



Vincent Droquet / Daniela del Pesco  
Valérie Carpentier / Jean Vittet  
Vincent Cochet / Christophe Beyeler  
Nicolas Personne / Marine Kisiel

# FONTAINEBLEAU

« La vraie demeure des rois,  
la maison des siècles »

Photographies de Marc Walter

### **Avertissement**

Toutes les photographies de cet ouvrage ont été réalisées par Marc Walter au château de Fontainebleau. Seuls quelques documents émanent d'autres sources et font l'objet d'une mention particulière signalant leur provenance indiquée dans les légendes des illustrations et dans les crédits photographiques.

# S O M M A I R E

#### **PAGE 1**

Vue des bâtiments du château depuis le grand parterre.

De gauche à droite : l'aile de la Belle Cheminée, la porte Dorée, l'aile de la salle de Bal, la chapelle Saint-Saturnin, le pavillon du Tibre, la porte du Baptistère, le pavillon du Luxembourg et le quartier Henri IV.

#### **PAGES 2-3**

L'escalier du fer à cheval au fond de la cour du Cheval Blanc, construit entre 1632 et 1634 par Jean Androuet du Cerceau, peut-être sur les dessins de Jacques Lemercier.

#### **PAGE 4**

Manufacture de la Savonnerie, tapis aux armes royales réalisé sous le règne de Louis XV et entré à Fontainebleau en 1835 (détail).

#### **PAGES 6-7**

Vue du Grand parterre prise depuis les toits de l'aile de la salle de Bal.

#### **DOUBLE-PAGE SUIVANTE**

Vue de la cour du Cheval blanc prise de puis la grille d'honneur.









# Avant-propos

PAR VINCENT DROGUET

« Si l'on se préoccupe trop de l'achèvement des choses,  
on n'entreprendrait jamais rien ».

François I<sup>er</sup>.

Dans l'une de ses dernières œuvres dramatiques, intitulée *La Belle vie*, Jean Anouilh met en scène une famille d'aristocrates munichois, sauvés par leur maître d'hôtel des exécutions sommaires décidées par une révolution communiste et contraints de répéter, dans un palais-prison dont ils sont les acteurs, les scènes quotidiennes de la vie de la haute société devant un public populaire édifié par les abus de l'ancienne « classe dirigeante ». Quoique créé en 1979, le drame aux allures de comédie imaginé par Anouilh se déroule en 1918, durant une révolution allemande largement fantasmée, mais surtout à l'issue de ce premier conflit mondial qui consomma l'effondrement de l'ancienne Europe et l'anéantissement des vieilles monarchies. Les palais désertés de ces cours dispersées devraient désormais assumer leur destin de coquilles vides, le décor étant à tout jamais orphelin de ses acteurs, sans que l'on songe dans la réalité à y retenir les princes qui y avaient vécu en maîtres pour leur faire jouer leur propre rôle, comme Anouilh l'imagine cruellement pour la famille Von Valençay dans *la Belle vie*.

La France, qui avait dit adieu plus tôt que l'Allemagne, l'Autriche ou la Russie à ses institutions monarchiques, avait été confrontée également avant elles à la question du destin des anciennes maisons royales et impériales. Le sort des Tuileries et de Saint-Cloud fut bientôt scellé par le feu et par la poudre ; la décision qui suivit de ne pas relever leurs ruines agissait comme un avertissement de la Troisième République à toute velléité de « restauration ». Mais en dehors de ces deux palais, sans doute trop marqués par le sceau du régime déchu et donc voués comme tels à un effacement total, d'anciennes résidences du pouvoir subsistaient encore.

Le destin de Versailles avait en quelque sorte été réglé par Louis-Philippe en transformant cette « coupable merveille de l'absolutisme » en un musée dédié « à toutes les gloires de la France ». La neutralité supposée de l'institution muséale permettait d'intégrer le lieu dans une perspective historique et éducative qui l'absolvait de sa longue fréquentation par un pouvoir « tyrannique ». D'ailleurs, n'était-ce pas à Versailles, au sein même du palais des rois, que se réunissaient députés et sénateurs

PAGE DE GAUCHE  
Escalier du roi, construit en 1749  
sur les dessins d'Ange-Jacques  
Gabriel, à l'emplacement  
de l'ancienne chambre d'Anne  
de Pisseleu, duchesse d'Étampes,  
favorite de François I<sup>er</sup>. La partie

haute des murs de la cage  
d'escalier conserve les fresques  
et les stucs de Primaticcio, exécutés  
en 1541-1543. La rampe en fer  
forgé en partie doré a été réalisée  
sur les dessins de Gabriel par  
le serrurier Parent.

afin de procéder à l'élection du président de la République? Le château de Louis XIV s'était donc racheté une conduite.

Cependant, en dehors de Versailles, deux grandes résidences des anciens souverains subsistaient encore, deux palais de la nation dont les dispositions gigantesques ne pouvaient convenir qu'à une société de cour désormais révolue dans cette France républicaine : Fontainebleau et Compiègne. Les deux maisons avaient accueilli pratiquement tous les souverains français, jusqu'à Napoléon III et Eugénie dont les fréquents passages avaient marqué leur physionomie à l'une comme à l'autre. Le Second Empire englouti parmi les morts de Sedan, et la République proclamée, qu'allait-il advenir de ces deux grandes carcasses architecturales avec leurs innombrables appartements meublés et leurs invraisemblables théories d'anti-chambres et de salons désormais inutiles ?

Fontainebleau, lieu de villégiature touristique à la mode, parut adapté à des séjours présidentiels en cette fin du XIX<sup>e</sup> siècle et le château accueillit ainsi à plusieurs reprises Sadi Carnot et Félix Faure, tandis que les appartements historiques continuaient, comme par le passé, d'être ouverts régulièrement aux visiteurs. Jusqu'en 1895, le palais fut donc encore une résidence du pouvoir. Compiègne, plus délaissé, retrouva cependant tout son lustre à l'occasion du voyage du tsar Nicolas II, en 1901, qui y fut l'hôte de la République incarnée par Émile Loubet.

Toutefois, pour ces altières demeures, le rôle d'habitation qu'elles avaient rempli depuis des siècles touchait inéluctablement à son terme. Depuis les années 1870, le Mobilier national et le musée du Louvre y pratiquaient régulièrement des ponctions importantes au sein des ensembles de meubles et des collections d'œuvres d'art, sans vraiment tenir compte de la cohérence des états en place. À Fontainebleau, la Société des Amis du château s'en émut dès avant 1914 et réclama auprès du gouvernement l'adoption d'un statut de musée national pour le bâtiment

et ses collections. Le mot était lancé ! La démarche ne devait aboutir officiellement qu'en 1927, comme pour Compiègne, mais désormais le sort de ces anciennes maisons royales était fixé : elles deviendraient des musées. Leur vocation et leur raison d'être seraient donc de présenter aux visiteurs une image aussi fidèle que possible du cadre de vie des anciens souverains, étant entendu que la Première Guerre mondiale avait définitivement rangé la société de cour parmi les fantômes du passé.

Cette nouvelle identité acquise, se posait alors la question, particulièrement aiguë dans une demeure aussi complexe que Fontainebleau, du choix d'un état historique donné. À Versailles, c'est le château d'avant les journées d'octobre 1789 que recherchait Pierre de Nolhac, et il fallut pour cela détruire bien des aménagements dus à Louis-Philippe. Mais, dans la « maison des siècles », le choix pouvait laisser la place à l'embarras. Allait-on conserver les dispositions de ce « stupide XIX<sup>e</sup> siècle », celles du roi-bourgeois ou de Badinguet, anti-héros de régimes honnis et ridiculisés par les historiens de la Troisième République ? Seuls les souvenirs héroïques de Napoléon I<sup>er</sup> méritaient à coup sûr d'être rappelés et c'est cet état du Premier Empire qui prévalut donc pour le remeublement du château. 1927, année de la création du musée national du château de Fontainebleau fut également, on doit s'en souvenir, celle de la sortie du *Napoléon* d'Abel Gance !

Pourtant, si le musée fit la part belle aux aménagements du Premier Empire, ce que l'abondance et la qualité du mobilier de cette époque justifiaient pleinement, on se garda avec prudence et sagesse d'éliminer les ajouts des époques postérieures, c'est-à-dire ceux des règnes de Louis-Philippe et de Napoléon III. Le grand Louis Dimier, admirable historien de la première École de Fontainebleau, eut beau vitupérer contre la salle des Colonnes – « ce qu'on peut imaginer de plus pauvre et de plus mesquin » –, ou contre le théâtre de Napoléon III dont la décoration, selon lui, « ne s'élève pas au-dessus de

PAGE DE DROITE  
Bureau empire galerie de Diane à compléter





celle des riches cafés du temps», les responsables du château ne se laissèrent pas impressionner et assumèrent la diversité du patrimoine du château, mettant en œuvre par anticipation le précepte de Jacques Thuillier : « il importe que l'historien d'art sache avoir mauvais goût » ! Toutefois, loin de se limiter à l'abondance de ses collections mobilières, aussi suggestives et diverses soient-elles, le château de Fontainebleau est également un monument historique, riche d'une sédimentation architecturale exceptionnelle et d'un ensemble de décors unique par son importance et sa qualité. Cet aspect essentiel de l'héritage bellifontain allait revenir au premier plan avec les travaux colossaux réalisés dans le cadre de la loi-programme voulue par André Malraux et initiés à partir de 1962. C'est dans ce contexte que furent menées les restaurations fondamentales des grands décors peints et sculptés de la Renaissance qui permirent leur redécouverte, derrière les repeints couvrants du XIX<sup>e</sup> siècle et, par conséquent, leur réévaluation par les spécialistes. Fontainebleau revendiquait donc ainsi la plénitude de son héritage : celui de la Renaissance, considéré comme un témoignage primordial du Maniérisme ; celui de l'Ancien Régime, encore perceptible à chaque pas dans le château ;

celui du Premier Empire, que la création du musée Napoléon en 1986 devait encore contribuer à mettre en valeur ; enfin celui du Second Empire, que l'ouverture du musée chinois en 1991 et plus récemment celles du théâtre Napoléon III et du cabinet de travail de l'empereur viennent conforter comme l'une des périodes majeures de l'histoire du château.

Devenu musée national alors que son rôle de résidence était définitivement révolu, le château de Fontainebleau connaît aujourd'hui un rayonnement croissant qu'est venu consacrer le classement au patrimoine mondial de l'humanité en 1981.

Une histoire aussi complexe et aussi riche que celle de Fontainebleau ne saurait être contenue dans un seul livre, aussi épais soit-il. Le présent ouvrage tente cependant, à travers les essais de plusieurs spécialistes du château soutenus par les splendides photographies de Marc Walter, de rendre compte de cette diversité et de proposer au lecteur un panorama aussi représentatif que possible de cette « maison des siècles ». Les portes de la « demeure des rois » s'entrouvrent pour laisser pénétrer le lecteur dans l'un des plus étonnants labyrinthes artistiques que l'Histoire nous ait légué !



PAGE DE GAUCHE  
Jean Maujan, menuisier ordinaire des bâtiments, lambris et grille de fermeture dans la nef de la chapelle de la Trinité, vers 1630. Couronnes et fleurs de lys, supprimés durant la Révolution, ont été restituées au XIX<sup>e</sup> siècle.

CI-DESSUS  
Germain Gissey, anges de stuc portant un cartouche contenant le chiffre couronné de Louis XIII. Tribune de la chapelle de la Trinité. Vers 1630.

DOUBLE-PAGE SUIVANTE  
Cour de la Fontaine



Au château de Fontainebleau  
avec Cassiano dal Pozzo  
en 1625



PAR DANIELA DEL PESCO



En 1625, Cassiano dal Pozzo, gentilhomme et premier maître de chambre du pape, âgé de trente-sept ans, accompagne en France la légation du cardinal Francesco Barberini, neveu d'Urbain VIII. Il vit à Rome depuis 1612, au sein du milieu intellectuel, moderne et savant, qui contribue à l'élection d'Urbain VIII Barberini au siège pontifical (1623). En 1622 Cassiano est agrégé à l'Académie des Lincei, un des foyers de recherche scientifique utilisant des méthodes nouvelles, fondées sur l'expérience et les échanges entre érudits.

Vers 1620, Cassiano entreprend la réalisation d'un grand musée imaginaire – le *Museum Carthaceum* –, une vaste encyclopédie de dessins et de gravures qui visent à répertorier et illustrer les phénomènes de la nature, ainsi que différents aspects de l'Antiquité<sup>1</sup>.

La légation de 1625, qui ne parviendra à aucun résultat positif, est la « dernière solution dont dispose le pape pour perpétuer l'illusion d'une Chrétienté dont il se veut gardien<sup>2</sup> ». Il s'agit de régler la question de la Valteline, la vallée qui relie l'Italie à l'Empire, peuplée de catholiques mais vassale des Grisons protestants, alliés à la France de Richelieu ; lequel pensait qu'il fallait les secourir « pour ne les pas voir opprimés par l'Espagnol qui, par ce moyen, voulait commencer à maîtriser toute l'Italie ». Ce commentaire provient de l'ouvrage du père Pierre Dan, supérieur du couvent des Trinitaires de Fontainebleau, paru une quinzaine d'années après la visite de la légation et qui apporte un regard complémentaire sur le château tel qu'a pu le voir Cassiano<sup>3</sup>.

Le légat et sa suite sont à Fontainebleau du 14 juin à la mi-octobre 1625. L'accueil de Louis XIII est « le plus auguste et magnifique possible ». Cassiano nous décrit les événements de la vie de la cour dans son *Diarium*, un texte qui reste en grande partie inédit<sup>4</sup>. La suite du cardinal comprend plus de deux cents personnes (ce qui pose quelques problèmes de logement, consignés dans le *Diarium*) : elle est composée de plusieurs prélats avec leurs domestiques, mais aussi du banquier Marcello

Sacchetti et d'un bon nombre de personnes appartenant à une sorte de « République des Lettres », tels que Francesco Barberini, un des plus insignes protecteurs des arts de son époque, Gerolamo Aleandro, et le poète Panfilo Persico<sup>5</sup>. Ainsi la légation Barberini constitue-t-elle une formidable occasion d'échanges entre les cultures italienne et française.

À son retour à Rome, Cassiano commence à constituer dans son palais, situé via de Chiavari, le siège d'une des plus originales collections particulières de son temps : aux tableaux de Vouet, qu'il acquiert depuis sa jeunesse (quatorze), s'ajoutent progressivement des Poussin (une cinquantaine), des Lemaire, et toutes sortes d'objets qui témoignent de sa passion croissante pour l'Antiquité et pour une étude rationnelle de la nature<sup>6</sup>.

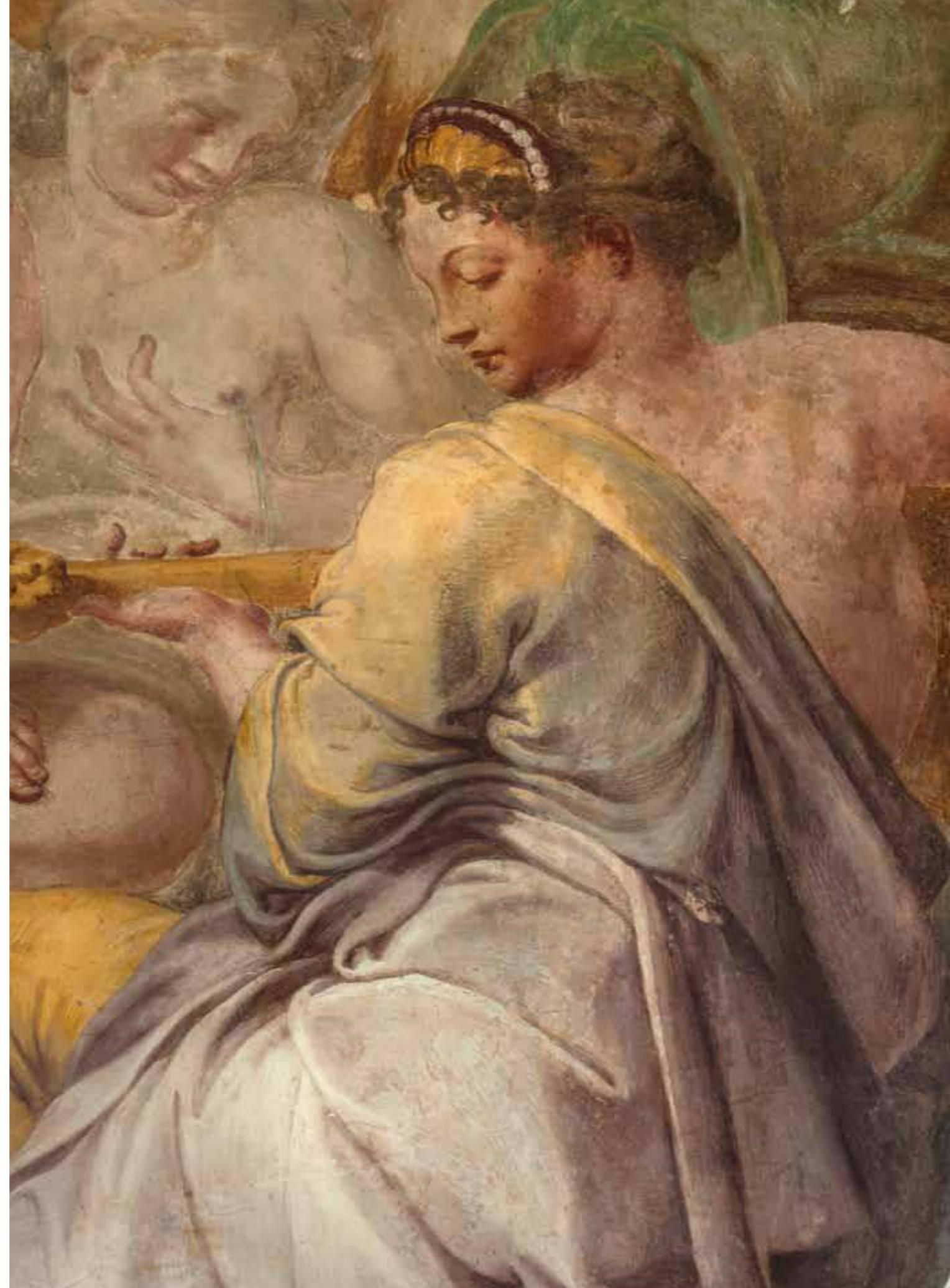
D'un point de vue littéraire, le *Diarium* appartient pleinement au genre, assez codifié, des mémoires officiels des légations<sup>7</sup>. Il nous informe du déroulement de la mission diplomatique comme des rituels et de l'étiquette de la cour de Louis XIII : la description du banquet offert au légat le 19 août 1625 est à ce titre un petit chef-d'œuvre.

Le *Diarium* rend compte très précisément des caractéristiques du château au fil de parcours qui reflètent avec ingéniosité le développement de sa construction à travers les siècles. Cassiano nous fournit des indications précieuses sur les appartements, les décorations et les jardins réalisés de 1527 à 1625, détruits ou transformés par la suite. Les impressions du jeune savant sont particulièrement remarquables et originales en raison de ses compétences en matière d'art ; il donne, notamment, des renseignements sur l'emplacement des peintures de Primatice et de Nicolò dell'Abate, de Ruggiero de Ruggieri ou d'Ambroise Dubois. Ses observations sur le cabinet des peintures de François I<sup>er</sup> nous offrent l'image vivante d'une collection exceptionnelle. Cassiano décrit les tableaux en amateur et collectionneur éclairé, au courant des repères du marché de l'art tout en nous informant sur les dimensions, l'état de conservation ou

PAGE 20  
Galerie François I<sup>er</sup>, détails  
de la décoration en stuc (Rosso  
Fiorentino et ses assistants) et  
en bois, œuvre du menuisier italien  
Francisco Scibec de Carpi  
(1535-1539). Les lambris portent  
les chiffres, emblèmes et devises  
de François I<sup>er</sup>. À gauche, la porte  
réalisée sous Louis XIII.

PAGE 21  
Rosso Fiorentino et ses assistants,  
détail d'un mascarón en stuc de  
la galerie François I<sup>er</sup>.

PAGE DE DROITE  
Nicolò dell'Abate, d'après  
Primatice, Salle de Bal, *Histoires  
du Mont Parnasse ou Apollon et  
les Muses*, détail.



MANQUANT

les altérations des œuvres. La vue de cinq Léonard de Vinci va rester pour lui l'émotion la plus forte : l'attitude scientifique de l'artiste par rapport à la nature et l'originalité de son art avaient poussé Cassiano à concevoir le projet d'une édition illustrée des notes que Francesco Melzi avait dessinées d'après des croquis de Léonard. Aussi s'était-il procuré les textes de la bibliothèque de Francesco Barberini et des collections de Galeazzo et Francesco Arconati, qu'il avait enrichies de remarques connues par Ambrogio Mazenta. En 1640, n'étant pas parvenu à imprimer son précieux manuscrit, Cassiano le donna à Paul Fréart de Chantelou, avec des répliques des dessins qu'il avait commandés à Poussin. Ce manuscrit (musée de l'Ermitage, Saint-Petersbourg) est à la base de la première édition imprimée du *Libro di pittura*, publié en 1651 par Raphaël Trichet du Fresne à Paris, chez Jacques Langlois. Quelques mois plus tard, Jacques Langlois imprimera une traduction française due à Roland Fréart de Chambray, frère de Chantelou. Des gravures, d'après les dessins de Poussin et d'Alberti et enrichies par Charles Errard, illustrent le texte<sup>8</sup>.

D'APRÈS LE *DIARIUM* DE CASSIANO DAL POZZO

**14 juin 1625.** *L'arrivée de la légation Barberini au château de Fontainebleau : la porte des Offices et la cour Ovale (ou cour du Donjon)*<sup>9</sup>

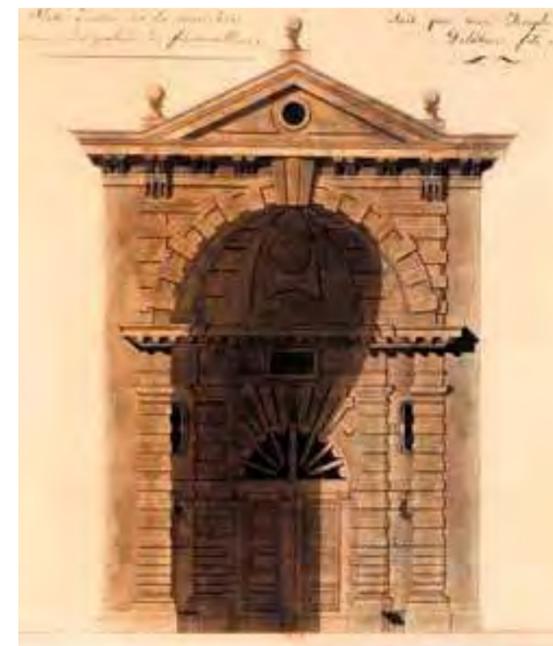
« Vers minuit nous sommes arrivés au village de Fonteneyblò qui est très grand. Entrés dans ledit village, nous côtoyâmes le château où est l'habitation du roi. Nous y sommes entrés par une porte [des Offices ou des Cuisines] de très bonne architecture fabriquée sous Henri IV, comme l'indique clairement l'inscription suivante : « *Henricus IV Francorum] et Navarr[ae] Rex Christianis[simus] Bellator Fortis[simus] Victor Clementis[simus] rebus ad Maiest[at]is] et Publicae] Salut[is] Firmamentum Compositis Hanc Regiam Auspicalo Restauravit Immensum Auxil Magnificentius Exornavit Anno MDCIX*<sup>10</sup>.

« Nous sommes entrés dans une cour dite des cuisines, où se trouve l'habitation de tous les officiers de bouche de

S.M. ; de cette cour nous sommes passés dans une autre cour [la cour Ovale] allongée sous la forme de la lettre D, qui se termine en rond par un corps de bâtiment édifié sous François I<sup>er</sup>. Cette cour semblant très petite au roi Henri IV, il la fit ouvrir en y ajoutant deux pavillons qui lui donnèrent sa forme actuelle. À droite, précisément au milieu de cette cour, il y a un escalier à deux rampes [le grand escalier]<sup>11</sup>. Le Sr. Cardinal [Francesco Barberini] monta par cet escalier et il arriva à un petit palier. »

*L'appartement du Légat dans l'aile nord de la cour Ovale (ou cour du Donjon)*

« Une fois entrés, nous avons traversé une salle parée de tapisseries tissées d'or et de soie avec les *Histoires des Victoires de Coriolan*<sup>12</sup>. D'ici, nous sommes allés dans une chambre, et, après, dans une autre, destinée à SS. Illustrissime [le légat], les deux décorées de la même manière. Dans la dernière on voyait le lit en velours rouge, brodé en or et, comme c'est l'usage en France, orné de



PAGE DE GAUCHE  
Vue du portail d'entrée de la cour  
des Offices.

Ci-DESSUS  
Joseph Delétréz fils (xviii<sup>e</sup> siècle),  
Porte d'entrée de la cour des  
Offices, dessin à la plume et lavis à  
l'encre de Chine légèrement teinté  
d'aquarelle, Bibliothèque nationale  
de France, département Estampes  
et photographie, coll. H. Destailleur.

DOUBLE-PAGE SUIVANTE  
Vue de la cour Ovale vers le sud  
ouest. De droite à gauche :  
la coursière reliant les escaliers et  
la salle de Bal ; vues extérieures des  
logements du roi et de la duchesse  
d'Étampes ; pavillon de la porte  
Dorée et salle de bal.



bouquets de plumes aux angles du baldaquin. Au-dessus de la cheminée, et dans l'antichambre, on avait dressé un dais. Il y avait une arrière-salle servant de garde-robe pour les officiers, parée de tapisseries tissées avec de l'or et de la soie, de très belle manière, représentant l'*Histoire des douze mois de l'année*<sup>13</sup>.»

Le père Dan confirme que «le roi, pour témoigner l'honneur qu'il déférait à sa Sainteté et à celui qui venait de sa part, voulut exprès que Monseigneur le Légat fut logé dans ce château en un très beau département tout proche du sien et de celui de la reine, à savoir entre l'un des pavillons et le grand escalier de la cour du Donjon, département qui ne se donne point qu'à quelque souverain ou à quelque prince du sang<sup>14</sup>.»



Ci-DESSUS  
Corridor d'entrée de la chapelle Saint-Saturnin où l'on voit les façades ancienne et nouvelle reliant la chapelle, la salle de Bal et le pavillon du Tibre.

**15 juin. La chapelle Saint-Saturnin<sup>15</sup>**

«Sous les fenêtres de son appartement, [le Sr. Cardinal] traversa le portique étroit ouvert sur la cour Ovale, et se rendit à la chapelle qui est en face. Sur la porte de la chapelle figurait l'inscription suivante, indiquant qu'elle avait été décorée sous le roi Henri IV : "*Imperio natisque potens et conjuge felix/ Alta pace sacram decorat rex inclitus aedem/ Eternus, ut pietas augusta splendeat aula [...]*"<sup>16</sup>.» Le roi demeura près de la fenêtre de son appartement au fond de la cour [Ovale] pour voir passer SS. Ill.me [le légat].»

La coursière de la cour Ovale avait été prévue en 1601 pour relier le grand escalier à la chapelle. La chapelle basse, pour les domestiques et les officiers, fondée en 1169 par Louis VII, fut reconstruite sous François I<sup>er</sup>. Ce dernier fit bâtir la chapelle haute, réservée au roi et à sa famille, décorée sous Henri IV par Ambroise Dubois et Jean Dhoey. La façade sur la cour Ovale fut englobée dans une construction prolongeant la salle de Bal jusqu'au pavillon du Tibre, ce qui empêcha la réalisation du parcours sud de la coursière à portiques ».

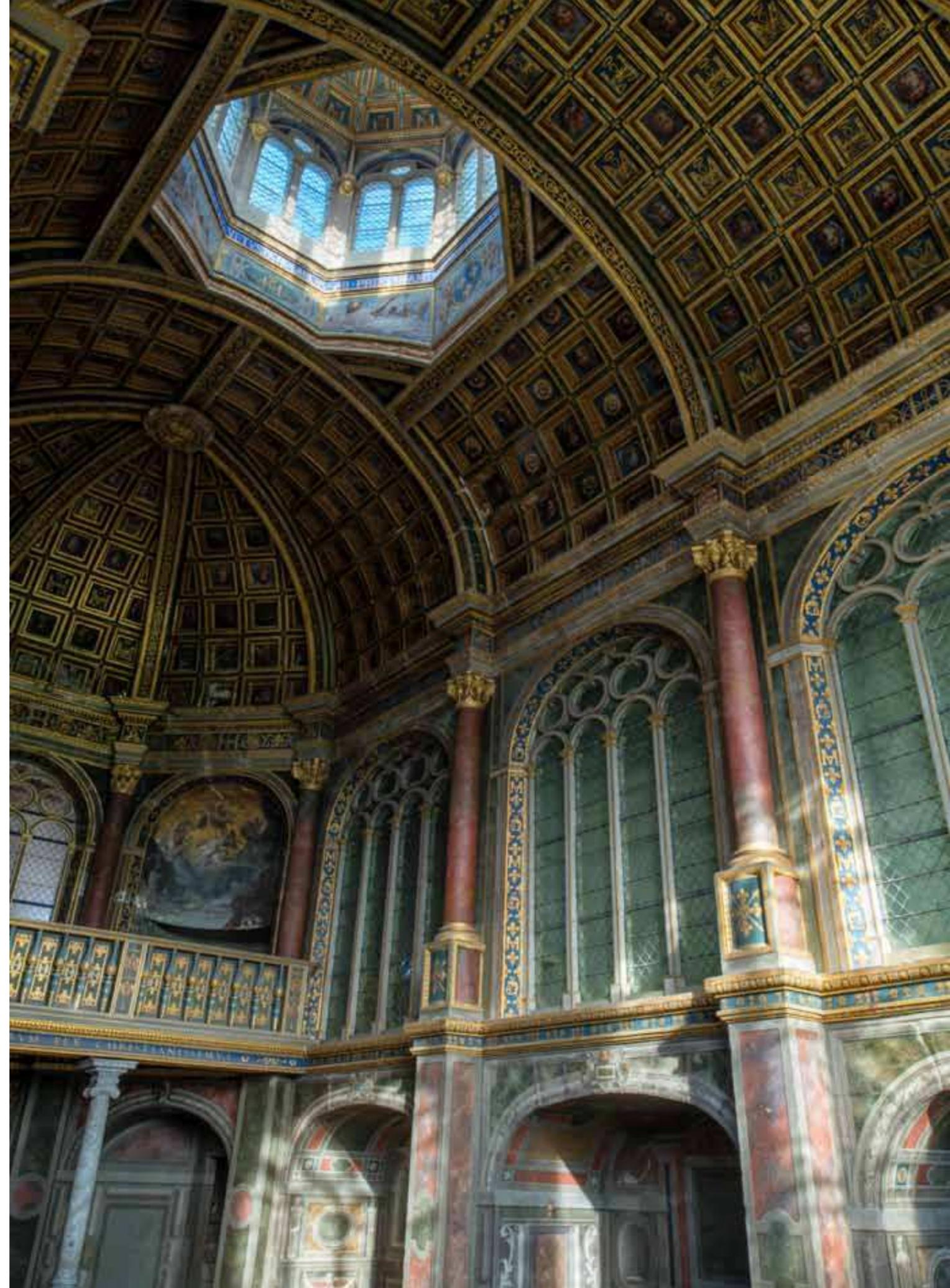
**15 juin, après midi. L'appartement du Roi sur la cour Ovale<sup>17</sup>**

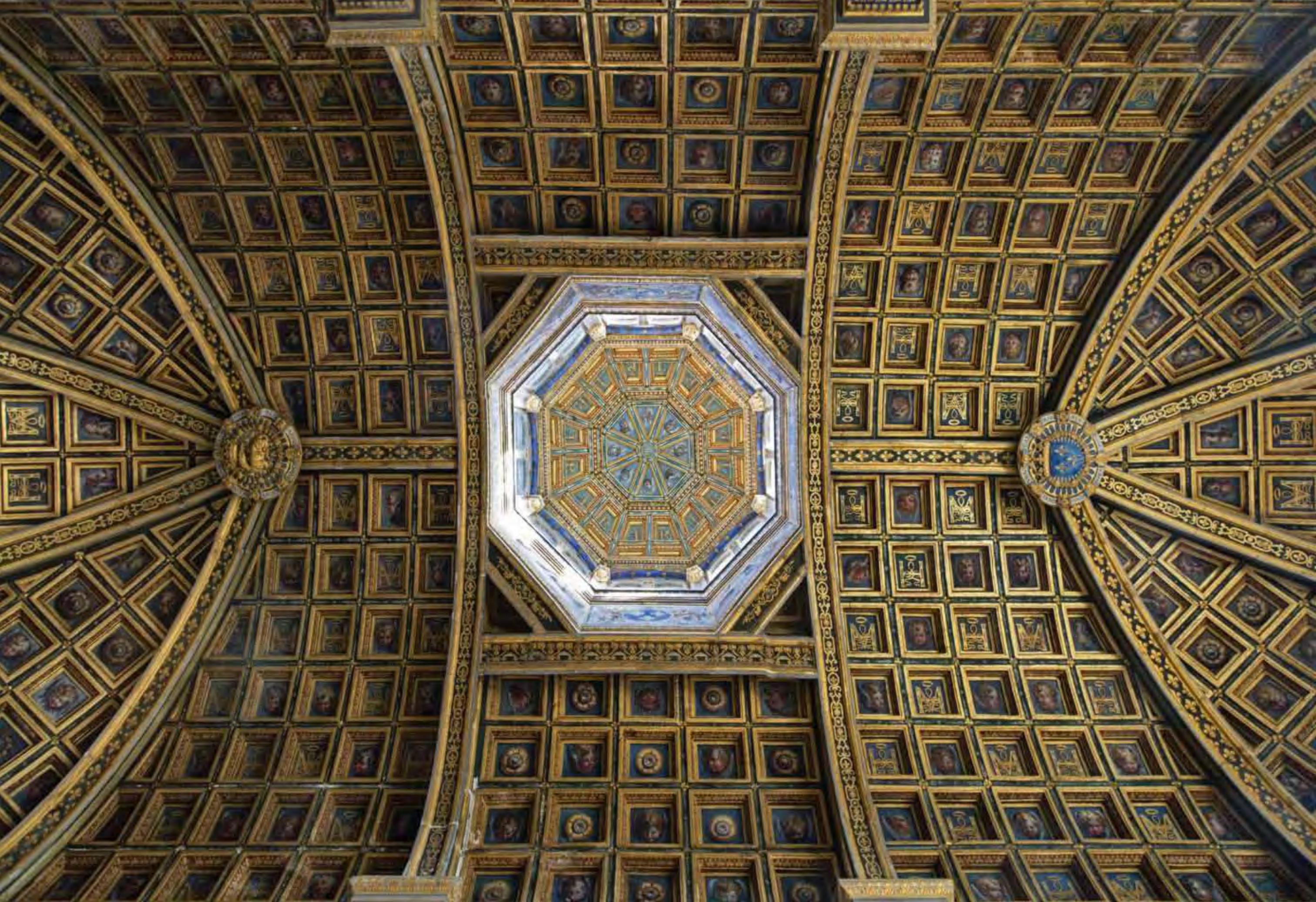
«Nous sommes entrés dans la salle des archers, parée de tapisseries très abîmées représentant les batailles entre Français et Anglais [la *Bataille de Formigny*, 1450]<sup>18</sup> ; de là, nous sommes allés dans une autre pièce parée de tapisseries semblables et, après, dans une petite salle qui avait été la chambre de Saint Louis, ornée de stucs, peinte à la fresque par Nicolò de Modène d'après les dessins de l'abbé Primaticè<sup>18</sup>. Nous avons traversé un petit vestibule duquel nous sommes entrés dans une autre chambre carrée, toute décorée de peintures, qui sert d'Antichambre. Les gentilshommes sont allés dans la chambre de S.M., [laquelle] était parée de tapisseries en laine, avec des sujets rustiques de bergers, de dessin ordinaire<sup>19</sup>.»

Cet appartement du Roi se situait entre la cour Ovale à l'est et la galerie François I<sup>er</sup>, à l'ouest<sup>20</sup>. La chambre de Saint Louis fut décorée plusieurs fois au xvi<sup>e</sup> siècle (1533-

PAGE DE DROITE  
Vue de la chapelle haute Saint-Saturnin.

DOUBLE-PAGE SUIVANTE  
Voûte de la chapelle haute Saint-Saturnin. Le lanternon, abattu sous Louis XV, fut rétabli par l'architecte Boitte en 1882.







CI-DESSUS  
Chapelle haute Saint-Saturnin,  
escalier menant à la tribune.

PAGE DE DROITE  
Vue de la chapelle haute Saint-Saturnin. La tribune d'orgue, avec ses colonnettes ioniques en marbre, est l'œuvre de Philibert Delorme (1554) ; décor peint vers 1608 (A. Dubois ?) et 1639-42 (Cl. ou J. Dhoey). En 1807, Napoléon I<sup>er</sup> installa dans cette chapelle la bibliothèque du château, fonction qu'elle conserva jusqu'en 1851.



1536, 1570). Cassiano paraît voir ce qui est décrit par Dan en 1642 : «en ces huit tableaux sont représentées quelques histoires [...] que le prince des poètes grecs à très bien décrites en son *Iliade* [...] et que le sieur de Saint-Martin [Primatice] a ici parfaitement exprimés dans ces ouvrages de son dessein, peints à frais par Messere Nicolò [Dell'Abate]<sup>21</sup>». Les fresques furent insérées dans de grands encadrements en stuc.

*Du Grand Jardin au grand parterre, à l'est du château<sup>22</sup>*

«Le Légat et le cardinal Richelieu, montés sur un carrosse à six [chevaux], allèrent dans le parc où, dans un canal

grandissime, ils firent chasser quelques canards par un chien de chasse. Tous deux, après s'être longtemps promenés à cheval, vinrent dans le grand jardin dans lequel il y a seulement de petites haies et des parterres de buis ; dans ce jardin, il y a trois grands canaux d'eau au milieu desquels on voit une fontaine avec une statue qui est la copie d'un des fleuves du Belvédère.»

Henri IV donna une dimension monumentale aux jardins de Fontainebleau : le Grand jardin de François I<sup>er</sup> qui se situait à l'est du château fut augmenté et aménagé de façon spectaculaire en creusant un canal long de 1 140 mètres en direction d'Avon (1606-1609). À partir de 1660, Le Nôtre et Le Vau transformèrent le tracé de ce

parc, en définissant les dispositions du Grand Parterre et du bassin des Cascades que l'on voit encore de nos jours. L'ecclésiastique bolonais Sebastiano Locatelli, pendant son voyage en France en 1664-1665, nous donne une description très vivante du parc à l'époque de Louis XIV : «Nous allâmes admirer le jardin. Pour donner une idée de sa magnificence, je dirai seulement qu'il est digne du Roi. Plusieurs galeries de verdure en forment le tour, et l'on y voit en perspective la merveilleuse fontaine. Elle lance par quatre cents tuyaux à cinq ou six pieds de hauteur une eau retombant en pluie dans de grands bassins de marbre ; ces bassins, disposés par étages, forment un vaste escalier qui semble couvert d'une nappe

argentée, au-dessus d'un canal assez large pour porter une grande barque. Lorsque la cour séjourne à Fontainebleau, la promenade en bateau a lieu habituellement sur ce canal et deux autres canaux latéraux, qu'une épaisse muraille sépare seule du canal central. Le *Bucentaure* royal, entièrement peint et doré, porte Sa Majesté et la famille royale ; il est accompagné de barques semblables aux gondoles légères vénitiennes, où montent les Princes du sang et les grands officiers de la Couronne. Le canal du milieu leur est réservé ; les autres princes, les ducs et les gentilshommes se promènent en barque sur les canaux latéraux. Ces trois canaux, longs d'un bon quart de mille, aboutissent à un grand bassin où cinquante



Ci-dessus  
Israël Silvestre, *Vue du château de Fontainebleau du côté du Grand Canal*, gravure, 1678. Bibliothèque du château de Fontainebleau.

Ci-dessus  
Vue actuelle du Grand Canal, creusé sous Henri IV (1606-09) en direction du village d'Avon.

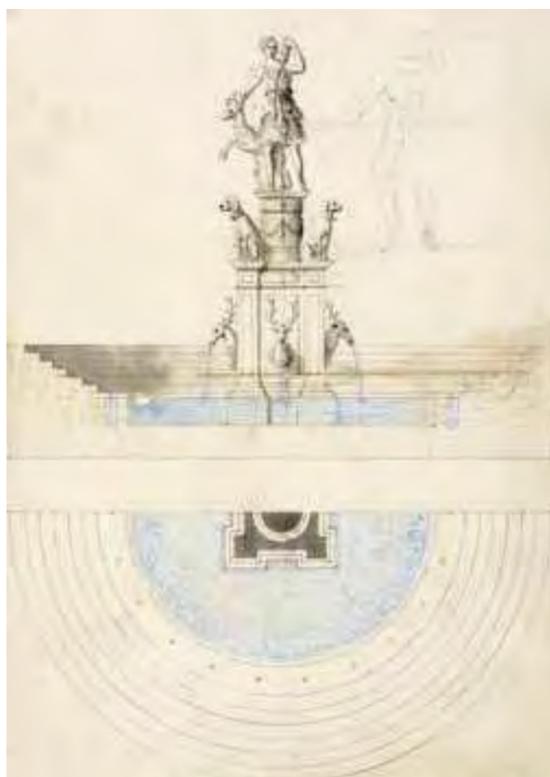
DOUBLE-PAGE SUIVANTE  
En arrière plan, l'vue du Grand Parterre, créé sous Louis XIV par André Le Nôtre et Louis Le Vau, au delà du dénivelé du bassin des Cascades. Les broderies de buis de ce jardin à la française ont disparu sous Louis XV. Subsistent le tracé des pelouses, les bassins ornés de statues, dont celui des Cascades (XVII<sup>e</sup> et XIX<sup>e</sup> siècles) regardant à l'est vers le canal d'Henri IV.



barques peuvent facilement virer de bord pour continuer la promenade ; les personnes qu'elles portent voient alors en perspective la façade postérieure du palais, avec les grandes galeries et les quatre cents jets d'eau formés par la source que découvrit le chien Belaud<sup>23</sup>.»

**16 juin.** *La galerie de la Reine, les galeries des Cerfs et des Chevreuils. La volière et la fontaine de Diane*<sup>24</sup>

«La galerie de la Reine régnante [Anne d'Autriche] est peinte de paysages, de batailles et d'autres scènes<sup>25</sup>. En descendant un petit escalier [on entre] dans la Galerie des cerfs qui est au niveau d'un autre jardin secret, ainsi appelée parce qu'elle est ornée de têtes de cerfs surmontées de bois. Sous chacune d'entre elles est peinte la vue d'un lieu, d'un pays, ou d'une maison de plaisance ou



CI-DESSUS  
*La fontaine de Diane*, Stockholm Nationalmuseum, NMH CC 472, dessin anonyme, 28 x 20 cm, ex-collection Cronstedt, Fulleró.

DOUBLE-PAGE SUIVANTE  
PAGE 40  
Giovanni Fancelli dit Nanni di Stocco (Settignano/Florence début du XVI<sup>e</sup> siècle-Florence 1586), avec la collaboration de Jacopo Sansovino (Florence 1486-Venise 1570), copie du moule du *Spinario*, bronze, cadeau d'Alfonso II d'Este à François I<sup>er</sup>, grâce à la médiation de B. Cellini, Rome, 1540.

d'un château appartenant au roi : Fontainebleau, Folembay, Compiègne – où est évoquée la mémoire d'un jeune chasseur du roi tué par un cerf –, ou encore Villers-Cotterêts, Blois, Amboise, Chambord, Saint-Léger, Charleval, Montceaux et Meaux [bois près de Montceaux], Verneuil, Madrid, S. Germain en Laye et Vincennes<sup>26</sup>.

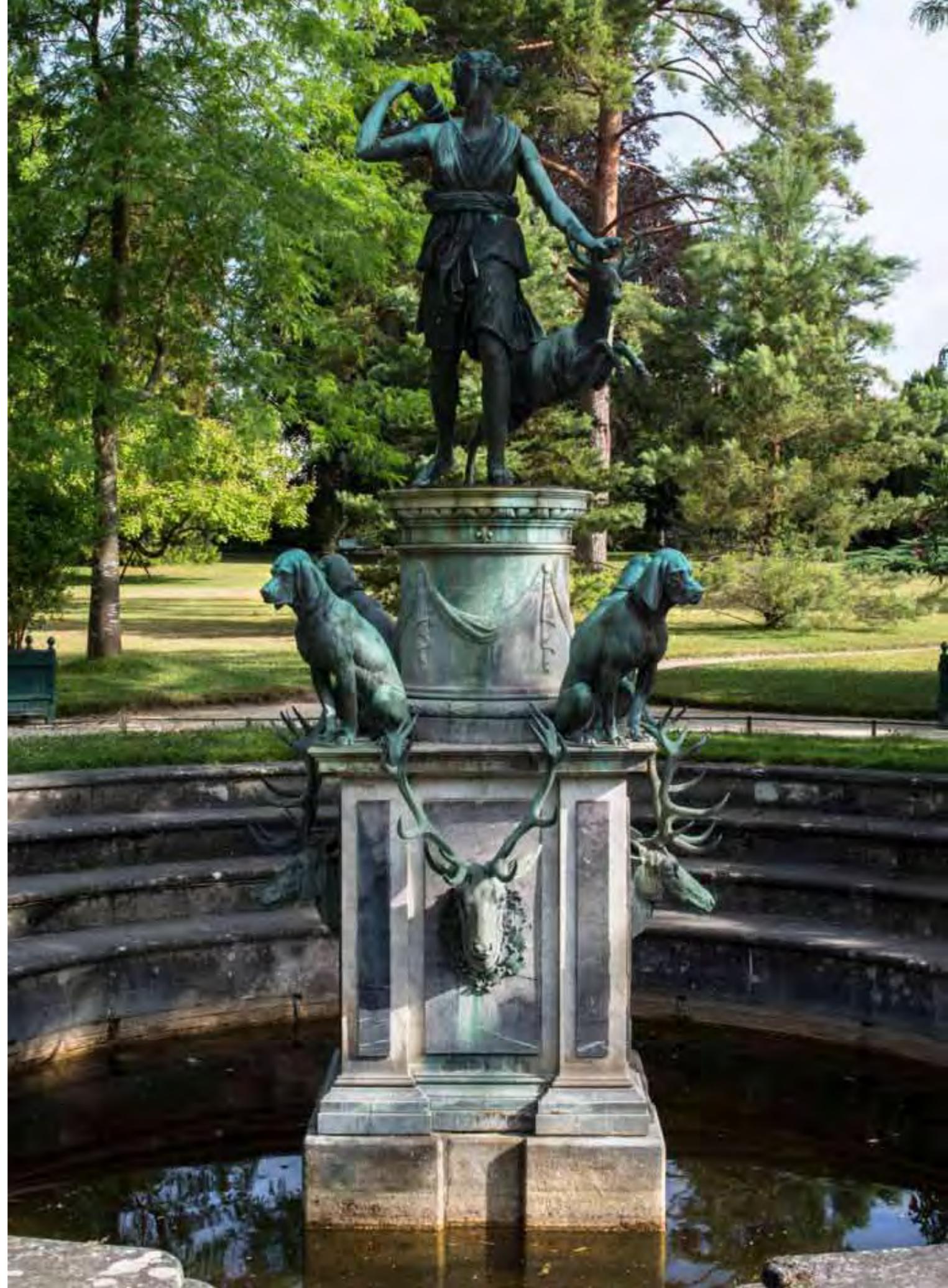
«Par cette galerie, nous sommes arrivés dans une autre cour. SS. Ill.me [le légat] monta avec ses accompagnateurs habituels dans un carrosse. Ces Messieurs, étant revenus sur leurs pas, ont vu le *jardin secret* [le jardin de la Reine] dans lequel ils ont remarqué, derrière la végétation habituelle, une fontaine [la fontaine de Diane] très agréable, conçue en forme de gradins circulaires enroulés autour d'un piédestal portant, à mi-hauteur, quatre têtes de cerfs en métal crachant de l'eau. La fontaine est surmontée d'une statue de *Diane chasseresse* au pied de laquelle, à chaque coin, on voit quatre chiens [assis] du même métal<sup>27</sup>. Il y a aussi un sarcophage ancien avec des *putti*, une copie exacte en métal du *Laocoon* du Belvédère et une copie du jeune homme qui enlève l'épine de son pied [le *Spinario*], qui est au Capitole<sup>28</sup>.

«Face à la galerie des Cerfs, il y a une *volière* de même longueur et de même largeur que ladite galerie, au milieu de laquelle une fontaine s'appuie à un mur d'ordre rustique<sup>29</sup> ; sur la droite, on lit l'inscription suivante : “*Tot populos victor justo Rex Marte subegit, / Regius hic retinet quot sibi carcer aves*”<sup>30</sup>.” Sur le côté gauche, il y a une autre inscription : “*Qui janum clausit volucres hic sponte reclusas / Detinet, aeternum que sua facta canant*”<sup>31</sup>.” Il y a aussi une autre galerie dite “*des Chevreuils*”, qui, sur le modèle de la galerie des Cerfs, est ornée de têtes de ces animaux, au-dessous desquelles sont peintes plusieurs *Chasses du roi Henry*”<sup>32</sup>.»

Le jardin de la Reine (ou de Diane) qui avait été aménagé au temps de Catherine de Médicis sur un terrain appartenant au couvent des Trinitaires ouvert sur le fossé, fut totalement modifié sous Henri IV. La construction de galeries transforma ce jardin en un espace quadrangulaire clos. À l'est, la galerie de Diane fut bâtie au-dessus

PAGE 41  
Primitice et assistants, copie du *Laocoon* du Belvédère, bronze, réalisé en 1543 dans l'atelier de Fontainebleau. Château de Fontainebleau, galerie des Cerfs, dépôt du musée du Louvre, Département des Objets d'art (MR 3290).

PAGE DE DROITE  
Vue actuelle de la fontaine de Diane dans le jardin de la reine ; Balthasar Keller, statue de Diane, bronze (1684) ; Pierre Biard, statues des chiens et des cerfs, bronze (1603).







de la galerie des Cerfs après la mort de Gabrielle d'Estrees et le mariage du roi avec Marie de Médicis (1600). Longue de 80 mètres et large d'environ 10 mètres, elle reliait les appartements de la Reine et le cabinet de la Volière et avait été décorée de scènes peintes par Ambroise Dubois (Ambrosius Bosschaert, Anvers, 1543-Fontainebleau, 1614/1615) et Jean de Hoey, illustrant les mythes de Diane et d'Apollon, et les victoires du roi. À l'ouest s'éleva la galerie des Chevreuils (détruite en 1833), dotée d'un portique et décorée comme la galerie des Cerfs, par des peintures de Louis Poisson ; au nord, on bâtit la volière qui, en 1642, apparaît aux yeux du père Dan comme « un lieu fort gracieux où sont renfermés une infinité d'oiseaux de toutes sortes, qui par leur chant mélodieux semblent témoigner être satisfaits de cette riche et royale demeure<sup>33</sup> ». Quatre parterres réguliers se partageaient l'espace du jardin, orné de copies en bronze d'antiques, fondues sous la direction de Primatice ; au centre se trouvait la fontaine de Diane. Ce musée d'antiques en plein air s'inspirait du Belvédère du Vatican.

**24 juin.** *L'histoire de Théagène et de Chariclée dans la salle du Conseil et la salle de la Belle-Cheminée*<sup>34</sup>  
 « Le matin suivant, fête de Saint-Jean-Baptiste, le Sr. Card. alla à la messe [dans la chapelle Saint-Louis], mais il ne put pas, à cause de la grande pluie, y aller par la petite coursière ouverte [de la cour Ovale], et il préféra donc passer à travers l'appartement du Roi, en voyant, au-delà des pièces déjà décrites, une petite salle, dite du Conseil, peinte par un nommé du Bois avec des *Histoires de Chariclée et Théagène*<sup>35</sup>. Après, nous avons vu la salle des comédies [salle de la Belle-Cheminée], où il y a une cheminée de pierre considérable, dans le manteau de laquelle figure un portrait en bas relief du roi Henri IV à cheval, mais de manière maladroite, entouré de feuillages et de bas-reliefs avec des personnages et des batailles de belle manière d'un nommé Grenoble<sup>36</sup> avec l'inscription suivante : *Henricus IV Francor[um] et Navarrae Rex,*



*Bellator, Victor, Triumphator, bello Civili confecto, Regno recuperato, restauratoque, Pace domi forisq[ue] constituta Regiis Penatibus regali sumptu focum extruxit. mdic [1599]*<sup>37</sup>.

La salle ovale que Cassiano nomme « du Conseil », dite « cabinet du Roi » sous Henri IV, a pris le nom de salon Louis XIII, le roi étant né en ses murs (1601). Remaniée vers 1610, elle reçut quinze grands tableaux illustrant « les amours toutes chastes de Théagène et de Chariclée ou l'histoire éthiopique d'Héliodore [IV<sup>e</sup> siècle av. J.-C.], [...] qui sont autour de cette chambre et en son plafond, avec des riches bordures de stuc et divers ornements des chiffres de Henri le Grand et de la reine<sup>38</sup> ». De ces peintures d'Ambroise Dubois, l'une a disparu et trois ont été transférées dans la première salle Saint-Louis.

La salle des Comédies ou salle de la Belle-Cheminée occupait l'aile est de la cour de la Fontaine, élevée par Primatice pour Charles IX et achevée sous Henri IV. Dan écrit : « Cette salle est la plus grande de toutes celles du château, ayant vingt toises de long et cinq de large [...]. Elle est encore appelée la Salle de la Comédie à cause d'un grand théâtre, lequel y est à l'un des bouts qui regarde directement ladite cheminée<sup>39</sup>. » Commandée par Henri IV en 1597 à Matthieu Jacquet, dit Grenoble (1545-1611), et réalisée en 1601, la cheminée fut démembrée en 1725. La statue équestre du roi a été intégrée au XIX<sup>e</sup> siècle à la cheminée de la deuxième Saint Louis et les

PAGE DE GAUCHE  
 Ambroise Dubois, *Allégorie de la peinture et de la sculpture*, huile sur toile provenant du cabinet de la Volière. Château de Fontainebleau, galerie des Peintures, F3361.

EN HAUT  
 Mathieu Jacquet, *Bataille d'Ivry*, bas-relief en marbre, musée du Louvre, MR 1639. Appartenant à la Belle Cheminée qui était située à l'extrémité nord de l'aile construite par Primatice, ce bas-relief fut démonté en 1725, lorsque Louis XV

décida de transformer la salle en théâtre. Commémorant la victoire d'Henri IV à la bataille d'Ivry (près de Chartres) le 14 mars 1590, il était au centre de la cheminée, au-dessous du grand bas-relief d'Henri IV à cheval, point focal de la composition.

DOUBLE-PAGE SUIVANTE  
 Salle de Bal, côté nord, baies ouvrant sur la cour Ovale. Fresques de Niccolò dell'Abbate sur les dessins de Primatice : à gauche, Apollon et les Muses au Parnasse ; à droite, Les trois Grâces dansant devant les dieux. 1550-1556.



deux figures féminines de la Paix et de la Clémence, à celle de la salle des Gardes. Le Louvre conserve une partie des ces reliefs de haute qualité<sup>40</sup>.

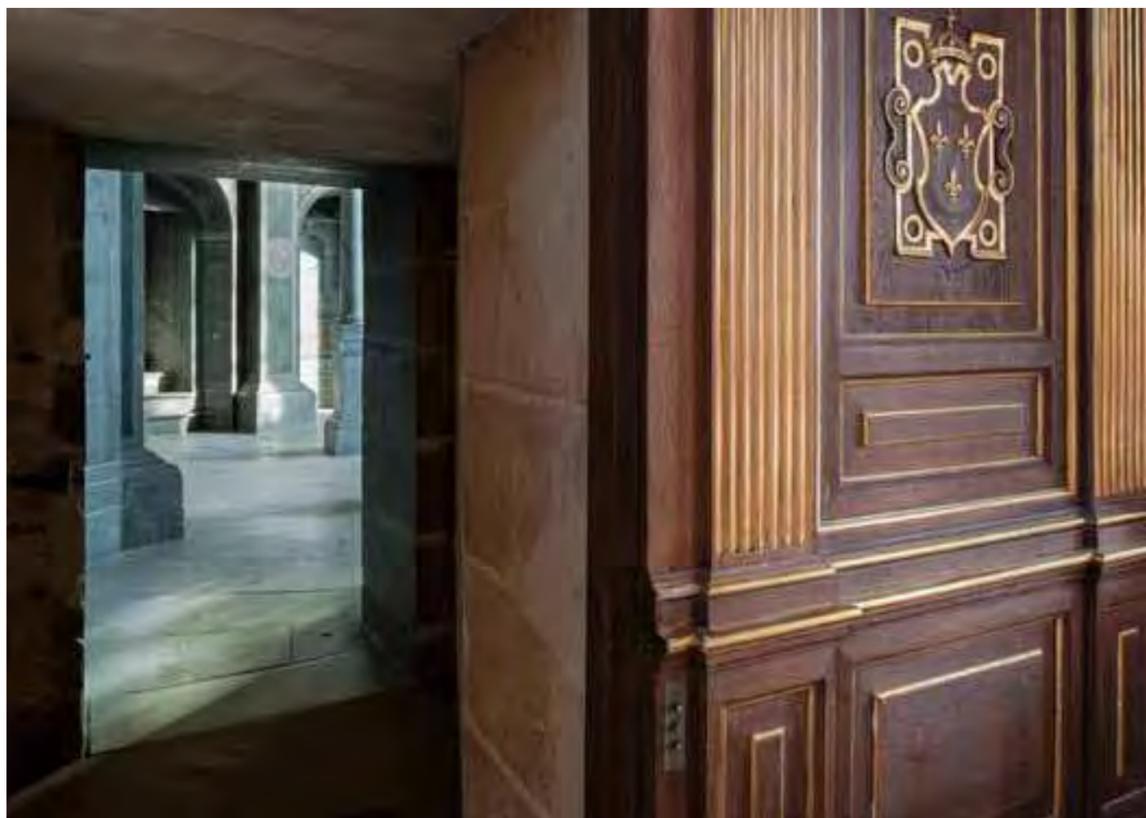
#### La salle de Bal<sup>41</sup>

«La salle dite “de bal”, spacieuse et grande, peinte par Nicolò de Modène [Nicolò dell'Abate], sur les dessins de l'abbé Primatice, avec, à droite : les *Histoires de Jupiter servi à table par Ebe* ; du *Zodiaque avec Phébus assis au milieu* ; de la *Forge de Vulcain avec Amour* et de *Cérès qui préside à la moisson*. À gauche : les *Histoires du festin de Bacchus* ; du *Mont Parnasse* ; de la *Danse des Grâces à la présence des Dieux*, et de la *Pomme de la Discorde jetée par Bellone sur la table*.»

La salle de Bal se situe au premier étage de l'aile donnant

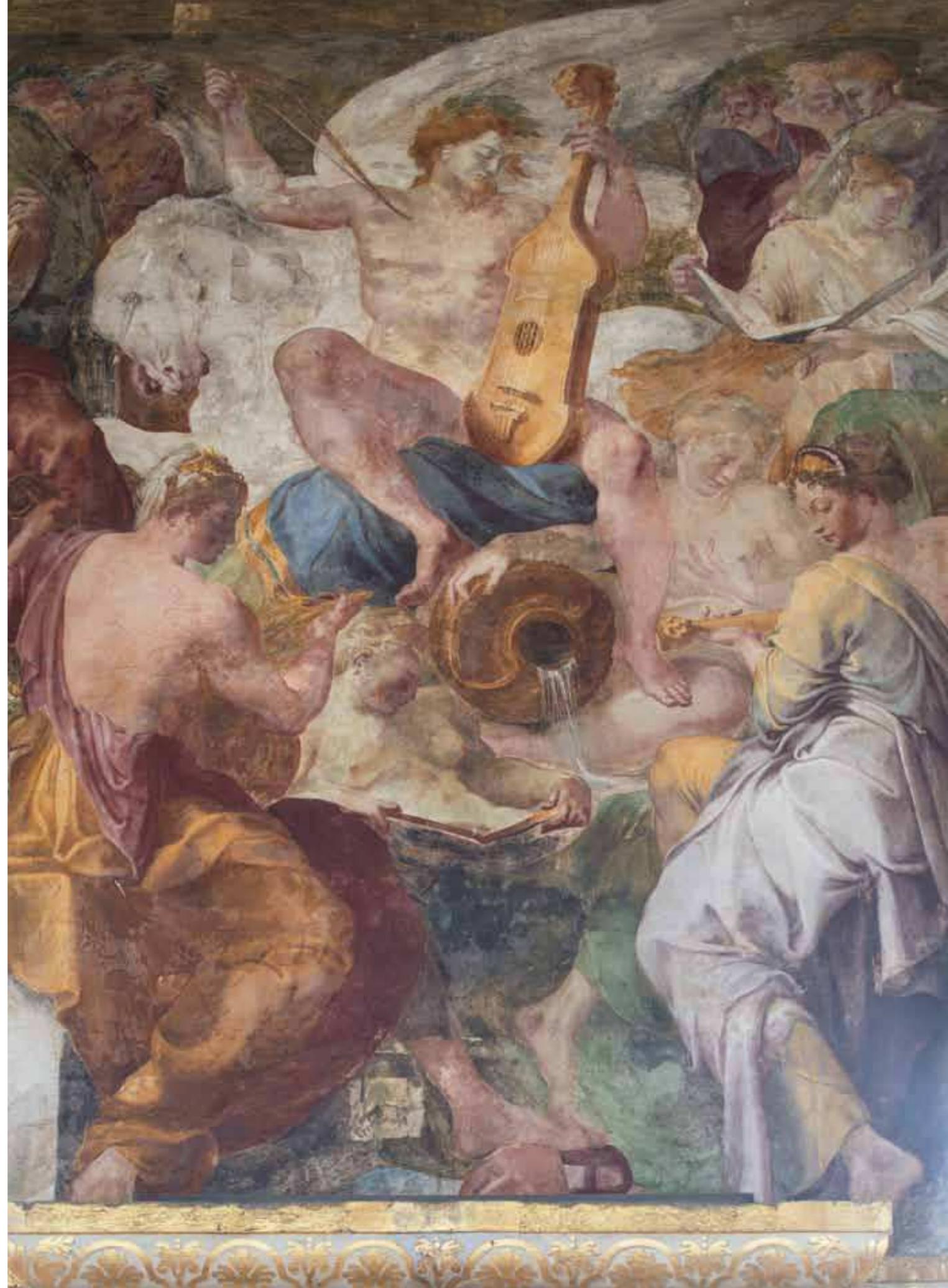
sur la cour Ovale, entre le pavillon de la porte Dorée et la chapelle Saint-Saturnin. «Le corps de ce bâtiment est bien du grand roi François [1515-1547], mais toutes les peintures et enrichissements sont de Henri II son fils [1547-1559], comme il apparaît par ses chiffres et devise. Là est un riche plafond de menuiserie composé de vingt-sept cadres octogones, embellis de leurs concavités, d'architraves, de frises et de corniches», écrit Dan.

En effet, la salle était encore en construction en 1548-1558 sous la direction de Philibert Delorme. Cassiano cite les sujets des pendentifs de la voûte, tandis que Pierre Dan décrit les sujets des peintures<sup>42</sup> qui évoquent la Paix et la Concorde ; leur datation, difficile à préciser, peut être comprise entre 1552 (selon Vasari) et 1555.



CI-DESSUS  
Passage menant de la salle de Bal  
à la chapelle Saint-Saturnin.

PAGE DE DROITE  
Nicolò dell'Abate et ses assistants,  
d'après F. Primatice, salle de Bal,  
*Apollon et les Muses au Parnasse*,  
fresque (détail).



Les galeries des rois, l'appartement de la reine mère,  
Marie de Médicis<sup>45</sup>

«Après avoir vu la galerie de la reine régnante [Anne d'Autriche], faite par le roi Henri IV [la galerie de Diane], et celle du roi François I<sup>er</sup> – dite “du Rosso”, parce qu'elle a été peinte par ce dernier –, et aussi la galerie de Henri II, peinte avec des *Histoires de l'Iliade d'Homère*<sup>44</sup>, par Nicolas de Modène, sur les dessins de l'Abbé Primatice déjà nommé, nous sommes allés dans les chambres de la duchesse de Monceaux, qui sont incluses dans l'appartement de la Reine Mère<sup>45</sup>, peintes à la fresque par un nommé Ruggiero de Ruggieri de Bologne<sup>46</sup>. Dans la première, doublée à une hauteur un peu supérieure à celle d'un homme de lambris en marqueterie de noyer, où il y a quelques bancs près des murs pour s'asseoir, est représentée *La Vie d'Hercule*. Dans la seconde salle, qui présente un lambris de la même façon, mais où il n'y a pas de bancs, on voit d'autres peintures de *La Vie d'Hercule* du même maître<sup>47</sup>, à l'exception d'un petit morceau peint [par Toussaint Dubreuil], sur lequel *Hercule apprend*



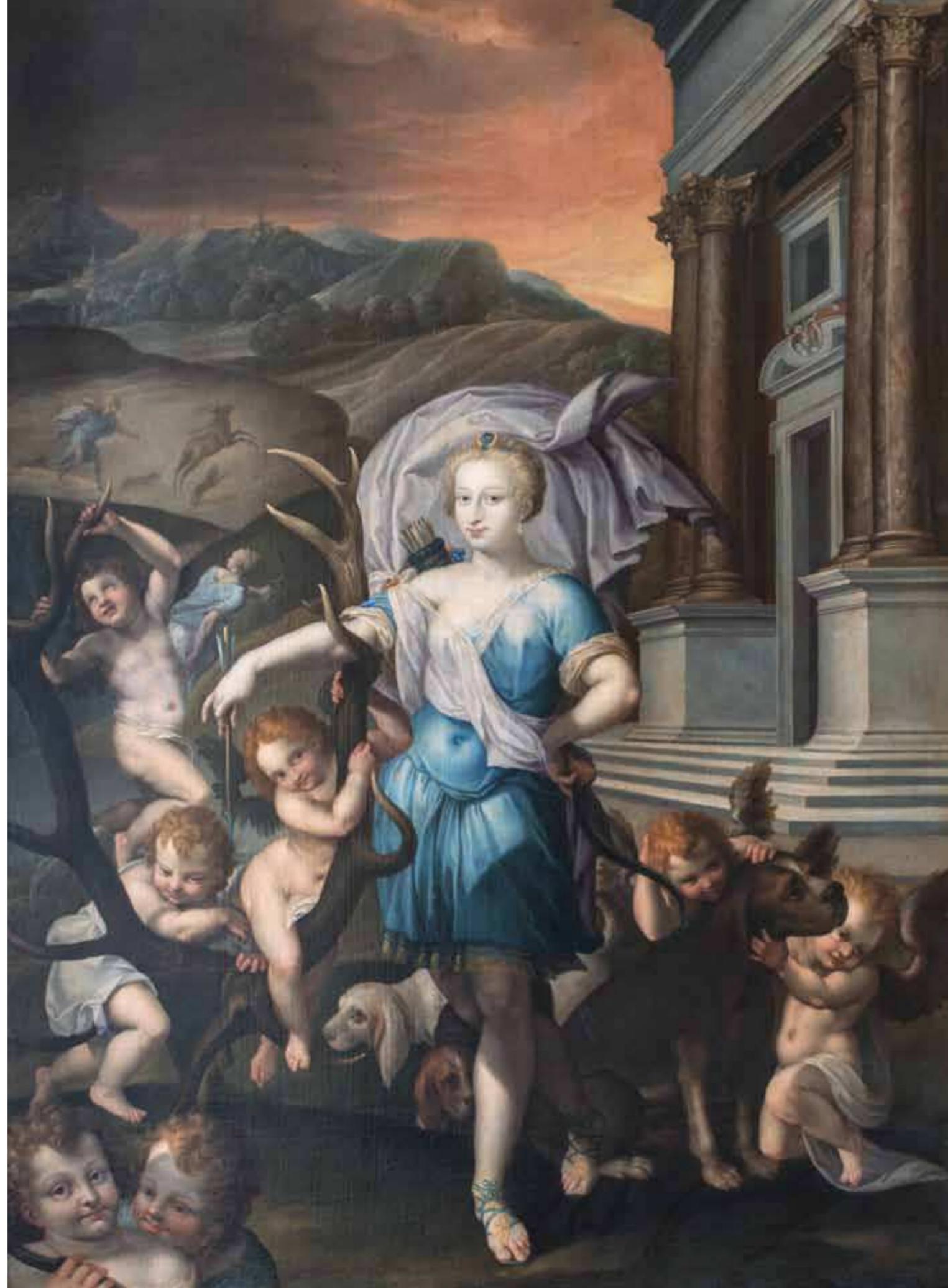
Ci-DESSUS  
Toussaint Dubreuil, *Hercule apprenant à tirer à l'arc*, huile sur toile, château de Fontainebleau, galerie des Peintures, F1989.4. Version sur toile d'un sujet peint dans l'appartement de Gabrielle d'Estrées au second étage du pavillon des Poêles.

à tirer à l'arc, qui est de la plus belle manière<sup>48</sup>. Au-dessus d'une cheminée, dans cette salle, est représentée une *Diane* avec quelques chiens et des Amours qui plaisantent, tandis que d'autres chevauchent des bois de cerf ; on m'a dit que ce serait le portrait de cette duchesse de Monceaux, autrement connue sous le nom de Gabrielle, sœur du marquis de Coure [Cœuvres], aimée par Henri IV<sup>49</sup>. » L'appartement de la reine mère se trouvait dans le pavillon des Poêles, situé à l'angle sud de la cour du Cheval-Blanc et de la cour de la Fontaine. Dan affirme que «il porte le nom des Poêles parce que François I<sup>er</sup> y en avait fait construire à la mode d'Allemagne pour échauffer ce grand corps de bâtiment<sup>50</sup>. Il s'agissait d'un bâtiment sur trois étages réalisé sous François I<sup>er</sup>, où Philibert Delorme était intervenu en 1555-1556. Après la mort d'Henri II, Catherine de Médicis confia les travaux de son appartement dans cette aile à Primatice. En 1750, ce pavillon fut remplacé par le Gros Pavillon édifié par Jacques Ange Gabriel.

Pierre Dan remarque : «Quant au lambris de la première chambre, les salamandres donnent à connaître de qui il est [François I<sup>er</sup>], mais pour ce qui est des peintures et tableaux, ils sont tous du règne de Henri le Grand, dans lesquels sont représentés en ces deux chambres et en nombre de vingt-sept, la vie et quelques faits héroïques, ou travaux d'Hercule, dont il y en a une partie au nombre de quatorze en la chambre qui regarde sur la cour de la Fontaine, et les autres en la chambre joignante, qui a vue sur la cour du Cheval-Blanc<sup>52</sup>. »

Il s'agit des peintures de Ruggiero de Ruggieri et de Toussaint Dubreuil ; Ambroise Dubois est l'auteur du portrait de Gabrielle d'Estrées mentionné par Cassiano. Le 4 août 1625, Cassiano nous donne encore des détails sur la chambre de la reine mère : «On avait déplacé les tapisseries, la chambre était parée de brocatelles de Venise jaunes et rouges. Le buffet et, au-dessus, un dais, étaient recouverts du même tissu. [Il y avait] un lit clos en voile de Ferrare avec des fleurs rouges brodées. À la tête

PAGE DE DROITE  
Ambroise Dubois (attr.), *Gabrielle d'Estrées en Diane chasseresse*, huile sur toile, château de Fontainebleau, galerie des Peintures, F 2000.2.





du lit, on voyait le crucifix et les autres peintures que Sr. le Cardinal avait données.<sup>52</sup>»

Le 24 juillet, Cesare Magalotti, qui fait partie de la légation Barberini et rédige un autre *Mémoire*, cite les tableaux donnés par Francesco Barberini à la reine mère : « quatre tableaux, c'est-à-dire deux religieux et deux profanes, dont la valeur est de 500 écus<sup>53</sup>. » Cassiano précise que les deux tableaux religieux sont un Dominiquin qui représente la *Vierge avec des anges qui apparaît à saint François* « haut d'une paume et demie, et à peu près de la même largeur »<sup>54</sup> [43 x 36 cm] et une *Vierge avec des anges* de Francesco Albani de mêmes dimensions. Il en existe deux versions à Fontainebleau, mais leurs formats et leurs provenances n'autorisent pas à penser qu'il s'agit du tableau donné par le cardinal Francesco Barberini à Marie de Médicis.

*Le cabinet des peintures*<sup>55</sup>

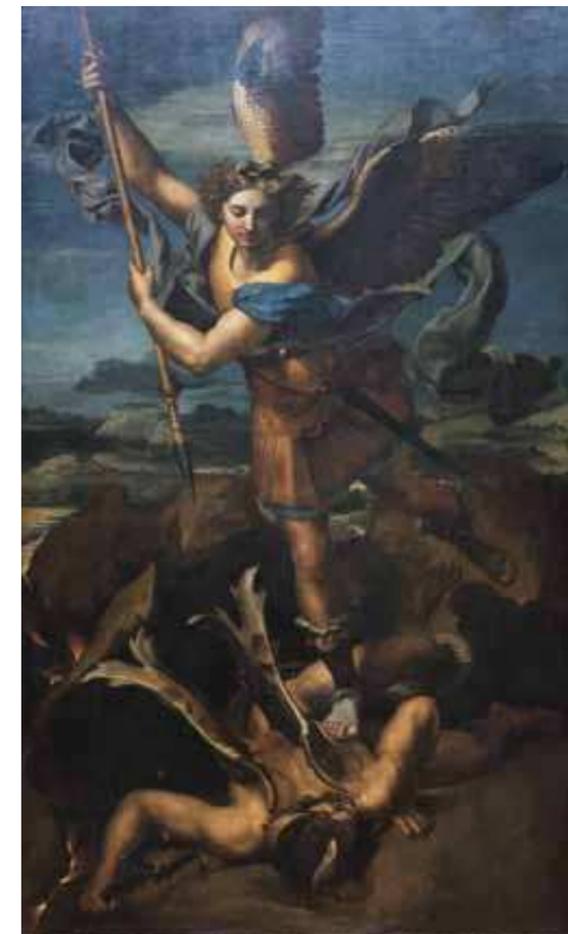
« De ces chambres, nous sommes allés à la salle de peintures, pour voir avant tout les tableaux de Raphaël. D'abord un tableau sur bois de sept ou huit paumes de hauteur, dans lequel, de la manière la plus exquise, sont peints la *Vierge et le Sauveur*, qui, debout sur son berceau, semble vouloir la caresser en l'embrassant ; derrière sainte Élisabeth, saint Jean enfant est à genoux en acte d'adoration ; à côté de la Vierge, mais assez en arrière, on aperçoit saint Joseph ; derrière sainte Élisabeth, un ange présente une guirlande de fleurs et, tout près, on aperçoit la tête d'un autre ange<sup>56</sup>.

« Le deuxième tableau représente un *Saint Michel archange*, aussi sur bois, à peu près de neuf paumes de hauteur, grandeur nature<sup>57</sup>, tenant une lance, les ailes levées dans l'acte de blesser l'esprit ennemi, représenté avec une tête extravagante et des crêtes de châtreté. L'ange a l'aspect d'un beau garçon aux cheveux bien répartis de part et d'autre du visage. Sur le bord de l'armure sont inscrits le nom de l'artiste et l'année : Rome, 1518. Le troisième tableau que nous avons vu était une *Sainte Marguerite*<sup>58</sup> sur bois, de six

PAGE DE GAUCHE  
Jules Romain, *Sainte-Marguerite*,  
musée du Louvre, Inv. 607, huile  
sur bois transposée sur toile.

paumes de haut, sur à peu près trois paumes de large. Elle est habillée comme une vierge, en train de piétiner le dragon, qui, retournant la tête, montre une grande et horrible bouche ouverte. Cette image est très endommagée, du fait d'un incendie survenu dans des circonstances que j'ignore. Le dernier tableau était un portrait, dit de la *Reine Jeanne de Naples*, habillée en rouge avec une coiffe de la même couleur sur la tête.<sup>59</sup>»

La cabinet des peintures, édifié sous Charles IX, occupait le deuxième étage du pavillon axial de la grande avant-cour du Cheval-Blanc, au-dessus du grand escalier en fer



CI-DESSUS  
Raphaël, *Le Grand Saint-Michel*,  
musée du Louvre, Inv. 610, huile  
sur bois transposée sur toile.

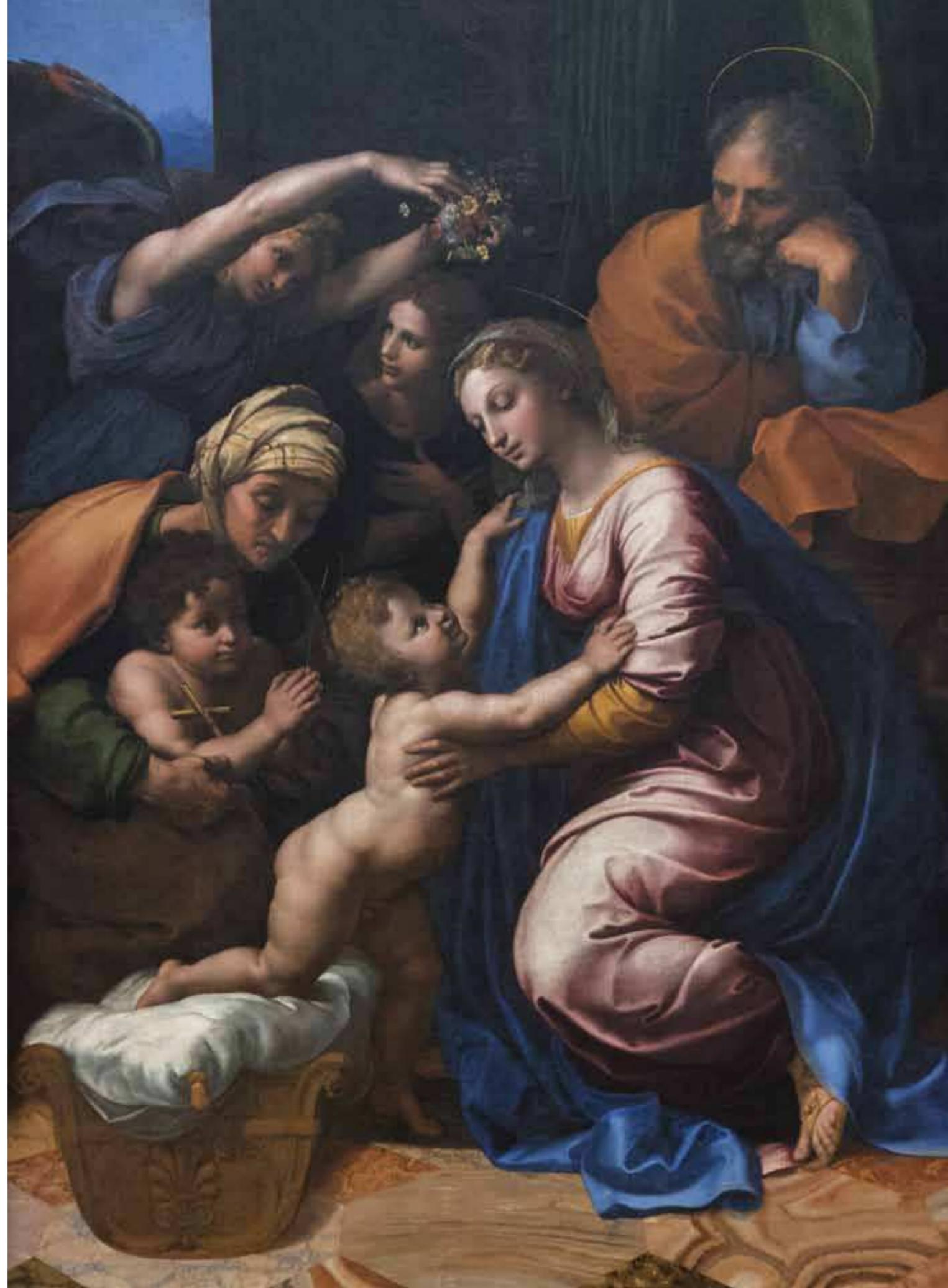
à cheval. Cassiano y voit quatre tableaux de Raphaël aujourd'hui au Louvre : la *Grande Sainte Famille de François I<sup>er</sup>*, le *Grand Saint-Michel*, la *Sainte Marguerite* et un « portrait de la reine de Naples ». La *Grande Sainte Famille* (commandé en 1518 par Léon X dans les mêmes circonstances politiques que le *Grand Saint Michel* et la *Sainte Marguerite*) évoque la maternité providentielle de la reine Claude, célébrée par le motif de l'ange couronnant la Vierge de fleurs. Ce tableau fut offert à François I<sup>er</sup> quelques mois plus tard par le neveu du pape, Laurent de Médicis, qui épousa Madeleine de La Tour d'Auvergne dans le cadre des échanges diplomatiques qui scellaient l'alliance du roi de France avec la papauté. Le *Grand Saint Michel* devint le symbole de la puissance royale : le thème de l'archange terrassant le démon renvoyait à l'ordre de Saint-Michel, dont le roi était grand-maître. L'existence même de cet ordre était le

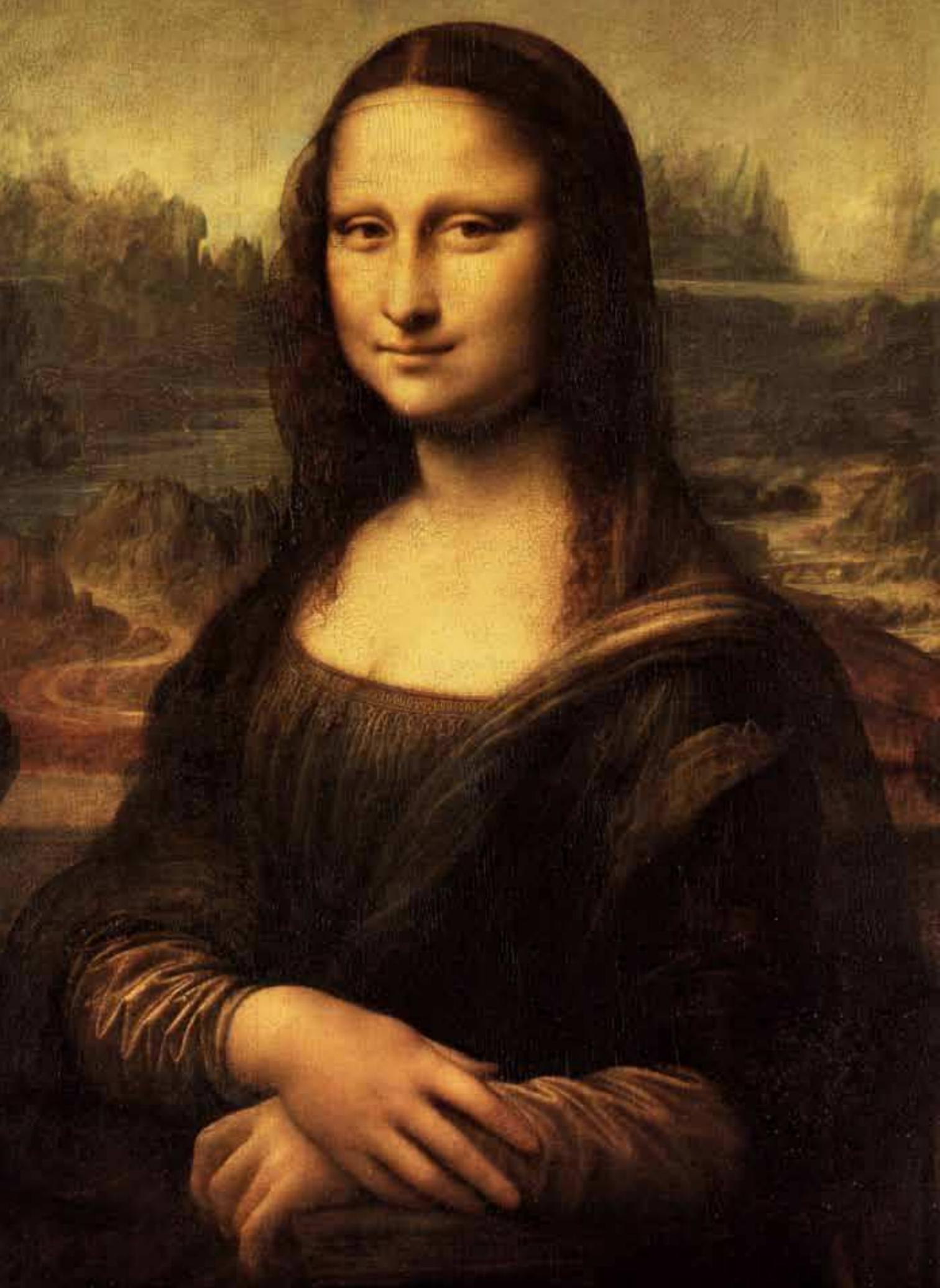


CI-DESSUS  
Portrait de dona Isabel de Requesens, épouse du vice-roi de Naples Ramon Folc de Cardona y Requesens, huile sur toile, château de Fontainebleau, galerie des Peintures, copie du tableau de Giulio Romano, Louvre, Inv. 612.

gage de l'union de la France et de l'Église dans la lutte contre les Turcs et l'Empire. L'exécution a été attribuée à Giulio Romano (Jules Romain) ; la coloration fut restaurée en 1537-1540 par Primatice. La *Sainte Marguerite*, par l'évocation de sa sainte patronne, rendait hommage à la sœur du roi, Marguerite d'Angoulême. Vasari signale au château de Fontainebleau une sainte Marguerite « qu'il [Giulio Romano] exécuta presque entièrement d'après le dessin de son maître ». La « reine de Naples », attribuée aussi à Giulio, avec la collaboration de Raphaël, était autrefois identifiée à Jeanne d'Aragon (1500-1577), fille de Ferdinand I<sup>er</sup> de Naples, mais la dame représentée serait Dona Isabel de Requesens, épouse de Don Ramon Folc de Cardona y de Requesens, vice-roi de Naples de 1509 à 1522, ami de Bibiena qui joua un rôle important dans ces cadeaux diplomatiques. «Après, nous avons vu les tableaux de Léonard de Vinci. D'abord, un grand tableau [*La Vierge aux rochers*] de neuf paumes environ, sur des panneaux en bois arrondis en haut, de fond quadrangulaire, chacun de trois pieds de large ou plus, où sont insérées trois figures : 1) La *Madone*<sup>60</sup>, qui a une attitude divine, peinte avec une très grande manière, à genoux dans l'acte de révérence envers le Petit Enfant assis sur le sol en train de donner sa bénédiction à saint Jean agenouillé, qui s'incline vers lui. Derrière, il y a une grotte ou de la végétation sombre, représentée afin de faire ressortir le teint clair [des personnages]. 2) Un *Saint Jean dans le désert*. Le personnage, dont la taille est réduite d'un tiers par rapport au naturel, est extrêmement délicat, mais il ne plaît pas parce qu'il n'inspire pas la vénération, il manque de décorum et de vraisemblance<sup>61</sup>. 3) Une *Léda* debout, presque nue, et le *Cygne*, avec deux œufs à ses pieds : on voit que quatre enfants sont sortis des coquilles. Ce dernier tableau est très minutieux mais un peu sec, surtout la poitrine de la femme ; le paysage et la végétation sont peints avec beaucoup de diligence, et il est en très mauvais état, puisqu'il est composé de trois panneaux

PAGE DE DROITE  
Raphaël, *La Grande Sainte Famille*, musée du Louvre, Inv. 604, huile sur bois transposée sur toile.





et, principalement le long des leurs joints, le vernis s'est fendu. 4) Un *Ravissement de Proserpine*, d'une manière assez sèche ; l'image de la femme, qui est enlevée en l'air par Pluton, est la meilleure. 5) Un portrait, grandeur nature, sur bois, avec un encadrement en noyer sculpté, de mi-corps, nommé *Gioconda*<sup>62</sup>. C'est le travail le plus accompli de cet auteur : on voit qu'il ne lui manque que la parole. Le tableau représente une femme âgée de 27 ou 26 ans, qui ne ressemble pas à la manière des statues féminines grecques, mais au visage plus large, avec tant de tendresse dans les joues, la bouche et les yeux que personne ne peut espérer atteindre une telle délicatesse. La tête est ornée d'une coiffure simple, mais très raffinée. Le vêtement apparaît noir, ou fauve, mais plus sombre ; néanmoins, il a été rendu si abîmé à cause des couches de peinture qu'on a superposées, qu'on ne voit pas bien. En dépit des avatars que notre tableau a subis, le visage et les mains sont si beaux qu'ils ravissent les spectateurs. Nous remarquâmes que les sourcils manquaient à cette femme, au demeurant belle, et si on ne les avait pas fait apparaître, c'est qu'elle ne devait pas les avoir. Le duc de Buckingham<sup>63</sup>, envoyé d'Angleterre pour mener la mariée [Henriette Marie de France] au nouveau roi [Charles I<sup>er</sup>], eut quelque intention de posséder ce portrait, mais le roi fut dissuadé de le lui remettre par les arguments avancés par plusieurs personnes qui le convinrent de ne pas envoyer au loin la plus belle image du royaume. Ledit duc demeura désappointé et, parmi ceux auxquels il se plaignit, il y eut Rubens d'Anvers, le peintre de l'archiduchesse.»

Cassiano nous donne une description très subtile de *Mona Lisa*, dont le texte complet n'avait pas encore été publié. Il manifeste son appréciation pour le naturel du tableau « qui ne ressemble pas à la manière des statues féminines grecques », mais qui témoigne la recherche passionnée de Léonard à pénétrer dans un sens scientifique les secrets de la nature et les phénomènes de la lumière et de l'ombre.

PAGE DE GAUCHE  
Léonard de Vinci, *La Joconde*,  
musée du Louvre, Inv. 779, huile  
sur bois de peuplier.

Dans le même esprit, Cassiano cite la *Vierge aux rochers* du Louvre qui évoque le mystère de l'incarnation par une iconographie inédite, au cœur d'un milieu naturel, fascinante pour la multiplication des sources lumineuses, des reflets et des brouillards lointains. Cassiano remarque aussi l'iconographie atypique du *Saint Jean-Baptiste* : le saint, à mi-corps, tient la Croix, symbole de la Passion du Christ, mais il est vêtu d'une peau de panthère, attribut de Bacchus. C'est un chef-d'œuvre de la manière sombre, monochrome et transparente de la dernière phase du peintre. Louis XIII échangea ce tableau avec un Holbein et un Titien des collections de Charles I<sup>er</sup> d'Angleterre.



CI-DESSUS  
Léonard de Vinci, *La Vierge aux rochers*, musée du Louvre, Inv. 777,  
huile sur bois transposée sur toile.

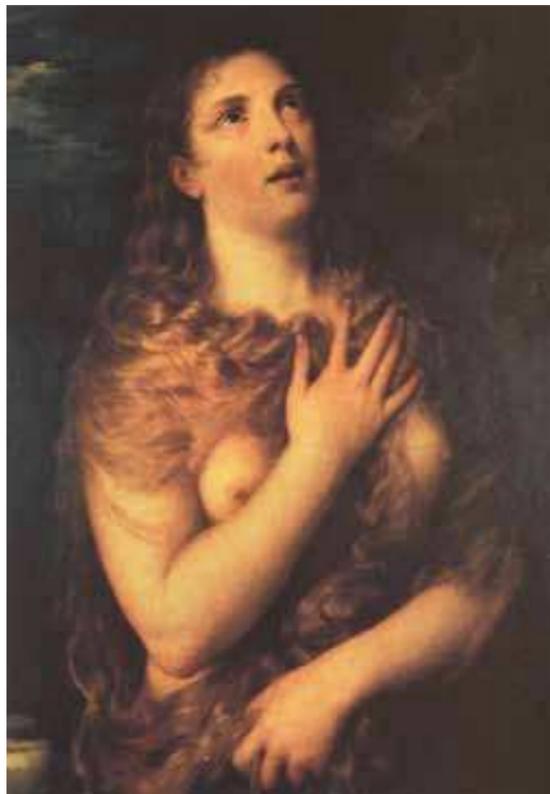


Ci-dessus  
 Andrea del Sarto, *La Charité*,  
 musée du Louvre, Inv. 712, huile  
 sur toile, signé et daté 1518.



PAGE DE DROITE  
 Andrea del Sarto, *Sainte Elisabeth*,  
 musée du Louvre, Louvre, Inv. 713,  
 huile sur bois de peuplier, vers  
 1515-1516.

mari de Henriette Marie de France (1609-1669), fille d'Henri IV et de Marie de Médicis (1625). Cassiano cite aussi *l'Enlèvement de Proserpine*, un tableau perdu dont le sujet est illustré plusieurs fois à Fontainebleau ; entre 1533 et 1535, Primatice le représente au plafond de la chambre du Roi. *Léda et le Cygne* apparaît pour la dernière fois dans les inventaires de Fontainebleau en 1692. Nous connaissons ce tableau par des dessins préparatoires de la main de Léonard et par plusieurs copies qui indiquent que l'artiste aurait travaillé sur deux versions : l'une agenouillée (Kassel, Staatliche Kunstsammlungen) et l'autre debout (*Léda Spiridion*, Galerie des Offices, Florence ; *Léda*, Salisbury, Wilton House Trust, Collection Earl of Pembroke ; *Léda*, Rome, Galerie Borghèse, où ne sont pas représentés les œufs d'où naîtront Hélène et



CI-DESSUS  
Titien (?), 2<sup>e</sup> quart du xv<sup>e</sup> siècle,  
*Sainte Madeleine repentante*,  
Bordeaux, musée des Beaux-Arts,  
Bx E27, Bx M6149, huile sur bois.

Pollux, Clytemnestre et Castor). Peut-être Léonard a-t-il exécuté *Léda* dès son deuxième séjour à Florence, et l'a-t-il emporté à Milan, puis en France. Une étude de Raphaël (aujourd'hui au château de Windsor) d'après un dessin préparatoire de Léonard suggère que la *Léda* avait déjà été conçue vers 1505, puisque Raphaël n'aurait pu la voir qu'à Florence. En 1590, l'original est cité par Lomazzo dans les collections du roi de France, avec la *Joconde*.

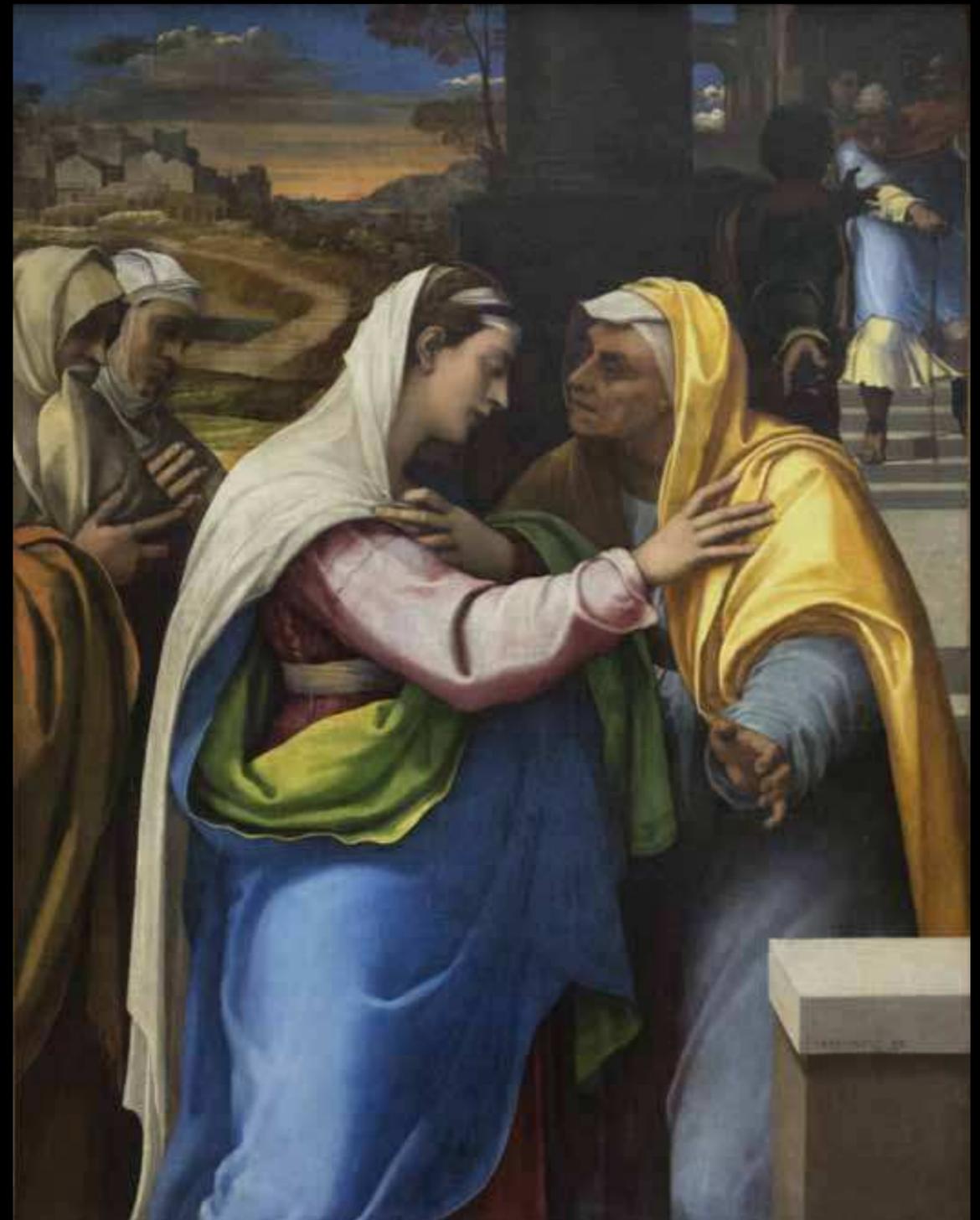
« Il y avait aussi à Fontainebleau des œuvres de Titien, telle une *Sainte Madeleine* à mi-corps, nue – aucune parcelle de tissu n'apparaît – mais presque entièrement couverte par sa chevelure<sup>64</sup>.

« Nous avons vu aussi quelques autres œuvres de Andrea del Sarto<sup>65</sup>, soit une femme représentant la *Charité* assise et, sur ses genoux, deux enfants de très belle manière et un autre dormant, appuyé sur sa robe<sup>66</sup>. C'est une image de six ou sept paumes de haut, de très bonne qualité, portant le nom du maître et l'année où le tableau fut peint : 1518. Du même peintre nous avons vu une *Vierge* sur bois, de quatre ou cinq paumes de haut, haute en proportion, avec d'autres figures, c'est-à-dire sainte Élisabeth, les deux enfants et deux petits anges, de très belle manière et très bien conservés<sup>67</sup>. »

Les deux tableaux d'Andrea del Sarto sont cités par Vasari en 1568 comme peints pour François I<sup>er</sup> vers 1516. Le geste de saint Jean désigne un ordre supérieur, sa prescience de la Passion du Christ. La *Charité* est accompagnée de ses attributs, les enfants qu'elle protège, le vase ardent, la grenade. C'est le seul tableau d'Andrea del Sarto qui ait été indubitablement exécuté pendant le bref séjour de l'artiste en France, en 1518-1519.

« On nous a également montré un *Ecce Homo* avec deux figures à mi-corps, de belle manière, bien conservé, qu'ils ont dit être un travail de Pordenone<sup>68</sup>. Ensuite, nous voyons quelques tableaux de Fra' Sebastiano del Piombo, soit une *Visitation*<sup>69</sup>, avec les deux figures de la même hauteur : la Vierge et sainte Élisabeth avec deux autres figures et, plus loin, au fond, un groupe de petits person-

PAGE DE DROITE  
Sebastiano Del Piombo,  
*La Visitation*, musée du Louvre,  
Inv. 357, huile sur bois transposée  
sur toile.



nages et le paysage. Un portrait du même peintre, qu'on dit être celui de la sœur du pape Clément VII, habillée à la romaine, fait sur ardoise.»

La *Visitation* fut offerte à François I<sup>er</sup> par la ville de Venise en 1521, le thème du tableau faisant allusion à la maternité de la reine Claude (1518). Dan cite «trois excellents [tableaux] de Frère Sébastien del Piombo [...]». La «sœur» de Clément VII pourrait être Catherine de Médicis, qui épousa en 1533 le fils de François I<sup>er</sup>, futur Henri II. Un portrait de la reine Catherine réalisé par Sebastiano est mentionné par Vasari (1568) et, pour la dernière fois, dans l'inventaire des collections de Fontainebleau de 1692.

«Il y avait quelques pièces du Rosso : une *Judith avec la tête d'Holopherne* à ses pieds, légèrement plus petite que nature, dont la robe, bien imitée de l'antique, est ajustée au-dessous des seins, la draperie est belle et le tableau est peint sur bois; un *Portrait d'une reine Naples*; une image, un peu en longueur, qui représente un *Différend entre les Muses et les*



CI-DESSUS  
Fra' Bartolomeo, *L'Incarnation du Christ*, musée du Louvre, Inv. 96, 1515.

*neuf autres sœurs* qu'elles ont changées en pies<sup>70</sup>; une *Léda avec le cygne*, d'après le dessin de Michel-Ange, et un petit tableau avec *Mars et Vénus*.»

Du Rosso Fiorentino, qui est au service des rois de France à partir de 1530 jusqu'à sa mort en 1540, le père Dan cite une *Judith*, et un *Mars et Vénus* «en petit»<sup>71</sup>. De la *Judith avec la tête d'Holopherne* reste une version gravée par René Boyvin, et de *Mars et Vénus*, un dessin conservé au Louvre. Le carton et le tableau de la *Léda* de Michel-Ange, qui avait été commandée par Alfonso d'Este (1529-30), furent apportés en France par Antonio Mini; en 1532, le tableau était chez François I<sup>er</sup> au château de Fontainebleau. Plus tard, pour des raisons moralisatrices, Sublet de Noyers, surintendant des bâtiments de Louis XIII, fit brûler ou plutôt cacher le tableau et le carton. Une bonne copie du carton, attribuée à Rosso Fiorentino, est conservée à la Royal Academy de Londres. une copie du tableau est à la National Gallery<sup>72</sup>. Le tableau de Rosso qui représente le *Défi des Piérides* reprend une composition conçue par Rosso à Rome entre 1524 et 1527. Le sujet est tiré des *Métamorphoses d'Ovide*: sur le mont Hélicon, les neuf filles de Piérus, roi de Macédoine, lancent aux Muses un défi musical qui sera jugé par Apollon, Pallas et les nymphes. Les Muses, nues et pures, vaincraient les Piérides, vêtues et dissimulatrices, qui seront transformées en pies.

«Du Primatice, nous avons vu huit tableaux de paysage peints à la gouache, démontés. Nous avons vu aussi des ouvrages de Fra' Bartolomeo de Florence, un petit tableau d'une *Vierge*<sup>73</sup> assise près d'un autel avec des marches, avec trois saints de chaque côté, assez proche dans le sujet de celle qu'on voit à Rome, dans la chapelle Sannesio dans l'église de Saint-Silvestre près du Quirinal.»

Dans ce tableau conservé au Louvre, Fra Bartolomeo illustre l'incarnation du Christ et la sanctification de la Vierge selon la vision qu'a l'ordre dominicain (auquel il appartient) du corps mystique de l'Église. Saint Jean-Baptiste représente les prophètes; saint Paul, les apôtres; saint Jérôme, les docteurs; saint François, les prêtres et les

moines; sainte Madeleine, les pénitents, et sainte Marguerite, les martyres. Fra Mariano dal Piombo, fondateur de l'église San Silvestro al Quirinale à Rome, confia à Polidoro da Caravaggio la décoration de la première chapelle à gauche de l'entrée, qui fut modifiée par le nouveau propriétaire, Giacomo Sannesio (1604-1605). Le tableau mentionné par Cassiano figurait sur l'autel: une *Vierge en gloire* avec les saints Michel, Jean l'Évangéliste, Marie-Madeleine et Catherine d'Alexandrie.

«Enfin nous avons vu deux petits tableaux de Pierre [Vannucci] le Pérugin, en bon état, et bien exécutés sur bois: un *Saint Jérôme avec le lion*<sup>74</sup> dans le paysage et une *Apparition du Christ à Marie-Madeleine* dans le verger<sup>75</sup>. Il y avait aussi plusieurs portraits, dont un de Jacomo Pontormo où il apparaît lui-même en compagnie de Raphaël<sup>76</sup>.»

La dernière œuvre citée est l'*Autoportrait avec un ami* attribué vraisemblablement à Raphaël (Louvre). L'identité de cet ami, figuré au premier plan, demeure hypothétique.



CI-DESSUS  
Raphaël, *Autoportrait avec un ami*, vers 1518-1519, musée du Louvre, Inv. 659.



«Il y en a un autre qu'on dit peint par le même, exécuté pour Gaston de Foix, dans lequel, donnant une réponse à la dispute si la Peinture peut représenter le devant et le derrière [d'un corps] de la même façon que la Sculpture, il fait voir les deux côtés du sujet, peignant deux miroirs dont l'un se reflète dans l'autre. Ce tableau est assez endommagé, si bien qu'aujourd'hui on ne pourrait pas le copier.»

Il s'agit de l'*Autoportrait* de Savoldo, dit autrefois *Portrait de Gaston de Foix* (vers 1525)<sup>77</sup>. Le peintre se représente en armure dans un espace où deux grands miroirs reflètent son image. Selon Dan, Savoldo, «voulant faire paraître l'excellence de la Peinture au-dessus de la Sculpture, fit un grand portrait de Gaston de Foix à demi couché, lequel est à l'opposite de plusieurs miroirs et ainsi paraît de tous côtés, afin de montrer le mérite de la peinture, qui par cette invention représente comme la sculpture une figure de toutes parts. Ce tableau est encore une pièce considérable de ce cabinet<sup>78</sup>». On voit que l'intérêt pour la comparaison entre les arts, entre peinture et sculpture, développé à partir de la Renaissance, se perpétue tout au long de l'âge classique. «Il y avait aussi dans ce cabinet les portraits de Charles VI, Louis XI, François I<sup>er</sup><sup>79</sup>, Henri II, Charles V, Hippolyte de Médicis du Pontormo<sup>80</sup>, et Érasme. Il y a aussi plusieurs petits tableaux de manière allemande, mais peut-être pas importants et, puisqu'on n'en connaît ni les auteurs, ni les sujets, on a passé notre chemin.»

EN HAUT  
Giovanni Gerolamo Savoldo, *Autoportrait au miroir* dit autrefois *Portrait de Gaston de Foix*, huile sur toile, vers 1525, musée du Louvre, Inv. 659.

DOUBLE-PAGE SUIVANTE  
Vue de la galerie François I<sup>er</sup> vers l'est.



### Les Bains de François I<sup>er</sup><sup>81</sup>

« Nous sommes allés dans les pièces du rez-de-chaussée où sont installés les bains de S.M. On y va par le jardin où est la volière. À l'entrée, on trouve tout de suite un salon confortable, orné de peintures, qui sont pour la plupart des copies de celles que nous venons de décrire. Après cette salle, il y a deux chambres ornées aussi de tableaux, lambrissés selon la coutume de France, de bois entaillé et en partie doré, jusqu'à une hauteur qu'un homme peut atteindre le bras levé. De là, on passe dans le bain, qui est un carré parfait, profond de trois bras ou plus. On y descend par des marches de bois. Au milieu du mur principal, deux bouches et une conduite de métal apportent l'eau, chaude et froide. Tout autour il y a une balustrade en bois, teinte de la couleur du métal, assez large pour que deux personnes puissent y marcher. Le plafond de la pièce a des arêtes dorées ; dans les lunettes sont peintes les fables des *Amours de Jupiter et Callisto*, de la main, dit-on, du Primatice. L'amour y est représenté sous les traits de Diane : le peintre, pour signaler la tromperie, a placé l'aigle aux pieds de la fausse Diane et, dessous, un masque ; dans une autre lunette, on voit le *Bain et la gros-*



Ci-dessus  
Galerie François I<sup>er</sup>,  
détail d'un stuc.

*sesse [de Callisto]* ; dans une autre, sa *Fuite et la persécution de Junon*, la métamorphose en ourse avec la chasse par son fils chasseur. Sous la voûte, on la voit placée par *Jupiter entre les constellations*. Il y a encore des images de monstres marins. Après le bain, il y a un petit cabinet peint de petites choses, et au-delà de celui-ci, un autre, plus petit, avec un vase d'eau en pierre, et, au centre, un petit carreau avec des trous pour faire sortir l'eau sale. Il sert pour se laver. Les copies qu'on voit dans ces pièces y ont été placées quand on a déplacé les originaux, afin qu'ils ne soient pas totalement endommagés, l'étant déjà beaucoup à cause de l'humidité dont ils avaient souffert, qui les fit rester sans encadrement. »

En 1534, François I<sup>er</sup> avait fait aménager, au rez-de-chaussée de l'aile qui porte son nom, un ensemble inspiré des modèles antiques, composé de trois salles de bains et de quatre petits salons qui furent décorés, avec la collaboration de Primatice. Ces bains ont été démantelés sous Louis XIV (1697).

### 25 juin. La galerie François I<sup>er</sup><sup>82</sup>

« [Le légat] vint voir la galerie du roi François I<sup>er</sup>, peinte à fresque par le Rosso [Rosso Fiorentino]. Parmi les scènes les plus remarquables, citons le *Combat entre les Lapithes et les Centaures*, les *Histoires d'Alexandre le Grand*, les *Tournées*, un *Déluge*, l'*Adonis mourant*, la *Fable de Danaé*<sup>83</sup>, l'*Histoire d'Énée* portant son père Anchise sur ses épaules, et une autre histoire d'une *Vieille sur un chariot tiré par deux de ses fils*, puisqu'il n'y avait personne qui la conduirait au temple pour la libération de la ville, *Le Roi François I<sup>er</sup> promoteur des sciences et des beaux-arts en France*, *L'Entrée dudit roi dans le temple de Jupiter* en présence de beaucoup de monde les yeux bandés, la *Fable de Sémélé* à laquelle Jupiter apparaît sous la forme de Dieu<sup>84</sup>. Tous ces tableaux sont ornés de stucs de bonne manière. Le plafond de la galerie est en bois de la couleur de noyer doré, avec des compartiments petits, mais agréables à voir. »

DOUBLE-PAGE SUIVANTE  
Vue générale de la chapelle de la Trinité vers la tribune. Pavement du chœur en marbres de couleur exécutés par Francesco Bordoni (vers 1630-1640) ; voûte ornée de peintures sur plâtre par Martin Fréminet (1608).

PAGE DE DROITE  
Galerie François I<sup>er</sup>, mur est avec le buste de François I<sup>er</sup>.





« La galerie de François I<sup>er</sup> regarde au midi sur la cour de la Fontaine, d'un côté, et, au septentrion, dans le jardin de la Reine. Elle se termine au département du roi. Elle a trente toises de long et trois de large », précise Dan<sup>85</sup>. Aménagée à la fin des années 1530 pour relier la chambre du Roi à la chapelle des moines trinitaires, sous François I<sup>er</sup> cet espace fut un parcours privé ; les fresques de Rosso Fiorentino et de Primatice représentent un très cryptée éloge au souverain. Après la mort de Primatice (1570), Tristan de Rostaing, son successeur dans la charge des chantiers de Fontainebleau, acheva la reconstruction de la terrasse contre la galerie François I<sup>er</sup> et l'aile Charles IX.

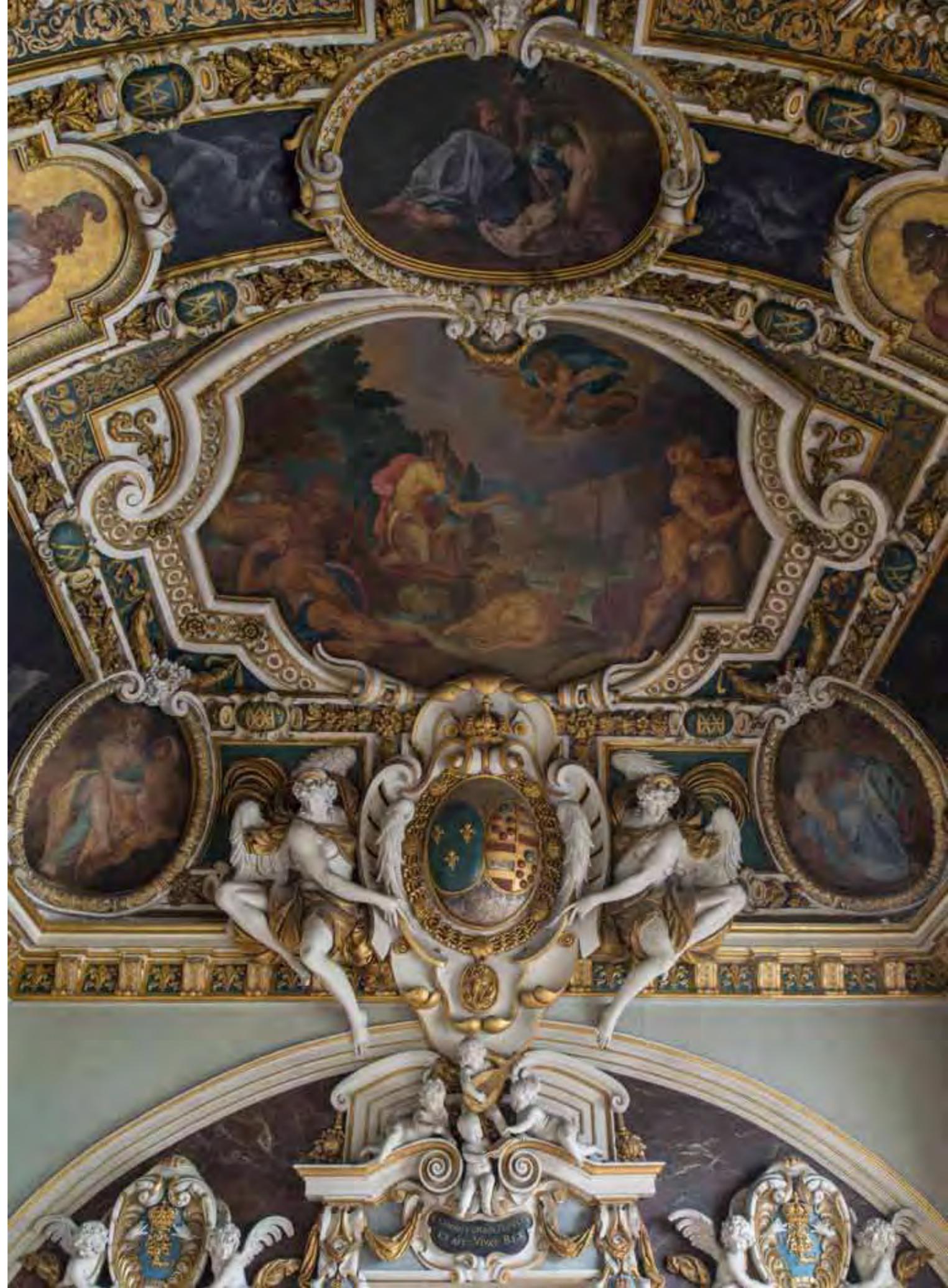
**15 août.** *La Messe solennelle du Légat dans la chapelle de la Trinité ou de Saint-Louis*<sup>85</sup>

« Vers les 7 heures et demie, le Sr card., descendu de son appartement dans la cour, habillé en camaïl et rochet<sup>86</sup> – précédé de la Croix et suivi des prélats lesquels étaient en surplis, rochet et mantelet –, passa dans le jardin secret [jardin de Diane] et se rendit à la chapelle dite de Saint-Louis, pénétrant par une petite porte, gardée par les archers qui ne laissaient entrer que les gentilshommes de SS. Ill.me. Cette porte menait à la deuxième arcade droite de ladite chapelle, où S.M. se tenait sur un prie-Dieu paré ; assez loin de lui, se trouvait le card. de Rochefoucauld<sup>87</sup>.

« C'était la chapelle que l'on dit avoir été fondée par Saint Louis, dont la voûte avait été ornée sous Henri IV de peintures de Monsù Ferminetti [Fréminet]<sup>98</sup>, peintre très estimé par certains, mais que d'autres trouvent cru et sec. En cette occasion [la chapelle] a été parée de *tapisseries* superbes, toutes en soie et en or, et, en commençant par la porte principale, gardée par une clôture forte qui, à travers un passage avec des voûtes, communique avec la cour du Cheval-Blanc. La partie gauche de l'entrée était ornée d'une très grande tapisserie de très bon dessin, où l'on voyait un chœur de différents instruments

anciens, avec une partie de la pompe triomphale de *Scipion l'Africain*<sup>89</sup>. Après, tout de suite, il y avait des copies de tapisseries que l'on voit à Rome dans la chapelle Sixtine, qui, dit-on, ont été dessinées par Raphaël<sup>90</sup> : *La Conversion de saint Paul*, *La Lapidation de saint Étienne*, *La Pêche de saint Pierre*, *Jésus-Christ donnant les clés à Pierre et lui confiant le soin du Christianisme*. À droite, on voyait le *Triomphe de Scipion*, dans lequel on remarque le sacrifice de quelques présents, parmi lesquels un éléphant sur lequel on voyait un lion apprivoisé ; *La Guérison des deux boiteux* ; *La Conversion par saint Paul du proconsul d'Asie Serge*, ou *L'Aveuglement d'Élymas* ; *L'Aumône des Apôtres*, *Saint Paul prêchant à Athènes*, où on voit un petit temple rond de Minerve, une autre déesse en armes. Le devant de l'autel, couvert de draps en satin blanc brodé de fleurs et de fils d'or et de soie, était paré de tapisseries de la même tenture avec *Le Sermon de saint Paul pendant un sacrifice païen*. Les bords de cette tapisserie étaient ornés de grotesques, avec des images sacrées, telles les Vertus et des choses semblables. Au-dessous de l'autel se trouvait le tableau en bas relief en argent qui représente *La Naissance de N.S.*, que SS. Ill.me avait donné à S.M.<sup>91</sup>. Au-dessous de ce bas-relief d'argent, il y avait un ciboire pour y exposer le Saint Sacrement pendant les Quarante Heures, sur lequel reposait un cercle réservé à l'hostie, en forme de soleil avec des rayons, dont l'un était droit et l'autre en forme de serpent d'or pur, tous deux émaillés en rouge, entourés et entrecoupés de rubis et de diamants rosettes. Le cercle autour du cristal était tout décoré de manière similaire avec des petits diamants ; au-dessus du soleil reposait une croix grande en proportion, enrichie des mêmes pierres précieuses ; deux anges posaient sur la base, qui avaient sur leur poitrine deux diamants d'une beauté et d'un raffinement rares. Ce ciboire était placé au milieu de douze chandeliers en argent avec leurs bougies. Le devant d'autel était en satin blanc, brodé de motifs à fleurs en or et en soie. L'estrade, d'une hauteur de trois marches, était couverte de tapis turcs. Dans la première

PAGE DE DROITE  
Barthélémy Tremblay (?), chapelle de la Trinité, mur de la tribune, grand écusson aux armes d'Henri IV et de Marie de Médicis porté par des anges et entouré du collier de l'ordre de Saint-Michel (1608-1613).





arcade du côté de l'Épître qui, comme toutes les autres, était parée de tapisseries avec différentes scènes, il y avait la crédence du Sr. Card., c'est-à-dire un grand bassin lisse de vermeil, une tasse de la même matière que le calice, les petites carafes et les autres accessoires pour la messe. Les seigneurs du Sr. Card. étaient en ce lieu. S.M. était dans la seconde arcade, qui avait une balustrade telle que celle que nous avons mentionnée ci-dessus. Les autres arcades étaient peuplées de nobles dames et autres gentilshommes. De l'autre côté, dans la première arcade, était la crédence de S.M. avec les mêmes objets que dans celle de Sr. le Cardinal. Dans la deuxième arcade, les deux reines étaient assises sur deux bancs séparés : la reine mère [Marie de Médicis], d'abord, et la reine régnante [Anne d'Autriche]. Comme toutes les autres dames, ce matin-là, elles avaient ôté tous les ornements de leurs vêtements et sur les cheveux elles portaient un simple voile en taffetas noir qui leur couvrait la moitié du visage. Près de la balustrade de la grande chapelle se trouvaient les gardes et, au-dessus, la tribune des musiciens. Le Cardinal, en entrant, est allé auprès de S.M. et, après lui avoir fait son compliment, il s'est placé au milieu, sur un

prie-Dieu, au-dessus duquel on avait dressé un dais. Après avoir prononcé ses prières, il se mit debout lorsque les musiciens chantèrent le *Veni Creator spiritus*. »

La chapelle Saint-Louis, qui était auparavant l'église conventuelle des Trinitaires, se trouve dans la partie nord de l'aile sur la cour du Cheval-Blanc. Fondée par Saint Louis, elle fut rattachée au château sous François I<sup>er</sup> et reconstruite sous son règne puis celui d'Henri II. La voûte actuelle date de l'époque d'Henri IV.

#### 19 août. Banquet dans la salle de Bal<sup>92</sup>

« Nous sommes passés à la salle dite "du bal", qui est ornée de fresques, représentant [...] des banquets et des danses des dieux antiques. Le sol de cette pièce était conforme à la plupart de ceux du pays, en parquet coupé en petits carrés. Cette pièce donne d'un côté sur la cour, de l'autre, sur le grand jardin. À la tête de la salle, il y avait une estrade de quatre ou cinq marches de haut, également en bois, où il y avait une belle cheminée soutenue de chaque côté par deux statues de satyres en métal grandeur nature, copiées d'après deux sculptures anciennes en pierre que l'on voit à Rome dans la maison des Seigneurs della Valle<sup>93</sup>. [...] Un certain nombre de princesses assistaient au banquet dans la tribune en bois à la tête de la salle, en face de l'endroit où on mangeait, qui, à l'occasion de bals, sert pour les musiciens. [...] Il y avait encore la reine régnante [Anne d'Autriche] : elle voyait sans être vue et s'en alla peu après qu'ils [le légat et le roi] s'étaient assis à la table. »

La salle de Bal était parée à l'occasion des plus belles tapisseries de la Couronne. Dan, qui décrit ce banquet, note : « Environ le milieu du dîner, le roi, d'un visage tout gai et de bonne grâce, se tournant vers Monseigneur le Légat, but à la santé du pape, et un peu après Monseigneur le légat but à celle du roi.<sup>94</sup> »



PAGE DE GAUCHE  
Chapelle de la Trinité, peintures de la voûte par Martin Fréminet, illustrant la *Rédemption de l'homme*. En haut, au centre : *Christ triomphant au jour du Jugement dernier*, entouré des sept premières intelligences et de la Justice (1608) ; en bas : *L'envoi de l'ange Gabriel pour annoncer l'Incarnation* ; sur l'axe méridien de la voûte : *Les éléments* (Feu, Air, Eau, Terre) ; dans les retombées du berceau : *Vertus, patriarches et prophètes*.

CI-DESSUS  
Abraham Bosse, *Le Festin des chevaliers du Saint-Esprit dans la salle du bal*, d'après le volume de Pierre d'Hozier : *Les Noms, surnoms, qualités, armes et blasons des chevaliers et officiers de l'ordre du Saint-Esprit créés par Louis le Juste XIII*<sup>95</sup>

du nom à Fontainebleau le 14 mai 1633, in-folio, chez Melchior Tavernier en 1634 (puis chez Pierre Mariette). Château de Fontainebleau, copie d'une eau-forte, BnF Est., Qb1-1633\*. Louis XIII est assis seul à une table au bout du côté est de la salle.

DOUBLE-PAGE SUIVANTE  
Salle de Bal, tribune des musiciens sur le mur ouest. Balustre en bois de François Scibec de Carpi (1550) ; fresques de Niccolò dell'Abbate et ses assistants, d'après Primaticcio.



1- Depuis 1997, la publication des volumes de *The Paper Museum of Cassiano dal Pozzo. A catalogue raisonné. Drawings and prints in the Royal Library at Windsor Castle, the British Museum, the Institut de France and other collections* en cours : série A, *Antiquités and Architecture* (15 volumes) London, Harvey Miller ; série B, *Natural History* (14 volumes), London, Royal Collection Enterprises. Les écrits de F. Haskell constituent un repère pionnier à partir de son *Patrons and Painters. A Study in the Relations between Italian Art and Society in the Age of the Baroque*, 1<sup>re</sup> éd. New York, 1963 ; éd. rev. New Haven, 1980.

2- Cl. Pieyre, « La légation du cardinal Francesco Barberini en France en 1625, insuccès de la diplomatie du pape Urbain VIII », dans *I Barberini e la cultura europea del Seicento*, Rome, 2007, p. 88.

3- P. Dan, *Le Trésors des merveilles de la maison royale de Fontainebleau*, Paris, 1642.

4- Le texte du Diarium, dont le titre complet est *Legatione del signore cardinal Barberino in Francia, descritta dal commendatore Cassiano dal Pozzo* (BAV, Barb. Lat. 5688), a été partiellement publié par E. Müntz, « Le château de Fontainebleau au XVII<sup>e</sup> siècle, d'après des documents inédits », *Mémoires de la Société de l'histoire de Paris et de l'Île-de-France*, 1885, t. 12, p. 255-278. Nous avons sélectionné et traduit en français les parties du manuscrit du Vatican concernant l'architecture et les œuvres d'art du château de Fontainebleau.

5- F. Solinas, *L'Uccelliera. Un libro di arte e di scienza nella Roma dei primi Lincei*, vol. 2, Firenze, 2000.

6- D. L. Sparti, *Le collezioni dal Pozzo. Storia di una famiglia e del suo museo nella Roma seicentesca*, Modena, 1992 ; F. Solinas (éd.), *I segreti di un collezionista – le straordinarie raccolte di Cassiano dal Pozzo 1588-1657*, vol. 2, Rome, 2000-2001.

7- Voir aussi le texte du journal rédigé à l'occasion de la légation en Espagne de 1626 (BAV, Barb. Lat. 5689) : *Il diario del viaggio in Spagna del cardinale Francesco Barberini scritto da Cassiano dal Pozzo*, éd. A. Anselmi, Madrid, 2004.

8- M. Pavesi, « Cassiano dal Pozzo, Nicolas Poussin e la prima edizione a stampa del "Trattato della pittura" di Leonardo tra Roma, Milano e Parigi », in *Tracce di letteratura artistica in Lombardia*, Bari, 2004, p. 97-133 ; en part., p. 106 ; D. L. Sparti, « Cassiano dal Pozzo, Poussin and the making and publication of Leonardo's Trattato », *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 66.2003(2004), p. 143-188 ; D. del Pesco, « Paul de Chantelou, Roland Fréart e Charles Errard : successi e insuccessi dall'Italia », *actes du colloque Rome 1640*, Académie de France, mai 2008, Rome, 2010, p. 141-174.

9- BAV, ms. Barb. Lat. 5688, fol. 173v-174v.

10- « Henri Quatrième, roi très chrétien de France et de Navarre, guerrier très fort, victorieux très clément, ayant composé et mis en bon état les choses qui regardent l'établissement de la Majesté royale, et du salut public, à la bonne heure a rétabli cette maison royale, l'a augmentée de beaucoup et l'a ornée plus magnifiquement qu'elle n'avait été. L'an mil six cent neuf » (Dan, p. 46).

11- Sur le grand escalier extérieur destiné à desservir l'appartement de François I<sup>er</sup> voir V. Droguet, dans ce même volume. En 1601 le grand escalier fut reconstruit et fut réalisée la porte du Baptistère (du Donjon) qui fermait la cour Ovale. Sur le message politique attribué aux interventions de Henri IV : E. Lurin, « Les Basiliques et palais du Roi ». "Architecture et politique à la cour de Henri IV", dans *Bulletin monumental*, 2012, p. 235-258.

12 –Fol. 174-175v. Des tapisseries de l'*Histoire de Coriolan*, nous avons les copies du XVII<sup>e</sup> siècle, réalisées par l'atelier de François de La Planche d'après les cartons de A. Caron et H. Lerambert (GMTT 14/1-17 ; voir J. Vittet dans ce même volume.)

13- La tenture de l'*Histoire des douze mois de l'année*, dont la première version fut tissée dans l'atelier de Bruxelles d'après les cartons du peintre Bernard Van Orley. Les douze grandes pièces correspondent aux mois de l'année des *Chasses de Maximilien*. Elle fut répliquée plusieurs fois, notamment par la manufacture des Gobelins. Une version du XVIII<sup>e</sup> siècle est actuellement exposée dans les salles du château de Fontainebleau (voir J. Vittet dans ce même volume.)

14- Dan, p. 305.

15- Fol. 177v.

16- Dan, p. 6. : « Riche en biens, en enfants, en Royaume et en femme/ Au milieu de la paix ce monarque indompté/ Décora ce lieu saint, dans l'ardeur qui l'enflamma/ Pour faire dans sa cour régner la piété. »

17- Fol. 178v.

18- Tapisserie détruite : une tenture illustrant cette bataille de la guerre de Cent Ans se trouvait à Fontainebleau jusqu'à la Révolution. J. Trévédy, *La Tapisserie de la bataille de Formigny, dite tapisserie de Fontainebleau*, Saint-Brieuc, 1906.

19- Il pourrait s'agir de tapisseries illustrant les *Histoires du Pastor fido* (J. Vittet). Une chambre séparait cet appartement du roi de la chambre de la Reine, qui était dans l'aile nord, doublée sous Charles IX. Henri II (1539-59) s'établit dans une chambre dans le pavillon des Poêles mais la chambre du donjon demeura (voir V. Droguet dans ce même volume). François II (1544-60) et Charles IX (1560-74) la réoccupèrent (Dan, p. 82-84). Henri IV s'installa dans le pavillon des Poêles dont Gabrielle d'Estrées occupait l'étage supérieur. L'audience du légat Flavio Chigi dans la chambre de Louis XIV à Fontainebleau (1664) est représentée dans une tapisserie de l'*Histoire du roi*, de l'atelier de Lefèvre (1667 – 1672), Louvre, Dépôt du Mobilier national, 7<sup>e</sup> pièce de la première tenture GMTT 95-1 (D. del Pesco, « Luigi XIV e il cardinale Flavio Chigi: i segreti di un arazzo » dans *Studiolo*, 11, 2014 (2015), p. 199-213).

20- Sur la difficulté de déterminer l'emplacement originel des fresques de l'*Histoire de Troie* décrites par Dan (p. 54), voir D. Cordellier, dans Primaticcio. *Un bolognese alla corte di Francia*, cat. Primaticcio, Milan, 2005, p. 79-81, 96-98.

21- Fol. 179v.

22- Fol. 179-180.

23- Sebastiano Locatelli, *Voyage de France, mœurs et coutumes françaises* (1664-1665), éd. et trad. de A. Vautier, 1905, p. 185 (9 nov. 1664). Locatelli nous informe que « Le roi était à la chasse, par un des mois les plus chauds de l'année, quand le chien Belaud dénicha une magnifique source ; le roi éleva à cet endroit une maison de plaisance et construisit une superbe fontaine sur la source découverte par le chien [Fontaine-Belaud] ».

24- Fol. 180-181.

25- Les peintures illustrant les victoires du roi sont actuellement à Versailles (MV 5421, MV 7150, *Henri IV à Fontainebleau, un temps de splendeur* (dorénavant cat. Henri IV, p. 46, 47). L'aménagement de la galerie de Diane en bibliothèque date de Napoléon III. L'ancien décor de cette galerie est connu grâce à un album aquarellé de Percier (Institut, ms. 1016) ; des fragments des peintures sont conservés dans la galerie des Assiettes du château, construite en 1840 à l'emplacement d'une ancienne terrasse.

26- Dans sa description, Cassiano suit un parcours précis qui se déroule depuis le nord. Les peintures à l'huile sur plâtre furent exécutées par Louis Poisson (J.-P. Samoyault, « Louis Poisson, peintre d'Henri IV. Ses travaux au Château de Fontainebleau et de Saint-Germain-en-Laye », dans *Bulletin de la Société de l'Histoire de l'art français*, 1989, p. 21-42). Il y a quinze cartes, dont deux illustrent le grand projet d'Henri IV pour relier le Louvre au palais des Tuileries. La galerie a retrouvé un état proche de l'originel sous Napoléon III.

27-Stockholm, Nationalmuseum, dessin CC472. Située dans le jardin de la Reine (de Diane), elle fut réalisée en 1603 par Tommaso Francini, « ingénieur ordinaire des fontaines et grottes de Sa Majesté ». Au centre, Henri IV fit placer la copie en bronze d'un marbre antique, donné par le pape Paul IV à Henri II, mis ensuite à l'abri au Louvre. Dépouillée de ses bronzes sous la Révolution (restitués par Napoléon I<sup>er</sup> en 1813), et restaurée en 1960, elle a presque retrouvé son état initial. La statue de Diane que l'on voit actuellement a remplacé en 1813 le bronze d'origine de Barthélemy Prieur ; exécutée par Keller, elle date de 1684 et provient de Marly. Les chiens et les cerfs sont du sculpteur Pierre Biard (1603). V. Droguet, dans cat. Henri IV, p. 32.

28- « Fontainebleau de 1541 à 1547. Pour une relecture des Comptes des Bâtiments du roi », T. Clouet dans *Bulletin monumental*, 2012, p. 195-234. Quelques-unes de ces statues se trouvent dans la galerie des Cerfs.

29- Dan, p. 156 : « Dans le milieu est élevé un grand dôme, qui l'enrichit merveilleusement. Sous ce dôme est un beau et grand rocher d'artifice, d'où sortent divers jets de fontaine. »

30- Dan, p. 158 : « Autant que cette belle et royale prison/ Te peut montrer d'oiseaux de différents plumages/ Autant ce roi vainqueur dans la verte saison/ a justement soumis de rebelles courages. »

31- Dan, p. 159 : « Ce grand roi qui ferma le Temple de la guerre./ Enferme dans ce lieu des escadrons ailés/ Qui chanteront toujours ses exploits signalés/ Et se feront ouïr des deux bouts de la terre. »

32- Dite aussi galerie des Chasses ou galerie dans le Jardin des buys (F. Boudon et J. Blécon, *Le château de Fontainebleau de François I<sup>er</sup> à Henri IV*, Paris, 1998, p. 202, n. 5, 223 ; Droguet, cat. Henri IV, p. 56-59).

33- Dan, p. 158. La volière, devenue une orangerie par la volonté d'Anne d'Autriche, fut incendiée en 1789, reconstruite en partie et définitivement démolie en 1834 (Droguet, cat. Henri IV, p. 26-28).

34- Fol. 188v-189.

35- D. Véron, dans cat. Henri IV, p. 94-111.

36- Dan, p. 139 et suiv. ; *Francesco Primaticcio architetto*, éd. S. Frommel, 2005, p. 116-144 ; V. Droguet dans éd. S. Frommel 2005, p. 275-80.

37- Dan, p. 141 : « Henri IV, roi de France et de Navarre, guerrier victorieux et triomphateur, ayant donné fin à la guerre civile, recouvré et restauré son royaume, et établi la paix au-dedans et au-dehors, a construit avec une dépense royale cette cheminée, l'an MDIC. »

38- Dan, p. 144.

39- Dan, p. 139.

40- Louvre, Inv. M.R. 2749-52 ; M. R. 1639 ; M. L. 97 ; RF 1181. La disposition d'ensemble est documentée par un dessin de François D'Orbay (Paris, Archives nationales, Cartes et plans, direction de l'architecture, LX.10). E. J. Ciprut, « Le chef-d'œuvre de Matthieu Jacquet de Grenoble : la Belle Cheminée du château de Fontainebleau », *Gazette des Beaux-Arts*, mai-juin 1959, p. 271-282 ; J. Ehrmann, « La Belle Cheminée du château de Fontainebleau », in *L'Art de Fontainebleau*, actes du colloque oct. 1972, Paris, 1975, p. 117-125 ; Droguet, cat. Henri IV, p. 112-129.

41- Fol. 189. C. Eschenfelder, *Der Ballsaal von Schloss Fontainebleau*, Frankfurt a. Main, 1999

42- Dan, p. 100-108. D. Cordellier, cat. Primaticcio 2005, p. 240-241.

43- F. 190v-191.

44- Peut-être la galerie d'Ulysse, dans l'aile sud de la cour du Cheval-Blanc, décorée en 1541-1570 et détruite en 1739.

45- Dan, p. 127.

46- Ruggiero de Ruggieri, peintre bolonais arrivé en France en 1557, y meurt en 1596 ou 1597. En 1570, après la mort de Primaticcio, il devient « garde et gouverneur du Grand Jardin du château de Fontainebleau », puis « superintendant des peintures de Fontainebleau ». Sous Catherine de Médicis, il continue à travailler avec le titre de « peintre du roi et de la reine sa mère, concierge des grands jardins de Fontainebleau ». D. Cordellier, cat. Primaticcio 2005, p. 272-273.

47- Dan, p. 130.

48- Toussaint Dubreuil (Paris, 1558 ou 1561-1602), *Le jeune Hercule apprenant à tirer à l'arc*, château de Fontainebleau, galerie des Peintures, F 1989.4 (V. Droguet, cat. Henri IV, p. 49).

49- Ambroise Dubois (Paris, 1558 ou 1561-1602), *Gabrielle d'Estrées en Diane*, château de Fontainebleau, galerie des Peintures,

F 2000.2 (Dan, p. 129 ; V. Droguet, cat. Henri IV, p. 51).  
 50-Dan, p. 128.  
 51-Dan, p. 129.  
 52- Fol. 233.  
 53- C. Magalotti dans Müntz (p. 275) ; Cassiano précise que les tableaux profanes sont « une *Chasse* et une *Bataille* de Antonio Tempesta » (fol. 225).  
 54- Domenico Zampieri, dit Dominiquin (1581-1641), *La Vierge à l'Enfant avec saint François*, Louvre, Inv. 791, huile sur cuivre, 43 x 36 cm, 1621-1623 ; coll. Marie de Médicis, acheté à Jabach par le maréchal de Créquy, acheté par Louis XIV à la duchesse de Créquy en 1687 (S. Loire, *Musée du Louvre, département des Peintures. École italienne, XVIII<sup>e</sup> siècle, I*, Bologne, Paris, 1996, p. 395).  
 55- Fol. 191-199 ; Dan, p. 133 ; J. Cox-Rearick, *The collection of Francis I*, Antwerp, 1995, p. 120-122  
 56- Louvre, Inv. 604, huile sur bois transposée sur toile. Vasari l'atteste dans la chapelle du roi. Voir : *Raphaël dans les collections françaises : hommage à Raphaël* ; Galeries nationales du Grand Palais, Paris, 1983, p. 93-95. X. Salmon *Fontainebleau au temps des Italiens*, Gand, 2013.  
 57- Louvre, Inv. 610, huile sur bois transposée sur toile, ivi, p. 91-92.  
 58- Louvre, Inv. 607, huile sur bois transposée sur toile, ivi p. 96-98.  
 59- Louvre, Inv. 612, huile sur bois transposée sur toile, ivi, p. 98-101.  
 60- Louvre, Inv. 777, huile sur bois transposée sur toile. Il existe deux versions de ce sujet. La plus ancienne, de la main de Léonard, conservée au musée du Louvre, est documentée en France avant 1517. La seconde se trouve à la National Gallery de Londres. Commandée en 1483 par la confrérie de la Conception de San Francesco Grande à Milan, panneau central d'un triptyque, la *Vierge aux rochers* fut jugée inachevée lorsque Léonard quitta Milan en 1499. La version de Londres pourrait être un tableau terminé par Ambrogio de Predis que les religieux de San Francesco Grande acceptèrent en 1508 ; il fut acquis par Gavin Hamilton à Milan et en 1880 par la National Gallery.  
 61- Louvre, Inv. 775, 1513-1516.  
 62- *Portrait de Lisa Gherardini*, épouse de Francesco del Giocondo, dite *Mona Lisa*, la *Gioconda* ou la *Joconde*, Louvre, Inv. 779, vers 1503-1519, bois de peuplier.  
 63- George Villiers, né en 1592 à Brooksby (Leicestershire) et mort en 1628, est un personnage très controversé, décrit en termes opposés par Alexandre Dumas dans *Les Trois Mousquetaires*, et par Charles Dickens dans *A Child's History of England*.  
 64-Bordeaux, musée des Beaux-Arts, Bx E27, Bx M6149, huile sur bois signée. « Pièce qui est ici tenue des plus rares », écrit Dan (p. 137).  
 65- Andrea d'Agnolo Vannucchi, dit Andrea del Sarto (1486-1530).  
 66- Louvre, Inv. 712, huile sur toile ; signé et daté 1518. Dan, p. 136.  
 67- Louvre, Inv. 713, huile sur bois de peuplier, vers 1515-1516.  
 68- Giovanni Antonio de' Sacchis, dit il Pordenone (v. 1484-1539). On pourrait avancer l'idée que il s'agit du tableau du Louvre,

Inv. 747, qui a eu plusieurs attributions, appartenue à Jabach, enregistré dans les collections de Louis XIV en 1662.  
 69- Sebastiano Luciani, dit del Piombo (1485-1548), *La Visitation*, Louvre, Inv. 357, huile sur bois transposée sur toile.  
 70- Giovan Battista di Jacopo di Gasparre, dit Rosso Fiorentino (1495-1540), *Le Défi des Piérides*, Louvre, Inv. 595, huile sur bois transposée sur toile en 1765 ; acquis par Louis XIV de la collection Jabach en 1662.  
 71- Dan, p. 136.  
 72- London, National Gallery, NG1868. Le carton de la Royal Academy (Inv. 156) appartenait depuis 1568 et jusqu'à 1771 à la collection de Bernardo Vecchietti à Florence ; après, il fut acheté par le collectionneur anglais William Lock the Elder et conservé dans sa maison de plaisance à Norbury Park, Surrey. Voir aussi : V. Droguet dans *Le roi et l'artiste : François I<sup>er</sup> et Rosso Fiorentino*, éd. T. Crépin-Leblond, Paris, 2013, p. 184-185.  
 73- Baccio della Porta, dit Fra Bartolomeo (1473-1517), *L'Incarnation du Christ*, Louvre, Inv. 96 (1515).  
 74- Pietro di Cristoforo Vannuccci, dit Pérugin (v. 1450-1523), *Saint Jérôme*, Caen, musée des Beaux-Arts, vers 1496-1502, huile sur bois de peuplier ; signature en bas à gauche. En 1642, Dan voit aussi à Fontainebleau une *Cléopâtre* du Pérugin (p. 137).  
 75- *L'Apparition du Christ à Marie-Madeleine* peut être identifiée avec le tableau exposé au Louvre attribué à Fra' Bartolomeo (inv. 39), lequel appartenait à Louis XII et passa ensuite dans la collection de François I<sup>er</sup> à Fontainebleau.  
 76- Louvre, Inv. 659. Pour les questions iconographiques et stylistiques posées par ce tableau : S. Béguin, cat. 83-84, p. 101-104.  
 77- Giovanni Gerolamo Savoldo (1480/1485-apr. 1548), *Autoportrait*, dit autrefois *Portrait de Gaston de Foix*, vers 1525, Louvre, Inv. 659.  
 78- Dan, p. 137-138.  
 79- Le tableau du Louvre (Inv. 753) est un portrait de François I<sup>er</sup> qui fut commandé à Titien par l'Arétin (1538). Ce portrait aurait été réalisé d'après une médaille gravée en France par Benvenuto Cellini en 1537, ce qui expliquerait la présentation de profil. Titien n'a cependant pas repris le costume à l'antique et le profil lauré que la médaille propose.  
 80- Une source découverte en 2000, a permis d'identifier comme Hippolyte de Médicis le personnage représenté par Titien dans un tableau de la Galerie Palatine du Palazzo Pitti conservé depuis toujours à Florence (inv. 201, 1532/ 1533 ; B. Agosti, « *Qualche nota su Paolo Giovio («gonzaghismo») e le arti figurative* », dans *Prospettiva*, 97.2000, p. 51-62). Vasari cite un second portrait d'Hippolyte par Titien (en armure), plus petit et non identifié. Un autre portait d'Hippolyte attribué à Pontormo est conservé à la Frick Collection de New York (huile sur bois, C19595).  
 81- Fol. 196v-198. Un dessin de François D'Orbay les documente : Archives nat. Va LX10. D. Cordellier cat. *Primiticcio* 2005, p. 90 et 140-141. C. Eschenfelder, « Les Bains de Fontainebleau : nouveaux documents sur les décors du Primitice », *Revue de l'art*,

vol. 1, n. 99, 1993, p. 45-52 ; J. Cox-Rearick, 1995, p. 104-120  
 82- Fol. 198-199.  
 83- Attribuable à Primitice (D. Cordellier 2005, p. 90). Rosso réalisa la décoration de la Galerie de François I<sup>er</sup> à partir de 1535.  
 84- Attribuée à Primitice dans le cabinet nord de la galerie François I<sup>er</sup>, détruite (D. Cordellier 2005, p. 90). Dans sa description Cassiano mélange les sujets de peintures de la galerie et ceux du cabinet de François I<sup>er</sup> bâti autour de 1542 (détruit).  
 85- Fol. 244-247. Cette cérémonie est décrite par Dan, p. 305-306.  
 86- Camail : mantelet, aussi pèlerine à capuchon ; rochet : surplus à manches étroites.  
 87- François de La Rochefoucauld, comte de Randan (1558-1645), évêque de Senlis et grand aumônier de France.  
 88- Il s'agit d'une œuvre maîtresse de Martin Fréminet (1567-1619).  
 89- La représentation de la bataille de Zama, qui opposa Scipion et l'armée romaine aux Carthaginois en 202 av. J.-C. Les épisodes illustrés sont tirés de sources anciennes, principalement de l'*Histoire* de Tite-Live. La plupart des modèles de la tenture peuvent être attribués à Giulio Romano. François I<sup>er</sup> possédait une tenture de l'*Histoire de Scipion*, réalisée sous la direction de Primitice (1532-1535), qui comprenait vingt-deux pièces représentant treize « Gestes » et neuf « Triomphes » de Scipion. Le *Grand Scipion*, d'un tissage très fin et très riche en fils d'or, fut particulièrement admiré et copié à plusieurs reprises. Jacques d'Albon, seigneur de Saint-André et nommé maréchal de France en 1547, commanda à Bruxelles, probablement vers 1558, une *Histoire de Scipion* en dix pièces dont six directement copiées sur la tenture du roi. Elle passa au siècle suivant dans les collections de Mazarin, puis dans celles de Louis XIV. À la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle, Louvois la fit reproduire aux Gobelins. La tenture de François I<sup>er</sup>

fut brûlée en 1797. La « copie » fut conservée dans les collections nationales et nous offre un témoignage partiel relativement fidèle de la tenture disparue. Le cabinet des Dessins du Louvre possède un dessin de Giulio Romano qui est le patron en petit format du *Triomphe de Scipion* (vers 1532-1535, INV 3524, recto, 414 x 559 mm, ex. coll. Jabach).  
 90- Les tapisseries des *Actes des Apôtres*, d'après Raphael, réalisées sous François I<sup>er</sup> et brûlées en 1797. Voir J. Vittet dans ce même volume.  
 91- 24 juillet 1625 : « S. E mandò à regalare le maestà [...], cioè i l re, d'un quadro di rilievo d'argento dov' era rappresentata la Natività del Signore di valuta d' 800 scudi in circa » (C. Magalotti, *Mémoire de la légation Barberini*, cité par Müntz, p. 275).  
 92- Fol. 261-268. Voir le texte de Cassiano du 24 juin et les notes correspondantes.  
 93- Les satyres en bronze furent détruits pendant la Révolution ; les actuels sont des moulages. En 1520, le cardinal Andrea Della Valle transféra ses collections de Capranica dans son palais romain où, suivant le modèle du Belvédère, il avait aménagé une sorte de cour-loggia au premier étage pour y présenter ses sculptures antiques ; elles furent ensuite acquises par les Médicis. Un banquet donné dans la salle de Bal à l'occasion de la légation de Flavio Chigi auprès de Louis XIV (1664) est décrit dans *Paul de Chantelou : Mémoire du traitement fait par la maison du roy à Monsieur le cardinal Chigi, légat a latere en France*, édition critique de D. del Pesco, in *Mélanges de l'École française de Rome* (MEFRIM 123/2, 2011 ; 2012), p. 475-513. Pour les descriptions du château de Fontainebleau par des voyageurs au XVI<sup>e</sup> siècle : S. Frommel, dans *Confronto*, 10, 2007, p. 46-50.  
 94- Dan, p. 306.



EN HAUT  
 Détail de la cheminée de la salle de Bal.