

---

## Pour Nicolò dell'Abate dessinateur : évolutions et dialogues

*For Nicolò dell'Abate designer: developments and dialogues*

**Giulia Brusori et Melvin Mouton**

---



### Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/estampe/3334>

DOI : 10.4000/estampe.3334

ISSN : 2680-4999

### Éditeur

Comité national de l'estampe

### Référence électronique

Giulia Brusori et Melvin Mouton, « Pour Nicolò dell'Abate dessinateur : évolutions et dialogues », *Nouvelles de l'estampe* [En ligne], 268 | 2022, mis en ligne le 15 novembre 2022, consulté le 17 novembre 2022. URL : <http://journals.openedition.org/estampe/3334> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/estampe.3334>

---

Ce document a été généré automatiquement le 17 novembre 2022.



Creative Commons - Attribution 4.0 International - CC BY 4.0

<https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>

---

# Pour Nicolò dell'Abate dessinateur : évolutions et dialogues

*For Nicolò dell'Abate designer: developments and dialogues*

Giulia Brusori et Melvin Mouton

---

## La manière italienne de Nicolò dell'Abate par les dessins<sup>1</sup>

Il est toujours difficile de retracer un parcours cohérent de l'activité graphique d'un artiste. Nicolò dell'Abate (1509 – 1571) est surtout connu comme un décorateur et fresquiste talentueux : tout au long de sa carrière, qui se développe de 1529 à 1571, il a été engagé par les commanditaires pour décorer les intérieurs de palais nobles italiens et français, y compris ceux de la couronne de France. Au service des Valois pendant vingt ans, de 1552 à 1571, il devint un des membres les plus importants de la première école de Fontainebleau. Il a aussi travaillé pour les principaux dignitaires de la cour, tels que Cosme Clausse et Anne de Montmorency, le connétable de France<sup>2</sup>. L'artiste de Modène fut toujours un dessinateur prolifique et l'on peut constater une évolution tout au long de sa carrière, qui se manifeste par deux approches successives du dessin : en Italie, Nicolò l'aborde de manière essentiellement picturale, en utilisant diverses techniques qui imposent à ses essais graphiques un fort sens de la couleur, tandis qu'en France la primauté de cette approche se perd en faveur d'un graphisme accru, déterminé par le contact des artistes italiens actifs à Fontainebleau, influencés quant à eux par l'Italie du Centre<sup>3</sup>.

L'analyse du style graphique de Nicolò dell'Abate révèle que, dès ses débuts en 1529, son attention fut principalement tournée vers ses compatriotes Corrège et Parmesan, en ayant un accès direct à certains de leurs dessins. Il n'a pas dédaigné non plus quelques " incursions " sur le style d'Antonio de' Sacchis, mieux connu comme le Pordenone. Au cours des vingt années italiennes, Nicolò utilisa souvent la sanguine – l'instrument technique privilégié par Corrège<sup>4</sup> et, bien que dans une moindre mesure, aussi par Mazzola. Dans la construction de ses formes, Nicolò unissait la tournure

caractéristique des figures de Corrège, spécialement des visages<sup>5</sup> à un allongement sinueux des membres, leur conférant une élégance artificielle, typique des caractères graphiques de Parmesan. Les dessins du maître, aussi bien les originaux que leurs reproductions gravées, circulaient en Émilie à partir des années 1530<sup>6</sup>. Nicolò a également eu un accès direct à certaines études graphiques de Corrège, prises pour modèle presque tout au long de son activité : c'est le cas de l'Annonciation, dessin fini pour la lunette de l'église de Saint-François à Parme (fig. 1)<sup>7</sup>, que dell'Abate reproduit fidèlement au niveau technique et compositionnel dans son étude pour l'Annonciation de la chapelle Saint-Thomas à Fleury-en-Bière, exécutée par le modénais immédiatement après son arrivée en France (fig. 9)<sup>8</sup>. L'inspiration des deux artistes émiliens se dégage déjà à partir du premier dessin de son catalogue, la *Vierge au Trône avec l'Enfant, un Saint et le donateur* de la Bibliothèque Ambrosiana de Milan (fig. 2)<sup>9</sup>, proche de certaines études de Corrège telles que la *Sainte Famille avec le petit Saint Jean*<sup>10</sup>, mais aussi de quelques feuilles de Mazzola, comme la *Madone avec l'Enfant* des Offices<sup>11</sup>, rapproché de la *Madone de la rose*, tableau bolonais de Parmesan actuellement conservée à Dresde<sup>12</sup>.

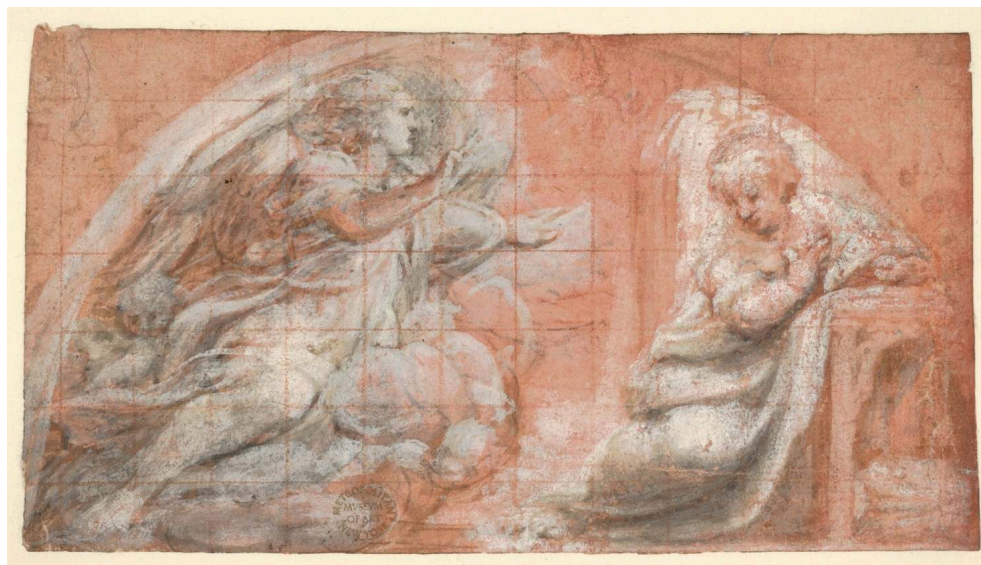


Fig. 1. Antonio Allegri, dit le Corrège, *Annonciation*, c. 1522-25, plume et encre brun, pinceau et lavis brun-gris, rehauts de blanc, mise au carreau à la sanguine, sur papier lavé de sanguine. New York, Metropolitan Museum of Art, inv. 19.76.9 © Domaine public (CC0).



Fig. 2. Nicolò dell'Abate, *Vierge sur le Trône avec l'Enfant, un Saint et un donateur*, c.1529-30, sanguine, traces de pierre noire sur papier blanc. Milan, Bibliothèque Ambrosiana, inv. F 220 Inf. 103. © Veneranda Biblioteca Ambrosiana

L'étude et l'assimilation approfondie du modèle de Parmesan a probablement influencé le degré considérable d'expérimentation technique employé par Nicolò dell'Abate pendant la période italienne, notamment dans les dessins finis ou les modèles: il faut en effet considérer qu'à partir de son séjour romain entre 1524 et 1527, Mazzola avait commencé à ajouter des aquarelles colorées à ses modèles plus finis, tracés à la plume et à l'encre, comme le *Projet pour le tombeau d'un jeune*<sup>13</sup>, probablement stimulé par le contact avec les élèves de Raphaël, notamment Polidoro da Caravaggio et Giovanni da Udine, qui colorait de cette façon ses études animalières et ses ornements à grotesques. La production graphique de Parmesan compte plus de dessins colorés au pinceau, aquarelles ou pierres que tous les autres artistes émiliens et, en outre, il fut l'un des premiers artistes hors de Venise à expérimenter les possibilités expressives du papier bleu<sup>14</sup>. Ce même intérêt pour l'expérimentation technique en faveur d'une approche plus picturale des dessins dans la production de Nicolò dell'Abate se déduit clairement de l'observation des trois *Scènes de sujet chevaleresque*, conservées à Windsor<sup>15</sup>, aux Offices<sup>16</sup> et au Louvre<sup>17</sup> (fig. 3): on retient de ces splendides feuilles l'utilisation du papier préparé de différentes couleurs, qui leur confère un effet pittoresque étonnant, héritier certainement des meilleures pratiques vénitiennes<sup>18</sup>, mais aussi de la production graphique du Parmesan, dont Nicolò s'inspire souvent. A ces dessins se rattache, tant au niveau iconographique que stylistique, l'intéressante étude représentant *Omnia vincit Amor* de la collection Edmond de Rothschild du Louvre (fig. 4)<sup>19</sup>: à la plume et encre noire, lavis gris et lavis d'indigo, qui confèrent une vivacité picturale considérable à la composition. Les contours des figures présentent des traces de poncif, exactement comme dans la *Scène de sujet chevaleresque* de Windsor et des Offices. Le degré extrême de pictorialisme du dessin le rapproche immédiatement de

cette série, dans laquelle l'artiste fait toujours usage du papier coloré et des rehauts de blanc, faisant ressortir efficacement les figures de l'arrière-plan<sup>20</sup>. Le protagoniste masculin du dessin Rothschild est presque identique dans ses traits et dans ses vêtements au chevalier de la *Scène chevaleresque* du Louvre (fig. 3) ; par conséquent, on peut dater la feuille avec une quasi certitude entre 1540 et 1543, années pendant lesquelles Nicolò poursuivait les décorations au thème épique et chevaleresque pour les palais de Scandiano et Sassuolo<sup>21</sup>. La feuille s'y relie, au moins d'un point de vue thématique et culturel.





Fig. 3. Nicolò dell'Abate, *Scène de sujet chevaleresque*, c. 1543, plume et encre brune, lavis brun et gris, rehauts de blanc sur papier préparé en gris-vert. Louvre, Département des Arts Graphiques, inv. 20746. © Musée du Louvre, RMN-Grand Palais



Fig. 4. Nicolò dell'Abate, *Omnia vincit Amor*, c. 1543, plume, encre brune, rehauts de lavis vert et bleu, traces de pierre noire, contours piqués pour le transfert. Louvre, Département des Arts Graphiques, collection Edmond de Rothschild, inv. 3283 DR. © Musée du Louvre, RMN-Grand Palais

Néanmoins, dans certains dessins du maître modénais datables toujours des années 1540, telles que l'*Étude pour la figure de Saint Paul* (fig. 5), projet pour la même figure du retable perdu peint par Nicolò pour l'abbaye bénédictine de Saint Pierre à Modène en 1545-1547<sup>22</sup>, à la veille du départ pour Bologne, l'utilisation des effets de lumière de la sanguine, typique du Corrège, et l'allongement des membres, héritage de Parmesan, accentuent une certaine tendance au gigantisme et à la *terribilità* de la figure. Ces éléments rappellent certaines études de Pordenone liées à la décoration de la chapelle de l'église Saint-François à Cortemaggiore, qui représente une source directe d'inspiration pour Nicolò. Le physique marqué du saint Paul dans le dessin de Nicolò permet de le relier au *Dieu le Père soutenu par les anges sur les nuages* de Chatsworth, dessin autographe d'Antonio de' Sacchis, pour la décoration de la coupole de l'église franciscaine de l'Annunciata à Cortemaggiore<sup>23</sup>, que Nicolò put facilement admirer lors de son passage dans la petite ville de Busseto<sup>24</sup>. L'incidence considérable de cette composition sur le tableau de l'église Saint-Pierre est visible aussi dans les putti aperçus de bas en haut et vus de profil, qui soutiennent le nuage sur lequel s'appuie la Vierge avec l'Enfant.



Fig. 5. Nicolò dell'Abate, *Étude pour la figure de Saint Paul*, 1545-1547. Sanguine, lavis de sanguine. Louvre, Département des Arts Graphiques, inv. 5954. © Louvre, RMN-Grand Palais

Vers la fin de 1548, l'artiste quitte définitivement Modène et il s'installe à Bologne, vingt ans après son premier séjour dans cette ville<sup>25</sup>. Le milieu artistique multiforme de Bologne est, à ce moment, fortement marqué par l'action de Mazzola, dont l'activité en ville comme peintre et graveur, bien que datant de 1527-1530, avait laissé une marque indélébile sur les développements successifs de la peinture bolonaise. Des artistes du calibre de Prospero Fontana<sup>26</sup> et de Giorgio Vasari, qui était protagoniste en 1539-40<sup>27</sup> de la décoration du réfectoire du monastère de San Michele in Bosco<sup>28</sup>, n'y furent pas indifférents. Par ailleurs, les premiers effets du maniérisme courtois et sophistiqué de Fontainebleau se manifestent dans la ville, soit à travers les gravures de Girolamo

Fagioli, un graveur bolonais peu connu, qui traduit des scènes directement des projets de Primatice pour les pièces du manoir de chasse de François I<sup>er</sup><sup>29</sup>, soit grâce à l'action de Giovanni Battista Ramenghi, dit le Baignecheval Junior, qui collabore avec Primatice à Fontainebleau de 1537 à 1545 à la décoration de la Grotte des Pins, du Cabinet du roi et à la création de cartons pour des tapisseries<sup>30</sup>. Toutefois, fait contre-poids à cette exaltation d'élégance sophistiquée la manière presque contre-réformée du retable de Girolamo Siciolante da Sermoneta, commandé par Matteo Malvezzi pour l'autel de la chapelle centrale de l'église Saint-Martin et exécuté par l'artiste en 1548, au moment où se déroulaient à Bologne trois sessions houleuses du Concile de Trente : la rigueur nette qui sépare le monde céleste du monde terrestre, ainsi que le décor et la solennité des personnages révèlent la transfiguration de l'humanisme par le rite tridentin à travers une fusion élaborée de motifs tirés à la fois de Raphaël et de Michel-Ange<sup>31</sup>.

Ces nouveaux éléments stylistiques sont accueillis par Nicolò et employés dans l'une des premières études bolonaises, le *Projet pour l'horloge monumentale du Palais Public* (fig. 6)<sup>32</sup>, modèle pour la décoration de l'horloge du Palais Public de Bologne qui lui avait été commandé par le Sénat de la ville peu après son arrivée. Ici, l'artiste mélange la grâce sophistiquée de Parmesan dans l'allongement sinueux des corps, qui commencent toutefois à devenir plus structurés grâce à l'influence de la manière de Michel-Ange, empruntée au retable de Siciolante da Sermoneta. Le dessin révèle notamment le haut degré d'expérimentation technique atteint par l'artiste dans l'utilisation de la plume et des lavis de différentes couleurs, qui sont devenus presque une constante dans l'art graphique de l'artiste de cette période. Même une feuille de la plus haute qualité ne fait pas exception à cette règle, tels les *Deux Putti* de l'Albertina de Vienne<sup>33</sup>. Cette feuille représente l'une des études pour les petits putti charnus employés comme termes pour diviser les scènes de la frise de la salle de Camilla au palais Poggi, le dernier chantier italien dans lequel Nicolò dell'Abate travailla avant de passer en France<sup>34</sup>. La sanguine, utilisée ici par l'artiste, donne un sentiment de plus grande immédiateté à ce dessin, dans lequel les putti se vissent et se tordent avec une vigueur surprenante, définis par un contour net à la pierre noire qui s'accroît parfois pour donner un contraste lumineux plus ou moins grand par rapport à la surface du papier. Des figures très similaires, utilisées comme termes, se trouveront dans la salle de Bal du château de Fontainebleau.

## Le transfert en France : nouvelles suggestions pour un changement de style graphique

Au printemps 1552, l'artiste de Modène était déjà à la cour de France, comme témoignent Lancillotti et Tiraboschi, les principales pages sur la vie de l'artiste<sup>35</sup>. À la fin de l'activité italienne, Nicolò se montre un dessinateur infatigable, enclin à des expérimentations techniques poussées : la pierre est plus facilement utilisée pour des études de détail ou des études de composition qui préfigurent le modèle, comme on l'a vu dans le cas de l'*Étude pour la figure de saint Paul* (fig. 5) et des *Deux Putti*. En France, l'expérimentation technique des feuilles du moment italien faiblit au détriment d'une plus grande élégance et linéarité du trait, plus conforme aux canons artistiques en vigueur à la cour française : la sanguine disparaît presque entièrement pour laisser place à la plume et à l'encre, parfois accompagnée du lavis brun, des instruments qui s'emparent presque totalement du corpus de dessins de Nicolò dell'Abate<sup>36</sup>. Les sept



premières années de séjour de Nicolò à la cour française, de 1552 à 1559, coïncident avec une partie du règne d'Henri II, qui accède au trône en 1547, et sont caractérisées par une charge de travail considérable : les commandes qui l'engagent à l'intérieur du château de Fontainebleau et à l'extérieur, dans les résidences des dignitaires de la cour, sont multiples au cours de ces quelques années<sup>37</sup>. La conception de projet implique la réalisation de dessins et, en effet, l'artiste ne manque pas à ce qui fut toujours pour lui une vocation, et produit alors une importante quantité de feuilles, dont la plupart, étant donné le manque de témoignages picturaux autographes restés sur le sol français, représentent la documentation fondamentale pour la compréhension de l'évolution de la manière du maître. La première à s'en rendre compte fut Sylvie Béguin, dont les études pionnières eurent le mérite de lancer les recherches sur l'activité française de Nicolò, en donnant une forme méthodologique accomplie à l'analyse des dessins français de l'artiste. Ses recherches la conduisirent à identifier un changement dans le mode de construction de la forme chez Nicolò dell'Abate : d'une manière souple, c'est-à-dire douce et élégante, dans le sillage de ses modèles d'inspiration italiens tels que Parmesan et Corrège - très palpable dans les feuilles des années 1540 et du début des années 1550 qui comprennent également le début de l'expérience française- , il adopte un classicisme plus puissant, tourné vers le centre de l'Italie et marqué par l'influence de Michel-Ange, qui émergerait dans les feuilles de la dernière décennie de son activité (1560-1571). Sylvie Béguin tire ces conclusions de l'examen d'une série de dessins, parmi lesquels figure les *Dieux et des Allégories*<sup>38</sup>. L'hypothèse a été acceptée par la critique postérieure, qui a maintenu cet ancrage chronologique<sup>39</sup>. Sylvie Béguin a mis au jour une évolution fondamentale du style de Nicolò : celui-ci subissant effectivement un changement, dont les feuilles qu'elle prend en considération sont la démonstration : les volumes s'étendent, devenant plus monumentaux et statuaire, le point de vue se rétrécit sur l'objet, presque pour le piéger, tandis que la technique abandonne progressivement l'approche picturale et coloriste italienne au profit d'un graphisme et d'une politesse plus accentués de la ligne. Cependant, il faut reprendre la réflexion sur

la chronologie des feuilles françaises de Nicolò dell'Abate, sur la base de la découverte de feuilles autographes inédites et de nouvelles acquisitions documentaires.



Fig. 6. Nicolò dell'Abate, *Projet pour l'horloge monumentale du Palais Public*, c.1548-49, plume et encre brune, lavis beige, lavis de sanguine, rehauts de blanc. Inscriptions à la plume et encre brune, verticalement à gauche: 'Il Tempo'; à droite: 'Apollo'; sur l'écu aux pieds d'Apollon: 'LIBERTAS'; sur l'écu en haut, dans la deuxième niche à gauche: 'LIBER[TAS]'. Louvre, Département des Arts Graphiques, inv. 5881. © Louvre, RMN-Grand Palais

Cette construction plus monumentale a certainement été acquise par l'artiste au contact du milieu artistique brûlant de Fontainebleau: l'art de Primatice, qui s'était formé à Mantoue auprès de Giulio Romano, a certainement joué un rôle fondamental, mais en reformulant le langage graphique selon une nouvelle dimension monumentale qui prenait en considération la composante michelangelesque, absorbée soit à travers les œuvres du grand artiste toscan présentes en France- ses dessins circulaient à Fontainebleau à partir des années 1530<sup>40</sup>, soit à travers le langage stylistique de Rosso, en atténuant cependant les aspects les plus âpres et exaspérés. Bologne, surtout au cours des années 1540, est attiré par le souffle de l'élégance gracieuse des figures du Parmesan, restituées dans un *modus* plus monumental auquel, cependant, la lumière donne une sensation de suspension, comme dans l'étude pour *Apollon, Amour et Ciparisse*, préparatoire pour les figures du quatrième compartiment de la neuvième fenêtre de la salle de bal<sup>41</sup>. Nicolò a bien étudié cette dernière car c'était lui qui traduisait à fresque les projets dessinés. La manière de Primatice n'était pas la seule avec laquelle Nicolò entra en contact dans le milieu stimulant où il fut plongé: exactement comme Primatice, il put connaître directement, pour la première fois en France, les œuvres de Michel-Ange et de Rosso, dont il admirait le style tendu, nerveux et exaspéré, particulièrement évident dans ses œuvres à sujet religieux<sup>42</sup>, comme le splendide tableau avec la *Pietà* de 1538, exécuté sur commande du Connétable de Montmorency pour la chapelle de son château à Ecouen. Le corps inanimé du Christ, avec les doigts des mains presque griffées et l'expression souffrante dans la mort,

revient dans la *Pietà avec le calvaire* de Nicolò, étude de composition pour une des lunettes de la chapelle de saint Thomas à Fleury-en-Bière (fig. 10)<sup>43</sup>. La manière fougueuse du Florentin émerge avec fermeté dans le *Judith et Holopherne* du County Museum of Art de Los Angeles<sup>44</sup>, exécuté au cours de sa période française. La figure émaciée de la servante, d'un réalisme presque expressionniste, est reprise fidèlement par Nicolò dans une feuille intéressante du même sujet<sup>45</sup> qui révèle encore cependant, dans la construction de la forme, une forte dette envers ses principaux modèles italiens, Parmesan et, plus particulièrement ici Corrège. L'influence de la manière émilienne de Corrège et de Parmesan ne manquera jamais dans la production graphique de Nicolò dell'Abate jusqu'à la fin de sa carrière, et restera latente dans les proportions souvent excessivement allongées des corps des figures et dans les souffles paysagers des arrière-plans, auxquels il se consacrera, en particulier au cours des années 1560<sup>46</sup>.

Il est nécessaire de réfléchir à nouveau sur la datation de ces feuilles, car un dessin inédit de la main du maître de Modène, représentant l' *Amour sur le croissant de lune* et conservé à la Bibliothèque Ambrosiana de Milan (fig. 7), stylistiquement conforme à la série susmentionnée de dessins de *Dieux et Allégories*, remet en cause l'hypothèse de Sylvie Béguin: son iconographie particulière, renvoie certainement à Henri II par la présence du croissant, emblème du souverain. Ceci conduit à penser que cette déclinaison plus fortement toscan-romaine du style de Nicolò se produit avant la mort prématurée du roi, en juillet 1559. Par conséquent, les feuilles précédemment prises en considération peuvent être potentiellement rétrodatées d'au moins quelques années<sup>47</sup>. Une autre belle feuille du modénais conservée à Berlin, le *Parnasse*, concourt à soutenir cette conjecture : la manière qu'on observe dans cette feuille révèle la même attitude exprimée par le maître dans les dessins précédents, par la présence de figures massives, fortement étendues et enfermées dans un cadre qui semble contenir à peine leurs corps, dont la pose est souvent artificielle. Sur la base du dialogue *Solitaire premier* de Pontus de Tyard, publié en 1558, l'iconographie peut être lue comme un manifeste de la poétique néoplatonicienne des poètes de la Pléiade, qui ont probablement commandé cette œuvre à Nicolò: les Muses et Apollon, ainsi que les poètes, les vieillards en bas, représentent l'union indissoluble entre la poésie et la musique, la première étape fondamentale pour permettre à l'âme de s'élever au-delà de la matière et de retrouver sa propre unité perdue et parfaite dans l'Un, qui est Dieu<sup>48</sup>. Les deux jeunes descendants de la famille Valois représentés ici, les futurs François II et Charles IX, sont initiés à cette union fondamentale grâce à la forte dépendance du groupe poétique de la Pléiade avec la cour royale, dans laquelle les théories néoplatoniciennes, qui prévalent dans la sphère culturelle du groupe, étaient fortement répandues<sup>49</sup>. Il y a un autre élément important à ajouter, qui concerne à nouveau la série abbatienne des *Dieux et Allégories* du Louvre, particulièrement le *Bacchus* (fig. 8) : les archives de l'État de Bologne conservent deux actes notariés sur Prospero Fontana, qui documentent son bref séjour à Fontainebleau et, par conséquent, la chronologie de ces dessins de Nicolò. C'est Vasari qui témoigne de la convocation de Prospero à la cour par Primatice, que Fontana accepta mais qui se termina peu de temps après, car il dut retourner précipitamment à Bologne à cause d'une maladie qui le mit en danger de mort. L'Arétin ne donne pas les dates de ce voyage<sup>50</sup> et la critique a tendu à identifier ce déplacement vers 1560, en considérant l'influence de la manière bellifontaine sur certaines œuvres bolonaises de Prospero. En revanche, les actes notariés nous informent que Prospero dut quitter Bologne pour la France après le 21 juillet 1558, pour y rentrer avant le 10 juin 1560.

Bien que ce voyage n'ait laissé aucune trace visible à Fontainebleau, il a eu un impact stylistique considérable sur les œuvres postérieures de Prospero, par exemple dans le *Baptême du Christ* de l'église Saint-Jacques le Majeur à Bologne, signé et daté 1561, ou dans les fresques de la voûte du palais Bocchi, toujours à Bologne, dans laquelle l'artiste bolognaise reprend et élabore des représentations et des éléments de style directement tirés des dessins de Primatice, et surtout du *Bacchus* de Nicolò dell'Abate, repris en contrepartie dans la figure de Mars (fig. 8)<sup>51</sup>. Ainsi, l'analyse stylistique et iconographique des feuilles précitées de Nicolò dell'Abate, soutenue par la précieuse découverte des actes notariaux des Archives d'État de Bologne, conduit à anticiper la chronologie du *Bacchus* et de la série dont il fait partie au moins en 1558, c'est-à-dire avant la mort du roi Henri II.



Fig. 7. Nicolò dell'Abate, *Amour sur le croissant de lune*, avant 1559, plume et encre brun, lavis brun, rehauts de blanc (partiellement oxydé), traces de pierre noire. Milan, Bibliothèque Ambrosiana, inv. F 273 inf. n. 32. © Veneranda Biblioteca Ambrosiana



Fig. 8. Nicolò dell'Abate, *Bacchus*, avant 1559, Louvre, Département des Arts Graphiques, inv. 5849. © Louvre, RMN-Grand

## Le décor pour Fleury-en-Bière par les dessins : un décor italien dans un château français

Nicolò dell'Abate, maître au sommet de son art, est appelé à travailler à la cour d'Henri II à partir de mai 1552<sup>52</sup>. Le modénais cumule quinze ans de pratique de la fresque et des décors en Italie. Ce sont ces compétences qui convainquent l'entourage du roi de France de renforcer l'équipe de Primatice, déjà forte de grands talents. Dans sa pratique du dessin, Nicolò ne perd évidemment rien des références accumulées en Italie. Il y a donc une période captivante dans ses premières années en France où l'artiste, encore fortement sensible à ses expériences italiennes, absorbe le choc de la découverte du chantier de Fontainebleau, avec à la clé la découverte de nouvelles références qui reflètent la diversité des profils artistiques présents à Fontainebleau en 1552. Le décor de la chapelle de Fleury-en-Bière est un exemple particulièrement parlant. Celui-ci est le fruit d'une commande importante, celle d'un décor privé exécuté à la demande d'un membre de la cour. Mêlant des mises en place décoratives encore italiennes avec un goût français qui se développe pour les chapelles privées, le décor peint à fresque par Nicolò est sans doute la première grande commande privée faite par l'artiste en France<sup>53</sup>. Extraordinaire par sa mise en place au sein d'un espace restreint, son aspect est aujourd'hui fragmentaire. Il reste connu par un recueil de gravures publié par le bellifontain Antoine Garnier en 1646<sup>54</sup>. Le décor encore visible ne se compose que de la voûte présentant un Christ en gloire sortant du tombeau après la Résurrection. Il est entouré d'un halo chassant les nuées dans un schéma décoratif concentrique et dynamique dans lequel se déploient également des paires de *Putti portant les Instruments de la Passion* ainsi que les *Docteurs de l'Eglise*. Le rôle du dessin est donc essentiel pour la compréhension globale de ce décor, les études conservées renseignent sur la



continuation du décor sur les murs. Par exemple, le tombeau du Christ devait se prolonger sur le mur de l'autel, présentant de part et d'autre de celui-ci les *Soldats blessés*<sup>55</sup>, éblouis par la Résurrection. Ces études témoignent comme nous allons le voir, à la fois de la situation technique de l'artiste mais aussi stylistique dans un moment de transition de sa carrière. Les autres éléments notables sont les gravures d'Antoine Garnier, publiées en 1646, et qui permettent de compléter les données manquantes du décor.

En plus des études pour les *Soldats blessés* sur le mur de l'autel, les dessins qui nous sont parvenus renseignent particulièrement bien sur les lunettes de la voûte qui ont disparu elles-aussi. Sur le plan technique, Nicolò dell'Abate semble privilégier ici les études à la pierre noire. L'usage de ce matériau accentue la liberté de la ligne de Nicolò dell'Abate. L'ondulation de sa graphie cursive est encore celle d'un émilien qui vient d'arriver en France. Enfin, l'élément essentiel de ses études est la récurrence de l'utilisation des rehauts de blanc, véritable travail de la lumière sur le papier. Si certains rehauts sont trop oxydés pour en apprécier la subtilité, ils révèlent toute la puissance du décor dans l'étude pour l'*Annonciation*<sup>56</sup> (fig. 9).



Fig. 9. Nicolò dell'Abate, *Annonciation*, c.1553, sanguine, rehauts de blanc. Louvre, Département des Arts Graphiques, inv. 5828. © Louvre, RMN-Grand Palais

Ce dessin est une étude à part dans le corpus des dessins pour le décor de la chapelle de Fleury-en-Bière. En effet, l'*Annonciation* est la seule étude de ce corpus réalisée à la sanguine. Pour l'analyse stylistique et technique du décor, cette feuille est donc particulièrement importante. D'une part, il dénote avec les autres par le choix du matériau, mais surtout, il montre la dette encore tenace que garde Nicolò dell'Abate envers l'école de Parme au moment de penser le décor pour Fleury-en-Bière. Cela renforce l'idée que ce décor privé est précoce dans la carrière française de Nicolò, tant dans la manière de dessiner sa composition que dans le matériau utilisé pour dessiner. L'usage incandescent des rehauts de blanc, notamment pour faire apparaître l'archange Gabriel dans les nuées identifie formellement la main de Nicolò dell'Abate. Mais le canon longiligne des figures, les mains arachnéennes, les visages ovoïdes et les trous pour signifier le regard sont des éléments distinctifs du style graphique de Parmesan. De la même manière, l'usage de la sanguine, également visible dans les plus belles feuilles de Primatice, est sans doute une référence au dessinateur Parmesan. Enfin, l'

organisation formelle de l'Annonciation montre le moment de transition dans lequel se trouve Nicolò en France. Son étude peut être rapprochée d'un dessin de Corrège, préparatoire à la fresque de San Francesco à Parme, qui reprend la forme de lunette et les principes de composition. Cette reprise de la structure de l'*Annonciation* de Corrège pour une église parmesane renforce l'idée selon laquelle Nicolò dell'Abate regarde les meilleurs artistes de Parme, région où il se construit son corpus de références et de modèles (fig. 1). Ainsi, une observation *in situ* des œuvres de maîtres à Parme, ou la circulation de leurs compositions en Émilie devient plus que probable pour expliquer la formation de Nicolò Dell'Abate. Le comportement de grand observateur qu'il démontre en Italie, puis dans le cadre de la création du décor de Fleury-en-Bière, est une constante tout au long de sa carrière. Le fond d'architecture et le dialogue qui s'établit entre les deux figures semble quant à lui plutôt tiré de l'*Annonciation* de Chaalis<sup>57</sup> par Primatice, réalisée dix ans plus tôt. Cette fois, Nicolò dell'Abate regarde le travail d'un maître émilien en France, qui enrichit son corpus de références. Le résultat final sous la voûte d'entrée de cette petite chapelle privée devait être particulièrement charmant, si l'on se tient au dessin à la sanguine très abouti conservé au département des Arts graphiques du musée du Louvre. Il montre surtout la capacité technique et stylistique d'un artiste en mutation à rassembler ses propres références.

Le changement d'ambiance palpable dans le dessin pour la lunette qui lui faisait face, au-dessus de l'autel, est tout autant significatif de la recherche de variété dans les sources et les techniques de Nicolò dell'Abate. L'artiste met ainsi volontairement en contraste le début et la fin de la vie du Christ glorifié par sa Résurrection au centre de la composition illusionniste. Contrairement à l'*Annonciation*, la *Pietà*<sup>58</sup> (fig. 10) est réalisée à la pierre noire. Cela est en accord avec les études du reste du décor de Fleury-en-Bière, également réalisés avec ce même matériau. Elle dénote aussi par le ton de la composition plein de pathos, contrastant avec l'élégante grâce de l'*Annonciation*. Ce pathos est sans aucun doute à rattacher à celui de Rosso Fiorentino. Si Nicolò n'a pas pu le rencontrer, il était entouré de ses chefs-d'œuvre à Fontainebleau. C'est ainsi la *Pietà* d'Ecouen<sup>59</sup> qui résonne dans la *terribilità* de la composition de Nicolò pour la *Pietà* de Fleury-en-Bière. La *Pietà* est un élément graphique que Nicolò semble aimer reprendre. Le canon du Christ de la *Pietà* de Fleury-en-Bière se rapproche de celui des *Anges portant les Instruments de la Passion*<sup>60</sup> pour les retables émaillés de la Sainte Chapelle, la première commande officielle documentée<sup>61</sup> de Nicolò en France. L'hommage à Rosso Fiorentino est en effet le plus sensible dans cette toute première commande, où le trait est plus vif, plus dur aussi, et le matériau utilisé est la plume, élément graphique qui lui permet de jouer avec une grande aisance sur l'ampleur des personnages.



Fig. 10. Nicolò dell'Abate, *Pietà*, c.1553, pierre noire, estompe, lavis gris, rehauts de blanc. Louvre, Département des Arts Graphiques, inv. 5836. © Louvre, RMN-Grand Palais

Enfin, la *Résurrection du Christ* est le thème principal du décor de la chapelle. Le thème qui s'étend jusqu'au mur de l'autel fait écho à une gravure de Parmesan<sup>62</sup>, largement diffusée, et sans doute en circulation à Fontainebleau, dans un milieu en pleine émulation et lui-même producteur de gravures. Nicolò élargit la composition de Parmesan pour correspondre à son idée illusionniste à Fleury-en-Bière. Mais l'artiste retient également la référence de la vision de Saint Jean à Patmos à San Giovanni Evangelista à Parme par Corrège<sup>63</sup>, pour l'organisation formelle de la composition qui tombe sur des coins décorés par des nuées et occupés par des paires de figures. Nicolò aime ce thème puisqu'il le décline en plusieurs variantes, dont un bel exemple se trouve au Louvre, à l'encre et au lavis<sup>64</sup>. Si c'est une interprétation libre du thème, loin des études à la pierre noire, ce pourrait être une autre préparation pour une chapelle privée, peut-être pour celle du château de Beauregard. De fait, l'artiste reprend le thème de la Résurrection pour de nombreuses commandes privées entre son arrivée en 1552 et jusque vers 1557 : selon les sources anciennes qui décrivent les décors<sup>65</sup>, nous pouvions observer ce type de décor peint par Nicolò dell'Abate dans la chapelle du château de Beauregard, sur un mur et non sur une voûte, mais aussi à la chapelle de l'hôtel des Guise, où Nicolò a exécuté le décor sous la direction de Primatice<sup>66</sup>. Notons également la participation de l'artiste dans l'invention des retables émaillés de la Sainte Chapelle<sup>67</sup>, dont celui qui porte le chiffre d'Henri II a pour thème central la Résurrection. Celle que l'on retrouve en thème principal à Fleury-en-Bière est donc un élément caractéristique du début de la carrière de Nicolò dell'Abate en France. Il a sans doute été pour lui un premier essai réussi de transformation de son style émilien, éprouvé durant quinze ans, vers celui adapté à la cour de France.

L'utilisation de la sanguine et de la pierre noire à Fleury, rehaussées par le blanc qui dynamise et illumine les études, est révélatrice du style du dessinateur en pleine

réflexion qu'est Nicolò au début de sa carrière française. S'il est encore touché par les idées de Parmesan et de Corrège, influence jamais reniée, Nicolò reçoit les exemples de Rosso et de Primatice comme un véritable choc qui le stupéfait. Ces tentatives d'intégrations dans ces études le démontrent. Nicolò continue encore à produire quelques études à la sanguine, pour des décors privés sans aucun doute, mais se convertit ensuite complètement à la plume, dans un style plus primaticien.

## La manière française de Nicolò dell'Abate par les dessins : adaptations et transferts

Du fait de la disparition de la plupart des décors réalisés par Nicolò dell'Abate en France, et aussi, en majeure partie, des tableaux de chevalet de l'artiste, le médium du dessin est un élément clé pour constater l'évolution de la manière de l'artiste, une fois arrivé en France. Cette transformation de la technique du dessin de Nicolò en France renvoie à son contact avec les artistes en France. Nicolò comprend et absorbe les techniques de Rosso Fiorentino, les techniques de Primatice, mais aussi beaucoup d'autres références, de la plus évidente à la plus obscure. La question de ses contacts avec la sphère flamande se pose pour cerner toute la fantaisie de ses paysages. Après le choc de son arrivée en 1552, son répertoire s'enrichit encore avec une rupture dans sa manière de dessiner aux alentours de 1556. Il nous paraît utile de relier cette rupture avec le passage en France d'un autre artiste important : Francesco Salviati. Alors que Nicolò et Primatice travaillent pour Guise à son hôtel parisien<sup>68</sup>, Salviati travaille pour le même commanditaire à Dampierre. *La conversion de Saint Paul*<sup>69</sup>, d'après une gravure du Florentin en circulation que Primatice et Nicolò réinterprètent à leur façon, est un exemple important. Nicolò y trouve un bon exercice graphique : de la graphie cursive qui accompagne son arrivée en France, Nicolò dessine sa composition avec plus de dynamisme, des traits plus marqués, qui accompagnent l'intensité de l'action, tout cela à la plume et l'encre brune. Ce procédé salviatesque accompagne le meilleur dessin de Nicolò de la période : *Zéphyr et Psyché*<sup>70</sup>. Sylvie Béguin avait identifié ce dessin comme une étude pour un décor perdu sur le thème de Psyché au château de Chantilly réalisé en 1556. La manière duveteuse de Nicolò, caractéristique de ces années salviatesques, correspond à cette hypothèse.

Le tournant des années 1560 se caractérise par un vide pour documenter les activités de l'artiste, annoncé par une baisse des commandes privées après 1557. Ensuite, le registre des bâtiments du roi constitue un amoncellement d'informations concernant la trajectoire de l'artiste en France, particulièrement sur les détails de ses activités bellifontaines, et cela confirme un certain retrait de Nicolò dell'Abate du paysage artistique français. Or, celui-ci ne s'arrête pas de dessiner. Le dessin conservé dans les collections royales d'Angleterre, étude pour un frontispice datable de François II et Marie Stuart<sup>71</sup>, donne un marqueur temporel important autour d'une production graphique vers 1560. Après cette date, les dessins de Nicolò concrétisent une nouvelle évolution déjà visible dans ce dessin, vers un style plus primaticien. Le canon des visages sont systématiquement élaborés sur un principe géométrique en forme de T<sup>72</sup>. La dignité retrouvée des postures et la rondeur des putti expérimentées au Palazzo Poggi à Bologne et concrétisées dans la salle de Bal de Fontainebleau sont des éléments qui annoncent cette forme graphique. Primatice est aussi dans le dessin de Nicolò conservé à l'Ecole Nationale Supérieure des Beaux-Arts<sup>73</sup>, présentant une Vierge en

oraison<sup>74</sup>, étonnamment seule, mais dont la puissance de la narration et du moment se caractérise par l'utilisation maîtrisée de l'encre et des rehauts de blanc. Il en va de même, à notre avis, de la Flore du Musée des Arts Décoratifs<sup>75</sup>, trahie par la monumentalité de sa figure, et le fond architecturé. Primatice était déjà bien présent à l'esprit de Nicolò dell'Abate lors de la création du décor pour la chapelle de Fleury-en-Bière, dans la disposition de son Annonciation qui rappelle celle de Chaalis<sup>76</sup>, mais c'est bien la transformation de son dessin autour de 1560 qui révèle l'emprise directe de Primatice sur son meilleur collaborateur à Fontainebleau.

Techniquement, on peut remarquer des évolutions dans le dessin de Nicolò dell'Abate, de ses années bolonaises à la fin de sa vie en France. Si l'artiste privilégie pour ses études en Italie l'utilisation de la pierre noire, il lui arrive régulièrement de réaliser ses études à la sanguine, à la manière de Parmesan. Pour les études préparatoires les plus abouties, Nicolò préfère la plume et l'encre brune, comme le montre cette étude pour l'horloge du Palais public de Bologne<sup>77</sup> (fig. 6), relevé de lavis beige et de sanguine. Dans ce dessin de 1550, l'artiste a déjà largement connaissance de la production bolonaise, retranscrite dans le canon de ses figures, ce qui a d'abord poussé Jabach à attribuer cette feuille à Primatice. En France, Nicolò garde d'abord un lien technique avec ses productions italiennes, comme nous l'avons vu pour les études pour la chapelle de Fleury-en-Bière. Mais les rencontres changent sa manière ainsi que son style. Après 1558, un virement primaticien se fait sentir dans la méthode et le style de ses dessins. Il est parfois difficile de distinguer le style propre de Nicolò dans ce corpus, tant il s'est rapproché des canons primaticiens : *La Naissance de Méléagre*<sup>78</sup>, un dessin qui varie d'une composition de Primatice, en est un exemple concret.

Les études pour le décor disparu de l'Hôtel de Torpanne, réalisé entre 1567 et 1571, démontrent toutes ces évolutions stylistiques et primaticiennes à la fin de la carrière de l'artiste. Ces feuilles conservées au Louvre confirment un changement de préférence au profit de la plume et de l'encre brune, avec un premier fond à la pierre noire. Le canon des figures est primaticien : les figures féminines ont des petites têtes, les figures masculines sont plus rondes et les putti sont joufflus. Les études les plus abouties pour la préparation du décor sont cependant toujours à la pierre noire, relevées par des rehauts de blanc, habitude que Nicolò a gardée. En l'occurrence, la plus belle feuille de ce corpus est sans aucun doute la *Vénus allongée*<sup>79</sup> (fig. 11), connue par la gravure, dont



la luminosité et la profondeur se révèlent avec les rehauts subtilement déposés par l'artiste sur la feuille.



Fig. 11. Nicolò dell'Abate, *Vénus allongée*, c.1567-71, pierre noire, estompe, rehauts de blanc sur papier brun. Louvre, Département des Arts Graphiques, inv. 5893. © Louvre, RMN-Grand Palais

En effet, son engouement pour la Venus allongée fait écho à la mention des bâtiments de France attestant de la participation de Nicolò à la restauration d'une *Venus allongée* du Titien, qui s'avère être plus probablement de Girolami da Carpi, mais qui l'a visiblement profondément marqué. L'artiste réalise plusieurs dessins sur le motif en le variant et l'adaptant à ses propres objectifs graphiques. La *Vénus* pour Torpanne en est un exemple, mais d'autres dessins, pas tous autographes, montrent sa volonté de traiter le motif, entre cadre mythologique et scène de genre. Il l'adapte aussi en peinture, comme le montre la *Vénus endormie*<sup>80</sup> du musée des Beaux-Arts de Quimper.

## NOTES

1. Les deux premiers paragraphes ont été écrits par Giulia Brusori ; les deux derniers paragraphes ont été rédigés par Melvin Mouton.
2. Sur la galerie de l'Hotel de Montmorency à Paris, voir: Sylvie Béguin, *Progetto di una decorazione in onore del conestabile Anne de Montmorency*, in Nicolò dell'Abate. *Storie dipinte nella pittura del Cinquecento fra Modena e Fontainebleau*, catalogue de l'exposition sous la direction de Sylvie Béguin, Francesca Piccinini, Modena, Foro Boario, 20 marzo – 19 giugno 2005, Cinisello Balsamo, SilvanaEditoriale, 2005, p. 419, n° 197, avec bibliographie precedente. Sur le château de Fleury-en-Bière, domaine de Cosme Clausse, voir : Melvin Mouton, *La manière française de Nicolo dell'Abate: Évolution et étude de cas entre Fleury-en-Bière et Fontainebleau*, mémoire de master 2 en Études Européennes, Méditerranéennes et Asiatiques, parcours Histoire de l'Art, École Pratique des Hautes Études, sous la direction de Sabine Frommel, a.a. 2018-2019, pp. 68-108, avec bibliographie précédente.

3. Giulia Brusori, *Nicolò dell'Abate in Francia: disegni e progetti decorativi. Proposta per un catalogo*, tesi di doctorat, ALMA MATER STUDIORUM – Università di Bologna – École Pratique des Hautes Études, PSL, 2022, par. 4.1.
4. Pour une synthèse de la vaste bibliographie sur l'activité de dessinateur de Corrège, voir: Alessandro Loda, *“Il dolcissimo lapis correggesco”: una panoramica sulla grafica del Correggio*, in *Correggio*, catalogue de l'exposition sous la direction de L. Fornari Schianchi, Milano, Skira, 2008, p. 334, note 3.
5. Eugenio Riccomini, « “Col fine di diletta la vista”. Annotazioni per una lettura del Correggio », *La pittura in Emilia e in Romagna. Il Cinquecento. Un romanzo polifonico fra riforma e controriforma*, Milano, Nuova Alfa Editoriale, 1995, II, p. 54.
6. Parmesan a vécu et travaillé à Bologne trois ans, de 1527 à 1530, ou il a même fondé un atelier des gravures à l'eau-forte, avant de rejoindre sa ville natale, Parme, pour mourir à Casalmaggiore en 1540. Sur le sujet, voir: Jakandra Bentini, «Parmigianino: il tempo bolognese », in *Parmigianino e il manierismo europeo*, catalogue de l'exposition sous la direction de Lucia Fornari Schianchi, Silvia Ferino-Pagden, Cinisello Balsamo, Silvana editoriale, 2003, p. 51, avec bibliographie précédente.
7. Technique : plume et encre brun sur traces de sanguine, pinceau et lavis gris-brun, rehauts de blanc, sur papier préparée en rose. Mise au carreau à la sanguine. 94 x 174 mm. New York, Metropolitan Museum of Art, inv. 19.76.9. Sur le dessin, voir : *Correggio and Parmigianino: Art in Parma during the Sixteenth Century*, catalogue de l'exposition sous la direction de David Ekserdjian, Roma, Scuderie del Quirinale, Cinisello Balsamo, SilvanaEditoriale, 2016, pp. 198-99, n° 29, avec bibliographie précédente ; ci-dessous.
8. Voir ci-dessous.
9. Sur le dessin, voir: Giulia Brusori, *op. cit.* (2022), cat. 1. Je remercie la Veneranda Biblioteca Ambrosiana et Mondadori Portfolio pour la concession des droits de l'image.
10. Technique : sanguine, mise au carreau au fusain. 165 x 188 mm. Windsor Castle, The Royal Library, inv. 0101. Sur le dessin, voir: Alessandro Loda, « Sacra Famiglia con san Giovannino », in *Correggio cit.*, p. 395, cat. IV.2
11. Technique: sanguine, rehauts de blanc. 185 x 135 mm. Florence, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe degli Uffizi, inv. 1978 F. Sur le sujet, voir: Marzia Faietti, *Raffaello Parmigianino Barocci. Metafore dello sguardo*, Roma, Palombi, 2015, p. 233, n° II.17, avec bibliographie précédente. Sur l'activité de dessinateur du Parmesan, voir aussi : *Parmigianino. Dessins du Louvre*, catalogue de l'exposition sous la direction de Dominique Cordellier, Paris, Louvre editions; Milano, Officina Libraria, 2015.
12. Technique : huile sur toile. 109 x 88,5 cm. Dresda, Gemäldegalerie, inv. Gal.Nr. 161. Sur le sujet, voir: Maria Cristina Chiusa, *Parmigianino*, Milano, Electa, 2003, pp. 152, 216; Jakandra Bentini, *op. cit.*, p. 51.
13. Technique : plume et encre brun, lavis brun et jaune, sur des traces de pointe de métal et de stylet, papier préparé au fusain. New York, Metropolitan Museum, inv. 1970.238. Sur le sujet, voir : Sylvie Béguin, Mario Di Giampaolo, Mary Vaccaro, *Parmigianino: The Drawings*, Turin, 2000, p. 215, avec bibliographie précédente.
14. Marzia Faietti, *op. cit.*, p. 82, 206.
15. Technique : plume et encre brun sur papier préparée en vert avec rehauts de blanc. Traces de poncif. 322 x 350 mm. Windsor Castle, The Royal Collection Trust, inv. RL 6317. Voir: N. Turner, *Scena di soggetto cavalleresco*, in *Nicolò dell'Abate cit.*, pp. 313-314, n° 89.
16. Technique : tempera grise, rehauts de blanc sur papier préparé en gris. Coupé irrégulièrement. Traces de poncif. 404 x 479 mm. Firenze, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, inv. 593 E. Si veda, da ultimo: C. Garofalo, *Scena di soggetto cavalleresco cit.*, p. 314.
17. Cristiana Garofalo, *Scena di soggetto cavalleresco*, *Nicolò dell'Abate cit.*, pp. 315-316, n° 91.

18. À Venise, l'utilisation du papier bleu s'est répandue précocement, dès la seconde moitié du XV<sup>e</sup> siècle, pour obtenir des effets de plus grand pictorialisme. Voir: *Il Disegno. Forme, tecnica, significati*, sous la direction de Annamaria Petrioli Tofani, Simonetta Prosperi Valenti Rodinò, Giovanni Carlo Sciolla, Torino, Istituto Bancario San Paolo di Torino e Amilcare Pizzi editore, 1991, p. 211.
19. Technique : Plume et encre brune, rehauts de lavis vert et bleu, traces de pierre noire, contours piqués pour le transfert. Inscription sur le phylactère : "omnia vincit amor". Louvre, Département des Arts Graphiques, inv. 3283 DR. Voir : Sylvie Béguin, *In lode di Nicolò...*, in « L'oeil », 1969, nn. 176-177, pp. 2-11 et 45, fig. 4; *Il Rinascimento italiano nella collezione Rothschild del Louvre*, catalogue de l'exposition sous la direction de Catherine Loisel, Firenze, casa Buonarroti, 27 maggio – 14 settembre 2009, Firenze, Mandragora, 2009, pp. 150-151.
20. Sur le traitement des rehauts de blanc de la part de Nicolò dell'Abate, qu'il pourrait avoir hérité des dessins de Polidoro da Caravaggio, voir : Albert Chatelet, « Two Landscape Drawings by Polidoro da Caravaggio », *The Burlington Magazine*, XCVI, n. 615, juin 1954, pp. 181-182.
21. Sur ces chantiers voir, en dernier lieu, le catalogue de l'exposition sur Nicolò dell'Abate du 2005, avec bibliographie précédente.
22. Sur l'activité de Nicolò dell'Abate pour les pères bénédictins de saint Pierre à Modène et sur l'iconographie du retable perdu, voir : Giulia Brusori, *op. cit.* (2022), par. 1.2.2.
23. Technique : sanguine. Collé en plein. Angles supérieures déchirées. Chatsworth, The Duke of Devonshire collection, inv. 236. Sur le dessin, voir: Charles E. Cohen, *The drawings of Giovanni Antonio da Pordenone*, Firenze, La Nuova Italia, 1980, pp. 65-66, cat. 236; Mario Di Giampaolo, *Dio padre sorretto dagli angeli sulle nuvole*, in *Nicolò dell'Abate cit.*, p. 262, n° 49.
24. Entre les années 1540 et 1543. Voir: Giulia Brusori, *op. cit.* (2022), par. 1.1.2.
25. Il est fort probable que Nicolò ait séjourné une première fois à Bologne aux débuts des années 1530, pour étudier les œuvres d'art de la ville. Sur le sujet, voir: Giulia Brusori, *op. cit.* (2022), par. 1.1.1.
26. Marzia Faietti, « Disegni giovanili di Prospero Fontana: da Perino a Vasari, attraverso Salviati », *Francesco Salviati et la bella maniera*, actes des colloques de Rome et Paris, 1998, sous la direction de Catherine Monbeig Goguel, Philippe Costamagna, Michel Hochmann, Roma, École française de Rome, 2001, p. 572; Eadem, « Manieristi di passaggio a Bologna: Parmigianino, Vasari, Siciolante da Sermoneta. Il "caso" del bolognese Prospero Fontana », in *Ibidem*, pp. 202-203; Maria Cristina Chiusa, *Parmigianino*, Milano, Electa, 2003, pp. 141-160 ; Giulia Daniele, « Prospero Fontana tra Genova e Bologna (1528-1539): proposte e documenti per la sua prima attività », in *Ricche minere*, An 5, numero 9 (juin 2018), pp. 23-35 ; Michele Grasso, « Prospero, testimone della "maniera" : breve riepilogo sull'avventura artistica di Prospero Fontana a Bologna all'ombra di Giorgio Vasari », in *D'odio e d'amore - Giorgio Vasari e gli artisti a Bologna*, catalogue de l'exposition sous la direction de Marzia Faietti, Michele Grasso, Florence ; Milan, Giunti, 2018, pp. 67-77.
27. Barbara Agosti, *Giorgio Vasari. Luoghi e tempi delle Vite*, Milano, Officina Libreria, 2021, pp. 39-45.
28. Sur le sujet, voir: Sonia Cavicchioli, « Bologna 1530-1570. "Una grande intrecciatura" di artisti e maniere », *La Maniera emiliana: Bertoja, Mirola, da Parma alle corti d'Europa*, catalogue de l'exposition sous la direction de Maria Cristina Chiusa, Fontanellato, Franco Maria Ricci, 2019, pp. 59-61, avec bibliographie précédente.
29. Sur le sujet, voir: Susanne Boorsch, « Salviati and prints: the question of Fagioli », *Francesco Salviati et la bella maniera cit.*, pp. 499-518, avec bibliographie précédente.
30. Sur Baignecheval junior, voir: Valentina Balzarotti, « La maniera a Bologna », *Tra patria particolare e patria comune: l'architettura e le arti a Bologna, 1534-1584*, sous la direction de Maurizio Ricci, Roma, Officina libreria, 2021, pp. 129-130, avec bibliographie précédente.
31. Technique : huile sur toile. 305 × 214 cm. Bologna, Chiesa di San Martino. Sur le sujet, voir: Sonia Amadio, ad vocem « Siciolante, Girolamo », *Dizionario biografico degli italiani*, vol. 92, 2018:

[https://www.treccani.it/enciclopedia/girolamo-sicilante\\_%28Dizionario-Biografico%29/](https://www.treccani.it/enciclopedia/girolamo-sicilante_%28Dizionario-Biografico%29/) (dernière consultation: 8/08/2022), avec bibliographie précédente.

32. Technique: Plume et encre brune, lavis beige, lavis de sanguine, rehauts de blanc. Inscriptions à la plume et encre brune, verticalement à gauche: " Il Tempo "; à droite: " Apollo "; sur l'écu aux pieds d'Apollon: " LIBERTAS " ; sur l'écu en haut, dans la deuxième niche à gauche: " LIBER[TAS] ". Collé en plein. Louvre, Département des Arts Graphiques, inv. 5881. Voir: Dominique Cordellier, « Progetto per orologio monumentale », *Il Cinquecento a Bologna. Disegni del Louvre e dipinti a confronto*, catalogue de l'exposition sous la direction de Dominique Cordellier, Marzia Faietti, Milano, Electa, 2002, pp. 244-245, n° 63.

33. Technique: sanguine, craie blanche. 181 x 109 mm. Vienna, Albertina, inv. 2003. Voir: Mario Di Giampaolo, « Due putti », *Nicolò dell'Abate cit.*, p. 341, n° 120.

34. Au palais Poggi Nicolò est responsable de la décoration des salles de Concerts, de Camilla, des Putti vendangeurs et des Paysages. Sur le sujet, voir les contributions de Sylvie Béguin dans le livre *L'immaginario di un ecclesiastico. I dipinti murali di palazzo Poggi*, sous la direction de Vera Fortunati, Vincenzo Musumeci, Bologna, editrice Compositori, 2000; Francesco Guidi, « Nicolò dell'Abate, I. Paesaggi per Giovanni Poggi », *Horti Hesperidum*, à paraître, avec bibliographie précédente.

35. Girolamo Tiraboschi, *Biblioteca modenese*, vol. IV, Modena, Società Tipografica, 1786, p. 17; Tommasino de' Bianchi dit de' Lancellotti, « Cronaca modenese (1506 – 1554) », ed. sous la direction de Luigi Lodi, *Monumenti di Storia Patria delle Province Modenesi. Serie delle Cronache*, vol. XI, Parma, Pietro Fiaccadori, 1862-1884, vol. XI, pp. 232-233, précise que le 25 mai 1552, Nicolò était en France depuis peu de temps.

36. Voir: Giulia Brusori, *op. cit.* (2022), par. 4.1; ci-dessous.

37. À son arrivée en France, Nicolò est chargé de l'exécution de deux portraits du roi et de la reine, maintenant disparus, ainsi que de la décoration d'un cabinet et de la Salle de Bal à Fontainebleau. Pour un traitement plus organique de la chronologie des travaux bellifontains de Nicolò, voir: Giulia Brusori, *op. cit.* (2022), par. 2.2.3 et 2.2.4. Pour l'analyse du chantier de Fleury-en-Bière, voir: Melvin Mouton, *op. cit.* (2019), pp. 68-108.

38. Louvre, Département des Arts Graphiques, inv. 5853, 5858, 5872, 5873, 5874, 5848, 5850, 5851, 5852, 5875, 5876, 5887. Voir: Giulia Brusori, *op. cit.*, (2022), p. 398, note 1002, avec bibliographie précédente.

39. Guillaume Kazerouni, « Leda », *Nicolò dell'Abate cit.*, pp. 441-442, n° 231.

40. Antonio Mini a également apporté en France le carton de la Leda de Michel-Ange, qui a été intégré à la riche collection de François I<sup>er</sup> avec le tableau; aujourd'hui, le tableau et le carton originaux ont été perdus, mais la composition est encore connue grâce à la copie dessinée qui en fit Rosso Fiorentino vers 1530, actuellement conservée à la Royal Academy of Arts, à la réplique peinte d'artiste anonyme de la National Gallery de Londres, et à une gravure de Cornelis Bos, maintenant à la Bibliothèque Nationale de France. Pour la bibliographie sur le sujet, voir: Giulia Brusori, « Per una revisione della cronologia dei disegni francesi di Nicolò dell'Abate: "L'Amore sulla mezzaluna" della Biblioteca Ambrosiana e il "Bacco" del Louvre », *INTRECCI d'arte*, 9 (2020), p. 37, note 10.

41. Sur Primatice, voir: Dominique Cordellier, *Primatice, maître de Fontainebleau*, catalogue de l'exposition sous la direction de Dominique Cordellier, Parigi, Musée du Louvre, 22 septembre 2004 - 3 janvier 2005, Paris, Éditions de la Réunion des musées nationaux, 2004; Dominique Cordellier, « Francesco Primaticcio, peintre et valet de chambre de François I<sup>er</sup>: recherches conduites de 2006 à 2016 et nouvelles précisions », *Il sogno d'arte di François I<sup>er</sup>. L'Italie à la cour de France*, sous la direction de Luisa Capodiecì, Gaylord Brouhot, Roma, L'ErmArte, 2019, pp. 133-158.

42. S. Béguin, « Niccolò dell'Abbate en France », *Art de France*, 2.1962, p. 115. Pour l'influence de l'œuvre de Rosso Fiorentino sur la peinture sacrée de l'école de Fontainebleau, voir aussi: S.

Béguin, « Un aspect négligé de l'école de Fontainebleau : la peinture sacrée », *L'Oeil*, 72, décembre 1960, pp. 55-64.

43. Voir ci-dessous.

44. Technique : sanguine, traces de pierre noire. Traces de plume au marges latérales et en bas ; coupure irrégulière du côté droit. Inscription en pierre dans l'angle inférieur gauche : "Rosa". 232 x 197 mm. Los Angeles, County Museum of Art (LACMA), inv. M.77.13.

45. Technique : plume et encre brune, lavis brun, rehauts de blanc, sur tracé préparatoire à la pierre noire. Annotation au pinceau et à la gouache blanche, en bas vers la gauche : 'Nicol / labadj'. Collé en plein. Louvre, Département des Arts Graphiques, inv. 5826. Voir : Giulia Brusori, *op. cit.*, (2022), cat. n° 32, avec bibliographie précédente.

46. Sur le sujet, voir : Giulia Brusori, « Nicolò dell'Abate II. Paesaggi per Caterina de' Medici », *Horti Hesperidum*, à paraître.

47. Giulia Brusori, *op. cit.* (2020), pp. 34-45. Je remercie la Veneranda Biblioteca Ambrosiana et Mondadori Portfolio pour la concession des droits de l'image.

48. Technique: plume et encre brun, lavis brun, rehauts de blanc, traces de pierre noire sur papier beige. Berlin, Kupferstichkabinett, inv. KdZ 22194. Sur le dessin, voir : Giulia Brusori, *op. cit.* (2022), pp. 332 – 338, n° 19.

49. Technique: plume et encre brune, lavis brun, rehauts de blanc, traces de pierre noire sur papier beige. Divisé en deux parties par une ligne continue au centre, perte de matériel en bas à droite. Inscriptions sur le contre-fond, en pierre noire, " Nicolò D'Abbate " et anciens numéros d'inventaire (N.o XII 12). Voir : Giulia Brusori, *op. cit.* (2022), par. 2.2.3 et cat. 19, avec bibliographie précédente.

50. Giorgio Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori*, Giunti, Firenze 1568, sous la direction de Anna Maria Francini Ciaranfi, Firenze 1932, vol. VI, p. 570.

51. Michele Danieli, « La decorazione pittorica », *Palazzo Bocchi*, sous la direction de Michele Danieli, Davide Ravaioli, Bologna, Associazione Dimore Storiche Italiane, 2006, p. 89. Je remercie Giulia Daniele, qui a découvert les documents et me les a gentiment signalés : Archive Nationale de Bologne (ASBo), Notaires, Chiocca Alessandro, 6/1, rang 7, fol. 76r/v ; ASBo, Notaires, Chiocca Alessandro, 6/2, vol. 58 bis (déjà rang 72), fol. 139 (déjà 69) et nos. suivants. Les documents ont été publiés et analysés par Giulia Daniele, « Sul viaggio di Prospero Fontana in Francia. Un primo documento e qualche riflessione », *In corso d'opera: ricerche dei dottorandi in storia dell'arte della Sapienza*. 2, sous la direction de Claudia Di Bello, Riccardo Gandolfi, Monica Latella, Roma, Campisano 2018, pp. 107-114; Giulia Brusori, *op. cit.* (2020), pp. 34-45. En raison du caractère de demeure privée du palais, il est très difficile d'y accéder et de prendre des photographies. Pour les images de la voûte, voir Michele Danieli, *op. cit.*, pp. 84-111.

52. Pour les sources, voir note 35. Comme nous l'avons vu, ce sont ces sources anciennes qui établissent l'arrivée de l'artiste en France. L'historiographie continue de suivre cette date.

53. Un mélange d'éléments stylistiques et de données sorties des archives nous permettent d'avancer cette hypothèse. Pour une analyse complète du décor du château de Fleury-en-Bière, voir : Melvin Mouton, *op. cit.* (2019), pp. 68-108.

54. Un recueil des 17 planches est conservé à la bibliothèque de Melun. Antoine Garnier, qui a pourtant grandi sur le chantier de Fontainebleau, attribue le décor à Primatice, ce que l'analyse fine du décor infirme.

55. *Guerrier nu, à demi allongé, mourant, veillé par une figure*, pierre noire, avec rehauts de blanc, sur papier beige. Collé en plein. Inv. 5890. La composition esquissée correspond à l'ensemble de mur de l'autel de la chapelle, en pendant avec un autre dessin du National museum de Stockholm.

56. Technique : Sanguine (partiellement lavée), avec rehauts de blanc, sur papier ivoire. Annotation à la plume et à l'encre rouge, en haut à droite : 'Nicolas Labadj'. Trait d'encadrement à la sanguine en forme de lunette. Doublé. Restauré en 2005. Inv. 5828. La forme cintrée du dessin correspond à celle de la lunette qui se trouvait sous la voûte à l'entrée de la chapelle.



57. *L'Annonciation* est le thème central de la chapelle Sainte-Marie de l'abbaye de Chaalis. Elle est réalisée par Primatice et son équipe vers 1545 pour Hippolyte d'Este. Pour une analyse fine de cet autre grand décor, prélude à l'arrivée de Nicolò dell'Abate en France, voir : Jean-Pierre Babelon, *Primatice à Chaalis*, Nicolas Chaudun, 2006.
58. Technique : pierre noire, estompe, lavis gris, rehauts de blanc. Collé en plein. Inv. 5836. Le format ne suggère pas autant que pour l'Annonciation qu'il s'agit d'un décor pour une lunette. Mais sa composition pyramidale tend à le confirmer.
59. Technique : huile sur bois transposée sur toile. Inv. 594, Musée du Louvre, Département des peintures.
60. Technique : Pierre noire, plume encre brune, lavis brun et rehauts de blanc. Pour deux des anges, les feuilles ont été lavées de gris. Inv. EBA 2 (composé de huit feuilles). Conservé à l'Ecole Nationale des Beaux-Arts à Paris.
61. Voir : Françoise Barbe, Béatrice Beillard, Guy-Michel Leproux, *Léonard Limosin, les retables de la Sainte-Chapelle*, Somogy « d'Ilions d'art, Paris, 2018. Cette synthèse identifie une date claire pour cette première commande royale.
62. Comme nous l'avons noté plus haut, les gravures de Parmesan circulent abondamment à Bologne après son passage de 1527 à 1530.
63. Corrège réalise les décors pour San Giovanni Evangelista dans les années 1520. Avant d'être le grand modèle des décors concentriques plafonnants après la Contre-Réforme, la coupole de Corrège est d'abord un modèle inspirant pour Nicolò dell'Abate. Dans un esprit plus intimiste, dû au contexte privé de la chapelle, l'artiste reprend l'idée illusionniste de Corrège dans laquelle le Christ en gloire joue un rôle majeur.
64. *Résurrection du Christ*, plume et encre brune, lavis brun, papier beige, INV 5837, Musée du Louvre, département des Arts Graphiques.
65. Les sources indiquées sont principalement les *Histoires et recherches d'antiquités de Paris* de Sauval, 1724, ainsi que les *Entretiens* de Félibien, 1725.
66. Pour une analyse détaillée du décor de la chapelle de l'hôtel de Guise, voir : Dominique Cordellier, *op. cit.* (2004), pp. 402-409.
67. Les dessins conservés à l'ENSBA ne révèlent que l'invention des compositions adjacentes des retables émaillés par Nicolò dell'Abate, mais l'invention des scènes principales est tout aussi probablement de la main de l'artiste.
68. Un épisode amusant relatant la plainte de Primatice auprès du duc de Guise par rapport au retard pris par son collaborateur, Nicolò, qu'il qualifie de « bon à rien », est datée du 28 octobre 1555. Cela situe bien le chantier pour ce décor privé. Voir : Frommel, *Primatice architecte*, 2010, p. 326, Paris, Bibliothèque nationale de France, ms. français 20554, ff. 13-14.
69. Technique : Plume et encre brune, rehauts de blanc, papier lavé de beige, sur deux feuillets collés ensembles. Restauré en 2005. Musée du Louvre, Département des Arts Graphiques, inv. 5839.
70. Technique : sanguine, rehauts de blanc. Inv. WA 1950.1. Ashmolean Museum, Oxford.
71. *Saint Augustin et Sainte Geneviève*, plume et encre brune, lavis brun, rehauts de blanc. Inv. RCIN 990146. Royal Collection Trust.
72. Cette redondance graphique semble relever du tic chez l'artiste, depuis la fin de sa carrière à Bologne jusque tard dans sa carrière en France, lorsqu'il souhaite esquisser les visages dans ses études.
73. Technique : plume, lavis et gouache blanche. Inv. EBA 4. Cette Vierge étonnante par la force de la gestion de la lumière révèle une influence de plus en plus visible de Primatice.
74. Du fait de ce style graphique enlevé de cette Vierge en oraison, plus proche de la manière de Primatice, le dessin est datable après 1558.
75. Technique : plume et encre brune. Inv. 1638 B.

76. Chaalis est sans doute un premier grand modèle pour l'artiste en arrivant en France, en plus des œuvres de Rosso Fiorentino, particulièrement pour l'art sacré.

77. Voir note 32.

78. Technique : Plume et encre brune, lavis brun, pierre noire, avec rehauts de blanc, sur papier brun. Trait d'encadrement à la pierre noire dans la partie basse. Collé en plein. Louvre, Département des Arts Graphiques, inv. 5860. Le cas est semblable à celui, plus célèbre, de la Contenance de Scipion, qui semble tout à fait dériver d'un modèle inventé par Primaticcio.

79. Technique : Pierre noire, estompe, rehauts de blanc, sur papier brun. Collé en plein sur un montage ancien. Louvre, Département des Arts Graphiques, inv. 5893. Le dessin est proche d'une composition reprise dans un recueil publié par un élève de Rubens, Van Diepenbeek, qui illustre le décor perdu de Torpigne.

80. Technique : huile sur bois. Quimper, Musée des Beaux-Arts, inv. 873-1-635. Le tableau n'est aujourd'hui qu'une partie de ce qu'avait peint l'artiste, qui exprimait plus largement la sensualité des figures féminines dans un espace ouvert, peut-être sur un paysage, sur le modèle de ce qu'il connaissait des collections royales.

---

## RÉSUMÉS

Les deux premiers paragraphes analysent le style graphique italien de l'artiste et son évolution lorsque Nicolò dell'Abate (Modène, 1509 - Paris, 1571), après son transfert à la cour de France en 1552, rencontre le cercle artistique de l'école de Fontainebleau. Les deux derniers paragraphes, en revanche, se concentrent sur l'examen des dessins préparatoires pour le château de Fleury-en-Bière, auquel Nicolò a travaillé pour Cosme Clausse (1553 -1555), et sur l'analyse des dessins de la dernière décennie d'activité de l'artiste (1560-1571).

The first two paragraphs analyse the artist's Italian graphic style and its change once Nicolò dell'Abate (Modena, 1509 - Paris, 1571), following his transfer to the French court in 1552, meets the artistic circle of the school of Fontainebleau. The last two paragraphs, however, focus on the examination of the preparatory drawings for the Fleury-en-Bière castle, in which Nicolò worked for Cosme Clausse (1553 -1555), and on the analysis of the drawings of the last decade of the artist's activity (1560-1571).

## AUTEURS

### GIULIA BRUSORI

Giulia Brusori est docteure en histoire de l'art à l'Université de Bologne et à l'École Pratique des Hautes Études – PSL de Paris.

### MELVIN MOUTON

Melvin Mouton est doctorant en histoire de l'art à l'École Pratique des Hautes Études – PSL de Paris.