



HAL
open science

Les sources italiennes du "Traité de la peinture" de Léonard de Vinci

Anna Sconza

► **To cite this version:**

Anna Sconza. Les sources italiennes du "Traité de la peinture" de Léonard de Vinci . Le Livre italien hors d'Italie au XVIIe siècle, Université de Toulouse II-Le Mirail, Apr 2009, Toulouse, France. pp.121-139. <hal-01584860>

HAL Id: hal-01584860

<https://hal.science/hal-01584860v1>

Submitted on 10 Sep 2017

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



HAL Authorization

Le Livre italien hors d'Italie au XVIIe siècle, colloque international, Université de Toulouse II-Le Mirail, 23-25 avril 2009.

Anna Sconza

« Les sources italiennes du *Traité de la peinture* de Léonard de Vinci (Paris, 1651) ».

Résumé :

Si analizza la genesi del *Trattato della pittura* di Leonardo da Vinci. L'opera pubblicata per la prima volta a Parigi nel 1651 consiste in una selezione degli scritti dell'artista, che l'allievo Francesco Melzi riunì nel codice intitolato *Libro di pittura*, e venne trasmesso per un secolo tramite cinquanta copie manoscritte.

L'interesse per l'opera teorica di Leonardo è stimolato dal successo della sua opera pittorica, ammirata da viaggiatori di rilievo, quali i cardinali Luigi d'Aragona e Francesco Barberini, in missione diplomatica in Francia.

L'indagine parziale della tradizione manoscritta del testo arriva ad un primo risultato, individuando due delle possibili fonti testuali dell'*editio princeps* nel codice conservato a Parigi, e preparato a Roma nell'atelier di copisti di Cassiano dal Pozzo, e nel codice conservato a San Pietroburgo.

Mots-clés :

Traité d'art ; Léonard de Vinci ; *Libro di Pittura / Trattato della pittura*
Etude des manuscrits ; réception.

Introduction.

Parmi les ouvrages italiens circulant en Europe au XVII^e siècle, un livre de théorie artistique, le *Traité de la peinture* de Léonard de Vinci, issu de l'Italie de la Renaissance et mis en valeur en France, trouve une place importante. La genèse de cette publication se situe entièrement en Italie, mais l'ouvrage paraît à Paris en 1651, c'est-à-dire à une époque très éloignée de la rédaction par l'auteur d'écrits divers qui le composent. Les quelques textes de Léonard de Vinci, qui continuaient alors à attirer les savants et les amateurs d'art après sa mort, sont rassemblés ici sous la forme d'une double édition, en italien et en français (**fig. 1 a, b**), la première étant imprimée par les soins de Raphaël Trichet du Fresne, la seconde traduite par le théoricien des arts Fréart de Chambray. Cet ouvrage, agrémenté des illustrations que Nicolas Poussin, premier peintre du roi Louis XIII, crée pendant sa formation à Rome, s'inscrit donc pleinement dans le cadre des échanges culturels entre l'Italie et la France. L'on citera les intervenants principaux du réseau intellectuel que cet ouvrage sollicite, pour s'arrêter, en conclusion, sur la question complexe de l'identification des sources de provenance italienne de cette première publication parisienne.

La genèse de la publication.

Cette publication trouve son origine dans la réduction d'une compilation, le *Libro di pittura*, qu'un élève milanais de Léonard de Vinci, Francesco Melzi (1491-1570), réalisa, dans les années 1540, après la mort de l'artiste, mais probablement d'après un projet originel de Léonard lui-même. Même si la structure de l'ouvrage et l'intervention de correcteurs sur ce manuscrit laissent entendre que sa publication était imminente, ce projet de publication n'aboutit pas, l'ouvrage tomba dans l'oubli pour plusieurs décennies, probablement en raison de la 'censure' encouragée par la première édition de la *Vie de Léonard de Vinci* de Vasari¹. C'est à la mort de Melzi, en 1570, que débutent les événements qui ont transformé cette compilation en une œuvre de vulgarisation incomplète et diffusée notamment par voie manuscrite, à travers une cinquantaine d'exemplaires.

Avant que ce *Libro di pittura* ne disparaisse dans les collections ducales d'Urbino, d'où son nom de *Codex Urbino latinus 1270*, un vulgarisateur inconnu réalise une copie partielle du texte, contenant seulement trois des huit sections originales du *Libro di pittura*. La première partie théorique, incluant le « Parallèle des arts », en est omise, ainsi que la cinquième section, *De ombra et lume*, la sixième, *D'alberi e verdure*, la septième, *De' nuvoli*, et la huitième, *De l'orizzonte*, à l'exception d'un chapitre, qui clôt la transcription abrégée du texte.

Les passages choisis pour cette version réduite du texte sont de deux types : d'un côté, les fondements théoriques sur la peinture, plutôt que les textes de caractère 'scientifique' ; de l'autre côté, les passages descriptifs qui devaient sembler au copiste susceptibles de suggérer des sujets iconographiques utiles pour les peintres. Cette particularité est liée à l'importance attribuée à l'*ekphrasis* dans la pratique artistique de la seconde moitié du XVI^e siècle, période de la réduction de l'ouvrage.

¹ Voir sur cette question les articles de G. FUMAGALLI, *Leonardo ieri e oggi*, Pise, Nistri-Lischi, 1959, p. 9-48, en particulier p. 9-13; M. ROSCI, « Leonardo 'filosofo'. Lomazzo e Borghini 1584 : due linee di tradizione dei pensieri e precetti di Leonardo sull'arte », in P.C. MARANI Pietro C. (éd.), *Fra Rinascimento, Manierismo e realtà. Scritti di Storia dell'arte in onore Anna Maria Brizio*, Florence, Giunti, 1984, p. 53-77. Le sujet est repris dans l'article à paraître : A. SCONZA, « Les 'anecdotes' sur Léonard de Vinci, cause de l'infortune de ses écrits ? », dans *Les anecdotes picturales. La théorie subreptice, usages de l'anecdote dans divers champs théoriques, de la Renaissance aux Lumières*, actes du colloque international organisé par François Lecercle, Paris, Université de la Sorbonne Paris IV, novembre 2008.

L'omission ou les raccourcissements des parties scientifiques en faveur des passages descriptifs laissent entendre quels étaient les intérêts de ce premier copiste et permettent de définir son appartenance à un milieu de lettrés passionnés par les arts². Dans la transcription fragmentaire du *Libro di pittura*, le copiste anonyme manifeste la volonté de mettre à jour le texte de Vinci, néanmoins selon des convictions plus actuelles sur les arts. Ce texte mutilé permet néanmoins la circulation des réflexions de Vinci sur la peinture, jusqu'à sa publication en 1651.

L'intérêt pour la pensée de Vinci entre l'Italie et la France.

Cette première publication du *Trattato della pittura* semble répondre à la curiosité suscitée par les écrits du maître Léonard de Vinci et accentuée par la rencontre directe des diplomates italiens en voyage en France soit avec l'artiste lui-même, soit, plus tard, avec les tableaux que le peintre avait apporté, au moment de son dernier séjour à Amboise (et il s'agit des célèbres chefs-d'œuvre du Louvre : la *Joconde*, le *Saint Jean Baptiste* et *La Vierge à l'Enfant avec Sainte Anne*). Il faut évoquer ici deux séjours capitaux qui vont dans ce sens. Le premier est rapporté par Antonio de' Beatis, secrétaire du cardinal Louis d'Aragon lors d'une mission diplomatique en France, en 1517 ; le deuxième voyage se déroule plus d'un siècle plus tard, en 1625, et il est raconté par Cassiano dal Pozzo, secrétaire du cardinal Francesco Barberini (1597-1679), qui fut le protecteur de l'Académie de Saint-Luc et un important mécène.

Le cardinal Louis d'Aragon rend visite à Vinci dans son dernier lieu de résidence, le château du Clos-Lucé à Amboise. Dans le journal de voyage rédigé par son secrétaire De Beatis³, l'on perçoit l'admiration des visiteurs devant la perfection des peintures que l'artiste leur montre. Ces derniers couvrent d'éloges ce peintre

² C. PEDRETTI, « Commentary », in *The literary works of Leonardo da Vinci compiled and edited from the original manuscripts by Jean Paul Richter*, Berkeley and Los Angeles, Phaidon, 1977, vol. I, p. 12-26, en particulier p. 22-24. L'article à paraître A. SCONZA, « I primi codici fiorentini della tradizione manoscritta del *Libro di pittura* », *Raccolta Vinciana*, XXXII, 2008, renvoie aussi au milieu florentin des amateurs d'art, qui furent les premiers possesseurs des copies manuscrites de ce texte.

³ A. CHASTEL, *Le Cardinal Louis d'Aragon. Un voyageur princier de la Renaissance*, Paris, Fayard, 1986 ; L. MIELE, « L'itinerario del De Beatis », in *Quaderni dell'Istituto Nazionale di Studi sul Rinascimento Meridionale*, I, 1984, p. 75-98 ; F. SOLINAS, « Portare Roma a Parigi: mecenati, artisti ed eruditi nella migrazione culturale », in E. CROPPER, G. PERINI, F. SOLINAS (éd.), *Documentary culture, Florence and Rome from grand-duke Ferdinand I to pope Alexander VII*, Villa Spelman Colloquia, Florence, 1990, Bologne, Nuova Alfa, 1992, p. 235-239 ; C. SCAILLIÉREZ, *Léonard de Vinci. La Joconde*, Paris, RMN, 2003, p. 17-20.

« eccellentissime », dont ils admirent aussi l'« infinité de volumes, tous en langue vulgaire qui, connus, seront profitables et d'une lecture passionnante », comme De Beatis l'écrit dans son journal⁴.

C'est au cours d'une nouvelle mission diplomatique à Fontainebleau, en 1625, que se renouvelle l'admiration pour l'œuvre peinte de l'artiste italien. Le journal de voyage, rédigé par Cassiano dal Pozzo, s'écarte des récits officiels des missions diplomatiques de la cour papale à l'étranger et renouvelle le genre littéraire des mémoires de voyageurs érudits. La célèbre page que cet « Intendant des collections d'Antiquités et peintures » des galeries Barberini⁵ consacre à la description de la *Joconde*, par exemple, rapporte l'admiration éprouvée par son « Eminentissimo Padrone » le cardinal Barberini devant les collections du roi de France, qu'il a le privilège de voir en compagnie de sa suite⁶. Probablement la vue des peintures de

⁴ Passage cité et commenté par P.C. MARANI, « Les manuscrits de Léonard conservés à la bibliothèque de l'Institut de France : épisodes de leur histoire », in F. VIATTE et V. FORCIONE (éd.), *Léonard de Vinci: dessins et manuscrits*, catalogue de l'exposition, Paris, Musée du Louvre, RMN, 2003, p. 388.

⁵ Sur le voyage diplomatique en France du cardinal Francesco Barberini et sur son mécénat, voir F. HASKELL, *Mécènes et peintres : l'art et la société au temps du baroque italien*, traduit par F. DURAND-BOGAERT, A. LYOTARD-MAY et L. EVRARD, Paris, Gallimard, 1991 [1963], p. 93-98. Sur l'activité culturelle de C. Dal Pozzo, voir notamment A. NICOLÒ et F. SOLINAS, « Cassiano dal Pozzo : appunti per una cronologia di documenti e disegni (1612-1630) », *Nouvelles de la République des Lettres*, II, 1987, p. 59-110 ; *Il Museo cartaceo di Cassiano dal Pozzo : Cassiano naturalista* (Collectif), Milan, Olivetti, 1989 ; et plus récemment F. SOLINAS (éd.), *I segreti di un collezionista: le straordinarie raccolte di Cassiano dal Pozzo (1588-1657)*, catalogue de l'exposition, Rome, Palazzo Barberini, 2000, Rome, De Luca, 2000.

⁶ L'original de la *Relazione Diaria* rédigé par Cassiano dal Pozzo est conservé à la bibliothèque Apostolique Vaticane (*Barb. Lat. 5688, 5689*) et une copie plus facilement consultable se trouve à la bibliothèque nationale de Naples (Ms X.E.54, c. 192-3), d'où nous tirons le passage suivant, consacré aux œuvres de Léonard de Vinci à Fontainebleau :

« [...] vedemo poi quelli di Lionardo da Vinci e primieramente un quadro grande di 9 e più palmi in c[irc]a in tavola da alto e tondo e abasso quadro, largo quattro palmi o poco più incorniciato nel qual sono tre figure, cioè la Mad[onn]a [*Vierge aux rochers*] che ha un aria propriamente divina fatta con estremis[sim]a dilig[enz]a inginocchiata reverenti il figliolino che assiso in terra stà in atto di dar la bened[izion]e a S. Gio[vanni] che gli s'inchina com'inginocchiandosi. Dietro vi è come sasso o verdura scura, così finta p[er] dar rilievo al chiaro della carnagione. Secondariam[en]te un s. Giovanni nel [193] deserto fa figura minor [terzo] del vero, è opera delicatiss[im]a ma non piace molto perché non rende punto di devozione, né ha decoro, o vere similitudine, è assiso à sedere, vi si vede sasso e verdura di paese con aria. / [terzo] una Leda in piedi quasi tutta ignuda col cigno e due uovi apre[sso] della fig[ur]a dalle guscia delle quali si vede esser usciti [quattro] bambini. Questo pezzo è finiss[im]o mà alquanto secco e mass[imament]e il petto della Donna, del resto il paese e la verdura è condotta con grand[issi]ma dilig[enz]a e v'è molto per la mala via [à cause de la dégradation du tableau] perché come chi è fatto di su tavole per lo lungo quelle scortatesi han fatto staccar assai del colorito. [...] sono un ritratto della grandezza del vero in tavola incorniciato di noce intagliato e mezza figura, et è ritratto d'una tal Gioconda. / Q[uell]a è la più compiuta opera che di questo autore si veda, perché dalla parola in pi[ù] altro non gli manca, la fig[ur]a mostra una Donna di 24 in 26 anni, di faccia, non al tutto alla maniera delle statue Greche di Donne, ma alquanto larghetta con certe tenerezze nelle gote e attorno a labri e à gl'occhi che non si può sperar d'arrivar à quella esquisitezza, la testa è adornata [194] d'una acconciatura assai semplice, ma altrettanto finita, il vestito mostrava o negro o lionato scuro, ma è stato da certa vernice datali così mal concio che non si distingue troppo bene, le mani son bellissime e in somma con tutte le disgrazie che q[uest]o quadro habbi patito la faccia e le mani, si mostrano tanto

l'artiste, jouissant d'une renommée européenne, éveille⁷ chez les visiteurs le désir de mieux connaître ses écrits, dans l'objectif d'une éventuelle publication.

Il est donc important de savoir quels textes léonardiens se trouvaient dans la bibliothèque du cardinal Barberini, à son retour à Rome, d'autant que le célèbre *Libro di pittura* n'y figurait pas à l'époque⁸. Il semble qu'aucun texte de Léonard de Vinci n'était à la disposition de son secrétaire Dal Pozzo jusqu'à ce qu'il obtienne, en 1634, la copie d'une première version abrégée de ce *Libro*, de la part du conte Galeazzo Maria Arconati⁹. Ce premier exemplaire du *Libro di pittura* est aujourd'hui identifié comme étant le *codex Barberinus latinus 4304* de la bibliothèque Vaticane (= vb) et contient des notes de la main de Cassiano dal Pozzo¹⁰.

Dal Pozzo demande ensuite au Milanais Arconati « il favore del riscontro », c'est-à-dire la possibilité de confronter le texte avec les originaux¹¹, lorsqu'il rencontre des passages problématiques ; il intègre ensuite dans la marge les corrections provenant de Milan (avec le sigle « T.M. »¹² = texte milanais) sur une copie qu'il recompose avant 1638, et qui est aujourd'hui conservée à la bibliothèque Ambrosienne (*Codex H 228 inf.* = m3) de Milan. Le résultat d'une telle curiosité pour les écrits de l'artiste est connu : à partir du *Libro de pittura* de Vinci, ainsi que d'une autre compilation

belle, che rapiscono chi le mira. Notamo che à quella Donna per altro bella mancava qualche poco nel ciglio, che il Pittore non glie l'ha fatto mol[t]a apparire, come che essa non doveva averlo. Il Duca di Buchinga[m] mandato d'Ingh[ilterr]a per condur la sposa al nuovo Re hebbe qualche intentione d'haver q[uest]o ritratto ma essendosi stato distolto il Re dall'istanze fattoli da diversi, che missero in [194v] consid[era]zione che S.M. ma[n]dava fuor del Regno il più bel quadro che havisse, detto Duca sentì con disgusto q[uest]o intorbidamento e tra quelli con chi si dolse fu il Rubens d'Anversa Pittor dell'Archiduch[ess]a » (c'est nous qui soulignons).

⁷ Il se peut aussi que le premier intérêt pour Léonard que le secrétaire ait nourri remonte à ses années de formation à Florence, comme le soutient 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*, A. ROVETTA (éd.), Bari, Edizioni di Pagina, 2004, p. 105-108.

⁸ Le *Libro di pittura*, ou *Codex Urbinas Latinus 1270*, ne parvient à Rome, à la bibliothèque Vaticane, qu'en 1657(où il est encore conservé aujourd'hui).

⁹ Selon la reconstruction récente de D.L. SPARTI, « Cassiano dal Pozzo, Poussin, and the Making and Publication of Leonardo's *Trattato* », *Journal of the Courtauld and the Warburg Institutes*, LXVI, 2003, p. 145-150 et notes.

¹⁰ Comme l'a fait remarquer F. SOLINAS, « Portare Roma a Parigi », *op. cit.*, p. 232, 233, n. 10, et du même auteur, « Cassiano dal Pozzo e le arti a Roma nella prima metà del Seicento », *I segreti di un collezionista*, *op. cit.*, p. 11.

¹¹ Le contrôle d'Arconati semble avoir été, en réalité, effectué sur le texte d'un « bon témoin » et non sur les originaux de Léonard, difficiles à consulter : il s'agirait du *Codex Pinellianus D 467* (= m1), selon C. PEDRETTI, *Leonardo da Vinci on Painting. A Lost Book (Libro A)*, Berkley-Los Angeles, University of California Press, 1964, p. 23, 24). G.M. Arconati fut peut-être le propriétaire de ce codex m1, selon l'hypothèse de D.L. SPARTI, « Cassiano dal Pozzo, Poussin, and the Making and Publication of Leonardo's *Trattato* », *op. cit.*, p. 147-149.

¹² M. PAVESI, « Copista di casa Dal Pozzo e Nicolas Poussin », *op. cit.*, p. 78 ; et K. TRAUMAN STEINITZ, *Leonardo da Vinci's Trattato della Pittura, Treatise on Painting. A Bibliography of the Printed Edition*, Copenhagen, Munksgaard, 1958, p. 75-80.

préparée à Milan et intitulée *De ombra et lume*¹³, Dal Pozzo organise, dans les années 1630, un atelier consacré aux recherches en optique. Le dessin que Poussin¹⁴ envoie à la cour de France pour montrer l'avancement de ses propres recherches à Rome en témoigne (**Fig. 2**).

Malgré le travail sérieux d'étude et de correction des textes léonardiens dans l'atelier romain, et le fait que l'illustration du livre, commanditée au jeune Nicolas Poussin par Cassiano dal Pozzo (**Fig. 3 a, b**), soit déjà prête pour la publication, le projet s'interrompt quelques années avant la mort du pape Urbain VIII (en 1644), quand le cardinal-neveu Francesco Barberini commence à perdre son influence politique. L'entreprise de publication, conçue par son entourage, ne trouve progressivement plus le soutien financier et politique nécessaire¹⁵. Le secrétaire du cardinal décide alors de transmettre les travaux préparatoires à la publication à l'un des diplomates français qui se trouve à Rome à l'époque, avec l'idée que l'entreprise éditoriale aboutisse en France. Il ne cède probablement pas sa copie la plus précieuse, celle mentionnée plus haut et conservée à la bibliothèque Ambrosienne (= *m3*), car elle contient les dessins originaux de Nicolas Poussin, les corrections annotées de sa propre main¹⁶, ainsi que la biographie de l'artiste. Dal Pozzo confit plutôt à ce diplomate français un double, réalisé dans son atelier de copistes¹⁷, que l'on identifie dans le *codex* conservé au musée de l'Ermitage (= *s*)¹⁸.

¹³ Il s'agit d'une sélection tirée du *Manuscrit C* de Léonard de Vinci, dont quelques extraits sont encore conservés dans le *codex H 227 inf.* (= *m2*), provenant de l'atelier Dal Pozzo, cf. PEDRETTI C., « Commentary », *op. cit.*, p. 42.

¹⁴ W. FRIEDLANDER et A. BLUNT, *The Drawings of Nicolas Poussin. Catalogue raisonné*, Londres, Studies of the Warburg Institutes, V, 1967, cat. 369, p. 55, pl. 280. Sur le dessin des Offices, voir notamment E. CROPPER, « Poussin and Leonard : Evidence from the Zaccolini Manuscripts » [1980], in C.J. FARAGO (éd.), *Leonardo's Writings and Theory of Art*, New York-Londres, Garland, 1999, p. 570-572, n. 4.

¹⁵ Cf. M. PAVESI, « Copista di casa Dal Pozzo e Nicolas Poussin », *op. cit.*, p. 77-79.

¹⁶ Voir notamment F. SOLINAS, « Portare Roma a Parigi », *op. cit.*, p. 44.

¹⁷ Les copies du *Libro di pittura* provenant de la bibliothèque du cardinal Barberini sont les *codices Barberinus latinus 4304* (= *vb*) et *Ottobonianus 2984* (= *vo*), le manuscrit dit *Ganay* (= *g*), le manuscrit de l'Ermitage (= *sb*), et l'ensemble des manuscrits notés « H » et conservés à Milan, à la bibliothèque Ambrosienne (*H 228 inf.* = *m3*; *H 227 inf.* = *m2*; *H 229 inf.* = *m4*) et à Montpellier, à la bibliothèque de la Faculté de Médecine (*H 267 inf.* = *mm*).

¹⁸ Ce *codex s* contient aussi des informations biographiques sur l'artiste que utilise en grande partie R. TRICHET DU FRESNE (éd.), « Vita di Leonardo Vinci », *Trattato della pittura*, Paris, Langlois, 1651. Voir K.T. STEINITZ, *Treatise on Painting*, *op. cit.*, p. 83 et D.L. SPARTI, « Cassiano dal Pozzo, Poussin and the Making and Publication of Leonardo's *Trattato* », *op. cit.*, p. 163. La provenance du *codex s* est brièvement indiquée dans une note (en russe) dans le manuscrit : premier possesseur Antoine A. Renouard (XVIII^e siècle), puis collection M. Heussner à Bruxelles, enfin vente au tsar en 1856 au prix de 1500 francs.

Réseaux d'échanges entre France et Italie.

En 1640, les frères Paul Fréart Sieur de Chantelou et Roland Fréart de Chambray furent envoyés à Rome sous ordre du cardinal Richelieu ou, plus précisément, de l'« Intendant des bâtiments », à savoir leur cousin, François Sublet de Noyer¹⁹. La mission des deux frères est de convaincre Nicolas Poussin de rentrer en France et d'accepter l'invitation officielle, datant déjà de l'année précédente²⁰, d'entrer au service de Louis XIII en tant que « peintre du Roy ». Paul Fréart de Chantelou, qui est aussi chargé d'organiser une campagne de reproduction des statues antiques célèbres en moulages de plâtre (entre 1640 et 1642)²¹, entame à cette occasion une relation d'amitié durable avec Poussin²².

C'est probablement grâce à l'intervention de Dal Pozzo, qui était non seulement le protecteur mais aussi l'ami intime du peintre français à Rome, que celui-ci se décide enfin à rentrer en France, néanmoins à contrecœur. Il reçoit de Dal Pozzo la mission, entre autres, d'assurer le bon avancement de la publication du *Traité de la peinture*, dont le manuscrit qu'ils avaient préparé ensemble avait été confié à Chantelou²³. Le

¹⁹ Cf. I. PANTIN, *Les Fréart de Chantelou : une famille d'amateurs au XVII^e siècle entre Le Mans, Paris et Rome*, Le Mans, Création et Recherche, 1999, p. 21 ; R. D'AMAT, « Fréart (les) », in *Dictionnaire de biographie française*, XIV, Paris, Letouzey et Ané, 1976-1979, p. 1136 et aussi F. LEMERLE-PAUWELS, M. STANIC (éd.), « Introduction », in R. FREART DE CHAMBRAY, *Parallèle de l'architecture antique avec la moderne*, Paris, Ecole nationale supérieure des Beaux-Arts, 2005, p. 7-18.

²⁰ Cf. la lettre d'invitation du roi Louis XIII à Poussin (*Collection de lettres de Nicolas Poussin*, A. QUATREMERE DE QUINCY (éd.), Paris, Didot, 1824, p. 4-5) et la lettre que le peintre envoie à Chantelou (Rome, 15 janvier 1638, corrigé en 1639 par l'éditeur, *ibidem*, p. 2-4) : « [...] je me suis résolu à prendre le parti que l'on m'offre, principalement pour ce que j'aurai par-delà meilleure commodité de vous servir, Monsieur [...] » ; mais il ajoute en *post scriptum* : « Monsieur, je vous supplie, s'il se présentait la moindre difficulté en l'accomplissement de notre affaire, de la laisser à qui la désire plus que moi ; car, à la fin, tout autant peux-je servir ici le Roi, Monseigneur le Cardinal [Richelieu], Monseigneur de Noyers et vous, comme de là aussi bien [...] ».

²¹ E. COQUERY, « I pittori francesi a Roma nella prima metà del Seicento », in O. BONFAIT et J.C. BOYER (éd.), *Intorno a Poussin : ideale classico e epopea barocca*, catalogue de l'exposition, Rome, Palazzo Barberini, 2000, Rome, De Luca, 2000, p. 47.

²² Motivé par une admiration profonde envers Poussin, Chantelou en fait l'éloge à travers les mots du Bernin dans son *Journal de Voyage du cavalier Bernin en France* (rédigé après 1665). Voir P. FREART DE CHANTELOU, *Journal de Voyage du cavalier Bernin en France*, M. STANIC (éd.), Paris, Macula, 2001, p.167 : « [...] aux ouvrages du signor Poussin, il y a (a-t-il [Bernin] dit) du fond, de l'antique, de Raphaël, et tout ce sui se peut désirer en peinture ; qu'à dire la vérité, ce sont choses à satisfaire ceux qui savent ».

²³ Selon l'indication que le traducteur lui-même fournit dans la dédicace à Poussin de son travail de traduction. Cf. R. FREART DE CHAMBRAY, « A Monsieur Le Poussin premier peintre du Roy », in *Traité de la Peinture de Léonard de Vinci, donné au public et traduit d'italien en françois par Rol. Fréart Sieur de Chambray*, Paris, Langlois, 1651, [c. vi] : « [...] ie veux encore adjouster icy, et tesmoigner au public pour mon frere de Chantelou et pour moy, les obligations particulieres que nous avons à la courtoisie de Monsieur le Cavallier del Pozzo, l'esprit le mieux fait, le cœur le plus noble, et en verité le plus galant homme que nous avons abordé dans l'Italie, lequel, parmy un gran nombre de

secrétaire du cardinal Barberini avait probablement obtenu, en échange du départ de Poussin et du service qu'il rendait ainsi aux frères Chantelou, la promesse du soutien financier nécessaire à l'impression du *Trattato della pittura*, afin que la publication puisse enfin voir le jour à Paris.

L'Imprimerie Royale de Paris venait en effet d'être fondée au Louvre, avec pour mission une large ouverture aux publications provenant de l'Europe entière²⁴. La publication de ce texte précieux pouvait donc facilement s'inscrire dans ce contexte, permettant, une fois de plus, de « porter Rome à Paris », selon les mots de l'éditeur français Trichet du Fresne²⁵. Ce dernier, employé comme correcteur à l'Imprimerie Royale, s'engage avec enthousiasme dans l'initiative éditoriale héritée de l'Italie; il enrichit le texte des *Vite* de Léonard de Vinci, de Leon Battista Alberti et d'autres traités de ce dernier, et dédie l'édition à la savante reine Christine de Suède, passionnée par la Renaissance italienne. En même temps, Fréart de Chambray se met à la traduction du texte de Vinci et adresse son travail, dans la lettre dédicatoire, à l'auteur des illustrations, Nicolas Poussin.

L'ouvrage, déjà prêt en 1640, n'est pourtant publié qu'une décennie plus tard, alors que Poussin est de retour à Rome, pour ce qui devait être un bref séjour et qui se prolonge en réalité jusqu'à sa mort²⁶. À Paris, en effet, la situation politique n'est pas plus favorable qu'à Rome pour la publication du *Traitté* de Vinci. En 1643, l'état de santé de Louis XIII laisse envisager la possibilité d'une régence. Parmi ses hommes de confiance, Sublet de Noyers²⁷, en disgrâce, se retire en Normandie²⁸, tandis que le cardinal Mazarin devient Premier Ministre à la mort du roi, la même année. L'ancien « Intendant des bâtiments » est donc contraint d'ajourner ses projets artistiques en collaboration avec les Chantelou, et sa mort, en 1645, interrompt²⁹ la rédaction

regals dont il nous combla à Rome au voyage que nous y fismes en l'année 1640, nous fist present de ce rare manuscrit avec vos desseins ».

²⁴ R. FREART DE CHAMBRAY, *Parallèle de l'Architecture Antique et de la Moderne, deuxième édition augmentée des piédestaux de chaque ordre*, Paris, Jombert et Barbou, (s. d.) [1650], [c. iiiv].

²⁵ R. TRICHET DU FRESNE, « Lettre dédicatoire à M. Pierre Bourdelot », in *Trattato*, *op. cit.*, [7-8].

²⁶ Le peintre revient à Rome, au cours de l'année 1642, Trichet Du Fresne y arrive lui aussi en 1644-1645 et y reste probablement jusqu'en 1649, cf. T. BAJOU, « Trichet de Fresne, Raphaël », in *Dictionary of Art*, XXXI, Londres, 1991, p. 321 et D.L. SPARTI, « Cassiano dal Pozzo, Poussin and the Making and Publication of Leonardo's *Trattato* », *op. cit.*, p. 157-158.

²⁷ J. THULLIER, *Nicolas Poussin*, Paris, Flammarion, 1994, p. 123.

²⁸ Sublet se retire dans le château de Dangu avec ses amis artistes les plus proches : Charles Errard, chargé de la décoration de la galerie du château et d'un carton pour les tapisseries, et Roland Fréart de Chambray, qu'il encourage à se consacrer à la rédaction de deux ouvrages pour l'Imprimerie du Louvre. Cf. I. PANTIN, *Les Fréart de Chantelou*, *op. cit.*, p. 71-72 et 79 et J. THULLIER, « Propositions pour Charles Errard », *Revue de l'art*, XL-XLI, 1978, p. 154 et 169, n. 26.

²⁹ Cf. I. PANTIN, *Les Fréart de Chantelou...*, p. 83-86, p. 97-99.

d'ouvrages théoriques que Fréart de Chambray était en train de réaliser sous son égide, pour l'Imprimerie du Louvre.

Ce n'est donc qu'en 1650 que Fréart de Chambray obtint l'accord royal pour imprimer ces ouvrages, à savoir le *Parallèle de l'architecture Antique et Moderne* (avec les gravures de Charles Errard, **Fig. 4**), la traduction française des *Quatres Livres d'Architecture d'Andrea Palladio* et enfin la double édition, en Italien et en Français, de *l'Arte della pittura di Leonardo da Vinci*³⁰. Le privilège datant du 30 Avril 1650 unit indissociablement les deux éditions des écrits de Léonard de Vinci et fournit une précieuse information supplémentaire : comme il est imprimé uniquement dans le *Traitté*, l'édition française devait probablement clore le projet de publication des quatre livres pour lesquels Chambray avait obtenu la permission.

L'ouvrage de Léonard rentre donc dans un projet éditorial consacré à la fois à la célébration de l'Antique et des maîtres de la Renaissance italienne (**Fig. 5**). Les titres des quatre ouvrages imprimés par Chambray illustrent bien cette intention ; ils cherchent aussi à procurer des livres de référence à la jeune Académie royale de Peinture et de Sculpture, dont Charles Errard, qui contribua aux illustrations de l'ouvrage de Vinci, fut l'un des fondateurs, en 1648³¹. Sous le prétexte didactique de bien conseiller les artistes dans leur travail de création³², c'est le renouveau du goût classique que l'Académie française cherche à imposer. Ce choix stylistique semble être la conséquence directe des travaux sur l'Antique menés à Rome dans les décennies précédentes, suivant notamment l'exemple du 'chantier' Barberini³³.

La question des sources manuscrites.

³⁰ C'est le titre indiqué dans le « Privilège du roi », in *Traitté de la peinture, op. cit.*, [c. 4]. Sur la question du titre et de la séquence chronologique des deux éditions (italienne et française), voir D.L. SPARTI, « Cassiano dal Pozzo, Poussin and the Making and Publication of Leonardo's *Trattato* », *op. cit.*, p. 162, p. 165-166.

³¹ Cf. N. PEVSNER, *Les Académies d'art*, traduit par Jean-Jacques BRETOU, Paris, Gérard Monfort, 1999, p. 84-85.

³² La visée didactique de ces ouvrages est évidente dans les ajouts que les éditeurs ont effectué dans les dernières pages du *Parallèle de l'architecture Antique et Moderne* ; l'on y trouve un glossaire des termes techniques et l'explication des mots d'origine grecque employés dans la traduction de Palladio, R. FREART DE CHAMBRAY, *Parallèle, op. cit.*, c. [4 r,v] ; le *Trattato* contient aussi une bibliographie sur les traités d'art, R. TRICHET DU FRESNE, *Trattato, op. cit.*, c. [18-20]. Cf. aussi D.L. SPARTI, « Cassiano dal Pozzo, Poussin and the Making and Publication of Leonardo's *Trattato* », *op. cit.*, p. 161, n. 94 et 97.

³³ Voir notamment F. SOLINAS, « Cassiano dal Pozzo e le arti a Roma », *op. cit.*, p. 1-11.

Pour résumer la question des sources manuscrites de la première publication parisienne du *Traitté* de Vinci, rappelons d'abord que Paul Fréart de Chantelou avait reçu par Dal Pozzo, en 1640, la copie manuscrite qui est aujourd'hui conservée au Musée de l'Ermitage de Saint-Pétersbourg (= *s*), comme l'indique lui-même dans une note apposée dans ce *codex*³⁴ (**Fig. 6**). Ce manuscrit est particulièrement intéressant du point de vue de l'illustration car les dessins sont copiés directement d'après les originaux de Poussin, présents dans l'exemplaire de Milan (= *m3*). Il est désormais avéré qu'il s'agit bien de copies, mais d'une qualité telle, bien qu'inégale, que ces dessins ont suscité un débat au sein des spécialistes qui en ont discuté la possible attribution au peintre français lui-même³⁵. Malgré la bonne qualité des dessins, le *codex s* n'a pas dû servir seulement comme référence pour les illustrations lors de la préparation de l'édition italienne, mais aussi pour le texte, plutôt correct. Trichet du Fresne, en effet, rend compte des difficultés rencontrées dans le déchiffrement de certains passages de Léonard de Vinci, dans la seconde dédicace à Pierre Bourdelot³⁶, le médecin de la reine Christine de Suède. L'éditeur donne une idée de son embarras³⁷ en affirmant avoir dû confronter plusieurs manuscrits dans l'objectif de rendre le texte italien le plus exact possible.

La comparaison entre le texte de la publication et celui de la copie manuscrite conservée à Saint-Pétersbourg permet aujourd'hui d'affirmer que Raphaël Trichet du

³⁴ Voir K.T. STEINITZ, *Treatise on Painting, op. cit.*, p. 83 et, du même auteur, « Trattato Studies II », *Raccolta Vinciana*, XIX, 1962, p. 239-254 ; T. KAMENSKAYA, « Le manuscrit du *Traité de la Peinture* de Léonard de Vinci au Musée de l'Hermitage », *ibidem*, p. 255-258. Plus récemment F. SOLINAS, « Portare Roma a Parigi », *op. cit.*, p. 233, n. 11 et D.L. SPARTI, « Cassiano dal Pozzo, Poussin and the Making and Publication of Leonardo's *Trattato* », *op. cit.*, p. 151, n. 43.

³⁵ Le fait que ces dessins ne soient pas positionnés dans le corps du texte, mais au contraire sur des feuilles séparées, laisse penser à des vignettes, réalisées pour faciliter le travail d'impression des illustrations de l'ouvrage. Voir D.L. SPARTI, *ibidem*, p. 153-156.

³⁶ R. TRICHET DU FRESNE, « Al molto illustre ed eccellentissimo signore Il Signor Pietro Bourdelot, primo medico della Serenissima Regina di Svetia », *Trattato, op. cit.*, c. [7] : « Mi sono valuto nel far stampare questo trattato di varij manoscritti. Più nobile per un buon numero di figure, che vi sono schizzate della dotta mano del signor Poussin, è stato quello del signor di Chantelou, il quale l'ebbe dal virtuosissimo cavaliere del Pozzo, nel tempo ch'egli andato in Italia alla conquista delle belle cose, se per la gloria del regno non moriva il nostro gran Cardinale, hauerebbe portato Roma a Parigi. L'altro ch'è assai più corretto, mi è stato comunicato dalla cortesia del signor Teuenot, gentiluomo d'ogni sorte di belle lettere e cognizioni adorno [...] » (c'est nous qui soulignons).

³⁷ *Ibidem* : « Ma per l'ignoranza o la negligenza di chi copia libri, o per qualsivoglia altra occasione, pochi si sono trouati i capitoli, ne' quali non vi sia stato qualche intoppo, e principalmente quelli doue entrava vn poco di geometria, che per l'assurdità delle figure restauano quasi intelligibili. Spero di haver restituito il tutto alla sua prima purità. Vi restano però molte cose che paiono desirare la lima: vi sono molte repliche inutili, molti ragionamenti troncati, la dicitura è in più luoghi sregolata, e benchè vi sia qualche ordine ne' capitoli, non è però tale quale si richiede in vn'opera perfetta: donde si conchiude facilmente che Lionardo da Vinci non gli diede l'ultima mano. Nientedimeno ella é considerabile, e di marauigliosa vtilità, e vale sempre più, come sa V.S.ecc.^{ma} un abbozzo di Michelangelo che quattro statue finite di qualsiuoglia altro scultore mediocre[...] »

Fresne a probablement suivi cette dernière version dans au moins vingt-huit « leçons » ou passages textuels³⁸ qui lui posaient problème, afin d'améliorer son travail d'édition. L'identification de la seconde copie que Trichet du Fresne cite de manière explicite est encore aujourd'hui controversée et repose d'abord sur les indications fournies par l'éditeur lui-même. Il s'agit d'un exemplaire qui lui fut « communiqué par la courtoisie de Monsieur Thévenot », que l'éditeur définit comme étant un « gentilhuomo d'ogni sorte di belle lettere e cognitioni adorno »³⁹. Il s'agit certainement du scientifique Melchisédec Thévenot, lié à Cassiano dal Pozzo autour des années 1650 et membre fondateur de l'Académie des Sciences de Paris en 1666⁴⁰. Dans les années Cinquante, Kate Trauman Steinitz propose, la première, de voir dans la copie conservée aujourd'hui à la bibliothèque nationale de Paris (= *p1*) ce manuscrit dit *Thévenot*. De plus, la chercheuse va jusqu'à affirmer⁴¹, bien qu'elle revient là-dessus plus tard, que cette copie serait celle préparée pour l'imprimeur. On peut désormais écarter cette dernière hypothèse en raison, entre autres, du *ductus* rapide de l'écriture, non calligraphiée, qui laisse penser à un destinataire privé pour ce *codex*, et non à un imprimeur. Néanmoins, cet exemplaire intitulé *Libro di Leonardo Vinci. Della pittura*, reste l'une des sources probables de la publication de 1651, suite à la comparaison de ce texte avec le manuscrit de l'Ermitage⁴². En premier lieu, l'on remarque que le texte de la publication suit la version du manuscrit de Paris dans huit « leçons »⁴³ et dans la numérotation des chapitres⁴⁴. De nombreuses erreurs de

³⁸ Il s'agit des chapitres suivants du *Trattato...*, chapitres I, IX, XIV, XVI, XXVIII, XXIX, XXXV, LVII, LX, LXIX, CXXIV, CXLII, CLXI, CLXII, CLXXXVIII, CLXXXIII, CCXXV, CCXXX, CCLIII, CCLV, CCLXI, CCLXXIV, CCXCVII, CCCVI, CCCLXII, CCCXXXII. Enfin, dans les variantes présentes aux chapitres CCX, CLVIII, CCCXXXIV, l'éditeur peut avoir suivi autant le texte de *s* que de *vo*.

³⁹ R. TRICHET DU FRESNE, « Al molto illustre ed eccellentissimo signore Il Signor Pietro Bourdelot », in *Trattato*, *op. cit.*, c. [7].

⁴⁰ Concernant sa relation avec Dal Pozzo, cf. les lettres attribuées à Thévenot, écrites de Tivoli en janvier et février 1654, signalées par A. NICOLÒ, *Il carteggio di Cassiano dal Pozzo*, *op. cit.*, p. 44, num. 135-137 et conservées à Rome, bibliothèque de l'Académie nationale des « Lincei », Archives Dal Pozzo, ms. XII,10. Sur Thévenot, cf. aussi D.L. SPARTI, « Cassiano dal Pozzo, Poussin and the Making and Publication of Leonardo's *Trattato* », *op. cit.*, p. 163, n. 110.

⁴¹ Hypothèse que Steinitz avait elle-même finit par abandonner, voir K.T. STEINITZ, *Treatise on Painting*, *op. cit.*, p. 80 et p. 147 et du même auteur, « *Trattato Studies. II* », *op. cit.*, p. 243 où elle affirme, finalement, que le manuscrit Thévenot est perdu et qu'il faut voir en *s* la copie préparée pour l'imprimeur (thèse récemment invalidée par D.L. SPARTI, « Cassiano dal Pozzo, Poussin, and the Making and Publication of Leonardo's *Trattato* », *op. cit.*, p.167-168).

⁴² Pour une première étude philologique du *codex* de Saint-Petersbourg, voir D.L. SPARTI, « Cassiano dal Pozzo, Poussin, and the Making and Publication of Leonardo's *Trattato* », *op. cit.*, p. 164, 165, n. 116.

⁴³ *Trattato*, chapitres LVII, LXVIII, CXIII, CLVII, CCXI, CCXXI (mais le titre de ce chapitre, manquant en *p1*, remonte plus probablement au *codex s*), CCLVII et CCXLI. Il est important de souligner cette dernière variante critique, *Trattato*, chap. CCXLI, p. 70 : « [...] cioè che tu non facci

transcription et des lacunes sont toutefois présentes dans le manuscrit de Paris, d'où d'ailleurs un fascicule entier a été arraché à une date non connue. Néanmoins, de longs passages omis sont parfois réintégrés par des corrections successives, ajoutées entre les lignes ou dans la marge, et ces passages figurent tous dans le texte imprimé. D'après cette analyse, la version manuscrite de cet exemplaire apparaît plutôt correcte par rapport au texte publié.

En second lieu, l'analyse du papier permet d'obtenir des informations précieuses au sujet de sa provenance : d'après le dessin du filigrane, l'on constate que cet exemplaire a été produit à Rome, dans le milieu Barberini et, plus précisément, dans l'atelier des copistes mis en place par Cassiano Dal Pozzo⁴⁵, qui était en relation avec Thévenot. Par le biais de ce dernier, ce manuscrit *Della pittura* de Vinci parvient ensuite entre les mains de Trichet du Fresne, lequel obtient ainsi une copie précieuse pour le contrôle du texte de l'Ermitage, ce qui lui garantit un travail plus précis.

Or, une dernière piste de recherche reste ouverte pour l'étude de ce manuscrit : ce *codex* a aussi appartenu à la bibliothèque des Dominicains de la rue Saint-Jacques à Paris, comme l'atteste la marque imprimée et collée au *verso* de la couverture⁴⁶, alors que la relation entre M. Thévenot et Trichet du Fresne, d'un côté, et les frères dominicains, de l'autre, n'est pas pour l'instant corroborée par des documents. Le couvent dominicain, renommé au début du XVI^e siècle pour les études doctrinales et pour l'enseignement, a aujourd'hui disparu ; il ne faut pourtant pas oublier la proximité géographique⁴⁷, dans un quartier d'imprimeurs, entre ce couvent, encore

dimostrare le medesime forze a quel che leverà una *bachetta*, la quale fia conveniente all'alzare d'una trave » (c'est nous qui soulignons), car le manuscrit *s* se relie à cet endroit à d'autres codices de la tradition manuscrite et présente la variante : *camato*, ancien synonyme de provenance septentrionale, utilisé en Toscane par Dante, Machiavel, Saint Bernardin, Laurent de Médicis, Grazzini, Sacchetti.

⁴⁴ Sur ce point, voir D.L. SPARTI, « Cassiano dal Pozzo, Poussin, and the Making and Publication of Leonardo's *Trattato* », *op. cit.*, p. 167-168.

⁴⁵ Ce dessin du filigrane (une colombe au-dessus de trois monts dans un cercle surmonté par une demi-lune), en effet, est presque identique à celui utilisé dans la copie des *Traité d'Optique* de Matteo Zaccolini ; voir A. SCONZA, « Anonimo prima metà del XVII secolo », *Disegno, giudizio e bella maniera. Studi sul disegno italiano in onore di Catherine Monbeig Goguel*, P. COSTAMAGNA, F. HARB et S. PROSPERI VALENTINI RONDINÒ, Milan, Silvana, 2005, p. 183 et J.C. BELL, « Cassiano dal Pozzo and Zaccolini Manuscripts », *op. cit.*, p. 113, Fig. [1a].

⁴⁶ Sur le *verso* de la couverture, se trouvent la marque imprimée du XVII^e siècle : « EX BIBLIOTHECA FR. PRAEDICATORUM STI JACOBI », et une note manuscrite : *d* [don, Dominus ?] *Tricaud*, probablement le nom de l'ancien propriétaire, un religieux, dont l'identification demeure encore aujourd'hui inconnue.

⁴⁷ Dans la rue Saint-Jacques se trouvait aussi le domicile de la famille de François Langlois dit Chartres (1588-1647), le premier de la génération d'imprimeurs d'estampes ; les Langlois deviennent imprimeurs royaux et installent définitivement leur siège dans ce même lieu avec Nicolas Langlois (1640-1703), cf. M. LANGLOIS, *Les Langlois éditeurs d'estampes à Paris aux XVII^e et XVIII^e siècles*, Toulouse, les Frères Douladoures, 1929, p. 6 et 24.

actif en matière de production intellectuelle et éditoriale au début du *Seicento*, et le siège des Langlois, imprimeurs du *Traité de la peinture*, qui se trouvait précisément rue Saint-Jacques⁴⁸.

Conclusion.

La question des sources de l'édition italienne du *Trattato* est loin d'être réglée, comme le montre la comparaison entre la publication et d'autres manuscrits qui lui préexistent. Si l'on considère, par exemple, le *codex Ottoboniano 2984*⁴⁹, à savoir un 'bon exemplaire', probablement copié d'après le *Libro di pittura* à Urbino au début du XVII^e siècle, l'on s'aperçoit que l'éditeur du *Trattato* aurait suivi cette version dans au moins dix « leçons »⁵⁰, et non pas celle des manuscrits de Saint-Pétersbourg et de Paris. Le *Trattato della pittura* contient toutefois au moins vingt⁵¹ variantes, qui ne proviennent d'aucun des trois manuscrits étudiés jusqu'ici. Au niveau philologique, cela indique que si les exemplaires de Paris et de Saint-Pétersbourg sont valables comme sources de la publication, l'éditeur du texte italien utilisa au moins une autre version manuscrite, qui demeure inconnue à l'état actuel des recherches.

⁴⁸ Le manuscrit est, en effet, encore présent au couvent à la Révolution comme l'atteste le Catalogue de manuscrits des Jacobins de la rue Saint-Jacques, *Manuscrit 6492* (tome VI, c. 150-174), Paris, bibliothèque de l'Arsenal, c. 158v, num. 135 : « *De la peinture par Léonard Vinci* (en Italien). Ms. in - 4°, écrit[ure] du XVI^e siècle, parchemin blanc ». Cf. la thèse de doctorat de N. GUIBOT-CHAGUÉ, *Les Manuscrits des Jacobins de la rue Saint Jacques d'après l'inventaire révolutionnaires dressé pour les dépôts littéraires*, Paris, décembre 1977, Archives nationales, AB XXVIII 683.

⁴⁹ Bibliothèque Apostolique Vaticaine (= *vo*), voir K.T. STEINITZ, *Treatise on painting, op. cit.*, p.49-50, qui suppose qu'il a été copié à Urbino, d'après le *Libro di pittura*, avant que ce dernier manuscrit ne quitte la bibliothèque des ducs Della Rovere (1616). Voir aussi SPARTI D.L., « Cassiano dal Pozzo, Poussin and the Making and Publication of Leonardo's *Trattato* », *op. cit.*, p. 148-149. Le niveau de correction de cette version est assuré par le fait que ce manuscrit soit le seul qui présente la leçon exacte « *operatore* », à la place de « *Imperatore* », erreur commune à toutes les autres versions textuelles, jusqu'à la publication de 1651.

⁵⁰ Les *loci critici* en commun entre *vo* et la publication sont les suivants : *Trattato*, chap. LXI, CXVII, CCLXVI, CCXCIX, CCCII, CCCXXXII, CCCLIII. Comme nous l'avons déjà souligné, les variantes présentes dans les chapitres CLVIII, CCX, CCCXXXIV sont communes à la copie *s*.

⁵¹ Les variantes suivantes du *Trattato* restent en effet 'sans explication' car elles ne sont pas attestées dans les *codices s, vo, pl* : chapitres LXXIV (« *da alto* », « *incassatura degli occhi* »), la séquence des chapitres LXXXIX-LXXXII, LXXXIV ; LXXXIX (« *disgrata compagna* »), CXLVII (« *vera ombra* »), CLXIV (l'omission de « *in pratica* »), CLXVIII (« *concave* », à la place de « *con cavi busi* » de la compilation originale de Melzi), CLXXIV (« *tanto più diminuisce* »), CLXXVI (omission « *della mano* »), CLXXXII, CLXXXIII (« *tu hai a insegnare* »), CLXXXIX (« *suo sostentacolo* »), CCVIII (« *inegualità* »), CCXXXIII (« *moto del composto* »), CCLI (« *vesti* »), CCXCII (« *le ombre* »), CCXCVI (« *gradi coloriti* », « *non sia* »), CCCXX (« *e nervo* »), CCXXII (nous relevons des incohérence notamment au sujet des proportions numériques), CCCXXXII (partie finale lacunaire, alors que le texte est présent dans les trois copies étudiées).

L'édition française réserve également des surprises : grâce à la comparaison entre les deux textes publiés, l'on remarque l'existence de quelques variantes significatives⁵², notamment sur les sujets de la vision en perspective, de l'épaisseur de l'air dans la « perspective aérienne »⁵³ et de la visibilité de la couleur dans la distance⁵⁴. Dans ces

⁵² *Traité*, chap. CCXXII, p. 109 : « [...] Le trouve par experience que si le second objet est astant distant du premier, comme le premier est distant de l'œil, que bien qu'ils soient de mesme grandeur entr'eux, le second sera reciproquement d'autant moindre que le premier; et si le troisieme object est aussi grand que le second, et qu'il en soit proportionnément esloigné, et ainsi de suite en mesme distance, ils iront tousjours se diminuant de moitié, le second de son premier, pourveu que ce soit en une distance qui n'excède point vingt brasses, car au delà de vingt brasses, elle en prendra 9/10 et pui 19/20 dans l'estenduë de soixante brasses, et ainsi de suite elle fera sa diminution: mais il faut vous esloigner de la parois de vostre tableau deux fois autant qu'elle est grande: car n'estant qu'à une seulement, cela feroit une grande différence des premières brasses aux secondes ». La version française du traité s'appuie pour le passage que nous venons de lire sur un *codex*, non identifié, plus proche de la compilation de Melzi ; cf. C. PEDRETTI et C. VECCE, *Libro di pittura*, Florence, Giunti, 1995, p. 325, 326, [461], f. 52v : « [...] trovo per isperienza che la cosa 2^a, se sarà tanto distante dalla prima quanto la prima è distante dall'occhio tuo, che, benché infra loro sieno di pari grandezza, che la 2^a fia altrettanto minore che la prima ; e se la terza cosa, di pari grandezza alla 2^a e prima innazi ad essa, fia lontana dalla 2^a quanto la 2^a dalla prima, fia di metà grandezza della 2^a ; e così di grado in grado, per pari distanza fanno sempre diminuzione per metà la 2^a dalla prima, pure che lo intervallo non passi dentro al numero di 20 braccia ; e infra 20 detti brazzia la figura simile a te perderà nn. 4/2 di sua grandezza et infra 40 perderà 9/[1]0 e' puoi nn. 19/20 in 60 brazzia e così di mano in mano farà sua diminutione facendo la pariete lontata da te 2 volte la tua grandezza, ch'el fare una sola, fa gran differentia dalle prime brazia alle seconde ». L'édition italienne rapporte, au contraire, des chiffres différents (cf. *Trattato*, chap. CCXXII). Cf. un commentaire de ce passage par J.P. LE GOFF, « Abraham Bosse, lecteur de Vinci », in S. FABRIZIO-COSTA et J.P. LE GOFF (éd.), *Léonard de Vinci entre France et Italie 'miroir profond et sombre'*, Actes du colloque, Caen, 1996, Caen, Presses universitaires, 1999, p. 77-79; F. FIORANI, « Abraham Bosse e le prime critiche al *Trattato della pittura* di Leonardo... », p. 78-95, en particulier p. 84.

⁵³ *Traité*, chap. LXVIII, p. 19 : « [...] de sorte qu'un peintre qui a des montagnes à représenter en un paysage, doit observer que de colline en colline le bas en paroistra tousjours plus clair que le haut ; et quand la distance de l'une à l'autre sera plus grande, il faut que le bas s'en monstre plus clair à proportion ; et plus elles seront haut eslevées on en remarquera mieux la forme et la couleur. » Passage à comparer avec la transcription erronée dans *Trattato* (entre parenthèse la version 'originale' du *Libro di pittura*) : « Adunque tu, pittore, quando fai le montagne, fa che di colle in colle sempre l'altezze sieno più chiare che le bassezze (*LdP* sempre le bassezze sieno più chiare che le altezze), e quando le farai più lontane l'una dall'altra, fa le altezze (*LdP* bassezze) più chiare, e quanto più si leverà in alto, più mostrerà la varietà (*LdP* verità) della forma e colore ». Cette variante détermine aussi l'intelligibilité du chapitre suivant, qui concerne la ligne « blanche » de l'horizon, phénomène causé par la couche d'atmosphère proche de la terre et donc plus dense. Ce chapitre LXIX est compréhensible dans la seule édition française : chap. *Comme il faut que l'air paroisse d'autant plus clair qu'il confinera plus près de terre*.

⁵⁴ Cf. *Libro di pittura*, p. 248, [260], f. 77r-v, que nous reportons ici en indiquant entre parenthèses les endroits critiques modifiés dans *Trattato* (chap. CLXVIII, fasc. à part) : « Quella montagna (*Tr* distante) dall'occhio si dimostrerà più di bello azzurro, che sarà da sé più oscura, che sarà più alta e più boschereccia, perché tali boschi mostrano i suoi albusti (*Tr* coprono assai arbusti) dalla parte di sotto (*Tr* per essere forti, alti, e la parte di sotto è scura perché) non vede il cielo. Ancor le piante selvatiche de' boschi sono in sé più oscure che le domestiche; molto più oscure sono le querci e faggi, abeti, cipressi e pini, che non sono li alberi (*Tr* domestici) e ulivi (*Tr* ed altri frutti). Quella lucidità che s'interpone infra l'occhio e'l nero, che sarà più sottile nella gran sua cima, farà (*Tr* esso) nero di più bell'azzurro, e così de converso [...] ». La version du *Traité* (p. 52) est plus fidèle que l'édition italienne : « La montagne qui est esloignée de l'œil et monstrera d'un plus bel azur laquelle sera de soy d'une couleur plus obscure, et la plus obscure sera la plus haute et la plus couverte de bois, parce que sous les grands arbres il s'y trouve encore d'autres petits arbrisseaux, lesquels paroissent obscurs, le iour d'enhaut leur estant osté par les plus grands : outre que les arbres sauvages des forests sont d'eux-mesmes encore plus sombres que les domestiques [...] cette lueur qui se trouve interpose entre l'œil et

cas-là, les erreurs de l'édition italienne se trouvent 'corrigées' dans la version française, ce qui prouve que l'éditeur et le traducteur fondent leur travail d'édition sur deux manuscrits différents sans s'être consultés. Or, une comparaison détaillée des deux versions imprimées serait nécessaire pour pouvoir distinguer entre le travail éditorial de Du Fresne et celui de Chambray. De plus, l'on ne connaît pas, pour le moment, la source que Fréart de Chambray utilisa : seule l'étude de l'intégralité des copies manuscrites, précédant la première édition (cinquante exemplaires), pourra permettre d'identifier le texte sur lequel s'appuya le traducteur et de régler les questions non résolues, à l'aide d'une recherche documentaire sur les échanges entre l'Italie et la France concernant cet ouvrage. L'état provisoire de la recherche donne pourtant la mesure du vaste rayonnement de l'intérêt pour la pensée de Vinci d'un pays à l'autre.

A partir de cette première publication, le contenu du *Trattato della pittura* est discuté, voire contesté, à cause des nombreuses déformations de la pensée de l'auteur que le texte désormais contient, après un siècle de transmission manuscrite, et qui rendent parfois l'ouvrage inintelligible. Au sein des conférences de l'Académie royale de peinture et de sculpture de Paris, et donc dans le cadre d'un débat passionné qui vise à définir les nouveaux codes artistiques, nous prenons conscience de l'influence que cet ouvrage eut chez un public de lecteurs attentifs : il s'agit d'une étape essentielle de la réception de la pensée de Vinci⁵⁵, ce qui n'entre plus dans notre propos pour cet article.

le noir, laquelle sera plus espurée vers la haute cime, sera d'un azur plus noir et plus excellent, et de mesme du contraire [...] » (c'est nous qui soulignons).

⁵⁵ F. FIORANI, « Abraham Bosse e le prime critiche al *Trattato della Pittura* di Leonardo », *Achademia Leonardi Vinci*, V, 1992 ; O. BÄTSCHMANN, « Fréart de Chambray et les règles de l'art », *Revue d'esthétique*, 31-32, 1997 ; M. LE BLANC, « Bosse et Léonard de Vinci. Les débats sur les fondements de la peinture dans les premiers temps de l'Académie », *ibid.* ; M. KEMP, « A 'Chaos of Intelligence': Leonardo *Traité* and the Perspective Wars in the Académie Royale », in C.J. FARAGO (éd.), *Leonardo's Writings and Theory of Art*, *op. cit.*, p. 389-399. Certains aspects de la réception du *Traité de la peinture* en France, en particulier la question de l'optique, sont traités dans l'article à paraître : A. SCONZA, « Après Léonard : Lumière et vision dans la littérature artistique au milieu du XVII^e siècle », in M. HOCHMANN (éd.), *Lumière et vision de l'Antiquité au XVII^e siècle*, actes du colloque, Paris, INHA-EPHE, juin 2005.