

Léonard de Vinci et la France. Pérégrinations des peintures du maître dans la collection royale au XVI^e siècle¹

Laure Fagnart

Léonard de Vinci dans la collection royale en Touraine

Avant l'installation de la cour à Fontainebleau vers 1530, la collection royale n'est pas rassemblée dans un lieu autonome et défini². Au début du XVI^e siècle, la vallée de la Loire a la faveur des rois de France. Les souverains résident habituellement dans les châteaux de Blois et d'Amboise. Ils devaient y avoir regroupé des œuvres d'art. Un compte atteste effectivement que Charles VIII fait expédier en 1495 des « tapisseries, librairie, peintures, pierre de marbre et de porfire et autres meubles » de Naples à Lyon, puis à Amboise³. En 1500, Louis XII et Anne de Bretagne conservent des tapisseries, des tableaux et des reliquaires dans leurs résidences de Touraine⁴. Au début du règne de François I^{er}, des œuvres sont sans doute gardées à Amboise, résidence préférée du souverain avant Fontainebleau⁵.

Parmi les œuvres de Léonard qui sont conservées dans la collection royale française, seul le *Portrait d'une dame de la cour de Milan* (Louvre, inv.778) est explicitement mentionné en Touraine : le 11 octobre 1517, Antonio de Beatis le signale dans la bibliothèque du château de Blois⁶. Auparavant, la peinture était peut-être gardée à Amboise où les souverains avaient rassemblé une collection de portraits lombards⁷. Ces portraits, mentionnés dans des inventaires de tapisseries, tableaux, reliquaires et meubles appartenant à la reine Anne de Bretagne, figurent des membres de la cour de Ludovic le More. Ils se trouvaient dans le château des Sforza à Milan et on suppose qu'ils ont été confisqués par Louis XII en 1499, lors de la première conquête française du Milanais puis qu'ils ont été expédiés en France.

Dans ces inventaires, Jean Adhémar croyait reconnaître le *Portrait d'une dame de la cour de Milan*, qui aurait correspondu à une mention figurant dans la liste de tableaux datée du 24 juillet 1500 : « Ung autre tableau peint sur boys d'une fême de fasson ytaliène ». Or, il nous semble que la mention imprécise et peu individualisée n'évoque pas nécessairement la peinture de Léonard, elle pourrait faire allusion à un autre portrait dans lequel la dame est habillée selon la mode italienne. Dès lors, la mention de l'inventaire de 1500 ne peut pas être associée au *Portrait d'une dame de la cour de Milan*. En revanche, nous pensons que ce panneau a bien été confisqué par Louis XII en 1499 : le portrait appartenait à Ludovic Sforza – il est exécuté par Léonard qui est alors au service du duc et il figure l'une des maîtresses du More –, de plus, l'œuvre entre dans la collection royale française avant 1517.

La *Vierge aux rochers* (Louvre, inv.777, fig. 1) devait également décorer l'un des châteaux de Touraine : l'acquisition du panneau par Louis XII vers 1508 paraît l'hypothèse la plus vraisemblable. Le tableau aurait été obtenu après qu'une réplique (aujourd'hui à la National Gallery de Londres), enfin achevée par Léonard et son atelier, a finalement été exposée dans la chapelle de la confrérie de l'Immaculée Conception à San Francesco Grande de Milan, confrérie qui avait commandé le tableau à Léonard en 1483⁸. Cette reconstitution, qui n'est attestée par aucune source, se fonde notamment sur la reprise de motifs de la *Vierge aux rochers* dans des œuvres françaises : Andrea Solario utilise la position de l'ange de Léonard pour figurer saint Jean l'Évangéliste dans la *Déploration sur le Christ mort* (Louvre, inv.178-35) qu'il peint pour le cardinal Georges I^{er} d'Amboise vers 1507-1510, c'est-à-dire durant son séjour en France ; le Maître de Claude de France s'inspire de la composition du maître dans une miniature du *Livre de prières de Claude de France* (lieu de conservation inconnu, autrefois dans la collection Alexandre P. Rosenberg



Fig. 1. Léonard de Vinci, *Vierge aux rochers*, Paris, musée du Louvre (inv.777).



Fig. 2. Maître de Claude de France, *Vierge à l'Enfant avec saint Jean-Baptiste et deux anges*, folio 15v du *Livre de prières de Claude de France*, entre mai 1517 et 1524, enluminure sur parchemin, autrefois à New York, dans la collection Alexandre P. Rosenberg (ms. 8).

à New York, ms. 8, fig. 2), datée d'après mai 1517. Compte tenu du fait que la *Vierge aux rochers* n'est pas gravée au début du XVI^e siècle, ces emprunts s'expliquent, nous semble-t-il, par la présence ancienne du tableau en France.

Au début du règne de François I^{er}, d'autres peintures de Léonard entrent dans la collection royale. Comme Bertrand Jestaz l'a proposé, le souverain aurait acheté à Andrea Salai, l'un des élèves du maître, des originaux de Léonard en 1518⁹. Cette hypothèse se base sur l'état prévisionnel, arrêté le 13 juin 1518, indiquant les paiements que le trésorier Jean Grolier doit exécuter en 1518. Or, l'une des rétributions concerne « messire Salay de Pietredorain, peintre, pour quelques tables de peintures qu'il a baillées au Roy ». Même si le nom de Léonard n'est pas indiqué, la somme est si considérable qu'il ne peut s'agir que de tableaux d'un artiste renommé, qui, en raison des liens privilégiés entre l'élève et le maître, est probablement Léonard. Ces œuvres, parvenues dans les mains de Salai parce que Léonard les lui avaient données, seraient à identifier avec les peintures que le maître avait apportées en France, c'est-à-dire celles qu'Antonio de Beatis voit au Clos-Lucé en 1517 (soit un *Portrait de dame florentine*, un *Saint Jean-Baptiste jeune* et la *Sainte Anne*) et celles que Salai avait copiées avant de vendre les originaux au roi (soit les œuvres citées dans son inventaire après décès, c'est-à-dire la *Léda*, la *Sainte Anne*, la *Joconde* et un grand *Saint Jean-Baptiste*¹⁰). Ainsi, il peut être avancé que François I^{er} achète en 1518 la *Joconde* (Louvre, inv.779) ; le *Saint Jean-Baptiste/Bacchus* (Louvre, inv.780), et non le *Saint Jean-Baptiste* (Louvre, inv.775) qui n'a jamais appartenu au roi ; la *Sainte Anne* (Louvre, inv.776) ; la *Léda* (original perdu) et peut-être le *Portrait de dame nue* (original perdu).

Avant le déménagement à Fontainebleau vers 1540, ces peintures de Léonard sont en Touraine. Malheureusement, leurs localisations sont inconnues, sauf pour la *Sainte Anne*. Selon Paolo Giovio, dont le témoignage date de 1527, elle décore l'autel d'une chapelle royale¹¹. A l'époque, la chapelle en question est vraisemblablement l'oratoire du château de Blois ou d'Amboise puisque les travaux à Fontainebleau sont à peine engagés. Au moment du transfert des œuvres de la collection royale à Fontainebleau, la *Sainte Anne* reste dans la chapelle où elle avait été installée avant 1527. En effet, elle connaît un sort

différent des autres œuvres de Léonard : elle n'est jamais enregistrée dans les descriptions anciennes de Fontainebleau ; de plus, aucune copie n'est signalée dans le château. En plus du *Portrait d'une dame de la cour de Milan*, de la *Vierge aux rochers*, de la *Sainte Anne*, du *Saint Jean-Baptiste/Bacchus*, de la *Joconde*, de la *Léda* et peut-être du *Portrait de dame nue*, François I^{er} aurait acquis trois autres tableaux présumés de Léonard. Selon Giovanni Paolo Lomazzo, un *Enlèvement de Proserpine* (peint en réalité par Gaudenzio Ferrari) est envoyé à François I^{er}¹². Étant donné que le souverain rassemble l'essentiel de sa collection de peintures avant 1530¹³, nous supposons que cette acquisition date d'avant le déménagement à Fontainebleau. Une telle chronologie pourrait être également avancée pour le *Salvator Mundi* du Musée des beaux-arts de Nancy (inv.28) et pour la *Belle Ferronnière* du Louvre (inv.786). En effet, ces deux peintures, alors attribuées à Léonard, proviennent apparemment de l'ancien fonds royal puisque, dans son inventaire de 1683, Charles Le Brun les inventorie parmi les premiers numéros, dans un lot d'œuvres provenant de Fontainebleau¹⁴ et dont une partie appartient assurément à François I^{er}.

Léonard de Vinci dans la collection royale à Fontainebleau

Après sa captivité madrilène, pour des raisons politiques et stratégiques, François I^{er} affirme son intention de résider plus souvent à Paris et de rénover la forteresse du Louvre. Les travaux parisiens, tardivement commencés, sont toutefois éclipsés par ceux de Fontainebleau. L'ancien château de Fontainebleau est transformé à partir d'avril 1528, le roi y séjourne de plus en plus régulièrement après 1530¹⁵. Cette rénovation architecturale et décorative incarne la nouvelle politique culturelle du monarque : elle vise à forger son image de protecteur des arts et des lettres. Après 1543, la collection royale est rassemblée à Fontainebleau. Des objets d'art sont alors installés dans l'aile de la galerie François I^{er}, qui comprend l'appartement des bains¹⁶ au rez-de-chaussée, la galerie François I^{er}¹⁷ au premier étage et le cabinet des curiosités et la bibliothèque dans les combles.

Accaparés par les Guerres de religion, les derniers Valois montrent peu d'attention pour la collection royale. Sous Henri IV, Fontainebleau connaît un regain d'intérêt¹⁸. Entre 1594 (date du début des travaux dans la cour de la Fontaine) et 1600 (année de la conférence entre Perron et Duplessis Mornay dans les bains, où le nouveau décor est sans doute achevé), l'appartement des bains est transformé. A cette occasion, les œuvres de chevalier, conservées depuis les années 1540 dans les bains, souffrant de la chaleur et de l'humidité qui règnent dans ces salles, sont transférées dans le cabinet des peintures, situé dans le Pavillon des peintures, au centre de l'aile occidentale du château. Dans les bains, afin de préserver le décor initial des salles, Henri IV fait remplacer les originaux par des copies, peintes sur toile, dans les mêmes dimensions que leurs modèles puisqu'elles sont insérées dans les cadres de Primaticé.

Avant le règne de Louis XIV, la collection royale n'a jamais été inventoriée. Le catalogue des tableaux qui sont rassemblés à Fontainebleau est donc incertain. Malgré l'apport des sources – les premières listes détaillant les peintures gardées dans ce château datent seulement du règne de Louis XIII –, dresser l'inventaire exhaustif des tableaux qui y ont été conservés demeure un exercice périlleux puisque les descriptions ne se superposent pas parfaitement. Toutefois, bien qu'elles soient approximatives, les sources qui mentionnent les peintures attribuées à Léonard à Fontainebleau permettent de déterminer si toutes les œuvres du maître conservées en Touraine (c'est-à-dire le *Portrait d'une dame de la cour de Milan*, la *Vierge aux rochers*, la *Joconde*, la *Sainte Anne*, le *Saint Jean-Baptiste/Bacchus*, la *Léda*, sans doute le *Portrait de dame nue*, l'*Enlèvement de Proserpine*, le *Salvator Mundi* et peut-être la *Belle Ferronnière*) sont envoyées à Fontainebleau. De plus, par l'intermédiaire des descriptions anciennes du château, il est possible de préciser les lieux de conservation des tableaux alors prétendus de Léonard.

Le premier document à prendre en considération date du 4 février 1600. François de

Bonne, duc de Lesdiguières (1543-1626), alors lieutenant-général du roi en Dauphiné et gouverneur d'Artois et de Picardie, commande à Jean I^{er} d'Hoey, peintre et valet de chambre du roi, cinq copies de tableaux conservés dans le Cabinet du roi : « Noble homme Jehan Doey (...) promet à hault et puissant seigneur messire François de Bonnes, seigneur Dediguiere (...) de luy fournir et livrer dans le quinzième jour d'avril prochain venant, cinq tableaux peinctz en huille sur toile de deux aulnes et demy de large et de deux aulnes de hault, l'un de l'histoire de Narcis, le second de Mars et Vénus, le troisième d'un ravissement de Proserpine, le quatriesme de Poliphemis et Galatée et le cinquiesme de Eneas et Dido, le tout bien et deuement fait au dict de maistres à ce congnoissantz et de la mesme forme de semblables tableaux qui sont au cabinet du Roy »¹⁹. A l'exception du second et du troisième tableau, peut-être une copie réalisée d'après l'œuvre de Rosso, connue par le dessin *Mars désarmé par Cupidon et Vénus dévêtue par les Grâces* du Louvre (inv.1575) et probablement une copie de l'*Enlèvement de Proserpine* de Gaudenzio Ferrari, dont les identifications demeurent hypothétiques, il est impossible d'associer ces copies à des peintures alors répertoriées à Fontainebleau. Pourtant, puisque les originaux sont définis comme des tableaux appartenant au roi, ce marché devrait aider à reconstituer la collection royale au XVI^e siècle.

L'inventaire après décès de Sébastien Zamet (vers 1547-1614), dressé le 13 août 1614, s'avère plus exploitable²⁰. Au printemps 1599, le Piémontais est nommé capitaine, concierge et surintendant général des bâtiments du château de Fontainebleau. Ainsi, il administre l'entretien du château et dirige tous les travaux et les aménagements qui y sont réalisés. C'est durant sa surintendance que les tableaux conservés dans l'appartement des bains sont transférés vers le cabinet des peintures, puis remplacés par des copies. Par conséquent, Zamet a un accès privilégié à la collection royale, comme l'atteste d'ailleurs son inventaire après décès qui montre qu'il avait décoré son hôtel particulier de peintures reproduisant les originaux du roi. L'acte reflète donc une partie de la collection royale telle qu'elle se présentait sous Henri IV et au début du règne de Louis XIII. L'inventaire après décès de Zamet répertorie des copies d'œuvres de Raphaël, de Titien, de Sebastiano del Piombo, d'Andrea del Sarto et quatre copies d'après Léonard : une copie du *Saint Jean-Baptiste/Bacchus*, une copie de la *Vierge aux rochers*, une copie de l'*Enlèvement de Proserpine* et une copie de la *Joconde*, déjà désignée sous cette dénomination en 1614. En plus, le financier possède un « visaiqe de femme en forme de Joconde », qui témoigne de la renommée précoce de la *Joconde* en France.

L'une des premières descriptions des tableaux originaux conservés à Fontainebleau est due à Cassiano del Pozzo (1588-1657). Son témoignage date de 1625, année où le Romain accompagne, en qualité de secrétaire, la légation papale en France que conduit le cardinal Francesco Barberini. Le 24 juin 1625, les Italiens visitent le cabinet des peintures de Fontainebleau, ils y voient trente-neuf tableaux²¹. De Léonard, del Pozzo cite la *Vierge aux rochers*, le *Saint Jean-Baptiste/Bacchus*, la *Léda*, l'*Enlèvement de Proserpine* (de Gaudenzio Ferrari mais attribué au maître) et enfin la *Joconde*.

Quelques années plus tard, vers 1625-1630, Nicolas-Claude Fabri de Peiresc (1580-1637) rédige un inventaire partiel de la collection royale de peintures de Fontainebleau²². En fait, cette liste n'est ni signée, ni datée. Le folio est inséré dans un recueil d'inscriptions latines et grecques que Peiresc a relevé lors de ses voyages en Italie et en France. En plus de l'énumération des peintures de Fontainebleau, on trouve la description d'une stèle, placée dans le jardin de la reine et la reproduction d'une inscription latine, située dans la volière du château. Seymour de Ricci, qui a publié la liste en 1899, l'a attribuée à Pierre-Antoine de Rascas, seigneur de Bagarris (1567-1620), maître des cabinets, médailles et antiques d'Henri IV entre 1608 et 1610. Or, contrairement à ce qu'affirme Seymour de Ricci, rien n'indique que Rascas de Bagarris a bien communiqué cette page à Peiresc. De surcroît, comme le signale Cécile Scaillièrez²³, l'écriture est comparable à celle des autres feuilles du recueil. Ainsi, elle propose judicieusement d'attribuer cet inventaire partiel des pein-

tures de Fontainebleau à Peiresc et, puisqu'il est inséré parmi des documents datés d'entre 1625 et 1630, de le situer aux environs de 1630. Parmi les dix-huit « plus rares peintures de Fontainebleau », Peiresc retient la *Joconde*, le *Salvator Mundi*, le *Saint Jean-Baptiste/Bacchus* et la *Vierge aux rochers* de Léonard.

En 1631, dans son *Ulysses Belgico-gallicus fidus tibi dux et Achates per Belgicum Hispan., regnum galliae, ducat Sabaudiae turinum usqz. Pedemonti Metropolin*, Abraham Gölnitz donne une description de Fontainebleau et de ses bains²⁴. L'auteur y localise le *Saint Jean-Baptiste/Bacchus*. Il s'agit d'une copie puisqu'à cette date les originaux ont déjà été transférés dans le cabinet des peintures du château.

En 1642, le père Pierre Dan, l'un des derniers Mathurins (Trinitaires) de Fontainebleau, dépeint le cabinet des peintures de Fontainebleau, dans son *Trésor des merveilles de la maison royale de Fontainebleau*. Il y signale trente-six tableaux, d'abord les œuvres de Michel-Ange et de Raphaël, puis celles de Léonard : « le donneray icy le troisième lieu aux Tableaux & riches Peintures de Leonard da Vin, ou da Vinci, homme aussi fameux qu'il y en ait eu en cet Art, & duquel François premier faisoit tant d'estime, que l'ayant fait venir d'Italie en France, quelque temps après estant tombé malade en ce lieu de Fontainebleau, ce grand Roy luy fit l'honneur de le visiter; & l'on remarque mesme qu'il mourut entre ses bras : & de cet excellent Peintre il y a cinq Tableaux en ce Cabinet » : la *Vierge aux rochers*, le *Saint Jean-Baptiste/Bacchus*, le *Salvator Mundi*, le *Portrait d'une dame de la cour de Milan* et la *Joconde*²⁵. Le père Dan ne cite ni la *Léda*, ni l'*Enlèvement de Proserpine*. En raison de leur mauvais état de conservation, ces œuvres ont sans doute été placées dans une réserve.

Le père Dan évoque aussi l'appartement des bains et les copies qui y ont remplacé les originaux²⁶. L'extrait est plus difficile à interpréter parce que les noms des peintres ne sont pas indiqués. Dans la première salle de repos, Dan signale une copie de la *Léda* mais il n'est pas certain qu'il s'agisse de celle de Léonard puisque la *Léda* de Michel-Ange (perdue, connue par une gravure de Cornelis Bos) et celle de Rosso (le dessin monumental conservé à la Royal Academy of Arts de Londres) étaient sans doute également conservées à Fontainebleau. Dans la seconde salle de repos des bains au dessus de l'entrée, Dan décrit une copie du *Saint Jean-Baptiste/Bacchus* que Gölnitz a mentionnée en 1631. Enfin, dans la troisième salle de repos, il cite une copie de l'*Enlèvement de Proserpine*.

Afin de reconstituer le décor initial de Fontainebleau, un dernier témoignage doit être pris en considération, même s'il est tardif : il date d'après la destruction des bains. Avant 1697, date de la démolition des bains, Louis XIV fait transporter les copies qui y étaient exposées dans le cabinet de la reine dit des empereurs, qui a été ultérieurement détruit pour faire place au boudoir de Marie-Antoinette. Or, en 1731, dans sa *Description historique des château, bourg et forêt de Fontainebleau*, l'abbé Pierre Guilbert étudie ce cabinet, il y énumère treize copies²⁷. Dans sa description, l'auteur identifie la peinture originale, son lieu de conservation (c'est-à-dire Versailles) et le nom du copiste. De Léonard, Guilbert dénombre une copie de la *Vierge aux rochers* par Jean Michelin (aujourd'hui conservée au musée national du château de Versailles, inv.782), une copie de la *Belle Ferronnière* (et non, comme on le dit toujours, du *Portrait d'une dame de la cour de Milan*, le nom du copiste n'est pas mentionné), une copie du *Salvator Mundi* par Jean Dubois et une copie de la *Joconde* par Ambroise Dubois. Dans les bains, il cite une copie de l'*Enlèvement de Proserpine*, celle que mentionne Dan.

Puisque les copies que Guilbert décrit dans le cabinet de la reine sont censées provenir de l'appartement des bains, on a longtemps considéré que ces peintures correspondent à celles qui décoraient les bains sous François I^{er}²⁸. Or, parmi les œuvres que cite Guilbert, on trouve des copies de tableaux qui, du vivant du souverain, se trouvaient dans les chapelles de Fontainebleau (par exemple, une copie de la *Grande Sainte Famille* de Raphaël (Louvre, inv.604), ou une copie de la *Visitation* de Sebastiano del Piombo (Louvre, inv.357), l'une et l'autre mentionnées dans les chapelles de Fontainebleau par Arnold van Buchel, qui visite le château en février 1586)²⁹. Par ailleurs, certaines copies que mentionne

Guilbert ont été réalisées sous le règne de Louis XIII, comme la copie de la *Vierge aux rochers* par Michelin (1623-1696) ou celle du *Salvator Mundi* par Jean Dubois (1604-1676). Par conséquent, ces copies ne coïncident pas avec des tableaux commandés par Henri IV, lors de la transformation des bains. Enfin, curieusement, Guilbert ne cite pas de copie du *Saint Jean-Baptiste/Bacchus* de Léonard, l'une des seules œuvres du maître dont on peut assurément avancer qu'elle était dans les bains. Quelle pertinence doit-on alors accorder à la description de Guilbert ?

Malgré les imprécisions de Guilbert, une partie de la critique, même récente³⁰, estime que presque toutes les œuvres de Léonard qui sont alors conservées dans la collection royale se trouvent dans l'appartement des bains à l'époque de François I^{er}. Selon cette reconstitution, la liste des œuvres de Léonard installées au XVI^e siècle dans les bains compterait la *Vierge aux rochers*, la *Belle Ferronnière* (perpétuellement confondue avec le *Portrait d'une dame de la cour de Milan*), le *Salvator Mundi*, la *Joconde*, le *Saint Jean-Baptiste/Bacchus* (toujours associé au *Saint Jean-Baptiste*, qui en réalité n'a jamais appartenu à François I^{er}), l'*Enlèvement de Proserpine* et la *Léda*, à moins qu'il ne s'agisse de celle de Michel Ange ou celle de Rosso.

Plus judicieusement, nous semble-t-il, Henri Zerner et Cécile Scailliérez³¹ restreignent cette longue liste aux seules œuvres dont les copies sont décrites *in situ*, c'est-à-dire soit par Gölnitz en 1631, soit par Dan en 1642. Ainsi, seuls le *Saint Jean-Baptiste/Bacchus* et l'*Enlèvement de Proserpine* auraient été conservés dans les bains sous François I^{er}. A ces deux œuvres, il conviendrait peut-être d'ajouter la *Léda*, s'il s'agit bien de celle de Léonard. A l'argument des sources, Cécile Scailliérez ajoute celui de l'état de conservation de la *Joconde* : si le portrait avait passé une soixantaine d'années dans l'atmosphère chaude et humide de l'appartement des bains, nous serait-il parvenu en aussi bon état³² ? Un raisonnement analogue peut être appliqué aux autres tableaux alors prétendus du maître : en raison de leur mauvais état de conservation, qui procèdent probablement de leur passage dans les bains, l'*Enlèvement de Proserpine* disparaît après 1644 et le *Saint Jean-Baptiste/Bacchus* est transposé sur toile en 1794.

En définitive, nous retenons que, sous le règne de Louis XII, le *Portrait d'une dame de la cour de Milan* et la *Vierge aux rochers* sont en Touraine. Avant le déménagement à Fontainebleau, François I^{er} acquiert la *Joconde*, la *Sainte Anne*, le *Saint Jean-Baptiste/Bacchus*, la *Léda*, l'*Enlèvement de Proserpine* et peut-être le *Portrait de dame nue*. En raison de leur numéro dans l'inventaire Le Brun, nous associons également le *Salvator Mundi* et la *Belle Ferronnière* à l'ancien fonds royal. La *Sainte Anne* est accrochée dans la chapelle de Blois ou d'Amboise avant 1527. A Fontainebleau, sous François I^{er} et sous les derniers Valois, seuls le *Saint Jean-Baptiste/Bacchus* et l'*Enlèvement de Proserpine* sont installés dans les bains. Pour la *Léda*, étant donné que les mentions peuvent correspondre à d'autres œuvres, il n'est pas certain qu'elle était dans les bains. Le *Portrait d'une dame de la cour de Milan*, la *Vierge aux rochers*, la *Joconde*, le *Salvator Mundi* sont conservés dans d'autres salles du château. La présence à Fontainebleau de la *Belle Ferronnière* et celle du *Portrait d'une dame nue* sont plausibles, même si ces œuvres ne sont jamais signalées dans le château. Quant à la *Sainte Anne*, elle demeure probablement dans la chapelle du château de Touraine. Sous Henri IV et sous Louis XIII, le *Portrait d'une dame de la cour de Milan*, la *Vierge aux rochers*, la *Joconde*, le *Saint Jean-Baptiste/Bacchus* et le *Salvator Mundi* sont rassemblés dans le cabinet des peintures. Une copie du *Saint Jean-Baptiste/Bacchus* et une copie de l'*Enlèvement de Proserpine* sont placées dans les bains. Probablement en mauvais état de conservation, la *Léda* et l'*Enlèvement de Proserpine* sont envoyés dans une réserve avant de disparaître.

¹ Nous achevons une thèse sur la *Fortune et la réception de Léonard de Vinci et de ses œuvres peintes en France, à la Renaissance et à l'âge classique*, sous la direction de Maurice Brock, au Centre d'études supérieures de la Renaissance (Tours).

- ² S. Castelluccio, *Les collections royales d'objets d'art de François I^{er} à la Révolution*, Paris, 2002, p. 22-23 et M. Chatenet, *La cour de France au XVI^e siècle. Vie sociale et architecture*, Paris, 2002, p. 39-40. S. Béguin, « Trésor des merveilles : la collection des peintures italiennes de François I^{er} », dans cat. exp. *De l'Italie à Chambord. François I^{er} et la chevauchée des princes français*, sous la direction de C. Arminjon, D. Laval, M. Chatenet et C. d'Anthenaise, Château de Chambord, 2004, Paris, 2004, p. 63-79.
- ³ L. Lalanne, « Transport d'œuvres d'art de Naples au château d'Amboise en 1495 », *Archives de l'art français*, n°2, 1852-1853, p. 305-306.
- ⁴ J. Adhémar, « Une galerie de portraits italiens à Amboise en 1500 », *Gazette des Beaux-Arts*, n°86, octobre 1975, p. 99-104.
- ⁵ J. Cox-Rearick, *Chefs-d'œuvre de la Renaissance. La collection de François I^{er}*, Anvers, 1995, p. 97.
- ⁶ A. de Beatis, *Itinerario di Monsignor R.mo Ill.mo Cardinale de Aragonia per me dom. Antonio de Beatis, 1515-1517*, Bibliothèque Vittorio Emanuele II de Naples, ms. X F28, les passages sur Léonard sont publiés par E. Villata, *Leonardo da Vinci. I documenti e le testimonianze contemporanee*, Milan, 1999, n°314.
- ⁷ *Pièces diverses sur la Bretagne* (manuscrit contenant des inventaires de princes et de princesses français dont des inventaires de tapisseries, tableaux, reliquaires et meubles d'Anne de Bretagne, datés de 1495 à 1511), Bibliothèque nationale de France, ms fr. 22335, actes en partie publiés par Adhémar *op. cit.* note 3, p. 99-104.
- ⁸ P. C. Marani, *Léonard de Vinci. Une carrière de peintre*, Paris, 1999 (1^{ère} éd. en italien, Milan, 1999), p. 124-155.
- ⁹ B. Jestaz, « François I^{er}, Salai et les tableaux de Léonard », *Revue de l'art*, n°126, 1999, p. 68-72.
- ¹⁰ J. Shell et G. Sironi, « Salai and Leonardo's legacy », *The Burlington magazine*, CXXXIII, n°1055, fév. 1991, p. 103-117.
- ¹¹ P. Giovio, *Leonardi Vincii Vita*, vers 1527, écrite pour l'*Elogia veris clarorum virorum imaginibus apposita quae in musaeo ioviano Comi spectantur*, Venise, 1547 mais publiée pour la première fois par G. Tiraboschi en appendice à sa *Storia della letteratura italiana*, Parme, 1772-1782.
- ¹² G. P. Lomazzo, *Trattato dell'arte della pittura, scoltura e architettura*, Milan, 1584 (éd. par R. P. Ciardi, Gian Paolo Lomazzo. *Scritti sulle arti*, 2 vol., Pise, 1973-1974, vol. 2, p. 311).
- ¹³ Cox-Rearick, *op. cit.* note 5, p. 65-95.
- ¹⁴ Inventaire conservé aux Archives nationales, OI 1964-8. Il est publié par A. Brejon de Lavergnée, *L'Inventaire Le Brun de 1683. Les collections des tableaux de Louis XIV*, Paris, 1987.
- ¹⁵ F. Boudon et J. Blécon, *Le château de Fontainebleau de François I^{er} à Henri IV. Les bâtiments et leurs fonctions*, Paris, 1998.
- ¹⁶ Engagés en 1534, les travaux d'architecture de l'appartement des bains, qui a été détruit en 1697, sont terminés avant 1538. Le décor est sans doute achevé vers 1543, même si Primatice, sous la direction duquel sont menés les travaux de menuiserie, de stuc et de peinture, reçoit des gages jusqu'en 1547. A cette époque, c'est-à-dire dans les dernières années de son règne, François I^{er} y dispose une partie de sa collection de peintures. Originellement, on parcourait les bains d'ouest en est. L'appartement se constituait d'une enfilade de sept salles de largeur uniforme. Les trois premières pièces, en partant de l'extrémité orientale du côté de l'appartement du roi, étaient voûtées. Destinées au soin du corps, elles étaient décorées de fresques de Primatice et de tableaux de chevalet, insérés dans des *inquadrature* en stuc. Les trois autres salles, les chambres de repos, étaient dotées de plafonds. Leurs murs étaient décorés de lambris marquetés et dorés sur une hauteur de deux mètres à partir du sol. Seule la sixième pièce (appelée salle de la conférence après 1600) était affectée à des fonctions publiques, et non essentiellement privées comme les autres salles. Voir, C. Eschenfelder, « Les appartements des bains de François I^{er} à Fontainebleau », *Histoire de l'art*, n°19, 1992, p. 41-49 ; Cox-Rearick, *op. cit.* note 5, p. 104-121 et H. Zerner, *L'art de la Renaissance en France. L'invention du classicisme*, Paris, 1996, p. 204-207.
- ¹⁷ Élevée à partir de 1528 par Gilles Le Breton, la galerie François I^{er} se présente comme un promenoir privé, décoré de fresques allégoriques à la gloire du roi, peintes par Rosso entre 1533 et 1539. Voir S. Béguin, O. Binenbaum, A. Chastel, W. Mc Allister Johnson, S. Pressouyre et H. Zerner, « La galerie François I^{er} au château de Fontainebleau », *Revue de l'art*, 1972 et Zerner, *op. cit.* note 16, p. 66-83.
- ¹⁸ C. et J.-P. Samoyault, « Le château de Fontainebleau sous Henri IV », *Le petit journal des grandes expositions*, n°61, 1978 et Cox-Rearick, *op. cit.* note 5, p. 121-127.
- ¹⁹ J. Wilhelm, « Un marché inédit de Jean I Doey (ou d'Hoey) avec François de Lesdiguières, gouverneur du Dauphiné », *Bulletin de la société de l'histoire de l'art français*, 1989 (paru 1990), p. 17-19.
- ²⁰ C. Grodecki, « Sébastien Zamet, amateur d'art », dans *Les arts au temps d'Henri IV : volume des actes du colloque, Fontainebleau, 1992 (octobre)*, Association Henri IV (éd.), Pau, 1992, p. 185-258.
- ²¹ Bibliothèque vaticane, Barb. Lat. 5688, folios 192r-198 (éd. partielle par E. Müntz, « Le château de Fontainebleau en 1625, d'après le diarium du Commandeur Cassiano del Pozzo », *Mémoires de la société de l'histoire de Paris et de l'Île-de-France*, n°12, 1885, p. 255-278).
- ²² Bibliothèque nationale de France, ms. Lat. 8957, folio 128, dans un volume contenant divers documents provenant de Peiresc, intitulés *Inscriptiones antiqua, volume I*. Cette liste est publiée par S. de Ricci, « Extrait d'un manuscrit de Peiresc (Bibliothèque nationale, fonds latin 8957, f.128) », *Revue archéologique*, n°35, juillet-décembre 1899, p. 342.
- ²³ C. Scaillièrez, *Léonard de Vinci. La Joconde*, Paris, 2003, p. 94.
- ²⁴ A. Gölnitz, *Ulysses Belgico-gallicus fidus tibi dux et Achatas per Belgicum Hispan., regnum galliae, ducat Sabaudiae turinum usqz. Pedemonti Metropolin*, Leyde, 1631, p. 169.
- ²⁵ P. Dan, *Le trésor des merveilles de la maison royale de Fontainebleau, contenant la description de son antiquité, de sa fondation, de ses bastimens, de ses rares peintures, tableaux, emblèmes et devises, de ses jardins, de ses fontaines et autres singularitez qui s'y voyent*, Paris, 1642, p. 135-136. Sur le père Dan, on peut se reporter à K. Wilson-Chevalier, « Le père Dan et le Trésor des merveilles », *XVII^e siècle*, n°138, jan-mars 1983, p. 31-42.
- ²⁶ Dan, *op. cit.* note 25, p. 94-99.
- ²⁷ P. Guilbert, *Description historique des château, bourg et forêt de Fontainebleau, contenant une explication historique des Peintures, Tableaux, Reliefs, Statues, ornemens qui s'y voyent, & la vie des Architectes, Peintres & Sculpteurs qui y ont travaillé*, 2 vol., Paris, 1731, vol. 1, p. 152-159.

²⁸ Depuis l'étude de L. 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 de ses compositions gravées*, Paris, 1900, p. 281-282, on avance que les peintures conservées dans les bains sous François I^{er} correspondent aux œuvres dont on signale une copie à Fontainebleau. Ainsi, le *Portrait de Jeanne d'Aragon* et la *Sainte Marguerite* de Jules Romain (alors attribués à Raphaël), la *Sainte Famille* et la *Charité* d'Andrea del Sarto, la *Joconde*, la *Vierge aux rochers*, le *Portrait d'une dame de la cour de Milan*, la *Léda*, le *Saint Jean-Baptiste* (en fait le *Saint Jean-Baptiste/Bacchus*) et l'*Enlèvement de Proserpine* de Léonard, la *Madeleine repentante* de Titien, *Judith et Holopherne* de Rosso et l'*Autoportrait au miroir* de Girolamo Savoldo (alors considéré comme un *Portrait de Gaston de Foix* par Pontormo) auraient été gardés dans les bains.

²⁹ A. van Buchel, « Description de Paris par Arnold van Buchel d'Utrecht (1585-1586) », *Mémoires de la société de l'histoire de Paris et de l'Île-de-France*, n°26, 1899, p. 55-195.

³⁰ Par exemple, C. Eschenfelder, *op. cit.* note 15, p. 46, Cox-Rearick, *op. cit.* note 5, p. 126-127 ou P. C. Marani, « Leonardo. La Gioconda », *Art dossier*, n° 189, mai 2003, p. 28.

³¹ Zerner, *op. cit.* note 16, p. 206 et Scailliérez, *op. cit.* note 23, p. 19 et 95.

³² Scailliérez, *op. cit.* note 23, p. 19 et 95.

Copie et invention d'après Raphaël dans *L'Histoire françoise de nostre temps* (vers 1560-1574)

Valérie Auclair

Constaté que les artistes de la Renaissance ont fréquemment copié les œuvres de Raphaël, entièrement ou en partie, revient souvent à considérer cette pratique comme l'expression d'une fascination pour son style. Ce jugement, qui s'impose avec d'autant plus d'évidence que ce goût est toujours largement partagé, n'explique pourtant pas pourquoi cet artiste fut plus copié que n'importe quel autre. L'étude de la diffusion massive des estampes d'après Raphaël a permis de rendre compte des conditions matérielles qui ont rendu possible son succès¹. En effet, en tant que medium, la gravure est un outil qui donne aux artistes la connaissance des figures raphaëlesques, mais qui n'est pas à l'origine de la pratique consistant à recopier les figures d'un autre artiste. Pour comprendre les raisons du succès de Raphaël, il faut également rechercher à quels besoins ces estampes ont répondu : le réemploi de motifs doit être replacé dans l'exercice d'un type de création antérieur à l'apparition de la gravure, et qui perdure dans les recueils de modèles dessinés et gravés après le XVI^e siècle². En effet, la plupart des peintres créaient de nouvelles images en recopiant des éléments extraits d'œuvres d'autres artistes, qu'ils collectaient et rassemblaient dans des répertoires.

Dans l'introduction du catalogue *Raphaël et l'art français*³, Jean-Pierre Cuzin a distingué deux types de copies d'après l'œuvre de Raphaël : les intégrales, et celles où l'artiste prélève un ou plusieurs éléments, qu'il réorganisera dans une nouvelle composition. Dans le premier cas, il s'agit d'une *copie de reproduction*, qui rend compte de la manière ou du style de Raphaël. Dans le second cas, il s'agit d'une pratique que nous appelons *copie d'invention*⁴ (par opposition à la précédente) : celle-ci consiste à choisir dans des répertoires de dessins ou d'estampes, les modèles qui conviennent le mieux au projet que l'artiste doit illustrer. L'analyse du processus de création de deux dessins réalisés grâce à la copie d'invention met en évidence certaines des raisons de l'engouement pour le répertoire formel de Raphaël. Après un repérage des sources iconographiques principales, nous mettrons en évidence les conséquences iconographiques et stylistiques de cette pratique sur les œuvres ainsi obtenues.

Ces deux feuilles sont tirées de *L'Histoire françoise de nostre temps* (réalisée vers 1560-1574), une série de vingt-huit dessins non reliés⁵ qui illustrent les grands événements des