



**HAL**  
open science

## Le prince et les arts en France au XVIe siècle

Jean Balsamo

► **To cite this version:**

Jean Balsamo. Le prince et les arts en France au XVIe siècle. Seizième siècle, 2011, 7 (1), pp.307-332. 10.3406/xvi.2011.1033 . hal-03268267

**HAL Id: hal-03268267**

**<https://hal.univ-reims.fr/hal-03268267v1>**

Submitted on 7 Jul 2022

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial - ShareAlike 4.0 International License

## Le prince et les arts en France au XVIe siècle

Jean Balsamo

---

**Citer ce document / Cite this document :**

Balsamo Jean. Le prince et les arts en France au XVIe siècle. In: Seizième Siècle, N°7, 2011. pp. 307-332;

doi : <https://doi.org/10.3406/xvi.2011.1033>

[https://www.persee.fr/doc/xvi\\_1774-4466\\_2011\\_num\\_7\\_1\\_1033](https://www.persee.fr/doc/xvi_1774-4466_2011_num_7_1_1033)

---

Fichier pdf généré le 01/04/2019

Jean BALSAMO / Université de Reims

LE PRINCE ET LES ARTS EN FRANCE AU XVI<sup>E</sup> SIÈCLE\*

L'art français de la Renaissance, dans ses œuvres les plus éminentes, est un art de cour. Même s'il connaît des réalisations religieuses ou civiles importantes par elles-mêmes, c'est principalement en relation au souverain et à son entourage qu'il se développe, jusque dans des formes provinciales qui se révèlent comme les avatars et les dérivations du modèle aulique.

L'art français est ainsi le fruit de ce qu'on appelle généralement le « mécénat » princier. Le terme toutefois demande à être précisé car il est récent et porte des connotations qui risquent de donner de la relation que les princes de la Renaissance ont entretenue avec l'art une représentation anachronique et idéalisée, celle de protecteurs bienveillants, d'amateurs d'art, d'amis des artistes, et de valoriser la place de l'artiste dans la culture et la société de l'époque. Ces représentations sont elles-mêmes le résultat d'une évolution, elles s'inscrivent dans une tradition historiographique qui demande à être rappelée et analysée comme telle : le mécénat a une histoire, comme d'autres figures de la relation aux arts, le « connaisseur » ou la collection. Sans doute la faveur témoignée par François I<sup>er</sup> à Léonard de Vinci relève-t-elle du mécénat au sens moderne : à son arrivée en France, l'artiste reçut en toute libéralité du roi une demeure près d'Amboise, où il mourut en 1519, et un revenu de 500 livres, sans aucune obligation de produire en retour. Cette relation exceptionnelle, amplifiée par la légende, était l'exception. Mais lorsqu'un cardinal français, proche du roi mais aussi de la cour de Rome, faisait exécuter des tapisseries (comme le cardinal de Givry à Langres) ou acheter des tableaux (comme le cardinal de Lorraine à Reims) pour les placer dans sa cathédrale, il s'agissait de tout autre chose que d'une relation à l'art et d'un mécénat de protection ou de don, tels que nous les concevons. En France, au XVI<sup>e</sup> siècle, ce n'étaient ni les arts ni les artistes qui en bénéficiaient en priorité, mais les princes eux-mêmes, qui manifestaient ainsi avec ostentation leur libéralité, leur munificence, leur pouvoir et leur gloire. Antoine de Laval disait que les rois doivent « signaler leur mémoire par quelque somptueux edifice qui montre aux siècles à venir combien ils ont été magnifiques et splendides »<sup>1</sup>. Cette utilisation en termes

\* Les indications bibliographiques ont été volontairement réduites aux seules références des citations. La bibliographie détaillée sur le sujet figure à la suite du texte.

<sup>1</sup> A. de Laval, « Des peintures convenables aus basiliques et palais du roy et mesmes à sa gallerie du Louvre », in *Desseins des professions nobles et publiques*, Paris, L'Angelier, 1605, f. 446 ; voir J. Thuillier,

de prestige n'avait pas pour fin l'élaboration et la vénération de chefs-d'œuvre intangibles dans une perspective muséale ; elle conduisait au contraire à considérer les productions de l'art comme éphémères, liées à des fonctions et des effets particuliers voués à leur épuisement et à l'obsolescence. Rien de plus révélateur à cet égard que la succession des projets, les modifications incessantes des grands décors et des demeures, le manque d'entretien, l'oubli rapide des noms et des sujets.

On pourra conserver, par commodité, le terme de mécénat, qui s'est imposé en histoire de l'art, particulièrement en Italie (*mecenatismo*), à condition de lui donner simplement le sens général de « relation aux arts », voire même, dans certains cas, de « politique artistique », loin de toute idéalisation, et en prenant soin de préciser les formes particulières que recouvrent cette relation et cette politique : non seulement la protection mais surtout la commande (*committenza, commitment*) ainsi que la collection (*collezionismo*). Dans cette perspective, elle correspond à un véritable « patronage », décalque de l'anglais, *art patronage*, qui rappelle le rôle du patron dans la protection, la commande et la collection), dans une relation sociale, d'où la condescendance n'est jamais absente. Benvenuto Cellini, dans sa *Vie*, rappelle l'admonestation de François I<sup>er</sup> :

Il est une chose très importante, Benvenuto, que vous autres artistes devriez avoir présente à l'esprit, quel que soit votre talent : c'est que vous ne pourriez à vous seuls déployer vos dons ; votre valeur ne peut se révéler que grâce aux occasions que nous vous offrons. Il vous faudra être un peu plus docile, moins orgueilleux et moins obstiné. Je vous ai donné l'ordre formel de me faire douze statues d'argent ; c'était tout ce que je désirais. Vous avez tenu à me faire une salière, des vases, des bustes, des portes et une foule d'autres choses qui me laissent confondu quand je vois que vous avez outrepassé tous mes désirs pour réaliser les vôtres. Si vous persévérez dans cette voie, je vous montrerai comment j'ai l'habitude de procéder quand je veux qu'on m'écoute. Je vous préviens : appliquez-vous à obéir, car si vous n'écoutez que votre fantaisie, vous allez vous casser la tête contre les murs.<sup>2</sup>

Le commanditaire impose sa volonté, au moment même où l'artiste bénéficie de sa faveur et voudrait présenter une œuvre personnelle, qui contribuerait à son propre prestige, au passage du statut subalterne d'orfèvre à celui, libéral, de sculpteur, selon une hiérarchie qui s'impose à Florence, mais dont le roi ne tient pas compte.

## FORMES ET MOYENS DE LA COMMANDE ROYALE

Il n'y a pas, en France, avant la seconde moitié du XVII<sup>e</sup> siècle, d'institution officielle spécifique, chargée de promouvoir une « politique artistique » concertée et de prendre en charge la commande royale ; celle-ci, qu'elle soit

« Peinture et politique : une théorie de la galerie royale sous Henri IV », in *Etudes offertes à Charles Sterling*, Paris, 1975, p. 175-205.

<sup>2</sup> *La Vie de Benvenuto Cellini*, tr. N. Blamoutier, Paris, 1986, p. 291-292.

ordinaire ou exceptionnelle, s'inscrit dans le cadre des pratiques habituelles de la monarchie et suit les procédures courantes de la prise de décision.

La commande prolonge et réalise une initiative du roi. Elle est l'expression de son intérêt et, dans certains cas, de sa compétence. François I<sup>er</sup> est considéré de son temps comme un « prince architecte ». Dans une lettre du 23 juillet 1539, l'agent de Mantoue indique que « S. M. a dessiné de sa propre main un grand édifice et dit vouloir le faire construire », mais il ajoute que « d'ordinaire, il fait des dessins dans tous les lieux où il se rend, puis ne fait rien »<sup>3</sup>. Toutefois les traces de la décision sont rares et le plus souvent indirectes. On ne trouve, par exemple en ce qui concerne les portraits de cour, aucun document où seraient précisées les œuvres réalisées « par commandement et selon devis » du roi ou de la reine. Les ordres peuvent avoir été directs, donnés à l'artiste sous forme orale. Ils sont le plus souvent indirects, transmis par des intermédiaires. La commande du tombeau de François I<sup>er</sup> au Primatice précise que ce dernier pouvait passer les marchés « soit verbalement soit par escript<sup>4</sup> ». On peut ainsi distinguer au moins trois niveaux : le commanditaire qui donne l'ordre, sans pour autant que son nom apparaisse dans les contrats ; le « commissaire » ou maître d'œuvre, chargé de dessiner le projet et de soumettre une maquette au commanditaire, de traiter avec les artistes, de passer contrat et signer les engagements à payer ; enfin, distinct du précédent, le responsable financier, l'autorité compétente pour ordonner la dépense, l'engager et la liquider.

Jusqu'au règne de Louis XIII, la charge des bâtiments, a été conférée par commission et non par office. En outre, la gestion des immeubles appartenant au roi et à la couronne, désignés comme « édifices royaux », relevait des trésoriers de France. En revanche les châteaux, et plus généralement les édifices que le roi voulait faire bâtir ou agrandir, de même que ceux auxquels il s'intéressait particulièrement (ainsi le Pont-Neuf à Paris pour Henri III), dits « bastiments du roi » échappaient aux trésoriers ordinaires. Sous François I<sup>er</sup>, chaque chantier était dirigé par un commissaire qui avait sous ses ordres un contrôleur et un payeur. Certains de ces commissaires, chargés des chantiers les plus importants, furent honorés du titre de surintendant. Henri II prit la décision d'associer les architectes à la direction des travaux, en leur laissant un large pouvoir de décision : Pierre Lescot, Philibert de L'Orme, Primatice, Pierre Bullant, furent à la fois architectes et surintendants, assurant la conception et la réalisation des édifices jusqu'au décor intérieur. Cette évolution confirma la dignité progressivement reconnue à l'architecte, qui se distinguait ainsi du maître maçon. Le Louvre fut dessiné par Pierre Lescot, un architecte au sens italien du terme, un homme cultivé, étranger au métier du bâtiment, pour qui l'ordonnance des élévations comptait autant que les dispositions in-

<sup>3</sup> Cité par M. Chatenet, *La Cour de France au XVI<sup>e</sup> siècle. Vie sociale et architecture*, Paris, Picard, 2002, p. 48.

<sup>4</sup> Cité par L. de Laborde, *Les Comptes des bâtiments du roi (1528-1571)*, Paris, 1877-1880, t. I, p. 334.

ternes. Henri IV réorganisa l'ensemble et dissocia les fonctions d'ordonnateur et d'architecte pour établir une surintendance à deux degrés ayant autorité sur quatre ensembles de maisons royales : au surintendant proprement dit, toujours issu de la haute noblesse et membre du Conseil, était subordonné un intendant, homme de robe, technicien de l'administration ; l'architecte étant désormais réduit à n'être plus qu'un simple exécutant. En 1602, Sully fut ainsi nommé surintendant, et il vit ses compétences sans cesse élargies jusqu'à la fin du règne, pour englober la plus grande partie des bâtiments du roi et des bâtiments royaux, à l'exception de Fontainebleau, mais aussi la responsabilité des cérémonies officielles. L'office de contrôleur général des bâtiments, réuni par François II à celui de contrôleur du domaine royal de Paris, resta pendant plusieurs décennies et trois générations dans les mains de la famille de Médéric de Donon. Celui-ci, par exemple, passa contrat en octobre 1567 avec le Primatice pour le gisant de Catherine de Médicis et les statues du roi et de la reine en prière, Primatice fournissant à cette occasion les dessins d'après lesquels furent été réalisées les sculptures.

Un corps d'officiers en pleine ascension sociale, les notaires et secrétaires du roi, cumulant, pour certains d'entre eux, un office de trésorier, joua un rôle déterminant dans la commande royale pour laquelle les qualifiaient une habitude des finances, des chantiers et des marchés. Sous François I<sup>er</sup> et Henri II, il s'agit d'un groupe restreint d'une dizaine d'officiers de chancellerie, formant une équipe soudée sous la direction de Philibert Babou de La Bourdaisière, parmi lesquels Nicolas II de Neuville, Nicolas Picart et Florimond de Champverne. On mentionnera également Giuliano Buonacorsi, trésorier de Provence, qui servit d'intermédiaire avec les artistes italiens. Il fut en particulier l'exécuteur testamentaire de Rosso, accueillit Cellini et participa même à l'affaire de la *Léda* de Michel-Ange. Quelques documents mettent ainsi en évidence les formes de la prise de décision, le suivi du détail, la traduction en termes artistiques : Champverne logeait à Fontainebleau avec la charge « de conduire, deviser, faire et parfaire ledit bastiment et ediffice [...] selon qu'il advisera et verra suivant nostre vouloir et intention »<sup>5</sup>. Ces officiers royaux remplirent les mêmes fonctions au service des Grands : Jean Grolier, trésorier de l'Île-de-France et Nicolas Berthereau, surveillèrent les grandes entreprises artistiques du connétable de Montmorency. Ces personnages mirent à profit cette expérience lors de la construction de leurs propres hôtels urbains, chapiteaux ou chapelles, diffusant ainsi le grand style royal.

François I<sup>er</sup> avait des conseillers artistiques. Il employait ainsi des agents chargés de lui procurer des œuvres d'art : diplomates ou intermédiaires, faisant office de commanditaires ou de simples rabatteurs. Dans une lettre du

---

<sup>5</sup> Cité par S. Le Clech-Charton, « Les notaires et secrétaires du roi et la commande artistique officielle : service du roi, des grands et de la ville », *Bibliothèque de l'École des Chartes*, 146, 1988, p. 307-335, ici p. 316.

8 février 1545 (ancien style), cosignée par L'Aubespine, le roi demandait des statues à Michel-Ange et envoyait à cette fin le Primatice négociier avec lui :

Pour ce que j'ay grant desir d'avoir quelque besongnes de votre ouvraige, j'ay donné charge à l'abbé de Saint-Martin de Troyes p[resent] porteur que j'envoye par delà d'en recouvrer vous priant si vous avez quelques choses excellentes faictes à son arrivée les luy voulloir bailler en les vous bien payant ainsi que je luy ai donné charge. Et davantaige voulloir estre contant pour l'amour de moy qu'il molle le Christ de la Minerve et la v[ost]re dame de la Fevbre affin que j'en puisse adorer l'une de mes chapelles comme de choses que l'on m'a assuré estre des plus exquises et excellentes en v[ost]re art.<sup>6</sup>

De son côté, quinze ans avant Primatice, le marchand Battista della Pala, à Florence, achetait pour le roi des antiques et il commandait des œuvres de toute nature, dont de nombreuses reproductions, toutes perdues aujourd'hui, à l'exception d'une statue de la *Nature* par Tribolo. Il achetait également des œuvres aux familles patriciennes, ainsi un *Hercule* de Michel Ange, acquis de Filippo Strozzi, et surtout le *Moïse et les filles de Jethro* de Rosso, appartenant à Giovanni Bandini. D'ordre commercial, l'activité de Della Pala était guidée par un dessein politique : confirmer l'appui du roi à la République de Florence. Mais dès 1529, le roi renonça à ses prétentions italiennes et Della Pala fut victime de la répression médicéenne. A Venise d'autre part, sans qu'il y eût d'enjeu diplomatique, l'Arétin joua un rôle analogue d'intermédiaire, de conseil artistique et de protection, en recommandant plusieurs artistes.

Dans une lettre de 1535, l'ambassadeur de Venise Giustiniano chiffrait la dépense royale pour les bâtiments privés à 1 % des revenus du roi. Le coût de Chambord était de 22000 livres par an, celui de Madrid de 11300. Contrairement à ce que l'on a pu croire, la relation des rois de France aux arts, du moins aux bâtiments, n'était pas somptuaire. Dans son éloge de François I<sup>er</sup>, Jacques-Auguste de Thou notait comme une chose digne de remarque que les constructions du roi n'avaient pas grevé les finances du Royaume et qu'elles étaient restées compatibles avec le coût des guerres. Sous le règne de ses successeurs au contraire, ces dépenses, et en particulier les dépenses engagées pour les fêtes de cour, apparurent excessives, en relation à une situation financière obérée par le manque chronique de moyens et qu'aggravait une gestion incompétente ou malhonnête, qui explique aussi la durée de nombreux chantiers, leur inachèvement, l'abandon des travaux.

La commande royale détermine le statut de l'artiste. Durant tout le XVI<sup>e</sup> siècle, celui-ci reste subalterne, reflétant la différence de conception entre la culture française et la culture italienne. La première, que ce soit dans sa composante de cour, voué à la célébration de la gloire des armes, ou dans sa com-

<sup>6</sup> Lettre du 8 février 1545 [1546], Lille, Palais des Beaux Arts ; transcrite par P. de Chennevières, *Archives de l'art français, Documents*, V, 1857-1858, p. 39, d'après *Alcune Memorie di Michelangelo Buonarroti pubblicate per le nozze Cardinali-Bori*, Rome, 1823, p. 19 ; reproduite dans *Primatice maître de Fontainebleau*, éd. D. Cordellier, Paris, Réunion des Musées Nationaux, 2004, p. 280-281, n° 128.

posante savante, indifférente sinon soupçonneuse à l'ordre des images, qu'elle jugeait mineur dans l'ordre des savoirs, réservait les arts à des gens de métier. La seconde, à Florence, mais aussi à Rome et à Venise, accordait une plus grande considération aux artistes et aux peintres en particulier ; les obsèques de Michel-Ange en 1564 et le culte porté à son nom en furent l'expression la plus remarquable. Cette opposition toutefois ne doit pas occulter la réalité de l'activité artistique ni la dynamique particulière des carrières à la cour de France, où quelque 150 artistes ou artisans bénéficiaient de l'indépendance par rapport aux corporations. En 1524 dans les comptes royaux, les peintres, tout en étant regroupés avec les « gens de mestier », sont clairement identifiés. D'autre part, on note une distinction entre métiers d'art et activité artistique, ainsi que la reconnaissance et l'insertion de celle-ci dans les maisons royales ou princières à travers des charges subalternes, généralement de « valet de chambre ». Dès le règne de François I<sup>er</sup> enfin, certains artistes connurent une promotion en tant qu'artistes « du roi » ou de certains princes. Ce statut s'accompagne de prérogatives et de privilèges et détermine les formes de la commande. D'abord valet de garde-robe, Jean Clouet est cité comme « peintre du roi » aux gages de 240 livres, de 1516 à 1536, et il travaille pour le roi seul. Après sa mort, Catherine de Médicis acquit tous ses dessins. Tout en ayant plusieurs portraitistes à son service, la reine fut le principal commanditaire de François Clouet, alors même que celui-ci était « peintre du roi » et par conséquent, ne travaillait, en principe, que pour le souverain.

Dans certains cas enfin, l'artiste devient lui-même un acteur essentiel dans la commande royale en assumant les fonctions de maître d'œuvre. Trois artistes, ordonnateurs des chantiers royaux, connurent une carrière particulièrement brillante, cumulant charges, commissions et prébendes. Rosso Fiorentino, recommandé par l'Arétin à François I<sup>er</sup>, qui lui confia en 1531 la direction des travaux de Fontainebleau, aux gages de 1200 livres, fut naturalisé en 1532 et devint chanoine de la Sainte-Chapelle. Philibert de L'Orme cumula les bénéfices ecclésiastiques, fut chanoine de Paris, acquit plusieurs offices, qu'il revendit. Primatice, arrivé en France en 1532, sur la recommandation de Federico Gonzaga, succéda à Rosso et assura la direction des travaux jusqu'en 1570. Abbé de Saint-Martin, il fut nommé commissaire et surintendant des bâtiments du roi par François II, en remplacement de Philibert de L'Orme, le 12 juillet 1559. Il fut maintenu dans sa charge par Charles IX, en étant également nommé commissaire et surintendant des bâtiments de la reine mère, cumulant ainsi 1200 et 600 livres. Dans sa biographie de l'artiste, Vasari précisait :

Il a toujours vécu en gentilhomme plus qu'en artiste tout en se conduisant très amicalement avec ses collègues.<sup>7</sup>

---

<sup>7</sup> G. Vasari, *Les Vies des meilleurs peintres, sculpteurs et architectes*, éd. A. Chastel, Paris, Berger-Levrault, 1981, t. IX, p. 354.



Mais si le succès du Primatice en France couronnait l'artiste, il récompensait aussi sa capacité d'homme de cour à se plier au modèle aristocratique français et à ses valeurs.

### LA NÉCESSITÉ DE BÂTIR

Au XVI<sup>e</sup> siècle, la cour est itinérante et le roi de France ne possède rien d'équivalent à ce dont dispose un prince italien : un palais urbain adapté à une occupation permanente et regroupant commodément logis, offices et lieux de gouvernement. Il faudra attendre le siècle suivant et la dynastie suivante pour voir la réalisation du grand dessein du Louvre puis la métamorphose progressive d'un petit château de chasse, Versailles, en un palais royal. Les rois de France possédaient des centaines de châteaux, mais ils n'en fréquentaient et n'en aménageaient qu'un petit nombre : d'une part des résidences urbaines, d'autre part des châteaux de chasse, destinés à leur loisir principal. Les premières suivent la lente évolution vers le palais, correspondant à l'évolution de la vie de cour. La distribution intérieure connut ainsi des transformations importantes, qui déterminaient les élévations elles-mêmes, avec le développement de l'appartement royal et, vers 1550, l'apparition de deux espaces nouveaux, la salle de bal et l'antichambre. Dans les seconds, François I<sup>er</sup> imposa ses choix pour la conception de Chambord, peut-être sur une suggestion de Léonard de Vinci, et de Madrid. Le roi, un « curieux en matière d'architecture », peut être considéré comme l'inventeur du château de chasse royal, auquel il donna son premier style : un plan centré, avec une salle centrale cantonnée d'appartements identiques et une circulation extérieure, inspiré moins de la villa médicéenne de Poggio a Cajano que de la tour de Vincennes. La nouveauté résidait en fait dans la symétrie et la primauté du plan sur les élévations elles-mêmes, ces dernières, parées de « beaux enrichissements ». A l'opposé de ces créations *ex nihilo*, les grands châteaux de la couronne furent le résultat d'aménagements successifs sans plan d'ensemble qui aurait demandé une reconstruction : M. Chatenet avance l'hypothèse d'une interdiction tacite de démolir, liée à l'inaliénabilité du domaine royal, qui ne connut qu'une exception, le donjon du Louvre. Mais malgré son anarchie architecturale apparente, le « bricolage » des demeures royales révèle un ordre nouveau lié à la distribution et une ordonnance progressive des abords.

Les règnes des derniers Valois ont été marqués par un extraordinaire programme de constructions. La cour fut ainsi un chantier permanent. Avant 1525, François I<sup>er</sup> avait rénové Blois. De retour de captivité et au cours des vingt dernières années de son règne, il fit édifier cinq châteaux de chasse : Madrid, dans le bois de Boulogne, la Muette, Challuau, Folembray et Villers-Cotterêts, ainsi que deux nouvelles résidences, Fontainebleau et Saint-Germain-en-Laye, dont on lui attribue le projet, en étroite collaboration avec

le maître maçon Pierre Chambiges. Henri II s'occupa du programme complexe du Louvre, qu'il modifia par deux fois en faisant déplacer le grand escalier pour loger la salle de bal et transformer le corps d'hôtel en le surélevant d'un niveau, rendu en un attique sculpté. Il lui donna surtout sa nouvelle façade, qui portait les symboles de ses ambitions impériales, et dont le parti architectural offrait une version française de l'arc de triomphe romain. Nombre de demeures seigneuriales allaient suivre ce modèle royal de l'art de bâtir en imitant en signe d'allégeance la façade à trois avant-corps, à fausse galerie et à pavillons, qui remplaçait définitivement le donjon cantonné de quatre tours. Sous Henri II, Pierre Lescot et Philibert de L'Orme donnèrent son style et ses caractères durables à un art de bâtir « à la française » qui suivait l'antique en le renouvelant. Charles IX à son tour fit commencer Charleval, qui devait être le plus grand édifice du siècle. On comprendra mieux ainsi, par contraste, les raisons du désintérêt apparent de Henri III pour l'architecture. Le roi se borna à acheter pour son usage privé Ollainville, déjà aménagé par le contrôleur des finances Milon. Mais il ouvrit de grands chantiers publics : le Pont-Neuf, la Porte Saint-Antoine ou le phare de Cordouan, ainsi que des églises et des monastères. Henri III en fait avait à entretenir et à restaurer les demeures dont il avait hérité, et, plutôt que de bâtir lui-même, il préféra déléguer cette tâche à ses proches pour eux-mêmes. Sous Henri IV, l'obligation de bâtir fut un moyen de contrôler les Grands en les engageant dans des dépenses somptuaires.

#### LA REPRÉSENTATION DE LA PERSONNE ROYALE

La conception moderne de l'art repose sur la célébration du chef d'œuvre, comme objet unique, en termes muséaux et dans une logique de l'exposition. Or l'art de cour français du XVI<sup>e</sup> siècle ne se limite pas aux trésors de la collection de François I<sup>er</sup>, voire à la *Salière* de Benvenuto Cellini. D'une certaine manière, on pourrait même considérer l'art de cour comme un art sans chefs-d'œuvre : non pas que les artistes royaux eussent été incapables de produire des œuvres admirables, en matière de peinture, de sculpture ou d'art décoratif, mais parce que celles-ci étaient subordonnées à des ensembles dans lesquels elles prenaient sens. Les programmes de la commande royale conduisaient en effet à privilégier demeures et monuments, et dans celles-ci, l'union des arts en des formes spécifiques, de grands décors, où les collections elles-mêmes avaient leur place. Parallèlement à cette conception monumentale et décorative, la commande royale s'investissait aussi dans des cérémonies et des fêtes, des réalisations éphémères aussi coûteuses et qui monopolisaient les mêmes talents : d'un côté les sacres, les noces, les funérailles et les entrées comme forme d'ostentation royale ; de l'autre, à partir de 1562, les bals, auxquels Catherine de Médicis donna un développement remarquable, en justifiant leur fonction politique de diversion et de conciliation.

Les rois de France portèrent une attention privilégiée à leur monument funéraire, acte royal par excellence et véritable entreprise dynastique assurant la garantie de la continuité monarchique : François I<sup>er</sup> commanda le tombeau de Louis XII pour rendre hommage à son prédécesseur et confirmer le lien dynastique qui les unissait. La complexité de l'exécution fait du tombeau royal un chantier inscrit dans la longue durée, reliant les générations tout en faisant apparaître de subtiles ruptures entre les règnes. François II dut poursuivre la réalisation du tombeau de François I<sup>er</sup> et il chargea Primatice de « faire parachever la sepulture dudit feu Roy François nostre ayeul », tout en faisant commencer le tombeau de Henri II, mais il écarta Philibert de L'Orme des travaux. Le monument funéraire donne également une représentation politique du souverain. Ce n'est sans doute pas un hasard si la statue du défunt en priant est une innovation française, à mettre en relation avec les débats religieux de la seconde moitié du siècle, comme un rappel de la qualité du roi très chrétien. Le tombeau de Henri II et Catherine de Médicis, exécuté entre 1560 et 1573 sous la direction du Primatice est le plus remarquable de ces monuments. L'édifice circulaire qui le contient, la Rotonde des Valois, est lui-même une claire référence au Saint-Sépulcre de Jérusalem, et comme tel, il relie symboliquement les rois de France à Constantin le Grand.

Catherine de Médicis joua un rôle trop méconnu dans la diffusion de l'image royale. Outre le tombeau, elle commanda à Pilon les statues de Henri II et de François II destinées à la grande salle du Palais, rappelant l'autorité royale sur le parlement et, de façon très novatrice, voulut imposer la figure royale en ville, en termes de commémoration et de célébration. Après avoir écrit à Michel-Ange, elle commanda une statue équestre de Henri II à Daniel de Volterra. A la mort de l'artiste, en 1566, elle se tourna vers Giambologna pour achever le projet. Mais la statue complète avec l'effigie du roi ne fut jamais achevée. A un niveau plus modeste, mais qui impliquait des artistes de premiers plans tels Germain Pilon, la figure royale fit son apparition sur les monnaies d'or en France, en un lien étroit avec l'art de la médaille, et à partir de Henri II, elle connut une diffusion systématique par le biais de la gravure.

L'art de cour répond aux goûts de son premier commanditaire, qui ne sont pas nécessairement des goûts artistiques. On a pu insister, à juste titre, sur les nudités omniprésentes, peintes ou sculptées dans les demeures de François I<sup>er</sup> et les obsessions érotiques d'un roi amoureux. Ces goûts ne sont pas incompatibles avec la conception plus ambitieuse de la représentation non seulement du roi mais de sa royauté, suivant un véritable programme, mis en forme, nourri de références antiques et longuement développé par des hommes de lettres, les humanistes et à un degré moindre, les poètes. L'ambition de François I<sup>er</sup> pouvait être de recréer une nouvelle Rome ou une nouvelle Athènes à Fontainebleau. À la mort de Rosso, le roi rappela d'Italie le Primatice, qui revint avec des moulages d'antiques. Selon Vasari, ces pièces

furent si réussies qu'elles semblaient être de vrais antiques, comme on peut en juger dans les jardins de la reine à Fontainebleau, où les statues furent placées à la grande joie du roi qui transforme ainsi ce lieu comme en une nouvelle Rome<sup>8</sup>.

Sous Henri II, le programme politique s'identifia avec un rêve impérial. Charles IX et Henri III avaient à restaurer l'unité civile et religieuse du royaume ; trois principes firent l'objet d'une affirmation répétée à travers les entrées, les fêtes, les monuments : le droit divin, la prédestination dynastique des Valois, la glorification du Royaume comme Terre élue. Catherine de Médicis elle-même contribua à cette unité de façon très subtile, en construisant à travers certaines expressions artistiques une représentation d'elle-même en veuve dévouée, en mère de famille affectionnée, en princesse pieuse. C'est dans ce contexte programmatique que prend sens l'utilisation de la référence biblique (ainsi les cheminées d'Ecouen) mais surtout celles de la fable et de l'histoire antique. Aux exemples bien connus de l'*Odyssee* ou de la vie d'Alexandre s'ajoutent les *Dionysiaques* de Nonus et les aventures victorieuses de Cadmos époux d'Harmonie, pris pour thème de l'Entrée de Charles IX à Paris par Jean Dorat, ordonnateur du programme, et par les peintres Nicolò et Giulio Camillo dell'Abbate. De tels programmes ont aussi été réalisés ou projetés pour des Grands, en relation au modèle royal, ainsi les quarante statues monumentales proposant une variation sur le thème des quatre empires (l'Assyrie, la Perse, la Grèce et Rome) commandées à Ponce Jacquiot par Philippe de Boulainvillers pour le château de Verneuil, peut-être sur une conception de Jodelle.

## FONTAINEBLEAU

Plus que toute autre demeure royale, Fontainebleau a été le lieu où s'est concentré l'art de la cour de France sous les derniers Valois et où fut élaborée une manière originale, largement diffusée par la gravure. La peinture de chevallet ne joua pas un rôle central. Selon André Chastel, la « dialectique habituelle des arts et des techniques », c'est-à-dire leur opposition et leur concurrence, ne fonctionnait pas à Fontainebleau où, au contraire, même la tapisserie, comprise non seulement comme pièces de mobilier mais comme grand décor à portée symbolique et politique, « marche avec la peinture », les stucs et les reliefs du décor avec la sculpture, le tout avec le mobilier, qui n'ignore pas la céramique<sup>9</sup>. Les arts « décoratifs » connurent une floraison qui marquait la diversité et l'excellence de l'activité artistique en général à la cour.

Fontainebleau fut une demeure sans cesse réaménagée pour tenir compte des contraintes de la vie de cour et de nouvelles formes de distribution, un

<sup>8</sup> G. Vasari, *Les Vies des meilleurs peintres*, éd. A. Chastel, cit., t. IX, p. 350.

<sup>9</sup> A. Chastel, « Fontainebleau, formes et symboles », in *L'École de Fontainebleau*, catalogue de l'exposition, Paris, Editions des Musées nationaux, 1972, p. XIII-XXVIII.

chantier permanent pendant trois décennies, sans schéma directeur. Le projet, né de l'initiative de François I<sup>er</sup>, réunit autour d'une équipe non pas italienne mais plus précisément émilienne, des collaborateurs français et étrangers, dont la critique récente a mis en évidence l'unité de style. De grands peintres, qui étaient aussi des artistes complets, Rosso, Primatice et Dubreuil, ont dirigé le chantier et conçu les projets qui leur avaient été confiés, avec un raffinement égal dans les techniques les plus variées, l'exécution revenant à leurs collaborateurs, voire à des praticiens. Le dessin, à Fontainebleau, confirme cette hiérarchie, qui contribue aussi à préciser le statut des différents artistes. On conserve ainsi de nombreuses pièces liées aux décors ; si les plus nombreuses servent simplement à la reproduction des motifs, certains dessins sont de splendides exercices de création libre et de pure conception.

Le projet du décor reposait sur l'ambition encyclopédique du roi. Il trouva son expression symbolique dans les galeries. La galerie dite de *François I<sup>er</sup>*, conçue comme un espace privé dans les appartements du roi, a été réalisée à la fin des années 1520. Son décor, exécuté entre 1533 et 1539, combine des boiserie dorées et des compartiments entre les fenêtres, composés d'une fresque entourée de motifs, eux-mêmes en stuc et à la fresque, auxquels s'ajoutent un plafond à caissons et un plancher qui en reproduisent les motifs. La technique italienne de la fresque était adaptée à des lambris à la française ; les suites de tableaux rappelaient les tentures de tapisseries. Le programme iconographique exécuté par Rosso, sur l'invention de Lazare de Baïf et de Guillaume Budé, représente non pas un cycle narratif, mais une biographie allégorique du souverain, en forme d'emblèmes et d'énigmes, dont le roi seul possédait la clé, au sens propre comme au sens figuré, ainsi que le rappelait Marguerite de Navarre dans une lettre à son frère :

Car voir vos edifices sans vous, c'est un corps mort, et regarder vos bastiments sans ouïr votre intention, c'est lire en hébreu.<sup>10</sup>

L'allégorie mythologique exprimait la conception héroïque et pessimiste d'une royauté douloureuse : autour des histoires de Sémélé et de Danaé, le cycle s'achevait sur l'image du *Naufrage* et de la *Vénus frustrée*, que la représentation de la victoire des Centaures français sur les Lapithes d'une humanité barbare ne parvenait pas à adoucir. La *Galerie d'Ulysse*, commencée dans le courant des années 1540 sous la direction du Primatice, suit au contraire un projet narratif et comprend 58 fresques illustrant des épisodes de l'*Odyssée*, adaptant le poème grec à la célébration monarchique. La chambre dite de la duchesse d'Etampes combinait des stucs et un décor peint consacré à la vie d'Alexandre, ou plus exactement aux conquêtes féminines et au mariage du roi, occasion d'une célébration jusqu'alors inédite du nu féminin. Ce décor, servant à honorer une favorite et à exalter le désir royal, se révèle aussi, de façon exceptionnelle, comme le

<sup>10</sup> *Lettres de Marguerite de Navarre*, éd. Fr. Génin, Paris, 1842, p. 382.

lieu d'une triple émulation d'ordre artistique entre les Anciens et les Modernes, entre artistes modernes eux-mêmes, entre les différents arts, sous la forme d'un *paragone* permettant au Primatice, au moment de son retour d'Italie, de célébrer l'excellence universelle de son propre talent et d'affirmer sa primauté sur les contemporains, le Parmesan en particulier. Ce décor est un des seuls où se soit exprimé, en France, fût-ce sous forme allusive, un véritable débat artistique, qui a peut-être été évoqué devant le roi.

Du Cerceau rappelait que « tout ce que le roi pouvait recouvrer d'excellent, c'était pour son Fontainebleau ». Le château et les appartements royaux, les galeries, et même les bains furent conçus comme une sorte de musée, réunissant peintures, sculpture, objets d'art de toute sorte. La collection de livres elle-même entre dans ce cadre, non pas comme une production liée à un « mécénat » littéraire ou savant, mais comme la mise en valeur d'objets précieux, magnifiés par une forme d'un art raffiné, la reliure, en un ensemble homogène qui s'inscrit dans le décor. Sur les sollicitations de Budé et sous le contrôle effectif de Du Chastel, François I<sup>er</sup>, qui avait hérité des collections de ses prédécesseurs et qui disposait déjà d'une bibliothèque personnelle, procéda à une politique systématique d'acquisition de livres grecs, manuscrits et imprimés, destinés à créer une bibliothèque savante en relation avec l'activité du Collège royal. L'ensemble des bibliothèques se trouva réuni à Fontainebleau à partir de 1544 et fut régulièrement enrichi jusque au milieu des années 1560, avant son transfert à Paris, avant 1574. Les livres étaient probablement conservés au-dessus de la grande galerie décorée par Rosso. Ils reçurent deux décors différents : d'une part, entre 1545 et 1552, très différentes des reliures françaises contemporaines, les productions du « relieur royal », établies sous le contrôle d'un maître d'œuvre (peut-être Ange Vergèce), selon un véritable cahier des charges, et caractérisées par une inspiration orientale dans les dessins et les matériaux, le style « à la grecque », l'utilisation de l'héraldique, les titres sur les plats ; d'autre part les livres reliés après 1552, en petit nombre, recouverts de décors d'une grande inventivité et d'une qualité supérieure, dus à des relieurs parisiens ayant le titre de « relieurs du roi », Gomar Estienne et Claude Piques, qui travaillaient aussi pour de grands amateurs. Ce modèle royal de bibliophilie et plus généralement de collectionnisme, caractérisé par un parti général de décoration fondé sur l'héraldique, la symbolique et l'épigraphie, se diffusa et suscita certaines formes d'imitation et d'émulation visibles dans les livres du connétable de Montmorency.

On a voulu chercher en Italie, au palais du Té à Mantoue, le modèle de Fontainebleau. C'est confondre une référence ponctuelle de décor avec un style, unifié par le Primatice. François I<sup>er</sup> ne connaissait pas le Té et il n'aurait pas cherché pas à reproduire la demeure d'un petit prince, simple feudataire de l'Empire. L'italianisme apparent de Fontainebleau, et plus généralement celui de l'art de la cour de France, par ses acteurs, ses thèmes et ses buts, était un italianisme sélectif, mis au service de la monarchie. Vers 1537, au moment

des grands travaux de Rosso, l'art bellifontain était en partie une expérience artistique d'origine italienne, mais qui se déroulait loin de l'Italie et hors de toute comparaison, si bien que les choix propres de ses concepteurs ont pu se déployer sans être infléchis ou contrariés par la dynamique de rivalités internes à l'art italien. Cette expérience était celle d'artistes singuliers, de fortes personnalités, de créateurs qui entretenaient un rapport de confiance et de séduction avec leur royal patron. Les recherches des sources de leur invention et des influences, si difficiles à cerner, ont certes pu montrer à la fois la force et la continuité d'une référence à Michel-Ange, véritable astre éclairant la création artistique de son siècle, mais surtout la progressive transformation du style même de Rosso dans ses œuvres françaises, comme si l'expérience vécue en France constituait pour lui aussi une rupture avec sa formation. En d'autres termes, les Italiens travaillant en France étaient conduits à innover plus qu'à répéter. Dès le début de sa « Vie » de Rosso, Vasari opposait le succès que le peintre avait rencontré à la cour de France et l'incompréhension qui accueillait ses travaux en Italie ; il mettait en évidence le fait que le style même de l'artiste avait été modifié par sa rencontre avec son commanditaire et que c'est par ce dernier qu'il avait pu aller jusqu'aux limites extrêmes de son talent<sup>11</sup>. Les conditions d'ensemble du projet de Fontainebleau, la densité hermétique du langage pictural qu'il avait dû adopter conduisirent Rosso à une expressivité nouvelle, porteuse d'un pathétique qui trouvait son aboutissement dans une autre œuvre française, la *Pietà* peinte pour Montmorency, un chef d'œuvre absolu, mais qui lui aussi, à son époque, prenait sens dans le décor de la chapelle d'Ecouen.

Après la disparition de Rosso, le Primatice régna sans partage sur les décors français, imposant un style, que Nicolò dell'Abbate prolongea et infléchit à son tour dans l'art du paysage. Le maniérisme âpre de Rosso, laconique dans ses raccourcis et sa densité emblématique, prit une tonalité élégiaque, faite de *venustà*, certes de tradition émilienne mais qui rencontrait aussi l'option d'une grâce alexandrine, que Ronsard illustre dans le domaine de la poésie. Parmi toutes les propositions artistiques, si complexes et si variées que pouvaient offrir au même moment les artistes italiens, de Milan à Rome, la cour de France fut sensible à la seule leçon émilienne, la plus adaptable à son propre goût. L'alexandrinisme qui caractérise le règne de Henri II n'était pas importé d'Italie, c'est en fait un choix de l'art français et de ses commanditaires comme de la culture française dans son ensemble.

## LE PRINCE ET LES ARTS : UN MODÈLE FRANÇAIS

Dans son bref traité *Des peintures convenables aus basiliques et palais du roi*, dédié à Sully mais destiné à Henri IV, Antoine de Laval tirait, en 1600,

<sup>11</sup> Vasari, *Les Vies*, éd. A. Chastel, t. VI, p. 186-190.

comme un bilan de l'action politique de la dynastie et du siècle précédents, qu'il considérait comme un échec : la noblesse dans son ensemble s'était « vouée à l'inhumanité » des guerres de religion. Laval attribuait cet échec à la mise en forme artistique du programme monarchique des Valois : il considérait que le système décoratif de la galerie, illustré à Fontainebleau par la *Galerie d'Ulysse*, n'avait pas véritablement contribué à célébrer la dignité et l'autorité royales parce qu'il s'agissait d'une œuvre de fiction reposant sur la fable. Il attribuait en outre à « la grand opinion qu'on avait de ces peintres italiens » le défaut d'un tel mode encomiastique, et il critiquait la part excessive selon lui attribuée à la peinture et plus généralement aux arts figuratifs, alors que ceux-ci, restant « toujours attachés à la besogne », n'avaient pas l'autorité nécessaire pour dire de façon probante la gloire des rois, au contraire des Lettres. Laval proposait ainsi pour le nouveau roi un nouvel usage des arts, mais un usage restreint, sous le contrôle des lettrés, et la mise en forme d'un programme artistique érudit, fondé sur la représentation de la suite ininterrompue des rois de France : « le roi n'a pas besoin d'emprunter d'autres sujets que les siens ». Dans l'appauvrissement de l'invention et des formes, il mettait en exergue les priorités politiques et idéologiques de la relation entre le prince et les arts : « épandre partout la gloire et majesté du nom français et d'un si somptueux ouvrage dont le roi est le premier ornement ».

La figure de *L'Ignorance chassé*, dans la galerie de François I<sup>er</sup> à Fontainebleau peut être interprétée comme la représentation idéale d'un véritable programme de « politique culturelle » d'un règne voué à la « restauration des lettres et des arts » sous la protection d'un souverain éclairé. Un projet de monument par Benvenuto Cellini représentait le roi en Mars entouré des statues allégoriques de la Libéralité, de la Musique, des Lettres et des « Arts du dessin ». Un décor similaire, commandé par Philibert de L'Orme, fut exécuté par Pierre Bontemps pour le monument du cœur du roi, placé dans l'église des Hautes-Bruyères, près de Rambouillet. Un dessin du Primaticci, commandé par le cardinal Du Bellay, représente le portrait du roi entouré des Muses. A partir de François I<sup>er</sup>, l'allégorie du Parnasse, élaborée à Rome par Raphaël et transplantée par Rosso à Fontainebleau, est devenue un des « lieux » de l'éloge monarchique et une catégorie de la culture française. La figure de « père des arts » constitue un élément important du prestige royal. Sous le règne de Charles IX, l'apothicaire Nicolas Houel, auteur de *l'Histoire d'Artémise* destinée à célébrer Catherine de Médicis, conçut le projet d'une suite de tapisseries, *L'Histoire française de nostre temps*. Le peintre Antoine Caron exécuta les dessins préparatoires des vingt-sept cartons. Parmi ceux-ci, *La Renaissance des Arts et des Lettres*, un dessin représentant le temple de la Gloire, devant lequel Apollon, entouré des Muses, couronne Auguste, entouré des bustes de François I<sup>er</sup>, Henri II, François II et Charles IX, et de Catherine de Médicis, confirmant une continuité monarchique autour d'un même programme. Dans une autre série des dessins commandée par Houel à Etienne Delaune, figure



une représentation de *Charles IX distribuant des couronnes aux sept arts libéraux* et un *Concert des Muses inspirant les studieux*. D'une certaine manière la relation des rois à l'art, à travers leurs commandes et leurs collections, n'est pas seulement le moyen de répondre à des besoins pour loger la cour et formuler la politique royale en termes symboliques. Leur « mécénat » porte sa propre fin, il exalte le roi mécène. Il conviendrait certes de faire un répertoire complet de la figure du roi « protecteur des arts », qui n'est jamais celle d'un roi « protecteur des artistes » et d'affiner sa généalogie, moins évidente et moins linéaire qu'il n'y paraît. Il n'en demeure pas moins que l'art, au XVI<sup>e</sup> siècle, voit sa place modifiée dans le système des valeurs : il devient un enjeu, et, sous la forme du mécénat, constitue un élément nouveau du statut des princes, en termes de prestige. Comme tel, il constitue un élément important, de ce qu'on appelle l'« image » du prince, c'est-à-dire, de façon plus précise, du discours du prince et sur le prince dont il constitue un « lieu » rhétorique qui renouvelle les différents genres où il se déploie.

La relation du prince aux arts, magnifiée par les arts eux-mêmes, joue ainsi un rôle dans la relation des princes entre eux. Il ne s'agit pas seulement d'une rubrique nouvelle des relations diplomatiques, intégrant recommandations d'artistes et envois d'objets d'art, des cadeaux qui, sous François I<sup>er</sup> principalement, ont enrichi les collections royales. Il s'agit des formes nouvelles d'ostentation, de rivalité, d'émulation, de monopole, dans lesquelles les cadeaux eux-mêmes jouent un rôle. En 1518, Léon X envoya quatre tableaux en France par l'intermédiaire de son neveu Laurent de Médicis et du cardinal Bibbiena. Le *Saint Michel et le dragon* de Raphaël avait été commandé spécialement pour le roi, de même que la *Sainte famille* était destinée à la reine Claude, probablement pour célébrer la naissance du dauphin. Ces tableaux étaient conçus tout à la fois comme des objets précieux, dignes de celui qui les offrait et de celui qui les recevait, comme des œuvres d'art, dont le pape prétendait avoir le monopole, et comme des symboles politiques. On ne saurait les réduire à une question de goût, voire à évoquer à leur propos une quelconque passion pour l'art italien. Ces formes de rivalité et d'ostentation jouent à l'intérieur d'une même dynastie, de règne à règne, et d'une même cour. La relation de Henri II aux arts se distingue volontairement de celle de François I<sup>er</sup>, dans le choix des lieux (le Louvre contre Fontainebleau), des formes (la primauté de l'architecture sur les décors, la rareté des chantiers de sculpture), des hommes (De L'Orme, Lescot) ; celui des Bourbons se distingue de celui des derniers Valois, en dépit de la continuité des hommes. L'ostentation et la rivalité jouent, à l'intérieur d'une même cour, entre les Grands qui rivalisent entre eux en imitant certaines formes royales, voire qui se distinguent du modèle royal : ainsi le « mécénat » des Guises, passant en une génération de l'imitation (les monuments commandés au Primatice), à la rivalité (Meudon) puis à l'infléchissement dans un sens novateur (la commande religieuse, en termes tridentins). Cette relation aux arts ne joue pas moins entre les cours

d'Europe, entre la cour de France et les cours italiennes, mais aussi avec l'Angleterre, l'Espagne et l'Empire, ainsi qu'en témoignent les correspondances des ambassadeurs, observateurs critiques des réalisations artistiques des cours où ils sont en mission. Les princes attirent certains artistes ou les gardent jalousement (ainsi le duc de Florence refusant de laisser Giambologna répondre à l'invitation de Catherine de Médicis). C'est sur cette émulation enfin que se définissent progressivement des styles nationaux distincts.

Le « mécénat » des Valois est parfois présenté comme une imitation du modèle des Médicis. Cette interprétation, qui néglige la part de l'ostentation et de la rivalité, repose sur une analogie, liée aux formes communes de l'art de cour et à l'objet même de la relation des princes à l'art. Ne tenant pas compte de la conception que les rois de France avaient de leur rang et de leur gloire, elle est peu probante selon les valeurs et les modes de pensées de l'époque. Certes, une référence médicéenne a bien joué en France : non pas celle des ducs contemporains, Côme et Francesco, dont le mécénat avait changé de forme, passant d'une « *committenza monumentale* » et idéologique, nourrie d'une référence romaine et étrusque, aux formes complexes d'un collectionnisme varié, prenant appui sur les ressources d'une cité-laboratoire<sup>12</sup>, mais celle, idéalisée, de Laurent le Magnifique. Cette référence a été développée par certains lettrés français de la fin du XVI<sup>e</sup> siècle non pas pour célébrer les Médicis, mais pour évoquer le mouvement de la *translatio studii*, qui faisait aboutir les arts et les lettres à la cour de François I<sup>er</sup>, après Athènes, Rome et Florence, pour présenter celle-ci comme l'héritière des trois grands empires « culturels », celle en qui les lettres et les arts devaient trouver leur dernière et véritable perfection.

L'importance accordée par les historiens au paradigme médicéen trouve ses origines dans la présence en France de Catherine de Médicis, autour de qui s'est cristallisée la question de l'italianisme. Un ambassadeur de Venise pouvait noter : « on reconnaît en la reine l'esprit de sa famille, elle veut laisser une mémoire après elle : des édifices, des bibliothèques et des collections d'antiquités<sup>13</sup> ». Le cabinet privé de la reine réunissait *naturalia*, *artificialia* et *antiquitates* et quelques tableaux ; il était destiné principalement à accueillir une exceptionnelle série de près de 500 portraits de cour, des « crayons », un genre spécifiquement français, mêlant la pierre noire et la sanguine, apparu vers 1455. Ces portraits, conservés dans des boîtes, représentaient des membres de l'entourage royal, distingués par une faveur particulière. La reine recherchait les œuvres de qualité afin de constituer un album, du règne de François I<sup>er</sup> à celui de Charles IX, en une collection cohérente, unissant la

<sup>12</sup> P. Barocchi, introduction à *Firenze e la Toscana dei Medici nell'Europa del Cinquecento*. Palazzo Vecchio : *committenza e collezionismo medicei*, catalogue de l'exposition, Florence, 1980, p. 13.

<sup>13</sup> Giovanni Correro, 1569, cité par N. Tommaseo, *Relazioni degli ambasciatori venetiani sulle affari di Francia dal XVI<sup>e</sup> secolo*, Paris, 1838, t. II, p. 155.

curiosité prosopographique à l'exigence artistique. Cette collection cessa de s'enrichir vers 1570, alors même que le genre se prolongeait et se développait en France, et que la reine continuait de faire travailler d'autres peintres, à qui elle commandait des copies ou des miniatures. En fait, lorsque Brantôme rattachait la magnificence et la libéralité de la reine à celles de Léon X et de Laurent de Médicis<sup>14</sup>, c'était moins pour faire de la reine l'héritière d'une tradition artistique florentine que pour justifier en termes politiques sa « despence » en fêtes de cour et en bâtiments. Dans les bâtiments de la reine, les formes que l'on interprète comme des traits italiens (galeries, portiques), appartenaient à l'architecture française des années 1560-1580, dont les références italiennes, à valeur de citation, sont le fait des architectes eux-mêmes, Philibert de L'Orme en particulier. Pendant longtemps, on a abusivement pris pour des italianismes toutes les formes à l'antique qui ont succédé aux formes gothiques considérées comme nationales. Or l'architecture royale de la Renaissance en France n'imitait pas l'architecture italienne, elle cherchait, comme celle-ci, à recréer l'architecture antique en clés vernaculaires, en se servant, au besoin des traités, des dessins et de l'expérience des maîtres italiens. Plus justement, l'art français promu par le « mécénat » royal a pu être défini comme un « ralliement » de la monarchie française aux fables et aux formes « méridionales »<sup>15</sup> ; mais dans la perspective de ses promoteurs, il ne s'agissait pas d'une allégeance, il s'agissait bien plutôt d'une conquête servant à leur propre gloire.

## BIBLIOGRAPHIE\*

### INTRODUCTION

#### Ouvrages généraux sur l'art français

- A. Blunt, *Art and Architecture in France 1500-1700* [1953, 1970], trad. fr., Paris, 1983.
- J.-M. Pérouse de Montclos, *Histoire de l'architecture française de la Renaissance à la Révolution*, Paris, Mengès, 1989.
- André Chastel, *L'Art français. Temps modernes (1430-1620)*, Paris, Flammarion, 1994.
- *Le Dessin en France au XVI<sup>e</sup> siècle*, catalogue de l'exposition, Ecole nationale supérieure des Beaux-Arts, éd. E. Brugerolles, Paris, 1994.
- Henri Zerner, *L'Art de la Renaissance en France. L'invention du classicisme*, Paris, Flammarion, 1996.

<sup>14</sup> Brantôme, « Sur la reine Catherine de Médicis », in *Recueil des Dames*, éd. E. Vaucheret, « Bibliothèque de la Pléiade », Paris, Gallimard, 1991, p. 52.

<sup>15</sup> A. Chastel, « Fontainebleau, formes et symboles », cit., p. XIII.

\* Dans chaque rubrique, le classement est chronologique.

- *De l'Italie à Chambord. François I<sup>er</sup> et la chevauchée des princes français*, exposition, Chambord 2004, éd. Catherine Arminjon et alii, Paris, Somogy, 2004.

### Sources

- L. De Laborde, *Les Comptes des bâtiments du roi (1528-1571), suivis de documents inédits sur les châteaux royaux et les beaux-arts au XVI<sup>e</sup> siècle*, Paris, J. Baur, 1877-1880.
- M. Roy, *Artistes et monuments de la Renaissance*, Paris, Picard, 1929-1934.
- C. Grodecki, *Documents du Minutier central des notaires de Paris. Histoire de l'art au XVI<sup>e</sup> siècle (1540-1600)*, Paris, Archives nationales, 1985-1986.
- C. Occhipinti, *Carteggio d'arte degli ambasciatori estensi in Francia (1536-1553)*, "Strumenti e testi" 8, Pise, Scuola normale superiore, 2001.

### Théorie des arts

- G. Repaci-Courtois, « Art mécanique ou état contemplatif ? Les humanistes français du XVI<sup>e</sup> siècle et le statut des arts visuels », *Bibliothèque d'humanisme et Renaissance*, 54, 1992, 1, p. 43-63.
- J. Balsamo, « Les écrivains français du XVI<sup>e</sup> siècle et la peinture italienne : réévaluation d'un épisode de l'histoire du goût », *Studi di letteratura francese*, 21, 1996, p. 29-54.
- C. Occhipinti, *Il Disegno in Francia nella letteratura artistica del Cinquecento*, Paris-Florence, INHA- Studio per Edizioni scelte, 2003.
- *Les Arts visuels de la Renaissance en France. XV<sup>e</sup>-XVI<sup>e</sup> siècle*, actes du colloque, Rome, 2007, éd. H. Zerner, Académie de France à Rome, 2008.

## LE MÉCÉNAT PRINCIER

### Généralités

- P. Lelièvre, « Mécènes et collectionneurs au XVI<sup>e</sup> siècle », *Bulletin de la Société de l'art français*, 1971, p. 1-11.
- *L'Age d'or du mécénat (1598-1661)*, actes du colloque *Le Mécénat en Europe*, dir. R. Mousnier et J. Mesnard, Paris, 1985.
- C. Pomian, *Collectionneurs, amateurs et curieux. Paris-Venise : XVI<sup>e</sup> –XVIII<sup>e</sup> siècle*, Paris, Gallimard, 1987.
- Antoine Schnapper, *Le Géant, la licorne, la tulipe. Collections françaises au XVII<sup>e</sup> siècle*, Paris, Flammarion, 1988.
- *Mécènes et collectionneurs. Les variantes d'une passion*, dir. J.-Y. Ribault, Paris, Comité des travaux historiques et scientifiques, 1999.
- F. Haskell, "The political implications of art patronage in seventeenth-century Europe", in *Mélanges en hommage à Pierre Rosenberg. Peintures et dessins en France et en Italie XVII<sup>e</sup> –XVIII<sup>e</sup> siècles*, Paris, Réunion des musées nationaux, 2001, p. 228-235.
- B. Petey-Girard, *Le Sceptre et la plume. Image du Prince protecteur de la Renaissance au Grand Siècle* « Travaux d'Humanisme et Renaissance » n<sup>o</sup> 466, Genève, Droz, 2010.

## Mécènes et commanditaires

### *François I<sup>er</sup>*

- R. J. Knecht, *Un Prince de la Renaissance, François I<sup>er</sup> et son royaume* [1982], tr. fr., Paris, Fayard, 1998 ; [Madrid et Fontainebleau, p. 411-434 ; Le roi mécène, p. 435-460].
- G. Scailliérez, *François I<sup>er</sup> et ses artistes dans les collections du Louvre*, Paris, 1992.
- M. Witkowski, *François I<sup>er</sup> amateur d'art. Les collections royales dans la première moitié du XVI<sup>e</sup> siècle*, thèse, Paris IV, 1994.
- J. Cox-Rearick, *The Collections of Francis I : Royal Treasures*, Anvers, Fonds Mercator, New York, Abrams, 1996 ; *Chefs d'œuvres de la Renaissance : la collection de François I<sup>er</sup>*, Paris, 1995.

### *Henri II*

- *Henri II et les arts*, actes du colloque, Paris-Ecouen, 1997, « Rencontres de l'École du Louvre », Paris, 2003 ; [31 contributions].

### *Catherine de Médicis*

- *Paris et Catherine de Médicis*, dir. M.-N. Bauduin-Matuscek, Paris, Délégation à l'action artistique, 1989.
- *Il Mecenate di Caterina de' Medici*, éd. Sabine Frommel & Gerhard Wolf, "Kunst-historisches Institut in Florenz Max-Planck Institut. Studi e ricerche » 2, Venise, Marsilio, 2008 ; [20 contributions].

### *Henri III*

- J. Boucher, *Société et mentalité autour de Henri III* [Lille, A.R.T., 1981], Paris, H. Champion, 2007.
- *Henri III mécène des arts, des sciences et des lettres*, dir. I. de Conihout, J.-F. Maillard, G. Poirier, Paris, PUPS, 2006 ; [6 contributions sur le mécénat artistique].

### *Henri IV*

- *Avènement d'Henri IV. Quatrième centenaire. Les Arts au temps d'Henri IV*, actes du colloque, Fontainebleau, 1990, Biarritz, 1992.

### *Les Grands*

- G. Souchal, « Le mécénat de la famille d'Amboise », *Bulletin de la Société des antiquaires de l'Ouest*, 1976, p. 485-526 et 567-612.
- *Les Trésors du Grand Ecuyer : Claude Gouffier, collectionneur et mécène à la Renaissance*, catalogue de l'exposition, par Th. Crépin-Leblond, Ecouen, Musée national de la Renaissance, 1994.
- I. Wardropper, « Le mécénat des Guises : art, religion et politique au milieu du XVI<sup>e</sup> siècle », *Revue de l'art*, 94, 1991, p. 27-44.

- *Le Mécénat et l'influence des Guises*, actes du colloque, 1994, éd. Y. Bellenger, Paris, H. Champion, 1997 ; [plusieurs études sur le « mécénat » musical, par J. Barbier, R. Freedman, J. Brooks, K. van Orden et P. Desan ; sur la commande artistique, par I. B. Wardropper].
- B. Bedoz-Rezak, *Anne de Montmorency, seigneur de la Renaissance*, Paris, Publisud, 1990.
- *Livres du Connétable. La bibliothèque d'Anne de Montmorency*, catalogue de l'exposition, par Th. Crépin-Leblond, Ecouen, Musée, national de la Renaissance, Chantilly, Musée Condé, 1991.

### *Prélats*

- Isabelle Balsamo, « Le cardinal de Lorraine et ses commandes artistiques à Reims », in *Le Mécénat des Guises*, cit., p. 443-468.
- Y. Pauwels, « Philibert de L'Orme et ses cardinaux : Marcello Cervini et Jean du Bellay », in *Les cardinaux de la Renaissance et la modernité artistique*, éd. F. Lemerle, Y. Pauwels, G. Toscano, Villeneuve d'Ascq, 2008, p. 149-156.

### *Mécénat féminin*

- *Patronnes et mécènes en France à la Renaissance*, éd. K. Wilson-Chevalier, Saint-Etienne, Presses de l'Université, 2007 ; [études sur le mécénat artistique d'Anne de France, Anne de Bretagne (E. L'Estrange, J. L. Burk), Louise de Savoie (M. B. Winn), Eléonore d'Autriche (A. Jordan & K. Wilson-Chevalier), Diane de Poitiers (S. Ruby), Catherine de Médicis (S. ffolliott, C. zum Kolk, L. Odde, C. Turbide, A. Zvereva, M. Bimbenet-Privat)].

## **Formes et moyens de la commande artistique**

### *Finances*

- T. Sauvel, « Recherches sur les ressources dont Catherine de Médicis a disposé pour construire les Tuileries », *Bulletin de la Société de l'art français*, 1967, p. 39-48.
- P. Hamon, *L'argent du roi : les finances sous François I<sup>er</sup>*, Paris, 1994.

### *Institutions*

- B. Barbiche, « Henri IV et la surintendance des Bâtiments », *Bulletin monumental*, 152, 1984, p. 19-39.
- S. Le Clech-Chartron, « Les notaires et secrétaires du roi et la commande artistique officielle : service du roi, des grands et de la ville », *Bibliothèque de l'Ecole des Chartes*, 146, 1988, p. 307-335.
- *La Prise de décision en France (1525-1559)*, éd. R. Claerr et O. Poncet, « Etudes et rencontres de l'Ecole des Chartes », 27, Paris, 2008.

### *« Conseillers » artistiques*

- J. Adhémar, « Aretino : artistic advisor for Francis I », *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 17, 1954, p. 191-195.

- C. Elam, “Art in the service of liberty. Battista della Pala art agent for Francis I”, *I Tatti Studies. Essays in the Renaissance*, 5, 1993, p. 33-109.
- M. H. Smith, « Les diplomates italiens, observateurs et conseillers artistiques à la cour de François I<sup>er</sup> », *Histoire de l'art*, 35-36, 1996, p. 27-37.
- V. Auclair, « De l'estampe à la chronique contemporaine : L'Histoire de la Royne Arthemise de l'invention de Nicolas Houel », *Journal de la Renaissance*, 1, 2000, p. 155-188.

## Artistes et artisans

### *Etudes d'ensemble*

- E. Delpuech, « Les marchands et artisans suivant la cour », *Revue historique du droit français et étranger*, 52, 1974, p. 379-411.
- M. Warnke, *L'Artiste et la cour*, Paris, Editions de sciences de l'Homme, 1989.
- M. Bimbenet-Privat, *Les Orfèvres parisiens de la Renaissance (1506-1620)*, Paris, 1992.
- J. M. Leproux, *La Peinture à Paris sous le règne de François I<sup>er</sup>*, Paris, PUPS, 2001.
- G. Bresc-Bautier, « Les sculpteurs des bâtiments du roi », in *Henri II et les arts*, cit., p. 117-134.

### *Musique*

- C. Cazaux, *La Musique à la cour de François I<sup>er</sup>*, Paris, ENC, Tours, CESR, 2002.
- I. Handy, *Musiciens au temps des derniers Valois (1547-1589)*, Paris, H. Champion, 2008.

### *Monographies*

- Nicolò dell'Abate. *Storie dipinte nella pittura del Cinquecento tra Modena e Fontainebleau*, catalogue de l'exposition, éd. S. Béguin et F. Piccinini, Modène, 2005.
- D. Thomson, « Baptiste Androuet du Cerceau, architecte de la cour de Henri III », *Bulletin monumental*, 148, 1990, p. 47-81.
- Jacques Androuet du Cerceau « un des plus grands architectes qui se soient jamais trouvés en France », dir. J. Guillaume, Paris, Picard, 2010.
- J. Ehrmann, *Antoine Caron, peintre de fêtes et de massacres*, Paris, 1986.
- C. Grodecki, « Le séjour de Benvenuto Cellini à l'hôtel de Nesle et la fonte de la nymphe de Fontainebleau d'après les actes des notaires parisiens », *Bulletin de la Société d'histoire de Paris et de l'Île-de-France*, 98, 1971, p. 1-48.
- B. Jestaz, “Benvenuto Cellini et la cour de France (1540-1545)”, *Bibliothèque de l'École des Chartes*, 161, 2003, p. 71-132 ; 403-404.
- P. Mellen, *Jean Clouet. Complete Edition of the Drawings, Miniatures and Paintings*, Londres - New York, 1971.
- E. Jollet, *Jean et François Clouet*, Paris, Lagune, 1997.
- G.-M. Leproux, « Claude Foucques, architecte du cardinal de Lorraine, de Diane de Poitiers et de Charles IX », *Documents d'histoire parisienne*, 5, 2005, p. 15-26.

- E. Brugerolles et D. Guillet, « Léonard Gaultier, graveur parisien sous les règnes de Henri III, Henri IV et Louis XIII », *Gazette des Beaux-arts*, janvier 2000, p. 1-24.
- C. Grodecki, *Les Travaux de Philibert de L'Orme pour Henri II et son entourage*, « Archives de l'Art français », 34, Paris, 2000.
- J.-M. Pérouse de Montclos, *Philibert de L'Orme architecte du roi (1514-1570)*, Paris, Mengès, 2000.
- *Germain Pilon et les sculpteurs français de la Renaissance*, actes du colloque, 1990, éd. G. Bresc-Bautier, Paris, La Documentation française, 1993.
- C. Scailliérez, *Rosso. Le Christ mort*, Paris, RMN, 2004.
- Ph. Sénéchal, *G. F. Rustici (1475-1554) un sculpteur de la Renaissance entre Florence et Paris*, Paris, Arthena, 2007.
- C. Vecce, *Léonard de Vinci*, [1998], traduction française [partielle], Paris, Flammarion, 2001.

### *Le Primitice*

- *Primitice maître de Fontainebleau*, catalogue de l'exposition, Paris, Musée du Louvre, 2004-2005, dir. D. Cordellier, Paris, RMN, 2004.
- *Francesco primiticcio architetto*, éd. S. Frommel, Milan, Electa, 2005.
- S. Béguin, "Primiticcio in France", *The Burlington Magazine*, 147, avril 2005, p. 240-244.
- *Primiticcio. Un bolognese alla corte di Francia*, catalogue de l'exposition, Bologne, 2005.
- *Primitice architecte*, dir. S. Frommel, Paris, Picard, 2010.

## PROGRAMMES

### **Bâtir**

- J. Guillaume, « Le phare de Cordouan, 'Merveille du monde' et monument monarchique », *Revue de l'art*, 8, 1970, p. 32-52.
- V. Hoffmann, « Le Louvre de Henri II : un palais impérial », *Bulletin de la Société de l'histoire de l'art français*, 1982-1984, p. 7-15.
- Fr. Boudon et J. Blécon, *Philibert de L'Orme, Le Château royal de Saint-Léger en Yvelines*, Paris, Picard, 1985.
- M. Chatenet, *Le Château de Madrid au bois de Boulogne, sa place dans les rapports franco-italiens autour de 1530*, Paris, Picard, 1987.
- J.-P. Babelon, *Châteaux de France au siècle de la Renaissance*, Paris, Flammarion - Picard, 1989.
- A. Chastel, *Culture et demeure en France au XVI<sup>e</sup> siècle*, Paris, Julliard, 1989.
- *Les Chantiers de la Renaissance*, actes du colloque, Tours, 1983, éd. J. Guillaume, Paris, Picard, 1991.
- J. Guillaume, « La galerie dans le château français : place et fonction », *Revue de l'art*, 102, 1993, p. 32-42.



- *Architecture et vie sociale à la Renaissance, actes du colloque*, 1988, éd. J. Guillaume, Paris, Picard, 1994 ; [en particulier l'étude de Fr. Boudon et M. Chatenet, « Les logis du roi de France au XVI<sup>e</sup> siècle », p. 65-82].
- C. Grodecki et M. Kitaëff, « Saint-Maur en 1570 : les deux projets de Catherine de Médicis », *Bulletin monumental*, 158, 2000, p. 203-215.
- M. Chatenet, *Chambord*, Editions du patrimoine, 2001.
- M. Chatenet, *La Cour de France au XVI<sup>e</sup> siècle. Vie sociale et architecture*, Paris, Picard, 2002.
- J. Guillaume, « François I<sup>er</sup> architecte », in *Il Principe architetto*, actes du colloque, Mantoue, 1999.

### Mise en scène de la majesté royale

- J. Thuillier, « Peinture et politique : une théorie de la galerie royale sous Henri IV », *Etudes d'art français offertes à Charles Sterling*, Paris, 1975, p. 175-205.
- Fr. Boudon, M. Chatenet, A.-M. Lecoq, « La mise en scène de la personne royale au XVI<sup>e</sup> siècle : premières conclusions », in *L'Etat moderne : genèse, bilans et perspectives*, dir. J.-P. Genêt, Paris, 1990, p. 235-245.
- A. Bostrom, « Daniele da Volterra and the equestrian Monument to Henry II of France », *The Burlington Magazine*, 137, 1995, p. 809-820.
- *Les Funérailles à la Renaissance*, actes du colloque, Bar-le-Duc, 1999, éd. J. Balsamo, Genève, Droz, 2002 ; [en particulier les contributions de M. Chatenet, « Quelques aspects des funérailles nobiliaires au XVI<sup>e</sup> siècle », p. 37-54, M. Gaude-Ferragu, « La mort du prince : les funérailles de Pierre de Beaujeu, duc de Bourbon (1503) », p. 55-76, J. Guillaume, « Les tombes des Gouffier », p. 131-140 ; I. Balsamo, « Les tombeaux des Guises », p. 171-184, I. de Conihout et P. Ract-Madoux, « Veuves, pénitentes et tombeaux », p. 225-270].
- M. Grivel, « La représentation du pouvoir : les portraits gravés de Henri II », in *Henri II et les arts*, p. 31-52.
- *L'Image du roi de François I<sup>er</sup> à Louis XIV*, éd. T.W. Gaehtigens et N. Hochner, Paris, Maison des sciences de l'Homme, 2006.

### Symbolique

- V. Hoffmann, « *Donec totum impleat orbem*. Symbolisme impérial au temps de Henri II », *Bulletin de la Société de l'art français*, 1978, p. 29-42.
- A.-M. Lecoq, *François I<sup>er</sup> imaginaire. Symbolique et poétique à l'aube de la Renaissance*, Paris, Macula, 1987.
- Fr. Yates, *Astrée : le symbolisme impérial au XVI<sup>e</sup> siècle*, 1988, trad. française, Paris, Belin, 1989.
- I. Balsamo, « Le cardinal de Lorraine et le grand autel de 1572 dans la cathédrale de Reims : un manifeste tridentin », *Fondation Eugène Piot. Monuments et mémoires*, t. 73, 1998, p. 89-130.

- J. Guillaume, « Le Louvre, une architecture impériale », in *Henri II et les arts*, p. 343-354.
- F. Bardati, « L'Antico nel programma della Nouvelle Rome di Francesco I », in *Arte e architettura. Le cornici della storia*, dir. F. Bardati et A. Risellini, Milan, 2007, p. 135-160.
- L. Capodiecì, « Cadmos et l'harmonie. Jean Dorat, Nicolò dell'Abate et le décor de la salle du banquet pour l'entrée de Charles IX et Elisabeth d'Autriche (Paris, 1571) », *Seizième siècle*, 3, 2007, p. 61-90.

## ŒUVRES

### Fêtes de cour, cérémonial, entrées

- V. Graham & W. McAllister Johnson, *The Paris Entries of Charles IX and Elisabeth of Austria 1571, with an analysis of Simon Bouquet's Bref et sommaire recueil*, Toronto, University Press, 1974.
- M. Mc Gowan, *L'art du ballet de cour en France, 1581-1643*, Paris, Ed. du CNRS, 1978.
- V. Graham & W. McAllister Johnson, *The Royal Tour of France by Charles IX and Catherine de Medicis. Festivals Entries 1564-1566*, Toronto, University Press, 1979.
- I. D. Mc Farlane, *The Entry of Henri II into Paris. 16 June 1589*, "Medieval and Renaissance Textes and Studies", vol. 7, New York, 1983.
- J. Boutier, A. Dewerpe, D. Nordman, *Un Tour de France royale. Le voyage de Charles IX (1564-1566)*, Paris, Aubier, 1984.
- *Tables royales*, actes du colloque, Ecole du Louvre, 1994 ; [en particulier M. Chatenet : « Henri III et le cérémonial du dîner », p. 17-27.
- *Le Dressoir du prince. Services d'apparat à la Renaissance*, catalogue de l'exposition, Château d'Ecouen, 1995-1996, Paris, Réunion des Musées nationaux, 1995.
- *Parures d'or et de pourpre : le mobilier à la cour des Valois*, catalogue de l'exposition, éd. Th. Crépin-Leblond, Château de Blois, Blois, 2002.

### Fontainebleau

- S. Pressouyre, « Les fontes du Primatice à Fontainebleau », *Bulletin monumental*, CXXVII, 1969, p. 223-239.
- *L'Ecole de Fontainebleau*, catalogue de l'exposition, Grand Palais, 17 octobre-15 janvier 1973, Paris, Réunion des Musées Nationaux, 1972.
- *L'Art de Fontainebleau*, actes du colloque, Fontainebleau-Paris, 1972, Paris, 1975.
- S. Béguin, J. Guillaume, A. Roy, *La galerie d'Ulysse à Fontainebleau*, Paris, PUF, 1985.
- Cl. Mignot, « Fontainebleau revisité : la galerie d'Ulysse », *Revue de l'art*, 82, 1988, p. 9-18.
- G. Gruber, « Les tentures à sujet mythologique de la Grande Galerie de Fontainebleau », *Revue de l'art*, 108, 1995, p. 23-31.

- Fr. Boudon & J. Blécon, *Le Château de Fontainebleau de François I<sup>er</sup> à Henri IV*, Paris, Picard, 1998.
- *Reliures royales de la Renaissance. La librairie de Fontainebleau 1544-1570*, catalogue de l'exposition, éd. M.-P. Lafitte – F. Le Bars, Paris, Bibliothèque nationale de France, 1999.

## Décors

- F. Yates, *The Valois Tapestries*, Londres, The Warburg Institute, 1959, rééd., 1975.
- S. Béguin, « La galerie du connétable de Montmorency à l'hôtel de la rue Sainte-Avoye. Le décor de Nicolò dell'Abate », *Bulletin de la Société de l'histoire de l'Art français*, 63-66, 1977, p. 47-66.
- D. Cordellier, « T. Dubreuil, peintre de la *Franciade* de Ronsard au Château Neuf de Saint-Germain-en-Laye », *La Revue du Louvre et des musées de France*, 1985, 5-6, 357-378.
- C. Scailliérez, « Le grand cabinet de la Reine au Louvre : la part de Gabriel Honnet et de Guillaume Dumée », *La Revue du Louvre et des musées de France*, 1989, 3, p. 156-163.
- I. Denis, « L'Histoire d'Artemise : commanditaires et ateliers : quelques précisions apportées par l'étude des bordures », *Bulletin de la Société de l'histoire de l'art français*, 1991, p. 21-36.
- *Cheminées et frises peintes du château d'Ecouen*, par S. Béguin, O. Delenda, H. Oursel, Paris, Réunion des Musées nationaux, 1995.
- J. Guillaume, *La Galerie du grand Ecuyer. L'histoire de Troie au château d'Oiron*, Chauray, 1996.
- A.-M. Lecoq, « *Quieti et Musis Henrici II. Gall. R. Sur la grotte de Meudon* », in *Le Loisir lettré à l'âge classique*, dir. M. Fumaroli et alii, Genève, Droz, 1996, p. 93-111.
- « Décors », *Seizième siècle*, 3, 2007, p. 7-130 ; [en particulier les contributions de V. Auclair, « L'invention décorative de la Galerie François I<sup>er</sup> », p. 9-35 ; D. Trébosc, « Le décor de Primatice pour la chambre de la duchesse d'Etampes : une œuvre réflexive ? », p. 37-60 ; L. Capodiecì, voir ci-dessus, « Symbolique »].
- Y. Helfer, « Variations sur le thème des quatre Empires : Ponce Jacquio à Verneuil (1560) », *Bulletin de la Société de l'Art français*, 2005 (2006), p. 9-36.

## Collections

- L. Châtelet-Lange, « Le 'museo' de Vanves (1560) : collections et musées de sculptures en France au XVI<sup>e</sup> siècle », *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 1975, p. 266-285.

## Portraits

- *De François I<sup>er</sup> à Henri IV. Les Clouet et la cour de France*, catalogue de l'exposition, Paris, Bibliothèque nationale, 1970

- C. Scallièrez, « Un portrait de François I<sup>er</sup> peint par Clouet », *Revue du Louvre et des Musées de France*, 1996, 4, p. 47-52.
- *Les Clouet de Catherine de Médicis. Chefs d'œuvres graphiques du Musée Condé*, catalogue de l'exposition, éd. A. Zvereva, Chantilly, Musée Condé, Paris, Somogy, 2002.

### Livres

- *Livres d'heures royaux. La peinture de manuscrits à la cour de France au temps de Henri II*, exposition, dir. Th. Crépin-Leblond, Ecouen, Musée national de la Renaissance, 1993.
- *Les Manuscrits à peinture en France. 1440-1520*, catalogue de l'exposition, dir. Fr. Avril et N. Reynaud, Paris, Bibliothèque nationale, 1993.
- *Des livres et des rois. La Bibliothèque royale de Blois*, catalogue de l'exposition, éd. U. Baurmeister et M.-P. Lafitte, Château de Blois et Bibliothèque nationale, 1994.

### EMULATION ET RIVALITÉS PRINCIÈRES

- H. Trevor Roper, *Princes and Artists. Patronage and Ideology at four Habsbourg Courts. 1517-1633*, Londres, 1976 ; trad. française, Paris, 1991.
- *Firenze e la Toscana dei Medici nell'Europa del Cinquecento. Palazzo vecchio : committenza e collezionismo medicei 1537-1610*, catalogue de l'exposition, Florence, 1980.
- D. J. Jansen, « Gli strumenti del mecenatismo : Jacopo Strada alla corte dei Massimiliano II », *Famiglia del Principe et famiglia aristocratica*, éd. C. Mozzarelli, Rome, Bulzoni, 1988, p. 711-743.
- B. W. Meijer, *Parma e Bruxelles. Committenza e collezionismo farnese alle due corti*, Parme, Silvana Editoriale, 1988.
- *Monarque et mécène : Rodolphe II*, éd. E. Fucikova, B. Bukovinska, I. Muchka, Prague, 1988, traduction française, Paris, Edition Cercle d'Art, 1990.
- P. M. Jones, *Federico Borromeo and the Ambrosiana. Art patronage and Reform in XVII<sup>th</sup> Century Milan*, Cambridge U-P., 1993.
- Th. Da Costa Kaufmann, *Court, Cloister and City. The Art and Culture of Central Europe. 1450-1800*, The University of Chicago Press, 1995.
- *Les Granvelle et l'Italie au XVI<sup>e</sup> siècle. Le mécénat d'une famille*, actes du colloque, Besançon, 1992, éd. J. Brunet et G. Toscano, Besançon, Cêtre, 1996.
- D. H. Bodart, *Tiziano e Federico Gonzaga. Storia di un rapporto di committenza*, Rome, 1998.
- *Patronage, Culture and Power. The Early Cecils*, éd. P. Croft, "Studies in British art", 8, New Haven – Londres, Yale University Press, 2002.
- *Le Collezioni Gonzaga. Il carteggio tra la corte cesarea e Mantova (1559-1636)*, Milan, 2002.
- R. Sacchi, *Il Disegno incompiuto : la politica artistica di Francesco II Sforza e di Massimiliano Stampa*, Milan, LED, 2005.