

**Le château de OIRON Renaissance – La guerre de Troie retrouvée**  
**E. ROSTAIN / D. CANARD / A. LABROUSSE**  
**Photographies de P. LABROUSSE**  
**HACHETTE, 1974**

*PREFACE*

Il y a encore aujourd'hui bien des châteaux qui évoquent celui de la Belle au Bois Dormant ...

Si, USSE en Val de Loire, passe, à juste titre, pour être le vrai modèle qui inspira Perrault, si, LA ROCHE-COURBON, en Saintonge, a été célébré comme tel, par Pierre Loti, il me semble que le château d'OIRON, Poitou, offre aussi une image digne du célèbre Conte de Ma Mère l'Oye.

Son histoire aussi :

Claude Goffier, comte de Maulevrier, marquis de Boisy, duc du Roannais, favori de François Ier, Grand Ecuyer de France – Monsieur le Grand – avait l'insigne privilège de porter dans les cérémonies l'épée royale au fourreau fleurdelisé, tout en veillant aux soins de l'Ecurie Royale.

Marié cinq fois, père de dix enfants, il fait, malgré soi, songer à la fois à Barbe Bleue et à l'Ogre du Petit Poucet ; titré comte de Caravas, n'est-il pas aussi l'opulent modèle du marquis de Carabas, du Chat Botté ? En tout cas, il construisit OIRON qui devait rester deux siècles dans sa puissante famille.

Mais c'est une Belle à son déclin qui vint y dormir à l'ombre de son bois, d'un sommeil peuplé de songes nostalgiques : Madame de Montespan, exilée de Versailles après l'affaire des poisons, acquit la terre d'OIRON, où elle dû se retirer, remplacée dans la faveur royale par sa rivale, Madame de Maintenon, qui avait été élevée au château voisin de MURSAY – où, celle-ci, comme Peau d'Ane, avait gardé des dindons.

Mais au début de ce siècle, à la mort de ses dernier propriétaires, le château fut frappé d'un sommeil aussi profond que celui du conte de fée.

Acquis par l'État en 1943, sa restauration commença par les toitures, les portes et les fenêtres, mais c'est à Monsieur Rostain et à ses collaborateurs et collaboratrices, qu'il appartenait de réveiller la Belle au Bois Dormant – je veux dire la Belle Hélène – en procédant à la délicate restauration de l'ensemble des peintures de la galerie consacrée à la guerre de Troie, par la volonté de Claude Gouffier.

Oeuvre de longue haleine, jeu de patience aussi, qui lui a permis lors de ses séjours annuels à OIRON de surprendre, avec l'aide de Monsieur P. LABROUSSE, photographe, les aspects les plus suggestifs de ce château enchanté.

Jean FERAY  
Inspecteur principal des Monuments Historiques

.....

Réalité de jadis ...

... confrontée à celle de nos jours

Peinture murale du bas de l'escalier d'honneur  
Jeux devant le château et l'église vers 1550

*Nous voulons vous donner de vastes et d'étranges domaines  
où le mystère en fleurs s'offre à qui veut le cueillir  
il y a là des feux nouveaux, des couleurs jamais vues  
mille phantasmes impondérables  
auxquels il faut donner de la réalité ...*

Guillaume Apollinaire

.....

**« ICY SONT LES FIGURES RETRAICTES AU  
NATUREL DES PLUS RENOMMES CHEVAUX  
DU ROY HENRY, DEUXIEME DU NOM QUI ESTOIENT  
EN SON ESCUYERIE A SON ADVENEMENT A LA CORONNE. »**

*Les marques d'origine restent incisées dans la pierre, les portraits  
des chevaux, peints sur cuir, ont disparu.*

.....

.

*Tous ces degrés mènent à la grande galerie, « trésor des merveilles » comme écrivait le père Dan.*

*La petite porte s'ouvre sur cet espace de lumière, scandé par les rayons qui tombent de part et  
d'autre des fenêtres ; l'univers de la Renaissance française déroule sur les murs ses rêves  
héroïques en accord de teintes claires, mais revit aussi dans le toucher cahoteux du sol en carreaux  
de faïence.*

.....

*L'encadrement, ici, est un décor :  
c'est dans le vide que s'inscrira la scène.*

.....

Selon le mode de l'école de Fontainebleau, chaque épisode de l'histoire est encadré dans un décor à fonction ornementale ; mais ce décor est aussi un commentaire allégorique de la scène. Les entablements, les volutes, les enroulements sont bien là pour le plaisir de l'oeil ; mais ils sont animés de figures qui illustrent les thèmes du récit. Ces allégories font usage d'un répertoire commun, puisé soit dans des textes littéraires que nous ne connaissons pas toujours, soit, plus simplement, dans un bestiaire symbolique qui se réfère à la tradition populaire.

Ainsi, accompagnant l'épisode du « Cheval de Troie », serpents, singes et ours symbolisent-ils sans doute la ruse, cependant que les deux figures portant des masques, de part et d'autre du tableau, évoquent la duplicité triomphante.

De même *Le Sacrifice d'Iphigénie* va être entouré d'allégories transparentes : la licorne est synonyme de pureté, selon une tradition qui remonte au Moyen-Age ; elle est donc une figuration de la vierge sacrifiée. Deux têtes d'enfant, gonflant leurs joues, représentent les vents tant attendus ; la mer est présente sous la forme des deux grands serpents marins, allusion à Neptune.

A plusieurs reprises, des animaux figurent dans les encadrements pour rappeler, selon la tradition populaire, telle qualité ou tel défaut humains : le lièvre, dans la bordure qui entoure *Le Combat d'Achille et d'Hector*, fait allusion à la peur – c'est-à-dire à la fuite d'Hector – comme le lion représente le courage.

Parfois, ces allusions allégoriques s'appliquent plus à l'atmosphère de la scène qu'à l'action : ainsi *Le Jugement de Pâris* est entouré de têtes de faunes et de chèvre-pieds en atlantes ; le caractère champêtre de l'épisode est souligné de cette manière.

Pour *L'Enlèvement d'Hélène*, et peut-être par allusion à la succession de malheurs dont il est la cause, des Gorgones voisinent avec des Chimères ailées à têtes d'oiseaux de proie.

Des têtes humaines – telles que les « têtes d'expression » de la peinture classique – expriment par leurs traits, autour de *L'Incendie*, la stupeur et l'effroi ; d'autres figures voilées miment le deuil et la désolation.

=====

**MUSA, MIHI CAUSAS MEMORA ...**

Muse, rappelle-moi pourquoi ...

L'inspiration du poète – la Muse dans *L'Enéide* – est figurée ici par Pégase. Apollon est là, dans le cercle de gauche (et quelque autre divinité dans celui de droite).

## LE CONSEIL DES DIEUX

**ILIACI REGES, IN VOS HAEC DAMNA REPOSCUNT  
NUMINA MAGNA DEUM ET GRATIAE DISCORDIA FORMAE.**

Rois d'Ilion, c'est à vous que les puissances supérieures des dieux et avec elles la Discorde au beau visage, demandent compte de ces maux.

Les dieux sont réunis en assemblée, à l'occasion des noces de Thétis et de Pelée. C'est de ce mariage que naîtra Achille ; c'est d'un incident de la cérémonie que naîtra la guerre de Troie. Car la Discorde, outragée de n'avoir pas été conviée, jette au milieu du festin une pomme d'or qui porte l'inscription : « A la plus belle ». La querelle des déesses pour l'obtention de ce trophée détermine la succession des événements, du jugement de Pâris à l'incendie de Troie et à la fuite d'Enée.

*Sur un tertre de rochers gris, parsemé d'herbes folles, le feuillage vert tendre du Bois sacré domine, à droite, un horizon d'escarpements bleu vif, que surmonte une cité entourée de bosquets.*

*Les dieux, assis à même le sol, dessinent une ellipse au centre de la composition : seul Mercure, debout auprès de Jupiter, attend l'ordre qui l'enverra au mont Ida. Le canon des figures est déjà maniériste : les têtes très petites, les épaules athlétiques, les longs membres fuselés sont presque une caricature des formes adoptées par les peintres italiens vers 1550. Très souvent, les corps des femmes sont peu différents des corps des hommes, au point de laisser un doute : c'est encore là un trait commun à de nombreux peintres formés en Italie après Michel-Ange.*

## LE JUGEMENT DE PARIS

**IUPITER ERIPUIT PARIDIS DE HECTORE MENTEM  
JUDICE QUO PRIAMI FLAMAS IN ...**

Jupiter arracha la raison de l'esprit de Pâris,  
ce juge par qui (la ville de Priam devait être brûlée).

Junon, Minerve et Vénus rivalisent pour obtenir le prix de la beauté. Le berger Pâris, qui garde ses troupeaux sur le mont Ida, est choisi pour juge par Jupiter qui lui a dépêché Mercure. Entre les promesses des divinités rivales, Pâris est tenté par celle de Vénus qui lui annonce l'amour d'Hélène – ou par la beauté de la déesse.

En fait, Pâris n'est pas un pâtre, mais le fils de Priam, roi de Troie, confié aux pasteurs pour délivrer sa famille d'une affreuse prédiction.

*Suivant une tradition médiévale, la composition représente deux épisodes distincts de la légende : à gauche, dans le lointain, Pâris garde son troupeau ; mais le premier plan figure la scène du jugement, avec les trois déesses, Mercure, et le geste de Pâris tendant la pomme à Vénus.*

*Les lignes verticales – les corps dressés sur la pointe des pieds, en un mouvement dansant, l'arbre central avec ses fruits dorés, qui jette ses taches d'ombre sur les personnages – scandent la composition. L'ombre des grottes, à droite, marque de son noir profond la tonalité claire et bleutée du paysage : elle détache, dans la franchise du profil, le visage de Pâris, coiffé du bonnet phrygien, et son geste qui coupe le roc sombre jusqu'à rejoindre, en une courbe délicate, celui de Vénus.*

## L'ENLEVEMENT D'HELENE

**PROTINUS AD TROJAM REMEANS IN MARIS AEQUORA  
IMMEMOR HOSPITH, RAPTO PROEDAQUE PATET.**

Aussitôt, il fait route vers Troie sur les flots de la mer  
oubliés des lois de l'hospitalité, sa proie enlevée.

Quelques années plus tard, Paris, ayant retrouvé son vrai foyer dans le palais de Priam, voit les prédictions de Vénus s'accomplir. Envoyé à Sparte en ambassade avec d'autres nobles troyens, il se prend d'une folle passion pour la volage Hélène, la séduit et l'enlève en l'absence de son époux Ménélas, occupé à guerroyer.

Sûr de son impunité, grâce à la protection de Vénus, il emmène la reine à Troie et l'épouse.

*Le décor offre à la vue un paysage étendu, avec des plans multiples étagés jusqu'au lointain. C'est une vision panoramique de l'espace, telle que les peintres du XVIème siècle la pratiquent depuis le début de ce siècle, que ce soit sous le pinceau des Flamands, de Patinier à Brueghel, ou chez Niccolo dell Abbate. La tonalité forte d'une harmonie de teintes pastel, la présence sur les rives d'un vaste estuaire, de « fabriques », c'est-à-dire de groupes de bâtiments d'inspiration classique, donne ici au paysage un caractère italianisant qui se confirme tout autour de la galerie.*

*Nettement isolée par le bleu cru et le blanc pur de sa robe, Hélène, retenue par l'un, entraînée par l'autre, marque de sa silhouette claire et de son mouvement dansant le centre de la composition.*

## LE SACRIFICE D'IPHIGENIE

**SANGUINE PLASCATI VENTOS ET VIRGINE CAESA  
... REVOCARE PARENTES.**

C'est par le sang et le sacrifice d'une vierge que vous avez fléchi les vents  
... (Maintenant ses malheureux parents ne peuvent la ramener à la vie).

Sous le vent contraire, les Grecs coalisés pour venger Ménélas sont retenus au port avant le départ de l'expédition que commande Agamemnon, son frère. Le chef des rois alliés, qui a offensé naguère Diane, apprend du devin Calchas que seule la mort de sa fille Iphigénie, sacrifiée sur l'autel de la déesse, lui conciliera celle-ci et les vents.

Le sacrifice est décidé mais, au moment fatal, Diane, prise de pitié, substitue une biche à la jeune fille qu'elle emmène.

*Sous le ciel d'orage où pointe déjà l'arc-en-ciel, les principaux personnages du drame, le grand prêtre Calchas, Ménélas, Clytemnestre, Agamemnon se tordent dans l'étonnement ou la douleur. La biche, sur l'autel, a déjà pris la place d'Iphigénie. Les bateaux à quai, toutes voiles amenées, éclairent la situation de l'expédition grecque.*

*Des arbres décharnés, à droite, donnent le ton d'une action dès maintenant tragique. Plus surprenants, deux chevaux immobiles, à gauche, attendent l'embarquement : aussi bien, le thème des chevaux apparaît-il tout au long des peintures, avec un caractère presque obsessionnel.*

## LE COMBAT DE PATROCLE

Patrocle, l'ami très cher d'Achille, obtient de celui-ci qu'il lui prête pour le combat des armes forgées par Vulcain. Ainsi s'enflamme à nouveau le courage des Grecs ; la mêlée reprend, que nous apercevons ici, dans l'affrontement des cavaliers. Mais, à la fin du combat, Patrocle est tué par Hector, victime de la vengeance de Jupiter, dont il a tué le fils, Sarpédon.

*C'est l'apothéose de la cavalerie : un escadron de guerriers, montés sur des bêtes puissantes, barre en diagonale toute la partie gauche de la composition. Les chevaux ont l'encolure assez large, les jambes et la croupe assez lourdes, pour porter des cavaliers chargés d'armures qui évoquent autant les coutumes des guerres d'Italie que celles d'une Grèce mythique.*

*A droite, couronnant la montée des masses, se dresse l'architecture fantastique d'un temple en ruine, dont les deux rangs d'arcatures superposés s'ouvrent sur le vide. On songe aux édifices rêvés par des graveurs comme Gourmont.*

*Le guerrier géant, debout au centre de la composition – ce qui lui assigne le rôle principal – est sans doute Patrocle, revêtu des armes d'Achille.*

## LE BUCHER DE PATROCLE

La mort de Patrocle a arraché Achille à sa tente ; entraînés par le héros à nouveau combattant, les Grecs ont repris aux Troyens le cadavre de Patrocle. Alors sont célébrées les funérailles : Patrocle est incinéré, cependant qu'Achille fait tuer devant le bûcher douze jeunes Troyens.

Une fois le feu éteint, les cendres de Patrocle seront recueillies dans une urne d'or, où une place sera réservée pour celles d'Achille.

*Le tableau rond est coupé, dans sa hauteur, par le rectangle massif du bûcher. Les victimes, désarticulées comme des mannequins, gisent en rang sur les assises de bûches ou à terre. Les proportions des corps, leur dessin anguleux, les apparentent aux silhouettes qui, dans les peintures plus grandes du cycle, peuplent les lointains, bien plus qu'aux athlètes des premiers plans, tous tendus par les lignes renflées de leur musculature.*

## ENTRACTE

Telle est donc l'histoire que content les peintures de la galerie d'Oiron. Mais l'aspect qu'elle présente à nos yeux est le résultat d'une autre histoire qui a d'abord été celle de leur exécution, puis celle de leur dégradation, enfin celle de leur restitution : ainsi – et ainsi seulement – peut-on comprendre l'actuelle apparence de la galerie.

Ce cycle pictural, remarquable et peut-être unique par son ampleur, son unité et sa qualité, a été désigné, plus haut, comme un ensemble de « fresques ». En réalité, c'est là un terme impropre. Il n'est applicable que par une extension, à vrai dire incorrecte de l'usage : celui-ci, en effet, a tendance à désigner ainsi presque toute décoration peinte sur mur ou sur plafond. Et le plus souvent à tort. En fait, le terme de fresque désigne à proprement parler un procédé technique bien particulier et bien défini. Il conviendrait d'employer l'expression de peinture murale – terme générique – pour désigner tout l'éventail des divers procédés employés pour peindre à même les murs ; parmi ces procédés figurerait alors la détrempe, qui a été employée dans la galerie d'Oiron.

Certes, les deux techniques de la fresque et de la détrempe peuvent provoquer de fréquentes confusions parce que leur apparence définitive est assez proche ; elles n'en restent pas moins parfaitement distinctes, chacune comportant un procédé – c'est-à-dire des opérations – différent.

Leur seul point commun est le support, toujours constitué par un mortier.

Mais dans le cas de la fresque, la couleur (pigment dilué dans l'eau souvent additionnée de chaux blanche) est posée directement sur le mortier frais, d'où son nom, de l'italien « *a fresco* ». Ainsi la couleur s'incorpore-t-elle à la couche de carbonate de chaux en formation, elle fait partie intégrante du mortier, sèche avec celui-ci et ne peut périr, en théorie, qu'avec lui.

On conçoit donc aisément que soient restées jusqu'à nos jours, dans les pays secs et chauds du bassin méditerranéen et du Proche-Orient, tant de fresques peintes il y a dix siècles et même plus tôt, tandis qu'en France, où les conditions climatiques ne sont guère favorables ni à leur exécution ni à leur conservation, il n'en existe qu'un nombre très restreint.

De plus, cette technique exige une très grande expérience, une très grande rigueur de métier. En premier lieu, la surface de mortier frais à poser sur le mur doit être calculée en fonction de la rapidité et de la sûreté d'exécution du peintre. Celui-ci ne dispose, en effet, que de quelques heures favorables avant le séchage du mortier. Sans doute, les couches successives de couleur, au fur et à mesure de la saturation du mortier, entretiennent l'humidité nécessaire et suffisante, et c'est seulement à la limite du séchage que sont posés les tons de lumière, en dernières touches plus riches en chaux. Sans doute aussi, s'il doit interrompre le travail, le peintre recourt à la pose de linges mouillés pour entretenir l'humidité quelques heures encore.

Mais la difficulté majeure reste dans l'impossibilité de « reprendre » la moindre erreur, sur un mortier qui « boit » instantanément la couleur, à la manière d'une craie absorbant une tache d'encre. Chaque touche devient ainsi indélébile et la reprise, comme dans l'aquarelle, un « cafouillage ».

Le travail se poursuit donc, d'une surface de mortier frais à l'autre, en parcelles de grandeur variable, suivant la difficulté ou la complexité du motif. L'oeuvre une fois achevée, il demeure qu'inévitablement les joints de mortier resteront plus ou moins visibles. On les décèle nettement par exemple sur *Le Jugement dernier* de la chapelle Sixtine.

Dans le cas des autres techniques de la peinture murale, au contraire, c'est sur le mortier sec qu'est posée la couleur. Le mortier a été appliqué d'une seule trait, sur un mur préalablement « buché » - c'est-à-dire piqueté de trous – en vue d'une meilleure adhérence. Mais le fait que la couleur ne pénètre plus dans le mortier sec, devenu simple support, requiert alors l'intervention, dans le pigment pur, d'un liant, ou véhicule. Ajouté soit en dilution, soit en émulsion, il permet à la couche picturale, par son fort pouvoir collant, d'adhérer au mortier (le problème ne se pose pas pour la peinture à fresque ou le pigment s'incorpore au mortier humide). Toute la gamme des colles, des huiles siccatives, la cire, l'oeuf, la résine ... même les graisses animales – dans les peintures de l'époque glaciaire – ont été utilisés au cours des âges. La nature de ces divers véhicules déterminera

seule l'aspect final de la peinture murale, et notamment la qualité réfléchissante de sa surface, brillante ou mate.

De tous ces procédés, c'est celui de la peinture à la colle, ou *détrempe* (les couleurs détrempées quelque temps dans l'eau avant usage lui ont valu ce nom), qui nous intéresse ici. Connue et pratiquée depuis le Moyen Age, cette technique offre de larges possibilités : elle permettait de résoudre parfaitement les problèmes posés par la grande galerie d'Oiron. En effet, nos observations personnelles, des recherches systématiques faites au cours de nos travaux ont pu confirmer la présence de la colle dans la couche picturale qui s'est, par exemple, révélée soluble à l'eau ; de plus, les surfaces détériorées présentaient, non pas des chutes d'écailles aux angles nets, comme c'est le cas dans la peinture à l'huile, mais au contraire des « manques » à contours imprécis et lisses, dus à l'altération progressive par humidité. De même les empâtements (employés) pour les tons de lumière présentent un réseau de craquelures absolument caractéristiques d'une peinture trop chargée en colle.

Un doute subsiste quant à la nature de cette colle : l'observation ne permet pas de décider avec certitude si elle est d'origine animale, ou encore s'il s'agit d'un liant à base d'oeuf ou de caséine ou d'une préparation complexe mélangeant de tels composants selon un secret d'atelier, comme il est plus vraisemblable. Dans ce dernier cas, la caséine, dont les propriétés correspondent, dans leur ensemble, à la technique employée, aurait sans doute constitué la base du mélange.

En ce qui concerne le mortier, sa finesse autorise à penser que, suivant le mode italien, il se compose de chaux blanche, de sable fin tamisé et de poudre de marbre. L'examen de laboratoire, opéré sur des fragments de mortier peint prélevés sur le mur, n'a pas permis d'énoncer des conclusions précises : il est impossible de discriminer le marbre de la chaux, tous deux carbonatés, après amalgame et vieillissement. Mais, sur des coupes, le microscope révèle facilement la présence de très fines silices, principal constituant du support.

Une constatation précise est à retenir : des traces de corps gras imprègnent légèrement la surface du mortier à l'aplomb des grosses molécules de la couche picturale. Ce peut être l'indice qu'il était entré dans la composition de la colle-véhicule une petite quantité d'huile cuite en émulsion. Même à une très faible dose, l'huile donne une onctuosité à la colle et permet d'autre part une plus grande facilité d'exécution en neutralisant, en partie, les facultés *d'absorption que conserve le mortier une fois séchée*.

Mais peut-être aussi une fine pellicule de corps gras avait-elle été passée sur le mortier, toujours pour prévenir une absorption excessive.

Pour nous, restaurateurs en contact avec la matière, il apparaît plus que probable, d'une part, que le mortier est additionné de poudre de marbre, d'autre part, compte tenu de l'élément décelé à l'examen, que le liant est à base de caséine liquide où s'incorpore en tant que médium une faible quantité d'huile cuite émulsionnée (notons que les fragments observés concernent uniquement la première des peintures murales exécutées dans la galerie. D'autres prélèvements seront nécessaires en vue d'analyses physiques et chimiques, afin de déterminer si des changements sont intervenus en cours de travail dans les mortiers suivants et dans la couche picturale en général).

Quoique la dimension de l'ouvrage – quatorze panneaux de 32 m<sup>2</sup> chacun – n'eût pas interdit l'exécution à fresque, puisque aussi bien, ce fut la technique employée à Fontainebleau par Rosso, Primatice et leurs élèves, elle se prêtait cependant plus aisément à la pratique de la détrempe qui, sans doute, a facilité le travail d'une équipe disposant d'un temps limité. Au surplus, les peintures de la galerie François I<sup>er</sup> à Fontainebleau, par exemple, se présentent souvent comme des médaillons enchâssés dans leurs encadrements sculptés qui occupent une part substantielle de la surface disponible.

Cette constatation met en lumière une différence capitale entre le parti d'exécution choisi à Oiron et celui de Fontainebleau : quoique l'idée décorative, qui oppose des encadrements en relief – sculpture réelle ou feinte – aux peintures ainsi isolées, à Oiron d'admirables peintures en trompe-l'oeil, depuis les moulures de marbre et les statues allégoriques jusqu'aux soubassements de pierre et de marbre, ont remplacé habilement les stucs en ronde-bosse de Primatice et les lambris de chêne



brun de Scibec de Carpi. La raison en est très simple (sans doute, dans d'autres cas, et notamment en Italie, le caractère économique du procédé a dû être la raison déterminante du choix) : il fallait apporter une solution au problème que posaient les dimensions architecturales de la galerie elle-même. Rappelons que sa longueur de 55 m est énorme par rapport à sa largeur de 6,50 m et qu'il fallait éviter d'empiéter encore sur cette dimension réduite, par un quelconque relief de stuc, une avancée de banquette, même de simples lambris. Le trompe-l'oeil résolvait fort élégamment le problème. Or, la détrempe se prêtait fort bien à la peinture en trompe-l'oeil : ainsi, un choix esthétique confirmait l'équipe dans son parti technique. Les encadrements moulurés et les soubassements furent peints *d'une seule traite*, avec trois tons de gris tout préparés – d'ombre, de ton moyen et de lumière – en un habile fondu « dans le mouillé » qui donnent la parfaite illusion du relief et de la matière.

Sur l'ensemble de la décoration, cette technique présentait encore l'avantage d'éviter la multiplication des joints de mortier.

Technique et esthétique se rejoignent donc ici, comme ailleurs. Les caractères propres de la peinture à la détrempe ont permis d'obtenir des tons clairs, pastellisés et mats, qui répondent au désir d'une harmonie de couleurs douces, sans note agressive ou sourde. La peinture à la colle s'éclaircit considérablement en séchant, elle adoucit les valeurs et reste mate – comme la fresque – alors que la peinture à l'huile a tendance à « plomber », et que le vernis protecteur qui lui est nécessaire est toujours plus ou moins brillant, renforçant ainsi les effets d'ombre et de profondeur, mais provoquant également, avec un éclairage de face, des effets nuisibles à la lisibilité. La tonalité de la détrempe, au contraire, ne crée pas d'effet excessif de relief, ne « troue pas le mur ». Ainsi, la couleur donne un effet général de tapisserie, tel qu'on le souhaitait précisément à l'époque.

Lorsque Claude Gouffier, grand-écuyer de France, acheva la construction de l'aile de la galerie d'apparat, qui avait été interrompue à la mort de son père Artus, il dut vraisemblablement en commander la décoration à un maître d'oeuvre. Si nous avons antérieurement parlé d'un peintre du XVI<sup>ème</sup> siècle, c'est que l'unité de conception, manifeste à travers la représentation de tous les épisodes, ne peut guère être que le fait d'un seul esprit.

Mais non pas d'une seule main : la participation de plusieurs peintres, d'habileté inégale, dans l'exécution du projet, paraît certaine. Il semble ainsi que toutes les parties en trompe-l'oeil aient été peintes par la même main ; une autre, apparemment, a tracé les personnages, une autre encore les paysages. Cette division du travail correspondait bien, au surplus, à la spécialisation artisanale propre à l'époque.

Parmi les spécialistes employés, il y avait, semble-t-il, un peintre animalier de talent exceptionnel, qui a dû être grandement aidé, il est vrai, par les modèles de choix que lui offrait l'écurie royale. Il faut voir une preuve supplémentaire de cette spécialisation dans la nette différence de manière – et la relative faiblesse – qui caractérisent les chevaux de *L'Enlèvement d'Hélène* et du *Sacrifice d'Iphigénie* ; sans doute, lors de l'exécution de ces deux épisodes, le virtuose des combats de cavalerie était-il absent du chantier.

La présence des chevaux – qui tiennent une si grande place dans la décoration et jouent un si grand rôle dans la narration, dont la représentation a fait aussi l'objet d'un tel soin – doit sans doute s'expliquer comme un hommage au grand écuyer, qui l'avait, peut-être, lui-même suggéré : car les récits d'Homère et de Virgile abondent bien plus en duels de fantassins ou en combats de chars qu'en escarmouches de cavalerie. En tout cas, la référence virgilienne du récit figuré ne saurait surprendre, puisque la devise même des Gouffier : *Hic Terminus Haeret* est tirée de *L'Enéide*.

Faute de documents ou de source d'interprétation certaine – marchés ou commandes, mémoires ou acquits de paiement, citations contemporaines (Faute d'une investigation historique plus complète, la désignation du « Français Noël Jallier, dans Oiron, le château et la collégiale, par M. le chanoine I.-A. Bosseboeuf, ne peut être tenue pour décisive. Il est manifeste que le chanoine cite le document d'après un ouvrage ; il est difficile d'écarter une lecture incomplète, voire fautive, avant que le document lui-même ne soit examiné par des historiens) – seule l'observation attentive de l'oeuvre peut apporter quelques certitudes – et quelques hypothèses – sur sa genèse.

La présence de monogrammes et devises peints à la gloire du Roy sur les pierres de base de chaque peinture permet de fixer quelques repères. Ce sont ceux qui nous révèlent, à quelques mois près, l'époque du début de l'exécution. En effet, trois peintures portent le monogramme et la devise de François I<sup>er</sup> et ont donc été exécutées sous son règne. Sur toutes les autres, nous trouvons le chiffre d'Henri II et les croissants de Diane – réplique exacte, du reste, de ceux de la galerie de Fontainebleau : donc, en 1547, à la mort de François I<sup>er</sup>, trois fresques de dimensions respectables étaient achevées. Certes, il n'est pas possible pour autant de dater exactement le projet initial ; on peut penser, cependant, qu'au moins un an a été nécessaire à la définition du programme, à l'exécution de cartons pour chaque peinture et à la réalisation de trois de celles-ci – ce qui situerait la commande vers 1546.

La modification des monogrammes, lors de l'avènement de Henri II, nous donne encore une intéressante indication : l'oeuvre a été entreprise dans un ordre indépendant de celui du récit, car les trois fresques peintes sous François I<sup>er</sup> sont en fait la première et les deux dernières illustrations de l'Épopée, groupées autour de la cheminée : *Les Coryphées*, *Les Forges de Vulcain*, *La Descente aux Enfers* (Toutefois, cette déduction hautement vraisemblable ne permet pas une certitude absolue : les sujets de *La Descente aux Enfers* et de *Les Forges de Vulcain* pourraient se rapporter à un autre cycle que celui de la Guerre de Troie).

La place de chaque fresque avait donc été déterminée d'avance par le projet original et les cartons – les maquettes pour employer le langage moderne – étaient tous achevés. Plusieurs exécutants, carton en main, ont alors pu travailler en même temps à plusieurs fresques différentes. Compte tenu des pratiques en usage à l'époque, les peintres opéraient sans doute sur des échafaudages individuels. Cette multiplicité des exécutants est attestée par la comparaison des divers épisodes : si l'on constate dans chaque « tableau », une belle unité, les manières diffèrent très nettement de l'un à l'autre ; il suffit, pour s'en convaincre, de comparer *Les Forges de Vulcain* à *La Descente aux Enfers*.

Ainsi, il est probable que la progression du travail dans la galerie s'est faite méthodiquement à partir du jeu de maquettes préalables et de la collaboration simultanée de plusieurs peintres. Ce déroulement du chantier a dû permettre aussi certaines mises au point, et des progrès dans l'exécution après des tâtonnements de début : ainsi, les guirlandes de fleurs et de fruits qui surchargent un peu l'encadrement bas des *Forges* ont été abandonnées ultérieurement, au bénéfice d'une simplicité plus heureuse. Les soubassements eux-mêmes, dans *La Descente aux Enfers*, qui est sans doute le premier tableau en date, n'ont pas encore atteint la perfection de conception des suivants.

Au cours de la restauration, certains aspects de la méthode de travail employée sur le chantier ont pu être relevés : ainsi, il est apparu que les encadrements avaient été peints d'abord, avec une réserve pour le cartouche dont les motifs ont été exécutés par-dessus les moulures de marbre en trompe-l'oeil. Il en est de même pour toutes les figurations symboliques placés dans les angles de chaque composition – têtes d'animaux ou de faunes – les draperies, les amours.

Logiquement, le peintre des ciels et des paysages de fond dut prendre alors la suite sur le même échafaudage, laissant au suivant le soin de l'achèvement, avec les personnages et les batailles de l'épisode.

Il est certain que des motifs pratiques, tenant aux conditions concrètes, ont dû jouer un rôle dans le déroulement du chantier : en particulier, les conditions d'éclairage, déterminées par la disposition des fenêtres en quinconce, ont dû déterminer le choix de certains procédés ; comme la restauration a permis d'en faire l'expérience, il est probable que, précisément, le recours à des échafaudages de petite dimension a facilité la solution de ce problème.

Ainsi, les quatorze illustrations de cette « Guerre de Troie » se présentent-elles de façon identique, encadrées de moulures posées sur les soubassements, dont les marbres en trompe-l'oeil s'alternent en gris-rosé, gris-bleu, gris-mauve, pour en moduler l'uniformité. Les consoles du soubassement ont été déterminées de manière à réaliser un effet d'optique étonnant ; l'axe de la saillie simulée tourne avec le spectateur progressant dans la salle ; ainsi, soit que nous nous

trouvions à l'une ou l'autre extrémité de la galerie, toutes les consoles sont orientées vers nous. Cette sorte de magie n'est pas nouvelle certes, car déjà Mantegna dans *La Chambre des époux*, puis Jules Romain, tous deux au palais de Mantoue, avaient joué de ce goût de l'illusion et du trompe-l'oeil, qui ne cesseront de se parfaire et de se multiplier jusqu'au paroxysme du baroque.

## RESTAURATION

Cependant, depuis l'achèvement du chantier, les siècles passés, l'action des éléments avaient altéré l'oeuvre originale ; pour que celle-ci redevint visible et lisible, il a fallu un long travail de restauration.

La nécessité de cette intervention résultait d'un double motif : d'une part, à raison du vieillissement, le mortier avait subi de nombreux accidents – craquelures, décollements, fissures, chutes de morceaux entiers, provoqués par l'humidité, le gel et les mouvements du mur (dans la période actuelle, les ébranlements dus aux « bang » supersoniques n'ont certes rien amélioré) – d'autre part, la pellicule picturale, sur laquelle s'était déposée une couche de moisissures, était elle-même très détériorée.

Depuis le début du siècle, avant sa prise en charge par l'État en 1946, le château était resté partiellement abandonné. L'infiltration de l'eau par les toitures avait provoqué des ravages désastreux tant sur les mortiers que sur la couche picturale. Les ouvertures béantes favorisaient l'action néfaste de l'humidité, du gel et des écarts de température, que les courants d'air venaient encore activer. La lumière elle-même avait altéré la tonalité des compositions exposées à l'ouest-sud-ouest, le soleil bas d'hiver venant frapper directement chaque scène dans toute sa largeur. Des infiltrations montaient par capillarité de la terrasse, où stagnait l'eau de pluie. Le côté opposé, mieux protégé, avait beaucoup moins souffert ; les mortiers ainsi que les couleurs s'y trouvaient, heureusement, en bien meilleur état.

Il était donc grand temps de sauver ce chef d'oeuvre ... Aussi bien l'inspecteur principal et l'architecte en chef des Monuments historiques, en étroite collaboration avec les restaurateurs (restauration qui, en vingt ans, ne s'est jamais démentie) établirent-ils un plan de restauration couvrant plusieurs années et dont l'état actuel de la galerie montre l'aboutissement. La tâche la plus urgente, après la repose des fenêtres à volets intérieurs et la réfection de la couverture, était la consolidation des mortiers. Au début, la dépose de certaines surfaces présentant des soulèvements et des cloques catastrophiques avait été envisagée : c'était une opération désespérée ; elle aurait certainement tournée au désastre étant donné la fragilité et la minceur du mortier d'origine. Elle put être évitée, grâce à des injections à la seringue de mortier liquide, qui s'affirmèrent très efficaces pour consolider les parties les plus fragiles. Sous la seule figure de Vénus, dans *Le Jugement de Pâris*, cinq litres de mortier dilué, additionné d'une colle légère, ont permis de rattacher au mur la fine couche originale.

Toute la surface peinte de la galerie fut auscultée, vérifiée et consolidée, ainsi par injections et *solins* (mortiers en biseau posés d'abord en consolidation tout autour des lèvres des lacunes) et toutes les parties en creux comblées au niveau du support original ; ces opérations ont été effectuées avec un mortier soigneusement dosé de chaux et de sable de roche provenant de la forêt de Nemours, d'une extrême finesse.

Sur une surface redevenue solide, il a été alors possible de dépoussiérer les peintures (le véritable nettoyage de la couche de moisissure déjà mentionnée avait été effectué plusieurs années auparavant).

Vint ensuite l'opération de refixage destinée à assurer l'adhérence de la couche picturale au mur. Elle n'a pu se faire sans tâtonnement. Pour les premiers refixages, un traitement à la colle de peau désinfectée et rendue imputrescible par pulvérisation de formol, avait été employé. Mais ce procédé présentait l'inconvénient majeur de teinter sensiblement en jaune la couche picturale et, rapidement, un produit de refixage absolument incolore, à base de résine synthétique, a été adopté (baptisé le

F.D.S., ce produit a été mis au point depuis des années en atelier et expérimenté avec bonheur sur toute peinture à la détrempe).

Cette opération est capitale, car elle n'a pas pour seul effet de refixer les parties faibles et de protéger de l'oxydation la couche picturale ; elle a aussi la propriété de faciliter grandement, mais hélas ! momentanément, la lisibilité des motifs très détériorés ou des plus petits détails, en renforçant considérablement les valeurs et les couleurs durant quelques minutes ; elle laisse par la suite une nette amélioration par rapport à l'aspect antérieur.

C'est un privilège donné aux restaurateurs que de découvrir la somme et la qualité admirable de ces détails, et de constater la grande part laissée à l'imagination et à l'improvisation de l'exécutant ; car il était impossible que de si minces détails eussent été conçus et indiqués dans le projet initial.

Même temporaire, cette lisibilité a permis la traduction de la technique et du style de l'oeuvre, et formé en quelque sorte la compréhension et la main des restaurateurs avant qu'ils aient à aborder les retouches et, dans le cas extrême, la reconstitution des éléments picturaux.

Il n'était pas possible de concevoir une restauration rapide et spectaculaire de cette surface peinte couvrant 450 m<sup>2</sup> où le plus petit détail a son importance. Patience et prudence ont été nécessairement les armes les plus sûres !

Les restaurateurs se sont efforcés sans cesse de retrouver le maximum de peinture originale, par un maximum d'attention, de réflexion et de persévérance, en débutant rationnellement par les panneaux les moins endommagés. Ainsi la restauration a pu s'effectuer peu à peu, apportant, presque après fresque, des éléments nouveaux et des découvertes enrichissantes pour les suivantes. Il a fallu parallèlement réapprendre et réétudier les textes mythologiques grecs et latins, de *L'Illiade* ou de *L'Enéide*, dont chaque scène est directement inspirée. Ce n'a certes pas été l'aspect le moins exaltant de cette reconstitution ; il en a été de même pour la recherche de documents et d'ouvrages concernant cette époque maniériste si riche et si complexe, dans lesquels ont été puisés de multiples éléments de comparaison.

Les peintures âgées de quatre siècles, malgré l'état ruineux de certaines surfaces, avaient conservé par extraordinaire une fraîcheur et une pureté de tons presque inaltérées ... Ce qui prouve, une fois de plus, la perfection de la technique et la qualité des couleurs employées. Couleurs à base de terres naturellement, à l'exception des bleus, minéraux – peut-être du lapis-lazuli – et de certains rouges, du cinabre, plus vif que l'ocre rouge. Pas de vert sur la palette, mais des mélanges d'ocre jaune et de bleu, ou de sienne naturelle et de noir. Palette très simple et fondamentale, avec huit couleurs : blanc, noir, ocre jaune, sienne naturelle, ocre rouge ou cinabre, ombre brûlée et deux bleus, cobalt et lapis-lazuli. Aussi avons-nous tout naturellement adopté la même palette, sauf pour le cinabre, pratiquement introuvable à l'état naturel et remplacé par l'ocre rouge, et pour le lapis-lazuli à la place duquel nous avons employé l'outremer. Et comme liant, la caséine, qui, après maints essais, s'est révélée la plus proche de la matière originale et d'une extrême solidité.

Quelques centaines de petits pinceaux-plumes ont fait le reste. Seul, en effet, le pinceau-plume permet de respecter parfaitement l'original en se limitant aux seuls accidents. De plus, chaque peinture, malgré l'ampleur monumentale du format – 4 m x 7 m rappelons-le – est traitée ici à la manière d'un tableau de chevalet, avec une recherche surprenant du détail, tels cils, sourcils, moustache, boucles de cheveux, etc., et exigeait une restauration minutieuse. Les quelques grandes surfaces décoratives à reconstituer en symétrie ont au contraire demandé des brosses plus larges pour l'obtention d'une matière proche de l'originale.

Rituellement, la restauration est commencentée par les parties les plus lisibles et les moins abîmées dans les fonds et les ciels, de manière à permettre aux restaurateurs de s'imprégner de l'esprit de la scène et de cerner ainsi, en suivant leurs contours, les paysages puis les personnages et les figurations importantes, grâce aux traces, quelquefois minimales, de même couleur. De ce processus naît une forme qui n'est pas toujours lisible au début, mais qui, progressivement, devient évidente. Chaque silhouette se précise. Puis, lorsque se dégage une première vision synthétique de l'ensemble, il faut assembler les parties sûres, comme si l'on comblait les vides d'un puzzle, avec

l'aide des traces infimes de couleur, ou de « geste » légèrement gravé par la brosse du peintre, dont la marque est presque toujours restée perceptible.

A ce stade du travail il devenait nécessaire de faire un choix entre deux méthodes très différentes pour traiter les parties manquantes. Il fallait opter pour une restauration « à l'italienne » qui aurait consisté à couvrir simplement les manques d'un ton neutre uniforme, ou pour une reconstitution. L'avantage du premier procédé est évident : il met en valeur les parties originales de la composition et ne propose au spectateur qu'une œuvre visiblement mutilée, mais pure de toute adjonction. Mais cette technique nuit inévitablement à l'effet décoratif d'ensemble en insérant dans une harmonie colorée de larges taches grises ; elle altère aussi la lisibilité des compositions dont la signification narrative devient moins perceptible.

C'est précisément l'importance de ces deux qualités de l'œuvre, à Oiron – la vertu décorative et le charme du récit – qui a fait adopter le parti opposé : les parties manquantes ont été restituées, avec le souci rigoureux de respecter l'unité de composition, de style et de coloris. Si l'on veut, la restauration a, pour les parties manquantes, proposé des « lectures » comme l'érudit qui établit d'après des manuscrits altérés ou incomplets le texte d'une œuvre littéraires, suggère le mot défaillant ou redresse une substitution manifeste de termes.

La longue familiarité des restaurateurs avec les parties originales de l'œuvre, l'ampleur même des surfaces conservées, une attention constante ont permis – du moins l'espère-t-on – de présenter ainsi au public une œuvre où le détail reconstitué n'a pas trahi l'ensemble, où le plaisir de suivre en même temps le déroulement d'une histoire et une harmonie visuelle peut être retrouvé – de refaire, en somme, du visiteur d'aujourd'hui un invité de Claude Gouffier.

## LES JEUX FUNEBRES ET LES COMBATS

Festin et jeux suivent les funérailles, comme de coutume. Ce sont des courses de chars, des joutes la lance qu'annoncent les trompettes.

Après ce divertissement, la bataille reprend ; Achille, réconcilié avec Agamemnon, repart au combat paré de nouvelles armes, présents de Vulcain. Pour venger son ami, il recherche Hector et le poursuit jusqu'au pied des remparts, ayant passé le fleuve déchaîné (la scène ici représentée, d'interprétation difficile, paraît figurer ensemble, en effet, certains épisodes des jeux et la reprise du combat).

*Deux groupes de cavaliers flanquent la découpe que dessine dans le tableau l'ouverture de la porte. Dans l'un, un guerrier sonne de la trompe. Est-ce pour annoncer l'ouverture des jeux funèbres décrits par L'Iliade, ou pour sonner la charge ? Il est difficile de discerner le sujet précis de ce qui apparaît surtout, à l'oeil, comme un tourbillon de chevaux dans un vaste paysage boisé.*

### LA BATAILLE

*Le paysage, malgré le retour, à droite, d'un grand portique à jour qui rappelle celui du combat de Patrocle, a définitivement cédé la place aux chevaux : cabrés, écroulés, vus de face, vus de profil, leur masse court au travers du champ, non sans évoquer les grandes frises sculptées de l'Antiquité.*

### LE COMBAT D'ACHILLE ET D'HECTOR

**NEC CONSERTA MANUS PRIAMI NEC SACRA NEC ARAE  
FOEDATI POSSUNT THALAMI DIVELLERE NOVAM.**

Ni le bras de Priam engagé au combat, ni les temples, ni les autels  
ne peuvent effacer la tache qui souille le lit nuptial.

C'est le combat singulier, épisode capital de la guerre : Achille et Hector sont aux prises, au-delà du fleuve ; après une dérobade d'Hector, le Troyen est rejoint. Les deux armées assistent au duel : chacun des héros est protégé par sa divinité tutélaire : c'est Apollon qui protège Hector ; mais Junon dirigera finalement le trait mortel d'Achille.

*Ici, entre les deux groupes de cavaliers massés de chaque côté du tableau, la composition s'ouvre largement, au milieu, sur une perspective triangulaire que clôt le petit pont à deux arches.*

*Dans cet espace deux héros s'affrontent sous le regard des armées ennemies. Leurs gestes se répondent et s'opposent, en une figure de ballet très précise, les bras en armes levés formant, avec le cercle des boucliers, une double ellipse entrecroisée. Un dessin de Niccolò dell'Abbate, au musée du Louvre, présente avec ce groupe une analogie frappante.*

(Le duel est ainsi mis en lumière par la composition du tableau : tout porte à croire que cet épisode est décisif pour le sort de la guerre – qu'il s'agit bien du combat d'Achille et d'Hector. Mais le texte du cartouche démentirait cette interprétation, s'il avait été choisi avec soin, et non jeté au hasard de la mémoire, en cet endroit du cycle. C'est Priam en effet qui est évoqué et non Achille ni Hector. Mais malgré l'exacte correspondance entre certains autres textes et les scènes représentées, il est difficile de supposer qu'un épisode majeur de la lutte eût été oublié : un doute subsiste donc.)

## LA MORT D'ACHILLE

**ADDITUR HOC MISERIS LACRYMABILET FUNUS ET INGENS  
MORTE SUB HECTORAE PHRYGIBUS QUOD STRUXIT ACHILLES.**

A tous ces malheurs s'ajoute le deuil déplorable et immense, qu'après la mort d'Hector, Achille cause dans les rangs troyens.

Thétis avait rendu son fils invulnérable en le plongeant dans le Styx ; seul le talon d'Achille, par lequel sa mère le tenait, n'avait pas été immergé. C'est le seul point faible que touche le trait de Pâris, une flèche disaient les textes, une lance ici.

*Encore une mêlée de cavaliers, qui tourbillonnent cette fois autour du personnage central : ce guerrier écroulé avec son cheval dessine au milieu du tableau une ove presque complète, dont le contour, amorcé par le dos du héros, se continue dans l'extraordinaire tête du cheval, en raccourci, pour se refermer un peu plus haut dans le galbe de la croupe.*

*A droite, le paysage se découpe en formes échevelées : des rocs en surplomb, aux abrupts déchiquetés et hérissés de broussailles, sont surmontés d'édifices troués d'arches. On songe aux sites romantiques dessinés par un Patinier, mais aussi, dans « l'Immaculée Conception » des Offices, par Pietro di Cosimo.*

## LE CHEVAL DE TROIE

**VECTUS EQUUS MEDIAEQUE MINANS ILLABITUR URBI  
TALIBUS INSIDIIS PERJURIQUE ARTE SINONIS.**

Ainsi traîné le cheval arrive menaçant au milieu de la ville, effet de si grandes ruses et de l'habileté du parjue Sinon.

A l'instigation d'Ulysse, les Grecs ont feint de lever le siège et de se rembarquer, laissant sur le rivage un immense cheval de bois où sont enfermés des guerriers. Malgré les objurgations de Laocoon, le roi Priam se laisse convaincre par les explications mensongères de Sinon : persuadés que l'animal est une offrande à Minerve que sa taille même doit empêcher d'introduire dans la ville, les Troyens vont halier le siège à l'intérieur des remparts.

*Deux groupes de personnages sont disposés symétriquement à droite et à gauche : l'ouverture ainsi créée au centre du tableau ne débouche pas sur le vide, mais sur l'immense statue du cheval de bois. Celui-ci paraît tout semblable aux montures réelles qui courent ici tout au long de la salle ; mais on discerne les points de l'assemblage, par exemple sur le front.*

*La ville, à gauche, en haut, montre une assez étrange réunion de bâtiments : de grandes voûtes ouvertes rappellent les Thermes de Dioclétien ; les obélisques, les temples, évoquent les ruines de la Rome antique : mais c'est sous cet aspect que les peintres de la Renaissance ont vu toute l'Antiquité.*

## L'INCENDIE DE TROIE

**QUIS CLADEM ILLIUS NOCTIS, QUI FUNERA FANDO  
EXPLICIT, AUT POSSIT LACRYMIS AEQUARE LABORES ?**

Qui pourrait, évoquant tant de deuils, raconter le massacre de cette funeste nuit ou porter ses sanglots à la mesure de la peine ?

En pleine nuit, Sinon a ouvert le flanc du cheval. Les guerriers grecs se sont répandus à travers la ville, incendiant maisons et palais, et ont ouvert à leurs compagnons revenus à terre, les portes des remparts. Troie brûle ; les femmes se lamentent, tandis qu'Enée s'enfuit, tenant par la main son jeune fils Ascagne et portant sur ses épaules son vieux père Anchise.

*Des noirs, des rouges, des gris forment une tonalité sombre et violente qui contraste avec celle de tous les autres tableaux. Tout ici, les Troyens en fuite comme les fumées de l'incendie, est animé du même mouvement transversal, qui chasse les nuages et les hommes de gauche à droite.*

*Enée, portant Anchise et traînant son fils, dessine une série de courbes et de contre-courbes où les contours des membres et les plis des draperies enchevêtrent les S à l'intérieur d'un rectangle fermement tracé.*

## LES FORGES DE VULCAIN

**... QUANTUM DEBET MIHI,  
HAEC VIRTUS PRATIQUE IN LAUDE TRIUMPHI.**

... La vertu et les triomphes acquis dans la gloire.

Enée, qui a échappé au massacre, a construit une nouvelle flotte qui l'a emporté vers l'Occident avec ses compagnons. Il lui faut de nouvelles armes pour affronter de nouveaux combats sur les terres étrangères. Vénus, sa mère, a demandé à Vulcain de les forger dans son antre : le dieu forgeron et ses aides s'affairent au-dessus de l'enclume.

*Au centre de la composition, un rectangle vertical découpe sa masse sombre : c'est l'antre de Vulcain ; mais, par un second contraste, un groupe de quatre nus à la chair rosée troue à son tour ce fond obscur : ce sont les forgerons divins disposés autour de l'étoile que dessine l'enclume.*

*Est-ce Vénus qui, à droite, s'est armée aussi du marteau et frappe le fer pour son fils ? La chevelure relevée sur la nuque, contrastant avec les boucles épaisses des Cyclopes, semble l'indiquer. Mais la représentation de ce nu athlétique est ambiguë.*



## LA DESCENTE D'ENEE AUX ENFERS

Longtemps, les exilés ont erré à la recherche d'une nouvelle patrie. Anchise est mort et Enée doit, selon la réponse de la Sibylle de Cumès, descendre aux enfers pour rencontrer l'ombre de son père. Portant le rameau d'or de Proserpine, le héros s'aventure aux rivages du Styx, passe le fleuve fatal et retrouve les ombres de ceux qu'il a connus et aimés, avant d'embrasser le fantôme de son père et d'écouter ses avis.

*Comme pour le Bûcher, les personnages changent d'échelle : une soixantaine de corps blafards se hâtent le long des cercles de l'enfer. Leur nudité, leur visible désespoir évoquent les représentations médiévales du Jugement dernier ; pourtant, le tableau s'inspire d'une gravure du livre de Poliphile, et semble aussi se souvenir du récit de Dante.*

## CONCLUSION

Nous voici au terme de notre périple ; ce parcours autour de la galerie que nous avons accompli en plusieurs années pour rendre, autant qu'il était en notre pouvoir, aux peintures leur aspect d'origine, le lecteur a pu le faire d'un pas plus rapide ; notre texte n'avait d'ambition que de lui rappeler les récits de la fable, de fixer son attention sur les caractères majeurs de l'oeuvre, d'évoquer enfin le cycle qu'elle a parcouru, depuis sa création jusqu'à sa dégradation, puis jusqu'à sa patiente restauration.

Il est hors de notre propos et de notre pouvoir de répondre à toutes les questions que le visiteur se pose. Il nous faut ainsi laisser aux historiens le soin de rechercher et de situer l'auteur – ou les auteurs – du cycle des peintures. Si familiers que nous soyons devenus avec cette oeuvre, si attentivement que nous en avons scruté les détails, nous ne saurions prétendre à discerner ce que permettra de connaître, à défaut d'un document décisif, le savoir historique, avec les multiples comparaisons qu'il suscitera. Tout au plus avons-nous relevé quelques rencontres ; ainsi il apparaît des ressemblances entre le peintre d'Oiron de Niccolo dell'Abbate. Les fonds de paysage, par exemple, sont d'un style qui, même s'il n'évoque pas les seules particularités du maître bolonais, évoque au moins son oeuvre.

D'autre part, le rapprochement entre le groupe central du *Combat d'Achille et d'Hector* et le dessin du Louvre, classé comme Niccolo, est certain ; encore la comparaison pose-t-elle là un difficile problème de chronologie, puisque Niccolo n'est venu en France qu'en 1552, après l'exécution des peintures d'Oiron. Il faudrait imaginer que nos peintres ont connu – en Italie ? - le dessin du futur collaborateur du Primatice, ou songer à une source commune, comme une gravure. C'est dire la difficulté du problème, c'est dire aussi combien notre propre opinion est hésitante. Nous ne saurions donc, sauf à constater une incontestable influence italianisante, tant dans les tableaux que dans les encadrements, sauf à relever un parti pris d'esthétique décorative très inspiré par celui de Fontainebleau, et donc l'écho du Rosso et du Primatice, précéder, en simples praticiens, les érudits et donner son nom d'auteur à cet ensemble qui nous a tant attachés.

## Textes des encarts de couverture

Les auteurs : Une équipe de trois personnages, un atelier de restauration respectueux des traditions, dans lequel l'esprit des ateliers de cette Renaissance dont il est beaucoup question dans cette ouvrage voudrait encore survivre.

Emile Rostain, né à Nîmes. Elève de l'Ecole des Beaux-Arts de Nîmes, puis de Paris. Professorat de dessin. Venu à la restauration des tableaux en 1945. Restaurateur des Monuments historiques et chef des ateliers de rentoilage des Musées de France.

Denise Canard, née au Puy-en-Velay. Ecoles des Beaux-Arts de Toulouse, puis de Lyon. Chef de l'atelier de restauration aux Ateliers Rostain. Restauratrice agréée des Musées de Province. Prix Eugène Carrière de dessin.

Alain Labrousse, né à Lunel. Restaurateur de tableaux dans le même atelier. Ancien élève de l'Ecole des Beaux-Arts de Montpellier. Prix Paillard de décoration et de peinture. Diplôme national de peinture.

Pour la première fois, grâce à cet ouvrage, le lecteur va participer à la résurrection d'une nouvelle « Guerre de Troie » ; thème d'un très important ensemble de peintures murales du XVIème siècle, dans la cadre d'un château situé dans le Nord des Deux-Sèvres, encore peu connu, appelé à juste titre le « Fontainebleau de l'Ouest ».

Art pictural et architectural, mythologie, symbolisme, spectacle en quatorze épisodes, techniques de la restauration sont dévoilés ici, comme sous la loupe de l'équipe des trois restaurateurs dont les travaux s'étalèrent sur vingt ans.

Le but des auteurs de ce livre est non seulement de faire partager au lecteur le privilège de leur découverte, mais encore de permettre aux chercheurs de s'appuyer sur des documents photographiques et empiriques, à défaut d'archives disparues, afin de cerner de plus près le ou les auteurs de cette version retrouvée de la Guerre de Troie.