

Francesco Barberini, Cassiano dal Pozzo
et la découverte de
deux galeries royales en 1625

 La Muse voyageuse Tome 2. Arts et merveilles de France dans les yeux des voyageurs italiens aux XVI^e et XVII^e siècles sous la direction de Julia Castiglione et Anna Sconza Héritages Critiques Volume 18 épure	Auteur(s)	Laure Fagnart Anna Sconza 
	Titre du volume	La Muse voyageuse. Tome 2 Arts et merveilles de France dans les yeux des voyageurs italiens aux XVI ^e et XVII ^e siècles
	Directeur(s) du volume	Julia Castiglione  Anna Sconza 
	ISBN	978-2-37496-251-1 (broché)
	Édition	ÉPURE - Éditions et presses universitaires de Reims, février 2026
	Pages	227-242
	Licence	Ce document est mis à disposition selon les termes de la licence <i>Creative Commons</i> attribution, pas d'utilisation commerciale 4.0 international 

Les ÉPURE favorisent l'accès ouvert aux résultats de la recherche (*Open Access*) en proposant à leurs auteurs une politique d'auto-archivage plus favorable que les dispositions de l'article 30 de [la loi du 7 octobre 2016 pour une République numérique](#), en autorisant le dépôt [dans HAL-URCA](#) de la version PDF éditée de la contribution, qu'elle soit publiée dans une revue ou dans un ouvrage collectif, sans embargo.

Éditions et presses universitaires de Reims
Bibliothèque Robert de Sorbon, Campus Croix-Rouge
Avenue François-Mauriac, CS 40019, 51726 Reims Cedex
www.univ-reims.fr/epure

Francesco Barberini, Cassiano dal Pozzo et la découverte de deux galeries royales en 1625

Le journal de la légation du cardinal Francesco Barberini (1597-1679) en France est un récit de voyage rédigé par le savant Cassiano dal Pozzo (Turin, 1588-Rome, 1657), échanton du cardinal, qui accompagne sa cour en tant qu'officier¹. Neveu d'Antonio dal Pozzo, cardinal et archevêque de Pise, conseiller du grand-duc de Toscane Ferdinand de Médicis, Cassiano dal Pozzo forme son goût artistique en Toscane, tout en menant des études de droit. Après 1606, et la mort de son oncle, il s'installe à Rome, où il entre rapidement en contact avec le milieu de la cour papale et celui d'érudits et de scientifiques, tels que Federico Cesi et Galilée, ainsi qu'avec Francesco Barberini, alors abbé. Fin collectionneur d'antiquités et grand mécène, dal Pozzo soutient, dans le premier quart du XVII^e siècle, bon nombre d'artistes, qu'ils soient étrangers, comme Poussin, ou italiens, comme Bernin².

Le cardinal et secrétaire d'État Lorenzo Magalotti informe la cour papale, dans son rapport officiel du voyage en France en 1625 et dans ses lettres³, d'un contexte diplomatique tendu ; le journal de Cassiano dal Pozzo complète ce récit et fait la part belle aux observations relevant du champ culturel. D'un côté, il rend compte des villes traversées, des cérémonies officielles, des mœurs et de l'étiquette à la cour royale ; de l'autre, de l'architecture et des décors des demeures visitées, des rencontres intellectuelles et artistiques survenues pendant ce séjour au nord des Alpes. Le récit témoigne aussi de la satisfaction de retrouver en terre française d'importants témoignages de la grande manière italienne. C'est le cas de deux ensembles sur lesquels nous voudrions nous arrêter : la galerie François I^{er} du château de Fontainebleau et le cycle de peintures commandé par Marie de Médicis pour le palais du Luxembourg

-
1. C. dal Pozzo, *Légation*, Bibliothèque apostolique vaticane, Barb. Lat. 5688, f. 471 v^o ; le chapitre « *Ruolo de Gentiluomini e famiglia condotta dal Legato in questo viaggio* » détaille le titre de chaque gentilhomme participant au voyage.
 2. Sur Cassiano dal Pozzo, voir notamment Francesco Solinas, *I segreti di un collezionista : le straordinarie raccolte di Cassiano dal Pozzo 1588-1657*, Rome, De Luca, 2001 ; Enrico Stumpo, notice « Dal Pozzo, Cassiano iunior », *DBI*, vol. 32, 1986.
 3. Clément Pieyre, *La Légation du Cardinal Francesco Barberini en France en 1625*, thèse, École nationale des Chartes, 2005, 3 vol.

à Paris. Le conseiller du cardinal Barberini désigne ces deux pièces, de physionomie très différente et décorées à presque un siècle d'écart, en utilisant le même mot, *galleria*.

L'étymologie de ce terme est incertaine et renvoie alternativement à la France ou à l'Italie. Le *Dictionnaire historique de la langue italienne* nous informe qu'il fut employé dès le début du xvi^e siècle par Marin Sanudo, puis par Benvenuto Cellini, à propos d'un épisode de 1545 relatif à la galerie François I^{er} à Fontainebleau⁴. En 1584, dans *Il settimo libro d'architettura*, Sebastiano Serlio l'emploie aussi, en l'associant à « un lieu de promenade qu'en France on appelle galerie⁵ ». À l'origine, la galerie-couloir, déjà attestée à Avignon vers 1350, revêt une fonction distributive. Elle se transforme en galerie-promenoir, souvent au profit des maîtres de la demeure, avant de connaître une nouvelle métamorphose, celle de la galerie d'apparat, qui célèbre le propriétaire et dans laquelle un riche patrimoine artistique peut être présenté aux visiteurs⁶. Même si le terme n'est pas attesté dans les dictionnaires italiens de l'époque, la mode des couloirs artistiques dédiés à la promenade se rencontre aussi en Italie, comme en atteste celui des Offices construit sous Ferdinand I^{er} de Médicis⁷. Ainsi, le terme « galerie » est utilisé à la Renaissance pour désigner un passage couvert, destiné à relier les différentes pièces d'une demeure. À l'âge baroque, la pièce devient en France, puis en Italie, une somptueuse

4. *TLFi*, entrée « galerie » pour l'étymologie et *GDLI*, entrée « *galleria* », § 1-2, p. 553. L'extrait de la vie de Benvenuto Cellini dans lequel figure cette occurrence de *galleria* est publié dans la partie « anthologie » du présent ouvrage, p. 56). Sur l'évolution du terme *galleria*, voir Carmelo Occhipinti, *Carteggio d'arte degli ambasciatori estensi in Francia*, Pise, Normale, 2001, p. CLIX-CLXVII ; ainsi que l'article de Flaminia Bardati dans ce volume, p. 173-174.
5. S. Serlio, *Il settimo libro d'architettura*, Venise, Francesco de' Franceschi, 1584, p. 56 ; voir Carmelo Occhipinti, « Il "camerino" e le "gallerie" nella Villa d'Este a Fontainebleau », *Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa. Classe di Lettere e Filosofia*, vol. 2, n° 2, 1997, p. 601-635.
6. Sur la tradition et les diverses fonctions de la galerie, voir Wolfram Prinz, *Galleria. Storia e tipologia di uno spazio architettonico*, Modène, Edizioni Panini, 1988 [éd. originale Berlin, 1977] ; Monique Chatenet, « "Un lieu pour se promener qu'en France on appelle galerie" : un luogo da passeggiare che in Francia se dice galleria », *Bulletin monumental*, vol. 166, n° 1, 2008, p. 5-13 ; Claude Mignot, « La galerie au xviii^e siècle : continuités et ruptures », *Bulletin monumental*, vol. 166, n° 1, 2008, p. 15-20 et Claire Costans et Mathieu Da Vinha (dir.), *Les Grandes galeries européennes xviii^e-xix^e siècles*, Paris, Maison des Sciences de l'Homme / Centre de recherche du château de Versailles, 2010, p. 1-7.
7. Giovanni Nencioni, « La "galleria" della lingua », in Paola Barocchi, Giovanna Ragionieri (dir.), *Gli Uffizi. Quattro secoli di una galleria*, Florence, Olschki, 1983, p. 17-48.

antichambre ou salle d'audience, richement décorée. En explicitant les commentaires de Cassiano dal Pozzo, nous voudrions contribuer à éclairer les formes, les usages et les fonctions que cette dernière pièce recouvre aux yeux d'un voyageur savant du début du XVII^e siècle.

La galerie Médicis au palais du Luxembourg

La visite au palais du Luxembourg constitue une marque de privilège accordé à la délégation papale. L'invitation vient du cardinal de Richelieu et de Marie de Médicis (Florence 1573-Cologne 1642), qui avait prolongé sa régence (1610-1617) bien après la mort d'Henri IV et la maturité de son fils Louis XIII en 1614. À partir de 1615, la reine avait entrepris de rénover, avec l'architecte Salomon de Brosse, son palais du quartier Saint-Germain, avec le souhait de pouvoir y retrouver le palais Pitti de son enfance, dont elle demanda les plans et la maquette⁸. Malgré les profondes différences avec son modèle florentin, ce bâtiment fut ainsi « l'une des icônes du panorama artistique du XVII^e siècle⁹ ».

La délégation arrive à Paris pendant une courte parenthèse sereine au sein d'une période trouble, Marie ayant été éloignée du pouvoir par son fils en 1617 et confinée à Blois, d'où elle s'échappa en 1619. L'ancienne régente, réadmise au Conseil d'État en 1622, souhaite revaloriser son image par une commande artistique prestigieuse. Le cycle de peintures commandé à Pierre-Paul Rubens pour la galerie occidentale du premier étage du palais vise à améliorer l'image de l'ancienne reine de France et à sublimer son passé récent dans un registre héroïque. Pour cela, les conflits avec Louis XIII sont évoqués afin de mettre en valeur l'image pacificatrice et glorieuse de Marie. Pour rendre au mieux cette volonté de la commanditaire, l'artiste avait dû modifier certaines iconographies et travailler dans l'urgence pour remplacer cinq tableaux refusés, comme il l'explique lui-même

8. Marie-Noëlle Baudouin-Matuszek (dir.), *Marie de Médicis et le Palais du Luxembourg*, Paris, Délégation à l'action artistique, 1991, p. 187-188 ; Sara Galletti, *Le Palais du Luxembourg de Marie de Médicis, 1611-1631*, trad. J. Noblet, Paris, Picard, 2012, p. 22-25, ainsi que les chapitres « Les campagnes de construction : durée, techniques, acteurs », *ibid.*, p. 85-140, « Les élévations : le modèle de Bartolomeo Ammanati, l'interprétation de Salomon de Brosse », *ibid.*, p. 200-218.

9. *Ibid.*, p. 17.

à Peiresc dans sa correspondance¹⁰. La justesse de l'interprétation du cycle de la part de Dal Pozzo peut laisser penser que la prestigieuse délégation a pu être guidée par Rubens lui-même, qui était encore présent à Paris le 7 juin¹¹, même si curieusement sa présence n'est pas mentionnée dans le journal de la légation.

Une fois la galerie occidentale terminée en 1625, la reine comptait faire réaliser une deuxième galerie mémorielle dans l'aile orientale du palais, afin d'évoquer les hauts faits et les victoires du règne d'Henri IV. Néanmoins, à peine commencé en 1628 sous la direction de Jacques Lemercier, le chantier est abandonné et Marie de Médicis est définitivement exilée en Allemagne en 1631¹². En 1625, le légat pontifical et sa suite sont ainsi parmi les tout premiers visiteurs de la galerie occidentale. Dal Pozzo enregistre avec précision le cycle composé de vingt-quatre toiles à l'huile, entièrement de la main de Rubens, et il le décrit en respectant le sens de la narration, de la gauche (côté jardin, ouest) vers la droite (côté cour, est)¹³. Il mentionne d'abord les trois portraits officiels, grandeur nature (« *sua grandezza naturale* »), de la reine et de ses parents (le grand-duc de Toscane, François I^{er} de Médicis et la fille de l'empereur, Jeanne d'Autriche)¹⁴, situés sur le mur d'entrée, au sud du palais. Ensuite, il évoque les dix tableaux

10. Voir par exemple la lettre à Peiresc de P. P. Rubens, in Jacques Thuillier, *Le storia di Maria de' Medici di Rubens al Lussemburgo*, Milan, Rizzoli, 1967, p. 120-121 : « Je crois avoir écrit à votre seigneurie qu'un tableau représentant *La Fuite de Paris* a été retiré et pour le remplacer j'en ai fait un nouveau sur *La Félicité de la Régence* ».
11. Rubens part pour Bruxelles le 8-9 juin, voir *ibid.*, p. 121. L'hypothèse de sa présence est avancée par Simone Zurawski, in *P. P. Rubens and the Barberini*, Phd, Brown University, 1979, p. 26 et par David Jaffé, « The Barberini circle: some exchanges between Peiresc, Rubens and their contemporaries », *Journal of the history of collections*, Oxford, Ashmolean Museum, n° 1, 1989, p. 119-147, p. 143, n. 25.
12. M.-N. Baudouin-Matuszek (dir.), *Marie de Médicis et le Palais du Luxembourg*, *op. cit.*, p. 185-196.
13. À l'exception des trois portraits initiaux, le sens de la narration sera ensuite respecté dans les biographies de G. P. Bellori, *Le Vite de' pittori, scultori et architettori moderni* (1672) et A. Félibien, *Entretiens sur les vies et sur les ouvrages des plus excellents peintres anciens et modernes* (1685), cités in Emmanuelle Hénin et Valérie Wampfler (dir.), *Memento Marie. Regards sur la galerie Médicis*, Reims, Épure, 2019, respectivement p. 169-180 et p. 181-196.
14. Comme le fait le mémorandum de la BnF, une sorte de programme iconographique : *Description des tableaux de la galerie du palais de la reine mère du roi au faubourg Saint-Germain-lez-Paris* (1622), BnF, ms. Baluze, 323, f. 54-57, in *Memento Marie*, *op. cit.*, p. 89-100 : « À main droite sera peint le grand-duc François, père de Sa Majesté, de son long avec son habit de grand-duc de Toscane ».

accrochés le long des murs longitudinaux, dans les trumeaux entre les neuf fenêtres et les quatre portes de la galerie, et s'arrête sur les grands formats (d'une longueur de 7,27 mètres) sur le mur du fond, représentant *L'Apothéose d'Henri IV et la proclamation de la Régence*, à côté du *Couronnement de la reine*.

Tout en gardant la fraîcheur de l'impression saisie sur le vif, le récit de Cassiano alterne le présent et les temps du passé (« on voit », « on voyait »), probablement parce qu'il a écrit ce texte a posteriori. Le choix du mot « naturel » (*naturale*), utilisé deux fois sous forme d'adjectif puis d'adverbe, rend le récit plus vivant. Premièrement, il sert à souligner l'impression donnée par le portrait de la reine, au début du récit¹⁵. À la différence de ce qu'affirme Dal Pozzo, la représentation dépasse la taille réelle (2,47 x 1,16 mètres), mais donne l'impression aux visiteurs que la reine est présente dans la galerie, et ce d'autant plus que le tableau, alors installé sur la cheminée, s'imposait en surplomb majestueux au début du cycle. Ce portrait allégorique de la reine valorise sa gouvernance lucide et pacifique, à travers les détails des armes à ses pieds, la statuette d'une Victoire ailée et le sceptre dans ses mains. Dal Pozzo identifie le premier l'allégorie de Pallas Athéna choisie par Rubens¹⁶, alors que le programme iconographique évoque de manière générique « une reine triomphante, l'armet [de l'italien *elmetto*] en tête¹⁷ », et plus tard G. P. Bellori renvoie à Bellone, la déesse de la guerre¹⁸.

Par ailleurs, l'expression *al naturale* est utilisée pour valoriser la qualité documentaire des peintures, en témoignage de leur vérité historique. Comme Rubens assista au mariage par procuration célébré à la cathédrale de Florence en octobre 1600, Dal Pozzo rappelle qu'il peint d'après nature le cardinal Aldobrandini, neveu du pape Clément VIII, ainsi que le grand-duc de Toscane, oncle de Marie, qui lui remet l'alliance au nom du roi Henri IV. Une lettre de Nicolas Fabri de Peiresc à Rubens, datée du 27 octobre 1622,

15. Il s'agit du tableau *Portrait de Marie de Médicis*, aujourd'hui conservé au Louvre (inv. 1792).

16. Tout comme Claude-Barthélemy Morisot dans une description en vers latins dédiée au cardinal de Richelieu dans *Porticus Medicea* (1626-1628) : « Sous l'apparence de Pallas, elle triomphe avec le sceptre et la Victoire, et tout autour les bombardes, les trompes, les trompettes et les insignes de la guerre gisent à terre, délaissés comme pour une paix définitive » in *Memento Marie*, *op. cit.*, p. 130-131 ; ainsi que Félibien, *Entretiens*, 1685, *ibid.*, p. 193.

17. *Description des tableaux* (1622), *ibid.*, p. 90.

18. Bellori, *Vite* (1672), *ibid.*, p. 178.

instruit également sur le niveau de précision vestimentaire et historique recherché pour la représentation de cette scène¹⁹. À ce propos, Cassiano remarque aussi la qualité des manteaux des princesses assistant au *Couronnement de la reine* à l'abbaye de Saint-Denis, le 13 mai 1610, lorsqu'il mentionne, la présence dans ce groupe représenté sur la gauche du tableau, l'ancienne reine Marguerite de Valois, entourée de Louise de Lorraine, de la princesse de Conti et des duchesses de Guise et de Montpensier²⁰.

Le tableau de *La Naissance de Louis XIII* (à Fontainebleau, le 27 septembre 1601) est considéré comme le meilleur par Dal Pozzo, en raison de la qualité des expressions²¹ :

Dans le huitième tableau il y a la *Naissance du roi*, dans lequel, au-delà du nombre des figures allégoriques visibles, le peintre avait tellement bien exprimé, bien que de manière lascive, la *douleur et la joie de la parturiente* qu'on ne peut difficilement en faire davantage, je crois.

Ce jugement trouve un écho dans celui de Félibien, une coïncidence qui laisse penser à un possible lien de filiation entre les deux sources²² :

[...] c'est un des plus considérables qui soit dans la galerie, pour la belle expression *de joie et de douleur* qu'on voit sur le visage de la reine qui regarde le dauphin nouveau-né.

Par rapport à d'autres commentaires²³, le récit de Dal Pozzo se distingue par son essentialité : il ignore de manière quasi systématique

19. J. Thuillier, *Le storie di Maria de' Medici*, op. cit., p. 109-110. De plus, à l'arrière-plan du tableau *Les Épousailles de la reine*, le groupe sculpté de Dieu soutenant le Christ mort réinvente la *Pietà Bandini* de Michel-Ange que Rubens put admirer à Rome, avant que le groupe ne soit installé dans la cathédrale de Florence, un siècle plus tard.

20. La *Description des tableaux* (1622) fournit de nombreux détails sur les participants à la cérémonie, in *Memento Marie*, op. cit., p. 95-97.

21. Dal Pozzo, *Légation*, ms. cit., f. 160v, n° 8 : « *Nell'ottavo è la Nascita del Re, nel qual pezzo, oltre la quantità delle figure mistiche che si vedono, haveva il Pittore talmente espresso se ben alquanto lascivamente il dolore e l'allegrezza della Parturiente che più innanzi credo difficilmente si possa arrivare.* » ; voir la notice et la traduction dans le présent volume, p. 132.

22. Félibien, *Entretiens* (1685), in *Memento Marie*, op. cit., p. 185.

23. Comme Mathieu de Morgues, *Vers latins sur les tableaux qui sont en la galerie du palais de la reine mère du roi, l'an 1626*, trad. E. Henin, in *Memento Marie*, p. 151, n. 5 : « *La conception de Sa Majesté.* Jupiter et Junon s'embrassent dans le

les figures allégoriques, pourtant commandées à l'artiste dans le programme iconographique, mais saisit parfaitement la rhétorique du cycle. Ni la conception céleste d'une progéniture²⁴, évoquée par « un soleil levant avec l'étoile de Lucifer qui le précède²⁵ », ni la visualisation des villes de Florence ou de Lyon²⁶ où advint la rencontre royale (le 11 novembre 1600), ni l'allégorie de la France ne sont évoquées par Dal Pozzo. Il passe aussi sous silence la figure d'Hymen et des divinités Jupiter et Junon, pourtant représentées dans la *Naissance*²⁷ et *L'Éducation*²⁸ de Marie, dans *Les Parques filant le destin de la reine*, ainsi que dans *Henri IV reçoit le portrait de Marie de Médicis et se laisse désarmer par l'Amour*. En particulier le titre que Dal Pozzo attribue à ce dernier tableau, *Henri [IV] tombe amoureux*²⁹, évoque le *topos* de la victoire de l'amour sur la force : l'amour pour la reine détourne Henri des armes et prélude à une paix durable pour le royaume, évoqué par le bâton de commandement dans la main du roi, ainsi que par la figure allégorique de la France conseiller du souverain. Ces détails ne sont pas rapportés par Dal Pozzo, qui a dû faire une lecture iconographique rapide sur le moment et rédiger dans

ciel, les trois Parques au-dessus filent la vie de Sa Majesté. [...] Solides et longues sont les destinées qu'ont filées pour moi les Parques ; de son Jupiter tyrhénien, la Junon autrichienne conçoit. »

24. *i.e.* Morisot, *Porticus Medicea* (1626-1628), *ibid.*, p. 115-116.
25. *Description des tableaux* (1622), *ibid.*, p. 94.
26. Par la suite, la ville de Lyon est identifiée à l'arrière-plan par Moreau de Mautour, *Description de la galerie du palais de Luxembourg* (1704), *ibid.*, p. 203.
27. La description de Félibien dans les *Entretiens* (1685) est aussi sommaire : « Le second tableau représente la naissance de la reine. On voit la déesse Lucine tenant un flambeau, laquelle, après avoir rendu l'accouchement heureux, met l'enfant entre les mains d'une femme qui est assise, et qui la regarde avec admiration. Cette femme représente la Ville de Florence. Il y a plusieurs figures symboliques, par lesquelles le peintre a cru enrichir son sujet ». (*ibid.*, p. 182).
28. Morisot, *Porticus Medicea* (1626-1628) : « La jeune fille est instruite par Apollon et Mercure ainsi que Pallas, tandis que les Grâces l'embellissent et la parent de fleurs », *ibid.*, p. 111. Dans sa description succincte, écrite a posteriori, Dal Pozzo ne mentionne pas les détails en premier plan dans *L'Instruction de la reine*, ni l'Apollon à la viole de gambe, ni le bouclier avec la tête de Méduse, rappelant l'œuvre célèbre du Caravage. De plus, dans son souvenir, les symboles des arts (musique, sculpture, peinture) sont déplacés aux pieds du portrait allégorique de Marie en Pallas Athéna (« à ses pieds, on voit divers types d'instruments de musique et des livres »), qui contient en vérité des armes ; voir la notice dans le présent volume, p. 131.
29. Dal Pozzo, *Légation*, ms. cit., f. 160, n° 4 : « *Nel quarto segue l'Innamoramento d'Arrigo per via d'un ritratto portatogli a mostrare da due Amoretti e a pie' d'esso vi si vedono alquanti Cupidini, i quali con fiaccole abbruciano l'armi* » ; voir la traduction dans le présent volume, p. 132.

un second temps. En se reposant sur sa seule mémoire, il semble déplacer du ciel à la terre le flambeau d'Hymen, éclairant le portrait de la reine dans le tableau, comme il mentionne « plusieurs petits Amours brûlant les armes » aux pieds du roi.

Il en va de même dans la deuxième série de tableaux. Par rapport à d'autres écrivains, Dal Pozzo s'intéresse moins au commentaire des figures allégoriques qu'à l'actualité immédiate de tableaux comme *L'Apothéose d'Henri IV et la proclamation de la régence de la reine*³⁰, *Le Concert (ou Conseil) des dieux*³¹ et *L'Échange des deux princesses*³², dont le sujet est la politique pro-espagnole entreprise par la reine. Le récit de Dal Pozzo tire toute sa force de son intérêt pour l'actualité de ces événements. Dans le commentaire sur *La Remise de la régence*³³, lors des préparatifs du roi pour la guerre contre la Maison d'Autriche (dans la perspective de reconquête des villes de Clèves et Juliers pour les rendre aux protestants allemands), Dal Pozzo reconnaît en Marie

30. *Description des tableaux* (1622), in *Memento Marie*, *op. cit.*, p. 97 : « [...] la reine en habits de veuve triste et affligée de la grande perte qu'elle a faite, accompagnée de Minerve et de la Prudence, à laquelle la Providence de Dieu donne le timon ». Pour décrire *L'Apothéose de Henri IV et la proclamation de la régence de la reine*, Dal Pozzo reconnaît à tort l'âme du roi comme étant « portée au ciel par Mercure et Saturne », alors qu'il s'agit de Jupiter et Saturne (Mercure se trouvant déjà dans l'Olympe avec Hercule). En revanche, il fait allusion à la faveur internationale de la reine, quand il écrit : « tous les peuples avoisinants viennent rendre hommage et, prosternés au sol, la supplient de vouloir reprendre le gouvernement du royaume » ; voir la notice dans le présent volume, p. 133.

31. Marie est évoquée dans ce tableau simplement par son emblème, le caducée de la paix, dans la main de Félicité, implorant le couple de Jupiter et Junon de garder la sérénité retrouvée grâce à l'amour entre mère et fils.

32. Advenu le 9 novembre 1615 sur le fleuve Bidassoa, à Hendaye, « à la frontière des deux royaumes », selon Bellori, *Vite* (1672), in *Memento Marie*, *op. cit.*, p. 175.

33. Dans un cadre architectural rappelant le palais du Luxembourg, Henri IV offre un globe fleurdelisé à la reine, symbolisant la remise du pouvoir, advenue le 20 mars 1610. La présence du Dauphin et de deux figures allégoriques, Prudence et Générosité (*Description des tableaux* (1622), *ibid.*, p. 94-95) évoquent aussi une allégorie politique inspirée par la médaille antique *Propago Imperii*, revisitée par Guillaume Dupré (en 1603) à l'occasion du mariage d'Henri IV et de Marie de Médicis. Sur les sources iconographiques du cycle : Otto von Simson, *Zur Genealogie der weltlichen Apotheose um Barock, besonders der Medicigalerie des P.P. Rubens*, Strasbourg, 1936, p. 322 ; Nils Büttner (dir.), *Rubens. The Medici series*, vol. I, 2023, p. 290 ; Marianne Cojannot-Leblanc et Evelyne Prioux (dir.), *Rubens, des camées antiques à la galerie Médicis*, Paris / New-York, Le Passage, 2018.

conquérant *La Place de Juliers*³⁴ (le 1^{er} septembre 1610) l'exécutrice de la volonté d'Henri IV.

De plus, l'auteur semble parfaitement informé de l'identité des signataires du *Traité d'Angoulême* et identifie correctement le temple de la déesse Sécurité, en raison de l'inscription du fronton « *Securitate Augustae* », pouvant aussi être traduit par « à la paix du mois d'août », ce qui renvoie à la date de signature de la Paix d'Angers, le 10 août 1620³⁵. Enfin, Dal Pozzo met à juste titre l'accent sur la dimension morale du dernier tableau du cycle, *Le Triomphe de la Vérité*, alors que les autres récits soulignent la réconciliation de la mère et du fils, désormais réunis au même niveau dans le ciel.

En conclusion, dans sa lecture de la galerie du palais du Luxembourg, Cassiano dal Pozzo saisit l'essentiel du programme iconographique ; en l'espace d'une seule visite, il identifie correctement, œuvre par œuvre, le cycle Médicis. Bien que de manière synthétique, il traduit le message véhiculé par le cycle en termes d'actualité politique, malgré les nombreuses mystifications de l'histoire voulues par la commanditaire, parfaitement interprétées par l'artiste à l'avantage de celle-ci. Dal Pozzo semble notamment saisi par la virtuosité de Rubens, ainsi que par le prestige qui en découle pour sa mécène. Dans cette première galerie, les Italiens se montrent parfaitement à l'aise dans la lecture formelle du décor pictural, puisque peut-être aiguillés par l'artiste lui-même, ou plutôt parce qu'ils retrouvent en ce lieu une pratique célébrative. Le sens de la narration et sa signification, en termes de mise en scène du pouvoir de l'ancienne régente, leur apparaissent évidents. Quant à la fonction de cette pièce, le caractère d'exclusivité de la visite programmée pour ces visiteurs illustres, ajoute de la valeur à la dimension de représentativité imaginée pour cette pièce, une galerie d'histoire actuelle dans un palais privé.

34. *Description des tableaux* (1622), in *Memento Marie*, op. cit., p. 98 : « La ville de Juliers est représentée avec ses retranchements et canons à l'entour. Au-devant du tableau est représenté un cheval blanc, beau en perfection, en action fougueuse, levant les pieds de devant, qui a de grand crins frisés et cordonnées [...] la reine est à cheval, somptueusement et magnifiquement vêtue, l'armet en tête, les chevaux pendants, tenant un bâton à sa main, accompagnée de la Victoire qui lui met une couronne sur la tête [...] ».

35. C'est la même interprétation que propose Morgues, *Vers latins* (1626), *ibid.*, p. 156 ; alors que Bellori et Félibien parlent du temple de la paix pour définir l'architecture du tableau.

La galerie François I^{er} à Fontainebleau

Après le passage à Paris, la délégation papale séjourne au château de Fontainebleau, où elle demeure entre le 14 juin et le 15 août. Dans les pages qui relatent ce séjour du cardinal Barberini, Cassiano dal Pozzo mentionne à deux reprises la galerie François I^{er}, chaque fois en utilisant le mot *galleria*. La pièce est citée en premier lieu lors du compte rendu de la journée du 24 juin 1625, durant laquelle la pluie était tombée sans arrêt (f. 190 v^o). Le matin, en raison du mauvais temps, le cardinal, installé dans l'un des logis de la cour du donjon, n'avait pu emprunter « *il corridoretto scoperto* » (f. 188 v^o) pour assister à la messe dans la chapelle de la Trinité. Il avait alors traversé l'appartement royal (f. 188 v^o). Cette information est précieuse : en 1625, on ne parcourt d'ordinaire pas la galerie François I^{er}, on utilise encore la terrasse extérieure qui avait été aménagée parallèlement à la galerie, entre 1531 et 1535, sur le flanc sud de l'aile, au-dessus des cuisines³⁶. À l'origine, la galerie François I^{er} est une galerie-couloir qui devait permettre le passage, à couvert, entre les bâtiments de la cour du donjon, abritant les logis royaux et les hôtes de prestige, et le couvent des Trinitaires avec son église, élevés, depuis la seconde moitié du XIII^e siècle, à l'ouest du château médiéval³⁷. En 1531, après la mort de sa mère, Louise de Savoie, et la redistribution des appartements royaux, François I^{er} annexe la galerie à son propre usage, prolongeant et magnifiant ainsi ses appartements. À partir de ce moment, la galerie relève de l'espace privé de François I^{er} : accessible par sa chambre (vers 1535, une porte est percée dans le mur séparant la chambre du roi de la galerie), proche de son cabinet, elle donne aussi au souverain l'occasion d'admirer l'étang depuis ses appartements. On sait aussi que, du temps de François I^{er}, la galerie était fermée à clé. C'est du moins ce qu'écrivit l'ambassadeur anglais John Wallop qui visite les lieux, en compagnie du roi, le 17 novembre 1540 : « de là [soit de la chambre

36. La galerie François I^{er} et la terrasse ne communiquaient pas. Originellement, on accédait sans doute à la terrasse par une porte ouvrant sur le nouvel escalier du roi, aménagé avant 1535, à proximité de la chambre de François I^{er}. La largeur de la terrasse était d'environ 8,15 mètres mais, vers 1570, elle est réduite à 3,40 mètres. Sa fonction était celle de « désassujettir » la galerie. Voir Françoise Boudon, Jean Blécon et Catherine Grodecki, *Le Château de Fontainebleau de François I^{er} à Henri IV. Les bâtiments et leurs fonctions*, Paris, Picard, 1998, p. 34-35, 165 et 196.

37. *Ibid.*, p. 18 et 28-35.

du roi], le roi me conduisit dans sa galerie, dont il conserve la clé lui-même, comme il est d'usage pour Votre Majesté, ce que je lui fis remarquer, à quoi il prit plaisir. Et après avoir contemplé ladite galerie, il me sembla que c'était la plus magnifique que je n'aie jamais vue³⁸ ».

L'après-midi du 24 juin 1625, Francesco Barberini fait appeler Cassiano dal Pozzo et Claude de Hoey³⁹, garde des peintures du château de Fontainebleau, afin qu'ils l'accompagnent pour « voir ce qu'il y avait de beau en matière de peinture⁴⁰ ». Cassiano dal Pozzo commence en signalant trois galeries – la galerie de la reine⁴¹, la galerie François I^{er} (qui, curieusement, dans ce passage du texte, est associée au mécénat de François II, le fils aîné d'Henri II, mais sans doute

38. « [...] *from thence brought me into his gallery, keping the key therof Hym self, like as Your Majestie useth, and so I shewed Hym, wherewith he toke plesur. And after that I had wed behold the said gallery, me thought it the most magnifiqu, that ever I saw [...]* », *Calendar of State Papers, Reign of Henry VIII*, Londres, 1830-1852, VIII, p. 482-484 ; voir aussi William Mc Allister Johnson, « On some neglected usages of Renaissance diplomatic correspondence », *Gazette des Beaux-Arts*, n° 79, 1972, p. 51-54, en particulier p. 53.

39. Peintre et valet de chambre du roi, Claude de Hoey est par ailleurs employé dans l'administration des Bâtiments du roi. À ce titre, il reçoit des gages entre 1615 et 1635 pour la « charge des peintures des vieux tableaux de sa Ma[jesté] au d[it] Château [Fontainebleau] et pour restablir ceux quy seront gastez, faitz à huille, sur boys et sur thuille, ensemble pour neçtoyer les bordures des autres tableaux à fresque des chambres, galleries et cabinetz du d[it] chateau, à la charge de fournir de boys, charbon et fagots pour brusler aux chambres, galleries et susd[its] cabinetz où sont les d[its] tableaux, pour la conservation d'iceux ». Jules Guiffrey, « Liste des artistes et artisans employés à l'embellissement et à l'entretien des châteaux royaux du Louvre, des Tuileries, de Fontainebleau, de Saint-Germain-en-Laye, etc. de 1605 à 1656 avec la mention de leurs gages », *Nouvelles archives de l'art français*, 1872, p. 1-54, spécialement p. 30.

40. « [...] *ved[e]re quel che c'era di bello in materia di pitture* », C. dal Pozzo, *Légation*, ms. cit., f. 189v.

41. Détruite sous le Premier Empire, la galerie de la reine, dite de Diane, était dévolue à Marie de Médicis. Son décor, sous doute réalisé entre 1600 et 1605, mêlait lambris de menuiserie et tableaux à l'huile sur plâtre, avec des épisodes mythologiques, des batailles d'Henri IV et des figures allégoriques, selon le modèle de la galerie royale à la française, tel qu'Antoine de Laval le préconise alors. Voir Stanislas Wirth, « La galerie de la Reine, dite de Diane », in *Henri IV à Fontainebleau. Un temps de splendeur*, Paris, RMN, 2010, p. 63-69. Voir aussi Colombe Samoyault-Verlet, « Précisions iconographiques sur trois décors de la seconde École de Fontainebleau », in André Chastel (dir.), *Actes du colloque international sur l'art de Fontainebleau*, Paris, Éd. CNRS, 1975, p. 241-248.

s'agit-il d'une coquille) et la galerie d'Ulysse⁴² – avant de poursuivre avec d'autres salles, comme le cabinet des peintures. Si les partis-pris décoratifs diffèrent d'une galerie à l'autre, Cassiano dal Pozzo les désigne toutes de la même façon, par le terme de *galleria* : il est vrai que ces pièces longues, étroites, élevées sur l'un des côtés d'une cour ou d'un jardin constituent des lieux d'apparat. Débuter par trois galeries le commentaire relatif aux pièces les plus représentatives du château de Fontainebleau en matière d'exposition d'œuvres d'art n'est sans doute pas anodin : associer galerie et présentation d'œuvres d'art constitue un usage ancien ; que ces dernières relèvent du décor fixe – comme les lambris et autres pièces de menuiserie, tableaux encastrés, fresques, stucs – ou des biens mobiliers.

Dans le compte rendu du lendemain, le 25 juin, Cassiano dal Pozzo mentionne une seconde fois la galerie François I^{er} (f. 198 v^o). Ses considérations sont courtes mais instructives. Cette fois, le conseiller du cardinal Barberini associe la galerie au mécénat du premier roi Valois. Il mentionne aussi Rosso Fiorentino, qui, arrivé à Paris peu avant novembre 1530, s'était rapidement imposé comme un ordonnateur général, en dirigeant les travaux de décoration menés à Fontainebleau, dont subsiste seulement cette galerie. Comme le suggèrent des lettres patentes données à Nîmes le 28 août 1533, qui enregistrent des paiements aux « painctres et autres ouvriers qui besognent à la paincture d'une grande gallerie en laquelle icelluy seigneur [François I^{er}] a naguères ordonné estre pourtraict et painct plusieurs histoires anciennes et modernes », les travaux avaient dû commencer dès cette date⁴³. On débuta vraisemblablement par les stucs (sans doute dès 1533), on continua par les peintures à fresque (dans les années 1536-1537) puis par les boiseries. Dès 1535,

42. Bâtie sur la basse-cour, sous le règne de François I^{er}, vers 1536-1537, la « longue galerie » reliait le pavillon des Poëles au pavillon de la Grotte. À l'origine, seule la voûte était décorée de stucs, de grotesques et de « fictions poétiques ». Sous le règne d'Henri II, les parois des murs accueillent de lambris et des scènes peintes sur le thème de l'Odyssée. La galerie d'Ulysse est détruite en 1739. Voir Sylvie Béguin, Jean Guillaume et Amain Roy, *La galerie d'Ulysse à Fontainebleau*, Paris, Puf, 1985 ; Vittoria Romani, « La galerie d'Ulysse à Fontainebleau 1541-1570 », in *Primatice. Maître de Fontainebleau*, Paris, RMN, 2004, p. 292-296.

43. F. Boudon, J. Blécon et C. Grolecki, *Le château de Fontainebleau*, *op. cit.*, p. 233, n° 24 et 25 ; Dominique Cordellier, « La galerie François I^{er} à Fontainebleau », in *Primatice. Maître de Fontainebleau*, *op. cit.*, p. 95-97 ; Vincent Droguet, « Rosso Fiorentino à Fontainebleau. "Personne n'a eu plus de génie et plus de feu que lui" », in *Le Roi et l'artiste. François I^{er} et Rosso Fiorentino*, Paris, RMN, 2013, p. 90-97.

le menuisier Francesco Scibec de Carpi (ou Francesco Cibelli) est en effet chargé de confectionner les lambris qui ornent la partie inférieure des murs mais aussi une série de bancs. Des paiements en lien avec ce décor sont enregistrés jusqu'en 1539. L'ensemble devait par ailleurs être achevé lors du séjour de Charles Quint à Fontainebleau, à la fin de l'année 1539.

Dans son commentaire, Cassiano dal Pozzo suit le sens originel de circulation : il commence par l'est (où se trouvait, du temps de François I^{er}, la porte menant au donjon et à la chambre du roi) et progresse vers l'ouest (où se trouvait le monastère puis, plus tard, la cour du Cheval Blanc)⁴⁴. Face à la complexité recherchée du programme iconographique de la pièce⁴⁵, le conseiller du cardinal Barberini ne formule pas une interprétation iconographique d'ensemble⁴⁶ ; son commentaire constitue plutôt une énumération qui n'aide pas à identifier le thème général de l'invention. Par ailleurs, il ne passe pas en revue toutes les fresques qui composent le décor et n'enregistre que neuf sujets sur les quatorze qui sont représentés. Il ne signale pas les fresques de *La Vénus frustrée*, *La Jeunesse perpétuelle perdue par les hommes*, *L'Éléphant fleurdelisé*, *L'Unité de l'État* et *Le Sacrifice*, qui, il est vrai, présentent des sujets difficiles à identifier ou à interpréter. Sur les trois fresques dans lesquelles François I^{er} apparaît en personne (*L'Éléphant fleurdelisé*, *L'Unité de l'État* et *L'Ignorance chassée*), seule la troisième est implicitement désignée. Le commentaire est ici d'un grand intérêt : *L'Ignorance chassée* est intitulée *L'Introduction des Beaux-Arts en France sous le dit roi François*. Cassiano dal Pozzo souligne ainsi le rôle que François I^{er} a joué comme protecteur des arts et des lettres, un trait

44. En 1625, le père Dan (suivi par la plupart des commentateurs qui, à leur tour, évoqueront la pièce) explorera la galerie en sens inverse, d'ouest (où se trouvait alors l'entrée principale du château) en est. Voir Pierre Dan, *Le Trésor des merveilles de la maison royale de Fontainebleau*, Paris, chez Sébastien Cramoisy, 1642.

45. Sur la volonté de surprendre le visiteur, voir Christine Tauber, « Disséminer la vérité : la Grande Galerie à Fontainebleau et le roi des signes, François I^{er} », in Jean-Philippe Genet (dir.), *La Vérité. Vérité et crédibilité : construire la vérité dans le système de communication de l'Occident (XIII^e-XVII^e siècle)*, Paris / Rome, Éd. Sorbonne / EFR, 2015, p. 237-260.

46. Pour une interprétation du décor de la galerie, voir Dora et Erwin Panofsky, *Étude iconographique de la galerie François I^{er} à Fontainebleau*, Paris, Gérard Monfort, 1958 ; Sylvie Béguin et al. (dir.), *La Galerie François I^{er} au château de Fontainebleau*, Paris, Flammarion, 1972 ; Pierre et Françoise Joukovsky, *À travers la galerie François I^{er}*, Paris, Classiques Garnier, 2023.

distinctif prêté au souverain déjà de son vivant. Cette interprétation aurait-elle été suggérée par Claude de Hoey, qui a conduit la visite et peut-être rapporté au cardinal Barberini et à sa suite certaines traditions jusqu'alors transmises oralement ?

Quoi qu'il en soit, dans la plupart des cas, Cassiano dal Pozzo identifie correctement les sujets représentés, par exemple en ce qui concerne *La Bataille des Centaures contre les Lapithes*, *La Mort d'Adonis*, *Danaé*⁴⁷ ou *Jupiter et Sémélé*⁴⁸. Il se trompe seulement à deux reprises. Il ne reconnaît pas *L'Éducation d'Achille* qu'il définit comme *Les Exercices d'Alexandre le Grand*, en dépit de la présence du centaure Chiron⁴⁹. En outre, Dal Pozzo fait erreur quand il évoque *L'Incendie de Catane* qu'il interprète comme l'épisode de la fuite d'Énée et d'Anchise au moment de l'incendie de Troie⁵⁰. Enfin, dans son commentaire, Cassiano dal Pozzo n'identifie pas certains sujets. *La Vengeance de Nauplius* est décrite comme un *Déluge*, peut-être en raison du fait que le groupe central est inspiré du *Déluge* de Michel-Ange⁵¹. Le père Dan ne reconnaît pas la scène, lui non plus, alors même qu'il écrit qu'il s'agit de l'une des plus réussies : « Le dixième représente un naufrage dans une nuit sombre, où sont diverses personnes en action de désespérées ; & est ce Tableau fort

47. Aujourd'hui, l'œuvre est attribuée à Primatice.

48. Cette œuvre, placée au-dessus de l'entrée du cabinet nord de la galerie, était de la main de Primatice. Elle a été détruite sous le règne de Louis XIV en 1701. Elle a été remplacée par la *Nymphe de Fontainebleau*, que Jean Alaux peint en 1860-1861 d'après une gravure de Pierre Milan et René Boyvin, dont le dessin est attribué à Rosso.

49. Quelques années plus tard, Pierre Dan, *Le Trésor des merveilles*, op. cit., p. 91, reconnaît le sujet : « Le neuvième Tableau est Chiron le Centaure qui instruit Achille en divers exercices, comme à tirer & faire des armes, à courre & rompre au faquin, & à nager ».

50. En 1642, le père Dan propose la même lecture, *ibid.* : « Au douzième Tableau suivant, est figuré la ruine & embrasement de Troye la grande, où paroît Énée portant son père Anchise sur ses épaules, & un autre sa mère avec le petit Ascagne qui emporte un chien, & d'autres enfans chargez de petites bagatelles pueriles, qu'ils taschent de sauver de cet incendie ». C'est Pierre-Jean Mariette qui, le premier, commentera la fresque comme étant l'incendie de Catane, au cours duquel les jumeaux Amphinomos et Aenapias sauvent leurs parents, Pierre-Jean Mariette, *Abecedario*, Paris, J. B. Dumoulin, 1858-1859, V, p. 22.

51. S. Béguin et al., *La Galerie François I^{er} au château de Fontainebleau*, op. cit., p. 129.

estimé entre les autres⁵² ». Cassiano dal Pozzo n'identifie pas non plus *L'Histoire de Cléobis et Biton*, contrairement au père Dan⁵³.

Le conseiller du cardinal Barberini achève son commentaire par des considérations sur les stucs et les boiseries. Leur évocation est accompagnée d'une appréciation esthétique, ce qui n'avait pas été le cas pour les fresques. Les stucs sont qualifiés de « *buona maniera* » tandis que les travaux de menuiserie sont décrits comme « *gratiosi* ». Il est significatif de constater que les premiers jugements portés sur la galerie François I^{er} qui nous sont parvenus louaient déjà les stucs et les lambris, dont l'association avec les fresques constituent assurément une singularité reconnue de longue date. C'est le cas dans l'une des premières descriptions de la pièce : dans la lettre qu'il adresse le 28 décembre 1539 à Federico II Gonzaga, Giovan Battista Gambara rapporte que la galerie François I^{er} est « très longue mais trop étroite ». On y voit « de nombreuses figures de stuc de la main du *Bologna* [Primatice], très belles, et le plancher est de bois marqueté, très beau ; le plafond de bois sculpté avec un peu d'or, qui peut aussi faire quelque effet⁵⁴ ».

Alors même que, dans son journal, Cassiano dal Pozzo mentionne la galerie François I^{er} à deux reprises, son commentaire demeure sommaire. Visiblement, l'érudit renonce à déchiffrer le programme ; il identifie plutôt les *histoire* qui lui sont familières ; parfois, il se trompe. Le conseiller du cardinal Barberini mentionne encore le rôle de François I^{er} comme mécène et comme initiateur en France d'une nouvelle phase de développement des arts, soulignant par là-même la maîtrise et le savoir-faire d'artistes italiens venus servir la monarchie française.

La galerie imaginée par Rosso et Primatice dans le château de Fontainebleau a peut-être surpris le cardinal Barberini et Cassiano dal Pozzo : si les menuiseries jouent depuis longtemps un rôle dans les

52. P. Dan, *Le Trésor des merveilles*, op. cit., p. 91 et 92.

53. *Ibid.*, p. 89 : « Dans le troisième Tableau qui suit les precedens, se voyent Cleobis, & Biton, deux freres, qui traissent dans un chariot leur mere, vieille à l'extremité, allant sacrifier au Temple de Lunon, pour cause d'une grande mortalité qui estoit au pays ; et en reconnoissance de la pieté de ses deux enfans, elle prie la Deesse de leur donner la meilleure chose & plus souhaitable qui soit au monde, laquelle aussi tost leur envoya la mort ».

54. « [...] de nombreuses figures de stuc de la main du Bologne, très belles, et la salle est lambrissée de planches marquetées très belles ; le plafond de planches est mêlé à un peu d'or, qui peut encore se voir », Giovan Battista Gambara, « Lettre à Federico II Gonzaga (1539) », in Marc H. Smith, « La première description de Fontainebleau », *Revue de l'art*, vol. 91, n° 1, 1991, p. 44-46.

demeures françaises, elles sont moins souvent associées aux fresques et aux stucs dans les dispositifs décoratifs italiens. En revanche, le cycle, observé peu avant à Paris, au palais du Luxembourg, s'inscrit dans la tradition italienne de grands cycles décoratifs peints à fresque des palais nobiliaires, publics ou privés. L'attention pour l'*histoire* actuelle et la rhétorique politique montre la familiarité de Dal Pozzo pour ce genre de peinture épique auto-célébratoire, dont il avait l'habitude depuis sa formation en Toscane. L'admiration ressentie pour une commande artistique des plus prestigieuses reste quelque peu implicite, mais est bien présente dans son regard très attentif sur le cycle voulu par Marie de Médicis, à peine terminé.

Dans ces différentes typologies de galeries, décorées à presque un siècle d'écart, pour l'une par des maniéristes italiens actifs en France, pour l'autre par Rubens, Flamand ayant longtemps séjourné en Italie, la délégation papale devait constater une évolution majeure des arts. Initialement consacré à la promenade du prince, la galerie est devenue un espace où s'entremêlent vie intime et représentation du pouvoir. La culture artistique du mécène et la commande aux artistes les plus à la pointe sont, de fait, exhibées comme instruments de pouvoir, afin de convaincre de la légitimité et de la grandeur du roi ou de la reine. La galerie est en somme la pièce qui réunit, de manière suggestive, histoire publique du royaume et goût privé du mécène royal. Les Italiens retrouvent alors, dans ces différentes galeries à la française, d'un côté, une continuité avec une tradition bien établie en Italie, pour constater, de l'autre, l'élaboration d'un langage tout à fait novateur, qui investit plusieurs techniques et significations esthétiques.

Laure FAGNART
F.R.S.-FNRS/Université de Liège

Anna SCONZA
Université Sorbonne Nouvelle