

UNIVERSITÉ PARIS 1 PANTHÉON-SORBONNE
CENTRE DE RECHERCHE HiCSA
(Histoire culturelle et sociale de l'art - EA 4100)

CONTRIBUTION À UNE HISTOIRE TECHNOLOGIQUE DE L'ART

Actes de journées d'étude
de la composante de recherche Préservation des biens culturels
sous la direction de Claire Betelu, Anne Servais, Cécile Parmentier

HISTOIRE MATÉRIELLE DE LA RÉCEPTION DE
LA GALERIE FRANÇOIS I^{er}
LAËTITIA PICHEAU

Pour citer cet article

Laëtitia Picheau, « Histoire matérielle de la réception de la galerie François I^{er} », dans Claire Betelu, Anne Servais, Cécile Parmentier (dir.), *Contribution à une histoire technologique de l'art*, actes de journées d'étude de la composante de recherche PBC, Paris, INHA, site de l'HiCSA, mis en ligne en septembre 2018, p. 190-199.

HISTOIRE MATÉRIELLE DE LA RÉCEPTION DE LA GALERIE FRANÇOIS I^{er}

LAËTITIA PICHEAU

Résumé

Les modifications matérielles de la galerie François I^{er} sont source d'informations sur sa réception. Cette communication interroge donc ces données en les comparant aux témoignages écrits sur l'œuvre. Le temps de la réception est alors envisagé comme un nouveau temps de création.

Cette communication se propose de tester une méthode de recherche particulière : envisager l'histoire matérielle de la galerie comme source de connaissance sur sa réception. L'histoire matérielle, en conservation-restauration, consiste en l'histoire des modifications matérielles vécues par l'œuvre. La réception est ici envisagée comme le ressenti et la perception des visiteurs. Afin de valider notre interprétation de ce que l'histoire matérielle pourrait nous apprendre, nous allons la comparer aux témoignages des contemporains des modifications. Dans le cadre de cette communication, nous tâcherons d'envisager ces changements comme une nouvelle « écriture » de l'œuvre, voire de son histoire. Nous avons choisi d'organiser notre propos selon une typologie des modifications, afin de comprendre si elles proposent toutes une forme de réception de l'œuvre et si celle-ci diffère selon la raison des modifications. Nous avons isolé des modifications d'usage, des modifications de goût ou de mœurs et des modifications idéologiques.

Les modifications d'usage sont liées à la vie au château. Au premier abord, elles n'ont aucun rapport avec la réception de l'œuvre. Toutefois, ces modifications annexes conduisent à des changements judicieusement pensés. L'ouverture en 1639 d'une porte à l'extrémité ouest sert à créer un passage vers la nouvelle entrée monumentale du château¹. Celle-ci placée à cet endroit nous invite à penser que la galerie convient à son prestige. En effet, elle serait « une

1 Sylvie Béguin, Oreste Binenbaum, *La galerie François Ier au château de Fontainebleau*, *Revue de l'Art*, numéro spécial 16-17, Paris, Flammarion, 1972, p. 13.

des pièces [les] plus remarquables de ce château »². Ce changement implique un nouveau sens de visite de la galerie et la disparition du premier tableau sur toile de Rosso, ce qui perturbe le cycle mythologique étudié par Sylvie Béguin³. Cette modification reflète l'incompréhension du cycle décoratif de la galerie : « ce sont des sujets différents qui n'ont point de suite »⁴.

Louis XIV fait ouvrir une porte en 1688, afin de se rendre plus facilement à la chapelle de la Trinité. Un détail semble remarquable : il fait placer deux soleils de part et d'autre de la porte. Il semblerait qu'outre la volonté de ne pas modifier l'œuvre plus que nécessaire, l'apposition de son emblème servirait à signaler cet ajout afin qu'on puisse le distinguer de l'original⁵. Le roi a également pu utiliser la gloire de la galerie à son profit en y associant la sienne. Ces soleils discrets proposent donc deux possibilités qui disent à la fois le respect pour l'œuvre et sa réception suffisamment méliorative pour être réutilisée. C'est bien la gloire de François I^{er} qui ressort à l'époque. Le père Dan nous en explique le thème général :

Il y a de l'apparence [...] que le sieur Rousse [...] a voulu représenter par les diverses histoires, et sujets de ces tableaux, les actions principales de la vie du grand Roi François⁶.

C'est finalement cette idée qui marque une constante dans la réception de la galerie. La réfection de l'extrémité Est par Ange-Jacques Gabriel en 1757 nous montre la volonté de glorifier François I^{er} en insérant au centre de cette nouvelle extrémité un buste du roi.

L'abbé Guilbert nous apprend que la galerie est « très estimée des connaisseurs pour la grande quantité de très beaux et parfaits reliefs, sculptures et basses-tailles, masques et figures d'idées sagement ménagées... »⁷. Ce sont bien les ornements et la reprise d'un lambris que les portes n'outrepassent pas, qui dictent le principe de reconstruction de cette extrémité où des *putti* et des guirlandes de fleurs pastichent ceux de Rosso. On peut d'ailleurs voir

2 Pierre Dan, *Le trésor des merveilles de la maison royale de Fontainebleau [1642]*, Paris, Res Universis, 1990, p. 86.

3 Sylvie Béguin, Oreste Binenbaum, *La galerie François I^{er} au château de Fontainebleau*, op. cit., p. 165-167.

4 Pierre Dan, *Le trésor des merveilles de la maison royale de Fontainebleau [1642]*, op. cit., p. 87.

5 Louis Dimier, *Fontainebleau [1930]*, Paris, Calmann-Lévy, 1967, p. 142.

6 Pierre Dan, *Le trésor des merveilles de la maison royale de Fontainebleau [1642]*, op. cit., p. 93.

7 Pierre Guilbert, *Description historique du château, bourg et forêt de Fontainebleau contenant une explication historique des peintures, tableaux, reliefs, statues, ornements qui s'y voient et la vie des architectes, peintres et sculpteurs qui y ont travaillé*, 2 vol., Paris, A. Cailleau, 1731, p. 80.

dans cette extrémité et sur la niche ovale un rapprochement formel avec le seul témoignage visuel conservé de cette extrémité avant modification⁸. La volonté de respecter l'esprit de la galerie et d'en louer son concepteur est évidente⁹. Ainsi, ces modifications d'ordre pratique servent en réalité à renforcer la gloire de François I^{er} dont la galerie devient le symbole, et à s'y associer. On aurait pu penser que ces modifications, parmi les plus visibles dans la galerie, auraient un impact fort sur sa réception. Or, la réception reste constante, au moins dans l'admiration du souverain qui en est à l'origine¹⁰. Toutefois, elles ont un rapport avec cette réception : leur mise en œuvre est conditionnée par l'idée qu'on se fait de la galerie et la manière dont on l'interprète.

À l'inverse, les modifications dues aux mœurs ou au goût semblent peu respectueuses. Elles peuvent cependant refléter, en négatif, une certaine réception de l'œuvre : style passé de mode, représentations impudiques notamment.

Par exemple, en 1701, Louis XIV décide de faire « effacer deux tableaux dans la galerie des réformés dont les attitudes ne sont pas régulières et d'en faire mettre deux autres à la place par Boullogne le jeune de sujets sages pris dans les métamorphoses »¹¹. Cette modification aurait été faite pour des raisons de pudeur. Toutefois, les nouveaux tableaux ne semblent pas modifier radicalement l'idée qu'on a de l'œuvre originale : ils reprennent le thème des arts, de la mythologie et du souverain. Le tableau représentant *Minerve entourée des Arts et des Sciences* comporte un buste de François I^{er}, placé là comme symbole du mécénat royal¹². D'ailleurs, cette allusion permet à Louis XIV de s'associer à la gloire déjà établie de François I^{er}, comme le remarque Hélène Guicharnaud : « La présence du buste de François I^{er} à l'arrière-plan [...] représente un hommage au roi protecteur des Arts et des Sciences [...] qui préfigure les propres qualités de mécène de Louis XIV, qui sont ici indirectement soulignées »¹³. En effet, le buste de François I^{er} qui domine la composition est moins visible que les plans du château ou le tableau en cours de *Zéphyr et Flore* voué à

8 François d'Orbay, *Coupe sur la galerie François I^{er} avec façade en retour de la Belle Cheminée*, 1676, Paris Archives Nationales, service des cartes et des plans.

9 Rodolphe Pfnor, *Guide artistique et historique au palais de Fontainebleau*, Paris, André Daly fils et Cie, 1889, p. 153.

10 Sylvie Béguin, Oreste Binenbaum, *La galerie François I^{er} au château de Fontainebleau*, op. cit., p. 19.

11 Archives Nationales série O1 1440.

12 Louis de Boullogne le Jeune, *Minerve entouré des arts et des sciences*, huile sur toile, 1701, château de Fontainebleau.

13 Hélène Guicharnaud, « Les Minerve de Louis de Boullogne (1654-1733) », *Revue du Louvre*, n° 2, Avril 1995, p. 44-50.

remplacer l'autre tableau enlevé de Rosso¹⁴. Cette modification nous permet de comprendre deux choses de la réception de la galerie sous Louis XIV : d'une part, l'appréciation générale que l'on en a, du moins comme témoignage du mécénat de François I^{er}, qualité du souverain, d'autre part, elle montre l'incompréhension du cycle mythologique. Il s'agit, avec quelques repeints xix^e siècle, des seules modifications de pudeur qui nous sont connues¹⁵.

La période révolutionnaire semble avoir laissé peu de traces dans la galerie, en dehors de quelques signes monarchiques bûchés. Il paraît assez significatif qu'à cette occasion seules les références monarchiques aient été enlevées. Ainsi, de *Franciscus Francorum Rex*, la devise de François I^{er}, seuls les termes *Francorum Rex* ont été effacés¹⁶. Le nom du souverain à l'origine de la galerie y a été conservé, et nous y voyons un respect pour l'œuvre et son concepteur. En effet, dès la fin du xviii^e siècle, les noms les plus fantaisistes apparaissent concernant l'équipe ayant travaillé à la galerie. Les noms de Rosso et Primatice sont souvent oubliés au profit d'autres personnes, sans que l'on sache parfois de qui il s'agit. La seule constante concernant l'œuvre est le nom de son mécène ; nom que prend alors sa galerie. Finalement, dans ces changements dus à de nouvelles mœurs surgit à nouveau le respect pour François I^{er}, et donc pour son œuvre¹⁷.

Enfin, quelques changements de goût semblent décelables dans la restauration du xix^e siècle. Tout d'abord, le plafond est réhaussé. Si cette élévation répond à des modifications de hauteur dans les combles, il s'agit visiblement d'un procédé apprécié de Louis-Philippe¹⁸. Dès sa conception, la galerie a été décrite comme « trop étroite »¹⁹. Le réhaussement du plafond semble être une réponse à ce « défaut » régulièrement soulevé. C'est d'ailleurs ce que semble préconiser le roi dans cette restauration²⁰. Afin de combler le vide laissé par

14 Louis de Boullogne le Jeune, *Zéphyr et Flore*, huile sur toile, 1701, château de Fontainebleau.

15 Voir le dossier technique de la *Revue de l'Art*, par exemple concernant la fresque du *Combat des Centaures et des Lapithes*, *op. cit.*, p. 49.

16 Etienne Jamin, *Fontainebleau ou notice historique et descriptive sur cette résidence royale, 2^e édition revue et augmentée*, Fontainebleau, S. Petit, Paris, Delaunay, 2^e édition, 1838, p. 142.

17 Jean-Marc Leveratto constate d'ailleurs « la difficulté à séparer, dans le domaine artistique, le respect de la personne et celui de l'œuvre. ». Jean-Marc Leveratto, « Le respect de l'œuvre », *Le Portique* [En ligne], 11, 2003, mis en ligne le 15 décembre 2005, consulté le 16 octobre 2013. URL : <http://leportique.revues.org/index555.html>, p. 10.

18 Lors de cette même campagne de restauration du château par Louis-Philippe, le plafond de la chambre de la duchesse d'Étampes est surélevé de la même manière.

19 Lettre de Giovan Battista da Gambara à Frédéric II Gonzague, duc de Mantoue, Paris, 28 décembre 1539.

20 Sylvie Béguin, Oreste Binenbaum, *La galerie François I^{er} au château de Fontainebleau*, *op. cit.*, note n^o 46, p. 23.

82 cm d'espace supplémentaire, une première frise est réalisée par un artiste renommé. Elle se compose de sculptures, dans l'esprit de la galerie. Toutefois, sa trop grande visibilité est critiquée. Elle est alors remplacée par une frise de rinceaux, plus discrète²¹. D'après les critiques faites à la première frise pourtant appréciée, nous pouvons déduire que des modifications pratiques et pour des questions de goût peuvent aussi se faire avec l'idée d'un respect dû à l'œuvre et une volonté de ne pas trahir le regardeur. Cet exemple nous renseigne sur deux éléments de réception : ses dimensions dérangent les visiteurs du xix^e siècle et un remplacement trop marqué par son époque déplaît. Des questions de goût n'autorisent donc pas une modification trop marquée. Un deuxième élément semble répondre au goût de l'époque : la mise en place de la *Nymphe de Fontainebleau* au lieu d'un mur blanc. D'ailleurs, Louis-Philippe aurait demandé la complétion de l'œuvre²². Toutefois, le choix de cette représentation n'est pas seulement dû au goût : il s'agit de la reproduction d'une gravure d'après Rosso²³. On croyait que cette œuvre avait été placée dans la galerie par Rosso mais qu'elle avait disparue. En définitive, les modifications qui semblent se soucier le moins de la réception de l'œuvre y sont pourtant particulièrement liées. D'une part parce qu'elles permettent de percevoir la réception péjorative de la galerie et d'autre part parce qu'elles révèlent aussi une véritable volonté de respect malgré cette réception. L'œuvre est adaptée aux époques qu'elle traverse, et ces modifications réactualisent une réception plus positive. D'autres modifications permettent, plus consciemment, cette continuité de la réception : les modifications idéologiques.

Les changements idéologiques sont décidés d'après l'idée que l'on se fait de la galerie. Par exemple, Napoléon I^{er} fait placer des N en lieu et place des F bûchés à la Révolution²⁴. Il s'agit d'une double volonté politique : appropriation d'un château qu'il apprécie et nécessité politique de légitimation. En s'associant à François I^{er}, il s'inscrit dans l'histoire de la monarchie française²⁵. Pour corroborer cette idée, Napoléon fait installer une galerie des illustres ou

21 Sylvie Béguin, Oreste Binenbaum, *ibid.*, notes n° 47 p. 23; Sur le plafond et les frises, voir aussi Boris Lossky, « La restauration de la galerie François I^{er} au XIX^e siècle », *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, Band 36, 1974, p. 40-52.

22 Etienne Jamin, *Fontainebleau ou Notice historique et descriptive sur cette résidence royale, Fontainebleau, op. cit.* p. 89.

23 Gravure de Pierre Milan et René Boyvin, sur un dessin de Rosso, xvi^e siècle, Musée national de la Renaissance, Ecoen.

24 Sylvie Béguin, Oreste Binenbaum, *La galerie François I^{er} au château de Fontainebleau, op. cit.*, note 57, p. 24.

25 Sylvie Béguin, Oreste Binenbaum, *La galerie François I^{er} au château de Fontainebleau, op. cit.*, p. 143-151.

galerie de l'Empereur²⁶. La galerie François Ier semble être le lieu idéal pour placer l'Histoire de France et ceux qui l'ont faite. Or, la gloire de François I^{er} y est tellement associée qu'on peut encore invoquer d'autres personnages célèbres sans entacher cette gloire²⁷. Elle s'en trouve plutôt renforcée.

Dans la même logique, certaines restaurations semblent utiliser la réception de la galerie, voire l'amplifier. Les liens de plus en plus étroits entre l'histoire de l'art en construction au XIX^e siècle et la restauration en recherche de ses principes à la même période permettent une restauration d'ordre idéologique. C'est le cas de *La Nymphe de Fontainebleau*²⁸, choisie pour ce qu'on sait de l'histoire de la galerie. L'encadrement de *Danaé* copié et placé sur le mur Nord lors de la destruction du cabinet semblait appeler l'iconographie de la *Nymphe* à cet endroit : l'encadrement de la gravure en est très proche²⁹. Les questions qui traversent les historiens de l'art de l'époque concernent l'origine de la Renaissance en France que l'on veut rapprocher de la tradition française. Au moment de cette restauration, un regain d'intérêt pour la Renaissance se fait jour parmi les spécialistes³⁰. Or, cette période, longtemps méconnue voire dépréciée est peut-être trop différente de l'art de l'époque pour être appréciée des visiteurs. D'autant que les fresques dérangent depuis leur création : on n'en comprend pas les sujets, leur esthétique est celle de l'étrange, de l'abondance, du désordre. Ainsi, les connaissances et l'idéologie des historiens ont guidé ce choix iconographique. La *Nymphe* illustre toute la réception de la Renaissance au XIX^e siècle. Les témoignages de cette période oscillent sans cesse entre admiration convenue et remarques où perce une appréciation plus mitigée³¹. La *Nymphe* est donc un consensus permettant de réconcilier réception transmise et réception réelle dans l'esprit des contemporains. En effet, les nombreux guides de visite publiés à la fin du XIX^e et au début du XX^e siècle mettent l'accent sur la *Nymphe*. Elle sert souvent de seule illustration pour la galerie et les guides la mentionnent, la font apprécier. C'est aussi pour rendre l'œuvre plus compréhensible et appréciable que certaines

26 Jean-Pierre Samoyault, « Le château de Fontainebleau sous Napoléon I^{er} », *Médecine de France*, n° 250, Mars 1974, p. 25-40.

27 Félix Herbet, *Le château de Fontainebleau : les appartements, les cours, le parc, les jardins*, Paris, Librairie Honoré Champion, 1937, p. 187.

28 Couder et Alaux, *La Nymphe de Fontainebleau*, 1860, château de Fontainebleau.

29 Matthieu Fantoni, *La Nymphe de Fontainebleau, l'œuvre fantôme de Rosso Fiorentino*, visite-conférence au festival d'histoire de l'art 2014.

30 Germain Bazin, *Histoire de l'histoire de l'art : de Vasari à nos jours*, Paris, Albin Michel, 1986.

31 Frédéric Bernard, *Fontainebleau et ses environs*, Guides Cicérone, Paris, Librairie de Hachette et Compagnie, 1853, p. 57.

compositions ont été simplifiées, ordonnées, et que des détails narratifs ont été ajoutés³².

La restauration du xx^e siècle est aussi idéologique³³. La découverte des fresques du xvi^e siècle dans un bon état de conservation alors qu'on les croyait perdues participe au spectaculaire de la restauration, tout comme les dispositifs mis en place pour faire connaître et susciter un regain d'intérêt pour l'École de Fontainebleau³⁴. Ainsi, l'œuvre que l'on visite aujourd'hui est le produit de cette restauration, ou plutôt celui de l'histoire matérielle et idéologique de l'œuvre dans laquelle elle s'inscrit, au même titre que toutes les autres modifications matérielles, qu'elles soient encore visibles ou non. L'œuvre créée à cette époque est d'autant plus protéiforme que son histoire est rendue plus lisible dans sa matérialité. Les parties de l'œuvre reconnues d'origine et encore en état d'être présentées sont découvertes et traitées en vue de leur présentation au public. Les parties irrémédiablement remplacées au fil du temps sont conservées en l'état³⁵. Les lacunes apparues sur les fresques suite au nettoyage sont couvertes selon une méthode particulière à notre époque³⁶. Enfin, le plafond est partiellement rabaissé, solution bâtarde qui crée un état inédit de l'œuvre. Ainsi, son état actuel est autant marqué par cette restauration qui se veut pourtant respectueuse de l'œuvre du xvi^e siècle, qu'elle ne l'était par les modifications antérieures. La place donnée à l'œuvre dans l'histoire de l'art sert à justifier un nouveau discours autour de la restauration. Selon les témoignages postérieurs, la restauration permettrait d'obtenir une interprétation plus fiable, par la redécouverte d'une œuvre épurée

32 *Combat des Centaures et des Lapithes*, dans Oreste Binenbaum, *La galerie François I^{er} au château de Fontainebleau*, *op. cit.*, p. 51, et celui du *Naufrage*, p. 63.

33 Outre une idéologie politique visant à restaurer la gloire de la France après deux guerres mondiales et la volonté du nouveau Ministère des Affaires Culturelles de légitimer son existence, cette restauration et ses moyens de publication répondent aussi à l'évolution de la restauration en Europe. Elle utilise les principes préconisés par la Charte Venise, publiée alors que la restauration de la galerie a déjà débuté. Il s'agit donc bien de proposer une restauration exemplaire. Sur ce sujet, voir Philippe Poirrier, *Histoire des politiques culturelles de la France contemporaine*, 2^e édition revue et augmentée, Université de Bourgogne : Bibliest, Dijon, 1998

34 « On ne va pas trop loin en affirmant que pas un des coups de pinceau primitifs ne subsiste », dans Kurt Kusenberg, *Le Rosso*, Paris, Albin Michel, 1931, p. 60.

35 Pour le détail de la restauration de 1960 à 1969, voir Oreste Binenbaum, *La galerie François I^{er} au château de Fontainebleau*, *op. cit.*

36 La plupart des retouches sont faites en « hachures légères, immédiatement reconnaissables pour l'observateur attentif. » Oreste Binenbaum, *La galerie François I^{er} au château de Fontainebleau*, *op. cit.*, p. 35 Sans le mentionner, cette technique rappelle celle du *tratteggio*, développée par Brandi à l'Istituto Centrale del Restauro préconisée ensuite pour la restauration des fresques de la Renaissance.

de ses repeints. En effet, si les interprétations de la galerie s'appuient sur des témoignages visuels du ^{xvi}^e siècle avant 1969 en raison d'une méfiance envers une œuvre si modifiée³⁷, la *Revue de l'art* s'appuie sur l'image de l'œuvre après restauration et sur sa matérialité.

Finalement, ce sont les modifications sous-tendues par une idéologie qui modifient le plus l'œuvre. Que l'idéologie soit politique ou qu'elle soit l'outil d'une discipline en construction ; qu'elle soit assumée ou inconsciente, c'est à ce moment que l'œuvre est la plus « recréée ». Chaque époque modèle l'œuvre avec ses outils et cela lui permet de perdurer et d'être appréciée. Il s'agit en quelque sorte du garant de sa préservation. La galerie devient un symbole, et les modifications le révèlent autant qu'elles y participent. Ces modifications, éloges à la gloire de François I^{er}, montrent en négatif une autre réception plus personnelle, en porte-à-faux avec un consensus d'admiration. Le premier témoignage est celui de Gambara qui la trouve « très laide et trop étroite »³⁸, puis celui du Père Dan qui ne compte pas parler des encadrements qu'il pense sans intérêt³⁹, ou encore au ^{xix}^e siècle ceux de visiteurs déconcertés qui reprennent le vocabulaire de l'étrange développé par Vasari et peinent à y trouver des sujets d'admiration⁴⁰. Ils attribuent parfois cette différence entre ce qu'ils voient et ce qu'ils savent à de mauvaises restaurations⁴¹. C'est cette admiration générale que chaque modification matérielle tente de ré[in]staurer, quitte à créer une œuvre plus proche de l'idée transmise que de l'œuvre physique. Ainsi chaque époque modifie l'œuvre pour la rendre plus conforme au *topos* de sa réception fantasmée.

37 Dora et Erwin Panofsky, *The iconography of the Galerie François I^{er} at Fontainebleau*, *Gazette des Beaux-Arts*, 1958, note 9, p. 74-75.

38 Lettre de Giovan Battista da Gambara à Frédéric II Gonzague, *op. cit.* Sur ce document, voir notamment Marc Hamilton Smith, « La première description de Fontainebleau », *Revue de l'art*, n° 91, 1991, p. 44-46.

39 Pierre Dan, *Le trésor des merveilles de la maison royale de Fontainebleau*, *op. cit.*, p. 88.

40 Antonella Fenech Kroke, « La terminologie vasarienne de l'étrangeté : vers la définition de l'artiste idéal », dans Francesca Alberti, Cyril Gerbron, Jérémie Koering, *Penser l'étrangeté : l'art de la Renaissance, entre bizarrerie, extravagance et singularité*. Journées d'études, Paris, INHA, (23-24 octobre 2009), PUF, Rennes, 2012, p. 35-53.

41 Jules Janin, *Le prince royal : L'exil, le retour, le collège, les premières années, la Révolution de 1830, Anvers, les fiançailles, les fêtes du mariage de Fontainebleau, les fêtes de Versailles et de Paris, l'Algérie, le 13 juillet, Neuilly, les funérailles, Notre-Dame de Paris, les tombeaux de l'église de Dreux*, Paris, E. Bourdin, 1842, p. 88.

Bibliographie

- BÉGUIN Sylvie, BINENBAUM Oreste, *La galerie François Ier au château de Fontainebleau*, *Revue de l'Art*, numéro spécial 16-17, Paris, Flammarion, 1972, 173 p.
- DAN Pierre, *Le trésor des merveilles de la maison royale de Fontainebleau [1642]*, Paris, Res Universis, 1990, 354 p.
- DIMIER Louis, *Fontainebleau [1930]*, Édition revue et complétée, Paris, Calmann-Lévy, 1967, 338 p.
- ELSIG Frédéric, *Peindre en France à la Renaissance*, II. *Fontainebleau et son rayonnement*, Milan, Silvana editoriale spa, 2012, 255 p.
- FENECH KROKE Antonella, « La terminologie vasarienne de l'étrangeté : vers la définition de l'artiste idéal », dans ALBERTI Francesca, GERBRON Cyril, KOERING Jérémie, *Penser l'étrangeté : l'art de la Renaissance, entre bizarrerie, extravagance et singularité*. Journées d'études, Paris, INHA, (23-24 octobre 2009), PUF, Rennes, 2012, 270 p.
- GUICHARNAUD Hélène, « Les Minerve de Louis de Boullogne (1654-1733) », *Revue du Louvre*, n° 2, Avril 1995, p. 44-50
- GUILBERT Pierre, *Description historique du château, bourg et forêt de Fontainebleau contenant une explication historique des peintures, tableaux, reliefs, statues, ornements qui s'y voient et la vie des architectes, peintres et sculpteurs qui y ont travaillé*, 2 vol., Paris, A. Cailleau, 1731, 242 p. et 309 p.
- HAMILTON-SMITH Marc, « La première description de Fontainebleau », *Revue de l'art*, n° 91, 1991, p. 44-46
- HERBET Félix, *Le château de Fontainebleau : les appartements, les cours, le parc, les jardins*, Paris, Librairie Honoré Champion, 1937, 510 p.
- Leveratto Jean-Marc, « Le respect de l'œuvre », *Le Portique* [En ligne], 11, 2003, mis en ligne le 15 décembre 2005, consulté le 16 octobre 2013. URL : <http://leportique.revues.org/index555.html>
- JAMIN Etienne, *Fontainebleau ou Notice historique et descriptive sur cette résidence royale*, Fontainebleau, S. Petit, Paris, Delaunay, Paulin, 1834, 200p.
- JAMIN Etienne, *Fontainebleau ou notice historique et descriptive sur cette résidence royale*, 2^e édition revue et augmentée, Fontainebleau, S. Petit, Paris, Delaunay, 1838, 283 p.
- JANIN Jules, *Le prince royal : L'exil, le retour, le collège, les premières années, la Révolution de 1830, Anvers, les fiançailles, les fêtes du mariage de Fontainebleau, les fêtes de Versailles et de Paris, l'Algérie, le 13 juillet, Neuilly, les funérailles, Notre-Dame de Paris, les tombeaux de l'église de Dreux*, Paris, E. Bourdin, 1842, 275 p.
- KUSENBERG Kurt, *Le Rosso*, Paris, Albin Michel, 1931, 229 p.
- LOSSKY Boris, « La restauration de la galerie François I^{er} au XIX^e siècle », *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, Band 36, 1974, p. 40-52
- PANOFKY Dora et Erwin, *The iconography of the Galerie François Ier at Fontainebleau*, *Gazette des Beaux-Arts*, 1958, 96 p.
- PFNOR Rodolphe, *Guide artistique et historique au palais de Fontainebleau*, Paris, André Daly fils et Cie, 1889, 215 p.
- SAMOYAUULT Jean-Pierre, « Le château de Fontainebleau sous Napoléon I^{er} », *Médecine de France*, n° 250, Mars 1974, p. 25-40

Auteur

Laëticia Picheau est doctorante dans l'équipe d'accueil HiCSA (Histoire culturelle et sociale de l'art, équipe d'accueil 4100) à l'université Paris 1 Panthéon-Sorbonne (ED 441). Elle conduit ses recherches autour d'une histoire de la réception de la galerie François I^{er} et plus particulièrement dans le but d'étudier les rapports entre les modifications physiques de l'œuvre d'art et sa réception.