coypel, *Portrait présumé de Gaston de Foix, avec un page*, fin du xvii^e siècle, huile sur bois, 22 × 17 cm, Dijon, musée des Beaux-Arts.

Signalons encore que le *Portrait d'homme en armure* de Savoldo est mentionné dans l'inventaire des tableaux de la collection de Louis XIV, que Charles Le Brun établit en 1683. L'œuvre est signalée dans un lot de tableaux qui rejoint Paris tardivement, soit entre 1679 et 1681, alors que la majeure partie de la collection royale avait quitté Fontainebleau pour la capitale dès les années 1665 : « n^o 394 – Un tableau de Georgion peint sur toile représentant le portrait de Gaston de Foix, hault de 2 pieds 10 pouces sur 3 pieds 10 pouces³¹. » Ainsi, Le Brun dit encore que le tableau montre Gaston de Foix mais, contrairement à Dan

31. Arnauld Brejon de Lavergnée, *L'inventaire Le Brun de 1683...*, op. cit., p. 390-391.



Fig. 18 – D'après un original supposé de Giorgione, *Portrait présumé de Gaston de Foix, avec un page*, extrait de Jacques Couché, *Galerie du Palais royal gravée d'après les tableaux des différentes écoles qui la composent avec un abrégé de la vie des peintres & une description historique de chaque tableau par Mr l'abbé de Fontenay dédiée à S.A.S. Monseigneur le duc d'Orléans*, Paris, II, J. Couché, 1808.

et Félibien, il l'attribue à Giorgione, assertion qui sera maintenue jusqu'au milieu du XIX^e siècle³². La signature du peintre était-elle devenue illisible? C'est possible. On pourrait également se demander si Le Brun n'a pas confondu le portrait de Savoldo avec celui de Giorgione/Bourdon que nous venons d'évoquer, et dont la renommée semble alors davantage établie que celle de l'œuvre qui est conservée dans la collection royale. Les confusions paraissent d'autant plus probables qu'à cette époque, il existe, en France, un troisième portrait présumé de Gaston de Foix. Il convient en effet de signaler que, parmi les vingt-cinq toiles qui composaient la galerie des Hommes illustres au Palais-Cardinal – une demeure que l'architecte du Louvre Jacques Le Mercier avait élevée, entre 1633 et 1639, pour le cardinal de Richelieu, et qui devient le Palais-Royal, après sa donation au jeune Louis XIII en 1636-1639 –, on trouvait une effigie du duc de Nemours. Cette galerie, située au premier étage de l'aile bordant la grande cour du palais, montrait les portraits de grands serviteurs du royaume, de Suger à Louis XIII, dont Richelieu s'affirmait l'héritier³³. C'est Philippe de Champagne qui, vers 1635, peignit le duc de Nemours – le portrait est aujourd'hui conservé au château de Versailles (**fig. 19**)³⁴. Selon Henri Sauval, qui décrit la galerie en 1724, le peintre se serait inspiré d'une œuvre de Raphaël, alors conservée dans la collection du duc Claude de Saint-Simon. Le propos de Sauval est enthousiasme :

De tous ces portraits, au reste, le meilleur est celui de Gaston de Foix [...] Jamais armes ne furent plus simples que celles-ci, elles ne sont rehaussées ni de dorures, ni d'ornemens, ni de bassestailles, & néanmoins il n'y a rien de si majestueux. Dans sa tête il ne se voit ni fierté, ni orgueil, elle n'est ni ambitieuse, ni terrible, & pourtant fort martiale, il a les cheveux assez courts & un peu mêlés, sa barbe tombe sur ses lèvres, le hale l'a fatigué, la poussière, la fumée lui ont bazanné le visage mais toutes ces négligences & tous ces mepris de soi même siéent si bien à un Guerrier. Il part de ses yeux une certaine

32. Il revient à Otto Mündler, *Essai d'une analyse critique de la notice des tableaux italiens du musée national du Louvre accompagné d'observations et de documents relatifs à ces mêmes tableaux*, Paris, Firmin Didot, 1850, p. 199-200 de réattribuer le tableau à Savoldo.

33. On le sait notamment grâce au témoignage d'Henri Sauval. La galerie abritait des portraits de « ces Héros, qui par leurs conseils & par leur courage ont maintenu de tout tems la Couronne : lui même [Richelieu] en fit le choix, & les rangea ainsi que nous les voyons, avec des distiques, des emblèmes, & quelques représentations de ce qu'ils ont fait de mémorable ». Henri Sauval, *Histoire et recherches des antiquités de la ville de Paris. Tome second* (vers 1655), Paris, C. Mouette, 1724, p. 166. À propos de cette galerie, voir la synthèse de Sylvain Laveissière, « Le conseil et le courage : la galerie des hommes illustres au Palais-Cardinal, un autoportrait de Richelieu », dans Hilliard Todd Goldfarb (dir.), *Richelieu. L'art et le pouvoir*, cat. expo., Montréal, musée des Beaux-Arts (18 septembre 2002-5 janvier 2003), Cologne, Wallraf-Richartz-Museum (31 janvier-20 avril 2003), Gand, Snoeck-Ducaju & Zoon, 2002, p. 64-71.

34. Claire Constans, *Musée national du château de Versailles. Les peintures*, I, Paris, Réunion des musées nationaux, 1995, p. 150, n° 846; Lorenzo Pericolo, *Philippe de Champagne. « Philippe, homme sage et vertueux »*. *Essai sur l'art et l'œuvre de Philippe de Champagne (1602-1674)*, Tournai, La Renaissance du Livre, 2002, p. 120-123; Hilliard Todd Goldfarb, *Richelieu. L'art et le pouvoir...*, op. cit., p. 97, cat. 16.



Fig. 19 – Philippe de Champaigne (ou atelier de), *Portrait présumé de Gaston de Foix*, vers 1635, huile sur toile, 210 × 142 cm, Versailles, musée national des châteaux de Versailles et de Trianon, inscriptions : « Gaston de Foix »; « Morte tua egregium – corruptis Gasto triumphum : Gallia sic victrix se superasse dolet ».

douceur entremêlée de je ne sai quoi de majestueux ; enfin il semble que Raphael, aniéme par la presence de ce Heros se soit efforcé de montrer sur ce tableau, que si Gaston de Foix étoit le plus brave & le plus vaillant Capitaine de son tems, lui-même de son côté étoit le plus savant Peintre, & le plus accompli de son siecle. Toutes ces belles qualités qui reluisent sur la copie de Champagne éclatent encore bien plus que sur l'original, qui est entre les mains du duc de St Simon, & qui ne porte qu'un pied & demi de haut³⁵.

À l'évidence, contrairement à ce qu'écrit Sauval, le modèle de Champagne n'est pas une œuvre de Raphaël mais bien une dérivation du saint guerrier, peut-être saint Nicaise, sans son casque, qui se trouve aux pieds de la Vierge dans la Pala de Castelfranco Veneto de Giorgione³⁶. Ce petit guerrier, passé donc dans la collection du duc de Saint-Simon, est aujourd'hui conservé à la National Gallery de Londres (**fig. 20**)³⁷.

Mais revenons au *Portrait d'homme en armure* de Savoldo. Pourquoi a-t-on considéré qu'il s'agissait d'une effigie de Gaston de Foix ? Pour les commentateurs français des XVII^e et XVIII^e siècles, le modèle – avec sa cuirasse, son gorgeron et ses spallières – est assurément un soldat – Fabri de Peiresc s'en tient d'ailleurs là. Mais lequel ? Pour préciser son identité et avancer le nom du duc de Nemours, les commentateurs se sont peut-être appuyés sur les inscriptions présentes dans le tableau, spécialement sur celle située sur la table qui comporte, on l'a déjà dit, le mot *bressa*. En effet, pour les Français de cette époque, Brescia évoque plutôt la ville que Gaston et l'armée française avaient saccagée le 19 février 1512 que celle qui avait vu naître Savoldo. Cette hypothèse, avancée par Creighton E. Gilbert et Janet Cox-Rearick, est judicieuse³⁸.

Mais les commentateurs – Pozzo en tête – se sont peut-être aussi référés à une tradition ancienne : d'ailleurs, le collectionneur romain, qui écrivait que le portrait avait été réalisé pour le duc de Nemours – et non qu'il montrait le héros des conquêtes françaises en Italie –, décrit l'œuvre en utilisant l'expression *dicesi*.

35. Henri Sauval, *Histoire et recherche des antiquités de la ville de Paris...*, *op. cit.*, p. 167.

36. Enrico Maria dal Pozzolo et Lionello Puppi, *Giorgione...*, *op. cit.*, p. 493-495, cat. 126, spécialement p. 494.

37. Hélène Himmelfarb, « Le duc Claude, collectionneur. L'énigme du Gaston de Foix attribué à Raphaël des ducs de Saint-Simon », *Cahiers Saint-Simon*, 21, 1993, p. 45-60. Notons, comme le rapporte Sylvain Laveissière, dans Hilliard Todd Goldfarb, *Richelieu. L'art et le pouvoir...*, *op. cit.*, p. 97, que Philippe de Champagne a réalisé une copie supplémentaire de l'œuvre conservée chez le duc de Saint-Simon, comme en témoigne son inventaire après décès (1674) : « n° 12. Une coppie de Gaston de Foix, ouvrage dudit defunt, prisee 45 l. ». Sur le tableau de Londres, voir aussi *Tout l'œuvre peint de Giorgione...*, *op. cit.*, p. 88-89, cat. 12 ; Enrico Maria dal Pozzolo et Lionello Puppi, *Giorgione...*, *op. cit.*, p. 445, cat. 54.

38. Creighton E. Gilbert, *The Works of Girolamo Savoldo...*, *op. cit.*, p. 432 et Janet Cox-Rearick, *Chefs-d'œuvre de la Renaissance...*, *op. cit.*, p. 245.



Fig. 20 – D'après Giorgione, *Portrait présumé de Gaston de Foix*, probablement xvii^e siècle, huile sur bois, 39,7 × 27 cm, Londres, National Gallery.

Une tradition, d'origine italienne, veut effectivement qu'au moment du sac de Brescia, Gaston de Foix ait commandé son portrait à un peintre local, Floriano Ferramola (1480-1528). Ottavio Rossi, historien de la ville et auteur d'un *Elogi storici di Bresciani illustri* qui paraît en 1620, est le premier à rapporter cette anecdote :

Ferramola se retrouva dans le sac de Brescia, et on raconte qu'en cette ruine malheureuse, alors que les Français étaient entrés dans sa maison pour le dépouiller, lui qui peignait ne cessa pas de peindre, leur faisant toutefois remarquer qu'ils pouvaient voler tout ce qu'ils voulaient, que ses pinceaux lui suffiraient à récupérer toute chose perdue. Ces soldats le réduisirent pourtant à tant de disgrâce qu'il fut forcé de supplier les Français qu'ils compatissent à ses malheurs. C'est pourquoi Monseigneur de Foix, auquel était adressée la supplique, lui donna deux cent écus d'or, et se plaisant d'être portraituré par lui, donna ainsi raison qu'il se fasse appeler père des vertueux³⁹.

Pozzo, ou un membre de la suite du cardinal Barberini, aurait-il eu connaissance de cette tradition italienne? L'aurait-il diffusée en France, où, dès lors, elle sera sans cesse répétée? C'est possible. Nous ne pouvons toutefois formuler ces hypothèses que pour le XVII^e siècle, quand furent rédigées les premières listes enregistrant le contenu de la collection royale française de peintures. Qu'en fut-il auparavant? Au moment de son entrée dans la collection royale française, sous le règne de François I^{er}, le portrait de Savoldo était-il déjà considéré comme une effigie de Gaston de Foix? Peut-on préciser les circonstances de son acquisition? Enfin, peut-on expliquer pourquoi le roi a-t-il exposé ce portrait dans l'appartement des bains, et non dans une autre pièce du château, comme la plupart des œuvres qui composaient alors la collection de peintures?

39. « Si ritrovò il Feramola nel sacco di Brescia, & si racconta che in quella miseranda rovina essendo entrati in casa sua i Francesi per svaligiarlo, egli che dipingeva non cessasse mai di dipingere, tuttavia facendo cenno ad essi che dovessero rubbar ciò che volevano, che à lui sarebbono stati sufficienti i suoi pennelli, per ricuperar ogni cosa perduta. Lo ridussero però que soldati à tanta disgratia, ch'egli fù poscia sforzato à supplicar à Francesi, che dovessero haver compassione delle sue disgratie. Onde Monsignor di Fois, à cui era indirizzata la supplica gli donò duecento scudi dal Sole, & compiacendosi d'esser ritratto da lui, diede cagione di farsi chiamar padre de' virtuosi. » Ottavio Rossi, *Elogi storici di Bresciani illustri*, Brescia, per Bartolomeo Fontana, 1620, p. 506-507. Nous remercions Hélène Miesse qui a relu notre traduction française. En 1648, Ridolfi rapporte la même anecdote : « Di questa mano si veggono pure opere nel Carmine [de Brescia]. La figura di nostra Donna co' Santi Faustino, e Ciovita, & altre cose a fresco in quella città, lequali benche siano molto tempo dipinte, tuttavia si conservano. Ritrovossi costui in Brescia, quando fù saccheggiata da Francesi, e dispogliato d'ogni suo avere da soldati, fù necessitato ricorrere a Monsignor de Fois capitano delle armi, à cui narrate le sue disaventure, e quelli inteso quanto fosse questi valoroso nel dipingere, volle da lui effer ritratto, ricompensando la perdita da lui fatta, e la virtù sua con dono di 500 scudi ». Voir *Le meraviglie dell'arte, ovvero le vite degl'illustri pittori veneti, e dello stato. Que sono raccolte le opere insigni, i costumi & i ritratti loro descritte dal cavalier Carlo Ridolfi, Parte prima*, Venise, 1648, p. 245. À ce propos, voir Creighton E. Gilbert, *The Works of Girolamo Savoldo...*, op. cit., p. 432.

Il est peu probable que François I^{er} ait personnellement commandé une œuvre à Savoldo, un artiste apprécié en Vénétie mais peu connu en dehors de sa région natale. Le même raisonnement peut être appliqué à propos de l'hypothèse d'un cadeau diplomatique : la Sérénissime aurait eu peu d'intérêt à faire appel à un peintre si peu renommé pour flatter le roi de France. Aussi, pour qu'une telle œuvre ait l'occasion de parvenir dans la collection royale française, un intermédiaire fut nécessaire.

Gilbert et Cox-Rearick ont émis l'hypothèse qu'il s'agissait de Piere Arétin⁴⁰. Il est vrai que tous les tableaux vénitiens dont on pense qu'ils ont appartenu à François I^{er} sont entrés dans le cabinet du roi grâce à ce dernier – le *Portrait de François I^{er}* par Titien – est le plus célèbre ; en réalité, ces tableaux sont peu nombreux, le souverain continuera de privilégier la peinture florentine et romaine, même après 1530, alors même qu'Arétin, devenu l'un de ses principaux agents d'art, ne ménage pas ses efforts pour le sensibiliser à l'art vénitien, aux œuvres de son ami Titien notamment⁴¹. Il convient également de souligner, comme en témoigne une lettre qu'Arétin adresse en décembre 1548 à un peintre qui demeure mystérieux, un certain « Gianmaria », que le poète appréciait les œuvres de Savoldo, qu'il connaissait personnellement – ce document constitue l'un des plus anciens témoignages relatifs au peintre brescien⁴². Enfin, un lien étroit peut être établi entre les miroirs représentés dans le tableau de Savoldo et Arétin, cet accessoire apparaissant de façon récurrente dans l'imagerie du Vénitien. Les deux chercheurs ont d'ailleurs proposé de voir un autoportrait de Savoldo dans le portrait du Louvre sur la base de la présence des miroirs : cet objet, on le sait, est habituellement associé à l'artiste au travail ; dans le cas présent, le peintre aurait mis l'accent sur la main qui travaille, en la représentant à deux reprises, une fois dans le miroir, une autre dans la cuirasse.

En somme, il est judicieux de voir en Arétin le promoteur de cette œuvre auprès de François I^{er}. Peut-on explorer plus avant cette restitution ? Pourquoi le poète vénitien aurait-il cherché récompenses et promesses de commandes en voyant au roi l'œuvre d'un artiste si peu connu ? Le tableau pourrait-il avoir

40. Creighton E. Gilbert, « Newly discovered paintings by Savoldo in relation to their patronage », *Arte Lombarda*, 96-97, 1991, p. 29-46, spécialement p. 44 et Janet Cox-Rearick, *Chefs-d'œuvre de la Renaissance...*, op. cit., p. 247-248.

41. Janet Cox-Rearick, *ibid.*, p. 88-95.

42. « A Gianmaria pittore. Messer Compare, non meno mi dolgo del caso, che non mi lasciò, con gli altri virtuosi e gentilomini, venire a rallegrami con la moglie vostra del figliuolo battizatogli, che del non aver possuto vedere alcune de l'opere del penello di voi uscite. Benché riserbo il fare de l'una cosa e de l'altra, a una occasione piú commoda. In tanto prevaletevi del ciò che io vaglio e posso, secondo che farete di quel Vecchione ottimo che vi è stato come maestro, padre. So che senza proferirgli il nome, del valente Gian Girolamo di Brescia s'intende. Certo che tra gli esercitanti il maneggiar de i colori ne le mura, ne le tele, e in le tavole, egli è de i rari; in fresco, a guazzo e a olio, vale, molto sa, e bene adopra. Onde è peccato il pur troppo maturo de i suoi anni in la vita. Un confronto in sé tiene la di lui decrepitudine ormai, il sapere egli che le belle e laudate cose, da le mani uscitegli, lo ravviveranno in infiniti luoghi, ne lo spirito de la memoria. Talché la fama saragli per tutta Italia al nome, piú che al presente, maggiore. Di Dicembre in Vinezia, M.D.XLVIII. » Pietro Aretino, *Lettere*, tome V, livre V, éd. par P. Procaccioli, Rome, Salerno Editrice, 2001, p. 107.

retenu l'attention du souverain en raison de son sujet – à savoir un homme appréhendé selon différents points de vue? Serait-ce plutôt le débat relatif aux mérites respectifs de la peinture et de la sculpture, que sous-tend le tableau de Savoldo, qui aurait séduit François I^{er}? C'est probable. Dans ce cas, Arétin aurait vu juste. À Fontainebleau – c'est l'une des idées que développe savamment et très judicieusement Carmelo Occhipinti⁴³ –, résonnent sans cesse, comme dans les milieux lettrés italiens, les réflexions théoriques sur le *paragone*. Ce n'est en fait guère étonnant : le souvenir de Léonard de Vinci y est omniprésent, notamment parce que plusieurs de ses chefs-d'œuvre décorent les murs du château mais aussi parce que ses écrits, qui accordent une large place à ces questions, y circulent de façon manuscrite – ainsi, en 1542, en France, Benvenuto Cellini achète à un « gentilhomme ruiné », peut-être le célèbre bibliophile Jean Grolier, la copie d'un traité du maître sur la peinture, la sculpture et l'architecture, qui passa ensuite à Sebastiano Serlio⁴⁴. Et il est vrai qu'à Fontainebleau les jeux de comparaison entre les arts mais aussi entre l'art antique et l'art contemporain se rencontrent partout : sur les murs des logis, on trouve des fresques, entourées d'encadrements en stuc, en moyen et en haut-relief, et de boiseries partiellement dorées ; dans la galerie elle-même, il était prévu de confronter la peinture, le bois et le stuc doré, mis en œuvre par des artistes contemporains, avec des sculptures antiques (ou des copies d'antiques) ; dans l'appartement des bains, les confrontations se poursuivent – dans une architecture et un décor censés reproduire les thermes antiques romains, des fresques et des tableaux de chevalet contemporains, à sujets mythologiques, sont exposés avec des œuvres représentatives de la peinture moderne, à savoir des paysages, des scènes de batailles et des portraits. Le *Portrait d'homme en armure*, accroché dans le vestibule, c'est-à-dire dans la pièce qui permettait le passage entre les bains et la galerie, résumait-il ce discours? C'est possible. Et Gaston de Foix dans tout cela? Au vu de mes dernières considérations, il n'est pas certain que le portrait ait été acquis comme un portrait du duc de Nemours, ni même comme une œuvre commandée par le héros. L'identification est probablement apparue plus tard, peut-être après le début du règne personnel de Louis XIII. L'époque – qui voit justement circuler d'autres portraits présumés de Gaston (celui de Jabach et Liancourt, celui de Richelieu) – est alors marquée par une série de conflits armés. Le temps est venu, semble-t-il, de réactiver dans les mémoires le souvenir de soldats qui ont marqué l'histoire de France.

43. Carmelo Occhipinti, *Il disegno in Francia nella letteratura artistica del Cinquecento*, Florence, Edizione Scelte, 2003 et plus récemment Carmelo Occhipinti, *Leonardo da Vinci e la corte di Francia. Fama, ecfraisi, stile*, Rome, Carocci editore, 2011.

44. C'est Benvenuto Cellini lui-même qui nous donne cette information : « [...] un libro scritto in penna, copiato da uno del gran Lionardo da Vinci. Il detto libro avendolo un povero gentiluomo, egli me lo dette per quindici scudi d'oro. Questo libro era di tante virtù e di tanto bel modo di fare, secondo il mirabile ingegno del detto Lionardo (il quale io non credo mai che maggior uomo nascessi al mondo di lui), sopra le tre grande arti, scultura, pittura et architettura. » Benvenuto Cellini, *I trattati dell'oreficeria e della scultura*, éd. par C. Milanese, Florence, Felice Le Monnier, 1857, p. 225-226. À ce propos, Carlo Vecce, « L'eredità vinciana nel Cinquecento », dans *Lumière et vision dans les sciences et dans les arts. De l'Antiquité au XVII^e siècle*, textes réunis par M. Hochmann et D. Jacquart, Genève, Droz, 2010, p. 187-200, spécialement p. 190-191.