

ROLAND FREART DE CHAMBRAY  
ET LEONARD DE VINCI

FREDERIQUE LEMERLE

On ne peut qu'être frappé par la chronologie très resserrée des trois premières publications de Roland Fréart de Chambray: en 1650, il fit paraître chez Edme Martin le *Parallèle de l'architecture antique avec la moderne*, recueil des plus beaux ordres antiques et modernes à l'usage des architectes<sup>1</sup>, quelques mois avant sa traduction des *Quattro libri dell'architettura* d'Andrea Palladio<sup>2</sup>; l'année suivante il publiait la traduction française du *Libro di pittura* de Léonard de Vinci<sup>3</sup>, peu de temps après la parution de la version italienne par Raphaël Trichet Du Fresne<sup>4</sup>. Chambray n'est alors plus aux affaires: il est retiré au Mans, sa ville natale.

<sup>1</sup> CHAMBRAY 1650. Voir LEMERLE 2005, pp. 21-165 et la présentation en ligne ([http://architectura.cesr.univ-tours.fr/Traite/Notice/ENSBA\\_LES1545.asp?param=en](http://architectura.cesr.univ-tours.fr/Traite/Notice/ENSBA_LES1545.asp?param=en)).

<sup>2</sup> *Les quatre livres de l'architecture d'André Palladio...*, Paris 1650.

<sup>3</sup> CHAMBRAY 1651.

<sup>4</sup> DU FRESNE 1651. Voir SCONZA 2012.

François Sublet de Noyers<sup>5</sup>, son protecteur et parent, est mort en disgrâce en 1645. J'ai montré comment le *Parallèle* et la traduction du traité de Palladio s'inscrivaient dans l'ambitieuse politique artistique du ministre de Louis XIII, Richelieu, qui souhaitait réaliser la *translatio imperii et studii* déjà amorcée au siècle précédent, envisageant cette fois de «portare Roma a Parigi»<sup>6</sup>. Les deux ouvrages qui allaient remettre l'architecture dans le «droit chemin»<sup>7</sup> devaient être publiés par l'Imprimerie royale et illustrés de gravures sur cuivre. La mort de Richelieu le 4 décembre 1642, l'exil de Sublet de Noyers en avril 1643, peu avant la disparition du roi le 14 mai et l'ascension politique de Mazarin en décidèrent autrement.

Les deux publications *in-folio* de 1650 sont moins luxueuses : l'éditeur parisien Edme Martin n'a pas l'aura de la récente Imprimerie royale même s'il l'a dirigée quelques mois après la mort de son père (1645); les cuivres initialement prévus pour le *Parallèle* ont été remplacés par des xylographies, pourtant fort belles, dues à Charles Errard, peintre ordinaire du roi depuis 1643. Pour la traduction du traité palladien, Chambray eut la chance «inespérée», selon ses propres termes, de disposer des planches originales de Palladio qu'il fit venir de Venise et publia trois planches supplémentaires contenues dans l'envoi, qui n'avaient pas été utilisées dans l'édition italienne (1570)<sup>8</sup>. À cette époque Chambray désire retrouver la position qui a été la sienne sous le règne précédent et mettre en œuvre sous la régence d'Anne d'Autriche et le ministériat de Mazarin l'architecture régulière prônée par Richelieu, dans une évidente continuité politique<sup>9</sup>.

<sup>5</sup> François Sublet de Noyers qui avait cumulé de nombreuses charges dont celle de surintendant des Bâtiments du roi en 1638, avait été l'un des ministres les plus puissants de Richelieu.

<sup>6</sup> DU FRESNE 1651, Dédicace à Bourdelot, [f. a4].

<sup>7</sup> CHAMBRAY 1650, pp. 82, 98; LEMERLE 2005, pp. 136, 152.

<sup>8</sup> LEMERLE 1997.

<sup>9</sup> «C'est comme une mode ou plutôt une manie universelle, de n'estimer beau que ce qui est tout remply et surchargé d'ornements de toutes sortes, sans choix, sans discretion, & sans convenance ny à l'ouvrage, ny au sujet» (CHAMBRAY 1650, p. 82; LEMERLE 2005, p. 136).

Quoique partisan des Anciens, Chambray distingue Palladio dans le *Parallèle* car l'architecte a su s'affranchir de Vitruve et surtout s'inspirer des meilleurs antiques. Comment la traduction du traité de Vinci dont le projet de publication a pareillement avorté suite à la disparition de Sublet de Noyers, sous l'«illustre ministériat» duquel «toutes les belles choses étaient en leur règne», s'articule-t-elle avec la vision de l'architecture de Chambray? Il est évident en effet que la double édition du traité de Vinci en 1651 clôt un cycle de publications entamées avec le *Parallèle* et la traduction du traité palladien et ajournées en raison d'aléas politiques – comme du reste un certain nombre de projets<sup>10</sup>: le privilège royal figure en effet dans la dernière, la version française du traité de Vinci.

#### *La mission romaine et les écrits de Vinci sur la peinture*

La mission en Italie confiée en 1640 à Fréart de Chantelou assisté de son frère Chambray<sup>11</sup> participait de la politique ambitieuse de Richelieu qui souhaitait redonner tout leur lustre à l'architecture comme à la peinture. Le chef de file de la nouvelle école de peinture est tout trouvé: c'est Nicolas Poussin, qui travaille à Rome et que les Fréart ont pour tâche de convaincre de rentrer en France. Ils échouent: l'artiste accepte de se rendre à Paris (décembre 1640 - septembre 1642) où il décore la voûte de la Galerie du bord de l'eau au Louvre, mais il en repart sans l'avoir achevée ni fondé la nouvelle école de peinture que le pouvoir appelait de ses vœux<sup>12</sup>. Il reste néanmoins à procurer une littérature artistique qui fait défaut à l'époque où Richelieu songe à établir un système académique pour former les archi-

<sup>10</sup> Par exemple la campagne de copie des antiques romains dont Chantelou avait été responsable en Italie.

<sup>11</sup> Cadet de Roland, Paul Fréart de Chantelou fut intendant de la maison du duc d'Anjou (le frère de Louis XIV), puis secrétaire du duc d'Enghien, enfin maître d'hôtel du Roi en 1647.

<sup>12</sup> Poussin n'incarna pas moins la renaissance artistique qu'avaient souhaitée Richelieu et Sublet de Noyers: l'antiquité resta à l'honneur et l'atticisme triompha.

tectes, les peintres et les sculpteurs. Chambray s’y emploie pour l’architecture. Pour la peinture, le traité de Vinci dont Cassiano dal Pozzo offrit une copie du manuscrit en 1640 à Chantelou, semble fondateur de la théorie des peintres. Léonard jouit alors en France d’un grand prestige: ses tableaux et ceux qui lui sont attribués figurent en bonne place dans les collections royales et il a la faveur des collectionneurs. Le duc de Liancourt en possède un certain nombre dans son hôtel parisien, comme en témoigne John Evelyn en 1644<sup>13</sup>. Vinci passe alors pour l’égal des plus célèbres peintres de l’antiquité, dont le traité «doit être dorénavant la règle de l’art et l[e] guide de tous les vrais peintres» comme l’écrivit Chambray dans l’épître dédicatoire à Poussin, premier peintre du roi<sup>14</sup>. L’artiste français peut lui être comparé, car comme l’Italien il ne cherche pas à reproduire la nature mais à en exprimer «des belles idées», de même que Palladio a su s’inspirer des plus beaux antiques sans les reproduire.

Sans revenir sur l’histoire du manuscrit du *Libro di pittura* fort bien étudiée, il faut rappeler quelques points pour éclairer le projet français. Francesco Melzi, qui avait accompagné Vinci en France et hérité des carnets originaux du maître, n’avait pas réussi à éditer la compilation qu’il en avait tirée<sup>15</sup>. À sa mort en 1570, le texte parvint à Florence où il resta en souffrance dans un atelier typographique jusqu’à ce que le mathématicien et collectionneur Guidobaldo del Monte, le frère du cardinal del Monte, s’y intéresse et l’acquière dans les années 1580 pour enrichir la bibliothèque du duc Francesco Maria II della Rovere à Urbino. Avant que le manuscrit ne rejoigne les collections duciales, un vulgarisateur anonyme – sans doute le peintre milanais Giovanni Paolo Lomazzo – en fit une version partielle qui est à l’origine de la circulation du texte par le biais des cinquante copies aujourd’hui connues. Le projet de publication fut repris dans les années 1640 par Cassiano dal Pozzo, secrétaire du cardinal Francesco Barberini: l’antiquaire est un fervent admirateur

<sup>13</sup> DE BEER 1959, p. 65.

<sup>14</sup> CHAMBRAY 1651, f. a3v<sup>o</sup>.

<sup>15</sup> BAV, *Urbino Latinus* 1270 (*Libro di pittura*).

de l'œuvre peinte de Léonard dont il a vu quelques chefs-d'œuvre dans les collections royales françaises, dont la *Joconde* à Fontainebleau lors d'une mission diplomatique en 1625 où il avait accompagné son maître<sup>16</sup>. Mais le projet une nouvelle fois n'aboutit pas: Cassiano voulut sans doute le poursuivre en France en donnant à Chantelou lors de la mission romaine de 1640 le double de son exemplaire qui comportait, outre les corrections annotées de sa main, les dessins originaux de Poussin réalisés dans les années 1630 et les biographies de Vasari et d'Ambrogio Mazenta<sup>17</sup>. Le projet français qui implique le maître florentin dont on sait les liens avec la France, et Poussin, le chef de file moderne incontesté, son égal, est en adéquation parfaite avec la politique artistique de Richelieu conduite par Sublet de Noyers<sup>18</sup>. La publication, elle-même différée jusqu'en 1651, parue d'abord dans la version italienne de Trichet Du Fresne<sup>19</sup>, fut aussitôt traduite en français par Fréart de Chambray. L'ouvrage luxueux propose des gravures exécutées par René Lochon d'après les dessins de Poussin retouchés par Charles Errard<sup>20</sup>, qui sont un atout supplémentaire.

*Le traité de la peinture de Vinci par Fréart de Chambray*

Paradoxalement Vinci qui n'a jamais publié un seul écrit, qui n'en a jamais terminé aucun, qui a sans cesse poursuivi ses recherches dans ses cahiers manuscrits<sup>21</sup>, fut en fin de compte publié à Paris sous la régence d'Anne d'Autriche, trois ans après la création par Mazarin de l'Académie royale de peinture et de sculpture (1648) dans la continuité de l'institution académique

<sup>16</sup> MÜNTZ 1885, pp. 267-269; SCAILLIÉREZ 2003, p. 9.

<sup>17</sup> Milan, Biblioteca Ambrosiana, ms. H 228 inf. Sur l'histoire du manuscrit du *Libro di pittura* et la genèse de sa publication, voir SCONZA 2012, pp. 20-23.

<sup>18</sup> Chantelou possédait lui-même dans son cabinet douze œuvres de Poussin.

<sup>19</sup> Voir *supra*, n. 4.

<sup>20</sup> Sur la publication parisienne, voir SCONZA 2012, pp. 23-26.

<sup>21</sup> Sur la réputation de l'artiste incapable d'achever ses projets, voir CHASTEL 1989, p. 35.

que son prédécesseur Richelieu avait souhaitée après la création de l'Académie française (1635). Au sein de la nouvelle académie dirigée par un ami des Fréart, Martin de Charmois, Poussin jouit de la plus grande renommée. Quelle peut-être alors l'actualité du traité de Vinci en 1651? De fait sa publication est capitale alors que Poussin est retourné à Rome<sup>22</sup> et elle va nourrir le grand débat théorique engagé au sein de l'institution: le *Traité de la peinture* est en effet soumis aux académiciens le 30 août 1653, de la même façon que le traité de Palladio sera l'un des premiers étudiés à l'Académie royale d'architecture créée en 1671<sup>23</sup> dans la traduction du même Chambray<sup>24</sup>.

L'accueil ne fut pas unanime en raison notamment de l'aspect fragmentaire du texte. Abraham Bosse, qui enseigne la géométrie à l'Académie de peinture et connaît bien l'ouvrage pour l'avoir étudié dans l'une de ses copies qui circulaient à Paris dans les années 1640<sup>25</sup>, critique les redites, l'absence de transitions, les contradictions d'un chapitre à l'autre, au point de douter que le traité soit autographe<sup>26</sup>; il s'oppose alors à Charles Le Brun, fondateur et chancelier de l'Académie pour qui le traité de Léonard propose les règles à suivre par les jeunes peintres, y compris sur sa conception de l'optique, insuffisamment scientifique pour le mathématicien qu'est Bosse. Mais la plupart des peintres de l'Académie ne voient pas dans Léonard un modèle à

22 L'Académie royale de peinture et de sculpture toutefois fonctionna néanmoins de façon intermittente jusqu'à l'avènement de Colbert à la surintendance de Bâtiments en 1664.

23 LEMERLE 2000.

24 Sur les deux versions, voir SCONZA 2012, pp. 17-50 ; sur les particularités de la version française, pp. 40-43.

25 Outre la copie de l'Ermitage, donnée par Cassiano à Chantelou, on connaît trois autres copies. L'une (perdue) fut rapportée de Rome par Félibien qui avait l'intention de la publier, mais il fut dissuadé par Bosse de le faire en 1649 car Chambray travaillait déjà à sa traduction (*Traité des pratiques géométrales et perspectives...*, Paris 1665, pp. 134-135) ; la seconde est le manuscrit dit Thévenot, identifié comme le manuscrit de Paris (BnF, Ital. 967). La copie de Poussin (non localisée) fut offerte à Joachim von Sandrart (SCONZA 2012, p. 44, n. 171).

26 Bosse s'intéressait en particulier aux propos de Léonard sur la perspective aérienne.

suivre et préfèrent Poussin qui surpasse à leurs yeux tous les maîtres italiens<sup>27</sup>.

Quoi qu'il en soit, en dépit de l'aspect lacunaire du manuscrit de Melzi et surtout de sa réduction simplificatrice qui caricature la pensée léonardesque en proposant une œuvre de vulgarisation incomplète, l'édition parisienne dans ses deux versions fut une étape essentielle de la réception du peintre florentin en France, où est aujourd'hui conservée la plus grande partie de son œuvre picturale, graphique et manuscrite. C'est dans la traduction française du traité que fut gravée pour la première fois la Joconde (ch. 287). Il reste à voir quelle fut l'influence réelle du traité de Vinci dans la réflexion propre de Fréart de Chambray sur la peinture puisqu'il publia lui-même un traité sur le sujet en 1662 et qu'il travaille en même temps à la traduction de la *Perspective d'Euclide* – en réalité la *Recension* de Théon.

#### *L'Idée de la perfection de la peinture* (1662)

C'est sur les instances de son frère Chantelou, courtisan bien en cour, que Chambray publie en 1662 au Mans *l'Idée de la perfection de la peinture*, véritable «Discours de la méthode» pour rendre à la peinture sa pureté après tant d'années de décadence<sup>28</sup>, de la même façon qu'il avait tenté dans le *Parallèle* de réformer l'architecture. Marqué comme Chantelou par l'expérience italienne, Chambray apprécie Raphaël et Jules Romain, les Carache et leurs élèves Dominiquin et Guido Reni, et naturellement Poussin, comme il admire l'architecte Palladio. L'art doit être en effet fondé sur des principes et des règles tant du point de vue de la création que de la critique. Au nom des «Intelligents» ou des «Vertueux» dont il se fait le porte-parole, Chambray s'en prend donc aux libertins qui rejettent tout assujettissement, les Primatice, Véronèse, Parmesan, Tintoret et «autres semblables maniéristes» ainsi qu'à leur précurseur Mi-

<sup>27</sup> Sur les débats suscités par la publication et la diffusion des écrits de Léonard au sein de l'Académie, voir KEMP 1987, LE BLANC 1997 et LE GOFF 1999.

<sup>28</sup> CHAMBRAY 1662, Préface, n. p.

chel-Ange, le peintre du *Jugement dernier*, «de plus nombreux entassement de figures qui ait été jamais peint»<sup>29</sup>. Le Florentin n'est jamais nommément cité dans le *Parallèle* mais il est clairement désigné par Chantelou dans le *Journal de voyage du Cavalier Bernin* comme celui «qui a introduit le libertinage dans l'architecture par une ambition de faire des choses nouvelles et de n'imiter aucun de ceux qui l'ont précédé»<sup>30</sup>. Curieusement Chambray se dispense de toute référence précise à l'Antiquité, ce qu'il avait amplement fait dans le *Parallèle*, même si de fait les exemples de peinture antique sont rarissimes à l'époque. Or la fresque murale d'époque augustéenne connue sous le nom de *Noces Aldobrandines* (Musées du Vatican) en référence au cardinal Pietro Aldobrandini qui la posséda, avait été découverte sur l'Esquilin en 1601; elle avait été diffusée par la gravure dans l'Europe entière. Bosse la mentionne en 1649 dans ses *Sentiments*<sup>31</sup> et Chambray ne peut ignorer que Poussin en a fait une copie célèbre: lui qui avait été reçu à Rome par les collectionneurs les plus célèbres, n'a pu manquer d'aller voir la fresque. Après la mort de Mazarin en 1661, Chambray a sans doute espéré jouer un rôle au sein de l'Académie royale de peinture et de sculpture, mais sa théorie militante, qui prend ses sources dans l'Antiquité et la tradition de la Renaissance italienne incarnée précisément par Vinci et aussi par Raphaël, «de Protogène et l'Apelle des peintres modernes»<sup>32</sup>, et où Poussin apparaît comme le peintre parfait aux côtés des Anciens, de même que Palladio dans le *Parallèle* passait pour le premier des architectes modernes, ne convainquit pas. Le discours moralisateur sur les arts corrompus par des siècles de décadence indisposa Le Brun, qui avait investi l'Académie avec le soutien de Colbert; elle n'eut pas davantage les faveurs de Charles Perrault, secré-

<sup>29</sup> *Ibid.*

<sup>30</sup> STANIC 2001, p. 130.

<sup>31</sup> *Sentiments sur la distinction des divers manières de peinture, dessin & gravure...*, Paris, 1649, p. 21 (éd. Weigert 1964, p. 129). La fresque avait été gravée par Bernardino Capitelli.

<sup>32</sup> CHAMBRAY 1662, pp. 1-2. Il voit en eux «ces deux grands chefs des peintres modernes» (p. 128).



taire de la petite Académie (future Académie des inscriptions et belles lettres) créée en 1663 et bras droit du ministre. L'intransigeance austère de Chambray ne séduisit pas non plus la Cour du jeune roi. Il est plus difficile d'apprécier l'influence réelle de cet écrit sur les vrais amateurs, auxquels s'adressait Chambray pour qu'ils puissent distinguer la «vraie» de la «fausse» peinture. En 1667, soit trois ans après la mort de l'artiste à Rome, André Félibien confirme néanmoins que Poussin surpassait même les plus grands maîtres italiens, les Raphaël, Titien, Véronèse dont il réunissait tous les talents<sup>33</sup>. Une chose est sûre: il fut lu de tous les théoriciens de l'art contemporains, Charles-Alphonse Dufresnoy, André Félibien, Roger de Piles et Jacques Restout.

Fréart de Chambray ne parvint sans doute pas à remettre l'architecture et la peinture dans le droit chemin grâce aux principes fondamentaux qu'il préconisait, mais ses écrits théoriques furent déterminants<sup>34</sup>: il est de fait l'auteur de trois textes fondateurs du débat sur les arts en France, et le traité de Léonard y figure en bonne place entre ses traités personnels sur l'architecture et la peinture. On peut légitimement considérer que la traduction du *Libro di pittura* de Léonard fut l'étape préalable à l'édition de l'*Idée*<sup>35</sup>. Le *Traité de la peinture*, revu et corrigé à l'aune du XVII<sup>e</sup> siècle, fut lu en Europe dans ses éditions et traductions successives qui imposèrent l'ouvrage comme une référé-

<sup>33</sup> *Conférences de l'Académie royale de Peinture et de Sculpture Pendant l'année 1667*, «Sixième conférence», Paris 1668, p. 78.

<sup>34</sup> L'Académie royale d'architecture, créée en 1671, consacra ses premiers travaux à l'examen du traité de Palladio en suivant l'ordre du *Parallèle*, dans la traduction même de Chambray, que les membres confrontèrent avec l'original. Et c'est à travers le *Parallèle* et la traduction de son traité que Palladio fut connu, loué ou critiqué dans la seconde moitié du XVII<sup>e</sup> siècle (LEMERLE 2000). Voir aussi LEMERLE 2012, p. 45-46.

<sup>35</sup> Le *Parallèle* s'imposa, à tort, comme une anthologie sur les ordres antiques et modernes à laquelle il était aisé de recourir, dispensant le lecteur de lire les traités originaux. Tous les grands théoriciens l'ont utilisé: Abraham Bosse, Claude Perrault, François Blondel, tous citent nommément Chambray et les dix Modernes distingués par lui. Bien que l'*Idée* n'ait été rééditée en France qu'en 1772, l'ouvrage fut manifestement lu par les théoriciens de l'art. Dès 1668 l'ouvrage fut traduit en anglais par John Evelyn, traducteur déjà du *Parallèle* (1664), mais contrairement à lui ne fut jamais réédité.

rence<sup>36</sup>, en assurant la transmission des réflexions léonardesques sur son art jusqu'à la publication du manuscrit de Melzi par Guglielmo Venturi au début du XIX<sup>e</sup> siècle<sup>37</sup>. À partir du règne personnel de Louis XIV, la France après avoir pris la relève de l'Italie – Paris s'imposant désormais comme la capitale des arts – entend surpasser les plus grandes réalisations de l'Antiquité et imposer son hégémonie à l'Europe en politique comme dans les arts. Chambray n'est plus dans la course, même s'il est ponctuellement consulté pour le nouveau Louvre<sup>38</sup>. Un nouveau clan opposé aux Fréart et à Bernin s'est imposé avec les frères Perrault, Claude et Charles: ce dernier, premier commis des Bâtiments en 1668, fut le chef de file des Modernes dans la fameuse Querelle qui agita l'Europe entière<sup>39</sup>. Le départ de Bernin et l'abandon des projets italiens pour le Louvre mit un terme à la carrière de Chambray qui publia au Mans en 1663 son dernier ouvrage, la *Perspective d'Euclide*.

<sup>36</sup> La version française connut ainsi une réédition à Paris en 1716.

<sup>37</sup> *Trattato della pittura di Leonardo da Vinci, tratto da un codice della Biblioteca Vaticana...*, Rome 1817. Voir *supra*, n. 15.

<sup>38</sup> Chambray fut remercié et payé par la comptabilité de la surintendance pour son déplacement du Mans à Paris et pour son expertise des dessins proposés pour parachever le bâtiment du Louvre.

<sup>39</sup> Voir LEMERLE, *L'architecture dans la Querelle: de Fréart de Chambray aux frères Perrault*, dans *La Querelle des Anciens et des Modernes*, P. Duris et D. Spelda (dir.), à paraître.

Bibliographie

- CHAMBRAY 1650 = ROLAND FREART DE CHAMBRAY, *Parallèle de l'architecture antique avec la moderne*, Edme Martin, Paris 1650.
- CHAMBRAY 1651 = ROLAND FREART DE CHAMBRAY, *Traité de la peinture de Léonard de Vinci donné au public et traduit d'italien en françois...*, Jacques Langlois, Paris 1651.
- CHAMBRAY 1662 = ROLAND FREART DE CHAMBRAY, *Idée de la perfection de la peinture démontrée par les principes de l'art*, Jacques Ysambart, Le Mans 1662.
- CHASTEL 1989 = ANDRE CHASTEL, *Les vies des meilleurs peintres sculpteurs et architectes, Giorgio Vasari*, vol. 5, Berger-Levrault, Paris 1989.
- DE BEER 1959 = ESMOND SAMUEL DE BEER, *The diary of John Evelyn*, Oxford University Press, London 1959.
- DU FRESNE 1651 = RAPHAEL TRICHET DU FRESNE, *Trattato della pittura di Lionardo da Vinci novamente dato in luce, con la vita dell'istesso autore...*, Jacques Langlois, Paris 1651.
- KEMP 1987 = MARTIN KEMP, *A Chaos of Intelligence: Leonardo's Traité and the Perspective Wars in the Académie Royale*, dans *Il se rendit en Italie. Études offertes à André Chastel*, Ed. dell'Elefante-Flammarion, Roma 1987, pp. 416-426.
- LE BLANC 1997 = MARIANNE LE BLANC, *Bosse et Léonard de Vinci. Les débats sur les fondements de la peinture dans les premiers temps de l'Académie*, dans «Revue d'esthétique», 31-32, 1997, pp. 99-107.
- LE GOFF 1999 = JEAN-PIERRE LE GOFF, *Abraham Bosse, lecteur de Vinci ou querelle à l'Académie royale autour du Traité de la peinture de Léonard de Vinci: l'argumentaire d'Abraham Bosse*, dans *Léonard de Vinci entre France et Italie: «miroir profond et sombre»*, sous la dir. de S. Fabrizio Costa et J.-P. Le Goff, Presses Universitaires de Caen, Caen 1999, pp. 55-80.
- LEMERLE 1997 = FREDERIQUE LEMERLE, *À propos des trois planches de Palladio insérées par Fréart de Chambray dans sa traduction des Quattro libri*, in «Annali di architettura», 9, 1997, pp. 93-96.
- LEMERLE 2000 = FRÉDÉRIQUE LEMERLE, *L'Accademia di architettura e il trattato di Palladio (1673 -1674)*, in «Annali di architettura», 12, 2000, pp. 117-122.
- LEMERLE 2005 = FREDERIQUE LEMERLE, *Parallèle de l'architecture antique avec la moderne Roland Fréart de Chambray*, Paris 2005, pp. 21-165.
- LEMERLE 2012 = FREDERIQUE LEMERLE, *À l'origine du palladianisme européen: Pierre Le Muet et Roland Fréart de Chambray*, dans «Revue de l'art», 178, 2012, pp. 43-47.

- MÜNTZ 1885 = EUGENE MÜNTZ, *Le château de Fontainebleau au XVII<sup>e</sup> siècle d'après des documents inédits*, dans «Mémoires de la Société de l'histoire de Paris et de l'Île de France», 45, 1885, pp. 255-278.
- SCAILLIEREZ 2003 = CECIL SCAILLIEREZ, *Léonard de Vinci. La Joconde*, Réunion des Musées Nationaux, Paris 2003.
- SCONZA 2012 = ANNA SCONZA, *Trattato della pittura. Traité de la peinture, Léonard de Vinci*, Les Belles Lettres, Paris 2012.
- STANIC 2001 = MILOVAN STANIC, *Journal de voyage du Cavalier Bernin en France*, Macula, Paris 2001.