

Primitice et la tapisserie : *Cybèle dans la tenture des Dieux arabesque*

KOBAYASHI, Akiko

Selon la célèbre expression de Vasari, François I^{er} (1494–1547, roi de France 1515–1547) souhaitait faire de Fontainebleau « une nouvelle Rome »¹. Les deux artistes italiens, Rosso Fiorentino (1494–1540) et Francesco Primaticcio, dit Le Primitice (1504–1570), l'un arrivé en France en 1530 et l'autre en 1532, jouent un rôle capital pour réaliser le rêve du Roi. À partir des modèles que fournissent ces deux maîtres italiens, une équipe de peintres, sculpteurs et décorateurs français, italiens et flamands exécutent les stucs et les fresques murales. Ainsi est né le style maniériste de l'École de Fontainebleau².

La galerie François I^{er} par Rosso et Primitice est destinée à servir la gloire du Roi. L'ambition de François va loin. Il pense à réaliser une fresque mobile de son illustre galerie³. Cela aboutit à la fondation de l'atelier de tapisserie de Fontainebleau en 1539. Rappelons qu'au XVI^e siècle, la Flandre devient un véritable centre de production de tapisserie, le plus important en Europe. François I^{er}, grand amateur et collectionneur de tapisseries flamandes⁴, tente de rivaliser avec la tapisserie nordique. Cette initiative royale marque un point du départ de la tapisserie française dont la renommée s'accroît tout au long de l'Ancien Régime.

Le fils cadet de François I^{er} et son successeur, Henri II (1519–1559, roi de France 1547–1559) maintient la politique artistique de son père, et protège la fabrication de la tapisserie française. La tenture des *Dieux arabesques* d'après Primitice est une œuvre majeure tissée au temps d'Henri⁵. Cette tenture présente un médaillon illustrant les dieux mythologiques sur un fond de grotesques. Par le fait que les tapisseries portent, avec les monogrammes du Roi, comme on le fait souvent remarquer, ceux de la maîtresse de Roi, Diane de Poitiers (1499–1566), ainsi qu'un croissant de lune, on en déduit que cette tenture a pu être exécutée pour le Roi.

Sur cette tenture, le décor des grotesques fait l'objet d'une étude, mais le choix iconographique et la représentation des dieux dans un médaillon ne suscite presque aucun intérêt. Dans cet article, je vais mettre en question le rapport de cette tenture avec Diane de Poitiers et examiner les intentions du peintre lors de la création de cette série à travers une analyse iconographique d'une des quatre tapisseries de cette série, *Cybèle* (fig. 1), pièce la plus richement décorée avec les motifs emblématiques royaux. Ce faisant, je vais réfléchir sur la carrière de Primitice concernant l'art de la tapisserie

dont l'aspect est dans l'ombre de son décor bellifontain.

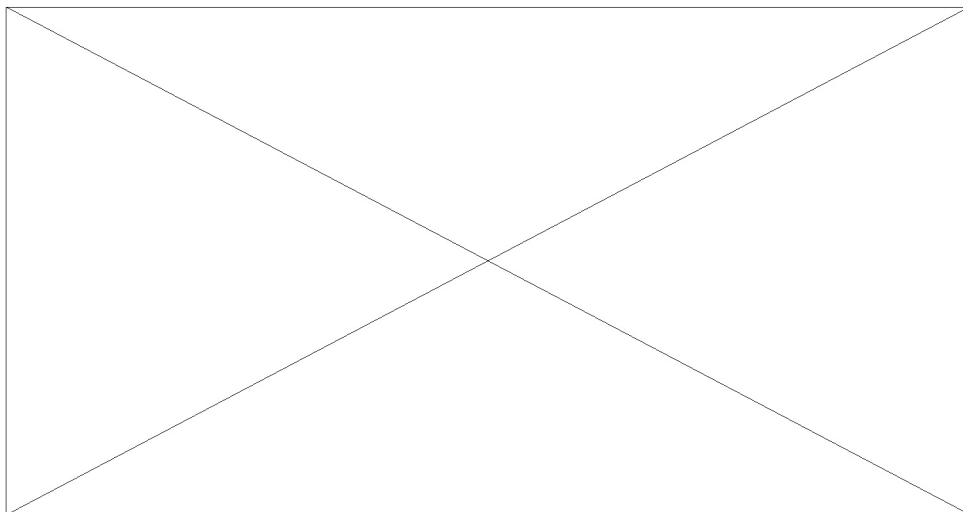


fig. 1 *Cybèle*, tapisserie de la tenture des *Dieux arabesques* d'après Primatice, atelier de Fontainebleau, milieu du XVI^e siècle, laine et soie, 244 × 468 cm, Paris, Mobilier national.

1. La tenture des *Dieux arabesques* et sa fabrication sous le patronage d'Henri II

Les tapisseries, *Cybèle*, *Flore* (fig. 2) et les fragments des pièces, *Neptune* (fig. 3) et *Bacchus* (fig. 4) font partie de la tenture des *Dieux arabesques*⁶. Les deux premières sont conservées au Mobilier national à Paris et le reste est au Musée historique des Tissus de Lyon. D'après les mentions des *Comptes des Bâtiments du Roi* en 1559 et 1560 sur lesquels je reviendrai plus tard, la tenture semble être composée de plus de quatre pièces à l'origine⁷. Le dieu illustré dans chaque pièce est encadré dans un médaillon ovale rassemblant à celui de la galerie François I^{er}. La couleur du fond de tapisserie aujourd'hui bleue était à l'origine verte, comme le montre le revers des pièces qui est moins fadé que leurs surfaces.

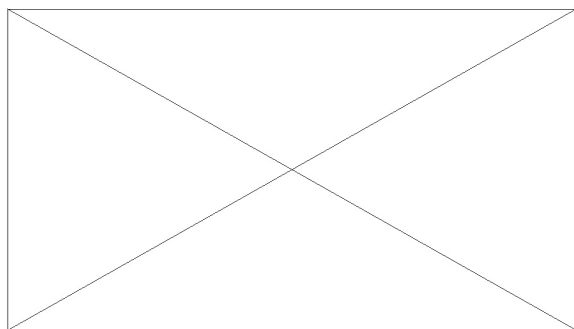


fig. 2 *Flore*, tapisserie de la tenture des *Dieux arabesques* d'après Primatice, atelier de Fontainebleau, milieu du XVI^e siècle, laine et soie, 267 × 468 cm, Paris, Mobilier national.

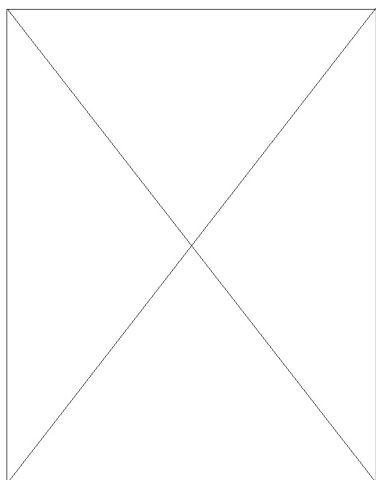


fig. 3 *Neptune*, fragment de tapisserie de la tenture des *Dieux arabesques* d'après Primatice, atelier de Fontainebleau, milieu du XVI^e siècle, laine et soie, 253 × 200 cm, Lyon, Musée historique des Tissus.

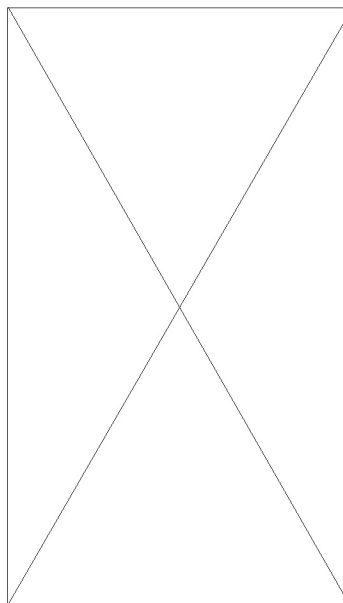


fig. 4 *Bacchus*, fragment de tapisserie de la tenture des *Dieux arabesques* d'après Primatice, atelier de Fontainebleau, milieu du XVI^e siècle, laine et soie, 249 × 136 cm, Lyon, Musée historique des Tissus.

Le commanditaire de cette tenture peut être révélé par l'observation de quelques motifs significatifs. Les fleurs de lys dans *Cybèle* et la couronne fermée royale signalée dans *Neptune* (fig. 3) marquent sa destination royale. De plus, l'initiale du roi H se trouve au-dessus d'un croissant au milieu de la partie supérieure de la bordure de *Cybèle* (figs. 1, 6). Ce qui permet de supposer que la tenture fût destinée à Henri II et que la date de fabrication serait entre 1547 et 1559, c'est-à-dire, entre l'année de l'avènement du roi et celle de son décès accidentel lors d'un tournoi. En outre, si on prend en compte l'activité et le paiement du compte à Fontainebleau concernant les collaborateurs de Primatice, notamment Ruggiero de' Ruggieri dont on parlera plus loin, on peut en déduire que la date est située vers 1557-1559.

Si la tenture des *Dieux arabesques* est tissée pour le roi, il n'est pas surprenant que la commande soit adressée à Primatice, maître incontesté après la mort de Rosso en 1540. Le talent de Primatice s'épanouit dans tous les champs artistiques : la peinture, l'architecture et la sculpture, y compris la tapisserie comme le confirment ses biographes. André Félibien remarque que « comme le Primatice était fort pratique à dessigner, il fit un si grand nombre de desseins, & avoit sous luy, comme je vous ay dit, tant d'habiles hommes, que, tout d'un coup, il parut en France une infinité d'Ouvrages d'un meilleur goust, que ce qu'on avoit veüs auparavant [...] Il se trouve mesme des Tapisseries du dessein du Primatice »⁸. Louis Dimier, dans sa première monographie sur le peintre publiée en 1900 qui reste une référence essentielle même

de nos jours, n'hésite pas à présenter la tenture des *Dieux arabesques* comme l'œuvre du Primatice⁹. Danièle Véron-Denise et Jean Vittet affirment également que le dessin des médaillons des tapisseries présente un dérivé du style de Primatice¹⁰. À titre d'exemple, je compare le dessin de Primatice destiné à la galerie d'Ulysse conservé au Musée Condé à Chantilly (fig. 5)¹¹ avec le médaillon illustrant Cybèle (fig. 6). Dans ce dernier, le style de Primatice se manifeste visiblement dans la façon dont la principale figure est disposée dans un cadre elliptique qui fait la moitié de la taille de l'image, habillée de drapé ample, saisie en perspective surélevée, représentée de façon à ce que la plante de son pied gauche soit visible.

Selon la mention de payement dans les *Comptes des Bâtiments du Roi* entre 1559 et

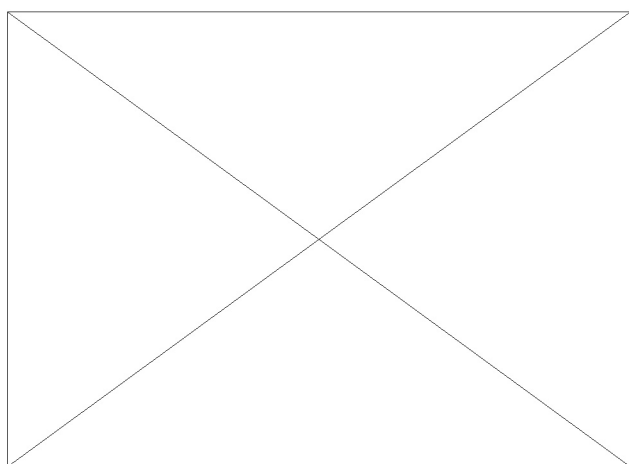


fig. 5 Primatice, *Vertumne et Pomone*, plume, encre brune, gouache blanche, 15.2 × 20.9 cm, Chantilly, Musée Condé (inv. DE 152).

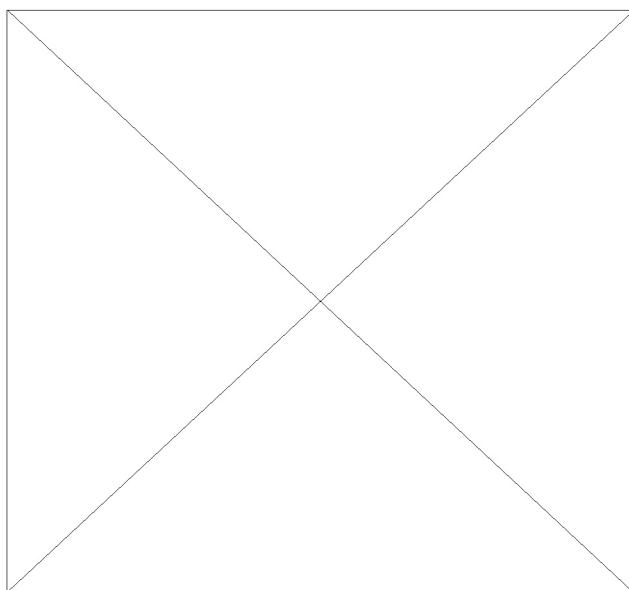


fig. 6 *Cybèle*, tapisserie de la tenture des *Dieux arabesques* d'après Primatice (détail de la fig. 1).

1560¹², la partie du décor des grotesques pourrait être attribuée à un artiste originaire de Bologne, Ruggiero de' Ruggieri. Ce dernier est un peintre italien, cité par Vasari parmi les disciples du Primatice¹³. Par ailleurs, le British Museum conserve un dessin (fig. 7) avec une inscription : « nicollaie de Nabadie » et « Franc Primaticci Abbate di San Martino »¹⁴. Il montre un groupe des figures avec un chien représenté dans la partie inférieure droite de la tapisserie illustrant Cybèle (fig. 8). Les figures du dessin sont aussi grossièrement utilisées dans la partie inférieure gauche de la même tapisserie, inversée de gauche à droite. Dimier suppose que le dessin du British Museum serait le poncif d'une figure mêlé aux arabesques de la tapisserie de *Cybèle* de la main de Niccolò dell'Abbate et probablement sous la direction du Primatice¹⁵. Mais plus tard, Dominique Cordellier attribue ce dessin à un artiste bolonais Giovanni Francesco Bezzi dit Nosadella, ou un artiste de son entourage, Ruggiero de' Ruggieri au point de vue de l'analyse stylistique¹⁶. Ainsi, comme le souligne Véron-Denise et Vittet, à partir des deux points ci-dessus, à savoir, les comptes de paiement des grotesques à Ruggieri et le dessin du British Museum d'un style proche de ce peintre, on peut supposer que l'auteur très probable du dessin et des motifs des grotesques de la tenture est le collaborateur de Primatice, Ruggiero de' Ruggieri¹⁷. Compte tenu de ces discussions précédentes, je discuterai de cette œuvre comme d'une tapisserie réalisée d'après le modèle de Primatice, en supposant que la main de son collaborateur peut être trouvée dans certaines parties de ses décors grotesques.

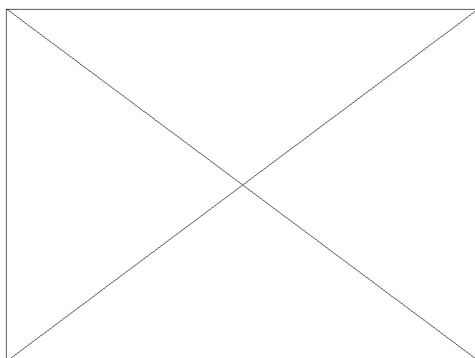


fig. 7 *Femme assise*, 39 × 51.8 cm, 1527–1571, Londres, British Museum (inv. SL,5214.298).

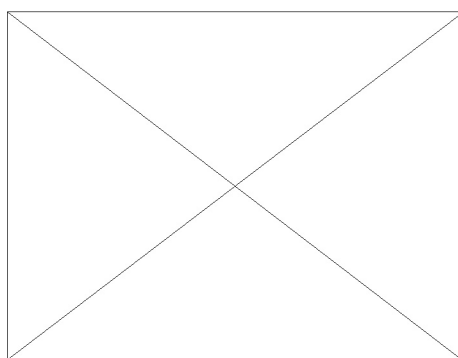


fig. 8 *Cybèle*, tapisserie de la tenture des *Dieux arabesques* d'après Primatice (partie inférieure droite de la fig. 1).

Quant au lieu de fabrication de la tenture des *Dieux arabesques*, la première possibilité est l'atelier de Fontainebleau. On sait que la tenture de la *Galerie François 1^{er}*, qui peut être identifiée de manière fiable comme ayant été tissé dans l'atelier de Fontainebleau, a été achevée en 1547 et que cet atelier aurait existé jusqu'à la fin des années 1550. Une autre possibilité est l'atelier de l'hôpital de la Trinité, fondé à Paris par Henri II en 1551. Ces deux ateliers étaient les deux fabriques royales soutenues par le roi.

Au travers de la discussion ci-dessus des données essentielles sur la tenture des *Dieux arabesques*, il apparaît clairement que cette suite est l'une des quatre seules tapisseries qui subsistent aujourd'hui d'après Primatice, et l'une des deux séries de ce maître existantes et tissées dans les ateliers royaux, avec la tenture de la *Galerie François I^{er}*, réalisée en collaboration avec Rosso. Il s'agit donc d'un ouvrage précieux, tant pour la rareté des pièces existantes que pour la prise en compte de l'art de la tapisserie dans la carrière de Primatice.

2. Le décor de la tenture et la question sur les monogrammes et l'emblème du croissant de lune

Avant d'analyser *Cybèle*, il est bon d'observer d'abord l'ensemble du décor de la suite des *Dieux arabesques* et ensuite les monogrammes et l'emblème tissés. Toutes les quatre pièces de la suite sont organisées suivant le même schéma. Le champ de tapisserie orné de grotesques est disposé de manière symétrique autour d'un médaillon. Comme exemple, le fond de *Cybèle* (fig. 1) est rempli de rinceaux, guirlandes, candélabres avec des oiseaux, des figures acrobatiques de sorte à créer un rythme entre les motifs. Le décor de grotesques est un motif cher à ce peintre bolonais. Primatice et ses disciples commencent à élaborer les fresques et les stucs pour la galerie d'Ulysse dès 1541. Ruggiero de' Ruggieri aurait probablement participé au décor de l'ornementation en grotesques sur la voûte. Par ailleurs, ce système décoratif a été incorporé dans la peinture murale et des objets d'art à partir du milieu du XVI^e siècle dont la vogue est suscitée par la publication de la suite des *Petits Grotesques* de Jacques Androuet du Cerceau en 1550¹⁸. C'est justement à partir de cette année, que les ateliers parisiens, alors un des principaux centres de production de la tapisserie en France, commencent à recevoir les commandes de pièces en grotesques¹⁹. La vogue de grotesques vers 1550 serait donc une des raisons de ce choix de décor de la tenture de Primatice.

La partie la plus en vue de la tenture des *Dieux arabesques* est un médaillon, disposé au centre de la composition. Le sujet du médaillon porte sur la représentation des dieux : Cybèle, Flore, Bacchus et Neptune. Il y avait peut-être d'autres pièces, mais faute de documents, on ne sait pas lesquelles ni combien. Vu que les deux dernières tapisseries sont des fragments, il est difficile de comparer les quatre pièces sur un même critère. Cependant, il me semble que Primatice a fait exprès une distinction entre les pièces par l'emploi des motifs royaux de chacune des tapisseries tissées autour du médaillon. En effet, curieusement, *Cybèle* (fig. 6) est la plus somptueusement décorée avec les emblèmes royaux parmi les quatre pièces existantes. Ce médaillon est entouré d'une bande de frises décoratives dans laquelle s'échelonne une sorte de chapiteau de l'ordre ionique. Sur ce motif au goût antique se posent alternativement un croissant de lune et une fleur de lys, l'un l'est six fois, l'autre l'est quatre fois au total, alors que les

médailles des trois autres tapisseries sont en principe décorés de cuir découpé. De plus, comme on l'a déjà observé, au-dessous du médaillon se trouvent une fois encore un grand croissant de lune et le chiffre du roi. Cela permet de suggérer que le choix iconographique de cette pièce est tout particulièrement élaboré avec soin.

On considère que cette tenture est tissée par ordre d'Henri II. De plus, on souligne parfois que les lettres H et les deux D tissés dans *Cybèle* (fig. 9), ainsi que la couronne du Roi entrelacée au croissant supportée par deux Renommées dans la partie supérieure de *Neptune* (fig. 3), font implicitement allusion à la présence de Diane de Potier²⁰ bien que l'on ne dise pas qu'elle a été commandée par le roi pour la favorite. Cependant, l'emblème et les monogrammes d'Henri II doivent être lus attentivement, car il est le plus souvent associé et a fréquemment été confondu avec celui de Diane de Poitiers. Concernant le croissant de lune, d'une part, Diane de Poitiers le prend pour emblème. Depuis l'Antiquité on associe la chaste Diane au froid éclat de l'astre lunaire. D'autre²¹ part, le croissant de lune est aussi l'emblème du roi, auquel cas la lune serait comme une promesse d'avenir à connotation impériale opposé au soleil de la papauté, mais sa rotondité suggère son identification au globe comme signe du règne universel²². Quant à l'interprétation de ce monogramme, le cas des doubles D liés et attachés à la lettre H, on y a vu les initiales d'Henri et de Diane de Poitiers. Selon Guy de Tervarent, ce sens s'impose à l'esprit après une visite au château d'Anet que le roi a fait élever pour sa favorite et dont les girouettes mêmes portent, découpées à jour, les deux D unis au H²³. Cependant, il est à noter que Henri adopte entre 1530 et 1536, avant qu'il devienne l'héritier du trône à la mort de son frère, un monogramme où l'initiale de son prénom se trouve imbriquée avec ses emblèmes, deux croissants de lune. Après qu'il est devenu un dauphin par la suite de la mort de son frère en 1536, Henri décide de modifier son monogramme en remplaçant les deux croissants de lune par deux D encore plus étroitement imbriqués avec son initiale H²⁴. Ce monogramme se déchiffre alors comme « Henri dauphin ». Après qu'il monte sur le trône, il continue d'utiliser ce monogramme, lequel peut se lire « Henri Deux » et on le voit comme exemple dans une illustration du livret de l'Entrée d'Henri II à Paris en 1549 (fig. 10)²⁵. Pour la décoration du Pont Notre-Dame de l'Entrée à Paris en 1549, on emploie ce monogramme au centre du plafond avec de nombreuses lunes dispersées autour de manière ordonnée.

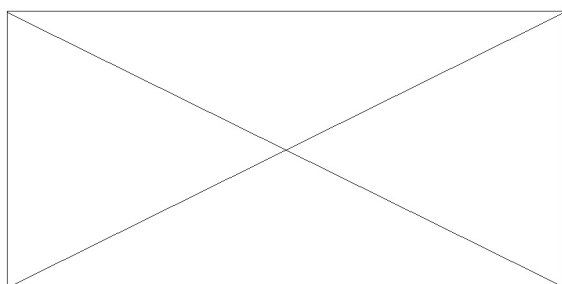


fig. 9 *Cybèle*, tapisserie de la tenture des *Dieux arabesques* d'après Primatice (partie supérieure gauche de la fig. 1).

Selon le contexte de l'utilisation, la lecture de ces lettres peut donc être très variable²⁶. Il semble donc prématuré de relier la tenture des *Dieux arabesques* à Diane de Poitiers, uniquement en raison de l'existence du monogramme de double D. Je reviendrai sur la lecture de ce monogramme après l'analyse iconographique de Cybèle.

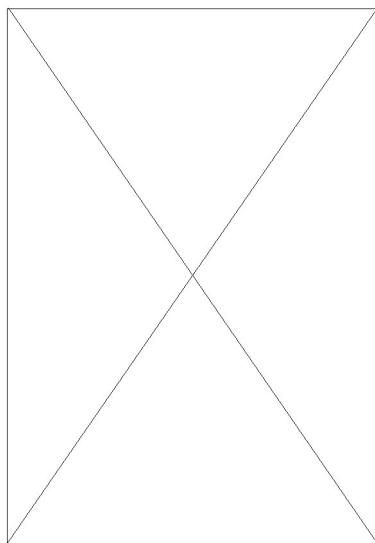


fig. 10 Gravure anonyme d'après Jean Cousin Père, *L'Entrée de Henri II à Paris en 1549*, Paris, Bibliothèque nationale de France.

3. Le choix iconographique de *Cybèle* : la gloire du règne d'Henri II et de Catherine de Médicis

Cybèle est une déesse de la fécondité dont la tête ornée de tours est un sujet central de ce médaillon (fig. 6). Elle semble détendue dans la nature et est assise près du lion couché au premier plan. Entre la déesse et le lion, on peut voir ce qui ressemble à la poignée d'un trône, mais les détails ne sont pas clairs. La main droite de Cybèle est posée sur la tête d'un lion, son attribut, la tête est tournée vers l'avant. Derrière elle se trouvent différents types d'animaux, de gauche à droite : un autre lion, un chien, un cerf, une licorne, peut-être une chèvre et une vache²⁷. Et quatre enfants s'ébattant avec eux. Pour commencer, analysons la figure centrale de cette image, Cybèle²⁸. Primatrice a dessiné deux types de Cybèle dans sa carrière en France. Le Musée du Louvre conserve un dessin considéré comme une des pièces capitales pour comprendre le début de sa carrière à Fontainebleau (fig. 11). Il s'agit d'une œuvre dessinée comme pour un premier projet fait par Primatrice destiné au décor de la Chambre du Roi dont les travaux sont datés entre 1533 et 1536. Comme l'analyse Dominique Cordellier, ce dessin porte la marque d'emprunt de son maître Giulio Romano pour les figures de scènes narratives sur l'histoire de Proserpine, et non pour les ornements en stuc²⁹. Parmi les quatre termes des dieux en stuc dont les noms sont

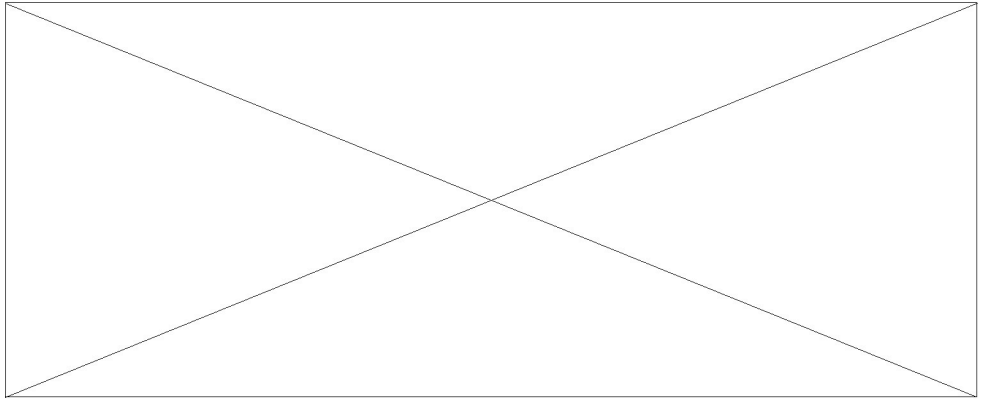


fig. 11 Primatrice, *Scènes de l'histoire de Proserpine et termes de Priape, Cérès, Cybèle et Bacchus*, plume et encre brune, lavis brun, rehauts de blanc, pierre noire, papier lavé de beige, 30 × 77.2 cm, Paris, Musée du Louvre, Département des Arts graphiques (inv. 3497).

identifiés par les inscriptions dans la partie haute, Cybèle est placée à droite du centre, jumelée avec Cérès, alors que Priape et Bacchus sont placés sur les côtés extérieurs de ces statues. Tous ces dieux symbolisent la fécondité et l'abondance et évoquent donc la prospérité de la dynastie de Valois. Cybèle est ici représentée comme la déesse de la nature avec plusieurs seins³⁰. Plus tard, lors de la création de son chef-d'œuvre, la galerie d'Ulysse entre 1541 et sa mort en 1570, Primatrice dessine un autre type de Cybèle plus proche de celui de la tapisserie. Il s'agit d'un dessin préparatoire destiné au premier compartiment de la voûte de la galerie (fig. 12)³¹ comme sujet secondaire disposé autour du sujet principal illustrant les dieux de l'Olympe. De même que la Cybèle de la tapisserie, la Cybèle du dessin porte trois tours sur sa tête, la tour centrale étant plus haute que les tours de gauche et de droite, et deux lions l'accompagnent à gauche. Vu que le style du dessin correspond au style des années 1541 et 1547, c'est-à-dire, avant la date de la création de la tapisserie, il est possible que ce dessin ait

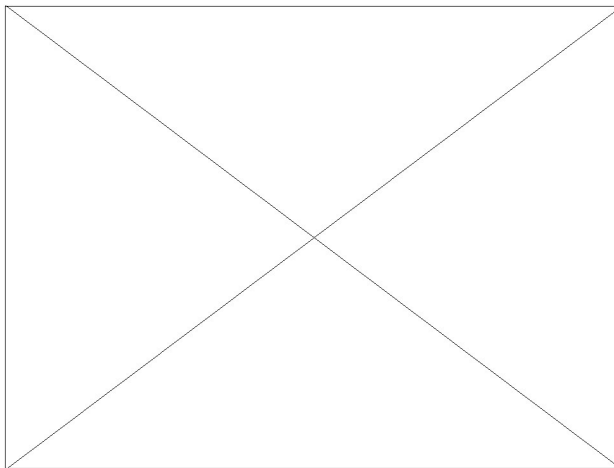


fig. 12 Primatrice, *Junon et Cybèle*, plume, bistre, rehauts de blanc, 8.1 × 24.3 cm, Berlin, Kunstbibliothek (inv. H.d.Z 3408).

servi pour la représentation de la déesse. Toutefois, pourquoi Primatice s'est-il contenté d'incorporer, dans le modèle de tapisserie, Cybèle parmi les dieux qu'il avait dessinés comme décor de la galerie d'Ulysse ?

Dans le contexte de la même période où Primatice a choisi l'iconographie de Cybèle vers le milieu du XVI^e siècle, en notant en particulier les nombreux emblèmes royaux intercalés dans la tenture, j'attire l'attention sur une série de cérémonies importantes pour le roi. D'abord l'entrée royale du roi qui est fondée sur appropriation réciproque entre le souverain et sa ville. Henri II et la reine Catherine de Médicis accomplissent quatre entrées à partir de 1547 : à Reims (25 juillet), à Lyon (23 septembre 1548), à Paris (16 juin 1549) et à Rouen (1^{er} octobre 1550). Comme l'analyse Luisa Capodici, les entrées d'Henri II et de Catherine de Médicis, mettent en valeur sur le nom royal comme miroir des vertus, l'âge d'or et l'apothéose céleste³². Parmi ces entrées, celle de Paris est d'autant plus importante qu'elle réunit les plus grandes figures littéraires de l'époque, pour la poésie, Thomas Sébillet, Pierre Ronsard et Joachim du Bellay, et pour les arts, Jean Cousin Père, Jean Goujon et Philibert de l'Orme pour n'en citer quelques-uns, ce qui mérite également d'être observé au regard de l'iconographie de Cybèle. Pour évoquer le thème de l'âge d'or romain, on construit un arc devant Saint-Jacques de l'Hôpital à Paris où l'on reconnaît l'art de Jean Cousin Père (fig. 13)³³. Sur la clef de sa voûte se trouve une femme, *Gallica fertilis*³⁴, tenant des guirlandes de fruits avec la couronne de Cybèle sur sa tête (fig. 14). Vu qu'elle pose ses pieds sur une pointe de diamant, référence à un style de revêtement mural, le bugnato, qui se trouve à Florence comme on le voit dans le palazzo Medici-Riccardi, cela pourrait être un hommage discret à la reine³⁵. De plus, les vers qui accompagnent l'image de l'arc mettent en rapport la France, Cybèle et Flore. Les significations de l'abondance et du printemps contribuent à renforcer l'image de l'âge d'or du royaume de France. Dans cette partie de l'entrée, comme le suppose Capodici, l'hommage à la reine concerne en plus de Cybèle, Flora et Pomone, la déesse du printemps et de la fertilité et le motif du « vray lis naturel »³⁶ tenu par la main de Flora, renvoie aux lys de France et de Florence. Cette image de Catherine de Medici en Cybèle a probablement été établie comme une image symbolique de la reine, une personnification qui a été largement partagée à travers cette célèbre entrée parisienne en 1549 et la publication accompagnée des vers et d'illustrations.

Je suppose que ce respect pour le roi et la reine Catherine en particulier a dû être à l'origine du choix de Cybèle par Primatice comme l'un des dieux à mettre en scène dans cette série. En fait, cela semble être clairement sous-entendu dans le choix de décor de la tapisserie. La moitié supérieure du médaillon de Cybèle (fig. 6) est ornée d'un grand croissant, l'emblème du roi au centre, alternant avec des croissants plus petits et les fleurs de lys, symboles de la France et des Médicis. Flore, qui est associée à Catherine dans l'entrée parisienne, est également choisie comme sujet de médaillon pour cette tenture (fig. 2), ce qui indique que le choix du sujet a été clairement inspiré

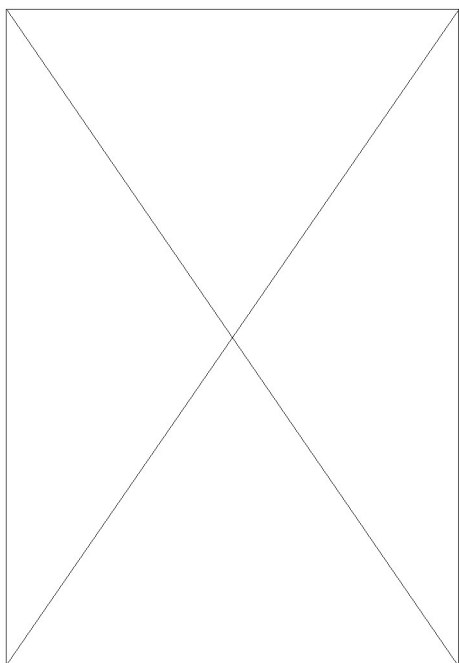


fig. 13 Gravure anonyme d'après Jean Cousin Père, *L'Arc dressé à Paris devant Saint Jacques de l'Hôpital. L'Entrée de Henri II à Paris en 1549*, 1549, Paris, Bibliothèque nationale de France.

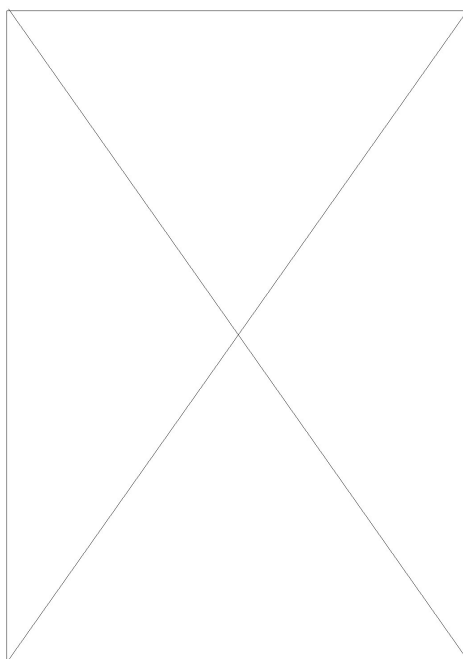


fig. 14 Gravure anonyme d'après Jean Cousin Père, *L'Arc dressé à Paris devant Saint Jacques de l'Hôpital. L'Entrée de Henri II à Paris en 1549* (détail de la fig. 13).

par la reine plutôt que par Diane de Poitiers.

Il convient également de noter la présence de la licorne représentée dans le médaillon, qui a été complètement négligée dans les études précédentes. Comme on l'a observé, outre le lion, attribut de Cybèle, on y trouve une licorne, un lion, un taureau, un cerf et un chien. À l'exception de la licorne, le cerf et le chien sont souvent représentés avec Diane, et le taureau et le lion avec Cérès, et ce sont ces animaux qui sont souvent représentés avec la déesse qui, comme Cybèle, symbolise la Terre. De plus, la licorne est représentée dans une position qui contraste avec celle de la déesse, ce qui suggère son importance en termes de placement du motif.

La licorne apparaît également lors d'une série de cérémonies d'une entrée royale du roi mentionnée plus haut. Les licornes tirent un char d'Heureuse fortune dans l'entrée d'Henri II et de la reine à Rouen³⁷. Il s'agit d'une nouvelle image dérivée des *Triumphes* de Pétrarque³⁸, qui a inspiré l'image de l'entrée triomphale de ces animaux fabuleux à Rouen (fig. 15)³⁹. La licorne apparaît également dans une série de gravures associées à l'iconographie du roi Henri. La célèbre suite de Licorne composée de six pièces d'estampes est datée entre 1545 et 1560 (fig. 16). C'est une œuvre de Jean Duvet, graveur et aussi orfèvre du roi sous François I^{er} et Henri II⁴⁰. Comme l'a analysé Paulette Choné, la série forme un récit cohérent en deux séquences : la présentation

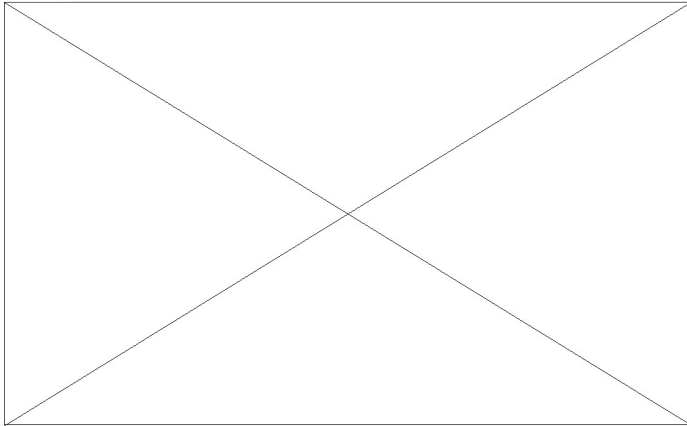


fig. 15
Le Char de l'Heureuse Fortune, dans Relation de l'entrée de Henri II, roi de France, à Rouen, le 1^{er} octobre 1550, ca 1550, feuillet sur vélin, Paris, Bibliothèque nationale de France.

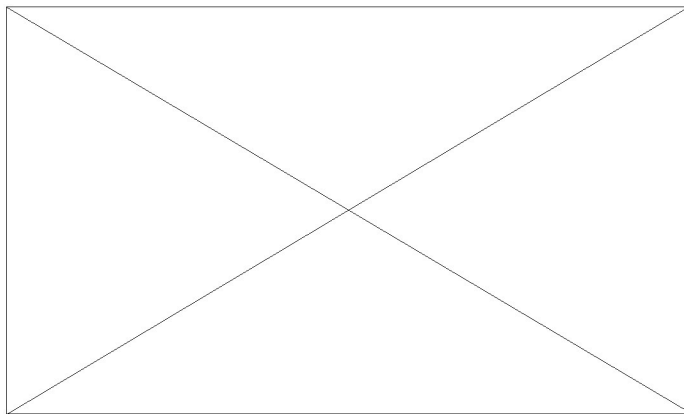


fig. 16
Jean Duvet, Le Triomphe de la licorne, suite de l'Histoire de la licorne, burin, 23.2 × 39.1 cm, Londres, British Museum.

du roi et de la licorne, la capture et le triomphe de la licorne⁴¹. Le roi apparaît dans la scène où la jeune fille musicienne enlace une licorne. Cela signifie que la restauratrice de l'âge de paix symbolisée par la jeune fille est entre les mains du roi de France. La dernière pièce de la suite représente une scène du cortège du triomphe de la licorne couronné par un amour (fig. 16)⁴². Une licorne somptueusement décorée est tirée par le roi en armure à la mode antique et la reine tenant une lyre dans la main gauche. Ainsi, l'image de la licorne a été associée à la prospérité de la famille royale française sous le règne d'Henri II. Cybèle et la licorne sont donc deux motifs parfaits pour faire allusion à la gloire royale, que Primatrice aurait utilisés pour célébrer l'âge d'or du règne d'Henri II et de son épouse Catherine de Medici. Si Catherine est évoquée par l'image de Cybèle, alors les quatre enfants représentés ici peuvent être considérés comme les quatre princes du roi et de la reine présents entre 1557 et 1559, période à laquelle la tapisserie a été réalisée : François II (né en 1544, roi de France 1559–1560), Charles IX (né en 1550, roi de France 1560–1574), Henri III (né en 1551, roi de France 1574–1589) et François de France (1555–1584), le dernier fils d'Henri II et de Catherine de Médicis. On peut considérer qu'il s'agit d'une sorte d'image allégorique de Catherine, la déesse

de la fécondité Cybèle et ses enfants qui apporteront la gloire à la dynastie des Valois. Compte tenu de l'analyse ci-dessus, on peut considérer cette tenture comme étant conçue en l'honneur du couple royal, Henri II et son épouse Catherine de Médicis, et selon cette interprétation, il convient de lire le monogramme avec l'initiale H et le double D inscrit dans la tapisserie comme le monogramme d'Henri II.

Conclusion

Le thème de la tenture des *Dieux arabesques*, la prospérité du règne d'Henri II et de Catherine de Médicis, est aussi celui du programme du décor de la salle de Bal du château de Fontainebleau, achevé entre 1552 et 1556, c'est-à-dire, juste avant ou pendant la conception de cette série. Avec le décor de la galerie d'Ulysse, que Primatice a commencée sous François I^{er} et poursuivie jusqu'à la mort de l'artiste, celui de la salle de Bal est une œuvre représentative de ce maître réalisée au temps d'Henri II⁴³. Comme le supposerait Dorothy Rondorf, le programme du décor est destiné à célébrer toute la noblesse de la cour d'Henri II, les activités artisanales et artistiques de sa vie⁴⁴, et, comme l'analyserait Felder, il est destiné à célébrer l'âge d'or du règne d'Henri II et de sa cour comme s'il s'agit d'un Olympe⁴⁵. Il n'y a pas de documentation qui subsiste sur les circonstances de la commande ou les intentions du commanditaire pour la tenture des *Dieux arabesques*. Si l'on considère que cette série d'œuvres a été réalisée pour Henri II dans l'atelier royal, il n'est pas surprenant qu'un projet ait été conçu pour produire une tapisserie sur un thème dont le contenu aurait été cohérent avec le grand programme décoratif réalisé à la même époque sous la direction de Primatice.

En concevant une tenture célébrant la prospérité du règne d'Henri II et Catherine

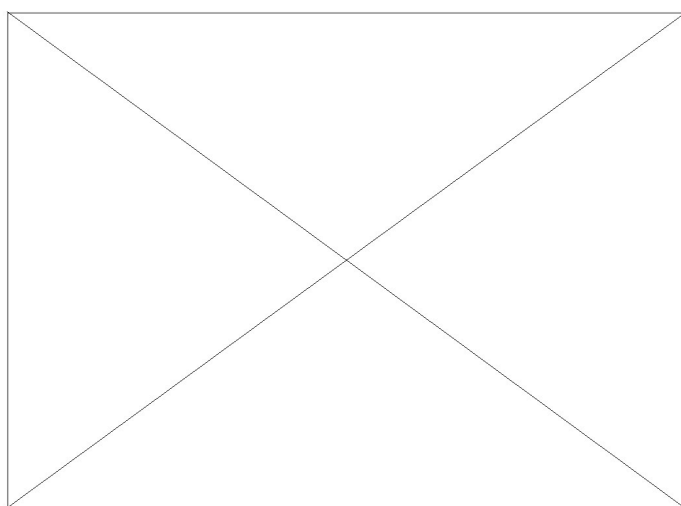


fig. 17

Le *Triomphe d'Hercule*, tapisserie de la tenture des *Triumphes des dieux*, d'après l'atelier de Raphaël, Giovanni Francesco Penni, Giovanni da Udine, ca. 1540-1542, Brussel, laine, soie, fils métalliques, 480 × 631 cm, Londres, Hampton Court Palace.

de Médicis, Primatice s'est inspiré de sa propre œuvre majeure, le décor de la galerie d'Ulysse. Rappelons que celui de la voûte de la *Galerie d'Ulysse* reprend le schéma décoratif adopté par Raphaël dans les Loges de Léon X, pape né Giovanni de Médicis (1475–1521). En tant que disciple de Giulio Romano, meilleur élève de Raphaël, Primatice s'est peut-être référé à ce modèle italien par excellence qui est digne du roi français⁴⁶. Par ailleurs, le peintre est également fort conscient d'une célèbre tapisserie de grotesques. Il s'agit de la tenture *des Triomphes des dieux* connue au nom *des Grotesques de Léon X*, d'après le carton de Raphaël et son atelier, Giovanni Francesco Penni et Giovanni da Udine, destiné à leur protecteur le pape Léon X, vers 1515⁴⁷. La tapisserie tissée pour Léon X a disparu, mais il existe deux ensembles tissés au XVI^e siècle (fig. 17)⁴⁸. Sans doute que Primatice a l'ambition de fournir des tapisseries comparables à cette tenture de renom pour son patron, roi de France, Henri II.

* Cet article découle d'une recherche financée par le gouvernement japonais (Grant-in-Aid for Scientific Research C : n° 18K00184).

Crédit photographique

Paris, Mobilier national (figs. 1, 2, 6, 8, 9) / Blazy, Denis, Gaultier et al., *op. cit.* (figs. 3, 4) / Chantilly, Musée Condé (fig. 5) / Londres, British Museum (figs. 7, 16) / Paris, Bibliothèque nationale de France (figs. 10, 13, 14, 15) / Paris, Musée du Louvre, département des Arts graphiques (figs. 11) / Béguin, Guillaume et Roy, *op. cit.* (fig. 12) / Caumont (éd.), *op. cit.* (fig. 16) / Campbell, *op. cit.*, 2007 (fig. 17).

- 1 Giorgio Vasari, *Les vies des meilleurs peintres, sculpteurs et architectes*, traduction et édition commentée sous la direction d'André Chastel, Arles, Actes Sud, 2005, 2 vol., II, p. 350.
- 2 Sylvie Béguin, Bertrand Jestaz et Jacques Thirion, *L'École de Fontainebleau*, cat. exp., Paris, Grand Palais, 1972–1973 ; Michiaki Koshikawa, Hidenori Kurita et Hidenobu Kujirai, *French Drawings from the British Museum : from Fontainebleau to Versailles : English text supplement*, cat. exp., Aichi, Aichi Prefectural Museum of Art ; Tokyo, National Museum of Western Art, 2002.
- 3 Il s'agit de la tenture de la *Galerie François I^{er}* composée de six pièces conservées au Kunsthistorisches Museum de Vienne dont le tissage aurait commencé peu après février 1540 et aurait été achevé en juin 1547. Voir Sylvia Pressouyre, « Le témoignage des tapisseries. Les tapisseries du Kunsthistorisches Museum de Vienne », dans Sylvie Béguin, Oreste Binenbaum, André Chastel et al., *La Galerie François I^{er} au château de Fontainebleau*, Paris, Flammarion, 1972, p. 106–123 ; Gerlinde Gruber, « Les tentures à sujets mythologiques de la grande galerie de Fontainebleau », *Revue de l'Art*, 1995, vol. 108, p. 23–31 ; Akiko Kobayashi, « La tenture de la *Galerie de François I^{er}* d'après Rosso et Primatice », *Aspects of Problems in Western Art History*, 2019, vol. 16, p. 35–42 (en japonais).

- 4 Jean Vittet, « Les tapisseries “nordiques” de François I^{er} », dans Cécile Scaillièrez (éd.), *François I^{er} et l'art des Pays-Bas*, cat. exp., Paris, Musée du Louvre, 2017–2018, p. 310–320.
- 5 L'appellation de cette tenture suit celle utilisée dans la monographie de Primatice par Louis Dimier et le catalogue de l'exposition de Primatice au Musée du Louvre entre 2004 et 2005. Voir Louis Dimier, *Le Primatice : peintre, sculpteur et architecte des rois de France : essai sur la vie et les ouvrages de cet artiste suivi d'un catalogue raisonné de ses dessins et de ses compositions gravées*, Paris, E. Leroux, 1900, p. 111, 384–386 ; Laura Aldovini, Sophie Baratte et Ugo Bazzotti (éds.), *Primatice : maître de Fontainebleau*, cat. exp., Paris, Musée du Louvre, 2004–2005, p. 412–419.
- 6 Sur cette tenture, voir Dimier, *op. cit.*, p. 111, 384–386 ; Maurice Fenaille, *État général des tapisseries de la manufacture des Gobelins depuis son origine jusqu'à nos jours, 1600–1900*, Paris, Hachette, 1903–1923, 6 vol., I, p. 93 ; Germain Viatte, *Le XVI^e siècle européen, tapisseries*, cat. exp., Paris, Mobilier national, 1965–1966, p. 14, 28 ; Béguin, Jestaz et Thirion, *op. cit.*, p. 343–345 ; Guy Blazy, Isabelle Denis, Sophie Gaultier, et al., *Lyon, Musée des tissus, Musée des arts décoratifs : catalogue des tapisseries*, Lyon, Musée des tissus, 1996, p. 32–33 ; Pascal-François Bertrand, « Les tapisseries flamandes en France aux XVI^e et XVII^e siècles », dans Guy Demarcel (éd.), *Flemish Tapestry Weavers Abroad. Emigration and the Founding of Manufactories in Europe*, 2000, p. 191 ; Thomas P. Campbell, *Tapestry in the Renaissance : Art and Magnificence*, cat. exp., New York, Metropolitan Museum of art, 2002, p. 467–468 ; Danièle Véron-Denise et Jean Vittet « Tenture des Dieux arabesques », dans Aldovini, Baratte et Bazzotti (éds.), *op. cit.*, p. 412–419.
- 7 Léon de Laborde, *Les comptes des bâtiments du Roi (1528–1571), suivis de documents inédits sur les châteaux royaux et les beaux-arts au XVI^e siècle*, préface de Jules-Joseph Guiffrey, Paris, J. Baur, 1877–1880, 2 vol., II, p. 3.
- 8 André Félibien, *Entretiens sur les vies et sur les ouvrages des plus excellents peintres anciens et modernes*, 1666–1688, Paris, S. Marbre-Cramoisy, 5 vol., II, p. 314–315. L'historien du XVII^e siècle, Henri Sauval souligne aussi que François I^{er} fait faire des dessins de plusieurs tapisseries par Primatice. Voir, Henri Sauval, *Histoire et recherches des antiquités de la ville de Paris*, Paris, chés Charles Moette, 1724 (ouvrage rédigé pour la plus grand partie entre 1655 et 1660), 3 vol., II, p. 505.
- 9 Dimier, *op. cit.*, p. 111, 386.
- 10 Danièle Véron-Denise et Jean Vittet, *op. cit.*, p. 412.
- 11 Sylvie Béguin, Jean Guillaume et Alain Roy, *La Galerie d'Ulysse à Fontainebleau*, Paris, Presses universitaires de France, 1985, p. 134, 135.
- 12 Laborde, *op. cit.*, 2 vol., II, p. 3.
- 13 Sur Ruggiero de' Ruggieri, voir Vasari, *op. cit.*, 2 vol., II, p. 350 et 362, note 19 ; Béguin, Jestaz et Thirion, *op. cit.*, p. 195.
- 14 Sur ce dessin, voir le site officiel de la collection de dessins du British Museum de Londres. URL : https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_SL-5214-298 (consulté, le 1^{er} août, 2020) ; Véron-Denise et Vittet, *op. cit.*, p. 413.
- 15 Dimier, *op. cit.*, p. 386.
- 16 Cordellier discute de la relation entre les deux artistes bolonais. Voir Marzia Faietti et Dominique Cordellier, *Un siècle de dessin à Bologne, 1480–1580, de la Renaissance à la réforme tridentine*, cat. exp, Paris, Musée du Louvre, 2001, p. 144.
- 17 Véron-Denise et Vittet, p. 413.
- 18 C'est un recueil de cinquante-sept planches gravées sur cuivre par Johann Siebmacher d'après la suite des *Petites Grottesques* d'Androuet du Cerceau dont la première édition est datée de 1550 et la seconde de 1562.
- 19 Campbell, *op. cit.*, p. 462–463.
- 20 Viatte, *op. cit.*, p. 12 ; Béguin, Jestaz et Thirion, *op. cit.*, p. 343–345 ; Blazy, Denis, Gaultier et al., *op. cit.*, p. 32–33.

- 21 Guy de Tervarent, « Une cryptographie répandue en France au XVI^e siècle », *Comptes rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles Lettres*, 107^e année, n^o 1, 1963, p. 75. Sur Diane de Poitiers et la déesse Diane, voir Françoise Bardou, *Diane de Poitiers et le mythe de Diane*, Paris, Presses universitaires de France, 1963.
- 22 Sur les emblématiques d'Henri II, voir Thierry Crépin-Leblond, « Sens et contresens de l'emblématique de Henri II », dans Hervé Oursel et Julia Fritsch (éds.), *Henri II et les arts*, actes du colloque international, École du Louvre et Musée national de la Renaissance, Écouen, 25, 26 et 27 septembre 1997, Paris, École du Louvre, 2003, p. 77-92 ; Id., *Sous le signe de la lune : l'héraldique du roi Henri II*, Paris, Réunion des musées nationaux-Grand Palais, 2019.
- 23 Tervarent, *op. cit.*, p. 75.
- 24 Le dauphin Henri utilise aussi le triple croissant entrelacé comme l'emblème. Sous le signe de la lune et de sa déesse Diane, le dauphin induit une ambiguïté dans la lecture de son monogramme que l'on peut lire comme « Henri-Diane ». *Ibid.*, p. 12-13.
- 25 Voir *C'est l'ordre qui a este tenu a la nouvelle et joyeuse entrée, que treshault, tresexcellant, & trespuissant prince, le Roy treschrestien Henry deuzieme de ce nom, à faite en sa bonne ville & cité de Paris, capitale de son royaume, le sezieme jour de juin M. D. XLIX*, Publication : On les vend à Paris par Jehan Dallier sus le pont Saint Michel à l'enseigne de la Rose blanche. Par privilège du Roy. [1549], p. 16.
- 26 Par ailleurs, les deux D entrelacés et compris dans un H peuvent se lire aussi Henri II-Catherine de Médicis, si l'on prend pour deux C entrelacés les deux jambages courbes. Dans ce cas, les pointes des deux C dépassent les jambages extérieurs du H. Catherine utilise ce monogramme avant et après la mort de son époux. Voir Tervarent, *op. cit.*, p. 75-76 ; Crépin-Leblond, *op. cit.*, 2019, p. 48.
- 27 Pour identifier ces animaux, on peut également se référer au dessin d'auteur inconnu en rapport avec le médaillon illustrant de Cybèle conservé au Musée du Louvre (inv. 33658). Véron-Denise et Vittet font remarquer que le style du dessin suggère qu'il pourrait avoir été réalisé au XVII^e siècle. Véron-Denise et Vittet, *op. cit.*, p. 413.
- 28 Sur l'iconographie de Cybèle, voir, Vincenzo Cartari, *Le imagini con la spositione de i dei de gliantichi, raccolte per Vincenzo Cartari*, Venetia : per Francesco Marcolini, 1556, p. 42 ; Jane Davidson Reid, *The Oxford Guide to Classical Mythology in the Arts, 1300-1990s*, New York ; Oxford, Oxford University Press, 1993, 2 vol., II, p. 314-317.
- 29 Aldovini, Baratte et Bazzotti (éds.), *op. cit.*, p. 87-89.
- 30 La Cybèle du dessin de Primatice est interprétée dans une suite de vingt termes gravés par Jean Mignon. Voir, Catherine Jenkins, *Prints at the Court of Fontainebleau, c. 1542-47, Studies in Prints and Printmaking*, vol. 7, Part Two, Sound & Vision, 2017, p. 281-292, n^o JM 18 ; Aldovini, Baratte et Bazzotti (éds.), *op. cit.*, p. 89.
- 31 Eckhart Berkenhagen, *Die Französischen Zeichnungen des Kunstbibliothek, Berlin*, Berlin, 1970, p. 12 ; Béguin, Guillaume et Roy, *op. cit.*, p. 130, 131, fig. 4.
- 32 Ian Dalrymple McFarlane (éd.), *The Entry of Henri II into Paris 16 June 1549*, Binghamton, N.Y., Center for Medieval and Early Renaissance Studies, 1982, p. 33, 41 ; Luisa Capodiceci, « Sic itur ad astra. Narration, figures célestes et platonisme dans les entrées d'Henri II (Reims 1547, Lyon 1548, Paris 1549, Rouen 1550) », dans Nicolas Russell et Hélène Visentin, *French Ceremonial Entries in the Sixteenth Century : Event, Image, Text*, Toronto, Centre for Reformation and Renaissance Studies, 2007, p. 73-109.
- 33 Sur les décors de Jean Cousin Père pour l'Entrée du roi Henri II à Paris le 16 juin 1549, voir, Cécile Scaillièrez (éd.), *Jean Cousin, père et fils : une famille de peintres au XVI^e siècle*, Paris, Somogy ; Musée du Louvre, 2013, p. 55-57.
- 34 *C'est l'ordre qui a este tenu a la nouvelle et joyeuse entrée...*, [1549], f. 6^v.
- 35 Capodiceci, *op. cit.*, p. 87.

- 36 *C'est l'ordre qui a este tenu a la nouvelle et joyeuse entrée...*, [1549], p. f. 8^r.
- 37 *Relation de l'entrée de Henri II, roi de France, à Rouen, le 1^{er} octobre 1550*, France : [s. n.], ca 1550, p. 30. 27 feuillets décorés sur vélin : 10 miniatures.
- 38 La portée du *Triomphe* de Pétrarque se trouve aussi dans l'art de la tapisserie. Voir, Thomas P. Campbell, « New Evidence on “Triumphs of Petrarch” Tapestries in the Early Sixteenth Century. Part I : The French Court », *The Burlington Magazine*, 146, 2004, p. 376–85 ; Id., « New Evidence on “Triumphs of Petrarch” Tapestries in the Early Sixteenth Century. Part II : The English Court », *The Burlington Magazine*, 146, 2004, p. 602–608. La première édition française de *Hypnerotomachie, ou Discours du songe de Poliphile*, publiée en 1546, comporte également une illustration du thème de triomphe. Ici, les licornes tirent le char de Diane. Francesco Colonna, *Hypnerotomachie, ou Discours du songe de Poliphile*, deduisant comme Amour le combat à l'occasion de Polia. Soubz la fiction de quoy l'auteur monstrant que toutes choses terrestres ne sont que vanité, traicte de plusieurs matieres profitables, & dignes de memoire. Nouvellement traduit de langage Italien en François, Paris : Pour Jaques Kerver aux deux Cochetz, Rue S. Jaques, 1546, p. 59v.
- 39 *Relation de l'entrée de Henri II, roi de France, à Rouen, le 1^{er} octobre 1550*, France : [s. n.], ca 1550, p. 30.
- 40 Colin Eisler, *The Master of the Unicorn : the Life and Work of Jean Duvet*, New York, Abaris Books, 1979 ; Henri Zerner, *L'art de la Renaissance en France : l'invention du classicisme*, Paris, Flammarion, 1996, p. 335–349 ; Paulette Choné « La suite de la Licorne “le narrateur exemplaire” », dans Olivier Caumont (éd.), *Langres à la Renaissance*, cat. exp., Musée d'art et d'histoire de Langres, 2018, p. 266–277. Il y a une tentative de lire l'amour d'Henri II et Diane pour la série, mais plutôt que d'interpréter l'œuvre de façon limitée à travers ces hypothèses, Paulette Choné lit l'image de l'idéal de gouvernance d'Henri II à travers une considération de la série dans son ensemble.
- 41 *Ibid.*, p. 266–277.
- 42 *Ibid.*, n° 60/6. Charles Le Blanc, *Manuel de l'amateur d'estampes*, Paris, P. Jannet, 1854–1890, 4 vol., II, n° 62 (4).
- 43 Sur la salle de Bal, voir Dorothee Rondorf, *Der Ballsaal im Schloss Fontainebleau zur Stilgeschichte Primaticcios in Frankreich, Druck : Rheinische Friedrich-Wilhelms-Universität zu Bonn*, Bonn, 1967 ; Chantal Eschenfelder, *Der Ballsaal von Schloss Fontainebleau*, Frankfurt am Main : P. Lang, Europäischer Verl. der Wissenschaften, 1999 ; Aldovini, Baratte et Bazzotti (éds.), *op. cit.*, p. 383–397.
- 44 Rondorf, *op. cit.*
- 45 Eschenfelder, *op. cit.*
- 46 D'ailleurs, comme cela a été bien étudié par Dominique Cordellier, Primatice travaille pour la tenture de l'*Histoire de Scipion*, tapisserie réputée d'après son maître Giulio Romano peu après son arrivée en France. Pour le rapport de la tenture de *Scipion* d'après Giulio Romano et Primatice, voir Dominique Cordellier « La tenture de *Scipion* 1532–1535 », dans Aldovini, Baratte et Bazzotti (éds.), *op. cit.*, p. 76–81. Pour la tenture de *Scipion* d'après Giulio Romano, voir, Bertrand Jestaz, *Jules Romain, “L'Histoire de Scipion” : tapisseries et dessins*, cat. exp., Paris, Grand Palais, 1978.
- 47 Lorraine Karafel, *Raphael's Tapestries : the Grotesques of Pope Leo X*, New Haven, Yale University Press, 2016.
- 48 Je montre ici une pièce de la suite de sept tapisseries tissées à Bruxelles qui a appartenu à Henri VIII (fig. 17). L'autre suite est tissée à l'atelier de Frans Geubels de Bruxelles pour un mécène inconnu dont les trois pièces sont au Mobilier national à Paris. *Ibid.* ; Campbell, *op. cit.*, p. 246–252 ; Thomas P. Campbell, *Henry VIII and the Art of Majesty : Tapestries at the Tudor Court*, New Haven (Conn.), Yale University Press : Paul Mellon Centre for Studies in British Art, 2007, p. 267–275.

プリマティッチョとタピスリー—— 連作〈アラベスクの神々〉の《キュベレ》について

小林亜起子

連作〈アラベスクの神々〉は、16世紀半ばに織られた貴重なフランスのタピスリーであり、4点のタピスリーが現存している。本作は、フォンテーヌブロー派を代表する画家フランチェスコ・プリマティッチョ（1504-1570）の下絵にもとづく神話の神々が表されたメダイヨンと、その周囲をとりまくグロテスク装飾から構成されている。本稿では、この連作のタピスリーなかでもとりわけ図像表現や装飾の点から特筆される《キュベレ》を考察対象とし、新たな図像解釈を試みた。

この連作については、タピスリーに織り込まれた三日月の紋章や H のイニシャルにふたつの D が絡み合ったモノグラムが存在から、注文主が国王アンリ2世（在位1547-1559）であること、さらには、国王の寵姫ディアンヌ・ド・ポワティエとの結びつきがあることが指摘されてきた。しかしながら、これらの紋章やモノグラムは、アンリ2世が使用していた王家のモノグラムとして読み取ることができる。またタピスリーのメダイヨン部分に織り出されたキュベレは、多産や豊穡の女神であり、それは1549年にパリで行われた国王と王妃カトリーヌ・ド・メディシスの入市式に登場した王妃の寓意的イメージと関連づけられる。キュベレの周囲には、動物たちと4人の子供が配されているが、そこに表現された一角獣は、ルーアンの入市式や同時代の版画にも見られるように、王家の繁栄や栄光を表す動物と見なすことができる。また子供たちは、本連作が制作された時期に生存していた国王夫妻の4人の王子を示唆していると考えられる。すなわち、フランソワ2世、シャルル9世、アンリ3世とフランソワ・ド・フランスである。

以上の考察から、本連作は、王妃に敬意を表した図像キュベレがメダイヨンの主題として選択されることを通じて、ヴァロア朝の黄金時代を象徴するタピスリーとして構想された作品であることが明らかとなった。この連作のプログラムは、アンリ2世時代のプリマティッチョの傑作フォンテーヌブロー宮殿の「舞踏の間」の装飾プログラムとの共通性が認められるのみならず、そのデザインはこの画家のもうひとつの代表作のひとつ「ユリシーズのギャラリー」から着想を得ている。本連作は、プリマティッチョが手がけたアンリ2世治世下の大作であるフレスコ画の傑作とも密接に連動した、この画家の意欲的作品として位置づけられる。