

Beaux-Arts de Paris
Exposition « Rosso et Primatice. Renaissance à Fontainebleau »
Mercredi 17 décembre 2025

La visite a été conduite par Hélène Gasnault, conservatrice des dessins aux Beaux-arts de Paris, co-commissaire de l'exposition et Dominique Cordellier, conservateur général au département des Arts graphiques du musée du Louvre.

Il s'agit de la 60^e exposition du cabinet des dessins Jean Bonna, à l'occasion d'une date anniversaire importante (1925 : donation de Jean Masson, passionné d'art bellifontain). Un dessin a été acquis à l'automne 2024, un autre donné récemment par un collectionneur américain, d'ailleurs présent à la visite. L'exposition présente 53 œuvres. La dernière exposition importante remonte à 1994. Les fonds de l'École nationale supérieure des Beaux-arts constituent l'un des plus importants pour l'École de Fontainebleau, avec ceux du Louvre.

L'École de Fontainebleau :

L'exposition concerne la première École de Fontainebleau, ville où la production d'estampes est effective dès les années 1540. Dans la pratique, la création a pu concerner d'autres centres que Fontainebleau même : Paris, Saint-Denis, Saint-Germain, Écouen...

Deux grands artistes sont présents à Fontainebleau entre 1530 et 1570 : Rosso Fiorentino, originaire de Florence, et Primatice, de Bologne. Des redécouvertes ont pu avoir lieu à l'occasion d'études récentes, en particulier de l'Anglaise Catherine Jenkins, s'étant notamment attachée à des aspects techniques : étude des papiers, des filigranes, etc...

La conception d'une École de Fontainebleau remonterait à Michel de Marolles (1600-1680), reprise par Pierre-Jean Mariette (1694-1774) au XVIII^e siècle et formalisée par Adam von Bartsch (1757-1821) au XIX^e siècle, à l'origine, pour ce dernier, à partir des fonds de l'Albertina de Vienne. C'est là qu'apparaît vraiment la dénomination d'École de Fontainebleau. À partir de 1972-1973 environ, avec Sylvie Béguin (1919-2010) et Michel Laclotte (1929-2021), le concept est étendu à tous les artistes maniéristes italianisants. Plusieurs monographies sont également venues renforcer cette connaissance, à partir du début du XX^e siècle, avec Louis Dimier (1865-1943): *Primatice* (1900, 1928), Kurt Kusenberg (1904-1983) : *Rosso*, (1931) et surtout depuis les années 1960.

Le Fontainebleau de François Ier :

À partir de 1528, le château est considérablement agrandi à partir du noyau constitué par le vieux château médiéval, correspondant, en gros, aux bâtiments entourant la Cour Ovale. François Ier, qui avait déjà accueilli des artistes italiens au début de son règne (Léonard de Vinci, Andrea del Sarto notamment) se met en quête d'autres artistes pour son chantier. Il échoue auprès de Michel-Ange ou de Giulio Romano, mais parvient à attirer Rosso.

- Rosso

Né en 1494, l'artiste, de tempérament instable, n'a pas su jusqu'alors s'attirer d'importants mécènes (il a même pu en mécontenter quelques-uns). Au-delà de son tempérament, ces réserves s'expliquent

peut-être par un art qui est un mélange de grâce et de bizarrerie. Le sac de Rome de 1527 le chasse de la ville, comme beaucoup d'autres artistes, et il se réfugie à Venise, sur la recommandation de l'Arétin. Dès son séjour romain, il avait travaillé avec des graveurs, en particulier Gian Giacomo Caraglio et donc produit des œuvres spécifiquement pour la gravure. Il est présent à Fontainebleau de 1530 (arrivée d'Italie) jusqu'à sa mort soudaine, par suicide, en 1540 et est à l'origine d'importants décors, à commencer par la galerie François Ier et joue le rôle d'un chef de chantier, mais donne aussi des projets de costumes, de mascarades...

Il est attaché à la maison royale et doté de deux importants bénéfices ecclésiastiques, ce qui lui permet de mener grand train. Rosso est payé deux fois plus que Primatice, mais sa véritable rétribution consiste dans ses bénéfices. En tant qu'artiste de la maison royale, il échappe au schéma contractuel classique. Il est en tous cas considéré comme très au-dessus de Luca Penni ou Léonard Thiry, qui reçoivent 20 livres par mois.

Le parcours de l'exposition :

Une première partie est consacrée aux décors bellifontains et aux estampes en rapport. Une seconde partie concerne les graveurs à Fontainebleau ; enfin les sources et modèles des estampes en dehors de Fontainebleau même.

LA GENÈSE DES DÉCORS DU CHÂTEAU DE FONTAINEBLEAU :

Rosso a donné des modèles pour les décors, mais qui ne sont pas conservés. La disparition des dessins s'explique-elle par leur transfert à des ateliers de gravure lors de l'entreprise d'édition des modèles après 1545 (donc après la mort de l'artiste) - ateliers dont les conditions de travail n'étaient guère propices à leur conservation - à des circonstances purement accidentelles et fortuites, ou à l'absence de droit d'aubaine ? En revanche, les modèles de Rosso ont été largement copiés par ses assistants.

La lecture globale de l'iconographie de la galerie demeure mystérieuse : en losange ? Ou peut-être l'ensemble ne constituait-il pas véritablement une histoire séquencée mais une série de sujets en rapport avec l'exaltation de la personne royale (comme, plus tard, la Petite galerie du Louvre pour Henri IV). L'empreinte italienne est réelle, dans la succession de la tradition architecturale florentine.

- Deux dessins de Sacrifice antique



Anonyme d'après Rosso Fiorentino
Le Sacrifice (partie gauche)
© Beaux-Arts de Paris

Ils appartiennent manifestement à une même composition : l'un signé de Léonard Thiry, l'autre retrouvé dans les fonds de l'École nationale supérieure des Beaux-arts, avec la marque JM du collectionneur Jean Masson (Cat.3). L'étude des papiers et des altérations confirme cette hypothèse et ils ont été réunis dans un montage commun.



- Dessin de l'Éducation d'Achille :

Il diffère de la fresque, en particulier par sa forme ovale : une forme conçue par Rosso pour l'ensemble du projet initial ou en alternance avec les formes quadrangulaires ? Des formes ovales existent pour des scènes à mi-longueur du parcours de la galerie (format couché) et aux extrémités (debout).

- Composition gravée de la galerie :

Elle est postérieure à 1545. La galerie elle-même a-t-elle été achevée en 1539 (elle est considérée comme très avancée lors de la visite de Charles Quint), en 1540 ? Le retour précipité de Primatice de Rome pourrait être un argument en faveur de l'inachèvement. D'autre part, les scènes des extrémités sont des tableaux et non des fresques, peut-être dans le but d'un achèvement rapide. La fresque est peu pratiquée en France. Rosso a pratiqué la technique en Italie (par exemple à l'Annunziata de Florence), mais ne l'aime guère.

Les représentations conservées de la galerie sont les panneaux centraux, ou ceux-ci avec leurs stucs mais pas les encadrements eux-mêmes. Les stucs ne sont pas copiés avant les années 1560, et le sont peut-être alors en raison de la disparition du fonds d'atelier

- Dessin de Pandore : (Cat.1)



Giovanni Battista di Jacopo, dit Rosso Fiorentino

(Florence, 1494-Fontainebleau, 1540)

Pandore libérant les fléaux de sa boîte

© Beaux-Arts de Paris

Paradoxalement, si le dessin est bien de Rosso, il n'a pas d'équivalent dans les fresques ! Peut-être correspond-il à un projet abandonné ?

Les maux de l'humanité libérés par Pandore empruntent à l'iconographie traditionnelle des péchés capitaux.

- Danaé, Sémélé :

La galerie comprenait à l'origine deux compositions au centre : l'une consacrée à Danaé, l'autre à Sémélé (détruite au XVIII^e siècle). On discerne l'influence de Michel-Ange. Peut-être a-t-elle pu se transmettre par l'intermédiaire d'Antonio Mini, élève favori du maître, envoyé en France, à Lyon puis en région parisienne, qui semble avoir été mis involontairement à contribution par Benvenuto Cellini et peut-être Primatice lui-même.



La composition en ovale couché, rare en France, a des antécédents en Italie, à la Villa Madama de Rome, ou au palazzo del Té, à Mantoue (de Giulio Romano).

La question de l'introduction des stucs de grand format en France est débattue quant à l'attribution à Rosso ou à Primatice. Si Vasari l'attribue à ce dernier, les deux artistes ont pratiqué cette technique et chacun disposait d'un atelier à Fontainebleau.

- Hercule et Omphale, le décor de la Porte dorée :

Les deux éléments essentiels de la porte étaient le portique et le vestibule.

Sont ici présentés deux dessins de deux compositions du vestibule (l'état actuel *in situ* étant une reconstitution du temps de Louis-Philippe, par François-Édouard Picot, à partir des rares vestiges subsistant). Les compositions sont en rapport avec l'histoire d'Hercule et Omphale, l'une montrant le héros habillé en femme par Omphale, l'autre la confusion de Faunus convoitant Omphale.

Dans cet épisode - moins connu que le précédent - Faunus, trompé dans l'obscurité par le vêtement, confond brièvement Hercule avec Omphale. Dépit par cet épisode, qui suscite l'hilarité des dieux, Faunus renonce définitivement au port de tout vêtement !

Ces deux épisodes illustrent bien le rôle de résidence de loisir de Fontainebleau.

- L'œuvre de Primatice :

L'École nationale supérieure des Beaux-arts conserve une dizaine de dessins de Primatice, de techniques diverses.

L'artiste disposait d'un répertoire de dessins, destinés à être réutilisés, adaptés et recomposés. Ces jeux de compositions illustrent la virtuosité de Primatice, et non pas d'éventuelles difficultés qui seraient celles d'un talent poussif (la mise en espace constituant l'essentiel de la représentation)

Un grand dessin serait une étude pour une fresque de la Salle de bal. Un dessin proche, à la sanguine, est connu à l'Albertina de Vienne. La différence des techniques est peut-être à mettre en rapport avec deux stades successifs du projet.

Le Parnasse, de Nicolo dell'Abate (Cat.22)



Nicolo dell'Abate
(Modène, 1509 ? - Fontainebleau ou Paris, 1571)
Le Parnasse
© Beaux-Arts de Paris



Ce dessin illustre son rôle de principal collaborateur de Primatice et de conducteur du chantier de la Salle de bal. Venu de Modène, connaissant la peinture émilienne et l'œuvre de Parmigiano, Nicolo dell'Abate constitue un relais précieux pour Primatice qui a dû compter jusqu'alors sur des équipes très diverses par leurs origines, leurs pratiques et leurs compétences.

Plusieurs peintres importants, bolonais et émiiliens, comme Nicolo dell'Abate lui-même ou Ruggiero de Ruggieri, arrivent en France durant le règne d'Henri II.

- Galerie d'Ulysse :

La galerie proprement dite, très longue, est au premier étage, au-dessus d'un alignement de boutiques au rez-de-chaussée. Elle présente deux niveaux de fenêtres placées en quinconce.

À la mort de François Ier, en 1547, l'élaboration des décors par Primatice, Antonio Fantuzzi, Luca Penni, Antoine Caron... est parvenue au milieu de la galerie. Sous Henri II, Primatice ne travaille plus qu'à la sanguine (au lieu de l'encre et lavis qui correspondent à la première partie).

La partie inférieure de la galerie est vouée à l'histoire de Troie : en pratique le retour d'Ulysse, l'Odyssée, avec 57 sujets, dont la lecture se fait en épingle à cheveux.

La composition des parois est pour beaucoup due à Nicolo dell'Abate. Quelques copies reviennent à Ruggiero de Ruggieri.

LES ESTAMPES À L'EAU-FORTE PRODUITES DANS LE CONTEXTE DE FONTAINEBLEAU :

Plus que de créations proprement dites, il s'agit souvent de copies et d'interprétations. De nombreux peintres se sont essayés à la technique de l'eau-forte, plus accessible à des artistes qui n'étaient pas graveurs à l'origine que celle du burin, plus adaptée à de véritables professionnels de la technique, comme Léon Davent à Fontainebleau.

La comparaison entre deux estampes d'après Primatice, l'une de Léon Davent et l'autre du mystérieux Maître I♀V révèle une plus grande fidélité de Davent à Primatice et une plus grande liberté décorative pour le second.

Trois graveurs se détachent particulièrement : Léon Davent, déjà cité, Antonio Fantuzzi (également un Bolonais) et Jean Mignon.

Des estampes révèlent le caractère expérimental de la pratique de la gravure chez certains peintres, révélant leurs faiblesses, mais aussi leurs progrès.

Une large partie de l'œuvre gravé de Jean Mignon est tirée de Luca Penni, venu de Rome et Gênes (où il a travaillé auprès de Perino del Vaga). Les estampes de Mignon d'après Luca Penni présentent parfois des sujets différents de l'École de Fontainebleau, par exemple religieux (ainsi une *Adoration des mages*, dont l'un totalement et étonnamment prosterné), mais sur un type de papier identique.

Il y a une diversité d'encres, ainsi l'encre rouge sur une estampe de Léon Davent d'après Giulio Romano.

La technique du *chiaroscuro* permet un effet de gravure en camaïeu, visant à imiter



le dessin, et nécessite l'usage de plusieurs planches pour constituer le dégradé de couleurs.

Les compositions font souvent appel à des sources diverses, ainsi *Saint Jean et saint Antoine dans un paysage*, qui cumule des figures d'après Giulio Romano et un paysage inspiré d'Albrecht Dürer. Une autre source d'inspiration fondamentale consiste dans l'Antiquité.

En 1540, notamment, Primatice est envoyé à Rome afin d'acheter des antiques, et en relever d'autres par des dessins ou des moulages (pour l'anecdote, le dessin d'une partie de la colonne Trajane présenté dans l'exposition est celui offert par le donateur américain présent lors de la visite)

CONCLUSION : LE RAYONNEMENT DE L'ART DE FONTAINEBLEAU

À partir de 1548 est construit le château d'Anet, dont une partie des décors est due à Primatice et Charles Carmoy, tous les deux venus de Fontainebleau.

L'École nationale supérieure des Beaux-arts conserve ainsi des dessins préparatoires de la tenture de Diane.



Primatice ou atelier
Une nymphe chasseuse s'éloignant de six satyres
(Cat.54) © Beaux-Arts de Paris

Deux des trois dessins de cette dernière partie sont en rapport avec les vitraux en émail blanc du premier étage (technique sans doute mise au point par Nicolas Beaurain, produisant une opacification et permettant une lecture tant de l'extérieur que de l'intérieur).

56 fragments de vitrail en émail blanc sont encore connus à Anet (et quelques autres dispersés dans des édifices, notamment religieux, des alentours).

Sur les fenêtres, à meneaux et traverses, les parties inférieures ne sont pas historiées.

Nous remercions très vivement Madame Hélène Gasnault et Monsieur Dominique Cordellier pour le temps qu'ils ont bien voulu nous consacrer et le passionnant commentaire à deux voix qu'ils nous ont fait de l'exposition

Patrick Lemasson
Administrateur

