

# LA GALERIE FRANÇOIS IER DU CHÂTEAU DE FONTAINEBLEAU

LE CORPS DANS TOUS SES ETATS





## INTRODUCTION

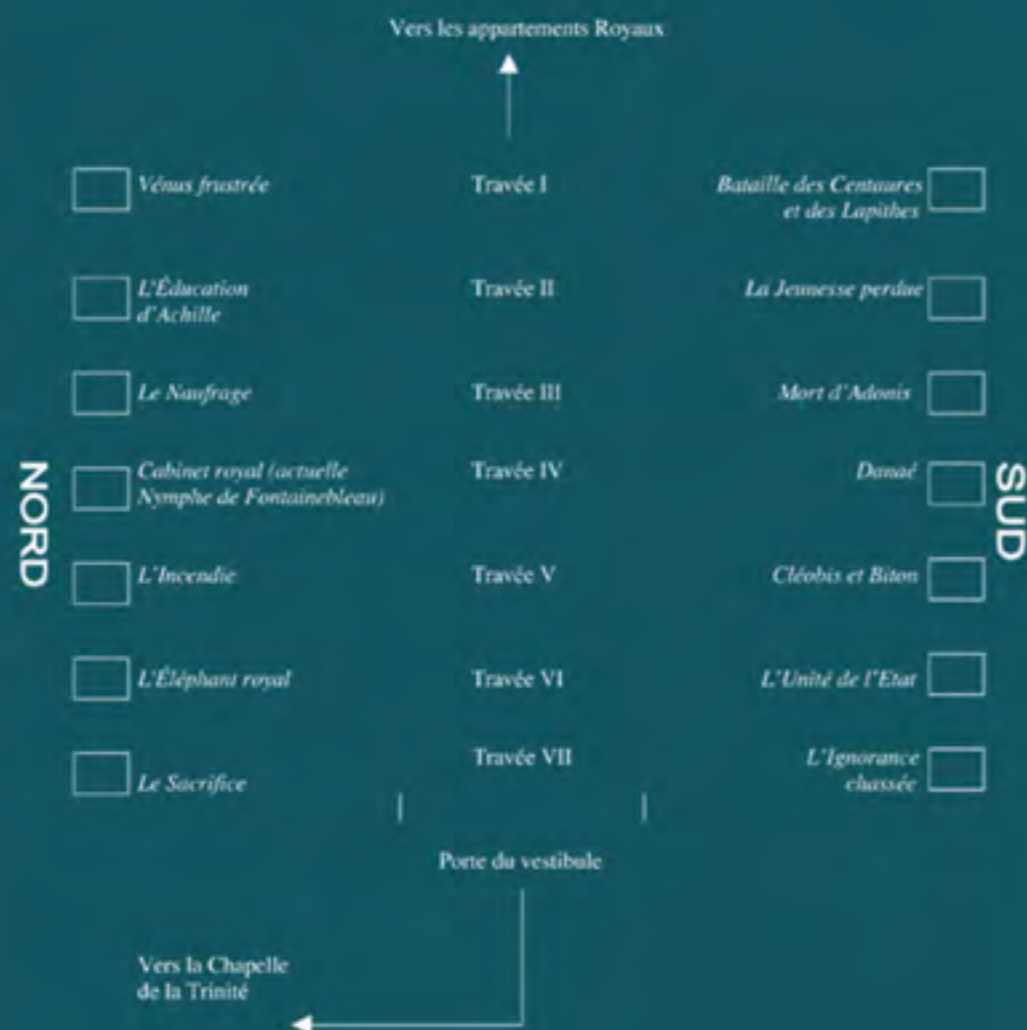
Le Fontainebleau de la Renaissance appartient au « second règne » de François I<sup>er</sup>, débutant après le désastre militaire de Pavie (1525) et la captivité du roi à Madrid.

Menacé dans son intégrité physique et symbolique entre 1525 et 1527, le corps royal se réaffirme à Fontainebleau dans toute sa Majesté, par un éloge savamment crypté.

La galerie François I<sup>er</sup> est l'exemple le plus emblématique de cette réaffirmation du corps royal. Située comme un pont couvert (61 mètres de long sur 6 mètres de large) entre le château de la cour ovale et le couvent des Trinitaires, elle est une salle privée accessible seulement depuis la chambre du roi.

Le décor de cette galerie, conçu et réalisé entre 1532 et 1539, représente une grande première artistique dans le royaume de France. « Pour la première fois, la monarchie française allait confier son message de légitimité et de grandeur, d'invincibilité et de piété, non plus au livre, à la seule sculpture ou à un art somptuaire comme la tapisserie, mais bien à un grand ensemble peint et sculpté, confié à un artiste étranger, Rosso Fiorentino, qui jusqu'alors n'avait réalisé pratiquement que des tableaux religieux isolés » (Vincent Droguet).

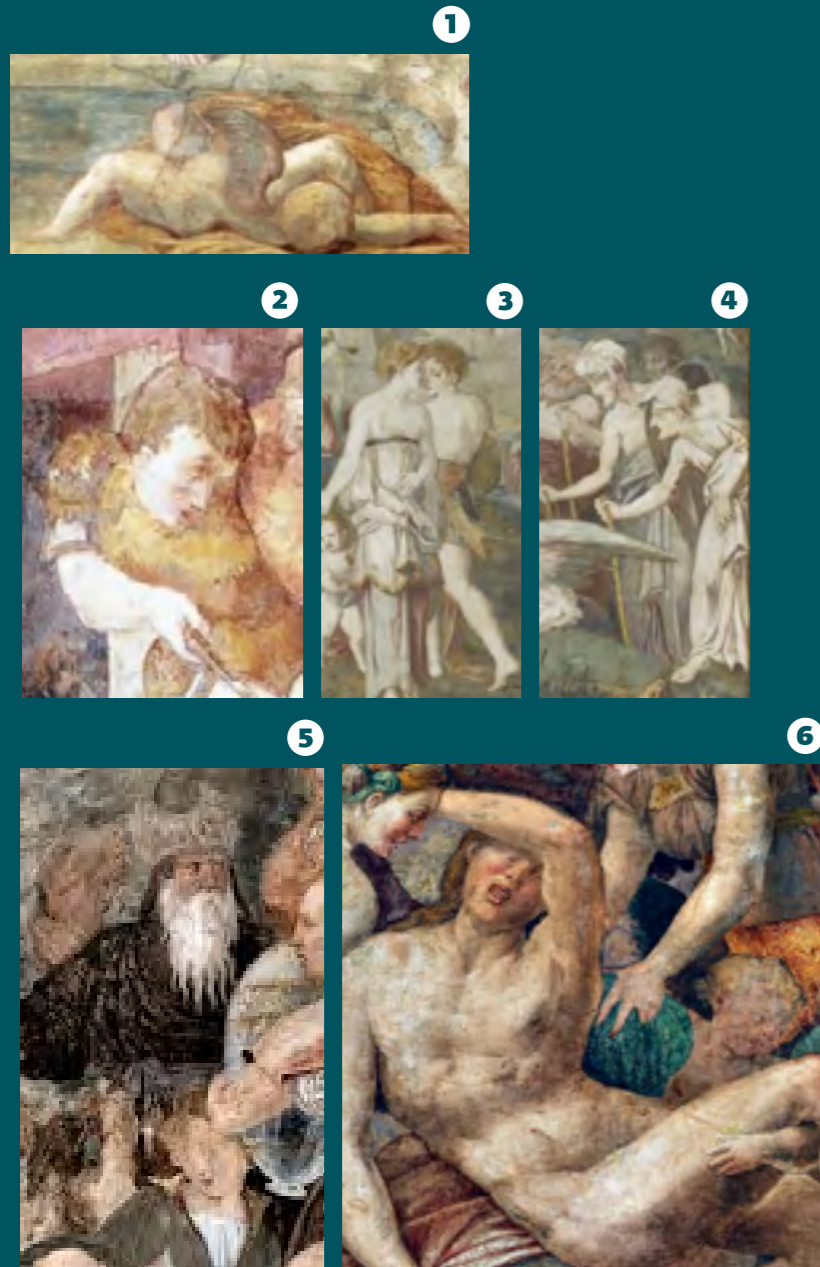
Ce corps de bâtiment est aussi un bâtiment du corps, aux décors complexes et symboliques, et à l'architecture organique où corps et décors s'entremêlent étroitement. Manifeste du corps maniériste, d'un trop-plein qui envahit l'espace, la galerie présente l'exubérance d'un univers corporel dans lequel le nu – notamment féminin – occupe une place singulière et nouvelle. Dédié à la gloire du roi, elle met en scène son corps singulier, avec une audace inédite en France. Cette audace sera de courte durée : durant les siècles qui suivirent, les incroyables décors de la Renaissance subirent retouches et transformations, tentant de canaliser l'effusion du corps maniériste initié par Rosso à Fontainebleau.



## 1 LE CORPS EN ABONDANCE

La galerie est un véritable éloge du corps dans tous ses états. Elle rassemble toutes les typologies imaginables : corps glorieux, corps souffrant, corps combattant, corps belliqueux, corps joueurs des putti qui s'amuse des scènes tragiques figurées sur les fresques, corps érotique, corps urinant, corps mourant, corps hybridé etc...

Cosmos du corps, elle offre également un panorama du corps dans tous ses âges :



la première enfance avec la *Vénus frustrée* ⊕ l'adolescence dans *l'Education d'Achille* ⊕ la jeunesse florissante dans *La Jeunesse perdue* ⊕ la jeunesse perdue ⊕ la sagesse vénérable de l'âge dans *le Sacrifice* ⊕ le cadavre dans *la mort d'Adonis* ⊕

Volontiers qualifiée de « Sixtine du maniérisme », la galerie François I<sup>er</sup> met en scène la conception du corps maniériste.



Dans la fresque ci-dessus, représentant *l'ignorance chassée*, la saturation des corps qui emplissent le cadre – jusqu'à « exploser » celui-ci en ramification de figures de stuc débordant la surface du tableau – semble partir à la conquête de l'espace. La confusion des espaces est en effet renforcée par les relations qui se nouent entre sculpture et peinture. Les figures sculptées sont blanches ; les figures peintes le sont au naturel. Les liens formels et iconographiques entre les deux arts contribuent à l'illusion de personnages sortant peu à peu du cadre de la représentation, se libérant des contraintes du tableau.

Cette explosion du cadre est aussi une explosion du « canon ». Depuis l'antiquité, le corps est considéré comme une architecture mathématique, hérité du corps vitruvien (l'exemple le plus fameux étant celui de Léonard de Vinci).

Dans la galerie, les corps se dérobaient au canon de beauté : les postures, éloignées du naturel, animées par des torsions et des lignes serpentine, sont caractérisées par l'étirement des silhouettes, parfois ondulantes (la fameuse « sur-vertébration » dont Ingres saura se souvenir). La « libération » des corps, jouant entre hommage et ironie avec le « canon » de l'antique et de la Renaissance classique, fonde les bases d'un monde idéal, s'éloignant du monde réel.



1

Dans le panneau des *Jumeaux de Catane* ①, des personnes droites (dans lesquelles on reconnaît sans mal l'influence des Moïse et David de Michel-Ange ou de Donatello) encadrent de part et d'autres la fresque aux personnages jetés dans un déséquilibre tourmenté.

La fresque illustre l'ironie picturale de Rosso Fiorentino : citant ici l'œuvre de Raphaël au Vatican (*Enée fuyant l'incendie de Troie*), il prend de la distance avec la manière héroïque du corps, tout en utilisant ses codes. L'enfant porte son chiot et la petite fille ses poupées ②, détournant la légende originelle d'un Ascanie étreignant révérencieusement les lares sacrés qu'il emporte avec lui en fuyant Troie ③.



3



2

## 2 UNE ARCHITECTURE ORGANIQUE

La galerie François I<sup>er</sup> est d'autre part architecturée de corps divers et variés, marquée par l'abondance des ordres anthropomorphes. Ce « sixième ordre » architectural, qui consiste à construire avec les corps, trouve, dans la galerie François I<sup>er</sup>, un laboratoire plastique de premier rang.

A partir de 1530/1532, Fontainebleau devient un lieu d'expérimentation privilégié dans le décor et l'architecture, avec en partie l'utilisation de la figure humaine. Par l'usage des ordres anthropomorphes, le décor devient un lieu vivant.

Le passage de l'utilisation des colonnes « antiques » aux figures humaines porteuses renvoie à Vitruve, dont le traité a été redécouvert au début du XV<sup>ème</sup> s et a été largement diffusé en Europe. Vitruve y explique l'origine des caryatides, utilisées dans les temples grecs de l'époque classique. L'*erechtheion*, sur l'Acropole, en est le plus fameux exemple ①.



1



Les Athéniens victorieux auraient vaincu la ville de Carya (étymologie du mot « caryatides »), tué tous les hommes et emmené les femmes comme esclaves. L'utilisation des caryatides évoquerait, en ce cas, la situation des êtres humains impuissants et asservis. L'absence de bras et les pieds enchaînés renforcent cette signification. Les ordres anthropomorphes resteront, depuis cet exemple fondateur, plus ou moins liés à l'idée de soumission et de châtement

caryatide de la Galerie François I<sup>er</sup>

Ainsi, en entrant dans la galerie François I<sup>er</sup> par le surplomb de la chapelle de la Trinité, le premier panneau à droite représente *l'ignorance chassée* ❶ : le roi François I<sup>er</sup> entre dans le temple de Jupiter, figurant la connaissance. Derrière lui, le peuple aux yeux bandés figure l'ignorance. De part et d'autre de la fresque, des satyres et des satyresses de stuc, de proportion monumentale, semblent supporter directement le plafond (il était plus bas au XVI<sup>ème</sup> s), échafaudant une architecture musculaire de la tension.



Les satyres figurent une humanité primitive, brutale mais idyllique, renvoyant peut-être à la nature sauvage qui entoure le château. Ils représentent l'idée d'une humanité inachevée, et prennent leur sens comme commentaire de la fresque. Notons, sous les pieds des satyres, des triglyphes, qui sont d'ordinaire dans la partie haute, soutenant le fronton des temples grecs. Il s'agit ici d'un jeu maniériste qui suggère le chaos, d'autant plus que ces caryatides peu fiables sont figurées déséquilibrées par le glissement de leurs sabots, menaçant l'édifice d'effondrement.

Les grandes figures de satyres en stuc ont pour écho, à la diagonale de la galerie, les deux grandes figures qui encadrent l'istoria de la *Vénus frustrée* ❷. Renforcés dans de curieuses niches, ces « beaux corps » sont cette fois-ci des corps de gloire, à l'humanité parfaitement accomplie, ce qui explique qu'ils semblent émancipés de toute charge de servilité, et qu'ils ouvrent la galerie dans son véritable sens de lecture (de la chambre du roi à la chapelle).

❷



### ❸ UN ÉLOGE AUX CORPS DU ROI

Dans la multitude de corps qui parsèment la galerie, le corps de François I<sup>er</sup> est particulièrement mis en valeur. Ou plutôt, « ses » corps. En effet, le roi de France n'a pas un corps, mais deux : le premier, « le corps physique », est mortel et naturel, ni infallible, ni intouchable. Le second, « corps mystique », ou « personne fictive », représente le corps immortel du royaume, de la monarchie française, de l'Etat. Il ne meurt pas avec la disparition physique du souverain mais survit dans ses héritiers (« le mort saisit (alors) le vif »).

Tendue entre le logis du « corps physique » et la chapelle, la galerie arrime les deux dimensions, inextricables et complexes, de ce corps hors-du-commun des mortels.

©Martins Da Justa Ludovic



Deux fresques de la galerie présentent une vision complémentaire du corps de François I<sup>er</sup> :

❶ Dans le cas de la fresque de *l'Éléphant Royal*, nous avons clairement affaire à une allégorie ou à un emblème. Associé au nom de César dans l'Antiquité, l'éléphant constituerait donc une allégorie de la majesté royale et ici, tout particulièrement, une allégorie de la Majesté du roi en personne. L'animal porte en effet, sur son caparaçon, la salamandre, le F couronné et un semis de fleurs de lys. L'éléphant est présenté dans une sorte d'arène et entouré par trois personnages debout : Pluton, Neptune et Jupiter, les trois frères se partageant l'univers. Mais l'éléphant domine largement les trois divinités personnifiant les éléments, créant un lien vertical entre le monde humain et le monde divin.



❷ La fresque de *l'Unité de l'état* - dans le compartiment d'en face - illustre l'idée d'imperium en faisant intervenir la représentation même du roi. François Ier y figure en imperator romain. Malgré le costume à l'antique et la couronne de lauriers, le « roi-chevalier » est facilement reconnaissable avec sa barbe et son grand nez tombant. Le roi, nouveau César, tient la grenade qui est un symbole d'unité, et est entouré de ses peuples vêtus pour les uns à la romaine et pour les autres à la manière gauloise. Le panneau atteste du fait que son corps est le garant de l'unité entre des populations disparates.



#### 4 CORPS CACHÉ, CORPS MONTRÉ

Le corps du roi est soit montré directement (*L'Unité de l'Etat*), soit habilement dissimulé (*L'Éléphant royal*). Il est souvent cité à travers d'autres corps : les références antiques, comme celles de César et d'Alexandre, proposent des tiers-corps qui légitiment l'autorité royale. Représenté en Alexandre le Grand par Primatice et Niccolo Dell'Abbate dans la chambre de madame d'Etampes - favorite du roi - ce corps royal peut apparaître « dissimulé » dans des scènes évocatrices. Ainsi, Alexandre attirant dans son lit Thalestris, la reine des Amazones, présente une étonnante évocation du « roi dénudé ».



Parmi les références antiques du roi, Hercule ou Jupiter sont des « corps » évoquant la dimension héroïque de la Majesté. Si *l'Hercule* de Michel-Ange se dressait dans la cour de la fontaine, horizon idéal du corps de puissance, la symbolique de Jupiter joue aussi un rôle important dans la galerie

Ainsi, deux fresques de Primatice occupaient au XVI<sup>ème</sup> s l'espace central de la salle, consacrées à la rencontre charnelle entre le corps divin (de Jupiter) et le corps humain.



1

*Danaë recevant Jupiter sous la forme d'une pluie d'or* ❶ y est toujours visible, dans un médaillon ovale qui distingue cette composition des autres. Dans une scène érotique caractéristique du maniérisme, Jupiter, changé en pluie d'or, se déverse sur la jeune femme. Le corps du dieu est invisible, « caché », et Danaë ne le voit pas. Elle constituerait ainsi un symbole de l'amour aveugle et sans connaissance, purement sensuel et vénal (la pluie de pièces d'or parle d'elle-même, et joue sur l'image de la prostituée).

Cette Danaë est un véritable canon de la beauté féminine. En se référant au genre littéraire des « blasons anatomiques », elle relève de l'icône du XVI<sup>ème</sup> s : « bien en chair », « le sein haut et menu », « la cuisse large et la jambe longue ». Au XVI<sup>ème</sup> s, le nu se parle et le raffinement poétique accélère l'érotisation de l'image.

Lui faisant face au XVI<sup>ème</sup> s, l'entrée d'un cabinet nord permettait, aux « invités » privilégiés du roi, d'accéder à une fresque « cachée » représentant une autre célèbre hiérogamie de la mythologie : *Jupiter apparaissant à Sémélé* ❷. Conformément à la légende, Sémélé, s'accouplant au roi des dieux, contemple Jupiter dans toute sa splendeur de souverain de la foudre et de l'univers (elle prendra feu), et constitue l'image de la connaissance et de l'union extatique avec le divin.



La clé de la galerie était peut-être donc l'accès à la seule fresque « cachée » aux yeux du promeneur, représentant l'épiphany du corps divin, dévoilée dans un érotisme inouï (qui entraînera plus tard la disparition de la fresque). Seul le roi peut inviter à la contempler. Le côté privé de l'image a ici toute son importance. Au XVI<sup>ème</sup> s, l'image privée, plus ou moins érotique, crée une culture de socialisation élitiste atteignant des audaces inouïes, surtout dans le cadre d'un lieu de résidence royal.

Car la galerie propose bel et bien, pour le XVI<sup>ème</sup> s, un dévoilement nouveau du corps, qui a dû surprendre - voire choquer - les contemporains.

## 5 LE CORPS DÉVOILÉ

Il est difficile de ne pas constater l'omniprésence du nu dans la galerie. Présent sous toutes ses formes (nus de femmes, d'hommes, de vieillards, d'enfants etc...) il signe ici son retour dans les grands décors d'une maison royale.

Le prétexte de la référence mythologique offre un terrain d'exploration privilégié. Dans la Grèce antique, en effet, la beauté physique reflète la beauté de l'esprit.

Le nu féminin occupe une place singulière au sein de la galerie. Abondamment représenté en peinture, il l'est également en stuc, modelé à mi-corps dans les bouquets de trois cariatides autour du tableau de Danaé (voir p.11), ou entièrement livré au regard dans la figure assise à droite de la *Vénus frustrée* (voir p.8).

La référence artistique est la *Vénus de Cnide*, de Praxitèle (IV<sup>ème</sup> s avant J.C). Selon la tradition antique, le sculpteur prit comme modèle sa maîtresse, la célèbre courtisane Phryné, après s'être baignée nue dans la mer des Eleusines, et dut affronter les foudres de ses contemporains pour lesquels le « beau sexe », digne de nudité, restait jusqu'alors le sexe masculin.



Dans les années 1540, Primaticcio réalisa pour le compte de François I<sup>er</sup>, des moulages des sculptures antiques du Vatican, l'*Aphrodite de Cnide* du musée du Vatican ⓪, qu'il réinterpréta en bronze ⓪.

Destinée à orner les jardins du château de Fontainebleau, ce dernier bronze diffère quelque peu de l'original. Si la posture reste identique, notamment le traitement du torse avec les seins petits et hauts, ainsi que l'attitude du contrapposto largement reprise à la Renaissance, Primaticcio simplifie le décor. Il n'y a plus de jarre et le tissu que tient Vénus dans sa main gauche est réduit à sa portion congrue. La représentation mythologique de la déesse – avec ses attributs de *Vénus pudica*, disparaît derrière le nu même, imprégnant l'ensemble d'un érotisme nouveau sans doute inconnu de la conception greco-romaine (les élèves disent souvent qu'il s'agit d'une femme sortant de sa douche! Le public averti la compare à un Maillol).

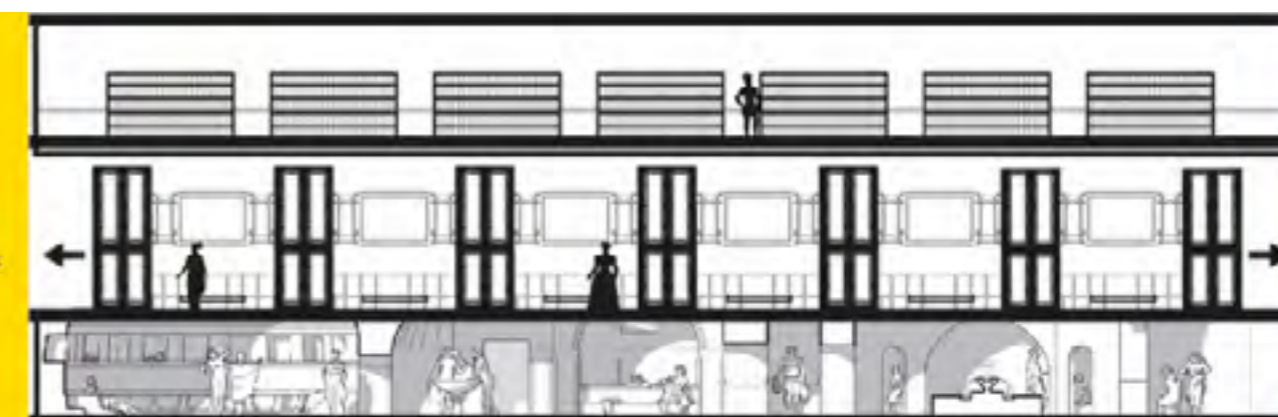
- ⓪ *Vénus du Belvédère*, Musée Pio Clementino, Vatican
- ⓪ *Vénus de Cnide*, par Primaticcio 1543 Château de Fontainebleau

Dans la galerie François I<sup>er</sup>, un thème semblable avait été traité par Rosso : la *Vénus dite frustrée*.



La déesse nue, dans un bassin ornée de tritons et de divinités marines, surplombe son fils Cupidon alors que des putti jouent, dans la partie haute du panneau, avec les armes de Mars. Cette Vénus délicate porte tous les attributs de la beauté féminine : un corps apprêté, coiffé, recouvert de bijoux. A droite de la fresque, le livre rappelle que la beauté du corps inclut celle de l'esprit.

Le chatoiment précieux et ouvragé de cette étuve peut évoquer l'appartement des bains de François I<sup>er</sup>, qui occupait le rez-de-chaussée de l'aile de la galerie François I<sup>er</sup>. La nudité était effectivement présente à Fontainebleau, dans ce rez-de-chaussée dévolu aux soins du corps, où bains et délectation artistique (des salles de peintures et des décors de Primaticcio consacrés au cycle amoureux de *Jupiter et Callisto*) se complétaient dans une éducation raffinée du corps, une « érotisation du regard par la diffusion des images artistiques » (Daniel Arasse).



Au-dessus de la galerie François I<sup>er</sup> en revanche, la « librairie » royale, bibliothèque de François I<sup>er</sup>, est dévolue aux soins de l'esprit. Au XVI<sup>ème</sup> s, le corps est un tout, prenant en compte, dans une pensée humaniste, les soins de la chair et de l'esprit.

## 6 FONTAINEBLEAU «RHABILLÉ»

### JUPITER ÉCLIPSÉ

La peinture de *Jupiter et Sémélé*, de Primatice (p.11) ne survécut pas à l'austérité morale de la dernière partie du règne de Louis XIV. En 1701, Mariette applique l'ordre du roi : « Sa Majesté a ordonné pendant le séjour que l'on fait à Fontainebleau d'effacer deux tableaux dans la galerie (...) dont les attitudes ne sont pas régulières et d'en faire mettre deux autres à la place par Boulogne le jeune de sujets sages pris dans la métamorphose ». Mariette précise que l'œuvre fut détruite parce qu'elle « était traitée d'une manière peu honnête ». On présenta à la place une *Allégorie de François I<sup>er</sup>, Minerve et les Arts*, peinte par Louis de Boullogne en 1701, de la même forme ovale, et des mêmes dimensions, que l'œuvre détruite.



Le sujet est effectivement plus « sage » et « régulier », et la déesse de la chasteté Minerve, trônant avec abondance de drapés devant un buste de François I<sup>er</sup>, constitue un « exorcisme » efficace à l'image supprimée (les putti eux-mêmes sont précisément « voilés » comme il faut, contrairement à leurs congénères du XVI<sup>ème</sup> s qui ornent la galerie). Le cabinet nord disparaîtra lui-même sous Louis XVI, lors du doublement de la galerie François I<sup>er</sup>.

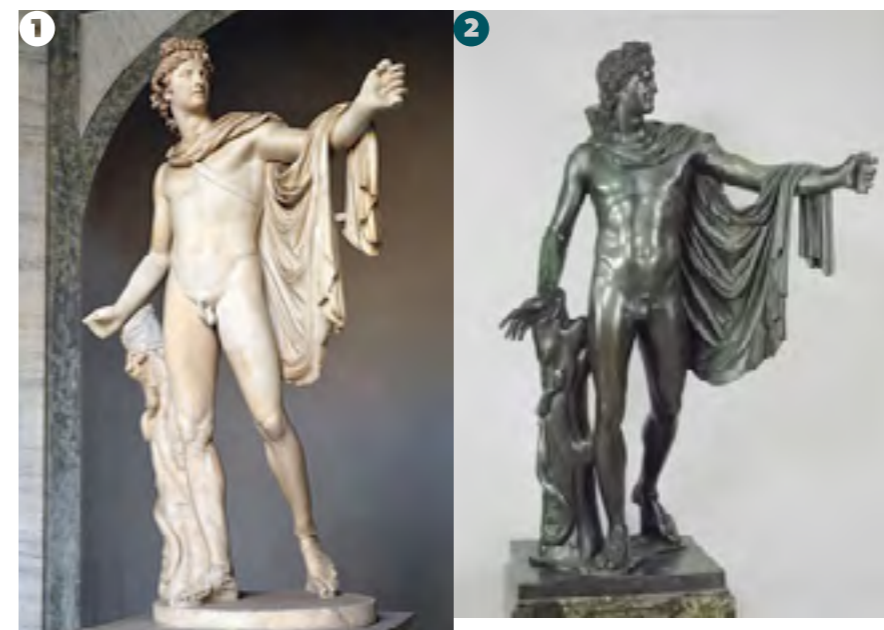
## PAGNES ET FLEURS DE VIGNE

Dans le même élan, de nouveaux appartements remplacent en 1697 l'appartement des bains et ses décors : toute la géographie « malhonnête » du Fontainebleau de la Renaissance est détruite. Sous Louis XV, les stucs féminins du même Primatice - ornant la chambre de la duchesse d'Etampes - sont eux-mêmes recouverts de pagnes et rhabillés.

A quoi ressemblerait Fontainebleau rhabillé ? A droite, montage de Ludovic Martins



Il fallut attendre la Restauration pour que les bronzes du Primatice soient à leur tour dotés de fleurs de vigne par le fontainier du roi Louis XVIII, entraînant quelques divergences supplémentaires avec le modèle antique.



1 Apollon du Belvédère, Musée Pio Clementino, Vatican

2 Apollon du Primatice, 1543 Château de Fontainebleau



## ROSSO TRAVESTI

Quant à la galerie François I<sup>er</sup>, le délabrement progressif de ses fresques alerta les contemporains dès le XVIII<sup>ème</sup> s. Van Loo fut chargé de les repeindre. Il semble que sous Louis XVI, Berthélémy, le décorateur des appartements de Marie-Antoinette, ait mis lui aussi la main aux fresques. Nous ne connaissons rien de ces « premières » restaurations et du degré de falsification qu'elles infligèrent au cycle de Rosso.

La restauration la plus célèbre fut menée sous Napoléon III, entre 1852 et 1861. Jean Alaux, connaissant les dessins originaux du Rosso, en fut chargé. Les tableaux ont été refaits à l'encaustique par-dessus la fresque, sur une couche de cire.

*« Le style de Rosso est partout travesti : la profondeur, la correction anatomique le modelé ont été introduits dans les termes les plus académiques et les plus médiocres. Les nus féminins de la Jeunesse perdue se sont enveloppés d'une apparence ingresque ; des mains charnues aux ongles nets ont traduit, à l'usage de la cour d'Eugénie, les cinq accents blancs dont on faisait, autour de Rosso, les doigts décharnés. Des personnages, parfois, ont été supprimés dans certains groupes, moins par désinvolture que dans l'honnête dessein de rétablir la perspective aérienne entre les figures principales »  
(Sylvia Pressouyre)*

Le trop-plein de « corps » a donc été écrémé ; les corps restants ont été « traduits » comme il le fallait pour le public de l'époque. Le XVI<sup>ème</sup> s a été rhabillé d'une invisible draperie de cire, et les jugements portés sur le travail d'Alaux furent presque toujours des condamnations.

Outre les repeints cireux habituels, la fresque des jumeaux de Catane reçut en surcharge, au XIX<sup>ème</sup> s, de pudibondes draperies afin de masquer les nus les plus osés. Seuls les nus qui surent s'accommoder aux goûts des temps nous parvinrent comme ils purent, légitimés par le canon mythologique. Vénus nue restait convenable. Un vieillard et une flasque vieille femme à califourchon sur les dos de leurs enfants, présentant avec humour « une grimace de nu », n'étaient pas dans le goût du temps.



Les fresques furent « remises à nu » dans les années 60, tentant de faire réapparaître ce qui subsistait, sous ces manteaux de peintures, de l'art du Rosso.

## CONCLUSION

Evoquant « l'Ecole de Fontainebleau » dans son ouvrage « *l'art magique* », André Breton s'émerveille quant à « *ce monde trop beau, trop impudent, trop envoûté par les étincelles du plaisir et de l'orgueil* ». Ce « trop » habilement mis en évidence est d'abord un « trop de corps », voire même un « trop du corps ». Pour la première fois en France, au sein de décors royaux d'une si majestueuse envergure, l'exultation du corps s'affiche avec impudence, malmène le canon, explose les cadres avec insolence, se coule sans pudeur dans la gloire du nu antique, au service d'un corps royal ayant enduré les affres de la défaite militaire et de la captivité. Cette « gloire du corps » placardée, parfois érotique et majestueuse, ou au contraire tortueuse et tragique, déborde avec l'effervescence d'une corne d'abondance.

Les siècles qui suivent ne seront pas tendres envers le maniérisme et sa singulière conception d'un corps libre et hors-norme, guidés par leur idéal de rétablir du « canon ». Mutilés, repeints, rhabillés – mais jamais totalement supprimés malgré la divergence des goûts -, la plupart des décors maniéristes du XVI<sup>ème</sup> s nous sont malgré tout parvenus, enveloppés des cicatrices et des flétrissures des siècles.





**Synthèse réalisée par David Millerou, responsable du département pédagogique du château de Fontainebleau**  
**Conception graphique Ludovic Martins**  
**D'après les conférences de :**  
**Vincent Droguet, directeur du patrimoine et des collections du château de Fontainebleau**  
**Oriane Beauflis, conservatrice du patrimoine du château de Fontainebleau**  
**Jehanne Lazaj, conservatrice du patrimoine du château de Fontainebleau**