

Disséminer la vérité : la Grande Galerie à Fontainebleau et le roi des signes, François I^{er}

CHRISTINE TAUBER

Zentralinstitut für Kunstgeschichte/université de Munich (Allemagne)

Une étude comparative de l'art et de la politique à la cour de France au XVI^e siècle ne peut procéder que de manière interdisciplinaire si elle veut mettre en évidence les structures spécifiques de l'art de la politique ainsi que de la politique de l'art du roi français. C'est pour cela que dans ma thèse d'État sur *Maniérisme et maîtrise du pouvoir à la cour de François I^{er}* parue en 2009¹ j'ai essayé de rapprocher l'iconographie politique et l'histoire des représentations, des rituels et du pouvoir royal. Mes questions principales furent les suivantes : comment le roi français en tant que commanditaire d'œuvres d'art a-t-il su tirer profit de ces œuvres dans la mise en scène de son pouvoir politique ? Est-ce qu'on peut constater des stratégies parallèles dans sa politique de l'art et dans ses actions politiques proprement dites ? Les techniques de persuasion mises en œuvre par ses artistes sont-elles en corrélation avec la maîtrise du pouvoir du roi ? La thèse principale que je voudrais développer dans la suite est que dans sa Galerie à Fontainebleau François I^{er} a construit arbitrairement une vérité à l'aide de l'art maniériste selon ses propres besoins représentatifs ; il y a instauré un royaume de signes qu'il utilisait pour dominer le spectateur symboliquement².

1. C. Tauber, *Manierismus und Herrschaftspraxis. Die Kunst der Politik und die Kunstpolitik am Hof von François I^{er}*, Berlin, Akademie Verlag (Studien aus dem Warburg-Haus, 10), 2009.
2. Cf. également ead., « Die politisch-zeremonielle Nutzung der Grande Galerie in Fontainebleau durch François I^{er} », dans B. Stollberg-Rilinger, T. Weißbrich (dir.), *Die Bildlichkeit symbolischer Akte. Symbolische Kommunikation und gesellschaftliche Wertesysteme*, Münster, Rhema Verlag, 2010, p. 253-266.

Surpasser la vérité des concurrents

Les cours européennes des années 1520/1530/1540 se livrent une lutte constante de prépondérance et de préséance en se montrant mutuellement leurs signes et leurs symboles de supériorité. Le *paragone* ne constitue pas seulement le leitmotiv dans la vie artistique de cette période mais aussi dans l'action politique. Montrer ostensiblement des symboles représentatifs, adapter un certain style³, développer des emblèmes et des devises spécifiques : tout cela sont des stratégies dans ce *paragone* politique à moyens artistiques qui sont mises en œuvre pour surpasser les concurrents dans la lutte pour la prédominance. Évidemment, le style maniériste paraissait à François I^{er} le plus adéquat pour vaincre ce concours. Car celui qui peut faire semblant de manière convaincante d'être en possession de la vérité, c'est le gagnant.

Le style maniériste préféré par le roi ainsi que sa maîtrise du pouvoir sont autant modernes que rusés : ils trichent, ils trompent l'œil du spectateur, ils dénoncent les traités d'alliance politiques ainsi qu'intellectuels, ils provoquent le bon goût artistique, ils transgressent les frontières de la bienséance et de la vraisemblance, ils visent à surpasser tous les concurrents et ils sont extrêmement versatiles. Cet « habitus maniériste » comme je voudrais l'appeler, s'affiche de manière impressionnante dans la Grande Galerie bellifontaine : c'est bien le centre du royaume et le point nodal de la représentation du pouvoir de François I^{er}. Le programme iconographique – Henri Zerner et Rebecca Zorach l'ont bien démontré en réfutant les hypothèses de Dora et Erwin Panofsky⁴ – c'est justement de n'avoir aucun programme fixe et univoque. Ainsi, le roi se servit dans ce microcosme artistique de symboles et de signes hermétiques et énigmatiques pour dominer intellectuellement ses concurrents politiques qui venaient visiter cette mise en scène du pouvoir royal français.

L'art du maniérisme vise surtout à mettre à l'épreuve les capacités intellectuelles du spectateur. Pour cela, il met en jeu des stratégies rhétoriques de

-
3. Cf. ead., « A Paragone of Styles: the Mannerist Challenge to Raphael and Michelangelo at the Court of Francis I », dans H. T. Van Veen (dir.), *The Translation of Raffael's Roman Style*, Groningue, Peeters Publishers, 2007, p. 49-68.
4. H. Zerner, *L'art de la Renaissance en France. L'invention du classicisme*, Paris, Flammarion, 1996 ; R. Zorach, *Blood, Milk, Ink, Gold. Abundance and Excess in the French Renaissance*, Chicago/Londres, University of Chicago Press, 2005 ; E. Panofsky, D. Panofsky, « The Iconography of the Galerie François I^{er} at Fontainebleau », *Gazette des Beaux-Arts*, 52, 1958, p. 113-190. Le couple Panofsky a construit une interprétation basée exclusivement sur l'iconologie de la Galerie en y décelant la représentation de divers incidents décisifs dans la biographie et la vie familiale du roi. En plus, ils ont fondé leur décryptage sans équivoques sur l'hypothèse fautive que la visite de la Galerie s'effectuait au xv^e siècle de l'ouest à l'est tandis qu'après les restaurations des années 1960 nous savons que le point de départ de chaque visite se trouvait dans la chambre du roi.

la citation obscure, de la répétition variée, du dédoublement modifié, de la transformation, de la dissémination de sens, mais aussi de l'ironie et du persiflage. C'est donc une domination purement intellectuelle qui démontre la supériorité absolue du roi français qui est le seul à posséder la vérité et d'être capable de s'en servir de manière autonome.

Montrer la vérité

C'est surtout dans l'acte de montrer « sa » Galerie, ce microcosme plein de sens, à des spectateurs étrangers que se dévoilent la création de sens et la construction de logique dans cet endroit. Une seule source écrite contemporaine nous est parvenue d'une telle visite. C'est un certain Henry Wallop⁵, ambassadeur du roi anglais Henri VIII, qui a l'honneur d'obtenir la permission d'accès à la Grande Galerie de Fontainebleau (construite à partir de 1528 et décorée par le Rosso Fiorentino et ses collaborateurs entre 1533 et 1539⁶). Et ce qui est encore plus extraordinaire : le roi lui-même l'honore d'une visite guidée de sa Galerie en 1540.

D'abord François fait une petite enquête pour connaître les détails concernant les décorations intérieures des châteaux d'Henri VIII à Hampton Court et à Windsor Castle – pour être au courant de ce que la concurrence outre-Manche produit dans le secteur artistique. En ce qui concerne son hôte, Wallop, le roi ne semble pas avoir estimé trop haut son *connoisseurship* et ses connaissances iconographiques – tout à fait à raison d'ailleurs, car celui-ci s'intéresse surtout aux matériaux précieux en pierre et en bois et moins aux fresques sophistiquées du Rosso. Il confond par exemple la représentation d'une Vénus facilement identifiable avec celle d'une Lucrèce. La fameuse scène de magnanimité du roi français qui aide Wallop à monter sur un des bancs pour examiner de plus près les stucs et le lambris illustre cette fixation matérielle du petit diplomate. Je cite de son compte rendu fait après visite à Henri VIII :

5. Publié par W. McAllister Johnson, dans « On Some Neglected Usages of Renaissance Diplomatic Correspondance », *Gazette des Beaux-Arts*, 79, 1972, p. 51-54.
6. Cf. M. Roy, « La Galerie de François I^{er} à Fontainebleau », dans id., *Artistes et Monuments de la Renaissance en France*, Paris, Champion, 1929-1934, t. 1, p. 226-237 ; id., « La Galerie de François I^{er} à Fontainebleau », *Mémoires de la Société nationale des antiquaires de France*, 1914, p. 205-224 ; S. Pressouyre, « Le cadre architectural », *Revue de l'art*, n° 16-17 : *La Galerie François I^{er} au Château de Fontainebleau*, 1972, p. 13-24 ; F. Boudon, J. Blécon, C. Grodecki, *Le château de Fontainebleau de François I^{er} à Henri IV : les bâtiments et leurs fonctions*, Paris, Picard, 1998, p. 31-33, 150 et 156 ; E. E. Carroll, *Rosso Fiorentino. Drawings, Prints, and Decorative Arts*, catalogue d'exposition (Washington, National Gallery of Art), Washington, National Gallery of Art, 1987, p. 222-226 ; H. Zerner, *L'art de la Renaissance en France...*, *op. cit.*, p. 66 et suiv.

And for bycause in suche my communication had with Hym before, I did not gretely prease the mattyer and stuff that the said borders was made of, geving no good luster, the said Frenche King requiered me to go uppon a benche to feele the said matier and stuff; unto whom I saied, « Sir, the benche is to highe, and shal hardly gett upp, » [...] He, lyke a good gratiouse Prince did help me forward with his hande, orelles, to be playne with Your Majestie, I shuld hardly have gotton upp; and likewise at my cummyng downe stayed me gayn [...]»⁷.

Vu la position subalterne du diplomate, le roi ne lui semble avoir donné aucune explication du véritable sens de sa Galerie – et de toute façon, une telle description dense au sens de Clifford Geertz⁸ l'aurait certainement dépassé. Il n'aurait jamais pu transmettre ce message à son véritable destinataire, le roi anglais.

Comme dans le cas des *studioli* de la Renaissance – pensons surtout à celui d'Urbino⁹ –, la Grande Galerie de Fontainebleau est un endroit qui prétend être un espace privé, une sorte de sanctuaire bien clos (vu le fait que François seul eut le droit d'y accéder à clé, qu'il était le seul à posséder la clé de sa Galerie dans le sens littéral ainsi que métaphorique¹⁰). Néanmoins, cet espace visait bien sûr aussi à une fonction représentative¹¹. Lors du parcours cérémoniel du château, la Galerie était située tout au bout, on y accédait par la chambre du roi.

À part ce monopole d'accès, il y existe un autre pouvoir exclusif dont profite le roi français à Fontainebleau : François I^{er} s'est assuré la souveraineté sur la reproduction des œuvres d'art dont il a passé la commande. Ainsi, il ne propose

7. W. McAllister Johnson, « On Some Neglected Usages... », art. cité, p. 53 et suiv.
8. C. Geertz, « Thick Description: Toward an Interpretive Theory of Culture », dans id., *The Interpretation of Cultures: Selected Essays*, New York, Basic Books, 1973, p. 3-30.
9. La fonction d'un *studiolo* au sens propre du mot, c'est-à-dire en tant qu'endroit pour des études solitaires, fut occupé à Fontainebleau par une « camera » dans les appartements royaux situés autour de la cour du Donjon. Gilles Corozet l'a nommé « estude » dans un poème de 1539; elle hébergeait également une partie de la bibliothèque du roi (surtout des livres destinés à l'instruction des *artes* ainsi que de la littérature juridique et historique); cf. C. Occhipinti, « Il "camerino" e la "galleria" nella Villa d'Este a Fontainebleau ("Hôtel de Ferrare") », *Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa*, 4/2, 1997, p. 601-635 (ici p. 634 et suiv.).
10. Wallop nous en a laissé un témoignage: [T]he Frenche King [...] brought me into his gallery, keeping the key therof Hym self, like as Your Majestie useth, and so I shewed Hym, wherewith he toke plesur (W. McAllister Johnson, « On Some Neglected Usages... », art. cité, p. 53); cf. aussi H. Zerner, *L'art de la Renaissance en France...*, *op. cit.*, p. 83; C. Occhipinti, « Il "camerino" e la "galleria" nella Villa d'Este... », art. cité, p. 632.
11. A. C. Weislogel sous-estime la fonction politique de la Galerie quand il imagine le roi français *solitary musing over the gallery's mysteries*. Il l'interprète surtout dans la tradition des *studioli* et des collections d'art: A. C. Weislogel, *Rosso Fiorentino, Benvenuto Cellini and Clement Marot. Court Artists and Poets at Francis I's Fontainebleau (1530-45)*, Ann Arbor, University Microfilms International, 2000, p. 63. H. Zerner (*L'art de la Renaissance en France...*, *op. cit.*, p. 67) parle aussi d'une manière pas tout à fait convaincante d'un « promenoir privé ».

pas seulement au roi anglais par l'intermédiaire de son diplomate Wallop de profiter du marbre des carrières françaises ; il lui offre aussi un autre set des plâtres que le Primatice est en train de prendre dans la cour de Belvedere à Rome pour en tirer ensuite les premières fontes à mesure naturelle (fig. 1) des fameuses statues antiques dans la possession du Pape¹².

Évidemment, Wallop a pris ces invitations au sérieux : il informe Henri VIII que le roi français serait sûrement même prêt à redoubler la décoration de toute la Grande Galerie : *An in the gallery of S James the like wold be wel made, for it is bothe highe and large. Yf your pleasure be to have the paterne of this here, I knowe right wel the Frenche King woll gladly geve it me*¹³. Et en effet : François I^{er} a profité quelques années plus tard de ce *copyright* sur sa Galerie quand il a commandé des tapisseries qui dupliquaient les travées du côté sud (fig. 2) – éventuellement un cadeau diplomatique très précieux dédié à l'empereur allemand Charles Quint¹⁴. Le droit de reproduction est donc un pouvoir royal bien utile dans les compétitions diplomatiques des cours européennes. Le roi s'en sert

12. Cf. chap. 7 dans C. Tauber, *Manierismus und Herrschaftspraxis...*, *op. cit.* ; ead., « Translatio Imperii? – Primaticcios Abguß des Laokoon für Fontainebleau », dans D. Gall, A. Wolkenhauer (dir.), *Laokoon in Literatur und Kunst*, Berlin, De Gruyter, 2008, p. 201-227 ; S. Pressouyre, « Les fontes de Primatice à Fontainebleau », *Bulletin monumental*, 127, 1969, p. 223-239 ; B. Jestaz, « Les moulages d'antiques fondus en bronze au XVI^e siècle », dans H. Lavagne, F. Queyrel (dir.), *Les moulages de sculptures antiques et l'histoire de l'archéologie*, Genève, Droz, 2000, p. 23-28 ; R. Seelig-Teuwen, « Large Bronzes in France During the Sixteenth Century », dans P. Motture (dir.), *Large Bronzes in the Renaissance*, New Haven/Londres, Yale University Press, 2003, p. 114-126 ; S. Favier, « Les collections de marbres antiques sous François I^{er} », *Revue du Louvre*, 24, 1974, p. 153-156 ; F. Haskell, N. Penny, *Taste and the Antique. The Lure of Classical Sculpture (1500-1900)*, New Haven/Londres, Yale University Press, 1981, p. 1-6 ; J. Cox-Rearick, *Chefs-d'œuvre de la Renaissance. La collection de François I^{er}*, Anvers/Paris, Fonds Mercator/Albin Michel, 1995, p. 319-361 ; D. Cordellier (dir.), *Primatice. Maître de Fontainebleau*, catalogue d'exposition (Paris, Musée du Louvre), Paris, Réunion des musées nationaux, 2004, p. 137-154. Aucun des auteurs cités ne se pose la question de la fonction des fontes dans une politique artistique à la cour de Fontainebleau.

13. W. McAllister Johnson, « On Some Neglected Usages... », art. cité, p. 53.

14. Cf. L. Dimier, « La tenture de la Galerie de Fontainebleau à Vienne », *Gazette des Beaux-Arts*, 16, 1927, p. 166-170 ; B. Jestaz, « La tenture de la Galerie de Fontainebleau et sa restauration à Vienne à la fin du XVII^e siècle », *Revue de l'art*, 22, 1973, p. 50-56 ; G. Gruber, « Les tentures à sujets mythologiques de la Grande Galerie de Fontainebleau », *Revue de l'art*, 108, 1995, p. 23-31 ; S. Pressouyre, « Problèmes de style. Le témoignage des tapisseries », *Revue de l'art*, n^o 16-17 : *La Galerie François I^{er} au Château de Fontainebleau*, 1972, p. 106-111 ; S. Schneebalg-Perelman, *Les chasses de Maximilien. Les énigmes d'un chef-d'œuvre de la tapisserie*, Bruxelles, Chabassol, 1982, p. 117-154 ; E. E. Carroll, *Rosso Fiorentino. Drawings...*, *op. cit.*, p. 246-249 ; W. Brassat, *Tapisserien und Politik. Funktionen, Kontexte und Rezeption eines repräsentativen Mediums*, Berlin, Mann, 1992 ; A. Stockhammer, « n^o 55 : The Unity of the State », dans T. Campbell (dir.), *Tapestry in the Renaissance. Art and Magnificence*, catalogue d'exposition (New York, The Metropolitan Museum of Art), New York/Londres, The Metropolitan Museum of Art, 2002, p. 470-476 ; id., « Tapestry Production in France (1520-60) », dans T. Campbell (dir.), *Tapestry in the Renaissance...*, *op. cit.*, p. 459-469.



Fig. 1 – Francesco Primaticcio, fonte en bronze du Laocöon, 1543, Galerie de la Diane, Fontainebleau. D'après C. Tauber, *Manierismus und Herrschaftspraxis*, Berlin, Akademie Verlag, 2009, pl. 44.



Fig. 2 – Tapisserie *Cléobis et Biton*, vers 1540-1547, Kunsthistorisches Museum, Vienne. D'après H. Zerner, *L'Art de la Renaissance en France. L'invention du classicisme*, Paris, Flammarion, 1996, p. 87.

pour démontrer sa *largesse* ainsi que sa supériorité. La diffusion du style bellifontain, qui est aussi original qu'il est unique, représente une démonstration de puissance d'une toute nouvelle force culturelle et intellectuelle en France.

Instaurer sa propre vérité

Mais le message le plus évident de cette visite guidée de la Galerie en 1540, c'est de souligner le droit exclusif d'interprétation des œuvres d'art dont François I^{er} est titulaire. Il n'existe aucune source écrite pour soutenir cette hypothèse, mais nous sommes en possession d'un tout autre témoignage. C'est la structure et la logique sémantique de la Galerie elle-même qui est appelée à la barre du tribunal de la vérité maintenant. Dans une analyse de quelques-unes des fresques du Rosso on peut faire émerger la stratégie de constituer une vérité peinte très personnelle et très bien voilée qui développe une technique de persuasion forte – disons plutôt une technique qui vise à accabler et à surcharger le spectateur de sens.

La ronde des signifiants – pour utiliser le terme lacanien – qui est mise en marche par François I^{er} dans sa Galerie est une danse frénétique qui entraîne tous les signes significatifs. Chaque fois que le roi honorait quelques spectateurs d'une visite de cet endroit hermétique bien crypté et encodé, il profitait de son droit d'interprétation pour signaler sa supériorité. Il n'y a pas que des

citations subtiles de modèles artistiques, l'iconographie recherchée, la richesse des matériaux utilisés ou la décoration débordante faites pour ravir le spectateur. C'est surtout le refus d'un programme cohérent, d'un code qui permettrait de décrypter le sens de cet ensemble sans équivoque, c'est la polysémie troublante qui règne dans ce royaume artistique qui témoigne du pouvoir absolu de domination du roi des signes, François I^{er}.

La Galerie de Fontainebleau forme une salle qui s'adapte à l'*ambulatio* vitruvienne. C'est un péristyle ou bien un long promenoir comme la *stoa* grecque¹⁵, un type spacial approprié donc à une promenade entre péripatéticiens, point de départ possible pour une expérience esthétique ou un dialogue politico-philosophique. Les interlocuteurs de tous les jours, c'est la petite élite de la société des courtisans qui s'amuse de temps en temps à s'entraîner intellectuellement face à des énigmes de l'art maniériste. Le roi, lui aussi, s'y amuse, car c'est lui qui excelle d'habitude en montrant la plus grande *sprezzatura* d'interprétation. Il fait preuve de son esprit et de sa faculté d'ironie – parfois même d'autodérision, qui représente la preuve extrême de sa souveraineté comme dans le portrait composite de François I^{er}, attribué à Niccolò Belin da Modena et daté vers 1532/1537 (fig. 3)¹⁶. Dora et Erwin Panofsky l'ont appelé à juste titre *a most monstrous hybrid* et en même temps une preuve de *mock-praise*¹⁷. Le texte dans le cartouche en dessous explique la stratégie artistique du peintre :

FRancoys en guerre est un Mars furieux
 En paix Minerve & Diane a la chasse
 A bien parler Mercure copieux
 A bien aymer vray Amour plein de grace
 O France heureuse honore donc la face
 De ton grand Roy qui surpasse Nature
 Car l'honorant tu sers en mesme place
 Minerve, Mars, Diane, Amour, Mercure.

15. Vitruve, *De Architectura libri decem*, livre VII, 5 ; cf. aussi W. Prinz, *Die Entstehung der Galerie in Frankreich und Italien*, Berlin, Mann, 1970, p. 7 ; F. Büttner, *Die Galleria Riccardiana in Florenz*, Kiel, Lang, 1972, p. 129-132.
16. À ce sujet, voir entre autres F. Bardon, « Sur un portrait de François I^{er} », *L'Information d'histoire de l'art*, 8, 1963, p. 1-7 ; R. B. Waddington, « The Bisexual Portrait of Francis I : Fontainebleau, Castiglione, and the Tone of Courtly Mythology », dans J. R. Brink, M. C. Horowitz, A. P. Coudert (dir.), *Playing with Gender: a Renaissance Pursuit*, Urbana, University of Illinois Press, 1991, p. 99-132 ; A. Köstler, « Das Portrait: Individuum und Image », dans id., E. Seidl (dir.), *Bildnis und Image: das Portrait zwischen Intention und Rezeption*, Cologne, Böhlau, 1998, p. 9-14 ; M. Warnke, « Das Kompositbildnis », dans A. Köstler, E. Seidl (dir.), *Bildnis und Image...*, op. cit., p. 143-149 ; C. Tauber, *Manierismus und Herrschaftspraxis...*, op. cit., p. 42-46.
17. D. Panofsky, E. Panofsky, *Pandora's Box: the Changing Aspects of a Mythical Symbol*, Londres, Routledge & Paul, 1956, p. 59.

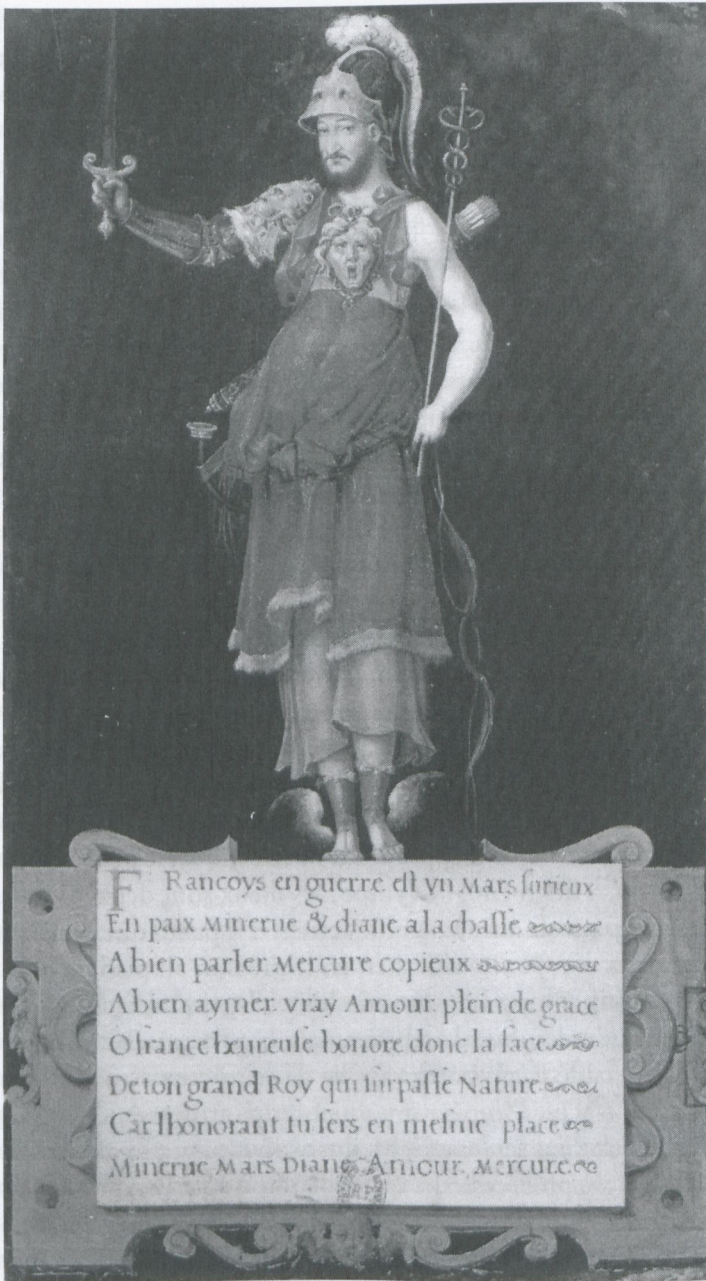


Fig. 3 – Anonyme (attribué à Niccolò Belin da Modèna), portrait composite de François I^{er}, vers 1532-1537, Paris, Bibliothèque nationale de France, Cabinet des estampes. D'après J. Cox-Rearick, *Chefs-d'œuvre de la Renaissance. La collection de François I^{er}*, Anvers/Paris, Fonds Mercator/Albin Michel, 1995, p. 17.

Ce personnage mixte de parties divines se présente gracieusement habillé à l'antique, d'un geste triomphal il lève son épée empruntée à Mars ; sa poitrine est cachée par le Gorgonaion de Minerve et son bras droit blindé par une armure pour la lutte prochaine. Sa gauche par contre fait impression plus délicate, presque efféminée, elle porte le caducée de Mercure, ce messager des dieux olympiques, à qui appartiennent également les petites ailettes attachées à ses pieds. Le cor de chasse de Diane s'accroche à sa hanche droite, lui-même se penche sur l'arc d'Amour, prêt à envoyer ses flèches séduisantes. Cette composition picturale hybride et monstrueuse témoigne d'une imagination exorbitante de la part du peintre. Il joue le grand jeu car il puise dans le répertoire complet de l'iconographie antique : il combine toutes les vertus divines, toutes les beautés féminines ainsi que masculines, tous les vêtements imaginables, il présente un arsenal entier d'attributs, il met en œuvre la peinture ainsi que l'écriture, il couvre tous les genres picturaux en partant de la mythologie pour en finir à l'emblème. Ce portrait divino-royal est tout à la fois – et il se refuse de manière ostentatoire à la synthèse esthétique de tous ces éléments disparates.

C'est une stratégie artistique comparable à celle des belles lettres de la Renaissance qui utilise souvent la trope rhétorique de la description additive, accumulant autant de personnifications vertueuses que possible pour faire le panégyrique ultime du souverain. En plus, il faut se rendre compte que la conception du « monstre » au XVI^e siècle n'est pas du tout entièrement négative mais comprend la notion positive d'un être artificiel qui est capable de surpasser la nature en combinant plusieurs éléments exquis, originaux et recherchés.

Dans cet acte autonome d'appropriation éclectique, le peintre, pour aboutir au chef-d'œuvre, a fragmenté l'Olympe ; les dieux sont détronés par l'artiste maniériste, leur pouvoir ultime semble contesté. Il paraît que l'artiste se moque du principe de la *com-positio* albertien en le prenant au pied de la lettre ; il en résulte un portrait composite, un véritable collage qui ne cherche même pas à déceler ses soudures. L'idéal esthétique de la grâce si cher à la Renaissance est également persiflé par la pose exagérée de ce roi monstrueux et androgyne. *Superare gli Dei* – c'est l'impératif auquel notre artiste veut satisfaire à toute force. Et ce ne sont pas seulement les dieux olympiques mais aussi les œuvres d'art géniales de ses prédécesseurs qu'il cherche à surpasser facilement par une astuce ingénieuse. Son effort est couronné de succès parce qu'il choisit une stratégie véritablement moderne. L'artiste se permet de puiser de manière tout à fait autonome dans le grand trésor de la nature ainsi que de l'art, des couleurs, des emblèmes, des personnifications et des attributs.

Le maniérisme avec son système esthétique fondé sur le principe de la *superatio* relâche ses artistes dans l'autonomie complète. L'artiste maniériste a conquis le droit de se servir à volonté de tous les modèles accessibles. Tout de

même, il n'en résulte pas de sélection qui ait pour devise « n'importe quelle », mais le choix s'avère très précisément focalisé sur les intérêts personnels et individuels de chaque artiste – d'où d'ailleurs l'immense diversité stylistique du maniérisme. Dans l'art maniériste en tant que courant d'art moderne, c'est celui qui gagne la lutte pour la prépondérance et la préséance qui peut démontrer de manière convaincante ce pouvoir d'appropriation de tous les modèles.

Dans le portrait composite de François I^{er}, l'artiste recombine l'Olympe qu'il a fragmenté auparavant – et ce collage correspond parfaitement aux besoins représentatifs du roi français qui occupe ainsi la chair d'un Surdieu. Si l'on lit attentivement le texte dans le cartouche, on se rend compte que cet Olympe n'est pas présidé comme d'habitude par Jupiter. Par contre, c'est « la face » de François I^{er} qui a remplacé le président olympique, et c'est cette face royale qui transforme la composition synthétique de membres divins en portrait reconnaissable. Ce portrait du roi français témoigne de manière incontestable de sa légitimation en tant que souverain, c'est la preuve ultime de son pouvoir légitime. Le maître du monstre royal montre de manière ostentatoire les endroits sur le corps royal où il a joint ses pièces de rechange. Il refuse d'obéir à l'impératif esthétique d'une synthèse harmonieuse comme formant une unité, d'un seul jet. Il fait éclater les règles, il se met au-delà de chaque frontière esthétique. Il est tout à fait sûr de soi et de ses capacités uniques. Ses œuvres d'art ne se comparent à rien, elles transgressent la *mimesis*, et elles sont sans précédent parce qu'elles abusent de leurs modèles représentatifs. Le résultat de ce choix arbitraire, de cette sélection individuelle est la représentation d'un souverain idoine au plus haut degré.

À la recherche d'une vérité introuvable

Mais rentrons à la Grande Galerie à Fontainebleau : l'attitude adéquate de réception vis-à-vis d'une telle énigme ambiguë sera ou bien l'*ambulatio*, c'est-à-dire la recherche de motifs et d'analogies formelles dans tout l'espace de la Galerie qu'on doit parcourir dans les quatre sens, ou bien la concentration sur une des devinettes posées par François I^{er}. Dans ce cas-là, le spectateur doit s'asseoir en face d'une image particulière. Pour cela, des bancs étaient autrefois installés devant le lambris contournant toute la Galerie (la situation actuelle a subi des changements). C'est donc une structure narrative séquentielle qui interfère avec une contemplation fixée à un lieu précis. Sur chaque banc, il n'y avait de la place que pour deux personnes¹⁸. L'espace restreint dicte donc le

18. Cf. W. McAllister Johnson, « Once More the Galerie François I^{er} at Fontainebleau », *Gazette des Beaux-Arts*, 103, 1984, p. 127-144 (ici p. 128 et suiv., et 137) ; E. A. Loeffler, *The Arts in the*

mode idéal de la visite: c'était chaque fois un seul de ses illustres visiteurs que le roi accompagnait sur son parcours à la recherche de la vérité perdue et à qui il donnait des explications plus ou moins éclairantes.

Faisons donc un petit tour virtuel dans la Galerie pour voir comment les choses se passaient à l'époque. Attention: il faut être aux aguets dès le début, car l'entrée dans ce cosmos artistique constitue pour celui qui n'est pas encore initié aux rites maniéristes une expérience extrême de crise esthétique. Sans aucun préliminaire et sans préparation, le spectateur est confronté avec une accumulation de significations hermétiques qu'il n'arrive pas à comprendre ni à déchiffrer d'emblée. Suivant le parcours cérémoniel à travers le château, on accédait donc à la Galerie par la *chambre du roi*. Après la fermeture de la porte d'entrée qui fut autrefois intégrée et donc bien cachée dans le lambris, le spectateur se voit à la merci d'une concentration et variété d'œuvres d'art dans un espace assez restreint, inconnues jusqu'alors et sans comparaison dans les autres cours européennes.

S'il (ou elle) dirige sa vue dans la profondeur d'environ 64 mètres de cet espace, il se rend compte que c'est un microcosme à part et sans issue, richement parsemé de signes, car les peintures et les stucs couvrent les quatre murs tout autour de lui sans interruption perceptible. Quand, par contre, il porte son regard à droite et ensuite à gauche, il peut s'apercevoir avec un certain soulagement que l'artiste lui a au moins donné une petite indication dans le stuc à sa droite où commencer son aventure de déchiffrement (fig. 4): là, une *ignuda* monumentale l'invite à visiter la Galerie en lui indiquant la bonne direction par sa main. Elle piétonne la *vita activa* en bas d'elle, représentée dans le cartouche inférieur par une scène de combat; son geste ouvre au spectateur un monde inverse de contemplation, de culture et d'art. Sous le tableau principal il s'aperçoit d'un petit *quadro riportato* à cadre surdimensionné. C'est le dernier point d'orientation et la dernière fois que le spectateur a la possibilité de se positionner incontestablement et de récapituler le chemin qu'il a déjà fait depuis son entrée au château. Cette petite vue de la Porte Dorée majestueuse et de la Galerie dans laquelle il se trouve maintenant à huis clos représente son dernier contact avec le monde extérieur.

Le tableau principal en dessus, également encadré comme dans une collection de tableaux, lui montre le premier des sujets ambigus et polysémiques qu'il va rencontrer en grande quantité dans la Galerie. Le personnage principal, gracieusement posé à gauche d'un petit garçon contorsionné, semble être le double de la dame en stuc. C'est d'ailleurs elle erronément identifiée

Court of Francis I (1515-1547). A Comparative Study of Selected Examples from Poetry, Music and Visual Arts, Ann Arbor, University Microfilms International, 1983, p. 293.



Fig. 4 – Rosso Fiorentino et assistants, *Vénus*, vers 1534-1539, Galerie François I^{er}, Fontainebleau. D'après C. Tauber, *Manierismus und Herrschaftspraxis*, Berlin, Akademie Verlag, 2009, pl. 24.

par Wallop comme Lucrèce. Les tentatives d'identification de la scène peinte sont plutôt douteuses : les auteurs sont en plein désaccord si c'est Vénus qui châtie l'Amour pour avoir abandonné Psyché¹⁹ ; ou l'Éducation d'Amour²⁰, ou l'Amour endormi²¹ ou bien Vénus abandonnée par Mars²². De même, la femme qui descend dans le bassin tordant ses mains est difficilement identifiable : est-ce Minerve qui s'attache à Vénus dans une mission culturelle pendant que l'Amour dort²³ ? Ou est-ce une nymphe – ce qui irait bien avec les deux tritons violets à gauche ? En plus, nous trouvons le sujet *arma et litterae* dans une variante ludique, représenté par les Amours jouant avec des armes autour de Vénus. C'est en même temps un hommage artistique à la Galatée de Raphaël dans la Farnesina²⁴. Un autre cupidon présente à droite derrière la colonne torse salomonienne un livre à peine ouvert, représentant les *litterae*.

19. Ainsi le père Pierre Dan, *Fontainebleau, le trésor des merveilles de la maison royale*, Paris, Cramoisy, 1642 [rééd. Paris, Res universis, 1990], p. 91, et Pierre Guilbert, *Description historique du château, bourg et forêt de Fontainebleau*, Paris, Cailleau, 1731 [rééd. Marseille, Laffitte Reprints, 1978], t. 1, p. 92.
20. K. Kusenberg, *Le Rosso*, Paris, Albin Michel, 1931, p. 65.
21. Pour un résumé des interprétations, voir S. Béguin, S. Pressouyre, « Documentation, descriptions, interprétations et exégèses », *Revue de l'art*, n° 16-17 : *La Galerie François I^{er} au Château de Fontainebleau*, 1972, p. 125-142 (ici p. 125).
22. Cf. G. de Tervarent, « La pensée du Rosso », dans *Les énigmes de l'art*, t. 4 : *L'art savant*, Bruges, De Tempel, 1952, p. 28-45 (ici p. 40-42).
23. E. E. Carroll, *Rosso Fiorentino. Drawings...*, *op. cit.*, p. 231.
24. Cf. P. Barocchi, *Il Rosso Fiorentino*, Rome, Gismondi, 1950, p. 148.

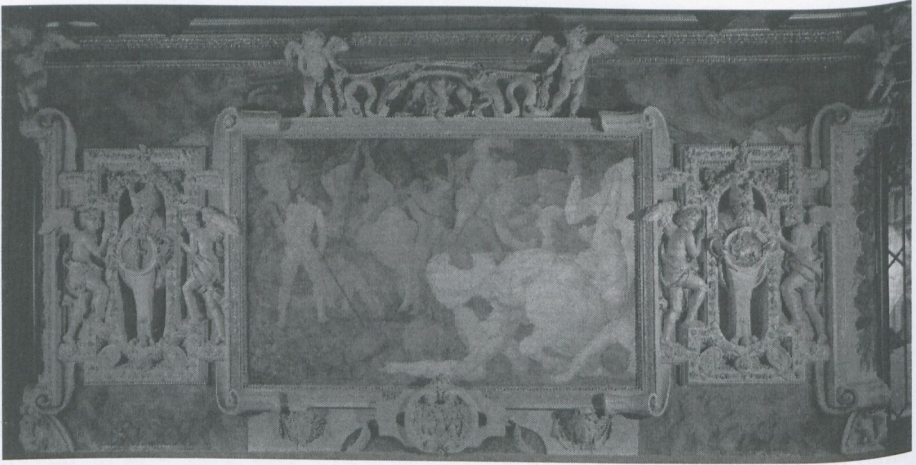


Fig. 5 – Rosso Fiorentino et assistants, *Combat des Centaures et des Lapithes*, vers 1534-1539, Galerie François I^{er}, Fontainebleau. D'après C. Tauber, *Manierismus und Herrschaftspraxis*, Berlin, Akademie Verlag, 2009, pl. 26.

Les armes et les reliefs en bas se réfèrent à la sphère de la guerre et de la lutte et font contraste net avec les éléments amoureux du tableau.

Le spectateur n'arrive pas à mettre ces éléments hétérogènes dans un rapport raisonnable. Vu qu'une mise en valeur immanente du contenu n'aboutit à rien, il va essayer de s'orienter dans les alentours pour y trouver des indices qui pourraient l'aider à parvenir à une interprétation satisfaisante. Naturellement, il va chercher des éléments analogues à ceux qu'il a déjà découverts, pour créer de l'ordre dans la vérité de l'art qu'il cherche désespérément. Il y a deux chemins possibles pour la suite de son enquête : Ou il suit la même direction que la grande dame en stuc lui avait indiquée au début sur le mur nord, ou bien il fait demi-tour et s'oriente vers le tableau sur le mur sud dans la même travée. Les stucs monumentaux qui encadrent la fresque de la « Vénus » forment une sorte d'obstacle ; la barrière de lumière des fenêtres étroites qui séparaient autrefois les travées de la Galerie des deux côtés accentue cet obstacle. Il est donc plus probable qu'il va continuer sa recherche de sens en face, sur le mur sud (fig. 5).

Et en effet, il semble récompensé pour cette décision, car il y trouve assez vite une forme correspondante à celles déjà vues : l'homme tombé à terre dans la direction du spectateur en bas du tableau avec son bras étendu en parallèle avec le cadre semble refléter la pose du bras d'Amour au premier plan du tableau en face. En plus, on y retrouve le sujet de la lutte. Mais l'espoir du spectateur d'avoir trouvé la clé d'interprétation est désillusionné – il est dupe d'une stratégie artistique trompeuse du Rosso qui aime répéter des éléments

formels sans transmettre leur sens dans le nouveau contexte, dans lequel leur signification est donc tout autre. Si l'on regarde de plus près, ce sont plutôt les divergences que les parallèles entre les deux tableaux qui surgissent.

Du point de vue du style et de la composition, la fresque – cette fois-ci facilement identifiable – « Le Combat des Centaures et des Lapithes » forme un contraste net avec la « Vénus », pleine de grâce raphaélienne. Dans les corps herculéens de la scène de combat brutal entre les Centaures et les Lapithes règne en revanche la fureur michelangelesque. Même diagnostic pour les hommes couchés dans les coins de l'encadrement avec leurs fanfares : ce sont des adaptations moquées des sculptures de Michel-Ange dans la Nouvelle Sacristie de San Lorenzo à Florence.

Des vérités alternatives

On retrouve cette stratégie du Rosso de feindre une dichotomie pendant que la symétrie du sens a déjà été suspendue à plusieurs reprises au début de la Galerie. Dans la fresque de « Vénus », c'était le monde masculin et le monde féminin qui s'opposaient ; dans les stucs, on avait trouvé un Apollon gigantesque en contraste avec une seconde Vénus. La composition symétrique des deux hermès à corps de prêtre en stuc à gauche et à droite du tableau principal des « Centaures » est brisée par la dissymétrie des insignes royaux qu'ils présentent comme preuve de leur puissance (le « F » pour François d'une part, la salamandre, son animal héraldique, d'autre part). Si l'on trace une diagonale imaginaire à travers la Galerie jusqu'à son extrémité, on retrouve un des deux prêtres dans la fresque principale du soi-disant « Sacrifice » (les dénominations des tableaux sont arbitraires et changent selon l'interprétation alternative du contenu²⁵) – mais ici, il est peint et non pas sculpté²⁶.

25. Vu le fait qu'il n'existe pas de dénominations contemporaines du xvi^e siècle pour les fresques, j'ai choisi les suivantes : travée I, mur nord : « Vénus » ; travée I, mur sud : « Le Combat des Centaures et des Lapithes » ; II N : « L'Éducation d'Achille » ; II S : « La Jeunesse perdue » ; III N : « La Vengeance de Nauplius » ; III S : « La Mort d'Adonis » ; IV N : « Semèle » détruite, aujourd'hui « La Nympe de Fontainebleau » ; IV S : « Danaé » ; V N : « La Piété filiale » ; V S : « Cléobis et Biton » ; VI N : « L'Éléphant fleurdelysé » ; VI S : « L'Unité de l'État » ; VII N : « Le Sacrifice » ; VII S : « L'Ignorance chassée ».

26. E. et D. Panofsky ont déjà noté cette analogie formelle dans « The Iconography of the Galerie François I^{er} at Fontainebleau », art. cité, p. 122 ; cf. A. Chastel, « Le système de la Galerie », *Revue de l'art*, n^o 16-17 : *La Galerie François I^{er} au Château de Fontainebleau*, 1972, p. 143-150 (ici p. 149).

De tels parallèles ne fonctionnent presque jamais sur le plan sémantique mais seulement sur le plan formel²⁷. Ils se prêtent toujours aux associations les plus diverses. Le déroulement de cette narration picturale n'est pas fixé, il y a toujours plusieurs alternatives. Prenons un exemple : si le spectateur s'était dirigé au début et en dépit de la barrière de lumière vers le tableau après la « Vénus » sur le mur nord (nommé « L'Éducation d'Achille »), il y aurait également décelé des éléments familiers : ainsi les figures monumentales flanquant la fresque (cette fois-ci peintes) ; l'eau comme élément naturel dominant le tableau ; la manière de remplir l'espace pictural ; enfin le coloris. Du point de vue des sujets, par contre, les deux tableaux ne sont ni plus ni moins liés l'un à l'autre que la « Vénus » et les « Centaures ». « L'Éducation d'Achille » est même plus proche des « Centaures », vu que c'est un Centaure, Chiron, qui est le responsable pour les exercices du jeune héros. Mais celui-ci n'est pas un lutteur brutal comme ses « frères » d'en face, il est cultivé, érudit, un véritable lettré.

Si le spectateur avait suivi le mur sud lors de sa tentative de déchiffrer un sens quelconque, il se serait trouvé confronté avec le tableau le plus énigmatique de toute la Galerie. Son titre (de nouveau complètement arbitraire), « La Jeunesse perdue », ne dévoile rien de son contenu (fig. 6). Jusqu'à nos jours, aucune interprétation n'a su déchiffrer tous les éléments iconographiques de ce tableau, ni les arranger dans un ensemble formant une narration raisonnable. Ni la description de la jeunesse perdue par l'humanité dans les *Theriaca* de Nicandre de Colophon²⁸, ni le récit de l'arrivée d'Esculape à Rome d'après Ovide²⁹ (indice pour cette exégèse : le cygne-serpent ou dragon-serpent à droite) ne fournissent des explications satisfaisantes pour chacun des éléments picturaux.

Et il est même bien possible que ce genre de recherche érudite d'une source littéraire n'aboutira jamais à rien parce que l'art maniériste du Rosso est organisé tout autrement : les figures et les formes peintes par lui témoignent d'habitude de rien d'autre que de sa virtuosité qui vise à surpasser les grands modèles artistiques en vogue en Italie à ce moment. La belle nue endormie par exemple est une version exagérée et exaltée de l'Ariane/Cléopâtre du Belvedere. C'est

27. Cf. H. Zerner, *L'art de la Renaissance en France...*, *op. cit.*, p. 72 : « Le rapport ici est plus thématique que morphologique. On assiste à une sorte de chassé-croisé, de contamination ou de mise en équivalence inattendue entre l'aspect formel et l'aspect thématique des motifs dont on trouverait bien d'autres exemples. »

28. Vers 343-358 ; cf. G. de Tervarent, « La pensée du Rosso », art. cité, p. 39 ; E. Panofsky, D. Panofsky, « The Iconography of the Galerie François I^{er} at Fontainebleau », art. cité, p. 148 ; H. Zerner, *L'art de la Renaissance en France...*, *op. cit.*, p. 72. La bibliothèque du roi disposait d'un manuscrit de Nicandre.

29. Ovide, *Métamorphoses*, 15,622-744 ; cf. S. Lövgren, « Il Rosso Fiorentino à Fontainebleau. Une étude préliminaire iconographique du programme imagier dans la galerie François I^{er} », *Figura*, 1, 1951, p. 57-76 (ici p. 69-76).



Fig. 6 – Rosso Fiorentino et assistants, *Jeunesse perdue*, vers 1534-1539, Galerie François I^{er}, Fontainebleau (détail). D'après C. Tauber, *Manierismus und Herrschaftspraxis*, Berlin, Akademie Verlag, 2009, pl. 29.

par cette stratégie d'augmentation sémantique que le Rosso fait de la surenchère dans son art. Le caméléon qui nous donne un clin d'œil ironique d'en dessous la fresque principale nous avertit de ne pas nous laisser tromper par les évidences apparentes, mais d'être aux aguets vis-à-vis des métamorphoses chimériques de sens qui se produisent partout sous nos yeux.

Redoubler la vérité

La transformation esthétique des plus grands modèles artistiques de la Renaissance n'a pas seulement lieu dans l'académie au premier plan de la «Jeunesse perdue». La composition du tableau elle-même émane d'un exemple et le surpasse en même temps. La fresque remanie et colorie une fameuse gravure de Marcantonio Raimondi, à savoir son «Jugement de Paris» (vers 1517/1518 ; fig. 7) d'après un dessin perdu de Raphaël, qui se référait lui-même à deux sarcophages antiques dans la Villa Médicis et la Villa Doria Pamphilij. Le Rosso en appréciait surtout les qualités illusionnistes dans l'imitation d'éléments sculptés ; Raimondi avait développé une technique spécialement apte à donner un effet sculptural aux silhouettes représentées.



Fig. 7 – Marcantonio Raimondi (d'après Raphaël), *Le Jugement de Paris*, vers 1517-1518. D'après O. Fischel, *Raphael*, Berlin, Mann, 1962, fig. 231.

Bien que la transformation du modèle soit très importante, on peut constater dans les deux cas une bipartition de la composition entre gauche et droite ainsi qu'entre deux sphères, l'une terrestre, l'autre céleste. Les deux beautés sur la gauche, accompagnées par l'Amour, se retrouvent à Fontainebleau dans le groupe du jeune homme, de sa compagne et du petit garçon. La constellation intime des têtes de Vénus et de Junon est transformée en une rencontre étrange entre homme et femme. Le regard de Mercure jeté de l'arrière-plan de la gravure dans la direction du spectateur est repris par le petit bonhomme derrière l'académie. Mercure, flottant chez le Rosso sur le zodiaque devant le char d'Apollon, se réfère à la Victoire volante dans la gravure. La figure monumentale vu de dos au milieu chez Raimondi s'est transmuée en une femme sur un âne chez le Rosso, et le dieu de fleuve majestueusement étendu à droite se mire dans l'Ariane/Cléopâtre. Dans les deux cas, des roseaux poussent au premier plan.

Même dans les stucs de l'encadrement il y a des réminiscences au modèle : l'arc elliptique sous la salamandre reflète l'hémicycle du zodiaque sur la gravure qui est repris en inversion dans la fresque. Mais ce n'est pas la référence à un seul modèle qui pourrait satisfaire l'ambition du Rosso : la dame à l'âne semble une véritable incarnation d'une des catégories esthétiques majeures de la peinture maniériste vu qu'elle est *serpentinata* à l'extrême. En plus, elle

pervertit la « Léda » de Léonard de Vinci et persifle en même temps le carton fameux à même sujet de Michel-Ange. C'était bien le Rosso qui avait recopié ce dessin michelangelesque – il en reprend ici la coiffure, le baiser et la pose étrange des jambes de la femme.

L'art de la Renaissance est basé sur un système d'imitation, de mimésis. L'art maniériste par contre vise à surpasser tout ce qui a été créé dans les œuvres d'art antérieures. L'artiste maniériste parvient à une variation des paramètres exemplaires et à une augmentation du sens dans son œuvre en redoublant des motifs qu'il transforme en même temps d'après ses besoins d'expression. Comparable à un commentaire rhétorique, ce deuxième texte est plus riche en signification que le texte de base. Cette stratégie de redoubler des motifs se multiplie dans la partie arrière de la Galerie à Fontainebleau ; les significations deviennent de plus en plus riches ; les signes se disséminent dans tous les sens, s'affichent partout : sous le tableau du « Sacrifice » par exemple, on voit un cartouche avec six dryades dansant une ronde. Il y manque par contre leur emblème, le chêne de Cérès plein d'*exvotos*, qui, dans la gravure de Pietro da Milano de ce cartouche, était encore bien à sa place. Maintenant, il a transmigré dans la fresque principale. La ronde des dryades cite les fameuses danseuses Borghèse ; la gravure de Delaune, par contre, qui représente le dessin du tableau principal à Fontainebleau, montre les *exvotos* en forme de bras et d'épée dans l'arbre. Enfin, les six dryades elles-mêmes redoublent le groupe des trois grâces antiques ainsi que celles sur le fameux tableau de Raphaël.

Répéter la même chose en la variant et en la transformant : c'est exactement ce qui se passe partout dans les *Métamorphoses* d'Ovide qui ont servi de texte d'inspiration à plusieurs des scènes peintes dans la Galerie de Fontainebleau. Le grotesque, le monstrueux, l'énigmatique, la disparité et l'humour insolite des dieux sarcastiques dominant la narration ovidienne. L'enchaînement des scènes littéraires des métamorphoses se fait assez arbitrairement : le poète prend soin d'étaler son caprice d'artiste. Ces transitions sont comparables aux transformations sémantiques d'une fresque à l'autre dans la Galerie bellifontaine. On y retrouve le même emploi ludique de métaphores et d'allusions qui font croire au spectateur une signification précise. Mais elles restent absolument illisibles dans le sens propre ; elles s'avèrent donc être des illusions trompeuses.

Ironiser la vérité

Les œuvres d'art commissionnées par François I^{er} sont des duplications de modèles artistiques ; elles forment un substitut fait maison de l'art vénéré d'un Michel-Ange ou d'un Raphaël. Mais elles produisent plus que des ambiguïtés :



Fig. 8 – Rosso Fiorentino et assistants, *Piété filiale*, vers 1534-1539, Galerie François I^{er}, Fontainebleau (détail). D'après C. Tauber, *Manierismus und Herrschaftspraxis*, Berlin, Akademie Verlag, 2009, pl. 34.

cette ronde des signifiants, une fois mise en marche, devient autonomément productive dans son mouvement frénétique de transformations de sens. Chaque pas que les danseuses et danseurs font dans ce champ sémantique produit de nouvelles vérités (cette fois-ci au pluriel). La date d'expiration de valabilité de chacune de ces vérités est proche; sans arrêt, elle est remplacée par une nouvelle. En plus, il y a un changement continu dans l'ordre des participants dans cette ronde: les signifiants changent sans cesse leur contexte. L'ambivalence, la polysémie, l'ambiguïté envahissent tout l'espace de ce microcosme de l'art, elles le couvrent d'une toile d'araignée de significations disséminées. L'effort vain du spectateur de trouver *la* solution ou *la* vérité au singulier est pris dans un réseau inextricable. La Galerie de Fontainebleau représente en cela un cas exemplaire de la différence si chère à Jacques Derrida.

C'est dans ce redoublement que naît l'ironie – mais dans une duplication dans laquelle l'original et la copie ne coïncident pas complètement. La reprise du même légèrement transformé qualifie le mode rhétorique de l'ironie qui est toujours plus riche en signification que la vérité sans équivoque. Prenons un dernier exemple dans lequel le sarcasme et l'ironie font preuve de la supériorité intellectuelle de l'artiste maniériste: dans la cinquième travée de la Galerie, dans la fresque sur le mur nord nommée « La Piété filiale » (fig. 8), les jumeaux

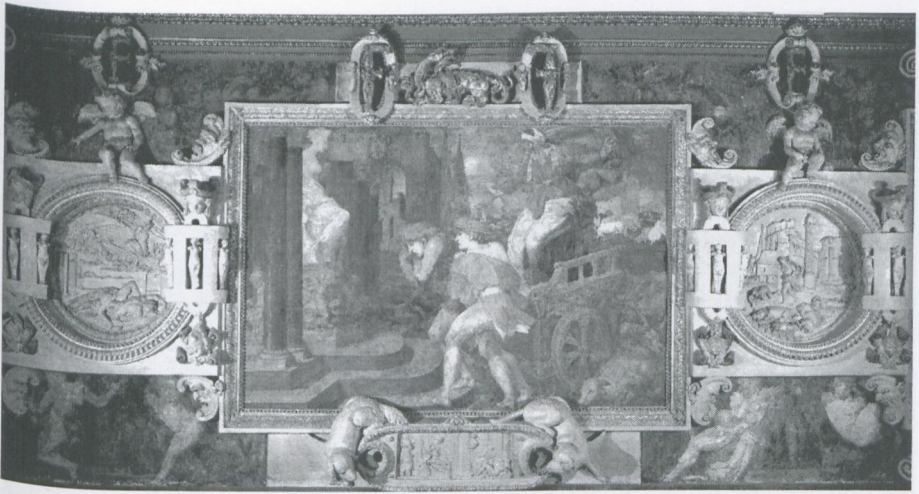


Fig. 9 – Rosso Fiorentino et assistants, *Cléobis et Biton*, vers 1534-1539, Galerie François I^{er}, Fontainebleau. D'après C. Tauber, *Manierismus und Herrschaftspraxis*, Berlin, Akademie Verlag, 2009, pl. 35.

Amphinomus et Aenapias sont en train de sauver leurs parents de la ville incendiée de Catane en Sicile. Tandis que tout le monde fait preuve d'égoïsme en ne sauvant que leurs biens temporels, les deux jeunes triomphent en mettant en scène leur *pietas*. Le modèle artistique que le Rosso a voulu surpasser ici est bien évident : c'est *Aeneas pius* dans les stances de Raphaël qui sauve son père Anchise en le portant sur son dos loin de la misérable ville de Troie incendiée par les Grecs. Le Rosso y a mis en scène un joli *scherzo di fantasia* en redoublant ce motif de porter un parent au premier plan à droite : maintenant, ce sont deux fois deux petits enfants qui cherchent à sauver une poupée et un chiot.

Mais les jumeaux de Catane n'ont pas trop de temps pour faire démonstration de leur piété filiale : dans la peinture en face sur le mur sud (fig. 9), l'exemple de vertu est déconstruit, même détruit par une version jumelle du sujet pleine de sarcasme. L'histoire des frères Cléobis et Biton (racontée par exemple par Hérodote et par Cicéron dans ses *Tusculanae Disputationes*³⁰) nous donne un commentaire cynique à propos de la futilité de *caritas* et *pietas*, et désillusionne les espérances moralisantes du spectateur : la prêtresse Kydippe a mis ses deux fils au lieu de bœufs sous le joug pour la conduire au temple où elle souhaite faire une offrande à Junon. En récompense de ce sacrifice, elle réclame de la déesse la plus grande faveur possible pour ses fils. Junon les met subitement à mort. Sur la fresque, on voit la mère au moment où elle reçoit ce message fatal.

30. Cicéron, *Tusculanae Disputationes*, I, 113.

Elle semble figée dans un geste d'horreur – pétrifiée. Par cette métamorphose en pierre – autre clin d'œil ironique du peintre – elle devient plus sculpturale que la statue en marbre de Junon, assise bien relaxée et souriante sur son trône. Ce jeu d'inversions de sens se poursuit même dans l'encadrement : dans le tondo en stuc à droite, les reliefs sur la colonne de Trajan ont changé de direction, ils ne montent plus sur la spirale comme dans l'original à Rome, mais ils descendent dans cette copie bellifontaine de gauche à droite.

Le droit exclusif du roi à la vérité

Dans la Grande Galerie de Fontainebleau, il n'y a donc pas de sens univoque. Le roi des signes, François I^{er}, l'aurait d'ailleurs certainement qualifiée de sens unique. L'ambiguïté et l'hermétisme des significations sont programmés dans ce royaume d'art sans programme. La ronde des signifiants n'a pas de premier danseur. Néanmoins, le roi sait bien se servir de ses vérités multiformes et les métamorphose continuellement pour faire preuve de supériorité. Refuser au spectateur de trouver la vérité et restreindre son droit de compréhension – voilà des actes de domination très efficaces qui témoignent de manière écrasante du pouvoir du souverain.

Car c'est le roi seul qui possède la vérité en exclusivité – ou qui au moins sait le faire croire à ses visiteurs. Le message de la dernière fresque de la Galerie, nommée « L'Ignorance chassée » (fig. 10) est bien cela : « Cher spectateur, tes efforts de trouver la vérité sont vains. » C'est seulement à y regarder de très près qu'on découvre ce message dans la fresque – car le protagoniste de la scène est miniaturisé et se trouve assez loin du spectateur dans l'arrière-fond devant une porte illuminée. C'est François I^{er} lui-même qui se présente ici (comme il l'avait déjà fait sous forme d'emblème dans la travée antérieure, dans « L'Éléphant fleurdélysé ») : dans « L'Ignorance chassée » il fait son entrée dans le temple capitolin de Jupiter Optimus Maximus (identifiable à l'aide de l'inscription « OSTIUM IOVIS » sur le linteau de la porche). Le roi joue ici le double rôle de l'*ex utroque* César (portant un livre et une épée) et de *Divus Augustus*. Le livre qu'il tient sous son bras, nous le connaissons déjà de la première fresque sur notre parcours ; et les deux satyres qui flanquent le tableau principal semblent le frère et la sœur sauvages de l'Apollon et de la Vénus en stuc rencontrés au début de notre visite³¹.

31. J. Shearman et H. Zerner ont souligné cette stratégie artistique du Rosso de mettre à l'épreuve la mémoire du spectateur par de telles réminiscences : J. Shearman, « The Galerie François Premier : a Case in Point », *Miscellanea Musicologica. Studies in Musicology*, II, 1980, p. 1-16 (ici p. 2) ; H. Zerner, *L'art de la Renaissance en France...*, op. cit., p. 71 et suiv.

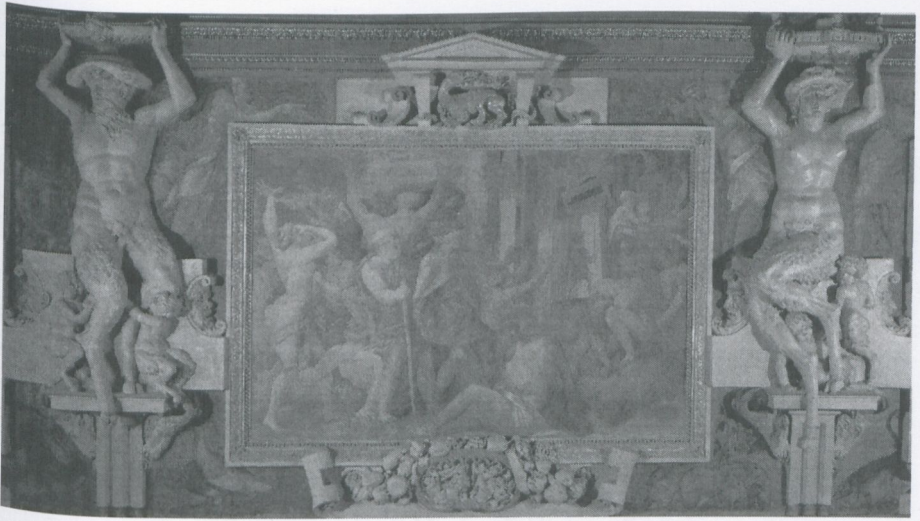


Fig. 10 – Rosso Fiorentino et assistants, *Ignorance chassée*, vers 1534-1539, Galerie François I^{er}, Fontainebleau. D'après C. Tauber, *Manierismus und Herrschaftspraxis*, Berlin, Akademie Verlag, 2009, pl. 40.

Ce livre contient éventuellement la solution de l'énigme de la Galerie ; peut-être traduit-il même les hiéroglyphes dans un langage compréhensible³². Ou bien, on pourrait y trouver le programme de toute la Galerie. Mais le livre est fermé ; il garde ses secrets jalousement. Son auteur fictif, le roi lui-même n'a pas besoin d'être instruit. François I^{er} est un souverain initié qui chasse l'Ignorance aveugle aux yeux bandés. C'est par son érudition qu'il tient ses sujets bien à distance. Le souverain savant est un augure, un thaumaturge. Les stratégies de dissimulation de sens dans son empire de signes lui garantissent la conservation du secret de son gouvernement – régner doit être un véritable art arcanique pour être couronné de succès. Le souverain seul a accès aux *Arcana imperii*, car lui seul sait interpréter les hiéroglyphes de manière pertinente. Il garde son droit exclusif d'interprétation. Il ne partage son secret avec personne, car il en a besoin pour sa légitimation en tant que souverain. Il n'éclaire pas les aveugles qui lui tendent désespérément leurs mains (et qui s'avèrent par cet acte les doubles du spectateur), mais il prend son départ final et il amène sa vérité clandestine.

32. Parmi les recherches abondantes sur la conception du hiéroglyphe dans la Renaissance et la réception du traité de Horapollon, cf. U. Gaier, « Vielversprechende Hieroglyphen. Hermeneutiken der Entschlüsselungsversuche von der Renaissance bis Rosette », dans W. Seipel (dir.), *Ägyptomanie. Europäische Ägyptenimagination von der Antike bis heute*, catalogue d'exposition (Paris, Musée du Louvre/Ottawa, National Gallery of Canada/Vienne, Kunsthistorisches Museum), Vienne/Milan, Skira, 2000, p. 174-191 (avec la bibliographie récente).

C'est lui seul qui décide de la durée de la visite, même du temps qu'il concède au spectateur en face de ses énigmes peints. « L'Ignorance chassée » nous transmet ce dernier message autoritaire du souverain : la visite est finie, le roi refuse chaque communication ultérieure, il s'est envolé dans la sphère céleste. Être en possession du savoir et de la vérité, c'est la preuve ultime d'un pouvoir légitime. Faire participer le spectateur au savoir royal en donnant quelques explications, c'est donner la preuve d'une grâce suprême, vertu vraiment digne d'un roi. Mais le succès politique du règne bellifontain, on le sait bien, fut très limité. L'effet dominateur de la Galerie se réduisait à un territoire assez restreint³³ et à un cercle élitiste de spectateurs ; l'accès à l'arcane fut strictement contrôlé. Le roi, en misant sur la stratégie d'étonner et de maîtriser le spectateur à l'aide d'une vérité tout à fait subjective, avait-il peut-être demandé trop aux visiteurs de sa galerie ?

33. Cf. E. Joukovsky, P. Joukovsky, *À travers la Galerie François I^{er}*, Paris, Champion, 1992, p. 174 : « Cet art de l'illusion est essentiellement dynamique : tous ces artifices tendent à repousser l'espace, à aller plus loin, pour métamorphoser en empire une galerie d'un château français. »